

LITERATURA CATALANA
CONTEMPORÀNIA I
INTERTEXTUALITAT: EL CAS
DE LA GENERACIÓ DELS 70 A
MALLORCA

MEMÒRIA D'INVESTIGACIÓ

AUTORA: CATALINA BORRÀS LLINÀS
DIRECTORA: MARGALIDA PONS JAUME

DEPARTAMENT DE FILOGIA CATALANA I
LINGÜÍSTICA GENERAL
UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS
PALMA, 20 DE DESEMBRE DE 2010

ÍNDEX

Introducció	3
1. La intertextualitat. Principals formulacions teòriques	7
1.1 Definició. Història del terme	7
1.2 Intertextualitat i intertext	12
1.2.1 L'intertext discursiu	12
1.2.2 L'intertext lector	14
1.3 Diferents manifestacions intertextuals	15
1.3.1 Intertextualitat externa	17
1.3.2 Intertextualitat interna o intratextualitat	18
2. La Generació literària dels anys 70 a Mallorca. Característiques generals	19
2.1 Sobre el concepte de <i>generació</i>	19
2.2 La Generació dels 70 a Mallorca	23
2.2.1 Autors que integren el grup generacional de 1970. Diferents propostes	23
2.2.2 Ecllosió de la Generació dels 70. Context històric	28
2.2.3 Influències i trets distintius. Principals punts de contacte entre els membres del grup	34
2.2.4 Evolució de l'obra narrativa del grup generacional dels 70	39
2.2.4.1 Anys 70: els inicis	39
2.2.4.2 Anys 80, canvi de signe narratiu	43
2.2.4.3 Els darrers anys	46
3. La intertextualitat a l'obra dels autors de la Generació dels 70. Visió panoràmica ..	48
3.1. Intertextualitat externa	49
3.1.1 Endoliterària	49
3.1.1.1 Citació	49
3.1.1.2. Al·lusió	57
a. Títols	58
b. Personatges	60
c. Continguts	65
d. Llorenç Villalonga o l'al·lusió inevitable	74
3.1.1.3. Reescriptura	77
3.1.2 Exoliterària	81

3.1.2.1 Textos no literaris	81
a. Cinema	81
b. Música	86
c. Pintura	90
d. Referències històriques	92
e. Altres	94
3.1.2.2 Frases fetes i refranys	98
3.2 Intertextualitat interna o intratextualitat	101
3.2.1 Citació	101
3.2.2 Al·lusió	105
3.2.3 Reescriptura	112
4. Estudis de cas	114
4.1 Biel Mesquida: <i>Putxa marès (ahí)</i> . La subversió de la narrativa popular ...	114
4.2 Maria-Antònia Oliver: <i>Joana E.</i> , la intertextualitat al servei de la recerca de la identitat femenina	123
4.3 Antoni Serra (o quan tres no és multitud)	136
4.4 Baltasar Porcel: <i>Ulisses a alta mar</i> . Reescrivint Homer	150
4.5 Gabriel Janer Manila: personatges i joc intratextual	157
Conclusions	165
Apèndix documental	168
Bibliografia	193

INTRODUCCIÓ

La casualitat ens dóna quasi sempre allò que mai se'ns hagués acudit de demanar.

ALPHONSE DE LAMARTINE

No us ha passat mai, llegint un llibre, que us heu anat aturant contínuament al llarg de la lectura, i no per desinterès, sinó al contrari, a causa d'una gran aflluència d'idees, d'excitacions, d'associacions? En una paraula, no us ha passat mai això de llegir aixecant el cap?

ROLAND BARTHES

Per bé que l'home sol entestar-se a pensar que té a les seves mans el control absolut dels esdeveniments que protagonitza, el cert és que en molts casos les accions humanes es presenten regides per la casualitat. En l'àmbit literari aquesta conjuntura és força evident, ja que d'un detall que a primera vista sembla insignificant en pot sorgir, de manera inesperada, la caracterització d'un personatge, l'argument d'un conte i, fins i tot, el títol d'una novel·la. No només la creació literària, però, està sotmesa a circumstàncies d'aquest tipus: també els estudis sobre literatura poden tenir el seu origen en un cúmul de circumstàncies casuals. És en aquest context en què cal emmarcar l'elecció dels continguts tractats a la present memòria ja que, quan faig la vista enrere i intento recordar l'origen del meu sobtat interès, només puc recordar el paper que va jugar l'atzar en aquesta decisió.

La primera casualitat va esdevenir-se quan va arribar el moment de triar el tema per al projecte de final de carrera. Com que volia desmarcar-me dels autors tractats a l'aula i havia llegit recentment algunes de les obres de Maria-Antònia Oliver, vaig decidir-me a estudiar-ne la producció novel·lística. Margalida Pons, la meva tutora (que també ha dirigit totes les fases d'aquest projecte d'investigació), em va donar les directrius per posar en marxa la proposta, i ben aviat em vaig immersir en la lectura i anàlisi de les diferents obres publicades per l'autora. En aquest procés, va haver-hi dos casos que em van cridar molt l'atenció, *Amor de cans* i *Joana E.*: en ambdues, l'autora se serveix d'al·lusions a textos d'altres autors per bastir el seu relat, amb la qual cosa aconsegueix introduir el lector en un joc de referències molt efectiu. Aquest recurs em va atreure, i vaig tractar-ne l'ús que en fa Oliver en profunditat en un capítol del meu projecte. A més, vaig aconseguir publicar un article a *Lluc* sobre el tema, treball que encara considero el meu bateig de foc en l'estudi de la intertextualitat. La cosa, però, no va anar més enllà, i l'interès envers aquesta pràctica es va anar refredant.

A l'hora d'escollir el tema per a la memòria, tenia més o menys clar que volia seguir en la línia d'investigació iniciada; la meua intenció era portar a terme un estudi de l'obra dels altres autors que, juntament amb Oliver, integren la denominada Generació dels 70. Allò que no tenia clar, però, era l'enfocament que calia donar a la meua investigació, ja que la producció d'aquests autors s'ha estudiat des de perspectives ben diverses. Novament, la casualitat va marcar la meua decisió: i és que un dia, parlant sobre aquesta qüestió amb la meua tutora, ella em va recordar l'article de *Lluc* i em va proposar que tractés aquest conjunt d'escriptors des de l'òptica de la intertextualitat. L'atzar havia jugat bé les seves cartes: aquesta idea em va entusiasmar, i de seguida vaig fer meua aquesta opció.

Arribat el moment de planificar el procés de recerca i investigació,¹ en primer lloc vaig decidir cercar tota la informació possible referent al col·lectiu objecte d'estudi (prèviament, havia acotat la meua recerca als escriptors mallorquins i, més concretament, a un grup reduït integrat per Guillem Cabrer, Llorenç Capellà, Miquel Ferrà i Martorell, Guillem Frontera, Gabriel Janer Manila, Miquel López Crespí, Biel Mesquida, Maria-Antònia Oliver, Baltasar Porcel, Carme Riera, Miquel Àngel Riera, Antoni Serra, Jaume Santandreu, Gabriel Tomàs i Antònia Vicens). Així, vaig anar rastrejant publicacions periòdiques, monografies, entrevistes i, fins i tot, cartes personals² amb l'objectiu de fer-ne una lectura comparativa i, en conseqüència, obtenir-ne una visió plural. Tot seguit, vaig documentar-me també sobre la pràctica analitzada, això és, la intertextualitat; en aquest cas, els manuals i la xarxa van constituir els punts clau del procés de documentació. Una vegada recopilada la informació teòrica necessària, va començar la recerca de la matèria primera: les novel·les dels autors dels 70.³ La tasca no fou senzilla: des de textos exhaurits a volums exclosos de préstec, des de llibres desapareguts misteriosament de les biblioteques a obres que no es localitzen sinó a centres d'accés molt restringit, la tasca s'anava complicant de cada vegada més. Tot i això, el cert és que el bon ofici d'alguns contactes (personals i professionals) em

¹ Val a dir que, en alguns aspectes (principalment, els referents a l'obra de Biel Mesquida), el meu treball té en compte el marc establert pel projecte de recerca DENC (Discursos d'experimentació en la narrativa catalana). Aquest marc pot consultar-se a <http://www.uib.cat/catedra/camv/denc/objectius.html>.

² Les cartes personals a què faig referència s'inclouen en un apèndix presentat al final d'aquesta memòria, i donen notícia de la correspondència mantinguda entre Francesc de Borja Moll i els narradors Antònia Vicens i Baltasar Porcel.

³ Amb l'afany de precisar i sistematitzar l'abast del meu estudi, em centraré únicament en l'obra novel·lística d'aquests autors ja que, si bé és cert que els reculls de narrativa breu que publicaren reflecteixen alguns dels eixos de la seva producció literària, és a les novel·les on es manifesten amb més contundència els seus principis estètics i temàtics i, alhora, l'ús de la tècnica analitzada.

va permetre accedir a la pràctica totalitat dels textos consultables i, en conseqüència, em va ser possible procedir a treballar-los amb relativa normalitat. A l'hora de seleccionar, d'entre totes les troballes realitzades, les obres que em servirien de base per al meu estudi vaig aplicar un criteri força elemental: tan sols contemplaria aquells casos que continguessin exemples molt evidents del fenomen intertextual. Aquesta decisió em va portar a bandejar, entre d'altres, novel·les com *Crineres de foc* de Maria-Antònia Oliver que, si bé beu de textos anteriors com l'obra de Tolkien, no conté cap referència explícita que pugui incloure's en el meu àmbit d'estudi (tal com exposaré tot seguit, cal establir ja d'entrada la diferència entre la intertextualitat i l'estudi de fonts literàries).

El fruit d'aquest procés és el presentat a continuació: en primer lloc, s'inclouen dos apartats teòrics que serveixen per contextualitzar, d'una banda, la tècnica analitzada i, de l'altra, el grup generacional dels 70 i el mateix concepte de *generació*. El cos central de la memòria és constituït per un apartat força heterogeni en què s'analitzen els diferents vessants de la intertextualitat a les obres dels autors proposats; en aquest cas, es parteix d'una classificació establerta per l'estudiós José Enrique Martínez Fernández (i, val a dir-ho, refeta amb un toc personal que es concreta en dues modificacions força significatives), la qual ha permès sistematitzar un estudi que a priori semblava força difícil d'estructurar. A continuació, hi ha cinc apartats monogràfics en què es treballen aspectes concrets. Per començar, es tractarà el text de Biel Mesquida *Putà marès (ahí)*; com no podia ser d'altra manera, aquest primer estudi té com a punt de partida la subversió (concretament, es parlarà d'atenció a la subversió de la literatura de caire popular, ja que es treballarà a partir d'una sèrie de citacions extretes de les *Rondayes de Mallorca* de l'Arxiduc). Tot seguit, i tal com reflecteix el títol («Maria-Antònia Oliver: *Joana E.*, la intertextualitat al servei de la recerca de la identitat femenina»), es presenta un apartat en què interactuen l'interès per la pràctica intertextual (en aquest cas, per l'al·lusió) i pels estudis de gènere. La sèrie de novel·les negres sorgides de la ploma d'Antoni Serra constitueix l'objecte d'estudi d'un segon apartat, també centrat en l'al·lusió, en què s'establirà un curiós diàleg amb els textos de dos dels més reconeguts creadors del gènere: Manuel Vázquez Montalbán i Andrea Camilleri. En el cas de Baltasar Porcel, l'obra analitzada serà *Ulisses a alta mar*, i el text de referència (altrament, objecte de reescriptura) l'epopeia homèrica. Ja per acabar, i com a única mostra d'autoreferencialitat (això és, d'intratextualitat), els personatges de les novel·les de Gabriel Janer Manila seran analitzats en profunditat per tal de detectar les semblances existents entre una sèrie de perfils ben característics (rebels, nans, etc.).

Amb tot, la intenció és clara: observar si existeixen concomitàncies en l'ús de la intertextualitat que fan els diferents autors i dictaminar si es pot concloure que, com en el ja esmentat cas d'Oliver, aquesta és un recurs cabdal en el marc de la producció literària dels autors de la Generació dels 70 a Mallorca.

Quant a qüestions tipogràfiques i d'estil simplement voldria destacar el fet que, a l'hora de reproduir citacions, he recorregut al text original sempre que m'ha resultat possible; així, la memòria conté citacions en català, castellà i francès (en aquest darrer cas, les citacions van acompanyades de la corresponent traducció inclosa en una nota a peu de pàgina). Pel que fa a les citacions de textos escrits originalment en altres idiomes, he optat per reproduir la traducció catalana o castellana que se n'oferia a les diferents edicions que he tingut a l'abast.

No vull cloure aquesta introducció sense agrair a un grup de persones la seva ajuda inestimable: a Margalida Pons, per haver exercit de veu crítica i de punt de referència en tot moment; a Maria Muntaner i Mercè Picornell, per la seva ajuda i les seves orientacions; a Guillem-Jordi Graells, Miquel López Crespí i Antònia Vicens, per la seva bona disposició; a Joan Mas, Damià Pons i Caterina Valriu, per l'ajuda prestada a l'hora de cercar vies de publicació per als articles relacionats amb aquesta memòria; i a Aina Dols, Francisca Maria Esteva (Servei de Documentació de la UIB) i Margalida Llinàs, per tots els llibres de lectura i de consulta que m'han aconseguit.

1. La intertextualitat. Principals formulacions teòriques

En aquest apartat inicial portaré a terme la caracterització de la intertextualitat des d'un punt de vista eminentment teòric. En primer lloc, aportaré una definició del terme, tot parant una atenció especial a l'evolució de les seves connotacions semàntiques i funcionals. Tot seguit, oferiré una breu relació dels principals trets que presenta allò que hom denomina intertext i, ja per acabar, em centraré en la descripció de les principals manifestacions del fenomen intertextual que poden detectar-se en un text determinat.

1.1 Definició. Història del terme

Des del punt de vista etimològic, i partint del fet que el prefix *inter-* fa referència a les relacions de reciprocitat o interconnexió que s'estableixen entre dues o més unitats pot destacar-se que, a grans trets, el terme *intertextualitat* evoca la relació d'un determinat text amb altres creacions (artístiques o no) preexistents, això és, al·ludeix al bastiment d'un text a partir dels fonaments obtinguts mitjançant el coneixement i estudi de tot un seguit de manifestacions culturals prèvies.

El terme en qüestió és relativament modern i, en conseqüència, també ho és la seva teorització.⁴ La primera figura a la qual cal fer referència a aquest respecte és Mijail Bakhtín, les teories del qual enuncien, entre molts altres aspectes,⁵ el caràcter dialògic del discurs⁶ (MARTÍNEZ FERNÁNDEZ 2001: 53). Segons Bakhtín, pot afirmar-se

⁴ Tot i això, no podem obviar el fet que els mecanismes de caire intertextual existeixen des de fa molts anys en tant que la seva anàlisi pot aplicar-se a èpoques molt diferents. Per exemple, podem rastrejar l'ús d'aquesta tècnica en el *Tirant lo Blanc* de Martorell, obra que se serveix dels textos de Joan Roís de Corella a l'hora d'elaborar alguns dels seus passatges més destacats. Corella, per la seva banda, s'inspirà en les obres d'Ovidi el qual, no ho dubtem, va recórrer sovint a l'imaginari grec per redactar els seus textos. D'altra banda, a aquest respecte també cal destacar el fet que ja des de l'Antiguitat han existit termes i conceptes per a determinats tipus de relacions concretes entre un text i altres manifestacions de la cultura com, per exemple, paròdia, paràfrasi, pastitx, al·lusió, collage, etc. (NAVARRO 1997: VI). Així doncs, la intertextualitat s'ha de concebre com una característica inherent a tota manifestació cultural i, alhora, com un fenomen actiu en els textos de caràcter literari de tots els temps que la crítica ha de tenir molt en compte a l'hora de realitzar-ne el pertinent estudi.

⁵ La crítica russa sovint ha destacat que els pensadors europeus tan sols feren seus alguns aspectes de l'ideari bakhtinià (principalment, la dialogia). Tal com destaca Tatiana Bubnova (1996: 15), «los investigadores rusos no sin razón han señalado el “enfoque unilateral” de sus colegas occidentales, los que leen en los trabajos de Bajtin tan sólo el pluralismo y el relativismo, derivados directamente del dialogismo y del carnaval, y descuidan los aspectos de la responsabilidad individual y de la intersubjetividad, que constituyen la segunda mitad de las bases de su pensamiento». Tot i que comparteixo en gran mesura els continguts d'aquesta crítica, per tal de sistematitzar les meves idees en el marc de la present anàlisi em cenyiré estrictament a l'estudi d'aquells conceptes que em serviran per caracteritzar, de manera més o menys aproximada, la noció que m'ocupa.

⁶ Per als seus estudis, Bakhtin se centrà en el discurs de caràcter novel·lístic i, més concretament, en l'anàlisi de les obres d'autors com Dostoievski. Sobre aquest autor, el crític destacà en una entrevista:

que tot discurs és el resultat de la interacció o diàleg amb altres textos, això és, constitueix la relació necessària d'una forma d'expressió amb altres manifestacions que li són externes. L'esmentada dialogia estableix, per tant, la relació de veus pròpies i alienes, individuals i col·lectives, amb la qual cosa fa palès el fet que el llenguatge del discurs s'ha d'analitzar des de la perspectiva de la polifonia o interacció d'un nombre determinat de veus en un mateix discurs. Tal com destaca Iris Zavala (1989: 79):

Lo dialógico concierne ante todo a la interacción entre los sujetos parlantes (locutor = voz hablada o activa; emisor = voz del circuito comunicativo escrito), y los cambios de sujetos discursivos, bien sea en el interior de la conciencia o en el mundo real. Supone, asimismo, una articulación que incorpora las «voces» del pasado (tiempo), la cultura y la comunidad. Revela, en definitiva, la orientación social del enunciado. En cuanto que determina la «pluralidad» y la «alteridad», se opone a la «voz» monoestilística y monológica que impone la norma, la autoridad, el discurso del poder. Captar la dialogía —la poliglosia, la heteroglosia— significa el desafío a un lenguaje único.

Les idees de Bakhtín no van ser conegudes a Europa fins a principis de la dècada dels 60, quan van ser introduïdes per una sèrie de teòrics vinculats a l'estructuralisme (Kristeva, Todorov, etc.). És precisament en aquesta època (i, més concretament, l'any 1967) quan Julia Kristeva assimila i reformula les teories d'aquest crític i encunya el concepte d'intertextualitat pròpiament dit al seu article «Bakhtíne, le mot, le dialogue et le roman», que dos anys després inclouria al volum *Semiotiké*. Segons Kristeva (1969: 140), «tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte».⁷ Per a l'autora en qüestió, doncs, un text és una mena de gran mosaic bastit a partir de citacions diverses, és a dir, constitueix una reinterpretació d'una sèrie de textos previs per part de l'autor. En aquest cas, es parteix de la premissa que cap text no pot existir com un tot hermètic i autosuficient per dues raons bàsiques: la primera és que un autor és, abans de començar la seva tasca de creació literària, un lector de texts aliens al seu, cosa que implica que tota obra és plena de referències i influències externes. Per la seva banda, la segona raó al·ludeix al fet que qualsevol text adquireix un sentit ple mitjançant l'acte de la lectura, el qual es troba totalment mediatitzat per l'ampli entramat textual que el lector aporta quan realitza la tasca d'interpretació del text. En definitiva, per tant, pot afirmar-se que el concepte d'intertextualitat plantejat per Julia Kristeva gira al voltant de dues idees clau: tot text

«Dostoievski, para mí, es el creador de la novela polifónica, de más voces, organizada como un diálogo intenso y apasionado sobre los problemas últimos» (PODGORZEC 1996: 117).

⁷ «Tot text es construeix com un mosaic de citacions, tot text és absorció i transformació d'un altre text». (la traducció al català d'aquests i altres originals francesos és meua).

s'escriu a partir d'un altre, i tot text s'ha de llegir a partir d'un altre (SOLÀ PARERA 2005: 30).

Passats uns quants anys, els postulats teòrics de Kristeva comencen a ser objecte d'interpretacions errònies. Tal com destaca Desiderio Navarro (1997: vii),

... el aprovechamiento que, como la dialogicidad bajtiniana a manos de la Kristeva, sufrió, a su vez, la intertextualidad kristeviana no siempre ha tenido un nivel científico y respetable [...] Hasta tal punto llegó el empleo abusivo y falaz del término, que ya en 1974 su propia creadora decidía abandonarlo y emplear otro en su lugar.

Aquest terme al qual es refereix Navarro, encunyat per Kristeva a *La Révolution du langage poétique* (1974: 59-60), no és altre que el de *transposició*:

El terme d'intertextualitat designa aquella transposició d'un (o diversos) sistema (es) de signes a un altre; però, atès que aquest terme sovint s'ha entès en el sentit banal de "crítica de fonts" d'un text, preferim el de *transposició*, que té l'avantatge de precisar que el pas d'un sistema significant a un altre exigeix una nova articulació d'allò tètic —de la posicionalitat enunciativa i denotativa.

Bàsicament, la citació reproduïda denota el fet que la principal preocupació de l'autora búlgara és que les seves teories puguin arribar a entendre's com un estudi tradicional de fonts literàries. Des d'una perspectiva actual cal afirmar que, deixant de banda els esmentats temors, aquestes teories són especialment remarcables ja que impliquen l'aparició d'un nou concepte (anomenat o bé transposició o bé intertextualitat) que permet expandir o, fins i tot, substituir de manera definitiva la noció d'«influència»⁸ que tan arrelada estava en els estudis literaris de caire tradicional (SOLÀ PARERA 2005: 43).

Tot i les esmentades objeccions, doncs, ben aviat l'ideari kristevià és aprofitat per altres autors, els quals n'amplien o en restringeixen l'abast en funció de la seva percepció. Així, pot destacar-se que els seus treballs desencadenaren l'aparició de múltiples aportacions⁹ com les de Roland Barthes (segons el crític estructuralista, el text s'erigeix en productivitat més que en producte; així doncs, Barthes afirma que el text

⁸ Aquest terme va néixer en el marc dels estudis positivistes del segle XIX per designar la implicació d'un autor en l'obra d'un altre, i es va mantenir vigent durant la primera meitat del segle passat. En l'època de Kristeva era el blanc de moltes crítiques, per això tant aquesta teòrica com altres autors contemporanis (per exemple, Roland Barthes) el defugien conscientment. A aquest respecte, Antonio Mendoza Fillola (1994: 61) afirma que «el concepto de influencia resultaba excesivamente amplio, por una parte, a la vez que limitado en algunos de sus empleos, porque se ha utilizado, generalmente, para referirse a los factores generales externos que inciden en la formación y en la producción artística de un autor, y, en menor grado, para atender al hecho de que efectivamente también se pudiera hablar de conexiones internas en las propias obras y en el conjunto de la obra de un mismo autor».

⁹ Per a aquesta enumeració segueixo Solà Parera (2005: 44-54).

sempre es troba actiu, la qual cosa implica que, fins i tot quan ja ha estat fixat, continua suscitant un procés de desconstrucció i construcció del llenguatge mitjançant un joc de combinacions infinites), Michael Riffaterre (autor vinculat a la Teoria de la Recepció per al qual el text únicament adquireix la condició d'obra d'art si és capaç d'imposar-se al lector, això és, si aconsegueix provocar-li una sèrie de reaccions cognitives que repercutiran en un coneixement més profund dels significats que amaga), Laurent Jenny (que recorre a la gramàtica generativa per explicar les transformacions sofertes pels texts arran de l'operativitat de la intertextualitat), etc.

El punt àlgid de la teorització al voltant del concepte d'intertextualitat, però, arriba amb l'aparició de les obres de Gérard Genette i, més concretament, arran de la publicació dels seus *Palimpsestes* (1982). En el marc d'aquesta obra el crític francès, després de definir la intertextualitat com «une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes» o com «la présence effective d'un texte dans un autre»¹⁰ (GENETTE 1982: 8), indica que existeixen fins a cinc modalitats diferents de relacions transtextuals (MARTÍNEZ FERNÁNDEZ 2001: 62):¹¹ la intertextualitat, definida com la presència efectiva d'un determinat text en un altre; la paratextualitat o relació que el text manté amb el seu paratext (títol, subtítol, pròleg, epíleg, etc); la metatextualitat o relació del text amb un altre que en parla; la hipertextualitat o relació que uneix un text amb un altre d'anterior en el qual s'insereix d'una manera que no és el comentari i l'arxitextualitat o conjunt de categories generals o transcendents de les quals depèn qualsevol tipus de discurs. En aquest cas, el concepte d'intertextualitat (que, com veiem, s'enquadra en el camp més ampli de l'esmentada transtextualitat) implica l'existència de discursos autònoms, en el marc dels quals poden observar-se processos de construcció, de reproducció i de transformació de models més o menys implícits. Per això, Genette sovint esmenta com a clars exemples d'intertextualitat les citacions, les al·lusions i els plagis. Tot i això, també adverteix que cal anar amb compte per tal de no confondre algunes manifestacions de caire intertextual amb aquelles que són pròpies de les estructures semàntiques comunes a diversos tipus de discurs social.

Tal com afirma Martínez Fernández (2001: 62), avui en dia ningú no dubta de la importància dels escrits de Genette en el marc de l'estudi de la textualitat (o, millor dit,

¹⁰ Això és, la «relació de copresència entre dos o més textos o «la presència efectiva d'un text en un altre».

¹¹ Per a Genette, l'objecte de la poètica no és el text sinó la transtextualitat o transcendència textual d'aquest, això és, els diferents tipus de relacions que poden establir-se entre els texts amb els quals s'opera.

de la transtextualitat). El seu afany sistemàtic el va portar, d'una banda, a examinar parcel·les molt vastes de la teoria literària i, de l'altra, a portar a terme rigoroses distincions i precisions en aquest àmbit. L'únic aspecte que des de la perspectiva que m'interessa se li pot retreure és el fet que no establís algun tipus de parentiu funcional entre les diferents classes de relacions transtextuals a les quals hem fet referència; així, per exemple, pot destacar-se que la intertextualitat genettiana, definida per la relació de copresència entre dos o més texts, interfereix amb els fenòmens d'hipertextualitat o producció d'un text per derivació d'un altre anterior per transformació simple o transformació indirecta. Les següents paraules de Limat-Letelier (1998: 43) deixen ben palès aquest aspecte:

Puisque l'intertextualité est redéfinie par la co-présence du texte A dans le texte B (relation *in praesentia*), l'hipertextualité, qui consiste à établir une relation différée entre l'hypotexte (texte A antérieur) et son hypertexte (texte B ultérieur, se présente symétriquement comme une variante *in absentia* de l'intertextualité. De fait, selon leur contexte, la citation (avec ou sans référence), l'allusion, le plagiat —ces formes de l'intertextualité selon Genette— peuvent aussi être produites selon un régime ludique, satirique ou sérieux, tout comme les pratiques hypertextuelles». ¹²

En les darreres dècades l'interès per la intertextualitat no ha decaïgut, sinó que, contràriament, han anat apareixent alguns estudis notables en aquest àmbit. ¹³ És el cas, per exemple, dels treballs de Heinrich Plett (i, més concretament, del conegut article «Intertextualities», aparegut l'any 1993 a la revista *Criterion*), un estudiós que aporta una caracterització detallada del concepte analitzat ja que connecta la intertextualitat amb la retòrica, la gramàtica i, fins i tot, la pragmàtica amb l'objectiu d'aconseguir un instrument d'anàlisi precís i rigorós des del punt de vista científic (SOLÀ PARERA 2005: 61). Així, pot destacar-se que, d'una banda, la noció d'intertextualitat s'ha introduït de manera definitiva en el marc dels estudis literaris i, de l'altra, el fet que apareix com a noció en tot tipus de diccionaris i enciclopèdies, tant en paper com en suport informàtic (MARTÍNEZ FERNÁNDEZ 2001: 64-65). La fortuna del terme, doncs, és inqüestionable ja que, en molts casos, l'anàlisi intertextual s'ha mostrat com un dels mètodes més eficaços en l'àmbit de la interpretació textual literària.

¹² «Ja que la intertextualitat és redefinida per la copresència del text A dins el text B (relació *in praesentia*), la hipertextualitat, que consisteix a establir una relació diferida entre l'hipotext (text A anterior) i el seu hipertext (text B ulterior), es presenta simètricament com una variant *in absentia* de la intertextualitat. De fet, segons el seu context, la citació (amb referència o sense), l'al·lusió, el plagi —aquestes formes de la intertextualitat, segons Genette— també poden ésser produïdes amb una intenció lúdica, satírica o seriosa, de la mateixa manera que les pràctiques hipertextuals».

¹³ Per a una visió ampliada dels autors que han tractat el concepte d'intertextualitat, vegeu les obres *Intertextuality. Debates and Contexts*, de Mary Orr (Cambridge: Polity Press, 2005), i *Intertextuality*, de Graham Allen (Londres: Routledge, 2000).

1.2 Intertextualitat i intertext

Un cop presentades les principals particularitats del camp objecte d'estudi, aniré un poc més enllà en la seva anàlisi i faré referència a la caracterització d'un concepte que s'hi relaciona de manera directa: l'intertext.

El concepte en qüestió pot analitzar-se des de dues perspectives clarament interrelacionades: d'una banda, podem fer referència a l'intertext discursiu (que, com veurem, analitza les connexions existents entre diferents obres) i, de l'altra, a l'intertext lector, el qual assenyala i reconeix les relacions que s'estableixen entre aquestes obres per mitjà de l'activació dels coneixements i de l'experiència receptiva del lector (MENDOZA FILLOLA 2001: 28). A continuació, exposaré una caracterització detallada de cada un d'aquests vessants, tot parant especial atenció a aspectes com les relacions entre intertext, subtext i exotext, la competència literària i la recepció de l'obra per part del lector.

1.2.1 L'intertext discursiu

A l'hora de parlar de l'intertext discursiu cal fer referència en primer lloc a les teories exposades per Roland Barthes, segons el qual «tout texte est un intertexte; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variable, sous des formes plus o moins reconnaissables; les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues» (1968: 1015).¹⁴ Com veiem, Barthes parla en termes absoluts ja que afirma que qualsevol text és un intertext. Segons això, doncs, el procés creatiu esdevé una manifestació de la circularitat de la lectura en tant que l'existència d'aquest intertext comporta la impossibilitat de viure fora del text infinit.

Per la seva banda, i tenint en compte criteris de caràcter etimològic, el ja esmentat Plett (1993: 67) es refereix a l'intertext com «un text entre altres texts». Aquest plantejament (que, com veiem, no coincideix amb el proposat anteriorment per Barthes) implica que tots els intertexts són texts, però no a la inversa, ja que si el concepte de *text* equivalgués al d'*intertext* no caldria distingir-los. Precisament, a l'hora de parlar de les diferències entre ambdues unitats Plett enuncia com a criteri bàsic el fet que, mentre que el text presenta un caràcter autònom i delimitat, l'intertext es troba

¹⁴ «Tot text és un intertext; d'altres texts són presents en ell, a nivells variables, sota formes més o menys recognoscibles; els texts de la cultura anterior i els de la cultura del voltant; tot text és un teixit nou de citacions passades».

mancat d'autonomia i resulta impossible de delimitar en tant que els seus elements constituents es refereixen a elements constituents d'altres texts.

En l'intent de classificar i delimitar els mecanismes intertextuals per tal d'aconseguir que siguin realment operatius han sorgit tota una sèrie de reformulacions que, en alguns casos, presenten una precisió gairebé matemàtica (MARTÍNEZ FERNÁNDEZ 2001: 76-77). Parem atenció, per exemple, a la fórmula establerta a aquest respecte per Pérez Firmat (1978: 1):

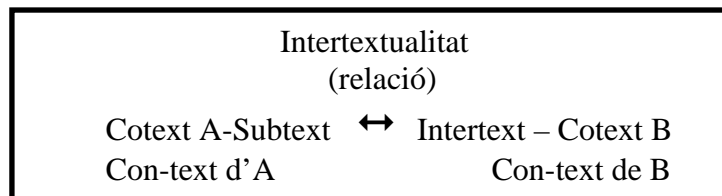
$$T = IT + ET$$

En l'esquema proposat, T equival a *text*, IT a *intertext* i ET a *exotext*. Com podem observar, el text seria igual a la suma de l'intertext i l'exotext (per *exotext* cal entendre allò que queda d'un text després d'haver-ne eliminat l'intertext, això és, el text global que serveix de marc a l'intertext i que no és el text global T). A partir d'aquesta formulació inicial, Gutiérrez Estupiñán (1992: 147) presenta el següent esquema, un xic més complex:

TEXT A	↔	intertextualitat (relació)	⇒	TEXT B
(anterior)				(nou)
Subtext				Intertext + Exotext

En el marc de la proposta de Gutiérrez Estupiñán el subtext seria el fragment del text A que en el text B funciona com a intertext; segons aquesta formulació, doncs, l'intertext és un fragment situat en un marc textual concret que manté algun tipus de relació amb un subtext concret. D'altra banda, l'existència de l'intertext en qüestió implica que també existeixi un exotext, el qual vendria a ser-ne el ja esmentat marc; així, en conclusió, l'exotext i l'intertext serien els elements constituents del nou text.

Ja per acabar cal fer referència al fet que, per la seva banda, l'estudiós Quintana Docio (1992: 205) proposa la següent teorització expressada també a manera d'esquema:¹⁵



Segons aquest darrer esquema, es denominarà *intertext* —dins d'un fragment B— aquell fragment textual que mantingui algun tipus de relació amb un subtext —dins d'un text A—, això és, un determinat fragment textual en el seu estat original. Segons això, ja a manera de conclusió podria afirmar-se no que tot text és un intertext (cosa que, d'altra banda, resulta elemental en tant que l'activitat lingüística únicament pot fer-se efectiva a partir de l'existència de discursos previs), sinó que qualsevol text *té la possibilitat* de convertir-se en un moment determinat en intertext.

1.2.2 L'intertext lector

Segons Antonio Mendoza Fillola (1996: 77), l'intertext lector pot definir-se com

el conjunto de saberes, estrategias y recursos lingüístico-culturales activados a través de la recepción literaria para establecer asociaciones de carácter intertextual y que permite la construcción de conocimientos lingüísticos y literarios integrados y significativos (competencia literaria), a la vez que potencia la actividad de valoración personal a través del reconocimiento de conexiones y del desarrollo de actitudes positivas hacia diversas manifestaciones artístico-literarias de signo cultural.

Des d'aquest punt de vista, la recepció d'una obra artística (i, més concretament, d'una obra literària) implica sempre una lectura comprensiva. Com és ben sabut, a l'hora de desxifrar aquest tipus de codis no n'hi ha prou amb un simple reconeixement de dades primàries, ja que en el procés de recepció no tan sols intervenen les aportacions del text en qüestió sinó que també cal tenir molt en compte els factors extratextuals que l'individu receptor aporta per mitjà d'una interpretació de caràcter personal (MENDOZA FILLOLA 1994: 62).

¹⁵ A l'hora de treballar amb aquest esquema cal tenir en compte que, com destaca Martínez Fernández (2001: 78), l'autor se serveix tant de la tradició terminològica francesa (*intertext*) com de la soviètica (*subtext*).

Si s'avança un poc més en la caracterització del concepte objecte d'estudi, es descobreix que en el procés de recepció literària l'activitat cognitiva connecta les valoracions personals de determinats gèneres, obres, èpoques i moviments literaris amb altres valoracions de caire crític que aquests han acumulat en el seu devenir històric, relació que pot arribar a condicionar l'actualització lectora en el moment present (MENDOZA FILLOLA 2001: 34). Així, pot destacar-se que la recepció de tota obra esdevé matisada pels efectes d'altres recepcions prèvies. En paraules de García Berrio (1989: 185),

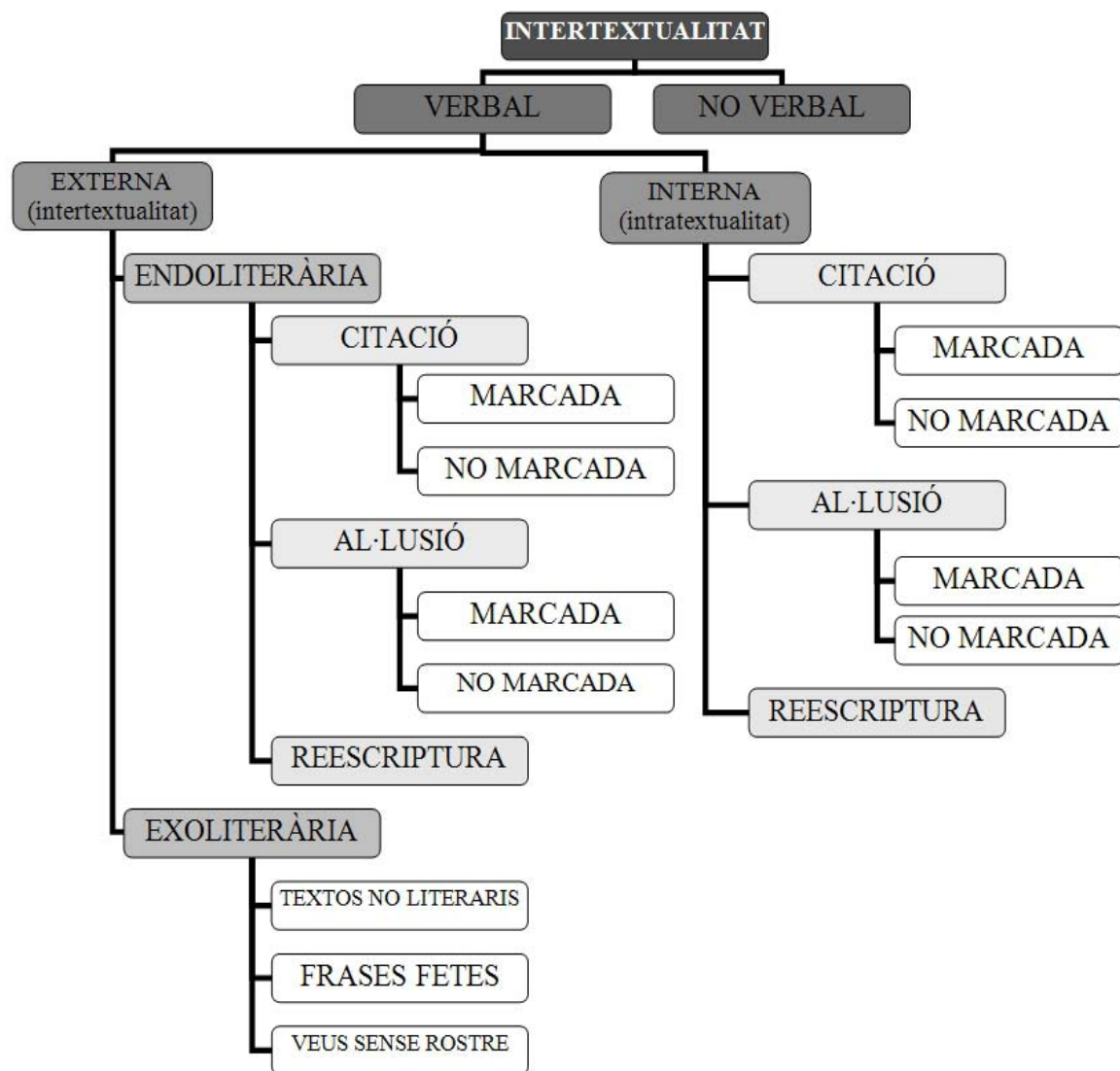
el sentido atribuido por cada acto de lectura a una obra está directamente influido por la multiplicidad de ejemplos de recepción simultáneos y anteriores. De tal manera, incluso, que se hace necesario hablar de lecturas o *patrones* de edad. Así, la recepción medieval del *Ars Poética* de Horacio o de la *Poética* de Aristóteles da como resultado unos patrones peculiares y acomodaticios según las condiciones y necesidades de cada época [...]. Y esto es aún más evidente en términos de patrones del «gusto», relativos a la configuración del *significado estético* aportado por determinadas épocas o edades, como la romántica o la positivista.

Com resulta fàcilment deduïble, els reconeixements intertextuals constitueixen la clau de volta del progressiu desenvolupament del personal intertext lector, ja que a partir de cada nou reconeixement es consolida i amplia el coneixement sobre les particularitats del discurs i dels models literaris rebuts, de manera que l'experiència que acumula l'intertext en qüestió facilita l'adequada percepció de nous valors i noves estratègies discursives en el marc de textos als quals hom accedeix per primer cop (MENDOZA FILLOLA 2001: 47). Per cloure aquest apartat, doncs, pot destacar-se que els components de l'intertext lector incideixen en la comprensió i en la interpretació, en l'establiment d'expectatives, d'anticipacions, d'inferències i de reconeixements que s'estableixen durant el procés de recepció (MENDOZA FILLOLA 2001: 37). Per tant, els components en qüestió activen i posen en relació l'anticipació intuïtiva del lector, així com també la seva competència literària.

1.3 Diferents manifestacions intertextuals

A l'hora de fer referència als diferents tipus de manifestacions intertextuals existents, i davant l'allau de plantejaments crítics existents a aquest respecte, considero que resulta extremadament pràctic seguir la formulació que l'estudiós Martínez

Fernández (2001: 81), partint d'una classificació prèvia establerta per Quintana Docio (1992: 206), sintetitza en el següent esquema:¹⁶



Tal com veiem, la intertextualitat verbal (la no verbal, evidentment, queda fora del meu camp d'estudi) pot ser interna o externa. Així doncs, d'una banda parlarem d'intertextualitat externa quan el mecanisme intertextual afecti creacions d'autors diferents (ens trobem, per tant, davant d'allò que a efectes pràctics podem denominar

¹⁶ L'esquema en qüestió presenta dues aportacions pròpies (a parer meu, totalment justificades) que modifiquen el model original. D'una banda, hi ha la inclusió de l'ítem *Reescriptura* a l'apartat d'intertextualitat externa endoliterària (Martínez Fernández només s'hi refereix en el cas de la intertextualitat interna o intratextualitat). Mitjançant aquest primer canvi pretenc fer palès el fet que la reescriptura d'una obra determinada no és patrimoni exclusiu del seu autor, sinó que aquesta pot ser modificada per un altre literat aliè a la concepció primera del text. A aquest respecte, un exemple paradigmàtic és la transformació en peça teatral de la narració *La dida* de Salvador Galmés per part de Maria-Antònia Oliver. D'altra banda, he afegit la distinció entre *marcada* i *no marcada* a la citació i al·lusió internes ja que penso que, igual que s'esdevé en el cas de les externes, aquestes poden explicitar o no el seu origen en funció de la intencionalitat de l'autor.

intertextualitat en el sentit estricte del terme) mentre que, de l'altra, farem referència a la intertextualitat interna o intratextualitat quan el mecanisme en qüestió posi en relació textos d'un mateix autor. Tot seguit, procediré a la caracterització d'aquestes variants del procés objecte d'estudi.

1.3.1 Intertextualitat externa

Pel que fa a allò que he denominat intertextualitat externa cal destacar que, en funció de la caracterització de la naturalesa del subtext, aquesta pot ser o bé endoliterària o bé exoliterària. L'endoliterària és aquella que es caracteritza pel fet de servir-se de material literari preexistent a l'hora de crear nous discursos; aquest tipus d'intertextualitat externa pot manifestar-se per mitjà de citacions, al·lusions o (com ja he destacat, sempre des del meu punt de vista) processos de reescriptura. Pel que fa a la citació, pot destacar-se que es tracta d'un mecanisme mitjançant el qual l'autor introdueix, de manera més o menys literal, un fragment d'una obra aliena en una altra de producció pròpia; com hem vist a l'esquema, el recurs en qüestió pot ser marcat o no marcat en funció de la inclusió, per part de l'autor en qüestió, del nom de la font de la qual s'ha extret. D'altra banda, l'al·lusió es defineix com un enunciat la plena comprensió del qual suposa la percepció de la seva relació amb un altre enunciat a què ens remet directament mitjançant un o altre estratagema; igual que vèiem en el cas de la citació, aquesta pot ser marcada (explícita) o no marcada (no explícita). Ja per acabar, la reescriptura és el procés mitjançant el qual un determinat autor crea un text nou a partir de la modificació d'un text preexistent.

D'altra banda, pel que fa a la intertextualitat exoliterària (això és, la que parteix d'uns materials aliens a l'àmbit de la literatura), la classificació proposada esdevé un xic més complexa, per la qual cosa cal matisar-la i dotar-la de precisió. En els apartats anteriors he afirmat que el fet de parlar d'intertextualitat tot fent referència a un determinat discurs suposava l'existència de discursos previs; en aquest sentit, doncs, la intertextualitat abraçaria tot tipus de textos, tant orals com escrits. Així, la primera de les categories a les quals al·ludeix l'esquema reproduït (això és, la de textos no literaris) queda totalment justificada pel fet que es refereix a totes aquelles creacions que cauen fora de l'àmbit estrictament literari. D'altra banda, cal destacar que en el marc de la parla quotidiana existeixen determinades fórmules que presenten un caràcter estàtic i

inalterable: són les frases fetes i els refranys,¹⁷ això és, manifestacions proverbials que fan part de la memòria col·lectiva i que es transmeten de generació en generació sense perdre el sentit originari. Aquest tipus de manifestacions s'han fet servir amb diferents funcions per part dels escriptors: recerca del dialectalisme, automatisme del llenguatge (o, contràriament, desautomatització per desarticulació de la frase feta), etc.; per tant, quant a fórmula que un determinat autor fa servir amb un objectiu determinat pot considerar-se un subtext previ que formarà l'intertext en el marc d'un text literari. Ja per acabar, cal fer referència a allò que Martínez Fernández denomina veus sense rostre, això és, «voces, palabras, frases imaginarias» (2001: 187). En aquest cas, doncs, no parlariem de frases fetes o refranys sinó de frases triades a l'atzar i incorporades al text per incardinar-lo en la pluralitat de veus que ens envolta o, també, com a contrast amb la veu *literària* del poeta.¹⁸

1.3.2 Intertextualitat interna o intratextualitat

Tal com he destacat anteriorment, la intertextualitat interna o intratextualitat és la variant de la intertextualitat verbal que fa referència al procés mitjançant el qual l'autor crea texts nous a partir d'altres obres seves preexistents. En el desenvolupament del procés intratextual l'autor és lliure d'al·ludir, en el marc d'un text determinat, a escrits seus redactats amb anterioritat; d'autocitar-se; de reescriure un o altre text o fragment textual, etc. El gruix de l'obra és, en aquests casos, una continuïtat de texts; reprendre allò que ja s'ha dit és una manera de dotar de coherència el conjunt textual, això és, d'aconseguir que el text sigui un autèntic *teixit* (MARTÍNEZ FERNÁNDEZ 2001: 152).

Pel que fa a les pautes que se segueixen en el marc de les diferents manifestacions del procés objecte d'estudi (això és, citació, al·lusió i reescriptura), pot destacar-se que són molt similars a les que caracteritzen la creació literària feta a partir de texts d'altres autors. Per tant, tots els trets que en l'apartat inicial he destacat a l'hora de caracteritzar la intertextualitat externa (existència d'un discurs previ, reiteració de signes recognoscibles, etc.) poden aplicar-se a la seva descripció.

¹⁷ Segons Martínez Fernández (2001: 174), en l'àmbit que ens ocupa no cal tenir present la diferenciació que tradicionalment fa la paremiologia entre frase feta i refrany, ja que la funció intertextual d'ambdues manifestacions és exactament la mateixa.

¹⁸ Les veus sense rostre són un aspecte força marginal de l'estudi intertextual a causa de la seva escassa freqüència d'aparició (de fet, Martínez Fernández únicament en cita alguns exemples extrets de textos poètics i que, a parer meu, són força recercats). Per tant, he optat per no incloure'n cap referència en el marc de la present memòria.

A manera de conclusió pot destacar-se, d'una banda, que la intratextualitat transfereix cohesió i atorga sentit de conjunt a l'obra d'un determinat autor i, de l'altra, que a més pot exercir de guia orientativa per al lector; a partir de la reafirmació i matisació de fórmules prèvies, l'autor pot encaminar el seu públic vers una direcció determinada, tot proporcionant-li el camí per a una interpretació coherent (MARTÍNEZ FERNÁNDEZ 2001: 154).

2. La Generació literària dels anys 70 a Mallorca. Característiques generals

2.1 Sobre el concepte de generació

Així com a l'apartat anterior vèiem que l'abast i l'aplicació del terme *intertextualitat* han experimentat canvis notables en el transcurs de la seva relativament breu existència, considero que en aquest punt cal fer referència al fet que el concepte de *generació* (això és, un dels conceptes clau per a la meua investigació) no es queda enrere pel que fa a nombre de formulacions de caire teòric. Amb l'objectiu de fer palesos els criteris seguits en la realització del present treball pel que fa a l'ús de tan controvertida noció, tot seguit presento a manera d'introducció una ràpida panoràmica dels principals debats teòrics que ha suscitat el concepte.

A propòsit del terme en qüestió, Ortega y Gasset diu a l'article «La idea de las generaciones», inclòs dins *El tema de nuestro tiempo* (2003a: 62):

Las variaciones de la sensibilidad vital que son decisivas en la historia se presentan bajo la forma de generación. Una generación no es un puñado de hombres egregios, ni simplemente una masa: es como un nuevo cuerpo social íntegro, con su minoría selecta y su muchedumbre, que ha sido lanzada sobre el ámbito de la existencia con una trayectoria vital determinada. La generación, compromiso dinámico entre masa e individuo, es el concepto más importante de la historia, y, por decirlo así, el gozne sobre el que ésta ejecuta sus movimientos.

Per a Ortega, l'existència de les generacions constitueix l'eix mitjançant el qual és possible garantir l'evolució de l'espècie. Aquestes poden definir-se, doncs, com un grup humà els membres del qual comparteixen una sèrie de trets que són producte de l'aparició d'una nova sensibilitat i que, en conseqüència, els individualitzen respecte dels integrants de les generacions anteriors.¹⁹ Un dels principals trets en comú és, sens

¹⁹ Això no implica que els membres de generacions diferents no puguin presentar semblances. Tal com destaca el mateix Ortega, «una generación es una variedad humana, en el sentido riguroso que dan a este término los naturalistas. Los miembros de ella vienen al mundo dotados de ciertos caracteres típicos, que les prestan una fisonomía común, diferenciándolos de la generación anterior. Dentro de ese marco de identidad pueden ser los individuos del más diverso temple, hasta el punto de que, habiendo de vivir los unos junto a los otros, a fuer de contemporáneos se sienten a veces como antagonistas. Pero bajo la más

dubte, la missió històrica que el filòsof atorga als membres de cada generació (aspecte àmpliament comentat a «La previsión del futuro», inclòs també dins *El tema de nuestro tiempo*). Aquesta missió, evidentment, s'ha de portar a terme de manera col·lectiva. Tal com destaca l'autor (2003b: 67),

Si cada generación consiste en una peculiar sensibilidad, en un repertorio orgánico de íntimas propensiones, quiere decirse que cada generación tiene su vocación propia, su histórica misión. Se cierne sobre ella el severo imperativo de desarrollar esos gérmenes interiores, de informar la existencia en torno según el módulo de su espontaneidad.

A la vista de tot el que he exposat fins ara, pot afirmar-se que la concepció del terme *generació* en el marc de l'ideari orteguianista presenta una marcada tendència historicista i homogeneïtzant (la qual, com ja s'ha destacat, es faria palesa fins i tot en els casos més extrems). Aquesta perspectiva ha estat molt discutida per altres crítics contemporanis i posteriors;²⁰ d'entre tots els aspectes que s'han debatut, el que sens dubte resulta més interessant en el context que m'ocupa és el de la defensa de la llibertat de què tot individu ha de gaudir a l'hora d'exercitar les seves aptituds artístiques o intel·lectuals. Una de les primeres mostres d'aquest corrent la trobem en la figura de Guillermo de Torre, el qual encunya un plantejament del terme que té en compte, encara que només de manera incipient, la individualitat creativa. Per a Torre (1969:110), la generació és defineix com

... un conglomerado de espíritus suficientemente homogéneos, sin mengua de sus respectivas individualidades, que en un momento dado, el de su alborear, se sienten expresamente unánimes para afirmar unos puntos de vista y negar otros, con auténtico ardimiento juvenil.

Posteriorment, Santos Sanz Villanueva desenvolupa aquest vessant individualista i l'aplica als seus estudis referents a la generació del 68 espanyola, un grup marcat per una gran pluralitat de línies narratives però que, tot i això (o, millor dit, precisament per això), no pot sinó considerar-se una generació (SANZ VILLANUEVA 1992: 254):

Esa diversidad de caracteres literarios y lo que se aduce de un simple vistazo de la nómina antes ofrecida pueden aducirse como serios reparos para la presente consideración

violenta contraposición de los *pro* y los *anti* descubre fácilmente la mirada una común filigrana. Unos y otros son hombres de su tiempo, y por mucho que se diferencien se parecen más todavía» (2003a: 62-63).
²⁰ Per a una visió ampliada de les diferents perspectives aparegudes al voltant del terme, vegeu l'obra d'Eduardo Mateo Gambarte *El concepto de generación literaria* (Madrid: Síntesis, 1996) i els diferents assajos de Julián Marías (per exemple, *Literatura y generaciones* [Madrid: Espasa-Calpe, 1975]).

generacional. Sin embargo, es esa misma diversidad de caminos un rasgo fundamental de los narradores del 68. Sus realizaciones particulares difieren mucho entre sí e incluso varios de los integrantes de la relación ofrecida han negado cualquier posible vinculación, pero todos ellos desarrollan su obra en esas fechas coincidentes y obedecen a unos semejantes estímulos que pueden englobarse en la idea general de buscar un proceso de modernización de nuestra novela.

Ja en l'àmbit català cal tenir en compte l'opinió de Vicenç Llorca, el qual afirma que la producció literària dels membres d'un grup d'autors més o menys contemporanis mai no es limita a una única possibilitat d'expressió estètica sinó que, ben al contrari, l'eclecticisme sovint n'esdevé el principal tret definitori. Així, resulta que tot escriptor mínimament conscienciat és capaç de configurar un univers ficcional propi i, d'aquesta manera, assolir el grau més alt d'autonomia a nivell de creació literària. Segons Llorca, doncs, «hi haurà iniciatives i grups d'escriptors que donaran sentit al concepte generacional, però també nous autors, o simplement noves trajectòries, que marcaran altres territoris aliens a una concepció comuna de la literatura». Des d'aquesta perspectiva, no s'hauria de concedir tanta d'importància al terme en qüestió sinó que, contràriament, allò que caldria fer és una «apologia de la veu» (LLORCA 1996: 30):

En una ocasió, en referir-me a la polèmica entre generacions, vaig apuntar una apologia de la veu. I acabava afirmant que vivim amb veus, ens poblen les veus i ens calen les veus. La justícia de la literatura consisteix a plantejar la hipòtesi d'haver viscut amb Plató, Sant Agustí o Schiller. D'on ve que l'exigència màxima de la literatura sigui la clara consciència de la construcció d'una veu. La «generació», ara sí, d'una veu. No la vanitat del nom imprès, del premi rebut, de la generació forçada o de la polèmica absurda.

Un cop exposats dos punts de vista diametralment oposats respecte del tractament de tan problemàtic concepte, considero que cal analitzar ara l'aplicació pràctica que en fan Oriol Pi de Cabanyes i Guillem-Jordi Graells, la qual presenta matisos d'ambdues perspectives. Per començar, cal destacar que la definició proposada per Ortega y Gasset es correspon a la idea inicial del concepte *generació* que tenien els esmentats autors quan van decidir iniciar, el desembre de 1970, la realització d'un seguit d'entrevistes amb l'objectiu de bastir, a partir dels resultats obtinguts, una obra que esdevingués una mostra representativa de les novetats del panorama literari català de l'època. El resultat d'aquesta tasca va concretar-se en una publicació que va suposar una fita important en el moment de la seva aparició, i que avui en dia encara resulta força citada en el marc dels estudis de literatura catalana contemporània: em refereixo, evidentment, a *La generació literària dels 70*. El títol d'aquesta obra, i més concretament el seu subtítol (*25 escriptors nascuts entre 1939-1949*), demostra ben a les clares que els dos autors citats consideren membres d'una mateixa generació literària un

grup d'autors la data de naixement dels quals se situa en un període ben delimitat. Ara bé: a més d'aquesta característica de caire temporal, Graells i Pi de Cabanyes tenen en compte la presència de tota una sèrie de trets comuns (idees sobre estètica i teoria literària, llengua d'escriptura, temes tractats, etc.) a la producció d'aquests autors a l'hora d'assegurar que fan part d'un mateix grup generacional.

Amb el temps, Graells recolliria una nova dada que permet parlar de col·lectiu generacional: les nombroses iniciatives conjuntes d'aquests escriptors. Tal com afirma el crític català (GRAELLS 1996b: 30)

... s'arribà a establir una consciència generacional —tot i les brometes i els escepticismes— que, a més de l'obra literària, és perceptible en un seguit d'iniciatives conjuntes de tota mena, des dels col·lectius teòrics (Trencavel, Ignasi Ubach) o creatius (Ofèlia Dracs) fins a algunes empreses marcades per gent de la generació (la represa del Centre Català del PEN Club o la creació de l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana).

Tot i això, el fet és que ja des del principi Pi de Cabanyes i Graells (1971: 11) reconegueren, com Sanz Villanueva i Llorca, que de l'ús del terme *generació* se'n deriven un bon nombre de problemes. En el seu cas, el principal va arribar de la mà dels mateixos autors entrevistats, els quals coincidiren a negar l'existència de la nova generació. Segons els autors de *La generació literària dels 70*, l'origen d'aquesta reiterada manifestació de la manca de consciència de pertànyer a una generació literària fou una campanya periodística organitzada al voltant de la qüestió generacional l'any 1969, la qual va provocar que el terme objecte d'estudi experimentés una notable degradació semàntica.²¹ Cal destacar, però, que aquesta degradació no va evitar que Pi de Cabanyes i Graells seguissin endavant amb el seu projecte: ambdós, tot i ser conscients de la problemàtica existent a nivell conceptual (a la qual, cal destacar-ho, s'ha d'afegir la qüestió de la censura, els mecanismes de la qual no permeteren que l'obra, acabada de redactar l'any 1971, circulés lliurement fins a l'any 1976),²² portaren

²¹ Com remembraria Graells vint-i-cinc anys després (1996a: 12), «els que són de l'època ho recordaran perfectament, però els altres poden pensar que nosaltres ens vam “inventar” el terme **Generació dels setanta**. Cal recordar, ben al contrari, que era un terme periodístic. Fins i tot se n'havia fet una mica massa de rebombori. Tant és així que, quan nosaltres preguntàvem a alguns dels autors si se sentien membres de la Generació ens deien “No, escolta. No tornem a parlar d'això de les generacions!”. N'estaven francament tips, sobretot perquè la polèmica o el debat periodístic, es reduïa a les pàgines de *Tele/Estel*, de *Tele/Expres* —que era el diari més interessat per aquests temes de l'època—, les pàgines d'*Oriflama*, alguna cosa a *Serra d'Or* i no gaire cosa més [...]. Era un tema que havia sortit a l'entorn de la *gauche divine*, de *Tuset street*, de l'aparició d'unes noves promocions —arquitectes, dissenyadors, gent de cinema, actrius, models i, entre aquesta fauna, també alguns i algunes escriptors i escriptores, tant en català com en castellà».

²² Segons Graells (1996a: 11), l'obra «va tenir una certa transcendència, una difusió molt més enllà del que es podia esperar d'un llibre que va ser segrestat a la setmana de ser a les llibreries i que, teòricament, va quedar immobilitzat durant cinc anys, i que per tant va ser un llibre proscrit. Tanmateix, sembla que

a terme de manera admirable la configuració d'una obra de consulta cabdal en l'àmbit de les lletres catalanes.

Com a conclusió, pot destacar-se que en el marc del treball presentat a continuació he procurat unificar les diferents perspectives proposades ja que, d'una banda, penso que resulta prou evident que no pot posar-se en dubte l'existència de la denominada Generació literària dels 70. Com bé afirmen Pi de Cabanyes i Graells (1971: 12), entre la producció literària dels integrants d'aquest grup d'escriptors hi ha tot un seguit de coincidències que no poden ser pas casuals: «Però nosaltres, degradacions semàntiques a part, creiem en l'existència d'aquesta generació, en la realitat d'un grup de gent que es perfilen amb uns trets comuns com generació literària dels 70. Ho haurem de demostrar, és clar». D'altra banda, però, no és menys cert que la lectura d'obres pertanyents als diferents autors objecte d'estudi m'ha fet concebre certes reserves a l'hora d'entendre el concepte *generació* exclusivament a la manera d'Ortega (és a dir, de manera homogeneïtzant), per la qual cosa intentaré deixar constància, a les pàgines següents, del fet que l'obra de qualsevol autor té la seva pròpia identitat i característiques particulars, independentment de la inclusió d'aquest en un o altre col·lectiu d'escriptors amb els quals pugui presentar determinats punts de contacte.²³ I és que, tal com destaca Jeroni Salom (1998: 14),

El concepte de “generació” és un d'aquests llocs comuns, com tants d'altres hi ha en els estudis literaris, que, fins i tot els qui els miram amb una certa reticència, acabam per acceptar. No, però, amb la voluntat de convertir-lo en un absolut, en una encotillada foto de família en què tots els membres han de ser tallats a mida. Haurien d'interessar les individualitats, l'obra concreta dels autors, més que no veure'ls com a símptoma d'un determinat context historicocultural.

2.2 La Generació dels 70 a Mallorca

2.2.1 Autors que integren el grup generacional de 1970. Diferents propostes.

En primer lloc, i entrant ja en matèria, cal precisar quin és l'objecte del present estudi. Ja he esmentat el fet que a la dècada dels 70 varen sortir a escena un gran nombre d'escriptors provinents de punts molt diversos del domini lingüístic català. El

molts dels llibreters, tot i els precs desesperats de l'editor de Pòrtic senyor Fornas demanant el retorn dels exemplars (vaig ser tan ingenu que vaig tornar els meus exemplars d'autor i em vaig quedar només amb les galerades, i durant cinc anys vaig utilitzar el llibre a través de les galerades), van dir que els havien venuts tots i els van fer circular subrepticiament».

²³ A aquest respecte, cal destacar que el present estudi no se centra únicament en l'anàlisi de les obres aparegudes a la dècada dels 70, sinó que intenta resseguir l'evolució que la producció de cada un dels autors enunciats a continuació ha experimentat al llarg de les darreres dècades. Des d'aquesta perspectiva, doncs, pot afirmar-se que es tindran en compte els diferents criteris des dels quals pot encarar-se l'estudi del terme «generació».

meu objectiu és centrar-me exclusivament en els autors mallorquins, ja que aquests visqueren unes circumstàncies històriques i socials força peculiars que, consegüentment, atorgaren a la seva obra uns trets diferencials molt marcats i un caràcter força particular. Per tant, i tot i que la producció literària dels escriptors mallorquins d'aquesta època presenta algunes característiques que es repeteixen a les obres dels escriptors principatins i valencians, limitaré el meu estudi a aquesta àrea geogràfica concreta.

Els meus problemes de delimitació no es clouen pas amb l'esmentada concreció geogràfica, ja que a l'hora d'esmentar els noms dels principals representants de la generació en qüestió la crítica no es mostra unànime.²⁴ Per començar, a *La Generació literària dels 70* Graells i Pi de Cabanyes entrevisten vint-i-cinc autors de diversos indrets dels Països Catalans, els quals esdevenen una bona mostra de la literatura que es fa a l'època. Entre aquests vint-i-cinc escriptors, hi ha cinc representants de la literatura catalana a Mallorca: Miquel Bauçà, Gabriel Janer Manila, Jaume Pomar, Guillem Frontera i Maria-Antònia Oliver (s'ha de dir també que Graells i Pi de Cabanyes van intentar posar-se en contacte amb Antònia Vicens per incloure la seva entrevista a l'obra, però no van obtenir cap resposta de l'autora de Santanyí i, per tant, aquesta va restar-ne exclosa).²⁵ Segons Graells i Pi de Cabanyes, d'aquests només tres (Oliver, Frontera i Janer) són coneguts per la seva tasca narrativa (Bauçà escriu poesia²⁶ i Pomar, tot i que també ha fet alguna incursió en el terreny narratiu, és més conegut com a poeta, periodista i crític literari). D'altra banda, cal destacar que l'estudi de Graells i Pi de Cabanyes té un caràcter restringit, ja que només inclou autors dedicats a la literatura de creació (poesia, teatre, novel·la o narració) que, en el moment de l'entrevista, tinguessin com a mínim una obra publicada, haguessin guanyat algun premi important o es trobessin en plena fase de publicació.

Uns quants anys després de l'aparició d'aquesta obra, el mateix Guillem-Jordi Graells (1982: 155-160) elabora un extens inventari que inclou tots els autors de illencs

²⁴ Com veurem, a la majoria dels llistats reproduïts apareixen autors procedents d'altres indrets de la geografia balear (és el cas, per exemple, del menorquí Pau Faner, citat per la majoria de crítics que tracten la qüestió de la Generació dels 70 a les Illes). Tot i això, com podrà observar-se al llistat final que jo proposo només hi ha inclosos autors procedents de Mallorca.

²⁵ Pel que fa a aquest tema, l'autora em va confirmar personalment que va rebre la carta però, com que la qüestió no era del seu interès, va decidir no respondre-la. Les seves paraules exactes, rebudes via correu electrònic, van ser les següents: «Record com si fos avui el dia —era hivern rabiós— que vaig rebre el qüestionari de Guillem-Jordi Graells i Oriol Pi de Cabanyes. Vaig llegir i tornar llegir el qüestionari, i al final vaig decidir que no el contestava. I és que el concepte de generació no em preocupava i tampoc no m'atreia».

²⁶ A més de poesia, amb els anys Bauçà també ha conrat el gènere narratiu. Dins la seva producció en aquest àmbit destaquen novel·les com *Carrer Marsala* o *L'estuari*.

que, a parer seu, s'han de considerar membres de la generació en qüestió. A aquest respecte, cal tenir en compte que Graells realitza una nova precisió temporal ja que parla de «gent nascuda entre 1936 i 1950» i, per tant, amplia en quatre anys el marge pel que fa a la data de naixement dels membres de la Generació dels 70 proposat a la seva obra conjunta amb Pi de Cabanyes (el crític justifica aquest fet únicament amb l'afirmació que la tria d'aquestes dates respecta «el període de quinze anys que exigia l'ortodòxia tradicional»²⁷ El llistat en qüestió inclou Gabriel Barceló Bover, Antoni Serra,²⁸ Baltasar Porcel, Jaume Santandreu, Josep Antoni Grimalt Gomila, Josep Melià, J.M. Salom i Sancho, Gabriel Tomàs, Miquel Ferrà Martorell, Gabriel Janer Manila, Antònia Vicens, Antoni-Lluc Ferrer i Morro, Joan Manresa i Martorell, Francesc Barceló i Fortuny, Joan Guasp Vidal, Guillem Cabrer Borràs, Guillem Vidal Oliver, Guillem Frontera, Llorenç Capellà, Maria-Antònia Oliver, Biel Mesquida, Carme Riera, Miquel López Crespí, Pau Faner, Miquel Mas Ferrà, Joana Serra de Gayeta, Xesca Ensenyat, Ponç Pons i Josep Rosselló i Munar. A tots aquests noms Graells afegeix, a més, els d'aquells autors de vocació tardana, això és, Joan Francesc March, Miquel Pons i Bonet, Joan Bonet i Nadal, Guillem d'Efak, Rafael Ferrer Massanet i Miquel Àngel Riera i Nadal, així com també el nom de dos autors que reprenen la seva activitat

²⁷ Tal com recull Eduardo Mateo Gambarte, «según el discurrir de Ortega, una generación es una *zona de fechas* que comprende unos quince años. Durante este tiempo, la forma de la vida [...] mantiene una cierta estabilidad; está constituida por una serie de opiniones, valoraciones e imperativos que poseen vigencia» (MATEO GAMBARTE 1996: 70). S'ha de destacar que, igual que les altres opinions d'Ortega, el fet de marcar l'existència d'una generació a partir d'aquest lapse de temps ha estat força discutit per la crítica posterior.

²⁸ Sobre la seva inclusió i la de Porcel en el grup generacional objecte d'estudi, Antoni Serra relata al seu dietari: «un d'aquests dies, parlant amb Jaume Fuster, em vaig assabentar que Graells treballa en un estudi sobre la narrativa mallorquina. Sembla, segons Fuster, que a Graells se li havia plantejat un problema el qual definitivament ha resolt: no sabia on situar-nos a Baltasar Porcel i a mi. Quina mania de situar la gent literària en tendències, escoles o generacions! Sembla com si l'escriptor no tengués valor en si mateix, a través de l'obra i de l'esforç intel·lectual. Bé, sembla que Graells finalment s'ha tranquil·litzat: ha arribat a la conclusió que Porcel i jo també pertanyem a la mal anomenada "generació dels setanta". Això em sembla absurd, per no dir ridícul i més enllà de tot sentit crític. No sé el que pensarà Porcel, i poc m'importa (és un superb i estufat), però ¿jo som un home, homeneu o homeniqueu de la "generació dels setanta"? No sé com Graells podrà compaginar els meus criteris literaris, concretament els de *La gloriosa mort de Joan Boira*, *Tríptic del viatger*, *Quartet per a una confidència* o *El cap dins el cercle*, per citar els llibres fins a hores d'ara publicats, i els de Janer Manila, Antònia Vicens, Guillem Frontera o Carme Riera, concretament *Els alicorns*, *39º a l'ombra*, *Els carnisseros* o *Jo pos per testimoni les gavines*. I no faig referència –què tots els dimonis sevillans me n'alliberin!- a la qualitat literària de les obres, comparant-les unes amb les altres, sinó al concepte narratiu que es desprèn en la forma, la intenció, la referència crítica, etc. Entre l'anomenada "generació dels setanta" i jo hi ha diferències i divergències fonamentals: la participació en la lluita clandestina contra el franquisme, la militància política, les influències literàries, les lectures d'autors estrangers, etc.» (SERRA 2007: 17-18). Com pot observar-se, doncs, Serra és un clar exemple de l'actitud dels escriptors de l'època estudiada, els quals defugen qualsevol tipus d'etiquetes i reneguen de la generació literària en la qual els crítics consideren que cal encabir-los.

literària després d'un període d'inactivitat més o menys llarg: Jaume Vidal Alcover i Antoni Mus i López.

Per la seva banda, en referir-se a aquest grup d'autors Josep Maria Llompart (1985: 48-55) no esmenta el concepte de generació, sinó que parla d'una «promoció» d'escriptors dels anys 70, i els defineix com «una fornada sorprenent i interessantíssima de narradors apareguda pels voltants de 1968». Entre aquests escriptors, Llompart en destaca un grup dels quals afirma que es caracteritzen per la presència, en el marc de les seves obres, d'una de les dues influències següents: l'obra de Llorenç Villalonga o el realisme màgic. Els escriptors les obres dels quals reflecteixen, segons Llompart, una d'aquestes dues constants són Antònia Vicens, Maria-Antònia Oliver, Gabriel Janer Manila, Antoni Serra, Llorenç Capellà, Pau Faner, Guillem Frontera, Josep M. Palau i Camps, Antoni Mus, Antoni-Lluc Ferrer i Morro i Jaume Santandreu. D'altre costat, Llompart esmenta una sèrie d'autors que quedarien al marge de les dues trajectòries esmentades; es tracta de Miquel Àngel Riera, Carme Riera, Biel Mesquida, Guillem Cabrer, F. Martí i Camps i Miquel Ferrà i Martorell. Llompart clou la seva enumeració amb els mots «altres autors i altres títols de positiu interès podríem afegir encara, però les dimensions d'aquesta aproximació no ho permeten», els quals fan palès el fet que l'estudiós en qüestió no considera definitiu ni exclouent el llistat presentat. Ja per acabar, cal dir que aquest estudia Baltasar Porcel com un cas aïllat i notable, ja que el considera un autor posterior al grup de 1950 però que, tot i això, encara no pot incloure's en el grup que és objecte d'estudi d'aquest treball.

Un altre crític reconegut, Pere Rosselló Bover, té algunes obres en les quals tracta el tema dels autors insulars dels anys 70. En una d'aquestes obres (ROSSELLÓ 1997: 46-47), cita com a integrants d'aquesta generació els següents escriptors: Baltasar Porcel, Antoni Serra, Miquel Àngel Riera, Gabriel Tomàs, Antònia Vicens, Gabriel Janer Manila, Maria-Antònia Oliver, Carme Riera, Pau Faner, Llorenç Capellà, Miquel Ferrà i Martorell, Guillem Frontera, Biel Mesquida, Guillem Cabrer, Miquel López Crespí, Jaume Santandreu, Guillem Vidal Oliver, Jaume Pomar, Joan Manresa, Pere Morey, Sebastià Mesquida, Xesca Ensenyat, Valentí Puig, Antoni Vidal Ferrando i Antoni Marí. El llistat de Rosselló es clou amb un significatiu «etcètera», fet que implica que com ja vèiem en el cas de Llompart l'inventari queda obert a la incorporació de nous noms. I, efectivament, el mateix Rosselló en una altra obra (1998: 76-78) afegeix fins a vuit autors més a la seva llista: es tracta de Miquel Bauçà, Josep M. Salom, Francesc Barceló, Antoni-Lluc Ferrer, Joan Oleza, Joana Serra de Gayeta,

Miquel Mas Ferrà i Miquel Mestre. El fet que en aquesta obra l'autor no inclogui alguns noms que apareixen a l'anterior (Sebastià Mesquida, Antoni Vidal Ferrando), que estudiï Baltasar Porcel com un cas a part o que clogui novament l'inventari amb un «etcètera» constitueixen indicis força representatius de les dificultats que presenta l'intent d'establir uns límits clars pel que fa a membres de la generació l'estudi de la qual m'ocupa.

Ja per acabar, existeix la classificació establerta per Pilar Arnau (1998: 4).²⁹ Per començar, aquesta autora cita, per ordre alfabètic, «els novel·listes mallorquins que se solen incloure dins de la Generació dels 70»: Llorenç Capellà, Miquel Ferrà Martorell, Guillem Frontera, Gabriel Janer Manila, Miquel López Crespí, Biel Mesquida, Maria-Antònia Oliver, Carme Riera, Miquel Àngel Riera, Jaume Santandreu, Gabriel Tomàs i Antònia Vicens. Pel que fa a Baltasar Porcel, Arnau el considera un una mena de narrador pont; d'Antoni Serra afirma que no li agrada que el considerin membre d'aquesta generació (tot i que, segons ella, resulta evident que cal considerar-lo com a tal), i de Valentí Puig diu que s'inicià a la literatura molt més tard que la resta d'autors mencionats. Per acabar, Arnau esmenta Xesca Ensenyat i Miquel Rayó, molt més joves i de camins literaris força individualitzats, per la qual cosa no podrien incloure's en la Generació dels 70.

Un cop revisades totes les opcions plantejades he considerat que, per tal de portar a terme un estudi més o menys sistemàtic en el marc de la present memòria (tasca que requeriria un esforç titànic en cas d'haver-hi d'incloure la producció narrativa de tots els autors als quals s'ha fet referència), la primera passa que em calia fer era delimitar tant com fos possible la meua investigació. Per això, he decidit centrar-me en la figura d'aquells autors que apareixen a la majoria de les classificacions enunciades i que, en conseqüència, són els que poden considerar-se més representatius.³⁰ Així doncs, la meua proposta inclou els següents narradors: Guillem Cabrer, Llorenç Capellà,

²⁹ Tot i el fet que ens trobem davant d'una classificació que sembla tancada, el fet és que a altres obres o articles d'aquesta autora (per exemple, ARNAU 1999) s'esmenten noms que no apareixen a la classificació anterior; per tant, aquesta tampoc no es pot considerar un inventari tancat ja que en moments puntuals s'hi dona cabuda a altres autors.

³⁰ Com pot observar-se no he tingut en compte les veus contràries a la inclusió de Baltasar Porcel en el grup objecte d'estudi, ja que espero poder demostrar que la seva obra comparteix bona part de les característiques que consideraré comunes a aquest grup de narradors. Pel que fa a Vidal Alcover, per bé que com es veurà més endavant ell mateix es defineix com a membre de la generació estudiada, he optat per no considerar-l'hi tant per una qüestió de dates (va néixer el 1923, molt abans que els altres autors analitzats) com per les conclusions a què arribem en fer una visió global de la seva producció (és cert que en alguns moments és engolit pel *boom* narratiu dels 70 i n'assumeix alguns dels preceptes bàsics, però es tracta de trets molt puntuals que no permeten la seva inclusió en la Generació dels 70).

Miquel Ferrà i Martorell, Guillem Frontera, Gabriel Janer Manila, Miquel López Crespí, Biel Mesquida, Maria-Antònia Oliver, Baltasar Porcel, Carme Riera, Miquel Àngel Riera, Antoni Serra, Jaume Santandreu, Gabriel Tomàs i Antònia Vicens.

2.2.2 Eclosió de la Generació dels 70. Context històric.

La data que sol prendre's com a referència pel que fa a l'aparició de la Generació dels 70 a Mallorca és el 1968. Aquest any, la conjuntura narrativa es veuria sacsejada per una sèrie de factors entre els quals cal destacar, en primer lloc, els fets del maig parisenc (GRAELLS 1982: 146), que ens ajuden a entendre les actituds i les ruptures (si més no, les inicials) dels integrants de la nova generació literària. No es tracta només de la influència que aquests esdeveniments tingueren en els joves escriptors del moment, sinó del fet que la majoria d'aquests participaren de l'esperit rupturista que marcà el final de la dècada dels 60 i del qual el maig de París constituí la màxima expressió. Tal com destaca Miquel López Crespí (2007),

Però què volem dir exactament amb la idea de «escrits sota la influència del Maig del 68?» Volem dir que als vint anys som en lluita contra el que consideram “el vell món” en tots els seus aspectes: el cultural i també el polític. Alguns dels escriptors de la generació dels anys setanta som militants actius de l'antifranquisme, joves oberts a totes les experimentacions literàries i artístiques que arriben a Mallorca o que anam a cercar més enllà de les nostres fronteres [...] Són uns anys en què fem nostra tota la ideologia i la pràctica situacionista i elevam el *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* (Éditions Gallimard, París, 1967) a la categoria de "bíblia" dels nostres vint anys. Aquest llibre, amb molts d'altres, de novel·les del *nouveau roman* al material polític i memorialístic d'Edicions Catalanes de París, de les Edicions de la Revista de Catalunya editades a Buenos Aires fins al material de Ruedo Ibérico i Ebro, els portam d'amagat en tornar de l'estranger, sempre preocupats pels escorcolls de la Guàrdia Civil, o el compram a les golfes de les llibreries de Barcelona o Ciutat.

A l'hora de posar una data d'inici és també important tenir en compte un esdeveniment de caràcter estrictament literari: el desenvolupament a Palma, durant el curs 1967-68, de la denominada Aula de Novel·la (això és, un cicle anual de conferències organitzat per Jaume Adrover Noguera, Bienvenido Álvarez Novoa, Jaume Vidal Alcover, Josep Maria Llompart i Antoni Serra), que va significar una important dinamització cultural a l'època i va contribuir a l'aparició d'un bon nombre de vocacions literàries. Segons Graells (1982: 147), aquesta Aula de Novel·la fou una fita remarcable ja que, fins i tot, podem considerar-la «una mena de pròleg» de la irrupció literària que es produiria a partir d'aquestes dates.

A tall d'anècdota, pot destacar-se que aquestes conferències esdevindrien, a més d'una important iniciativa de caire cultural, un símbol de la resistència antifranquista.

Tal com explica López Crespí (2005), la detenció de l'escriptor Antoni Serra fou el punt de partida d'un important acte de resistència per part dels intel·lectuals mallorquins:

El punt àlgid d'aquesta valuosa aportació a la lluita per una cultura antifranquista lliure i autènticament progressista, culminà amb les aules de Novel·la, quan els agents de la Brigada Social (la policia política del règim) interromperen la conferència que donava l'escriptor Antoni Serra i el detingueren. [...] Aturada la conferència, obligat el públic a sortir de la Casa Catalana, enmig del carrer, per "no circular" i "provocar aldarulls" foren arrestats Josep M. Llompart, Ginés Quiñonero, Antoni Figueras, Miquel Àngel Femenías i Emili Janer. [...] La detenció i la campanya de solidaritat que tengué lloc pocs dies després foren una de les lluites més importants de les Illes l'any 1968. S'ha de tenir en compte que aleshores la majoria de partits de l'oposició no existien i els comunistes només podíem fer alguna pintada ocasional demanant la llibertat del nostre poble. Signaven aquella carta de solidaritat amb els detenguts (exposant-se així a la repressió policíaca): Francisco Candel (escriptor); Llorenç Soler (director de cine); Joan Aguilar (cineasta); Montserrat Camps (estudiant); M. Teresa Cabré; Alfons Carles Comín (escriptor); José Coromines (metge); Manel Costa-Pau (escriptor); Josep Verdura (editor); Mercè Pons; Xavier Fàbregas (escriptor); Jaume Cruspinera (sacerdot); José Pulido (obrer); Laureano Bonet (professor); Josep Serra i Jové; Joan Farnés; Martí Fàbregas (empleat). La carta molt educada, "civilitzada" a més no poder, va ser ciclostilada i circulà de mà en mà pels reduïts ambients progressistes de l'època. Aquella signatura col·lectiva era una de les primeres experiències d'allò que més endavant seria una pràctica habitual a tot l'Estat. I simplement explicava els fets que s'havien esdevengut el dia 21 de maig de 1968 a la Casa Catalana.

Finalment, cal dir que la tria de l'any 1968 com a data clau per marcar l'aparició de la generació estudiada resulta força encertada si es té en compte que el mes de desembre de 1967 (concretament, la nit de Santa Llúcia) es produí un fet força significatiu: Antònia Vicens guanyà el premi Sant Jordi de novel·la amb l'obra *39° a l'ombra*, la qual cosa suposà l'inici d'una època de protagonisme dels escriptors mallorquins a les convocatòries de premis literaris del Principat.

D'altra banda, i centrant-me en la caracterització del context històric en què es mou aquest grup d'escriptors cal destacar que, com bé palesen a les seves obres estudiosos com Pilar Arnau, Guillem-Jordi Graells, Gabriel Seguí Trobat o Joan Triadú, en aquesta època la vida a Mallorca està marcada per una sèrie de circumstàncies de caràcter històric i social que cal comentar detingudament. Per començar, s'ha de fer incidència en el fet que en aquesta època (finals dels anys 60 i principis dels 70) la societat mallorquina viu un important procés transformacional que es manifesta en dues direccions: la revolució econòmica, que comporta el pas d'un model de producció bàsicament agrari i encara molt dependent de l'estructura feudal a unes condicions de terciarització econòmica (això és, de dependència d'una nova estructura basada en el

sector dels serveis),³¹ i el canvi social, que es manifesta en l'esfondrament de la societat tradicional, és a dir, en la desaparició de l'aristocràcia i l'emergència d'una nova classe social: la burgesia (GRAELLS 1982: 160-161). El principal "culpable" d'aquesta transformació tan profunda és el turisme, protagonista d'un *boom* espectacular que va començar a manifestar-se a partir dels anys 50. Com no podia ser d'altra manera, les repercussions d'aquest fenomen es van fer notar ben aviat en literatura. Tal com destaca Gabriel Seguí (1990: 268) referint-se a *Els carnissers*, de Guillem Frontera,

Pel que fa al turisme, *Els carnissers* (1969) presenta la tipologia dels pagesos pobres enriquits pel turisme, que esdevé una alternativa al dur i bucòlic treball del camp i converteix els pagesos en senyors. D'aquesta manera, ascendeix una nova classe social, que substitueix els nobles que s'arruïnen [...]. Els nous rics treballen en el sector dels serveis i a la vegada rendabilitzen i modernitzen les possessions per servir als hotels.

La irrupció turística massiva no només afecta els dos nivells abans esmentats sinó que, a més, esdevé el motor de tota una sèrie de canvis de caràcter social: en primer lloc, la presència constant d'estrangers provoca l'aparició d'un nou concepte de moral, circumstància que canvia de manera radical les mentalitats i els costums autòctons. Fins a principis de la dècada dels 60, la societat mallorquina havia mantingut unes pautes de comportament tradicionals i molt conservadores; l'arribada del turisme, però, suposa un important canvi a aquest respecte. El canvi es manifesta, per exemple, en la creació de grans hotels i llocs de d'entreteniment molt diversos (sales de festes, bars, discoteques), la presència dels quals comporta que els joves mallorquins abandonin la dura vida al camp per marxar a la ciutat a treballar. En l'àmbit literari, alguns casos que serveixen per il·lustrar aquesta conjuntura són el del protagonista de la novel·la de Gabriel Tomàs *Corbs afamegats* (1972), el qual deixa el seu Andratx natal per traslladar-se a la costa a treballar en un hotel, o el de la Miquela de *39º graus a l'ombra* (1968) d'Antònia Vicens, que abandona la resclosida vida del poble per regentar una botiga de *souvenirs* a Cala d'Or.

En un altre ordre de coses, tal com destaca Pilar Arnau (1995: 76) aquesta nova moralitat suposa també un procés d'alliberament sexual, especialment en el cas dels homes, els quals porten aquest procés a l'extrem fins al punt de contribuir a l'aparició del denominat "picador" (això és, una figura masculina que es dedica sistemàticament a

³¹ Segons Gabriel Seguí (1990: 278), en aquesta època «ha canviat el concepte de riquesa; la terra perd valor, perquè necessita un gran esforç de treball, és de rendiment insegur i a llarg termini, i en canvi es valora el guany immediat i segur».

intentar seduir noies estrangeres).³² Un bon exemple de la caracterització d'aquest nou "prototip" masculí el trobem a l'obra de Gabriel Janer Manila *La capitulació* (1972: 57):

Als vuit anys, vaig covar una rara mania de la qual no m'havia pogut esbravar. El món dels "picadors" em fascinava. Sentia contar tantes aventures pel carrer, conquestes fàcils d'homes ben plantats, que arribaven, miraven i vencien en un tres i no res. Àdhuc d'un hotel que convidaven al-lots a prendre el te de les cinc perquè les angleses poguessin escollir amb llibertat dins una gamma d'estils variada i plaent. Era el món nocturn i fascinant de les velles empolvades, carregades de moixos i brillants, dels "gigolós" asexuals, calents com foc a l'hora de jeure amb una vellarda, afuats per esbombar marietes rossos, delicats i suaus com un ventolí per a viure cada setmana un gran amor.

Finalment, cal destacar també que aquest procés d'obertura genera una crisi en un sector que fins aleshores havia estat un dels pilars bàsics de la societat: la religió (ARNAU 1999: 53-58). Evidentment, l'Església catòlica no veu amb bons ulls aquest ambient de llibertat, cosa que es reflecteix, per exemple, en l'aparició de tot un seguit de pastorals fetes pels bisbes mallorquins en les quals es tracta àmpliament el tema del turisme i la seva influència en la societat de l'època. Principalment, els seus membres mostren la seva preocupació davant la creixent immoralitat i les conseqüències que la relaxació sexual pot tenir en el jovent; per intentar lluitar contra aquests perills, l'Església porta a terme una sèrie d'iniciatives, entre les quals destaca la implantació dels famosos curssets de cristiandat, coneguts popularment com els «cursillos». Aquesta circumstància té tant de ressò social que, com destaca Arnau (1995: 53), fins i tot és transformada en matèria narrativa. Entre d'altres, així ho fa l'escriptora Maria-Antònia Oliver a la novel·la *Cròniques de la molt anomenada ciutat de Montcarrà* (1991: 44-45):

En arribar l'estiu, els capellans organitzaven els exercicis espirituals de les filles de Maria, on només podien assistir fadrines, i explicaven el temor de la mort, els horrors del pecat mortal, del pecat carnal [...] Les mares s'assabentaven, quan arribava el seu torn, dels perills que envoltaven les seves filles a la platja, entre aquelles dones de vida dissipada d'altres països on el catolicisme no era religió oficial.

En aquesta mateixa obra, Oliver també es refereix al fet que, en acabar els curssets femenins (que primer només eren per a dones fadrines i després només per a

³² Pel que fa al paper de l'home en aquest procés d'alliberament, són molt reveladores les paraules de Gabriel Seguí, segons el qual «el turisme ha fet caure la moral catòlica tradicional [...], però no ha portat un veritable enriquiment dels mallorquins, sinó que els tòpics ancestrals han estat substituïts per molts de contravalors [...]. Entre altres coses, la dona ha continuat essent un objecte de l'home, resignada a les aventures dels seus marits picadors, i acarada a la competència de les estrangeres» (1990: 278).

mares), s'oferien també una sèrie de sessions formatives al sector masculí de la població. Evidentment, l'única cosa que s'aconsegueix amb l'aplicació de mètodes tan dràstics és instaurar una doble moral: d'una banda hi ha un índex relativament alt de tolerància en certs aspectes relacionats amb els estrangers i, de l'altra, ens trobem davant d'una idea de moral molt més rígida per als autòctons, especialment pel que fa a les dones joves.

Ja en un altre ordre de coses, cal no oblidar una circumstància que marca profundament els membres del grup d'escriptors estudiat: es tracta del fet que aquests han de conviure un bon grapat d'anys amb l'existència d'un règim dictatorial que, evidentment, no posa les coses gens fàcils per a aquells que pretenen expressar-se en una llengua diferent del castellà. A aquest respecte, cal destacar que tots els escriptors de la Generació dels 70 viuen la postguerra, una època marcada per les restriccions a tots els nivells (econòmic, alimentari, ideològic, etc.). En l'apartat cultural destaca un aspecte d'ordre eminentment lingüístic: em refereixo al fet que els narradors en qüestió no poden realitzar la seva formació primària en català ja que, d'una banda, a totes les escoles de les Illes Balears les classes s'imparteixen exclusivament en llengua castellana i, de l'altra, les poques llibreries i biblioteques existents a l'època no gaudeixen d'un fons bibliogràfic adequat que permeti als narradors mallorquins aconseguir els instruments necessaris (obres de consulta, gramàtiques, manuals, diccionaris) per a l'estudi i aprenentatge de la llengua i la literatura catalanes (ARNAU 1999: 103). Aquesta formació de tendència castellanitzant té com a conseqüència més directa el fet que els escriptors mallorquins es distingeixin per tenir uns coneixements força complets en matèria d'autors literaris castellans i estrangers (especialment, francesos i anglesos) i, paral·lelament, presentin un profund desconeixement de la cultura pròpia, conjuntura que provoca que molts d'aquests escriptors passin per una primera etapa de producció literària en llengua castellana. Posteriorment, alguns d'ells tenen la possibilitat d'accedir a l'ensenyament del català gràcies als cursos organitzats per l'Obra Cultural Balear a l'Estudi General Lul·lià. La gran majoria, però, presenten una marcada tendència a l'autodidactisme pel que fa a l'aprenentatge de la llengua pròpia, aspecte que es reflecteix en una sèrie de característiques presents a la seva producció literària (errades ortogràfiques, dialectalismes, etc.). És el cas, per exemple, de Baltasar Porcel, el qual va

trobar en Francesc de Borja Moll l'autoritat a qui consultar els seus dubtes a aquest respecte.³³

Com supòs que ja sabeu, estic fent una guia de Mallorca per editorial Vergara. Em trobo, de moment, amb un problema: ortografia toponímica. Jo pens posar tots els noms amb mallorquí, i si n'hi algun que també s'escriu, o escriuen, en castellà (p.e.: Sa Pobla = La Puebla), posar-lo tot seguit entre parèntesis, p.e.: Sa Pobla (La Puebla), Vilafranca (Villafranca), etc. A més, crec que tots els noms aquests aniràn impresos en cursiva, a fi de que es puguin trobar més aviat al obrir qualsevol plana. Això, també, facilitarà la cosa de que aquests noms no estiguin d'acord amb la toponímia "oficial". Però, com s'escriu aquests noms en bon i cristià mallorquí? Andratx o Andraitx? Valldemosa o Valldemossa? Lluc o Lluch? Lluchmajor o Lluçmajor? Santa Ponça o Santa Ponsa?, etc. etc. [...] Concretem: us agrairia que em donassi una llista total –fins allà on sigui possible—de les poblacions i llocs més importants de Mallorca escrits tal com cal. I, en segon lloc, que una vegada acabada la guia –sobre un centenar de folis—la llegissiu de cap a peus, mirant si hi ha molts de desberats, noms mal escrits, omissions importants, etc., etc.

Pel que fa a l'àmbit estrictament literari pot destacar-se que l'època en què els narradors objecte d'estudi inicien la seva trajectòria literària coincideix amb els darrers anys de l'esmentada postguerra. Tal com afirma Joan Triadú (1982: 238), aquest període es caracteritza tant a les Illes Balears com també al Principat per la coexistència d'obres publicades per autors que s'adscriuen a èpoques i tendències totalment diferents, és a dir, es tracta d'una època de transició marcada, evidentment, per les insòlites circumstàncies que va provocar l'existència del règim franquista en l'àmbit cultural català. A aquest respecte cal destacar, en primer lloc, la continuïtat (i, en alguns casos, fins i tot la renovació) de novel·listes ja consolidats apareguts abans de la guerra i durant els primers anys de la postguerra, els quals publiquen encara alguna obra; els dos casos més paradigmàtics són, sens dubte, el de Mercè Rodoreda en l'àmbit català i el de Llorenç Villalonga en el mallorquí. La seva incidència en aquesta època, però, és molt desigual, ja que mentre que Villalonga no crea cap obra que afegixi res de positiu a la seva imatge literària, Rodoreda publica una de les seves novel·les més conegudes, *Mirall trencat* (1975), amb la qual renova la seva novel·lística i n'amplia els registres. Pel que fa al grup d'autors nascuts en plena postguerra, mentre que Manuel de Pedrolo publica novel·les de gènere (*Mecanoscrit del segon origen*, 1974) o de caràcter experimentalista (*Espais de fecunditat irregulars*, *Text/Càncer*), Baltasar Porcel en publica de mítiques (*Cavalls cap a la fosca*, 1975) i Blai Bonet de transcendentalistes (*Si jo fos fuster i tu et diguessis Maria*, 1972). La irrupció d'una nova fornada de

³³ Per a la reproducció completa d'aquesta carta, vegeu l'apèndix documental, text 1.

narradors, el grup generacional dels 70, atorgarà encara més varietat a aquest panorama literari.

D'altra banda, cal esmentar també alguns fenòmens estretament relacionats amb el món literari com, per exemple, el gran creixement editorial que té lloc a la dècada dels 60 (per exemple, pot destacar-se el cas de l'aparició, l'any 1965, de l'editorial Daedalus, en la qual treballen, entre d'altres, Jaume Pomar i Guillem Frontera). També és força remarcable en aquesta època la creació i promoció de nombrosos premis literaris, molts dels quals són atorgats a algun dels autors estudiats (per exemple, Guillem Frontera guanya el Ciutat de Palma l'any 1968 amb l'obra *Els carnissers*, Gabriel Janer Manila el Víctor Català el 1971 amb *El cementiri de les roses*, etc.). D'altra banda, però, encara hi ha algunes situacions problemàtiques (ARNAU 1999: 92): tot i que la manifestació més directa del sistema repressiu franquista en l'àmbit literari, això és, la censura, ha deixat enrere bona part de les seves mesures més restrictives (la Llei de premsa i impremta o «Llei Fraga» de l'any 1966 ha substituït la censura prèvia per la censura voluntària), encara s'exigeix un cert control a aquest respecte, així com també la revisió minuciosa dels textos que hom vol publicar, ja sigui en català, en castellà o en qualsevol altra llengua (cal tenir en compte que, tot i l'esmentada implantació de la censura voluntària, els autors d'aquells llibres ja publicats i considerats immorals o excessivament reaccionaris pelsensors reben una sanció). Un bon exemple d'aquest fet són els problemes que té Biel Mesquida a l'hora de publicar *L'adolescent de sal*, la seva primera novel·la: aquesta obra, de la qual cal destacar que guanya el Prudenci Bertrana l'any 1973, no pot sortir a la venda fins el 1975 a causa de l'acció restrictiva de l'òrgan censor.

2.2.3 Influències i trets distintius. Principals punts de contacte entre els membres del grup

En l'àmbit de les influències literàries que reben en els seus inicis els membres del col·lectiu objecte d'estudi³⁴ cal parlar, en primer lloc, d'una tradició literària insular que, tot i que no és inexistent com alguns crítics s'obstinen a assenyalar, no és prou sòlida i variada com per poder-los servir d'autèntic punt de referència (SALOM 1988: 40). Evidentment, existeixen alguns casos aïllats que poden considerar-se possibles

³⁴ Evidentment, em refereixo a les influències generals que poden rastrejar-se a l'obra de la majoria d'aquests autors. Quant a les influències particulars, seran analitzades de manera detallada en els apartats centrals de la present memòria.

referents literaris però, tot i això, la crítica tampoc no es posa d'acord a l'hora d'assenyalar-ne la influència concreta en els autors estudiats. El més destacat d'aquests casos és, evidentment, Llorenç Villalonga: tot i que és pràcticament segur que tots els narradors joves de l'època coneixen i admiren l'obra de Villalonga, la seva influència a nivell literari és força discutida pels crítics. Sebastià Alzamora (1996: 60), per exemple, explica que la relació d'aquests escriptors amb l'autor de *Bearn* resulta bastant curiosa. Segons ell, d'una banda cerquen la seva amistat: assisteixen regularment a la tertúlia que organitza al bar Riskal, el visiten a casa seva per demanar-li una opinió sincera sobre les seves primeres obres, li dediquen llibres (és el cas, per exemple, Gabriel Janer Manila amb l'obra *El silenci*), exigeixen la seva intervenció com a prologuista (Villalonga prologa *Els carnissers*, de Guillem Frontera), el respecten com a persona, l'admiren com a escriptor i es gloriegen de conèixer-lo (val a dir, també, que Villalonga els correspon, ja que se sent molt afalagat per les atencions dispensades per aquestes joves promeses de la literatura insular). D'altra banda, però, aquests autors desobeeixen de manera evident el pensament politicoliterari del mestre, ja que les lectures que realitzen no són les que aquest els recomana: dels autors francesos, no llegeixen Proust o Anatole France, sinó que es decanten per Sartre, Camus i Beauvoir; dels italians, bandegen Lampedusa i Manzoni en favor de Gramsci i Sciascia; per acabar, dels alemanys prefereixen Brecht, i no pas Goethe o Mann. A la vista de tot el que he exposat, per tant, pot destacar-se que segons Alzamora la influència villalonguiana en les obres dels autors de la Generació dels 70 és pràcticament nul·la (l'única excepció que segons Alzamora pot remarcar-se a aquest respecte és el clar cas d'aprofitament de l'herència de l'autor de *Bearn* en el conte de Jaume Pomar *Benaventurats els ossos*, inclòs en el recull *Un dia o altre acabaré de legionari*).

D'altra part cal destacar que, segons Pilar Arnau (1999: 98), el crític valencià Joan Fuster parla de certes reminiscències villalonguianes en l'obra d'alguns dels autors d'aquesta generació (per exemple, Guillem Frontera, Antònia Vicens, Jaume Vidal Alcover,³⁵ Maria-Antònia Oliver o Baltasar Porcel). Posteriorment, aquesta opinió és matisada per un dels autors citats, Jaume Vidal Alcover (1976: 21), que considera que no tots els autors esmentats pel valencià són villalonguians: «Ho som jo, clarament. Ho és, en bona part, Guillem Frontera. I, en part també —però en una dimensió molt

³⁵ En aquest punt cal recordar que, personalment, no he considerat Jaume Vidal Alcover dins el grup generacional objecte d'estudi. Tot i això, he respectat els continguts originals d'aquestes citacions en què es fa referència a la seva vinculació al grup i a les coincidències que poden detectar-se en l'àmbit de les influències literàries.

personal— Gabriel Janer. No veig que ho siguin gaire Antònia Vicens ni Maria-Antònia Oliver, ni tan sols Baltasar Porcel».

Per la seva banda, Josep Maria Llompart (1985: 48) veu en alguns autors d'aquesta generació un motiu, la consciència de crisi, que és fàcilment relacionable amb l'univers novel·lístic de Villalonga.³⁶ A més de la possible (i dic possible perquè, com ja he esmentat, no hi ha una única opinió a aquest respecte) influència de Villalonga, Llompart n'esmenta algunes més com ara Blai Bonet, Baltasar Porcel (el qual, com ja he destacat, és considerat un cas a part), el món de l'*Aplec de rondalles mallorquines* de Mossèn Alcover³⁷ i els contes de Salvador Galmés.³⁸ També esmenta, com a influència d'aquest grup d'autors, la narrativa sud-americana (García Márquez, Vargas Llosa, etc.), molt de moda a l'època.

Ja per acabar, cal destacar que Maria de la Pau Janer (1993: 43-44) cita, a més de les ja esmentades influències de la rondallística i de Salvador Galmés, les imatges satíriques i amargues dels *Aigoforts* de Gabriel Maura com a predecessores de les obres dels novel·listes mallorquins dels 70. Ens trobem, per tant, davant d'un conjunt d'influències que evidencien la limitada existència de tradició literària autòctona. El fet que alguns dels autors de la Generació dels 70 es vegin obligats a retrocedir pràcticament un segle per cercar una base per a la seva literatura constitueix un clar exponent d'aquesta circumstància.

Deixant ja de banda la qüestió dels precedents literaris cal destacar que, pel que fa als principals punts de contacte existents entre el grup d'escriptors objecte d'estudi, pot esmentar-se en primer lloc la precocitat en l'inici de l'escriptura per part dels autors d'aquesta generació (GRAELLS 1982: 154). La gran majoria escriuen la seva primera obra tot just encetada la vintena (per exemple, Guillem Frontera i Maria-Antònia Oliver tenien vint-i-quatre anys, Miquel López Crespi i Llorenç Capellà en tenien vint-i-cinc,

³⁶ Aquesta idea és represa per Pilar Arnau (1999: 98), la qual comenta el fet que alguns paradigmes de la primera novel·la villalonguiana (això és, *Mort de Dama*) són presents a les obres dels membres de la Generació dels 70. Evidentment, Arnau es refereix a la crítica i sàtira de caràcter social, que els esmentats escriptors tractaran des d'una òptica molt apropada a les directrius del realisme social, corrent que predominava en aquesta època.

³⁷ Molts dels autors objecte d'estudi admeten obertament aquesta influència. És el cas, per exemple, de Maria-Antònia Oliver, segons la qual «Des que tenia 5 anys que les escoltava [les rondalles], quan encara no sabia ni llegir. Me les explicava el meu oncle Joan, que era un contador d'històries magnífic. Escoltant-lo a ell vaig aprendre el gust d'explicar històries i de crear mons. Les rondalles mallorquines es troben a les arrels de la meua obra i m'uneixen a la terra» (DOMÍNGUEZ 2003).

³⁸ Pel que fa a aquesta darrera influència, Gabriel Janer ha confessat que «Salvador Galmés també ens unia, als de la meua generació. El reivindicàvem. Per a nosaltres, mossèn Galmés era el compromís amb el més feble, el posicionament clar, el combat, i també una idea de l'amor. A més, era el plaer pel llenguatge del poble, l'escriptor rural» (ALZAMORA 1998: 109).

etc.), circumstància que es reflectirà, a nivell temàtic, en un conflicte entre el jove i la societat adulta.³⁹

A continuació, i ja en un altre ordre de coses, cal esmentar el fet que els escriptors de la generació estudiada es decanten quasi exclusivament pel conreu del gènere narratiu (GRAELLS 1982: 164). Després del fracàs de la poesia social com a instrument d'anàlisi de la realitat a la literatura catalana de la dècada dels 60, els escriptors mallorquins confien, de forma massiva per primera vegada a la història de la nostra literatura, en la narrativa. Així, per exemple, pot destacar-se el cas de Maria-Antònia Oliver que, deixant de banda una temptativa inicial de fer poesia en llengua castellana,⁴⁰ ha preferit centrar-se en la producció de novel·les (*Crineres de foc*, *El sol que fa l'ànec*, *Punt d'arròs*, *Amor de cans*, etc.), contes (*Figues d'un altre paner*, *Tríptics*, etc.) i, fins i tot, obres de teatre (*Negroni de Ginebra*).

D'altra part, en relació amb el tema de la llengua s'ha d'esmentar que a l'hora de redactar les seves primeres obres aquests autors prenen com a base la respectiva varietat dialectal, per la qual cosa el seu llenguatge presenta una gran riquesa expressiva i un notable acostament a la parla mallorquina quotidiana. Actualment, Pilar Arnau (1999: 104) considera que es fa necessari esbrinar si l'ús de la varietat dialectal pròpia de cada autor no correspon, més que a una decisió personal, a una manca de coneixements aprofundits de la llengua normativa. L'opinió inicial de Guillem Frontera a aquest respecte, d'altra banda força clara i contundent, contradiu la tesi d'Arnaú: aquest autor pretenia manifestar, en la seva novel·lística, el més profund desacord amb l'ús exclusiu del dialecte balear a la manera com l'havia fet servir Maria-Antònia Oliver a *Cròniques d'un mig estiu* (obra redactada en la seva totalitat a partir de l'ús del dialecte mallorquí)⁴¹ o, fins i tot, només en els diàlegs, com feien molts dels autors de la Generació dels 70. Per això declarà, en una nota apareguda al principi de *Cada dia que calles* (1969: 5):

³⁹ El cas d'Antònia Vicens resulta paradigmàtic a aquest respecte ja que, per bé que la seva primera obra (el recull de narrativa breu *Banc de fusta*) va guanyar un premi literari el 1965, ja el 1964 (això és, quan tenia només vint-i-tres anys) es posà en contacte amb Francesc de Borja Moll per tal de consultar-li algunes qüestions referents a l'edició dels seus escrits (per a la reproducció de les cartes que reflecteixen aquest intercanvi d'impressions, vegeu l'apèndix documental, textos 9 i 10).

⁴⁰ Tal com confessa la mateixa autora en l'entrevista realitzada per Pi de Cabanyes i Graells (1971: 228), «d'escriure, quan tenia catorze anys vaig començar una novel·la en castellà, i uns poemes sublimes, tràgics, de *romancero* pur».

⁴¹ A aquest respecte cal destacar que l'obra d'Oliver va aparèixer acompanyada d'un vocabulari final en el qual es parava atenció a les correspondències entre la forma de certs mots o expressions dialectals mallorquines i les formes estàndard, la qual cosa va ser també motiu de polèmica. A la reedició de l'obra en qüestió, publicada el 2006, es constata la desaparició de l'esmentat vocabulari.

I finalment una altra observació: el fet que els diàlegs no apareguin dialectalitzats és degut als problemes gramaticals que això em crearia, problemes que els meus coneixements lingüístics no sempre podrien solucionar. El testimoniatge que sovint hom intenta donar a través de la dialectalització dels diàlegs, ja ha tingut prou autors.

El fet de refusar l'ús exclusiu de la varietat dialectal pròpia no implica, però, que els narradors mallorquins hagin d'autocensurar-se per tal d'adaptar-se als gustos del Principat. Per exemple, a aquest respecte pot destacar-se que les declaracions de Guillem Frontera recollides per Graells i Pi de Cabanyes (1971: 198) són una reacció al centralisme demostrat per les cases editorials catalanes, les quals solen optar per un llenguatge més intel·ligible per als habitants de les comarques del centre i del nord del Principat:⁴²

Tots els mallorquins ens trobam que ens desmallorquinitzen els llibres per fer-los intel·ligibles als barcelonins. He decidit de fer servir un llenguatge mallorquí i, si no volen, no publicaré. El vaig aprendre a escriure llegint, encara que vaig fer un curset amb l'Obra Cultural Balear. Ara, s'hauria d'aclarir una cosa, com solucionar certes formes típiques mallorquines que no tenen solució en la gramàtica tradicional. Molts especialistes, amb la seva mentalitat de domini cultural, s'oposen a les nostres solucions.

Ja per acabar, cal fer referència al fet que el microcosmos mallorquí produeix en els joves escriptors de la Generació dels 70 tota una sèrie d'efectes negatius com angoixa, nostàlgia, etc. (ARNAU 1999: 100-103). A aquests escriptors els pesa molt la seva vinculació a un grup social que viu un període de crisi d'identitat i de valors, provocat bàsicament pels canvis socioeconòmics esdevinguts arran de l'arribada massiva del turisme. La inquietud que genera la pertinença a aquest ambient en els nostres escriptors es reflecteix a les seves obres; és més, sovint n'esdevé l'argument principal. Des d'aquest punt de vista pot afirmar-se, per tant, que els escriptors de la Generació del 70 es consideren uns desclassats perquè, tot i que tenen consciència d'integrats, malden per sortir de la societat de consum que els envolta per mitjà de la crítica social. Tal com destaca Francesc Parcerisas (2004):

La generació dels 70 és la generació del fracàs. No vull dir que sigui una generació fracassada, ni un generació de fracassats. És la generació que exemplifica, dins la literatura catalana —i, fins i tot més enllà, dins la sociologia del país, dins la sociologia del món contemporani— el fracàs de la civilització europea del segle XX.

⁴² Cal recordar, per exemple, que el criteri editorial de Joan Sales a la col·lecció «El Club dels Novel·listes» era publicar les obres d'autors mallorquins acompanyades del controvertit vocabulari, premissa a què es va haver de sotmetre fins i tot el mateix Llorenç Villalonga.

2.2.4 Evolució de l'obra narrativa del grup generacional dels 70

Com veurem tot seguit, la producció literària dels narradors objecte d'estudi ha passat per fases molt diverses. Així pot destacar-se que, després d'un període inicial o d'eclosió en què es consignen múltiples coincidències a nivell ideològic i temàtic, cada un dels autors ha seguit el seu propi camí vers la individualització. Això sí: al llarg dels anys s'han anat remarquant nous punts de contacte que, d'una o altra manera, han mantingut vinculada la trajectòria d'aquest grup d'escriptors. Tal com destaca Pilar Arnau (1998: 2),

La irrupció d'aquell esbart de novel·listes joves fou, de bon principi, un fet literari ben rellevant: d'una banda, perquè el gènere narratiu va poder assolir a Mallorca el nivell de producció que és habitual en les literatures normalitzades; de l'altra, perquè dugueren a terme una actualització temàtica i ideològica de la nostra ficció literària, amb la qual cosa van fer possible que els joves de la seva mateixa quinta poguessin navegar com a lectors per un mapa de referències que els resultava pròxim—tant geogràficament com amb relació a les actituds i les situacions que s'hi plasmaven i atractiu [...] Ara, quan en alguns casos ja fa més de tres dècades que publicaren els seus primers llibres, tenen una obra extensa, diversa, que ha anat evolucionant al compàs de les experiències personals i dels corrents narratius que s'han anat succeint dins les lletres catalanes.

A continuació, per tal de reforçar aquestes afirmacions presento una temporització de la producció d'aquests autors i, alhora, un esbós força detallat de l'evolució que aquesta ha experimentat.

2.2.4.1 Anys 70: els inicis

A l'hora d'analitzar l'època en què els autors objecte d'estudi fan les seves primeres incursions en l'àmbit literari, cal destacar en primer lloc que Àlex Broch (1985: 53) ens en proposa una periodització molt encertada. El crític català estableix dues etapes: una primera d'eclosió (1968 a 1975), durant la qual molts d'aquests autors publiquen únicament reculls de narracions curtes, i una segona (1975-1980) marcada per la mort de Franco i les conseqüències polítiques que se'n deriven, la qual pot considerar-se de transició vers l'obertura política i de diversificació pel que fa a la producció literària dels membres de la generació analitzada.

Tal com destaca Pilar Arnau (1998: 5), per bé que les reflexions de Broch englobin la producció narrativa d'autors procedents de tot el domini lingüístic català resulten fàcilment aplicables (sempre amb les matisacions oportunes) al cas mallorquí. Així, durant la primera de les etapes consignades en el nostre àmbit percebem «una gran creació amb elevada publicació»; per exemple, a aquest respecte pot destacar-se que

Antònia Vicens publica quatre novel·les, mentre que Frontera i Capellà n'incorporen tres al seu respectiu bagatge. D'altra banda, i en consonància amb les paraules de Broch, també cal remarcar que la majoria dels autors estudiats publiquen durant aquesta etapa inicial algun recull de contes: és el cas, per exemple, de l'obra *El cementiri de les roses*, publicada per Janer Manila el 1972, de la creació de Maria-Antònia Oliver *Coordenades espai-temps per guardar-hi les ensaïmades* (1975) i del recull *Te deix, amor, la mar com a penyora* de Carme Riera, aparegut també el 1975. Quant a la segona etapa cal remarcar que, arran de l'inici de la transició a la democràcia, es comencen a entreveure uns projectes més sòlids i uns lents canvis d'obertura.

Pel que fa a les coincidències que presenten les novel·les publicades pels narradors objecte d'estudi en aquesta època inicial cal destacar, en primer lloc, que segons Àlex Broch (1996: 47)

[T]ot estudi que pretengui donar resposta o establir arguments per fonamentar les bases d'una possible narrativa amb uns trets generacionals identificadors ha de tenir en compte la definició, caracterització i evolució del personatge narratiu. Més concretament, de detectar, entre la lògica i natural dispersió i diversitat, aquells personatges i aquelles novel·les susceptibles de posseir els necessaris trets identificadors.

Així doncs, segons aquest autor cada generació compta amb allò que ell denomina «arquetip generacional evolutiu», això és, «un personatge [...] que, en ser portador d'unes marques i senyals identificadores del temps, mostra els principals trets característics de la generació a la qual pertany» (BROCH 1996: 48). En el cas que m'ocupa, aquest arquetip vindria sens dubte definit per les particularitats que li atorga Guillem-Jordi Graells (1982: 162):

La pregonera influència de l'existencialisme i d'un neoromanticisme difícil de formular [...] forneixen una llarga llista de rebels i fracassats que esdevenen símbols, arquetipus i representen actituds molt diverses davant del món que els toca viure [...]. Aquests herois sostenen relacions conflictives i complexes amb el seu entorn i esdevenen representants d'opcions diverses, però sempre marcades per un conflicte aguditzat amb el seu món. El fracàs, la frustració, l'anul·lació, seran les condemnes gairebé invariables d'aquests agosarats. Quines són les armes del seu enfrontament? El trencament amb les fórmules tradicionals de vida, la ruptura de la moral ancestral, la violència física, el sexe exercit com a provocació. La càrrega de la qual han de deslliurar-se és feixuga, immensa, i els fronts de lluita molt nombrosos: la família i els avantpassats, la religió, els valors socials admesos, la possessió material o la servitud social i econòmica, etc. Aquests rebels, en grau de violència que van des dels més subtils fins a l'autoagressió, actuen amb una força tan gran com la seva desesperança i l'abocament a situacions límit apareix amb gran freqüència. Recordem la quantitat de crims, accidents i suïcidis que tenen com a final comú la mort de personatges i protagonistes com a única sortida.

Esbossat ja el perfil de l'arquetip formulat per Broch i Graells (al qual, val a dir-ho, s'hi poden adscriure ja en un primer cop d'ull exemples tan clars com el del bandejat que protagonitza l'obra *Els alicorns*, publicada el 1972 per Gabriel Janer Manila) pot destacar-se que, ja des del punt de vista estrictament temàtic, l'impacte provocat per l'arribada massiva de turistes a l'illa constitueix una font inesgotable de motius argumentals que es deixa sentir des de vessants molt diversos. La precarietat laboral, el nou concepte de moral introduït pels turistes (el qual engloba, entre d'altres, motius com l'educació repressiva o les crisis místiques), l'especulació urbanística, la transformació de l'entorn o la pèrdua de les arrels per part dels personatges protagonistes són, només, alguns exemples a aquest respecte. L'argument de *Cròniques d'un mig estiu* (1970), la primera novel·la de Maria-Antònia Oliver, engloba bona part d'aquests tòpics i, en conseqüència, em sembla força adient desenvolupar-lo per poder percebre'n tots els matisos. En primer lloc, cal destacar que l'encarregat de descriure les particularitats que caracteritzen aquest tipus de vida és un noi de només dotze anys contractat per treballar de grum a l'hotel de la platja de Palma. L'obra en qüestió s'inicia quan el jove protagonista, que procedeix d'un petit poble on, fins ara, s'ha dedicat a les tasques pròpies de la pagesia, comença a treballar a l'hotel. Els primers dies, tot són descobriments que el sorprenen: les modernes i luxoses infraestructures, la complexitat de les relacions entre companys, la peculiar actitud dels turistes (principalment, allò que el sorprèn és la seva manca de tabús sexuals), etc. A poc a poc, s'adapta a la seva nova vida i comença a gaudir de les coses positives que aquesta pot oferir-li: aprèn a pintar, fa amics i, fins i tot, viu l'experiència del primer amor en enamorar-se d'una turista xinesa. D'altra banda, però, en viu la cara més amarga: una alimentació deficient, una habitació diminuta i un sou força precari fan que s'adoni de la inestabilitat de la seva situació. Així les coses, l'obra es clou de manera inesperada i dràstica: els clients de l'hotel són víctimes d'una intoxicació provocada per la ingestió de carn en mal estat i don Matias, el director, es veu obligat a tancar el negoci abans que acabi la temporada estiuenca (d'aquí, doncs, el "mig estiu" del títol).

Deixant ja de banda la qüestió turística, cal dedicar ara atenció als continguts de caire eròtic i sexual. Per als autors de la Generació dels 70, el sexe és vist com una mena de revolta o alliberament (GRAELLS 1982: 163), és a dir, és concebut com un procés de ruptura dels tabús que, durant dècades, la societat mallorquina ha arrossegat. En la seva visió del sexe, per tant, el plaer és substituït per la consciència de transgressió: hi ha una assumpció de totes les heterodòxies (per exemple, tant a les

obres de Biel Mesquida com a *L'abisme* de Janer Manila es tracta, de manera més o menys oberta, el tema de l'homosexualitat), en una lluita contra la visió masclista predominant. Per la seva part els personatges femenins, que en aquesta època comencen a tenir una rellevància força notòria, oscil·len entre la submissió a la tradició (manifestada en molts casos, com per exemple el de la Llúcia de *Corbs afamegats*, a través de l'obsessió pel casament) i l'acompliment d'un rol més actiu i obert però, inevitablement, malaurat. Aquest, entre d'altres, seria el cas de Miquela, la protagonista de *39º a l'ombra*. Tal com destaca la mateixa Antònia Vicens (PONS I SUREDA 2004: 266),

... a l'altra cosina, en canvi, si bé havia tingut una educació semblant, els ulls i el cor li anaven darrere d'un món que progressava ràpidament, i que l'enlluernava. A més s'havia enamorat del vicari del poble i, davant un amor tan impossible, tan pecaminós aquells anys, va decidir fugir. Però, és clar, en una illa, amb el seu migrat bagatge cultural, no podia arribar gaire enfora. Se'n va anar a una cala i es va posar de dependenta d'una botiga de records. Des del portal dels *souvenirs*, situat davant l'hotel El Galió [...], veia tot el tràfec dels obrers, dels directors, dels potentats, dels turistes. Un món potser encara més frustrant que el que havia deixat al darrere: perquè si bé la dona començava a incorporar-se al món del treball, encara estava molt mal vist que entràs al món del plaer.

Seguint el discurs de Graells, i retornant a allò que s'ha afirmat en descriure l'arquetip de Broch, cal destacar que aquesta reivindicació del paper del sexe sovint va aparellada a la presència o al predomini de la violència.⁴³ Efectivament, bona part de les obres publicades en aquesta dècada recullen algun tipus de pràctica sexual revestida d'aquest component violent; així doncs, les violacions com la patida per Aina a *Punt d'arròs* (1979) de Maria-Antònia Oliver; el maltractament psicològic com, per exemple, el que fan els protagonistes de *Els carnissers* (1969) de Frontera a dues noies amb qui han passat la vetllada i, fins i tot, la zoofília (a *Putà marès [ahí]*, obra publicada el 1978 per Biel Mesquida, s'insinua una relació entre un home i una ovella) seran a l'ordre del dia.

Un altre fet que cal tenir en compte en el marc de l'estudi que m'ocupa és el conflicte civil viscut a la dècada dels 30 i, per extensió, la imposició del règim franquista que va derivar-se'n (GRAELLS 1982: 161-163). Aquest és un tema que també apareix sovint a les obres de l'època estudiada; les referències a aquest motiu es fan sempre des de l'òptica dels vençuts, i comporten una denúncia de les atrocitats i les

⁴³ En aquest punt cal matisar que, segons Damià Pons (1990: 27-28), aquesta «poètica de la violència» a la qual fa referència Graells té una relació directa amb el realisme màgic sud-americà. Per bé que alguns dels autors objecte d'estudi han renegat d'aquesta influència, el cert és que no pot sinó afirmar-se, com a mínim, l'existència de coincidències notables a aquest respecte.

imposicions del règim guanyador i dels seus representants locals. Cal destacar també la reivindicació de figures destruïdes pel règim franquista, les quals poden arribar a esdevenir models que condicionaran el tarannà dels nous herois apareguts en els anys 70.

El pes de la història més recent (això és, de la història de caràcter més aviat local i familiar) es manifesta també en el bastiment d'obres que presenten tota una sèrie de mitificacions històriques, les quals proposen un ampli repertori de paradisos perduts que concreten una visió elegíaca d'un món rural i tradicional, observat, però, amb una distància crítica que diferencia substancialment aquestes obres de les realitzades des de l'òptica costumista i romàntica. Aquestes obres són les que el crític Àlex Broch (1980: 71-76) denomina «novel·les del cicle familiar i social»;⁴⁴ l'obra *Cròniques de la molt anomenada ciutat de Montcarrà* (1972) de Maria-Antònia Oliver, que ens narra les vivències de la nissaga dels Caimari-Bibiloni, constitueix un exemple paradigmàtic a aquest respecte. Tal com destaca Broch (1980: 75),

A *Cròniques de la molt anomenada ciutat de Montcarrà*, se'ns mostra la història de l'estirp dels Caimari-Bibiloni fins arribar a la destrucció de Montcarrà-Illa de Mallorca com a motiu de la direcció i el camí equívoc que ha pres la seva història. La industrialització i el creixement brutals, el turisme alienant i la falsa realitat o imatge de «benestar» en són les causes. La història familiar dels Caimari-Bibiloni és estretament relacionada amb la història més recent de l'Illa, però també amb els esdeveniments històrics de l'Estat. Els fets de la guerra civil, els dos bàndols, l'enfrontament d'ideologies arriba als mateixos personatges dels Caimari-Bibiloni i els afecta.

Ja per cloure aquest apartat, cal fer referència a les pràctiques de caire experimental que s'esdevingueren també durant la dècada de 1970. La narrativa d'aquesta època a Mallorca té com a màxim exponent d'aquest corrent subversiu la figura de Biel Mesquida i, més concretament, obres com *L'adolescent de sal o Puta marès (ahí)*. També Antoni Serra té algunes creacions en aquesta línia; per exemple, a aquest respecte pot citar-se el cas de l'obra *El cap dins el cercle* (1981).

2.2.4.2 Anys 80, canvi de signe narratiu

Tal com destaca Pilar Arnau (1998: 6-9), amb l'arribada dels anys 80 el panorama literari mallorquí experimenta una profunda transformació, marcada

⁴⁴ Enric Sullà (1975: 108-115) es refereix a aquestes novel·les, un conjunt d'obres que recrearien el mite de l'aventura de l'heroi, amb la denominació «viatge a Ítaca». Segons aquest autor, l'esquema d'aquesta aventura consta de tres parts: abandonament de la vida portada fins al moment, descens als inferns i possessió dels dos mons. Un dels exemples més significatius, a més de la ja esmentada *Cròniques de la molt anomenada ciutat de Montcarrà*, seria *Rera els turons del record*, de Guillem Frontera.

principalment per la diversificació temàtica i referencial.⁴⁵ Amb els pas dels anys i, sobretot, arran del canvi de conjuntura política, els membres de la Generació dels 70 van deixant de banda, de manera progressiva, la seva actitud reivindicativa i de compromís social, tot adaptant-se als nous temps i cercant espais de creació alternatius. En paraules de l'esmentada crítica (1998: 6),

... els canvis polítics i socials que transformaran l'Estat espanyol a partir de la mort del dictador i l'esperada transició a la democràcia es reflectiran en la novel·lística posterior i, més concretament, en la substitució dels nuclis temàtics: es deixaran de banda els temes de l'opressió, l'explotació, la manca de llibertat, l'immobilisme social, etc., i un tipus de personatge molt perfilat, el jove rebel, frustrat i esquerrà. Aquests trets contestataris es reemplaçaran progressivament per uns altres de més universals, més lúdics i més propers a la literatura d'entreteniment [...] De fet, els escriptors mallorquins no han fet més que adaptar-se a les noves circumstàncies, igual que la major part d'escriptors del domini lingüístic, deixant la literatura d'idees per a obres que no són de ficció.

En aquesta època, i tot i que hi ha un procés de dispersió força notori pel que fa a la producció dels autors estudiats, poden assenyalar-se dues línies de treball més o menys clares (ARNAU 1998: 6). En primer lloc, molts d'aquests narradors augmenten la seva capacitat de fabulació, bo i recreant uns universos mítics amb rerefons clarament mallorquí, però que inclouen també temes molt més universals com l'amor, el poder, l'ambició, la mort, etc. En aquesta línia és ben palesa una major exploració de les possibilitats del llenguatge, que es concreta en una recerca molt acurada dels valors poètics que aquest ofereix. A aquest respecte pot destacar-se, entre d'altres, l'obra d'autors com Gabriel Janer Manila, Antònia Vicens, Carme Riera i Miquel Àngel Riera.

L'altra línia a què fa referència Arnau (1998: 7-8) és la narrativa de gènere.⁴⁶ El concepte de narrativa de gènere és molt més ampli del que hom sol imaginar, ja que aquest no només inclou la novel·la històrica i la negra, sinó que també inclou la rosa, l'eròtica, la de ciència-ficció, la de terror, la infantil, la juvenil, etc. La gran proliferació d'aquest tipus de novel·les en el marc de la narrativa mallorquina durant els anys 80 respon a la necessitat d'enfortir el mercat literari català a través d'unes obres més aviat lúdiques, que arribin a un model de lector mitjà que cerca entreteniment en el fet de

⁴⁵ Aquest seria el cas, per exemple, de Baltasar Porcel. Segons Enric Bou (1988: 367), les novel·les posteriors a *Cavalls cap a la fosca* (concretament, es refereix a *Les pomes d'or* i *Les primaveres i les tardors*) «significaren un canvi important de latitud, i fins d'interessos».

⁴⁶ Existeixen moltes veus crítiques amb la narrativa de gènere. És el cas, per exemple, d'Àlex Broch (1996: 54), que formula una hipòtesi segons la qual «potser, en definitiva, la pràctica dels gèneres fou una manera de guanyar temps mentre es reformulaven principis anteriors i s'arribava a la consolidació de nous projectes narratius». Així doncs, des d'aquest punt de vista la dècada dels 80 hauria estat una mena d'etapa de transició entre els inicis literaris dels autors objecte d'estudi i la maduresa assolida en els darrers anys.

llegir. Efectivament, el conreu d'aquesta tipologia novel·lística incrementarà de manera notable les vendes i la divulgació de literatura en llengua catalana. A manera d'exemple, i tenint en compte l'esmentada varietat, cal esmentar en primer lloc el fet que a la literatura dels autors de la Generació del 70 trobem algunes provatures en l'àmbit de la novel·la històrica: a aquest respecte, poden citar-se obres com *La dama de les boires* (1987) de Gabriel Janer Manila o *Dins el darrer blau* de Carme Riera (cal matisar que aquesta darrera va ser escrita ja a la dècada dels 90 i, més concretament, el 1994). Els motius i èpoques tractats en aquest tipus de novel·les són molts diversos ja que van des de la narració, a càrrec de Riera, dels esdeveniments ocorreguts a Mallorca entre 1688 i 1691, quan un grup de jueus conversos va intentar fugir de l'illa i va ser condemnat per la Inquisició, al retrat que Janer Manila fa de l'estada a Mallorca de l'Arxiduc Lluís Salvador al segle XIX i principis del XX.

La novel·la infantil i juvenil també té un bon nombre de conreadors, entre els quals destaca novament Gabriel Janer Manila, guanyador dos cops del Premi Nacional de literatura juvenil del Ministeri de Cultura espanyol. D'aquest autor pot citar-se, per exemple, l'obra *El corsari de l'illa dels conills* (1984). Altres autors com Miquel Ferrà Martorell i Maria-Antònia Oliver també han fet alguna incursió en aquest tipus de narrativa. Del primer destaquen *Catalan Western* (1982) i *Contes del Call* (1984), mentre que d'Oliver pot esmentar-se el conte *Margalida, perla fina* (1984).

El subconjunt de la literatura de gènere que té no solament més lectors, sinó també el nombre més elevat d'escriptors que el tracten és la novel·la negra.⁴⁷ Tot i que a aquest respecte poden esmentar-se obres com les de Guillem Frontera (*La ruta dels cangurs*, 1979)⁴⁸ i de Llorenç Capellà (*Jack Pistoles*, 1982), hi ha dos autors que es desmarquen de la resta: em refereixo, evidentment, a Antoni Serra i Maria-Antònia Oliver, creadors de tot un seguit de novel·les protagonitzades per uns detectius (Celso Mosqueiro en el cas de Serra i Lònia Guiu en el d'Oliver) que han esdevingut paradigmàtics. Oliver ha redactat un conte («On ets, Mònica?», inclòs dins el recull

⁴⁷ El testimoni de Guillem Frontera confirma la gran acceptació del gènere negre. A més, com a dada curiosa recull la intenció inicial que el va moure a escriure *La ruta dels cangurs*: «l'any 1979 vaig publicar *La ruta dels cangurs*, en la qual em vaig servir del gènere negre o policíac per donar un cop d'ull al que creia que era la Mallorca d'aquell moment. De fet, si aquest llibre ha tingut una certa vida —ja té quatre edicions en català, una en castellà i tres en alemany— no és perquè sigui una gran novel·la policíaca. És a dir, té una trama més o menys acceptable, segueix el gènere més o menys, però se'n pot fer també una segona lectura: hi ha un personatge que, després d'haver sortit de Mallorca, hi torna i fa una ullada al món que es troba» (PONS; SUREDA 2004: 197-198).

⁴⁸ Segons Pilar Arnau (2004: 86), «[*La ruta dels cangurs*] és la novel·la que inicià el gènere negre en català a Mallorca, ja que s'hauria de recordar que Antoni Serra va publicar les seues primeres novel·les del gènere en castellà».

Negra i consentida publicat per Ofèlia Dracs el 1985) i tres novel·les (*Estudi en lila*, 1987; *Antípodes*, 1988 i *El sol que fa l'ànec*, 1994) protagonitzats per aquesta detectiva, mentre que Antoni Serra ha presentat un conte («*Localització "four"*»), inclòs també a *Negra i consentida*) i cinc novel·les (*El blau pàl·lid de la rosa de paper*, 1985; *L'arqueòloga va somriure abans de morir*, 1986; *Espurnes de sang*, 1987; *Rip, senyor Mosqueiro*, 1989 i *Cita a Belgrad*, 1992).

Pel que fa a les altres variants d'aquest tipus de novel·la, s'ha de dir que aquestes no han cridat gaire l'atenció dels novel·listes mallorquins (circumstància que s'esdevé de manera paral·lela al que ocorre a la resta del domini lingüístic català). Tan sols poden destacar-se alguns casos aïllats, com per exemple el fet que la col·lecció catalana «La rosa de pitiminí» (vinculada a l'editorial El Mèdol) ha publicat algun text de tendència rosa, sota pseudònim i per encàrrec, d'Antònia Vicens.

Quan es parla de novel·la de gènere a la dècada dels 80, és inevitable la referència al ja esmentat col·lectiu d'autors catalans *Ofèlia Dracs*, creat l'any 1975, del qual seran membres, a més de Serra i Oliver, Joaquim Carbó, Pep Albanell, Jaume Fuster, Quimet Soler, Quim Monzó, Jordi Coca, Joana Escobedo, etc. (SERRA 2007: 74). Aquest col·lectiu tracta la majoria de branques de la literatura de gènere: novel·la eròtica (*Deu pometes té el pomer*, que va guanyar el premi La sonrisa vertical de 1979), novel·la negra (*Lovecraft, Lovecraft*, 1981, *Negra i consentida*, 1983 i *Misteri de reina*, 1994), novel·la de ciència-ficció (*Essa, efa*, 1985), etc. Fins i tot s'assaja la creació de noves variants com la novel·la gastronòmica (*Bocatto di cardinali*, 1984).

A manera de resum, doncs, pot afirmar-se que els anys 80 es caracteritzen per un procés de desmarcament del concepte generacional pel que fa als autors objecte d'estudi. Per tant, i tot i que encara poden remarcar-se alguns trets comuns a les seves obres, cal destacar que els esforços d'individualització per part d'aquests escriptors són ja força evidents.

2.2.4.3 Els darrers anys

Durant els darrers vint anys, aquest individualisme esdevé encara més marcat. Els autors de la Generació dels 70 que segueixen regularment actius⁴⁹ semblen haver trobat uns camins que conformen l'essència de la seva producció literària. A aquest

⁴⁹ A aquest respecte pot destacar-se que, mentre que hi ha autors que es mantenen inactius des de fa dècades (és el cas, per exemple, de Gabriel Tomàs), la mort ha silenciats per sempre la ploma d'altres (és el cas de Guillem Cabrer, Miquel Àngel Riera i Baltasar Porcel, morts respectivament el 1990, el 1996 i el 2009).

respecte, Pilar Arnau (1998: 8-9) comenta que aquest fet no seria negatiu si hi hagués alguns projectes innovadors. Malauradament, segons l'esmentada crítica hi ha determinats autors (Antònia Vicens, Gabriel Janer Manila i Baltasar Porcel) que confonen el conreu del propi camí individual amb una còmoda drecera lliure d'obstacles.

Si es té en compte estrictament la forma literària, pot destacar-se també que en aquesta època hi ha autors que, en paraules d'Àlex Broch (1996: 56), han iniciat una «operació de retorn formal». A aquest respecte cal citar casos com el de Biel Mesquida, que segons Broch

Fidels a molts dels principis que han orientat la seva obra anterior, aquests autors, però, han reformulat els principis estètics i formals amb què aquestes obres foren escrites i han evolucionat cap a un codi expressiu que facilita, més que no pas abans, la comunicabilitat amb el lector.

Pel que fa a la dècada actual cal remarcar l'existència, a nivell quantitatiu, de grans diferències entre la producció dels diferents autors. Així, per exemple, mentre que Gabriel Janer Manila (*Estàtues sobre el mar* el 2000, *George* el 2002, *Èxtasi* el 2005 i *Tigres* el 2007) i Carme Riera (*Cap al cel obert*, 2000; *La meitat de l'ànima*, 2004; *L'estiu de l'anglès*, 2006 i *Amb ulls americans*, 2009) han publicat fins a quatre novel·les, hi ha novel·listes que, per circumstàncies diverses, es mantenen al marge del fet creatiu; aquest és el cas, per exemple, de Maria-Antònia Oliver, que al marge de *Tallats de lluna* (2000) no ha publicat cap altra novel·la en els darrers anys arran del seu delicat estat anímic i de salut.⁵⁰

I què se n'ha fet de l'arquetip generacional enunciat per Broch? Segons el crític català (1996: 57), aquest

[...] continua existint i l'hem trobat. Ara, clar, bastant més adult [...] i evolucionant, com abans, segons l'edat dels autors. Si [...] deixaren l'arquetip immobilitzat, després d'un grup de novel·les que ens el presentaven vivint la fi de la progressia i el desencant del moment i, posteriorment, un cert descentrament de la seva identitat, ara, traspassada la quarantena de l'autor i, en algun cas, també la cinquantena, retrobem aquest personatge literari que s'ha fet gran i arrossega les conseqüències interiors d'una crisi de relació [...] És la crisi del matrimoni, la parella, les relacions afectives o una reflexió sobre l'amor adult després de tots aquests anys [...] de convivència. Un personatge que viu la crisi o busca camins de sortida [...] Són novel·les on el personatge es veu abocat a una situació de crisi, revisió, dolor o de conflicte derivat de les seves inestables relacions de parella. No és una relació de recerca, de plenitud, de descoberta de

⁵⁰ La mateixa autora ha declarat que la malaltia i, sobretot, la pèrdua del seu company (l'escriptor català Jaume Fuster) l'han deixat profundament tocada i han minvat la seva capacitat creativa: «el meu univers vital es va desfer salvatgement quan es va morir el meu company i, per tant, el meu univers literari ha perdut la rosa dels vents, la que tenim tots i que és única i intransferible» (PONS; SUREDA 2004: 214).

l'amor i del sexe, de felicitat com és característica central en la narrativa jove sinó una relació on l'avorriments, la infidelitat, la pèrdua d'il·lusió, el cansament, la repetició, la fatiga, el desengany, hi són presents.

Fent un ràpid cop d'ull a les obres aparegudes en aquesta època pot destacar-se que, tal com afirma Broch, els personatges de les novel·les han experimentat una evolució notable que els ha portat d'un estadi inicial de desencís respecte de la societat a un estadi de desencís respecte de les relacions personals. A aquest respecte, per exemple, poden citar-se obres com *Un cor massa madur* (1993) de Guillem Frontera o *Ulisses a alta mar* (1997) de Baltasar Porcel o *Tigres* (2007) de Gabriel Janer Manila, les quals comparteixen aquestes reflexions sobre «l'amor adult».

D'altra banda, i ja per acabar, cal destacar que una dada a la qual cal fer referència en aquest context és la presència, cada cop més habitual, de molts de membres del grup generacional objecte d'estudi en l'àmbit dels mitjans de comunicació (Antoni Serra escriu periòdicament a *Última Hora*, Llorenç Capellà al *Diari de Balears*, etc.) i de la vida pública de les Illes o del Principat (Gabriel Janer Manila ha estat durant una sèrie d'anys el director de l'Institut d'Estudis Baleàrics, Carme Riera és una prestigiosa professora de literatura castellana a la Universitat Autònoma de Barcelona, Antònia Vicens ha destacat en l'associacionisme professional a l'Associació d'escriptors en llengua catalana i al PEN, etc.), conjuntura que els atorga un protagonisme que, tot i que en alguns casos supera l'interès per la seva obra literària, en certa manera contribueix també a la seva divulgació.⁵¹

3. La intertextualitat a l'obra dels autors de la Generació dels 70. Visió panoràmica

En aquest apartat central em proposo reflectir, a partir d'exemples amb connotacions similars però pertanyents a obres diverses, les particularitats de l'ús de les diferents manifestacions intertextuals per part dels narradors estudiats. Per tal de sistematitzar la meua exposició, he optat per dividir-lo en una sèrie de subapartats que es corresponen amb les diferents tipologies descrites a l'apartat 1.3. Així, en primer lloc

⁵¹ És cert que molts d'aquests autors fa dècades que escriuen a la premsa. És el cas, per exemple, de Baltasar Porcel, el qual ja a la dècada dels 60 escrivia, entre d'altres, a *Serra d'Or* i *Criterion* (aquesta conjuntura es fa palesa, per exemple, a les cartes enviades pel mateix Porcel a Moll incloses a l'apèndix documental [textos 7 i 16a i 16b]). Tot i això, però, no és menys cert que la meua percepció és que alguns dels autors estudiats en l'actualitat són més coneguts per la seva tasca com a activistes culturals que no com a literats. A aquest respecte, podria citar-se la figura de Guillem Frontera, el qual compagina el periodisme amb altres tasques com la de comissari d'exposicions i director literari de l'editorial Ensiola.

es presentaran tots aquells casos d'intertextualitat externa (endoliterària i exoliterària) per, a continuació, deixar pas a les mostres d'intratextualitat.

3.1. Intertextualitat externa

3.1.1 Endoliterària

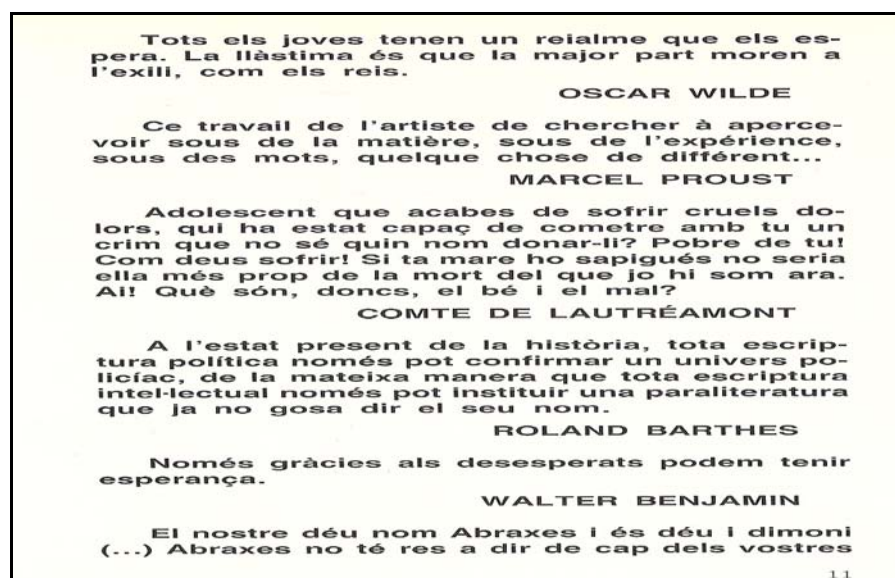
3.1.1.1 Citació

Tota citació és al mateix temps una interpretació.

GYÖRGY LUKÁCS

Com ja he destacat a l'apartat introductori, la citació es defineix com el mecanisme mitjançant el qual un determinat autor introdueix, de manera explícita (citació marcada) o no (citació no marcada),⁵² un fragment d'una obra literària aliena en una de producció pròpia. Lògicament, l'ús d'aquesta primera manifestació intertextual no respon a un plantejament casual sinó que, d'una o altra manera, els fragments reproduïts en cada cas concret constitueixen una introducció als continguts tractats, serveixen per il·lustrar l'estat d'ànim d'un determinat personatge o complementen el missatge que l'autor vol transmetre.

El primer dels casos esmentats (això és, el de les citacions que actuen a manera d'introducció) té en Biel Mesquida l'exemple més flagrant. Més concretament, és la seva obra *L'adolescent de sal* la que s'enceta amb el següent joc intertextual i, alhora, tipogràfic (MESQUIDA 1990: 11, 12):



⁵² Per qüestions eminentment pràctiques no tindrè en compte la distinció *marcada/no marcada*, sinó que analitzaré els casos de citació, al·lusió i reescriptura des d'un punt de vista genèric.

pensaments, de cap dels vostres somnis. No ho oblideu. Us abandonarà el dia que sereu normal i irreprotxable.

HERMANN HESSE

Nosaltres els marcats pareixíem, amb raó, estranys, fins i tot folls i perillosos. Ens havíem despertat i el nostre esforç era dirigit a una major consciència.

HERMANN HESSE

Nous allons essayer de jalonner trois domaines où se consolident les rapports de production dans la deuxième moitié du XIX^e siècle: l'État, la famille et la religion. Placés traditionnellement dans la superstructure, ils nous apparaîtront investir directement le mode de production capitaliste qu'ils accompagnent, c'est-à-dire la structure économique et parentale de la *production* et de la *reproduction*. Le procès de la signifiante attaque simultanément et sans distinction la base et la superstructure: par rapport à lui elles ne font qu'un. Le texte-disposition du procès empruntera dans ses moments thétiques des éléments de ces domaines, se fauilera à travers eux, les contournera ou fera semblant de les ignorer. Par son passage, ils se trouveront transformés dans la mesure où le permet l'élasticité des structures sociales dans le mode de production capitaliste en voie d'installation. Se mesurant aux unités de production et de reproduction, à la philosophie et à la religion, le texte y fait passer une négativité qu'ils tolèrent avec réticence puisqu'ils y décèlent une menace pour toute identité et toute institution: la République bourgeoise acceptera le naturalisme et le réalisme critique, mais elle va reléguer dans l'univers marginal des «élites» littéraires et mondaines, la négativité dissolvante du texte «poétique» que Mallarmé voulait ramener à la corrosion a-sociale de la poésie pré-homérique, orphique; de même, elle va ignorer tout simplement les écrits de Lautréamont.

Julia Kristeva

12

Sempre partint de la base que l'ús que fa Mesquida de la pràctica objecte d'estudi implica no un reconeixement als seus predecessors sinó, com indica Margalida Pons (2007a: 180), una revisió o qüestionament de la seva tasca, el fet d'incloure aquest tipus de referències s'ha d'entendre des d'una perspectiva eminentment renovadora. Així, en aquest cas l'autor denota, a partir de la sàvia combinació de referències literàries i crítiques, que l'adolescència i la creació literària seran els eixos temàtics al voltant dels quals reflexionarà amb la intenció d'aportar una nova (i, evidentment, subversiva) visió. I és que, tal com reflexiona el mateix autor en una altra de les seves obres (MESQUIDA 1978: 77), «puta logorrea [...] Estic amb so tema des llibres. És una vertadera follia. Duu a mè coll ses beasses plenes des mots estimats. Em pens que amb mots estimats ho arregl tot».

La segona tipologia de citacions que he considerat és la referent a la plasmació de l'estat d'ànim dels diferents personatges. En aquest àmbit, per començar, pot citar-se

un exemple força reeixit extret de *Rapsòdia per a una nit de Walpurgis, Nuredduna*, d'Antoni Serra. Ja cap al final de la novel·la, Serra parla de la confusió que sovint provoca Nuredduna, la protagonista femenina, al seu homòleg masculí. En aquest cas, però, sembla que és ella qui ha llegit un poema el significat del qual no ha aconseguit copsar. Per tal d'assentar les bases del joc intertextual, l'autor reproduïx un fragment del text en qüestió (SERRA 1981: 142):

Oberta està la porta del cau: podeu
/entrar-hi
sens mi, *cors de geneta qui set de sang*
/teniu...
Mes l'home que vos guia no cerca ja el
/catiu⁵³

Evidentment, el poema al qual es refereix Serra és *La deixa del geni grec* de Costa i Llobera, una peça en què es narra la història de Melesigeni i Nuredduna. Per tant, en aquest cas la referència a la confusió que Nuredduna provoca al seu company contribueix al bastiment d'un paral·lelisme amb la seva actitud, també marcada pel desconcert (cal tenir en compte que se la presenta com a desconixedora d'un text que, sens dubte, hauria de resultar-li familiar).

En aquesta mateixa línia es troba l'obra de Biel Mesquida *Putà marès (ahí)*, en el marc de la qual aquest incorpora tot un seguit de material aliè a la seva ploma amb una intencionalitat molt diferent de la que tenia en el text original. Així, per exemple, pot destacar-se la presència d'una sèrie de referències extretes de textos vinculats a la literatura religiosa castellana (MESQUIDA 1978: 132):

Me trob malament. Sa panxa em fa mal. Deu esser tardíssim i no he dinat. Tenc ses finestres tancades. Telefonaré que em pugin qualque cosa. Ses frases de na Clara, ses seves cites (perquè supòs que hi ha moltes cites malgrat no digui d'on ho ha tret) ses paraules mig dites, es esquemes inintel·ligibles s'agafen a mi amb una garfis plens de ventoses i güies tancadores: m'encerclen, m'il·luminen, no em deixen partir pus més: són dies caravaggians amb il·luminacions enlluernadores, levitacions on estic transido de amor, vivo sin vivir en mi, si es para vivir tan poco de que sirve saber tanto?

Com s'observa a simple vista, Mesquida recorre a l'ús d'un marcat to irònic a l'hora de presentar, mitjançant el recurs analitzat, una situació de caire delirant: el protagonista del fragment reproduït pretén desxifrar els secrets que conté la plagueta d'una amiga seva i, immers en aquesta activitat, de sobte recorda que fa molt de temps

⁵³ El joc amb rodones i cursives és al text original.

que no ha ingerit res. Des d'aquest punt de vista, doncs, els abandaments místics de santa Teresa i sor Juana Inés de la Cruz, entre d'altres, serveixen per reflectir les particularitats d'un estat caracteritzat, d'una banda, per una ànsia d'activitat febril i, de l'altra, pel defalliment per manca d'aliment.

A *Una primavera per a Domenico Guarini*, Carme Riera se serveix també de la citació per tal de dibuixar un esbós de la vida sentimental d'Isabel Clara Aladern, protagonista de l'obra. La imatge a la qual s'al·ludeix, el tren, esdevé a més correlat objectiu dels seus records i nexa d'unió entre els diferents continguts als quals es fa referència (RIERA 1984: 27):

T'esforces per unir un record de la teva vida sentimental amb un tren i penses en aquella frase que guanyà un concurs el dia de Sant Jordi: «El que no et doni la vida ho trobaràs als llibres». Sense deixar el fil de la ironia, continues el joc i vas de les pàgines de Galdós, per on transiten els enginyers que vigilen els traçats de les vies fèrries tot enfrontant-se amb els terratinents locals i les «Doñes Perfectes» de torn, cap a les de Walt Whitman —«màquina de brillant armadura, bèstia de cos negre, els teus coures brillen com l'or i el teu acer és net com la plata»—, vell formós «amb les barbes plenes de papallones i les cuixes d'Apol·lo llepades per les gaseles» [...]. Com si t'averkonyissis de la teva frivolitat pedant ara insisteixes a esbrinar un record personal que es desenvolupi almenys es una estació vora d'una andana.

Per la seva part, a *Tallats de lluna* Maria-Antònia Oliver parla de l'autoconeixement de Tomeu, el personatge protagonista, a partir d'una citació de Conrad (OLIVER 2000: 37):

Em diuen Bartomeu, Tomeu per als amics i Tomeva per als íntims. I de vegades penso que si em diguessin Martí, o Jordi, em coneixeria tan poc com en conec ara. Ara. No és un coneixement diguem-ne metafísic, el que demano [...]. No és, tampoc, com fa dir Conrad a en Marlow, que *tinc la convicció que ningú no arriba a posar de tot en clar les pròpies habilitats enginyoses a voler-se escapar de l'ombra malagradosa de la coneixença de si mateix*. No, jo no he tingut por de conèixer-me. ¿Per què la coneixença d'un mateix ha de ser una ombra malagradosa? El que passa és que no m'ha encuriósit mai saber qui som ni com som, senzillament perquè jo he estat jo, tal com era, i prou. ¿O no?

Una darrera mostra d'aquest segon tipus de citacions es localitza a l'obra de Baltasar Porcel *Els argonautes*, i té com a punt de partida un dels poemes més coneguts de Joan Alcover (PORCEL 1968: 108-109):

—Sense fer gaire cas de les imatges poètiques, jo també diria que:

Jo sóc l'esqueix d'un arbre, esponerós ahir, que als segadors feia ombra a l'hora de la sesta; mes branques, una a una, va rompre la tempesta, i el llamp, fins a la terra, ma soca migpartí.

*Brots de migrades fulles coronen el bocí obert i sense entranyes que de ma soca resta; cremar he vist ma llenya; com fumerol de festa [sic], al cel he vist anar-se'n la millor part de mi.*⁵⁴

»Bé, en lloc del cel invocat pel respectuós senyor Alcover, es pot dir a la merda, naturalment.

Novament, la ironia s'erigeix en protagonista de l'exemple proposat. En aquest cas, la citació en qüestió constitueix el colofó d'una conversa entre dos mariners, Rigobert Maria Puig-Savall i Espanyol i Pere Marcó. Les paraules reproduïdes, posades en boca d'un eברי Rigobert Maria, resumeixen amb encert el seu periple vital: membre de la ruïnosa i decrèpita aristocràcia mallorquina, aquest personatge ha perdut tota connexió amb la seva família i es dedica a navegar sense rumb amb la botella com a eterna companya de viatge. Es tracta, per tant, d'un model de vida molt allunyat al d'Alcover i que, sens dubte, queda més ben perfilat amb la contundent expressió que el personatge cita al final del seu discurs que amb la referència a «Desolació».

En l'àmbit de la darrera tipologia esmentada (això és, la que s'ocupa de les citacions que es fan servir com a complement dels continguts exposats), un dels casos més remarcables es localitza a l'obra d'Oliver *El sol que fa l'ànec*. En el marc d'aquesta novel·la Lònia Guiu intenta resoldre la desaparició de Júlia, una noia de la qual, únicament, es tenen notícies per correu. La pista que ajuda la intrèpida detectiva oliveriana a resoldre el cas és força curiosa (OLIVER 1994: 148):

—Mira: posa la cançó de les cuieres, l'ànec, el mico i el raio al costat d'aquesta que t'he dit i veuràs que són la mateixa cançó, una en castellà i l'altra en català, però un català que no vol dir res perquè la gent del poble no entenen què volia dir en castellà... M'entens?

—Em sembla que no —vaig mig mentir.

—Que te'n fots, de mi? —em va preguntar ell.

—És que t'expliques molt malament, reiet □ vaig riure.

—Mira, posa les dues cançons una al costat de l'altra, i ja em diràs què passa?

—Torna a cantar sa nova, que no l'he entesa.

La va recitar. Mentre jo llegia l'antiga.

Va anar a fer cuieres
lo mico i el raio
el sol que fa l'ànec
les flores de maio.

*Benéfico hieres
lumínico rayo
el sol que engalanas
las flores de mayo.*⁵⁵

⁵⁴ La cursiva és a l'original.

⁵⁵ La cursiva és al text original.

Oliver, com pot observar-se arran de la citació reproduïda, se serveix del recurs de la incorrecta traducció al català⁵⁶ d'una cançó en castellà⁵⁷ per bastir el fil argumental de la seva obra. El desxiframent de la cançó en qüestió, doncs, constituirà la informació necessària i definitiva per resoldre amb eficiència el cas que l'ocupa. En aquesta ocasió, per tant, pot afirmar-se que l'ús de la citació és cabdal per al desenvolupament de la novel·la.

Tot seguit, cal esmentar l'existència d'altres mostres que, per bé que no presenten un ús tan remarcable del recurs analitzat, el cert és que el fan servir com a reforç o explicació dels continguts presentats per l'autor. És el cas, per exemple, de l'obra *Memòries secretes de Cristòfor Colom* de Miquel Ferrà i Martorell, en la qual abunden les citacions de caràcter historiogràfic; aquestes, evidentment, són el complement idoni dels continguts exposats ja que els doten de rigor i de versemblança. La citació que m'ha cridat l'atenció, però, no pot encabir-se dins aquesta classificació ja que té un origen eminentment literari. En el marc de la descripció d'una bella dama anomenada Beatriu (ja d'entrada, un nom literàriament mol marcat), l'autor incorpora la següent referència (FERRÀ I MARTORELL 1983: 130):

I formosura era Beatriu. Formosura de cos i ànima. Els seus ulls negres, l'aire brau i esvelt de la seva figura, el color olivat de la seva pell càlida, la frescor morena d'aquell cos...

¿Què vos he de contar? Tal volta allò que Tirant pensava d'aquella Carmesina que li havia robat el cor... «...els ulls, per altra banda, contemplaven la gran bellesa d'aquella donzella. I per la gran calor que feia, ja que la cambra havia estat fins aleshores amb les finestres tancades, ella estava mig descordada, mostrant els pits com a dues pomes del paradís, que pareixien cristal·lines...»

A parer meu no pot sinó afirmar-se que Ferrà i Martorell reïx de manera notable en l'ús de la citació, ja que les paraules manlevades a Martorell situen la ja esmentada Beatriu en un punt àlgid d'excelsitud a causa del paral·lelisme establert amb la protagonista d'una de les escenes amoroses cabdals de la història de la literatura catalana.

El mateix Ferrà i Martorell, a *El fabulós viatge del Minerva*, se serveix de la citació a l'hora de recordar un episodi cabdal de la vida d'un dels seus personatges, Ferran Maximilià Josep d'Habsburg-Lorena (altrament Maximilià I, emperador de

⁵⁶ Un dels versos de versió catalana, «el sol que fa l'ànec», dona a més nom a l'obra.

⁵⁷ Tal com afirma la mateixa autora, «és un fragment d'una cançó religiosa que m'havia recitat en Josep M. Pujol [...]. La gent la cantava en català, però de fet era en castellà» (SOLER 1993: 60). Actualment, la cançó en qüestió pot escoltar-se, per exemple, al disc de La Nova Euterpe titulat, precisament, *Va anar a fer cuieres* i publicat per GMI Records l'any 1998 i per Discmedi el 2005.

Mèxic). A partir d'una citació de Carducci, el personatge en qüestió fa referència a l'ambaixada mexicana que, en mala hora, va rebre al castell de Miramar de Trieste⁵⁸ (FERRÀ I MARTORELL 1975: 62):

A Miramar es va decidir la meva sort. Talment com ho va dir Carducci en aquells versos inoblidables...

...«I Miramare, a le tue bianche torri
attediate per loc ciel piovorno
fósche con volo di sinitri augelli
vengon le nubi».

Un altre cas que considero que pot resultar interessant d'esmentar és el d'una citació que no és extreta directament d'una obra literària, sinó que reflecteix el pensament d'un dels grans referents de la literatura universal: Gustave Flaubert.⁵⁹ Tal com destaca Miquel Àngel Riera a *Illa Flaubert* en el marc d'una reflexió sobre la creació artística (RIERA 1990, 64-65),

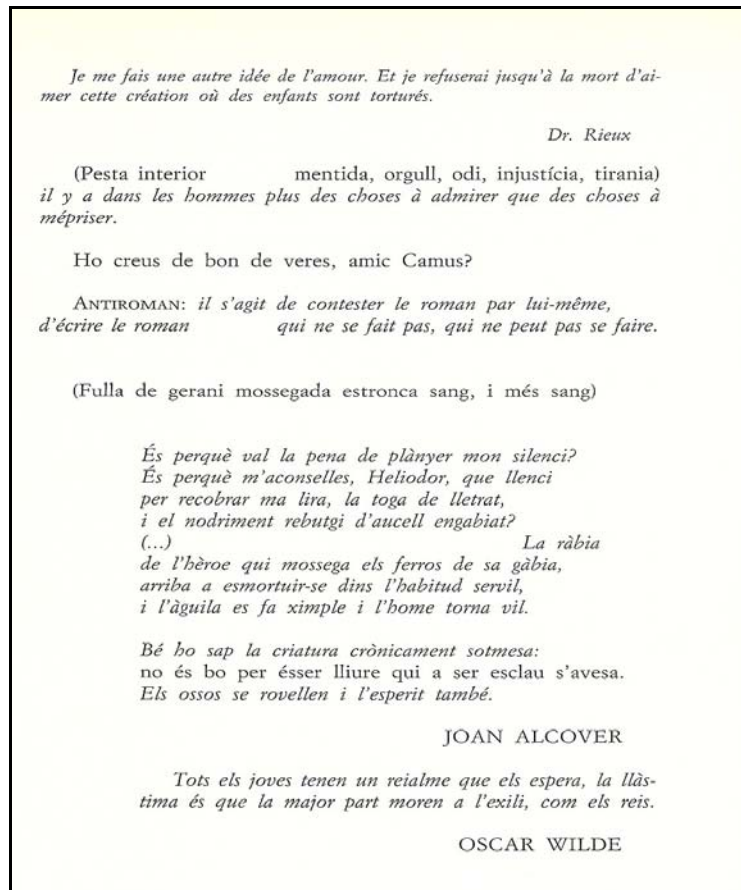
... una frase de Flaubert —«més m'agradaria haver pintat la capella Sixtina que haver guanyat moltes batalles, inclosa la de Marengo»— amb la qual el novel·lista francès, [...] més que una ambició personal de trobar la seva pròpia excelsitud dins les arts plàstiques, va fer palesa la seva veneració per aquell, entre tots els éssers humans, que té el privilegi de ser artista, el qual, quan ho és de veritat i no un belitre i farsant lliurat a guanyar diners i adular el públic, era considerat per l'escriptor «el mestre dels homes».

En aquest cas, la citació reproduïda per Riera s'ha d'entendre des d'una doble perspectiva: així, d'una banda pot afirmar-se que el fet de citar unes paraules de l'autor que dona títol a l'obra contribueix a remarcar-ne, encara més, una importància que ja s'intueix d'entrada. D'altra banda, en la línia analitzada de la citació com a complement dels continguts pot afirmar-se que d'aquesta disquisició sobre el fet creatiu es desprèn, tal com s'anuncia a les següents paraules de Sebastià Perelló, que a la novel·la «persisteix la idea d'una redempció de la mortalitat a través de la bellesa, tot i que aquesta via “artitzada”, que a la llarga ha de fer de l'autor un producte d'*haute culture*, que emfasitza el refinament i el preciosisme, [...] forma part d'allò que s'ha de liquidar per tal d'accedir a aquesta figura de l'home ras» (PERELLÓ 2007: 43).

⁵⁸ Arran de l'arribada d'aquesta ambaixada al castell de Miramar de Trieste, esdevinguda el 1859, va iniciar-se la cursa vers el tron de Mèxic de Ferran Josep. Una vegada assolit el seu objectiu, el que podia haver estat la consolidació en el càrrec d'aquest parent de l'Arxiduc Lluís Salvador va acabar en tragèdia, ja que va ser afusellat pels republicans mexicans a Querétaro el 1867.

⁵⁹ Tal com esmenta el mateix Riera, Flaubert va incloure la frase en qüestió «com a declaració de principis, en un carta a la seva mare quan tenia trenta anys» (RIERA 1990: 65).

Ja per cloure l'apartat referent a les citacions, cal esmentar un exemple que esdevé particular des del moment en què s'intueix tocat per una intencionalitat de caire rupturista.⁶⁰ Parlo, novament, de Biel Mesquida; més concretament, de les ja esmentades *Putà marès (ahí)* i *L'adolescent de sal*, en el marc de les quals l'ús de la citació destinada a complementar la informació s'erigeix en un instrument de transgressió a partir de la combinació, en una mateixa disquisició, de fragments pertanyents a escriptors i tradicions molt diversos. Una primera mostra d'aquesta conjuntura es fa palesa, a *L'adolescent de sal*, en la combinació de citacions⁶¹ que Mesquida fa servir per fer incidència, com ja s'ha destacat abans, en l'etapa vital a la qual fan referència els continguts (MESQUIDA 1990: 122):



⁶⁰ Vaig tractar alguns aspectes referents a l'ús de la intertextualitat amb intenció rupturista de Mesquida a *Putà marès (ahí)* en un article aparegut a *Lluc* («L'aventura intertextual: *Putà marès [ahí]*». *Lluc* 858 [juliol-agost]. Pàg. 24-25.); en aquest apartat reprenc el tema i n'aporto una visió més ampliada.

⁶¹ Es tracta d'una tipologia de citacions mot similar a la descrita a l'apartat introductori. Fins i tot hi ha una cita, la d'Oscar Wilde, que es repeteix en ambdós casos, fet que denota la importància que li atorga l'escriptor.

D'altra banda, a *Putxa marès (ahí)* Biel Mesquida perfecciona l'ús del recurs tot inserint els fragments en el discurs i, ja sense citar-ne l'origen, combina textos procedents, per exemple, de l'obra poètica de J. V. Foix, Cecco Angioleri i Pere Torroella.⁶² Així, pot afirmar-se que les múltiples fonts i llengües de què se serveix l'autor s'entremesclen de manera indiscriminada per tal de bastir un univers multireferencial (i, òbviament, caòtic), resultat que casa a la perfecció amb el seu afany provocador (MESQUIDA 1978: 147).⁶³

Estic tan bollat! M'ofec per anys de paranys: aquesta pàgina una falla; aquesta frase un gorg; aquest mot (*mot*) un é-chec amb la quantitat de s'intercanvi de ses mercancies des fracàs segon. Copii: Si pogués acordar raó i follia... S'i'fosse foco arderei il mondo; S'i'fosse vento, lo tempesterei; S'i'fosse acqua, io l'annegherei. No sent, no veig, ne oich, ne conech res. Ans m'és semblant qu'en aquest món no sia; Volent fer juy ab raó demès. Que com més pens més mon seny se desvia. E jo no só o no's pot fer que sia Res del passat semblant del qu'és present; ans só estrany, mir tot quan fa la gent e mon semblant representa follia.

3.1.1.2. Al·lusió

Un text s'escriu amb textos i no tan sols amb frases o mots.

PHILIPPE SOLLERS

Seguint l'esquema plantejat a la introducció teòrica, la següent manifestació de caràcter intertextual a la qual cal fer referència és l'al·lusió. En aquesta ocasió, doncs, em centraré en la recerca d'enunciats la comprensió dels quals comporti la percepció de la seva relació amb altres als quals remetin o bé de manera directa o bé mitjançant un o altre ardit. Per tal d'orquestrar aquesta recerca des d'una perspectiva més o menys sistemàtica, l'he dividida en una sèrie d'apartats en funció de la tipologia d'al·lusions que contenen. Així, en un primer bloc s'inclouran totes aquelles referències relacionades amb els títols de les obres objecte d'estudi; tot seguit, hi haurà un bloc destinat als personatges i un altre centrat en la detecció de semblances en l'àrea dels continguts. Ja per acabar, es treballarà amb les al·lusions referides a la figura i l'obra

⁶² Els textos d'Angioleri i Torroella ja havien estat prèviament seleccionats com a citacions per J. V. Foix a l'obra *Sol, i de dol* (1985: 31) com a introducció a l'apartat «Si pogués acordar Raó i Follia...». Mesquida, en aquest cas, reaprofitava una citació per convertir-la en una altra citació. És un cas, per tant, d'intertextualitat per partida doble.

⁶³ La mescla de llengües és una constant en els textos rupturistes de la narrativa postfranquista. Tal com destaca Margalida Pons (2007b: 104), «[u]na pràctica freqüent en la narrativa produïda en el context contracultural i experimentador dels anys setanta i vuitanta del segle XX és la barreja i la deformació dels codis lingüístics». Segons l'autora, en aquestes obres «hi abunden els fragments en llengües altres que el català (francès, castellà, anglès, italià...), que introdueixen en el discurs un element d'alteritat».

d'un autor concret: Llorenç Villalonga (la gran varietat d'al·lusions referides a aquesta figura han fet oportú dotar-la d'un apartat propi).

a. Títols

El crític David Lodge, a la seva obra *L'art de la ficció*, intenta resoldre l'interrogant referit a quan comença exactament una novel·la. La conclusió a la qual arriba és que «pel [sic] lector la novel·la comença sempre amb aquella frase inicial (que, per descomptat, és possible que no sigui la primera frase que l'escriptor va escriure originàriament). I després la frase següent, i l'altra, i l'altra...» (LODGE 1998: 37). Personalment, considero que la novel·la no comença a la frase inicial sinó al títol,⁶⁴ ja que és innegable que aquests sovint introdueixen el lector en els continguts (*39º a l'ombra*, d'Antònia Vicens; *Cròniques d'un mig estiu* de Maria-Antònia Oliver), presenten el nom d'algun dels personatges (*Lola i els peixos morts*, de Baltasar Porcel; *Jack Pistoles*, de Llorenç Capellà), situen l'acció en un determinat indret geogràfic (*Antípodes*, d'Oliver), etc. En aquest primer bloc, per tant, l'objecte d'estudi seran els títols de les diferents obres analitzades; més concretament, es parlarà atenció a l'ús que els autors objecte d'estudi fan de l'al·lusió a l'hora de "batejar" les seves obres.⁶⁵

En primer lloc, a aquest respecte pot destacar-se que existeixen diferents tipologies de títols en funció de l'ús concret de l'al·lusió que s'hi observa. D'una banda, s'han de considerar aquells títols que reproduïen de manera més o menys exacta (però mai literal) altres títols anteriors.⁶⁶ És el cas, per exemple, de l'obra *Estudi en lila* de Maria-Antònia Oliver, una versió feminitzada (cal no oblidar que en l'actualitat el lila és el color vinculat a la figura de la dona) del conegut *Estudi en escarlata* d'Arthur Conan Doyle.⁶⁷ Aquesta primera mostra denota un ús molt reeixit de la intertextualitat ja que,

⁶⁴ La meua afirmació queda reforçada per les paraules de Carlos Reis (1981: 101-102), segons el qual «a través del título se concretiza muchas veces un proceso de acentuación de determinadas facetas o conglomerados de sentidos del texto literario [...], lo que nos lleva a decir que el papel que éste desempeña asume [...] un relieve especial».

⁶⁵ La inclusió d'aquest bloc inicial fa palès el fet que la intertextualitat no només és un recurs vàlid a l'hora de bastir fragments més o menys extensos d'una novel·la determinada sinó que, ben al contrari, constitueix una opció creativa apta per a l'afaiçonament de tot tipus de detalls que tradicionalment (i, val a dir-ho, des d'una perspectiva errònia al meu parer) s'han considerat secundaris.

⁶⁶ Un exemple que no s'arribà a produir però que hauria encaixat plenament en aquesta tipologia és l'apuntat per Jaume Santandreu a les pàgines d'*Encís de minyonia*: «En aquest caire, l'inefable exemple de Mossèn Llorenç Riber ha suposat per a mi una empena definitiva, fins al punt que al principi, quan el projecte era només la punyida d'una curolla, referia als amics la facècia que aquesta primera memòria meua portaria com a títol: "La minyonia d'un infant tarat"» (SANTANDREU 1997: 13).

⁶⁷ La mateixa Oliver té altres exemples a aquest respecte, com ara l'obra *Joana E.*, que pren el títol (i, com aniré demostrant al llarg de la present memòria, també alguns personatges i detalls argumentals) de l'obra de Charlotte Brontë *Jane Eyre*.

mitjançant la seva utilització, l'autora mallorquina aconsegueix un doble propòsit: fer palès el fet que la seva novel·la s'adscriu, com l'original, al gènere negre i, d'altra banda, anunciar ja des del començament que la visió d'aquest univers que hi trobarà el lector serà eminentment femenina.

Un altre exemple a aquest respecte el trobem al títol *La lluna i el Cala Llamp*, de Baltasar Porcel. Tal com destaca el mateix autor en unes paraules recollides per Antoni Planas (2003: 72-73),

Ben aviat em vaig adonar que en totes aquelles històries hi havia una novel·la. Va ser *La lluna i el Cala Llamp*. Si a *Solnegre*⁶⁸ apareixia aquella persona romàntica i desesperançada que era jo a Mallorca —el Werther local, que en deien els escriptors de l'illa—, en aquesta vaig voler parlar dels mariners d'una manera una mica més èpica i objectiva, i d'aquí en va sorgir l'element de la lluna. El títol em va venir d'una novel·la de Cesare Pavese que es diu *La lluna i les fogueres*.

En aquest cas, el nexce d'unió entre el títol original i el de Porcel és, tal com ell mateix destaca, un element clau: la lluna. Partint de l'empremta de Pavese, l'escriptor andritxol basteix un títol al qual afegeix el nom del que ha de ser un dels protagonistes de la història: el veler Cala Llamp.

Una segona tipologia a la qual cal fer referència és la que pot observar-se en aquells casos en què el títol es basteix tot reproduint un fragment contingut en alguna obra literària preexistent. A aquest respecte, una mostra força significativa és la de l'obra de Guillem Frontera *Els carnissers*, el títol de la qual, tal com destaca Josep Faulí (1969: 18), és extret del vers que encapçala el capítol «Los Conquistadores» pertanyent al *Canto General* de Pablo Neruda: «Los carniceros desolaron las islas» (NERUDA 2005: 448).⁶⁹ Aquest vers, com vèiem en el cas d'Oliver, tampoc no és triat a l'atzar ja que, a més de donar títol a la novel·la de Frontera (encapçalada per uns versos del mateix autor i també per una citació del *Llibre dels bons amonestaments* de Turmeda), en posar-s'hi en relació introdueix també la temàtica de l'obra: la destrucció de l'illa.⁷⁰

⁶⁸ Aquest títol també es basteix partir de l'ús de la intertextualitat. Ara bé, hi ha dues opinions contradictòries referents a la seva procedència. D'una banda, segons Antoni Planas (2008: 14) «el títol [*Solnegre*] li va inspirar una obra de l'italià Carlo Levi (*Cristo si è fermato a Eboli*)». Per la seva banda, Nadal Suau (2007: 18) afirma que «l'autor ha insistit prou que darrere d'aquest Sol negre no hi ha més intenció que l'analògica respecte de l'escut andritxol [...], però costa de creure que Porcel no conegués els versos de Gerard de Nerval, al poema “El malaurat”, que tan bé traduí Villangómez a Can Moll: “Jo sóc el tenebrós, el vidu, l'abatut,/ el príncep d'Aquitània de la torre abolida:/ la meva sola estrella és morta, el meu llaüt / constel·lat du el Sol negre de la Malenconia”».

⁶⁹ Com que no es reproduïx el vers sencer, podríem parlar d'al·lusió i no de citació pròpiament dita. Tot i això el cert és que, com en molts altres casos, la frontera entre ambdues manifestacions és força difusa.

⁷⁰ Un cas similar és el del títol de l'obra *Camí de coix*, de Jaume Santandreu. Aquest detall serà analitzat amb profunditat a l'apartat en què es tracta la intertextualitat en l'àmbit de la religió.

D'altra banda, existeixen també nombrosos exemples en què el joc intertextual es crea a partir de la inclusió, en el títol de l'obra, del nom d'un altre escriptor. El cas més evident a aquest respecte és, indubtablement, el de Miquel Àngel Riera, el qual, a *Illa Flaubert*, es mostra obertament deutor de l'escriptor francès. Altres mostres igualment significatives les trobem en el marc de l'obra de Miquel López Crespí (*El darrer hivern de Chopin i George Sand* i *Corambé: el dietari de George Sand*) i de Gabriel Janer Manila (*George. El perfum dels cedres*). Segons sembla, en un moment o altre ambdós autors s'han sentit fortament atrets per l'aurèola de la controvertida escriptora francesa; en conseqüència, per tant, l'han convertida en protagonista de les seves obres i, alhora, dels seus títols.

Un darrer cas que crida l'atenció és el del bastiment de títols a partir de l'ús de referències de caire mitològic. En aquest àmbit cal citar obres com *El minotaure* de Guillem Cabrer, *Els argonautes* i *Ulisses a alta mar* de Baltasar Porcel, etc. Per exemple, en la primera el títol té la funció de definir el períple vital del protagonista, Jordi Torà; després d'haver portat una vida absolutament dissoluta aquest personatge es trobarà, ja al final del seu camí, vivint immers en un laberint del qual, per molt que ho intenti, no trobarà mai la sortida. Tal com afirma Pere Rosselló (1992: 18),

El protagonista d'*El Minotaure* serà un ésser infeliç precisament per ésser qui és. La posició social que gaudeix és la causa principal de la seva dissort sentimental. L'amor de Magdalena Pons li serà vedat precisament a causa de les diferències de classe. Per contra, no serà feliç al costat de Maria Lavínia, la seva esposa. Els amors amb Tonina, Paula, Eloïsa i Adriana no seran més que temptatives frustrades, incapaces d'omplir el buit de l'existència humana. D'aquí el títol i el simbolisme de l'escut dels Torà: el bou, el Minotaure, l'home perdut en un laberint de relacions impossibles, inabastables, l'única sortida del qual es troba en la mort.

b. Personatges

Segons David Lodge (1998: 78-79),

Un dels principis fonamentals de l'estructuralisme és «l'arbitrarietat del signe», la idea que no hi ha cap relació existent, necessària, entre una paraula i el seu referent [...] En aquest aspecte els noms propis tenen una posició interessant i estranya [...] En una novel·la els noms no són mai neutrals. Sempre signifiquen, encara que només sigui la qualitat d'allò que és corrent.

Tenint en compte aquestes paraules, pot afirmar-se que el procés de selecció dels noms dels personatges d'una novel·la «sempre és una part important de la [...] creació, i comporta múltiples consideracions i dubtes» (LODGE 1998: 79). Un dels recursos que s'erigeix com a protagonista a l'hora de portar a terme aquest propòsit és el de l'al·lusió: els autors, en funció de les característiques del personatge, el bategen amb un nom

preexistent que, d'alguna manera, contribueix a arrodonir la seva caracterització. Pel que fa a l'ús dels mecanismes intertextuals a l'hora de donar nom als personatges, cal destacar que el marc on aquesta pràctica arrela amb més força és el de la literatura de caire popular. Com ja s'ha destacat a la introducció teòrica, alguns dels autors de la Generació dels 70 estan fortament influenciats per aquest tipus de textos. Bàsicament, la font de la qual beuen bona part de les obres analitzades és l'*Aplec de rondalles mallorquines* compilat per Antoni Maria Alcover; així doncs, pot afirmar-se que molts dels noms que tot seguit esmentaré remetent a l'obra magna del canonge manacorí. A aquest respecte, la ploma que excel·leix de manera notable és la de Maria-Antònia Oliver, la qual fins i converteix el mateix Alcover en personatge literari a *Joana E.* (1999: 17-18):⁷¹

Aleshores va arribar mumpare amb el canonge Antoni Maria Alcover [...] Mumpare li va presentar el pastor. Per saludar el mossèn, en Gaietà es va llevar la gorra peluda. Tenia la closca lluenta de suor. I, a partir de llavors, va semblar que, per al mossèn, només existia el pastor, que enfilava contarella darrere contarella, i entremig dites i cançons, sense aturador, mentre el canonge l'escoltava atentament i adesiara escrivia unes notes a una plagueta.

Amarada de l'esmentada influència, Oliver crea figures els noms i, en alguns casos, fins i tot el tarannà de les quals tenen com a base el món rondallístic. El cas més reeixit és, sens dubte, una de les seves obres més primerenques, *Cròniques de la molt anomenada ciutat de Montcarrà*. Segons destaca Josep Maria Llompart (1991: 11) al pròleg, ens trobem davant d'un text en què es reuneixen personatges amb noms clarament vinculats a l'*Aplec* alcoverià:

Es tracta d'una novel·la complexa, dotada d'una estructura rigorosa i mols sòlida. Per un cantó, en el fil de la realitat, tres plans temporals van avançant, paral·lels, explicant-se els uns als altres. Per damunt, només al·ludit, es descabdella el fil de la màgia, el món de l'"això era i no era", l'àmbit de la rondalla on habiten en Bernadet Fill de Rei, n'Estel d'Or, la jaia Xaloc i la jaia Bigalot, i també les forces obscures —les "mares profundes", diria Goethe—, simbolitzades pels gegants que vetlen l'amor de les tres taronges perquè en Bernadet no pugui abastar-lo.

Tal com es desprèn de les paraules de Llompart, a *Cròniques de la molt anomenada ciutat de Montcarrà* l'autora incorpora tot un seguit de referències (entre les quals cal destacar, per exemple, les que ens presenten una Joana convertida en Estel d'Or que esdevindrà l'únic testimoni de la devastació de Mallorca amb què es clou

⁷¹ En aquesta mateixa obra apareixen dues figures que, tot i que no entren dins l'àmbit de les rondalles, fan part també del joc intertextual. Em refereixo al ja esmentat pastor Gaietà (nom procedent de la novel·la *Solitud* de Víctor Català) i a Mr. Rochester (en aquest cas el punt de partida és, novament, *Jane Eyre* de Brontë), el rol dels quals serà analitzat amb tot detall a l'apartat dedicat a Oliver.

l'obra) que, lluny de ser puntuals, constitueixen un dels dos eixos fonamentals de la història narrada ja que contribueixen de manera decisiva a la configuració d'un univers literari regit per unes regles pròpies.

Aquesta profusió de referències explícites, tot i que no es mantindrà tan acusada, sí que continuarà tenint ressò en algunes obres posteriors. Per exemple, a aquest respecte poden citar-se les novel·les *El Vaixell d'Iràs i no Tornarà*,⁷² *Crineres de foc* i la ja esmentada *Joana E.*, alguns dels protagonistes de les quals tenen noms d'origen clarament rondallístic (Bernadet, Aineta, Estel, Joan, etc.). En aquesta mateixa línia, hi ha altres autors que aprofiten aquesta parcel·la del seu bagatge cultural a l'hora d'anomenar alguns dels seus personatges. A manera d'exemple, poden destacar-se casos com el de Gabriel Janer Manila, el qual bateja tres dels seus protagonistes (el Joan de *L'abisme*, la Caterina d'*El silenci* i el Bernat de *La cerimònia*) i un curiós interlocutor (el gos Estel de l'obra *Els alicorns*) amb noms vinculats al món de la rondallística, o el de Baltasar Porcel, que recull l'herència de Janer i torna a repetir el nom d'Estel (ara destinat a un jove rebel) a *Olympia a mitjanit*.

La influència rondallística, però, no es manifesta únicament en l'àmbit antroponímic. En un cas concret, el de la ja esmentada obra de Miquel Ferrà i Martorell *El fabulós viatge del Minerva*, fem una passa més en aquest àmbit i veiem com els personatges creats per Alcover són recuperats amb la seva caracterització original i inserits en un nou context. Tal com destaca Lluís Ripoll al pròleg de l'obra (RIPOLL 1975: 5),

L'any 3000, uns singulars personatges peguen un bot de les seves tombes —unes, reals; altres, fictícies— i s'arrisquen a emprendre un viatge: un fabulós viatge, amb un vaixell aeri, d'aquells que no havien navegat jamai sinó pels oceans de la fantasia [...]. Aquest globus s'anomena «Minerva», «*vasseau aérien destiné aux découvertes*» i va ésser fabricat l'any 1803. Tots els majors de la tripulació i els principals passatgers són gent ben coneguda a Mallorca. Hi varen ésser en qualque moment de la història de l'illa, i en particular, pels dies en què aparellaren el globus explorador i fins i tot uns quants anys després: temps insegurs; temps de revolucions; turistes primerencs, militars, científics, artistes, presoners... Gent que un dia dugueren, més o menys bé, la seva carn damunt uns ossos reals i altres que només la portaren sobre uns esquelets de fantasia.

Dels dos grups de personatges citats, els que «portaren [la seva carn] sobre uns esquelets de fantasia» són, evidentment, els protagonistes de les contarelles

⁷² Com pot observar-se, Oliver també aprofita el substrat rondallístic per bastir alguns dels seus títols (cas que en l'apartat anterior no s'ha destacat). Així, per exemple, pot esmentar-se que el títol de l'obra citada, *El vaixell d'Iràs i no Tornarà*, s'inspira clarament en la rondalla *Es Castell d'iràs i no tornarà* (ALCOVER 1996: 499-543).

alcoverianes. Així, per les pàgines d'aquesta sorprenent i futurista novel·leta es passen i conviuen amb personatges històrics, entre d'altres, na Francina del pou d'en Gatell («Després, tots contemplam com na Francina d'Es Pou d'Es Gatell, amb tota la seva ingenuïtat, surt del Casino del braç de l'Arxiduc» [FERRÀ I MARTORELL 1975: 23-24]); en Simonet (protagonista, juntament amb sant Vicenç Ferrer, d'una llegenda inclosa al recull alcoverià); «la jaia Gri, En Pere Beneit, En Gornals [i] Mestre Antoni Llampina» (FERRÀ I MARTORELL 1975: 46); en Rum de Guinea (que, tal com destaca l'autor, «té com a base d'inspiració dues narracions del conegut aplec de contarelles populars de Mossèn Alcover: “Es Negret” i “Sa Muleta de Plata”») [FERRÀ I MARTORELL 1975: 47]) i els perfils més heroics («Amb això, veim les cares dels nostres llibertadors, els passatgers de segona classe [...] Tots tenen cares conegudes de personatges i herois populars: En Joanet Manent, En Pere Catorze, En Pere Poca Por, En Joanet de l'Onso [...] Enmig de totes les senyeres, en Tià de Sa Reial fa tremolar la de les quatre barres i la faixa morada, la del Regne de Mallorca, que ara em pareix més bella i mítica que mai» [FERRÀ I MARTORELL 1975: 54]) i aerodinàmics («I vataquí el nigul aerostàtic pilotat per na Valentina, i el pegassus d'ales invisibles muntat per En Bernadet, i l'àguila de la flor romanial amb un genet en el llom, i el matelàs [sic] aeronàutic d'En Joanet navegant entre els núvols» [FERRÀ I MARTORELL 1975: 65]) de l'*Aplec*. Fins i tot el protagonista, narrador en primera persona d'uns fets de caire mític, s'identifica amb un d'aquests personatges (FERRÀ I MARTORELL 1975: 70):

I estic plorant la mort de la mar. Jo més que ningú. Perquè jo sóc en Nicolau, de malnom “el peix-nicolau”, que tenia fama d'ésser més nedador que els peixos. Sempre amb el cuiró en remull. La gent conta que per una maledicció vaig tornar peix de cinta en avall. I que així vaig trescar tota la mar de cap a cap. Lo cert és que vaig morir ofegat, en el fons de la platja de Saluet, entre Santa Margarida i les muntanyes d'Artà. La mar fou doncs el meu amor i ara, està seca com un os...

La recuperació d'aquest variat grup de figures rondallístiques respon, sens dubte, a la voluntat d'incorporar una part fonamental de la tradició autòctona a una obra amb pretensions d'esdevenir «un examen de consciència [sic] col·lectiva [...] i de actuacions [sic] davant aquesta Mallorca nostra, que no és la de l'any 1810, ni la de l'any 3000: només la de l'any 1975, que ja té lo seu!» (RIPOLL 1975: 7). Així, els personatges alcoverians secunden figures igualment nostrades com George (Jordi a la novel·la) Sand, Jovellanos o l'Arxiduc Lluís Salvador en una aventura que esdevé un advertiment per tal de preservar l'illa de la destrucció i la barbàrie que, en paraules de

Ripoll, «són pecats col·lectius i dels més lleigs, que hem de confesar [sic] i corregir si volem evitar l'espectacle que es presentà als viatgers del “Minerva”, si desitjam que aquesta obreta sia qualque cosa més que un mite: un fabulós i agradable viatge que no tengui el final que en la ficció té» (RIPOLL 1975: 7-8).

El següent cas a analitzar, el qual té com a protagonista indiscutible la literatura de gènere, presenta moltes similituds amb l'anterior. I és que en el marc de l'obra de dos dels autors analitzats (Maria-Antònia Oliver i Antoni Serra) s'estableix un curiós joc de referències en el qual s'entrecreuen, a més del de Carvalho de Vázquez Montalbán,⁷³ els noms d'alguns dels personatges més representatius de la novel·la negra en català.⁷⁴ Per començar, cal destacar que els dos autors (que, no ho oblidem, compartiren experiència com a membres del col·lectiu Ofèlia Dracs i participaren activament en la redacció del volum col·lectiu *Negra i consentida*) inclouen a les seves obres referències al personatge de l'altre. Així, mentre que Mosqueiro parla dels «dicteris feministes» de la seva col·lega Lònia Guiu a *Cita a Belgrad* (SERRA 1992: 52), la investigadora d'Oliver coneix el famós privat portuguès a la platja de Cala Mura a *Antípodes* (OLIVER 1998: 166):

Encallat a l'arena hi havia un llaüt. Cala Gamba de nom. El propietari prenia el sol en pilotes i escoltava música clàssica [...]
—Qui és?— vaig preguntar?
—Un portuguès... Crec que era policia, abans... Li diuen Mosqueiro. Ara viu dins un llaüt, ve molt per aquí. És una mica estrany...

D'altra banda, ambdós autors tornen a coincidir a l'hora d'incorporar al seu imaginari la figura de Lluís Arquer, el detectiu protagonista de les novel·les negres de Jaume Fuster⁷⁵ (integrant també del grup Ofèlia Dracs i, a més, marit d'Oliver). Així, Arquer ajudarà Mosqueiro a resoldre un cas difícil a *Rip, senyor Mosqueiro*, mentre que a *Estudi en lila*, tot i les reticències inicials de Lònia Guiu, farà el mateix amb la detectiva oliveriana (OLIVER 1999: 188):

⁷³ Les relacions que s'estableixen entre el personatge de Vázquez Montalbán i el de Serra es tractaran de manera aprofundida a l'apartat titulat «Antoni Serra (o quan tres no és multitud)». Pel que fa a Oliver, pot destacar-se que Carvalho també apareix en una de les seves obres, *Estudi en lila*.

⁷⁴ Com pot observar-se, en el cas dels exemples proposats els noms originals no serveixen per batejar un nou personatge, sinó que Oliver i Serra incorporen a la seva obra els personatges primigenis sense modificar-ne ni la denominació ni el tarannà. Es tractaria, per tant, d'una variant de la tipologia intertextual a què s'està fent referència.

⁷⁵ Arquer protagonitza, entre d'altres, les novel·les *Anna i el detectiu*, *Les claus de vidre* i *Sota el signe de Sagitari*.

Em mirava amb ulls burletes i vaig estar a punt d'enviar-lo a munyir moixos. Tenia la sensació que ficava els peus dins la galleda, però ja havia pres una decisió: l'Arquer era el millor perdiguer de Barcelona i part de l'estranger. Li agradava l'ofici. Molt més que a mi. Tenia vocació.

Potser sabia tantes o més coses que jo, i aleshores m'exposava a fer el ridícul. Però si no, per força li havia d'interessar el cas. I podíem fer una barrina profitosa per a tots dos.

El cas que em servirà per cloure el present apartat és el d'*Encís de minyonia*, novel·la que reuneix novament dos dels autors objecte d'estudi: Jaume Santandreu i Miquel Àngel Riera. L'admiració de Santandreu envers la figura i l'obra de l'autor manacorí es fa palesa ja en una dedicatòria inicial («Miquel Àngel, no calia que morissis per ser el déu de la meva tribu») i en una carta de presentació en què Roser Vallés, esposa de Riera, destaca que aquest sempre va considerar-se'n deixeble. L'homenatge més directe, però, arriba en forma de préstec intertextual: aprofitant l'interès per preservar la identitat d'un dels personatges de la novel·la, Santandreu el bateja amb el nom manllevat (i, en certa manera, li atorga algunes pinzellades del seu tarannà) d'un dels religiosos de *Fuita i martiri de Sant Andreu Milà*. El mateix autor, ja cap al final de l'obra, explicita aquesta circumstància als seus lectors (SANTANDREU 1997: 153):

Sens dubte haureu endevinat d'entrada que el nom de Fra Anselm és l'únic fictici al llarg de tota la contarella. Com també haureu encertat que, amb amorosívola desvergonya, he manllevat la gràcia a Miquel Àngel Riera tot anomenant el meu frare de la mateixa manera que ell designava el germà llec que escalfà amb tímides arriscades la fredor de la cel·la d'Andreu Milà esdevingut postulant en un immens convent de ciutat.

c. Continguts

A l'hora d'analitzar l'ús de l'al·lusió en l'àmbit dels continguts, seguiré una divisió similar a l'establerta en l'apartat de les citacions, tot i que en termes molt més generals. Així, dividiré els continguts tractats en dos grans blocs: al·lusions de caràcter descriptiu (descripció d'ambients, d'estats anímics, etc.) i al·lusions de caràcter narratiu (bàsicament, motius temàtics).

Pel que fa a la primera de les tipologies, pot destacar-se en primer lloc el cas de Miquel López Crespí, el qual se serveix, a *Estat d'excepció*, d'una al·lusió a la composició «Ronda amb fantasmes»⁷⁶ de Bartomeu Rosselló-Pòrcel per bastir una recreació de caràcter ambiental (LÓPEZ CRESPI 2001, 53):⁷⁷

⁷⁶ L'estrofa de la qual s'ha extret aquesta al·lusió és la següent (ROSSELLÓ-PÒRCEL 2002: 130-132):

Anar apressat cap al col·legi on estudien les nines: curiosa varietat de vestits i colors.
Nombrós i rialler exèrcit humà d'al·lots i al·lotes que ens substituiran aviat.
El món no s'acaba malgrat els apocalipsis anunciats segle rere segle.
Reconec les avingudes del terror —que diria l'estimat Rosselló-Pòrcel—, percep la
llum esclatant de la tempesta.
Plourà enguany abastament per a tothom?
Hivern.
Flors a les Rambles.

Com pot observar-se, López Crespí no recorre a una citació literal per afaïonar la seva descripció sinó que, molt hàbilment, combina els mots d'un dels versos de la composició de Rosselló-Pòrcel per completar-la i remetre així el lector a una atmosfera concreta. Una mostra semblant es localitza a *Els carnissers*, de Guillem Frontera. En aquest cas, la menció d'una sèrie de títols vinculats al paisatge mallorquí serveix per fer referència a la «visió del camp» (i, ahora, als sentiments que aquesta desperta) des de l'òptica del personatge de qui s'està parlant (FRONTERA 1969: 104-105):

Llegia poemes. N'Alcover l'entusiasmava, especialment *La Serra*. Eren deliciosos aquells versos i la seva musicalitat, el seu ritme [...] També hi havia duit un tom de poemes de na Maria Antònia Salvà. *El pi ver* era, per a ell, un dels millors poemes de la literatura universal, comparable a *La cançión del pirata*.

Però el conhort que trobava en la lectura d'aquests poemes ben aviat s'esfumava i la visió del camp, la contemplació dels turons que envolten Son Puig-ros i l'horitzó marcat per la Serra no li duïen la pau que l'oci i la peresa mental li havien robat.

Un altre exemple que pot encabir-se en aquest context es localitza a les pàgines de l'obra *Els argonautes*, de Baltasar Porcel. Sense perdre de vista l'al·lusió (d'altra banda, ja citada) present al títol de l'obra, Llorenç Soldevila destaca que «un dels moments centrals de l'acció, tant pel [*sic*] patró Lleonard Juvera com per [*sic*] la resta de la tripulació és quan s'han d'amagar al Caló dels Morts, lloc d'una estranya i fascinant bellesa que recorda el pas de les pedres que Jàson i els argonautes de la Grècia clàssica van haver de travessar per a poder arribar a la Còlquida a la recerca del velló d'or» (SOLDEVILA 2008: 24). El fragment al qual es refereix Soldevila és el següent (PORCEL 1968: 145):

Oh ciutat dels terrors! Entre les avingudes
estèrils —arbres lívids de la tardor!— viuré
l'hora impura de les aspres angúnies mudes,
amb la por de morir tot sol en el carrer.

⁷⁷ Val a dir que aquesta composició de Rosselló-Pòrcel va ser musicada per Maria del Mar Bonet al disc *L'àguila negra*. Podríem dir, doncs, que López Crespí, que indubtablement coneix la versió de Bonet, al·ludeix a un text literari però també, indirectament, a un de musical.

La costa, de prop, perdia la uniformitat de mur i adquiria relleus, concavitats, un fabulós i divers amuntegament de pedra. La roca alta i aguda color de terra cuïta, formant una mena de flama de llumí solidificada, es veia, ara, desplaçada de la paret costera, deixant un passadís darrera ella. La *Botafoc* anà girant, però sense avançar, amb un moviment a penes realitzat. I la proa apuntà a aquella boca, inicià la seva entrada.

Era un pas que no devia tenir gairebé més de cinquanta metres de llargada, per uns quinze d'amplada, entre la roca tallada a plom. Encara hi feia una claredat d'alba, entre els dos murs altíssims i llisos, i l'aigua era plana, fosca. El final del corredor, de sobte, s'obria cap a l'esquerra, a un espai buit. Era una autèntica olla, de parets verticals, roges i negres, de pedra erosionada. Tenia un diàmetre dues vegades més llarg que la llanxa. La *Botafoc* s'hi anava introduint amb cautela. El patró, estretes les barres i les mans crispades a la roda del timó, maniobrava amb cura obsessionada.

La lectura d'aquesta recreació espacial sens dubte transporta el lector, ja a primera vista, al viatge de Jàson i els seus companys. La força del paisatge descrit i la contundència del lèxic utilitzat («tallada a plom», «una autèntica olla», «parets verticals, roges i negres», etc.), a més de l'al·lusió al referent clàssic, fan que aquesta descripció pugui considerar-se una de les més reeixides de la novel·la a la qual pertany.

També Jaume Santandreu, a *Catedral amb armaris*, remet a una obra aliena (i, més concretament, esmenta el fet que no va tenir en compte el seu record a l'hora de passejar-se per un espai poc recomanable) a l'hora de perfilar una descripció. En aquest cas, l'obra al·ludida és *La ciudad y los perros*, de Vargas Llosa, i l'ambient descrit un barri marginal (SANTANDREU 2004: 169):

Llavors, talment un kamikaze, desorientat, sense saber a on dirigir-me, vaig anar a parar al barri del lumpen. Vaig afitorar desvergonyidament i provocativa, anant al seu encontre, mirant-los de front, tots els moros, negres, xinesos, gitanos que vaig trobar pels carrers bruts i tenebrosos de la ciutat marginal. No vaig tenir sort. Ningú no m'oferí res, ni tan sols una hòstia. Passaven de mi com d'un orat. Aleshores vaig descobrir que la por és una suor que et neix dedins i no de fora, i que els cans de la ciutat te l'ensumen. En aquells aclucats moments no vaig parar esment a les ressonàncies de la *Ciudad y los perros*, de Vargas Llosa, que vaig llegir d'amagat del rector, al Seminari.

El darrer exemple referent a al·lusions descriptives de tipus ambiental ens porta a una evocació d'un ambient desconegut, però intuït a partir de la lectura. L'exemple en qüestió pertany a l'obra *L'arqueòloga va somriure abans de morir* d'Antoni Serra, i posa de manifest com el protagonista de la novel·la va entrar en contacte amb l'ambient en què s'havia criat la seva mare arran del descobriment de *La plaça del Diamant* de Rodoreda (SERRA 1991: 31-32):

[...] sa mare era catalana, del barri de Gràcia, la qual —ningú no en sabia ben bé per què— s'havia casat amb un petit comerciant de Lisboa. Mosqueiro devia a sa mare la coneixença de l'idioma del país i un gran respecte per aquell poble emprenedor i tan gelós de la pròpia idiosincràcia i de la seva cultura. La mare li havia fet llegir Mercè Rodoreda, de manera

que, de ben jove, va tenir una idea bastant exacta de l'ambient en què havia viscut sa mare —recordaria sempre amb delit les pàgines de *La plaça del Diamant*—.

Pel que fa a les al·lusions relacionades amb estats anímics o mentals, en primer lloc cal fer referència a les reflexions sobre les ambicions de l'ànima humana que l'assistència a una òpera⁷⁸ (l'obra representada és *Macbeth*) provoquen a Maria Lavínia, un dels personatges protagonistes de l'obra de Guillem Cabrer *El minotaure* (CABRER 1990: 105-106):

La representació del Reial no va agradar als comtes de Torà, i el motiu va ser l'argument de l'òpera a la qual assistiren: Macbeth. Especialment, Maria Lavínia, trobava que no era d'elogiar una maldat com la de lady Macbeth, diabòlica dona que, amb tal d'aconseguir un fi, no li importaven els mitjans. L'ambició, pensava ella, només és un engany que tempta els humans: “Quanta gent deu envejar la meua posició i, en canvi, no saben que em manca allò que és meu”.

L'al·lusió a lady Macbeth, l'actitud de la qual provoca el rebuig del personatge en qüestió, serveix per establir una comparació amb la seva manera d'actuar. Novament, doncs, l'ús de la intertextualitat ajuda l'autor a expressar un determinat tret del tarannà del seu personatge.

Seguint la tendència de l'exemple anterior, l'evocació dels plaers compartits amb una antiga amant serveix al protagonista d'*Illa Flaubert* per remetre el lector a la figura de Kuchuk Hanem, la prostituta egípcia protagonista d'alguns textos de l'autor francès esmentat al títol (RIERA 1990: 143-144):⁷⁹

D'aquella imatge lúbrica, se'n derivà la compareixença del record d'Adela, àngel trist de suburbi, i del plaer intensíssim sentit arran d'ella, que recordava com si encara l'estàs vivint. Deixant-se dur a partir d'ella, seguint en aquella actitud mental que li engegantia les sensacions, li vengué al record el nom de Huchiuk [*sic*] Hanem, la prostituta egípcia posseïdora d'unes prodigioses habilitats amatòries, a qui Flaubert havia posseït «de manera ferotge», en la nit de plaer més intens de la seva vida. Després, amansint-se, retornant a la realitat que tenia a l'entorn, recordà tantes altres dones, sobretot aquelles del port i la pagesia que, aquella mateixa temporada, de tant en tant li deixaven la porta del carrer dos dits oberta.

També a l'obra d'Antoni Serra poden trobar-se mostres d'al·lusions escollides amb la intenció de caracteritzar l'actitud dels seus personatges. És el cas, per exemple,

⁷⁸ Per bé que la representació tingui caràcter musical, el fet de partir del text clàssic de Shakespeare fa que pugui incloure-la en aquest apartat centrat en la intertextualitat endoliterària.

⁷⁹ Tal com destaca María José Vega (2003: 106), «algunas de las páginas más notables sobre los viajes orientales de Flaubert conciernen a sus encuentros con la cortesana y bailarina egipcia Kuchuk Hanem [...] Ciertamente, la fascinación por Hanem se revela en cartas y cuadernos de viaje, en los que narra con pormenor sus relaciones sexuales».

del fragment següent, extret de *Rapsòdia per a una nit de Walpurgis, Nuredduna* (SERRA 1981: 25):

T'havia dut el *Quartet d'Alexandria*, i tu, sense mirar-t'hi gaire, n'espipellajaves [*sic*] ara una pàgina suara aquella altra, perquè deies que les imatges de Durrell no et satisfieien ni responien al concepte que tenies del món. No et deien res ni estaves disposada a fer cap esforç perquè fos d'una altra manera. Només volies fer allò que comunament s'entén per viure, despullada de qualsevol mena de connotació cultural d'abans, igual que si ahir no hagués existit i el passat fos una calitja a punt d'esfilagassar-se en les primeres ombres de la nit.

Nuredduna, el personatge al qual va adreçat el parlament reproduït, defuig conscientment el record del passat a la recerca d'un futur on sigui possible alliberar-se de les cadenes que ha portat durant la seva joventut. Aquesta actitud, criticada pel seu *partenaire*, apareix objectivada en la insatisfacció que li provoca la lectura de l'obra de Durrell, una tetralogia publicada a finals de la dècada dels 50 i que ben aviat va esdevenir un referent clàssic. Així doncs, l'eterna lluita entre modernitat i tradició (el nou i el vell, que diria Foix) és la clau de volta per copsar el sentit de l'al·lusió inclosa per Serra.

Sense abandonar l'òrbita femenina en la qual s'encabeixen bona part dels exemples reproduïts, cal parlar ara de les reflexions sobre la maternitat d'Isabel Clara Alabern, protagonista d'*Una primavera per a Domenico Guarini* (RIERA 1984: 16-17):

T'han dit tantes vegades que la maternitat és l'únic que pot donar sentit a la vida d'una dona...! [...] Sense adonar-te'n, et sorprens preguntant-te en quines condicions estaries disposada a assumir aquesta funció. Et fa por la idea, la rebutge. Què podries oferir a un fill teu, amb quin sonall o amb quina veu el consolaries? De sobte et sents buida, com si t'haguessin eixugat tots els suc del teu cos, fosa la fibra més dura dels teus ossos, i torna la fosca, la negra boira esventrada pels ullals esmolats dels llops, tabalejada pels udols dels gossos salvatges...

I, com si les tenebres t'haguessin fet de mare o t'unís un estrany parentiu amb els rats-penats i les òlibes, et deixes aclaparar, potsar sota la influència de Lovencraft [*sic*], per un magma fastigós, una mescla sòrdida, la pútrida olor d'un cadàver descomponent-se i l'agra suor dels seus vetlladors; taca obscura, mescla sòrdida, lletja, greixosa, que es fa grossa, grossa a mesura que el tren s'endinsa més i més pel túnel.

Els pensaments de la protagonista, els quals segueixen els dictats de l'ideari feminista pel fet de presentar una visió sobre la maternitat molt allunyada de la convencional, reflecteixen els dubtes que li genera la idea de tenir fills (tal com destaca Akiko Tsuchiya [2000: 69], «aquestes imatges capten poderosament els desitjos i els temors de la protagonista en relació amb la seva pròpia sexualitat i la maternitat imminent»). En aquest marc, l'al·lusió a Lovecraft (i, més concretament, al seu vessant

més obscur i macabre) és clau ja que contribueix a perfilar la sensació d'incertesa i rebuig que caracteritza les seves cabòries.

Abans de cloure el bloc centrat en les al·lusions descriptives, considero que paga la pena recuperar la vinculació de Baltasar Porcel amb el poema «Desolació», de Joan Alcover (PORCEL 2004: 67):

Ara Bonaventura el comprenia, quan abans el deixava perplex: ¿com hi podia haver algú que, precisament, visqués d'una tragèdia, segons sostenia Alcover a la seva poesia, perquè ja només nodria el seu esperit de l'absència dels seus éssers estimats i difunts?, s'havia preguntat tantes vegades Bonmatí.

En el fragment reproduït (en aquest cas, extret de l'obra *Olympia a mitjanit*) s'observa que Porcel aprofita, com en el cas d'*Els argonautes*, el poema en qüestió per caracteritzar anímicament un dels seus personatges. Ara, però, no el cita de manera literal, sinó que fa al·lusió al contingut d'alguns dels seus versos. Les dues opcions (citació i al·lusió) han demostrat ser vàlides, ja que el seu ús aconsegueix l'objectiu proposat, que no és altre que el de matisar els continguts exposats.

En l'àmbit de les al·lusions que presenten un caràcter eminentment narratiu, existeix un cas que sens dubte crida l'atenció pel fet que no és únicament un fragment el que es basteix a partir del recurs analitzat, sinó la totalitat de l'obra. Em refereixo a la novel·la *Amor de cans*, de Maria-Antònia Oliver, la qual es basteix a partir de l'aprofitament dels trets distintius, convenientment reelaborats, de tres de les obres narratives més emblemàtiques de la literatura catalana del segle XX: *Mort de dama* (Llorenç Villalonga, 1931), *Vida Privada* (Josep Maria de Sagarra, 1932) i *Mirall trencat* (Mercè Rodoreda, 1974).⁸⁰ Partint de l'eix temàtic comú que comparteixen els seus models (la degradació social i moral d'un nucli familiar vinculat, d'alguna manera, a la classe benestant), Oliver afaïçona una història en el desenvolupament de la qual, d'una o altra manera, aquests deixen sentir la seva empremta. A tall d'exemple pot citar-se un cas paradigmàtic, el del final de l'obra, el qual esdevé clarament deutor de la novel·la rododeriana. Tal com destaca Anna Dodas referint-se al final de *Mirall trencat* (1993: 294-295),

Finalment aquesta anihilació es fa total. A l'últim capítol que, com diu Carme Arnau, fa la funció d'epíleg, la destrucció arriba fins i tot a l'ésser-símbol més immund que es pot

⁸⁰ Vaig tractar amb detall aquest aspecte de la narrativa oliveriana a l'article «*Amor de cans*, de Maria-Antònia Oliver. Un diàleg reeixit», publicat a *Lluc*, número 843, gener-febrer 2005. Pàg. 43-46.

trobar: una ratota [...]. Serà aquesta rata, l'últim habitant de la magnífica torre d'antany, el testimoni del foc (símbol de la destrucció), del final de tot. I ella també morirà, amb la fastigosa imatge que tanca el llibre i que deixa un regust amarg.

Seguint el model de culminació del procés de decadència dels Valldaura, a *Amor de cans* novament el foc i les rates s'erigeixen en els símbols que evidencien la destrucció de la casa i, alhora, de la nissaga protagonista de l'obra, els Gamundins (OLIVER 1995: 217):

—Foc! Se cala foc a Can Gamundí!

Quan les germanes se'n varen adonar i van cridar els bombers, ja no hi havia res a fer, tota la casa era una flamarada [...]. Aleshores va caure un bocí de la paret de la façana i varen començar a sortir rates i ratolins, moltes de rates, rates grosses, rates cellardes, rates més petites, i molts de ratolins [...]. La gent, que els guardes municipals mantenien una mica lluny de la casa, varen fer un ai esglaiat i, com una sola persona, es varen allunyar encara més.

—Això era can Gamundí? —va dir una dona, tota esverada—. Un niu de rates, era.

Curiosament, aquest vessant de l'al·lusió amb caràcter totalitzador es retroba en una altra obra de la mateixa Oliver, *El Vaixell d'Iràs i no Tornaràs*. En aquest cas, el tret més remarcable és, en paraules de Dari Escandell i Sandra Montserrat, «l'ús de la rondallística com a recurs literari» (2009: 71). Tal com afirma la mateixa autora (GUILLAMON 1985),

A *El Vaixell d'Iràs i no Tornaràs* no se tracta d'introduir qualche element màgic o èpic, sinó de fer una rondalla. És a dir, agafar les rondalles mallorquines, tal com les havia refetes mossèn Alcover, i aleshores, seguint aquesta tècnica, fer la meva pròpia rondalla, introduint elements que no apareixen en el corpus aplegat pel mossèn, com ara tota la part eròtica i sexual.

Fer una «rondalla novel·lada» (ESCANDELL; MONTSERRAT 2009: 70) esdevé per a Oliver, gran coneixedora de la literatura popular mallorquina, un repte que implica, com ella mateixa ha afirmat, la introducció d'una sèrie de canvis respecte del model original. En paraules de Xavier Barceló (2008b: 240-241), una vegada copsat l'esperit folklòric de les planes inicials

aquest simulacre de narrativa folklòrica que sembla que és el text en un principi comença a ser subvertit [...]. El text es transforma en un espai de confluència de realitats textuais paral·leles: del jo, del fantàstic meravellós, de l'estrany, de l'eròtic, etc. La unicitat simple i confortant del relat folklòric deixa lloc a una fragmentació del text narratiu i a una multiplicitat de transgressions de gènere que tenen com a base una estructura d'aparença dual: d'una banda, fragments que imiten les rondalles, i més concretament de l'*Aplec de rondalles d'en Jordi des Recó* [...]. De l'altra, un monòleg interior, gairebé *stream of consciousness*, de la protagonista, que reflexiona sobre els esdeveniments que li ocorren.

L'al·lusió a la rondallística en l'exemple proposat, com es desprèn de la citació reproduïda, s'ha de concebre matisada pel pinzell de l'experimentalisme. Així pot destacar-se que el que Oliver presenta a l'obra analitzada constitueix «una reelaboració de l'estil alcoverià per traçar unes línies de discurs que preparen el lector per a un gènere que inclou elements molt fixos i n'exclou molts d'altres» (BARCELÓ 2008b: 243).

Deixant ja de banda l'obra oliveriana, però no la tipologia d'al·lusió tractada en els dos exemples anteriors, cal fer referència tot seguit a l'obra *L'abisme*, de Gabriel Janer Manila, l'argument de la qual s'estructura prenent com a punt de partida l'assaig *El mite de Sísif*, d'Albert Camus. La citació inicial escollida per l'autor, extreta de l'obra en qüestió («La mateixa lluita per aconseguir els cims basta per a omplir un cor d'home»), fa palès ja d'entrada el to que tindrà la novel·la: com Camus, Janer presenta una figura que lluita per assolir el cim, el seu zenit vital, on obtindrà la felicitat anhelada. Tot i això, tal com destaca Josep Maria Llompart (1969: 13),

La presa de consciència d'En Joan Darder, la seva revolta davant l'absurd i la injustícia, acaben per conduir-lo a una contradicció indefugible: a ell, que havia lluitat per assolir el cim, fins i tot l'abisme li és negat. És aquí, en aquesta dramàtica contradicció, on resideix la dimensió profunda de la novel·la.

La lluita de Joan Darder, protagonista de la novel·la, es revelarà absurda ja cap al final de l'obra, quan aquest decideix renunciar als seus ideals i acceptar el destí que li ha estat imposat (les seves reflexions arriben al punt àlgid del pessimisme quan recupera la frase que enceta l'obra i es demana si ell, contràriament a Sísif, no persegueix un cim sinó un abisme).⁸¹ La felicitat de Sísif, a la qual al·ludeix Camus en el seu assaig, no es reflecteix per tant a l'obra de l'autor mallorquí (JANER MANILA 1969: 162):

Sísif era feliç fent rodolar la pedra pel pendís infernal, perquè sabia que perseguia un cim. Havia enganyat els déus mostrant-los com no se sentia desgraciat per manca d'esperança.

Però en Joan no tenia aquesta seguretat. La lluita li havia robat el delit, se sentia feble, es creia un inútil i estava convençut de l'estupidesa de la seva batalla.

En aquesta mateixa novel·la es localitzen dues mostres d'al·lusions de caire narratiu que complementen no la totalitat de l'obra, sinó els continguts d'un fragment determinat. Concretament, les al·lusions en qüestió apareixen al capítol 19, el qual

⁸¹ La referència exacta és la següent: «Diu Camus: “La mateixa lluita per a aconseguir el cim basta per a omplir el cor d'un home. ¿I si el que jo perseguisc no fos un cim, sinó l'abisme?» (JANER MANILA 1969: 161).

presenta l'estructura de dietari personal. A les seves pàgines, el ja esmentat Joan Darder reflecteix les seves preferències, els seus desitjos i els seus temors. Per fer-ho, recorre a textos tan coneguts com *La metamorfosi* de Kafka i una de les faules dels Grimm (JANER MANILA 1969: 135):

Devuit de febrer

Kafka, amic, aranya, insecte oiós! Culpable! Jo t'estim!

Vint de febrer

Abstinència!

Vint-i-sis de febrer

Vull ésser com l'arbre de la faula de Grimm, que volia tenir unes altres fulles...

Tot seguit, cal fer referència al cas de l'obra *Merlot*, de Guillem Cabrer. Segons Pere Rosselló (1992: 16-17), Salvador Galmés és «un dels narradors que Guillem Cabrer admirava més». Precisament per això, no és estrany trobar al·lusions a la seva obra en el marc de les novel·les de l'autor de Campos. Pel que fa al text esmentat, tal com explica el mateix Rosselló (1992: 17),

El tema de la injustícia social es plantejarà ara als ulls de Merlot, un jove valldemossí que es converteix en un esclau dominat per Bímila, la seva senyora i amant. Merlot, sota la influència de Don Bartomeu Frontera, arriba a preguntar-se: “Per què uns rics i altres pobres? ¿Per què aquesta injustícia en la societat? ¿Per què luxes per a uns, mentre que a altres els manquen les primeres necessitats?” (p. 128).⁸² Qüestions que ens recorden les que també es formulava la protagonista de *La dida*, de Salvador Galmés, un personatge semblant ja que també prové del poble i pren consciència de l'explotació a què és sotmesa.

Ja per acabar, cal citar l'obra de Carme Riera *La meitat de l'ànima*. En el marc de la recerca del seu autèntic passat per part de la protagonista, el record d'una obra de Juan Marsé la porta a identificar-ne l'argument amb el de la seva pròpia vida (RIERA 2004: 163):

I per si poc, em vingué a la memòria *El embrujo de Shangai*, una novel·la magnífica de Marsé, en l'argument de la qual, per uns instants semblava enredar-se la meua vida. Vaig pensar que el meu presumpte pare republicà era als antípodes del meu altre presumpte pare falangista. Potser la meua etapa de militància a l'esquerra no havia estat fruit d'una influència d'en Guillem sinó una herència d'aquell desconegut.

Com pot observar-se, l'al·lusió a l'obra de Marsé fa que la protagonista de Riera, per un moment, s'identifiqui amb els continguts de la novel·la en qüestió i estableixi un

⁸² La referència completa és CABRER 1977: 128.

paral·lelisme entre aquests i la seva complicada situació actual. Novament, per tant, la intertextualitat compleix la seva funció referencial i esdevé punt de partida per al bastiment d'un determinat fragment narratiu.

d. Llorenç Villalonga o l'al·lusió inevitable

Per bé que, tal com he reflectit a la introducció, la crítica no es posa d'acord a l'hora de reconèixer la influència de Llorenç Villalonga en els autors de la Generació dels 70, el cert és que una vegada consultats els textos que es treballen en el marc de la present memòria pot afirmar-se que les al·lusions a la figura i obra del controvertit escriptor mallorquí són una constant que, a parer meu, paga la pena d'observar amb deteniment.⁸³

En primer lloc, i deixant de banda ja d'entrada aquelles referències de caire epidèrmic,⁸⁴ cal fer incidència en l'àmbit dels personatges. Per començar, a aquest respecte s'ha de destacar la ingent quantitat d'al·lusions a diferents figures procedents de l'imaginari villalonguà. Així, pot destacar-se que mentre que Gabriel Janer Manila al·ludeix a Salvador Orlan, alter ego de Villalonga i protagonista de les seves *Falses memòries* (JANER MANILA 1971: 42),⁸⁵ Toni Serra esmenta don Tonet, personatge clau de la trama de *Bearn* (SERRA 1981: 76), i Biel Mesquida incorpora a dues de les seves obres (*Putxa marès [ahí]* i *L'adolescent de sal*) referències a Aina Cohen. L'esperpèntica poetessa, protagonista indiscutible dels moments més hilarants de *Mort de dama*, apareix esmentada per Mesquida, juntament amb l'actriu Cristina Valls (la qual, igual que Aina Cohen, va viure sempre marcada per la infelicitat pel fet de ser xueta),⁸⁶ com a assistent a una festa (MESQUIDA 1978: 37):

⁸³ A l'hora de parlar de la presència de Villalonga i altres autors entesa com a fenomen intertextual, segueixo les teories exposades per Roland Barthes a «La muerte del autor» (text inclòs a *El susurro del lenguaje*. Pot consultar-se en edició recent [1994] a Barcelona: Paidós. Pàg. 65-71).

⁸⁴ Per referències de caire epidèrmic entenc aquelles que se centren en la figura "real" o testimonial de l'escriptor, i no en algun detall de la seva obra o en la seva conversió en personatge de ficció.

⁸⁵ Les referències a l'univers villalonguà, i més concretament als seus personatges, són constants a l'obra de Janer. Tal com destaca el mateix autor, «Jo mateix, a *L'abisme*, vaig incloure el personatge d'una poetessa que estava directament inspirat en Aina Cohen. Aquesta poetessa tornava a sortir [*sic*] a *El silenci*, recitant una corona poètica amb la qual jo em proposava parodiar, i a la vegada homenatjar, un tipus de poesia que de vegades feia en Llorenç Moyà, i que a mi em feia molta gràcia: era una poesia molt virguera, molt preciosista, però que darrera les paraules sovint no tenia res» (ALZAMORA 1998: 108).

⁸⁶ Tal com destaca Gabriel Janer, autor d'una *Biografia apassionada de Cristina Valls*, «[Cristina Valls] era una persona que, humanament, posseïa una quantitat impressionant de registres. Tenia una amargura especial: a pesar de ser una actriu còmica, era una dona trista. La seva vida va ser molt difícil: entre d'altres coses, era la vida d'una xueta, en una època en què ser xueta, a Mallorca, era una trapa. Va viure de prop de crueltat, per això» (ALZAMORA 1998: 69). Aquesta experiència l'apropa, sens dubte, a Aina Cohen; no és d'estranyar, doncs, que Mesquida les hagi unit en un mateix context.

La festa va esser un desastre. Les criades i els majordoms, la cuinera i els camarers, si fos a ca meva, ja serien al carrer. Però han cercat una gent molt rara. Ningú els coneix. Amb això d'esser un consolat estrenat de fresc es pensen que poden justificar el vessar una sopera a l'escot de la Bescomtesa de Rocaberti i tacar d'oli l'echarp d'Aina Cohen que xerrava distreta amb na Cristina Valls. És per demés. D'allà on no n'hi ha no en surt. M'estim més no parlar del present. Its dangerous.

Sens dubte, però, el tret que crida més l'atenció en aquest àmbit és la transmutació en personatge literari del mateix Llorenç Villalonga. Aquest joc de màscares pot observar-se a dues novel·les de Janer Manila, *Estàtues sobre el mar* i *Èxtasi*. En ambdues l'escriptor, rebatejat amb el nom de Ramon Despujols, és convertit en un personatge de ficció tot aprofitant fets i detalls extrets de la seva vida i obra (bàsicament, de les *Falses memòries de Salvador Orlan*).⁸⁷ Per exemple, a la primera de les obres esmentades el personatge aporta una sèrie de dades referents al seu itinerari vital que remetent, molt clarament, a la figura de Villalonga (JANER MANILA 2000: 108):

Potser, si el meu hipotètic biògraf hagués llegit aquesta novel·la, no tindria necessitat de preguntar-me per quines causes em vaig posar l'uniforme i em vaig afiliar a la Falange [...] Àdhuc al meu editor, un home estrepitosament d'esquerres, li ha fet gràcia aquella complicitat amb els falangistes. Podeu imaginar-vos —deia— en Ramon Despujols, metge del psiquiàtric destinat al pavelló de dones i novel·lista, amb la camisa blava, el corretjam i un punyal penjat a la cintura?

Un altre cas de transmutació de l'autor en personatge s'observa a *El cor del senglar*, de Baltasar Porcel. En aquesta ocasió, però, l'autor interactua amb els personatges de ficció tot fent servir el seu nom real (PORCEL 2000: 118): «Llorenç Villalonga! És un excel·lent amic. No pensa exactament com nosaltres, vull dir com Irene i com jo, però comprèn les coses i sense comprometre'ns ens pot donar una mà».

En l'àmbit estrictament descriptiu, l'obra villalonguiana esdevé també una referència a tenir en compte. Aquest fet es constata, per exemple, a la novel·la de Guillem Frontera *Els carnisers* (FRONTERA 1969: 63):

En Xavi ara pensa que prest ja no necessitaran més avantpassats per ocultar les taques d'humitat a les parets. Ara vendran la casa i segurament abandonaran el barri de la Seu i aniran a viure a un pis de l'eixampla, un pis estret —estret en comparació al palau d'ara—, amb molt

⁸⁷ S'han discutit molt l'autenticitat i la versemblança d'aquestes memòries com a pròpies de l'autor. Vicent Simbor (1999: 110-111) en recull una opinió que sembla definitiva: «Propose, doncs, que entenguem *Falses memòries de Salvador Orlan* com una obra autobiogràfica [...]. Superat l'escull de la identitat d'autor-narrador-personatge i proveït de major dosi de suspicàcia, no veig cap inconvenient per a la lectura en clau autobiogràfica, la que ens proposa el mateix autor uns anys després dins les confessions assumides com a tals de les "Notes autobiogràfiques de Llorenç Villalonga": "L'estiu del 1966, a Binissalem, vaig escriure les *Falses memòries de Salvador Orlan*, que són els meus vertaders records personals evocats amb la llibertat que sempre he mantengut a l'hora d'escriure».

de sol i llum, i tendran veïnats que seran directors d'hotels, alts empleats de banca. Abandonaran aquest barri silenciós de *Mort de dama* i aniran a un barri més ample, més renouer... A ell li agradaria muntar-se un petit apartament pel Terreno, passar temporadetes amb els beatniks d'Eivissa, deixar-se barba, llegir, fornir i escoltar música electrònica.

El «barri silenciós» al qual al·ludeix Frontera és, òbviament, el retratat per Villalonga a la introducció de *Mort de dama* («El barri és venerable, noble i silenciós, amb carrers estrets i cases amples, que semblen deshabitades» [VILLALONGA 1971: 53]). La referència al Terreno, per la seva banda, recorda l'altre ambient descrit en aquesta mateixa introducció, i que entra clarament en contraposició amb el barri antic de la Seu (VILLALONGA 1971: 53-54):

A l'altre cap de la ciutat, als afores, pel Terreno, per Gènova, es belluga un món colonial, compost de pintors, turistes i senyores que fumen. Són gents estranyes, que es banyen a l'hivern i viuen d'esquena a la religió. Fabriquen cocktails endiablats. Donen balls i tes. El barri antic fingeix ignorar-ho. Sense valor ni desig per declarar-los batalla, opta per declarar-los inexistents.

Un cop analitzat el joc de referències plantejat per Frontera, pot destacar-se que no hi ha dubte que aquest ha bastit amb encert la seva descripció partint d'una altra inclosa en un text previ. L'autor, a més, ha introduït un toc de modernitat amb la inclusió de l'intercanvi de preferències del seu personatge, el qual bandejarà el barri antic en favor del nou tot trencant de manera frontal amb les reminiscències de l'ideari villalonguà.

Pel que fa, ja per acabar, als aspectes de caire narratiu pot destacar-se com a exemple un motiu temàtic pertanyent, novament, a la novel·la *Mort de dama*: la santificació d'un membre del clan familiar com a reflex de les aspiracions socials dels seus membres. A l'obra villalonguiana, dona Obdúlia Montcada es vanta de pertànyer a la nissaga del beat Joan de Montcada, el qual «ocupà la cadira arxiepiscopal de València en temps de Felip III i contribuí que el Rey Pío expulsés d'Espanya els moriscos» (VILLALONGA 1971: 57), i s'alegra de saber, ja cap al final de la seva vida, que l'aniversari de la mort del seu il·lustre avantpassat s'ha celebrat amb pompa i fastuositat. Per la seva part Janer Manila, aprofitant aquest motiu, basteix una situació molt similar, dotada també d'una finíssima ironia, a *El silenci* i *Han plogut panteres*. A aquest respecte pot citar-se la següent mostra, extreta de la segona de les novel·les citades (JANER MANILA 1971: 40-41):

Per les meves venes corria la sang dels qui bastiren la petita història del meu redòs nadiu, de quan la història era feta pels barons il·lustres de la gent senyora. El poble, com sempre, només havia fet feina. Desiara, li procuràvem qualsevol miratge perquè, enlluernats els seus ullons malalts, seguís treballant satisfet i embadocat sota l'ombra maragdalena de la nostra esquena. Nosaltres els havíem donat llum i fum, i sants, i dimonis. Jo port la sang immaculada de Sor Serafina d'Alvèrnia, santa nostrada, els miracles de la qual no feien gra a bastament per una canonització seriosa. Tant se val, car el poble la tenia canonitzada. El seu cos incorrupte era sostret una volta l'any del sepulcre i venerat públicament.

A la vista de tot el que s'ha esmentat en el present apartat, pot destacar-se que probablement sigui certa l'afirmació de Sebastià Alzamora, el qual, recordem-ho, deia que els escriptors objecte d'estudi desobeïen de manera evident el pensament politicoliterari del mestre (ALZAMORA 1996: 60); així, per exemple, Janer Manila a *L'abisme*, Carme Riera a *La meitat de l'ànima*⁸⁸ i Baltasar Porcel a *Solnegre* fan palès el fet que han substituït la lectura de Proust i Anatole France per la de Sartre, Camus o Beauvoir. Tot i això, però, també ha quedat sobradament demostrat el fet que els membres d'aquest grup generacional no poden evitar tenir presents tant la figura de Llorenç Villalonga com el gruix de la seva obra i, d'una manera o altra, incloure en els seus textos referències que hi remetin.

3.1.1.3. Reescriptura

Llavors no sabia que les veus i els mots poden ésser un arrelat ganivet o el bàlsam.

BIEL MESQUIDA

De totes les manifestacions intertextuals analitzades en aquest apartat, no hi ha dubte que la reescriptura, o creació d'un nou text a partir de la manipulació d'un text ja existent, és la menys treballada pels autors de la Generació dels 70. Aquesta conjuntura no ens ha de sorprendre: resulta prou evident que la dificultat que suposa la tasca de bastir una novel·la mitjançant la reelaboració d'un altre text és considerablement superior respecte de la que pot implicar incloure-hi una citació o una al·lusió. En conseqüència, la recerca de casos en què s'ha posat en pràctica el mecanisme en qüestió ha resultat força infructuosa. L'escassetat de referències a aquest respecte⁸⁹ m'ha fet optar per bandejar, només momentàniament, el meu propòsit inicial de limitar-me a

⁸⁸ Cal recordar que, en aquesta novel·la, la protagonista creu que possiblement Camus sigui el pare que mai no va conèixer.

⁸⁹ He omès de manera deliberada les referències a l'obra *Ulisses a alta mar* de Porcel (en aquest cas, l'intertext serà òbviament l'*Odissea* homeriana), ja que he optat per tractar-la de manera aprofundida en un apartat individual.

l'àmbit novel·lístic i treballar els continguts d'una obra de teatre, *La dida*, adaptació per a l'escena de l'obra homònima de Salvador Galmés a càrrec de Maria-Antònia Oliver.

En una entrevista prèvia a l'estrena de la versió teatral, l'escriptora manacorina desvetlla tot un seguit d'indicis que en permeten resseguir el procés creatiu. Així, després d'afirmar que Salvador Galmés és un dels seus escriptors preferits i que en una de les seves obres ja fa referència al text que ha reescrit,⁹⁰ Oliver explica com ha resolt les dificultats que suposa adaptar una obra aliena (DOMENGE; SANTANDREU; SUREDA 1996: 10-11):

Concretament, aquest conte m'ha duit moltes dificultats per una sèrie de factors. Primera, m'havia de posar dins la pell d'un home [...]. Posar-te dins una persona tan diferent a tu és dur i et duu molta de feina. A més, una persona que no has conegut.

Després, es tractava d'un conte molt curt, que quasi bé no té diàlegs. L'adaptació s'havia de bastir a base de diàlegs, i havia de crear una obra que duràs una hora i mitja, més o manco. O sigui, que ha estat una recreació però en molts de casos una creació. Ara bé, sempre he tingut en compte el llenguatge del personatge de la dida, tot i que no podia tenir en compte el llenguatge del conte de Salvador Galmés, perquè en el meu cas es tractava de diàlegs, i, per tant, havia de tenir en compte només el llenguatge dels diàlegs [...].

I pel que fa a resoldre situacions que al text de Galmés només s'insinuen, he intentat resoldre-les amb imaginació i també amb emoció. De fet, hi introduesc elements que al text ni s'insinuen.

Posar-se en la pell d'un home (i més en la d'un que visqué en una època tan allunyada en el temps), òbviament, no és una tasca senzilla. Ara bé, identificar-se amb un perfil femení problemàtic és una altra cosa: i és que, com passa a moltes de les seves novel·les, tampoc en aquest cas Oliver no pot evitar establir una certa mimesi amb la seva protagonista i això, lluny d'apropar-la a Galmés, la porta a "masculinitzar" encara més la figura del didot amb la introducció d'una sèrie de comentaris que no són a l'obra original i que, evidentment, pretenen presentar-lo envoltat d'un hàlit misogin (OLIVER 1996a: 87).⁹¹

SENYORA:

I en sortir de missa, podeu fer una volteta pes Born... Però una volteta curta, me sentiu, Dida, que abans de dinar heu de donar es pit a sa nina...

DIDA:

Sí, senyora... sí, ja ho sé...

HOME (*a la Senyora, fent-se l'home*):

Què és? Que no fa bonda, aquesta?

SENYORA:

⁹⁰ Es tracta de l'obra *Joana E.*: «na Maciana m'havia explicat una història terrorífica d'una dida com ella que havia volgut matar la seva filla de llet, i que fins anys més tard no vaig saber que era una narració de Salvador Galmés» (OLIVER 1999b: 26-27).

⁹¹ Segurament per aquest fet, la dida oliveriana no s'alegra de la visita del seu marit ni el troba a faltar, circumstància que no s'esdevenia a l'obra de Galmés. Resulta curiós observar el fet que Oliver, en el seu afany per denunciar la injusta situació de la condició femenina, dibuixa un perfil molt més misogin que el del seu predecessor. El tractament del personatge de la dida també reflecteix aquesta tendència, ja que la compassió que es desprèn del text de Galmés desapareix a la nova versió.

Per ara no ens queixam.

HOME:

Perquè si no fa bonda... verdanc!

(La Dida, humiliada, se tapa la boca amb una mà.)

El segon aspecte que es destaca a l'entrevista, el llenguatge, és un dels més compromesos del procés de reescriptura ja que, tal com la mateixa escriptora destaca, ha d'idear uns diàlegs inexistents a l'obra original. En aquest àmbit, la feina portada a terme per Oliver és impecable: mitjançant la combinació d'un estil àgil i directe i la incorporació de breus fragments pertanyents al text de Galmés, aquesta aconseguix bastir un model de llengua propi que s'adiu sense fissures al gènere a què pertany. Així, per exemple, el fragment original «En això de dides, un escarxell torna una dama; i endemés, un guany de vuit duros cada mes ben menjada i ben servida com una senyora, i qualque present adesiara, no eren coses de menysprear. Oh, i encara: que aquell senyor era de casa bona, de casa de cavallers, i no la deixarien tocar peus en terra» (GALMÉS 1987: 16) és convertit en una animada conversa entre els personatges de la Dida i la Jaia (OLIVER 1996a: 87):

DIDA (*Mig enfadada*):

No me'n vull anar per dida, ja està dit tot!

JAIA:

Si jo hi pogués anar!

DIDA:

Vós? (*Se n'enriu*) Ja faríeu planta, ja! Una dida de setanta anys!

JAIA:

Sí, tu riu, però més tard ploraràs. En això de dides, un escarxell torna una dama, que t'ho dic jo. I, endemés, un bon guany cada més [*sic*], i ben menjada, ben servida... I adesiara, qualque present. Com una senyora, vaja!

DIDA (*Enfadada del tot*):

He dit que no, Jaia, i n'hàgim parlat prou.

(La Jaia se prepara per fer un sermó. Li agrada parlar, i que l'escoltin. És la veu de l'experiència, encara que de vegades resulti còmica.)

JAIA:

Ah, ella diu que no. Ella diu que n'hàgim parlat prou. Idò jo et dic encara més: aquest senyor, que és vengut de Ciutat a posta per cercar-te, pareix un senyor de casa bona. De casa de cavallers... I això és dir molt...Que no et deixaran tocar de peus en terra, dona, que no ho veus?

Quant a la presència d'«elements que al text [de Galmés] ni s'insinuen», la mateixa autora n'explicita la situació en el marc de la seva obra (DOMENGE; SANTANDREU; SUREDA 1996: 11):

Per exemple, hi pos una vegada que els senyors no són a casa, i la dida tampoc no hi és, i els criats ballen. Que una criada jove ensenya a ballar un *fox-trot* a un criat, i això al conte no hi és. Després també m'invent la dida i la teta que van a veure unes bruixes de Ciutat, perquè la dida vol veure el nin, i això també m'ho invent...

Efectivament, la visita a les bruixes de la Dida i la Teta i les pràctiques de ball dels criats (incloses, respectivament, als capítols 12 i 13) són dues de les escenes que Oliver afegeix al text original. Es tracta de dos casos que, lluny d'alterar el sentit de la història, s'integren amb harmonia en el context en què s'insereixen i en matisen l'abast. Ja per acabar, cal destacar que a més de les esmentades escenes Oliver incorpora dos extensos monòlegs (concretament, als capítols 4 i 16) que també encaixen sense problemes en el conjunt, i que tenen la funció de fer encara més evident l'estat d'angoixa en què es troba la protagonista.

Una vegada tractat el cas de reescriptura més flagrant, cal destacar l'existència d'altres mostres que, per bé que ja no afecten tota l'obra literària sinó un fragment més o menys breu, són igualment significatives. A manera d'exemple, citaré dos casos. Per començar, hi ha el de Biel Mesquida, el qual modifica a *Putà marès (ahí)* un poema popular inclòs a *Sexe i cultura a Mallorca: el Cançoner*, de Janer Manila (MESQUIDA 1978: 137):

Copiaré una sèrie de glosses que diu en Ramon Llull perquè aquí Clara va escriure ben clar: Ramon Llull fa poemes amorosos a Miramar assegut a una taula de pedra viva a un marjal davant la mar mentres menja figues amb crema de llet (figa: *fica*): és un quadro quasi tendre (Se faria palles?): [...] Ses dones tenen sa cosa/ amb sa boca per avall/ enmig hi tenen un gall/ que canta com una alosa. Aquest l'he reformat. Així és més «poètic».

Tal com el mateix Mesquida afirma, les variacions introduïdes a la versió primera del text («Ses dones tenen sa bossa/ amb sa boca cap avall;/ enmig hi tenen un gall/ amb sa cabeiera rossa» [JANER MANILA 1980: 170]) pretenen fer-la més «poètica». El resultat, òbviament, és el contrari de l'anunciat, ja que aquests canvis aporten un tot marcadament esperpèntic al fragment reproduït a partir de l'atribució d'aquest i d'altres «poemes amorosos» a Ramon Llull.

Per la seva part el segon exemple, extret de la novel·la *39^a a l'ombra* d'Antònia Vicens, té també en la literatura de caire folklòric el seu eix vertebrador. Partint de l'esquema narratiu de les rondalles populars, i de les d'Alcover en particular, Vicens reconstrueix la història d'un dels personatges protagonistes (VICENS 1990: 17-18):

Au, i vos contaré una historieta: “Això era i no era un jove i una al·lota que s’estimaven i festejaven d’amagat, i un dia ella va arriscar es seu bon nom per fugir amb ell, i es casaren. Tot d’una comanaren una nina; però un dia ella va sebre que ell, de fadrí, tenia una amant, i se li va desfermar sa gelosia com una torrentera. No, filles meves, sa felicitat no existeix; però, així i tot, ses nines, quan són grans, han de cercar homo i s’han de casar. Aquesta és sa llei de sa vida.

El fragment reproduït és només una mostra d’aquest tipus de joc intertextual, ja que Vicens l’usa en repetides ocasions per tal d’anar detallant i, alhora, ampliant cada cop més els fets narrats. Com pot observar-se, el text en qüestió reproduïx l’esquema bàsic de les rondalles (fórmula d’inici, moralina final, etc.), però hi introdueix una novetat en l’àmbit temàtic: les referències més o menys explícites al sexe. En definitiva, doncs, pot afirmar-se que com vèiem en el cas anterior les variacions introduïdes per l’autora contribueixen a modernitzar i, alhora, a erotitzar el model original.

3.1.2 Exoliterària

3.1.2.1 Textos no literaris

a. Cinema

El cinema és una cinta de somnis.

ORSON WELLES

En el transcurs del segle XX (i, sobretot, durant la segona meitat) el cinema va esdevenir una autèntica revolució, tant en l’àmbit social com en els cercles culturals. Els avanços tècnics que es van anar assolint, l’aparició de corrents estètics molts diversos (el neorealisme italià, la *nouvelle vague*, etc.) i la diversificació temàtica dels arguments fílmics van convertir l’anada al cinema en un requisit indispensable per a tot aquell que volgués estar al dia.

Aquest *boom* del setè art, com no podia ser d’altra manera, troba el seu ressò en les obres d’alguns dels autors objecte d’estudi. Seguint Sebastià Alzamora, que afirma que el cinema és «una de les disciplines artístiques més estretament interrelacionades amb la novel·lística moderna» (ALZAMORA 1998: 117), no puc estar-me d’afirmar, ja d’entrada, que de la lectura de les novel·les analitzades pot extreure’s un llistat força considerable de referències a títols, escenes, actors i directors. Així, per exemple, els ressòs d’aquest tipus esdevindran una constant a l’obra d’autors com Antoni Serra o Biel Mesquida, els quals converteixen alguns dels seus textos (penso, per exemple, en

les ja citades *Rapsòdia per a una nit de Walpurgis*, *Nuredduna* o *L'adolescent de sal*) en autèntiques sessions cinematogràfiques.⁹²

No només, però, són Mesquida i Serra els autors que fan del cinema instrument de treball. En aquest àmbit, a més, cal incloure altres casos (d'altra banda, bastant més concrets) com el de la novel·la *Tirannosaurus*, de Guillem Frontera. En aquest cas, els films (i, més concretament, les seves protagonistes) són el recurs de què se serveix el protagonista a l'hora d'objectivar el seu desig d'evasió (FRONTERA 1977: 93-94):

Va sentir que les venes l'enrampaven en veure l'escot d'una dona, Elizabeth Taylor, a l'anunci de «La senda de los elefantes». I un desig immens de tancar-se en l'obscuritat d'un cinema per seguir aquella història. Però això era impossible. Quan li sobrava el temps a l'hora d'estudiar la lliçó [...], es dedicava a inventar una història que pogués servir al rostre i a l'escot obsessionants de n'Elizabeth Taylor.

Miquel Moragues, el personatge escollit per protagonitzar aquesta lúcida recreació de la vida al seminari, pateix en primera persona les conseqüències de viure en un ambient repressiu. L'única via que troba per escapar de l'asfíxia a què el tenen sotmès és idear, a partir dels anuncis que troba a les pàgines dels diaris amb què la seva mare empaqueta els queviures que li envia periòdicament, històries eròtiques protagonitzades per les actrius representades. Ben aviat la nòmina de rostres que protagonitzen els seus somnis va ampliant-se: Gina Lollobrigida, Deborah Kerr, Rita Hayworth, Yvonne de Carlo, Virginia Mayo i Juanita Reina, entre d'altres, s'integren en les seves fantasies i l'ajuden a sobreviure a la duresa de la seva condició. El punt àlgid, però, arriba quan es decideix a incorporar-hi una figura masculina, Robert Mitchum (FRONTERA 1977: 103-104):

En Miquel ja havia perdut el control dels seus personatges, ja que aquests havien anat cobrant vida i voluntat pròpies i depenien escassament de l'antiga i omnipotent direcció del somni. No es pogué explicar per què aparegué a l'escenari en Robert Mitchum despullant parsimoniosament, amb un domini total de la situació, amb una certa violència remarcada —i només endevinada— pels seus moviments, el cos fràgil i la pell esglaiada de na Millie Perkins [...]. Els cossos d'home tardaren un parell de dies a despullar-se. Després s'abandonaren de mica en mica a la creació de difícils motius eròtics assumint-ne la direcció.

Per bé que la intensitat del joc de referències creat per Frontera es va diluint en cobrar protagonisme els problemes de Miquel al seminari, les bases ja estan assentades.

⁹² Per exemple, a la seva obra Serra fa referència, entre d'altres, a Jean Harlow, Marlene Dietrich, Greta Garbo, John Gilbert, Judy Garland, Groucho Marx, Marilyn Monroe, James Dean, Lana Turner, Veronica Lake, Boris Karloff, Danny Kaye, Donald Sutherland, Truffaut i *Fahrenheit*, Sylvia Koscina, Shirley Temple i Cecil B. De Mille. Per la seva part, Mesquida esmenta Godard, Antonioni, Bellocchio, Fellini, Bergman, Pasolini, Bertolucci, Eisenstein, el curtmetratge *La noia devastada*, Moreau i Buñuel.

El cinema ha entrat tímidament a l'univers novel·lístic, però fent palesa la intenció de no tornar a sortir-ne.

Un segon exemple que considero força interessant pertany a l'obra *Lluny del tren*, d'Antònia Vicens. En aquest cas, és l'actor Montgomery Clift qui esdevé protagonista, primer perquè Cecília, la protagonista, veu en el seu promès una semblança amb el famós actor («El convidat m'esperava al replà. Plegats vàrem caminar fins al menjador, espiant-nos de reüll. Llavors, una vegada asseguts a taula, vaig tenir la gosadia de mirar-lo de fit i, si bé tenia una retirada a Montgomery Clift, l'actor, em va deixar indiferent [VICENS 2002: 45]»), i després perquè aquesta trasllada el paral·lelisme al seu gat («Aquest vespre a la televisió passaven una pel·lícula dels anys cinquanta amb Montgomery Clift de protagonista i els ulls de l'actor s'assemblaven tant amb els ulls del moix, que vaig decidir posar-li el seu nom [VICENS 2002: 63-64]»). Aquesta segona identificació, sens dubte, és la que cobrarà més importància en el marc de la novel·la, ja que el gat es converteix en una figura imprescindible per al desenvolupament argumental. Tal com destaca Joan Josep Isern (2002: 16) en analitzar els continguts de l'obra,

És un món suggestiu, també. Que circula per damunt de la incerta frontera que separa el somni de la vigília, la bogeria de la raó [...]. Ple d'àngels però— si se'm permet la facècia— desangelat, sense ànima. Un món al qual, en relació a *Febre alta*, Antònia Vicens hi ha incorporat dos elements nous que accentuen els tons apocalíptics del quadre: la bogeria i la malaltia. La sida, més concretament. I, en contrapartida amable, la fugaç aparició d'un gat saberut i prudent que parla i que va enamorar la protagonista perquè té els ulls de Montgomery Clift. Un gat, però, que a mitja novel·la fuig per una porta mal tancada i no torna a aparèixer més.

També a l'obra de Guillem Cabrer pot rastrejar-se l'empremta del món del cinema. Tal com afirma Pere Rosselló (1992: 19) referint-se a *El minotaure*, «amb aquesta novel·la Guillem Cabrer va voler fer un relat complex, amarat de passió i d'història, no tan sols a l'estil de les novel·les abans esmentades (*Bearn* i *Il Gattopardo*), sinó també a la manera d'alguns dels grans films de Luchino Visconti». Per la seva part, Josep Maria Llompart concreta aquesta afirmació i, apuntant en aquest cas a *Merlot*, indica un detall que exemplifica aquesta influència cinematogràfica (LLOMPART 2006: 19):⁹³

⁹³ Hi ha altres autors que mostren més obertament la seva preferència pel cineasta italià. És el cas, per exemple, de Jaume Santandreu, que a *Mamil·la, encara* posa la seva admiració en boca d'un dels personatges (SANTANDREU 1984: 155): «Al mestre de català li dec el gust per les coses antigues, l'encanteri pels clàssics del cinema de forma molt preferencial per Visconti i Passolini».

De tota manera, jo diria que la Mallorca pretèrita, falsa i bellíssima, creada per la imaginació i la sensibilitat d'en Cabrer, més que a la Mallorca, no menys falsa ni menys bella, de Llorenç Villalonga, s'assemblaria a la hipotètica visió que de l'illa hauria tingut Luchino Visconti. Potser l'art de l'insigne cineasta italià va ser el model que el nostre escriptor sentia més a prop en escriure Merlot. I ell mateix en devia ésser conscient; almenys així ho denota l'homenatge que ret a Visconti quan Maria Pia explica a Bimbila Colonna, l'heroïna de la novel·la, el desenllaç de l'aventura que, amb gran escàndol de la societat veneciana, havia tingut la comtessa Serpieri. Aquesta aventura és, nogensmenys, la que Visconti narra en aquella pel·lícula inoblidable que es titula *Senso*.

D'altra banda, a *Una primavera per a Domenico Guarini* Carme Riera presenta la recreació d'un dels moments més traumàtics de la infantesa de la protagonista (els tocaments a què la sotmet el seu veí de cadira en un cinema) tot fent servir al·lusions directes a la pel·lícula que ella i els seus germans estan visualitzant. Així, la veu narradora en primera persona va alternant les referències al film amb les referències a la seva vivència personal (RIERA 1984: 129):

M'alluny pantalla enllà, m'enfons dins un calidoscopi d'imatges. Tot és bell, molt bell... Sissí i Francisco José... Per què no sóc també una princesa? Sissíriu i Francisco José la mira embadalit... Li ha dit que l'estima. Sissí plora. Ella també s'ha enamorat. És feliç però està trista. L'emperador és el seu cosí i el promès de la seva germana. Es besen. És un bes llarg als llavis. Marianna es belluga incòmoda a la seva cadira. Potser és massa forta la pel·lícula per a nosaltres? La renyarà ma mare quan la hi conti? Algú ocupa el seient del meu costat [...] Em moc, intent aixecar-me. Sense fer gens de renou l'home lluita per esquinçar-me la butxaca. Si no tenc diners...! Ha descosit un bocí del folre i em passa dos dits cuixes avall, i els endinsa sota les bragues...

A poc a poc, ficció narrativa i ficció cinematogràfica es fusionen, ja que la protagonista del film conhorta la de la novel·la, que s'ha tancat al bany i no vol sortir-ne per por de retrobar el seu agressor: «M'afic dins el wàter. Mir la butxaca foradada. M'arregus la falda. Rent amb saliva el bocí de pell que els seus dits han tocat. Sent fàstic i ganes de plorar. No gos sortir, tenc por que ell m'esperí defora... Sissí ha baixat de la pantalla, ha travessat la sala de butaques i, sense que ningú la ves, s'ha acostat dolçament a consolar-me» (RIERA 1984: 130). L'ús de la intertextualitat, per tant, ha assolit el seu punt àlgid.

Ja per acabar em referiré als que, sorprenentment, són dos dels pocs exemples amb referents cinematogràfics moderns que poden trobar-se a les obres dels autors estudiats (la resta, com s'ha vist fins ara, pertanyen a l'àmbit dels grans clàssics). En primer lloc, cal destacar una referència extreta de l'obra *Catedral amb armaris*, la qual

té una relació molt estreta amb els continguts que ocupen les reflexions del protagonista (SANTANDREU 2004: 96):⁹⁴

Tanmateix, entre la ferralla de notícies, la meua atenció ha triat, embadalint-se fins al punt de quedar amb la forqueta a l'aire, el reportatge sobre una de les darreres pel·lícules de tema gai, posat de moda darrerament des de tots els caires i matisos que el col·lectiu LGTB brindam als nostres cineastes. El film es projecta, ja, a les pantalles amb el títol de *Cadell*.⁹⁵ Per precisar millor el tema del drama, seria bo determinar-li l'espècie, a eix lletó, anomenant-lo «cadell d'ós».

El segon cas a tenir en compte és molt més heterogeni, ja que no se centra únicament en un títol concret sinó que presenta una gran diversitat de picades d'ullet cinematogràfiques les quals, com a novetat, apareixen combinades amb algunes de televisives. Aquest degoteig incessant de referències “actuals” l'observem a l'obra de Porcel *Cada castell i totes les ombres*, per les pàgines de la qual desfilen des d'*Alien* («Una Eternitat la seva, doncs, feta d'una ficció de monstres, fossin els galàctics d'Spielberg o el famós Alien, que omplia de vòmits filamentosos l'actriu aquella tan espàrrec com Mariona, Sigourney Weaver» [PORCEL 2008: 31]) a *Miami Vice* i *Sex and the city* («Un rebregat boca a boca que, segur, diferiria de les escenes de gesticulació elegant que sortien a la televisió, carantoines de les paies tocades i posades, *Miami Vice*; i millor *Sexe a Nova York*, encara que els diàlegs pretensiosos d'aquesta sèrie...» [PORCEL 2008: 55]), passant per *Star Wars* («Al vestíbul de sortida del soterrani havia tornat a veure, de rampellada, els motius decoratius dels murs, màscares tretes de les amenaçadores xemeneies de Gaudí a la Pedrera. Talment el casc dels guerrers o del dolent de la veu ronca de *La guerra de les galàxies*, o qualsevol episodi de la sèrie, Hollywood ho hauria copiat?» [PORCEL 2008: 99]) i fent aturada en alguns dels plats forts del nostre menú televisiu («I encara que la televisió mantenia les famílies força estabilitzades, *Aquí no hay quien viva*, *Ana y los siete*, *Salsa rosa*, els partits del Barça i el Reial Madrid, *Polònia*, *Lo Cartanyà*, l'exitàs de Buenafuente en castellà» [PORCEL 2008: 115]). La unió d'uns referents tan diversos (i, per què no dir-ho, inesperats en una obra d'aquestes característiques), lluny de desorientar el prototip de lector cinèfil i

⁹⁴ Aquest es troba immers en una reflexió sobre el famós col·lectiu de gais peluts. Fins i tot, arriba a comparar aquest tipus amb el Joanet de l'onso alcoverià: «Mai de mai s'hagués pogut imaginar el reprimint i repressor canonge de les rondalles, tot i esporgar-les amb el sedàs d'una obsessiva moral asexualada, que li passassin per malla mites populars tan lascius com en “vit que no volia aixecar-se del llit” o, en el nostre cas, el clarivident arquetip “d'en Joanet de l'onso”» (SANTANDREU 2004: 97).

⁹⁵ El film en qüestió va ser rodat l'any 2004 per Miguel Albaladejo. El tema al qual es refereix Santandreu és la custòdia d'un nen per part del seu oncle homosexual, el qual està vinculat a la comunitat dels gais peluts o “óssos”.

addicte a la televisió propi de la dècada iniciada el 2000, el situa en un context que li resulta familiar atès que tots els noms esmentats pertanyen a la seva realitat immediata. La intenció real de l'autor, però, em sembla que no és aconseguir que aquest lector prototípic s'interessi per la lectura d'una novel·la d'aquestes característiques sinó que, ben al contrari, allò que pretén és fer escarni d'un panorama cultural en hores baixes. La inclusió d'aquests noms, per tant, no pot sinó considerar-se un divertiment (amb clara intenció de mofa) per la seva part.

b. Música

La música, en qualsevol de les seves manifestacions, és també un element d'aparició molt freqüent en el marc de les novel·les estudiades. Les referències d'aquest estil, com tot seguit demostraré, s'integren de manera pràcticament automàtica en els textos analitzats i juguen, en molts casos, un paper rellevant a l'hora de bastir determinats passatges (normalment, de caire descriptiu).

Abans d'entrar en matèria, cal fer una delimitació prèvia. Em refereixo a distingir, d'una banda, la música més clàssica i, de l'altra, la que hom denomina música popular. En paraules de Xavier Barceló (2008a),⁹⁶

...la música popular [...] és popular en el sentit que s'oposa a l'elitisme que és inherent a l'expressió artística canònica. Així, podem pensar en art pop, en música pop i, en menor mesura, literatura o cinema pop (aquests dos termes s'utilitzen amb certa freqüència en anglès). Si observem les referències que apareixen a la narrativa balear, veurem com aquesta distinció hi és ben present. D'una banda, tenim les referències a la música clàssica o seriosa [...], generalment centrades en els autors canònics: Bach, Mozart, Beethoven, Mahler, etc. De l'altra, la música popular (a dins aquest bloc, cal distingir entre la música pop i la música de caire tradicional).

Seguint la classificació proposada per Barceló (que, per la seva part, es basa en les tesis referents a aquesta qüestió exposades per Adorno), cal fer esment en primer lloc als «autors canònics». A aquest respecte, pot afirmar-se que existeix una quantitat no excessiva però sí prou representativa de referències que denoten la formació musical clàssica dels autors. Així, per exemple, mentre que el detectiu protagonista de *La ruta dels cangurs* escolta «un fons musical de von Karajan contra Mozart» (FRONTERA 1991: 203), el Bartomeu de *Tallats de lluna* desconnecta amb «una ària de na Callas» (OLIVER 2000: 12) i a *Èxtasi* «durant la missa de difunts, una soprano vinguda expressament de

⁹⁶ El text de Barceló és inèdit i, per tant, no se'n pot citar la paginació.

Milà va cantar fragments del *Rèquiem* de Fauré, acompanyada de la coral Studium Sacrum» (JANER MANILA 2005: 153).

És, naturalment, Biel Mesquida qui presenta un tractament més personal de les referències clàssiques. Com a mostra, pot citar-se el cas de *Putà marès (ahí)*, on l'autor esmenta els músics «de sempre» recurrent a un sistema de citació molt particular (MESQUIDA 1978: 76-77) :

Duc en Manelet Serrat (temps de Biologia i Sindicat Democràtic d'Estudiants i loves-stories). I es de sempre: Joan Sebastià, Lou, Mozartet, Scarlatti, en Brel, en Chopinot, en Rameau, en Carlo d'Allasio, en Sati i sa Dharma, en Machín i en Supúlveda (els he robat a na Mait per a suvenir-me de ses Joventuts Llibertàries dels quaranta i pico).

Tal com destaca Barceló (2008a), mitjançant aquest tipus de referències (com pot observar-se, en ocasions se serveix únicament del nom propi, com en el cas de «Joan Sebastià»; d'un diminutiu, «Mozartet», o d'un augmentatiu com «Chopinot»), Mesquida subverteix l'elitisme d'aquesta música. Efectivament, amb aquest recurs aconseguix que uns noms que, fins al moment, havien estat “intocables” restin a l'abast de tothom, això és, els fa propers a la percepció del lector. A més, la combinació dels referents clàssics amb altres de més moderns (Serrat, Lou Reed, la Dharma, etc.) fa desaparèixer la barrera temporal que separa sovint la música anomenada clàssica del pop.

Mesquida no serà l'únic autor de la seva generació que es beneficiarà d'aquesta desaparició de fronteres: ja des dels inicis de la seva producció literària, molts dels autors objecte d'estudi incorporen a les seves obres, a més dels exemples clàssics ja esmentats, referències musicals que denoten clarament la influència dels nous temps i, alhora, el seu afany de rebel·lió. Hi ha dos grups que esdevenen una referència ineludible per a molts d'ells: els Beatles i els Rolling Stones. La nòmina de citacions a l'obra d'ambdós conjunts és molt extensa i variada: pel que fa als Beatles són citats, per exemple, per Maria-Antònia Oliver a *Punt d'arròs* (OLIVER 1996b: 57), Guillem Frontera a *Els carnissers* (FRONTERA 1969: 114) i Biel Mesquida a *L'adolescent de sal* (MESQUIDA 1990: 175-176). Per la seva part la música dels Rolling Stones, a més d'aparèixer citada a obres com *Han plogut panteres* (JANER MANILA 1971: 132) i *Els carnissers* (FRONTERA 1969: 151), és reutilitzada per una de les autores objecte d'estudi amb la intenció de crear un efecte molt concret. Em refereixo a Carme Riera i, més concretament, a *Una primavera per a Domenico Guarini*. En aquesta novel·la, l'autora

se serveix de la lletra de la cançó *Street Fighting Man* per il·lustrar la determinació que ha pres Marta, una noia que no és acceptada per la seva família (RIERA 1984: 152):

—No tens música? Neil Young...? *Passe...* Els Rollings? *Vale*. Si no hi ha res millor...
Em parla a crits. Dirà al seu pare que el que vol és deixar d'estudiar i trobar feina...

«*But what can a poor boy to do...*»

... que està disposada a parlar, a conuiu amb ells,
a arribar a un pacte..., els dirà que la tractin, això sí, com una persona, que la deixin...

«*...except to sing in a rock and roll band?*»⁹⁷

... de projectar sobre ella llurs frustracions...

Com pot observar-se, s'estableix un clar paral·lelisme entre la lletra de la cançó i la situació de la noia: igual que el protagonista d'*Street Fighting Man*, Marta és un esperit indòmit que, en aquest cas, vol imposar la seva voluntat a la rígida autoritat paterna. Tot i això, tal com s'anticipa a la tornada reproduïda no aconseguirà trobar el seu lloc. I és que, igual que passava a la tranquil·la ciutat de Londres, tampoc als nostres carrers no hi ha lloc per a una lluitadora.

A banda de les repetides mencions a aquests dos grups capdavanters del panorama musical, poden destacar-se altres exemples que reflecteixen una gran diversificació en aquest àmbit: així, mentre que el protagonista de *Rapsòdia per a una nit de Walpurgis*, Nuredduna es deleix per Pink Floyd (SERRA 1981: 33), l'adolescent de sal de Mesquida se sent molt identificat amb la cançó de Pau Riba *Mareta bufona* (MESQUIDA 1990: 86-87), a *Han plogut panteres* el gramòfon sona amb la cançó *La española cuando besa* (JANER MANILA 1971: 122) i un dels personatges de *Lluny del tren* rememora una revetlla en què sonà *Tombe la neige* d'Adamo (VICENS 2002: 196). D'altra banda, cal no oblidar també que els títols de cançons serveixen per afaiçonar títols de novel·les. Xavier Barceló, a aquest respecte, destaca un cas (que ell mateix denomina «un poc *hortera*») força significatiu: el de l'obra de Janer Manila *Els rius de Babilònia*, que evidentment s'inspira en el títol de la famosa cançó de Boney M.

Abans de cloure aquest apartat musical, vull fer dos apunts a manera de curiositat. El primer té a veure amb el vessant de la música popular més folklòric: tal com he destacat abans, els autors de la Generació dels 70 incorporen referents musicals moderns amb l'objectiu de dotar les seves obres d'un cert aire de rebel·lia. Tot i això, el cert és que són molts els qui no es desprenen de la pàtina de les cançons de la terra i les

⁹⁷ La traducció de la lletra és «Però què pot fer un pobre noi a part de cantar en una banda de rock and roll?»

mantenen en el seu imaginari.⁹⁸ Una escena bastida a partir d'aquest tipus de referents que em sembla certament reeixida pertany a l'obra *Corbs afamegats*, en la qual Gabriel Tomàs fa servir en un context clarament irònic (es tracta d'una escena que reflecteix una nit de bauxa, en el marc de la qual el protagonista canta les cançons reproduïdes per cridar l'atenció de la dona pretesa) dues peces rescatades de la memòria popular (1972: 163-164):

... en Pere es veié enmig del rotlo. I no es va poder negar a cantar. Digué, encerclat per aquells *jaeneros*, que «Na Caterina de Plaça» no la sabia, però en cantaria una altra de parescuda. No volgué que el de la guitarra rascàs... Regnà el silenci, en Pere adoptà un posat de pagès que canta a l'era en dia de batuda, com si aguantàs les regnes de la bèstia que fa voltes. La veu prima i feble.

*Jo tenia un moixet negre
que pasturava pel carrer.
Una dona el me va pendre
i el me va fer sabater.
Dones, si voleu sabates!
el meu moixet ne sap fer,
fortes com una rabassa
i fines com un paper!*

La casa brogia d'aplaudiments i visques, «*Otra, otra, otra*», li'n demanaven els *jaeneros*. En Pere d'una altra empenta tornà a ésser enmig; el rotlo s'eixamplà, en Pere començà.

*En Pep Gonella té
un ca de bou.
El va baratar amb un ou
de xoriguer,
pel qui feia de porquer
dins Son Serra.
Sabia tocar guitarra i castanyetes,
sabia manejar pessetes
dins un ribell...*

No se'n recordava molt bé, cantava a trossos solts, els que li venien a la memòria. Quan cregué que ja n'hi havia prou, sortí del cercle i tothom va repetir la gatzara d'abans.

Ja per acabar, vull referir-me als cànctics “de combat”. Molt marcats encara per la guerra civil, alguns dels escriptors objecte d'estudi reproduïxen a les seves obres fragments de cançons referents al conflicte. És el cas, per exemple, de Llorenç Capellà, que a *Un dia de maig* reproduïx alguns versos de la cançó d'origen alemany *El*

⁹⁸ Un cas que mereix també el seu comentari a aquest respecte és el de l'obra *El pallasso espanyat* de Llorenç Capellà, en el marc de la qual es repeteix amb insistència la tornada d'una cançó de bressol («Lluneta del Pagès, som a ca teva i no em pots dir res» [CAPELLÀ 1980: 46-47]). No és el primer cop que aquesta cançó apareix a l'obra d'un autor mallorquí: recordem el poemari de Maria Antònia Salvà que en porta el primer vers per títol.

camarada o *Yo tenía un camarada*, que va fer-se molt popular entre les files nacionals arran de la tornada de la División Azul (CAPELLÀ 1972: 30):

«Yo tenía un camarada
entre todos el mejor,
a mis pies cayó heri-dó,
el amigo más queri-dó...»⁹⁹

c. Pintura

A l'hora d'encetar aquest apartat, sens dubte és indicat fer referència en primer lloc a l'obra en què el joc intertextual amb les arts plàstiques resulta més evident: em refereixo, naturalment, a *Una primavera per a Domenico Guarini*. Tal com afirma Akiko Tsuchiya (2000: 69),

La novel·la [de Riera] consta de dos fils narratius fonamentals, que representen la recerca de veritats i de significats velats. D'una banda, *Una primavera* és una espècie de novel·la policíaca l'estructura de la qual ens impulsa cap a la resolució del misteriós atemptat contra el quadre de Botticelli. Aquesta novel·la de misteri es desenvolupa paral·lelament a la història de recerca personal de la protagonista, Clara, en un moment de crisi.

En aquest primer cas, com pot observar-se, la intertextualitat constitueix el principal recurs narratiu de què se serveix l'autora a l'hora de bastir el seu text. L'atac de Domenico Guarini a l'obra de Botticelli *La primavera* és el punt de partida per a dues històries, la pública (la investigació al voltant d'aquest fet) i la privada (l'evolució de la complexa situació personal de Clara). Ambdues, però, aniran trobant diversos punts de convergència. I és que, tal com es destaca a la contraportada de l'obra, «a *La primavera* hi ha la clau d'ambdós enigmes. Aquest és el missatge hermètic, que des de tants de segles guardava el quadre, però que només serà revelat a aquells que tenen capacitat per transformar-se». El contingut d'aquest misteriós missatge no és altre que la

⁹⁹ Les dues primeres estrofes de la cançó, que contenen els versos reproduïts, fan així:

Yo tenía un camarada.
¡Entre todos el mejor!
Siempre juntos caminábamos,
siempre juntos avanzábamos,
al redoble del tambor.

Cerca suena una descarga.
—¿Va por tí o va por mí?
A mis pies cayó herido
el amigo más querido
y en su faz la muerte vi.

recerca de la pròpia felicitat, un camí que Guarini resol amb un crim que pot considerar-se «un atemptat contra la capacitat de ser feliç» (RIERA 1984: 179). La recerca de la protagonista, d'altra banda, «ha de ser continuada més enllà de l'última pàgina de la novel·la» (TSUCHIYA 2000: 70), ja que aquesta haurà de fer front en solitari a una situació totalment nova per a ella: la maternitat.

D'altra banda també Jaume Santandreu, a la novel·la *Catedral amb armaris*, construeix un fragment narratiu a partir d'un record pictòric. En aquest cas, el fragment presenta el passeig per uns carrerons recòndits d'un personatge al qual uns individus desconeguts han assaltat i apallissat. El lògic trasbalsament que comporta una vivència d'aquestes característiques fa que el personatge en qüestió percebi la imatge deformada de la gent amb qui es topa, cosa que enllaça, segons l'autor, amb la pintura del Greco (SANTANDREU 2004: 173): «Aferrat per la paret he anat avançant lentament i vacil·lant. Les persones quan passaven pel meu costat allargassaven llur figura, talment en una pintura del Greco, per acabar difuminant-se com a fum d'estampa».

Un altre referent pictòric que contribueix a dibuixar l'estat d'ànim d'un personatge és el *Guernica* de Picasso. La tragèdia que supura aquest quadre serveix a Maria-Antònia Oliver per reflectir l'estat emocional d'Aina, la protagonista de *Punt d'arròs* (Oliver 1996b: 29):

Llençols i mantes en caramull. La simetria trencada. Papers i llibres ocupaven les cadires.

Dos gotos amb rastres de cafè-amb-llet deixaven una marca rodona a la fusta. Descansaven indiferents damunt la taula, entre un escampall de miques de pa i papers desinflat, abandonats.

Al bell mig de l'estora, un calcetí solitari i insolent s'havia desmarcat del munt de roba bruta, agombolada a l'única cadira que s'havia lliurat de lletra impresa.

El *Guernica* estava tort.

Dues maletes obertes a terra mostraven l'obscuritat dels seus interiors. Dos vedells esquarterats.

Tal com es desprèn de la citació reproduïda, el caos que descriu el famós quadre esdevé correlat objectiu tant dels sentiments de la protagonista, trastornada després de la ruptura amb la seva parella, com del desordre de la casa, que ahora és un clar reflex d'aquesta situació. El joc de referències, per tant, és una peça clau a l'hora de subratllar l'amargor del passatge narrat.

Ja per acabar, cal citar un exemple que, tot i que en principi pugui semblar anecdòtic, constitueix una important empenta per al seu autor a l'hora de delimitar el perfil dels seus personatges. Em refereixo a una enumeració de referents pictòrics (en

aquest cas, no es tracta d'obres concretes, sinó de noms d'artistes) inclosa a *La ruta dels cangurs* (FRONTERA 1991: 53):

Li vaig repetir les gràcies i em vaig dirigir al bar, sumit en un silenci només distret per la remor de la mar. A les parets hi havia alguns quadres penjats que vaig examinar amb atenció: obres de Roca Fuster, Miquel Barceló, Ramon Canet, Vicenç Calbet, Robert Llimós, litografies de Tàpies, Miró i Guinovart. Cosa sòlida. Coses de n'Aina?

M. van Balen em sorprengué contemplant per segona vegada un quadre de Ramon Canet.

—Li agrada la pintura?

—M'agraden alguns quadres —vaig precisar.

—Aquest, per exemple?

—Sí.

—És d'un jove pintor mallorquí... La meva afecció a la pintura puc dir que és obra de n'Aina.

—Ja té una cosa en comú amb el seu vidu.

—Matisi: el seu vidu simplement consentia que n'Aina compràs pintures. Però no li agraden. Diguem que el seu gust no coincideix amb el meu, ni supòs que amb el de vostè. Naturalment, no podia coincidir amb el de n'Aina. Si de cas, l'assassí té una llunyana idea de l'art com a inversió. Això és tot.

El referent pictòric, des del moment que serveix per aclarir algunes dades del tarannà dels personatges involucrats (Aina, el seu vidu i *monsieur* van Balen), constitueix una valuosa ajuda per al detectiu protagonista de la novel·la, el qual fa les primeres passes en el marc de la investigació que l'ocupa i, lògicament, cerca qualsevol pista que l'ajudi a resoldre un cas que, d'entrada, sembla no tenir una explicació coherent.

d. Referències històriques

La manipulació del passat és una altra de les variants de la intertextualitat exoliterària utilitzada pels autors objecte d'estudi. I és que, segons Miquel Ferrà i Martorell, tant ell com els seus companys de generació tenen una sèrie d'avantatges en aquest àmbit (FERRÀ I MARTORELL 1998: 64):

Una de les fonts narratives més a l'ús en aquesta època és la mal anomenada novel·la històrica que, pel que fa a la meua obra i a la de molts narradors de la generació del 70, té molt poc a veure amb aquella altra novel·la històrica del romanticisme que encarnà Victor Hugo i altres immortals del moment. La moderna novel·la «històrica», que potser té el seu exponent «màgic» en el que alguns qualifiquen d'«història-ficció», juga amb tota una munió de mitjans als quals la literatura del segle XIX no podia accedir: una visió del passat des de l'òptica del liberalisme i el socialisme, una capacitat d'anàlisi que pot ésser auxiliada per les més modernes i sofisticades tècniques arqueològiques, un patrimoni informatitzat de milers d'arxius, un retrat psicològic dels personatges que vagi més enllà dels habituals tòpics freudians, una reconstrucció de l'entorn i les circumstàncies que les ciències socials ens han posat ben a l'abast, una quota d'imaginació considerable i destinada a omplir tots els buits i llacunes deixats per les cròniques, una certa atenció envers la llegenda i el mite com a complement de la personalitat històrica

d'una època determinada, un apropament als costums, arts industrials o ideologies dominants de cada graó generacional...

Efectivament, tots els recursos esmentats són utilitzats pels autors d'aquesta moderna novel·la de caire històric a l'hora d'afaiçonar arguments, recordar situacions i dibuixar personatges. Així, mentre que a *La dama de les boires* Janer Manila recupera la passió de Catalina Homar i l'Arxiduc Lluís Salvador, a *Estiu de foc* Miquel López Crespí recrea un personatge femení vinculat a la tropa del capità Bayo, i a *Memòries secretes de Cristòfor Colom* el mateix Ferrà i Martorell novel·la la vida del famós almirall.

Sens dubte, un cas que en aquest context reïx de manera notable és el de l'obra *Dins el darrer blau*, de Carme Riera. En el marc d'aquesta novel·la, Riera reconstrueix amb encert la difícil situació de la comunitat xueta resident a Mallorca a finals del segle XVII (la vigilància extrema a què eren sotmesos els seus membres, l'escarni públic, l'expropiació dels seus béns i la tortura són, només, algunes mostres de la cruesa de la persecució i assetjament constant que va patir aquest col·lectiu), sempre deixant a la ficció el procés de creació d'identitats narratives. Així, tot valent-se de la «quota d'imaginació» a què al·ludia Ferrà i Martorell, la mateixa autora destaca que «he canviat noms, cognoms i malnoms a posta per remarcar que el meu llibre no és d'història, sinó de ficció. En els dominis de la història cap material no pot ser manipulable; en el de la novel·la, per molt històrica que sigui, mentre es mantingui la versemblança, la veritat de cohesió, tot és vàlid i es legitima en conseqüència» (RIERA 1994: 430-431).

Si bé en la creació de personatges Riera demostra la seva perícia com a creadora, és en l'apartat de reconstrucció històrica on es deixen sentir els ressons del vessant que m'ocupa. Tal com afirma a aquest respecte María Pilar Rodríguez (2000: 245), «si comparem els fets que es relaten a *Dins el darrer blau* amb, per exemple, la informació facilitada per Gabriel Cortès a *Historia de los judíos mallorquines i [sic] de sus descendientes cristianos* o per Angela Selke a *Vida y muerte de los chuetas de Mallorca*, veurem que els límits entre la realitat històrica i la ficció es tornen extraordinàriament difosos, palesant d'aquesta manera la similitud existent entre allò que narra la novel·lista i el que expliquen els historiadors».

Un altre autor que juga a manipular el passat per convertir-lo en material novel·lable és Baltasar Porcel. El cas de *Cavalls cap a la fosca* és paradigmàtic a aquest respecte: segons Llorenç Soldevila (2008: 107), en aquesta obra «el lector serà arrossegat per una voràgine d'històries que se superposen, s'entrecreuen, es comuniquen

per potents *flashbacks* que el porten a transitar per un desbocat passeig a cavall de la realitat ficcionalitzada novament d'Andratx, paral·lela a una altra, basada en bona part en les notícies històriques que treu de la *Història de la baronia d'Andratx*, de Joan Baptista Ensenyat». ¹⁰⁰ L'obra històrica a la qual al·ludeix Soldevila, esmentada (i, a més, citada textualment) pel mateix Porcel en el transcurs de la novel·la, esdevé la font de la qual beu el nou text, això és, cal considerar-la l'engranatge mitjançant el qual es posa en funcionament la pràctica intertextual.

També Jaume Santandreu, a *Catedral amb armaris*, remet a la història com a font d'inspiració. Tot i això, en aquest cas la incorporació d'una referència externa a la novel·la només n'afecta un fragment molt concret, i no la seva totalitat com vèiem en els exemples anteriors (SANTANDREU 2004: 55):

Delirant la becada he anat a trobar-me amb un dels meus protectors, el primer cristià perseguit, processat i condemnat, en terres catalanes, per pecat de sodomia, Ponç Hug, comte d'Empúries. El llibre que recull les dades del seu processament ¹⁰¹, amb el seu essencial despullament, ens demostra un cop més que, des de sempre i per a sempre, el poder ha engospat el sexe com a arma de repressió i de domini. La reducció de l'esqui i poderós comte d'Empúries, que el rei no havia pogut aconseguir amb decrets, exèrcits i castells, s'aconsegueix amb un atac vil i pervers, precisament per legal, contra l'amic que destorbava.

Santandreu, com pot observar-se, estableix un paral·lelisme entre el conflicte que ocupa Lluç, el protagonista de la novel·la (es tracta del cas de Marc, un capellà acusat d'haver abusat d'un jove) i el que va suposar la condemna del comte d'Empúries. La condició homosexual d'ambdós personatges, unida a la gravetat de les acusacions vessades contra ells, són la clau que condueix vers la seva identificació literària.

e. Altres

En aquest bloc, darrer en què es treballarà l'ús de la intertextualitat a partir de referències a textos no literaris, faré esment a alguns casos puntuals que, precisament pel fet de tractar-se de mostres més o menys aïllades, no s'han considerat en un apartat propi. Per començar cal fer la vista enrere i recordar que, com s'ha destacat al segon apartat, els autors objecte d'estudi van créixer en un clima de religiositat exacerbada, de «creences omnipotents» (CABRER 1990: 11). No és estrany, per tant, que a algunes de

¹⁰⁰ La referència completa d'aquesta obra és ENSENYAT I PUJOL, Juan Bautista (1920). *Historia de la baronía de los señores obispos de Barcelona en Mallorca*. Palma: Escuela Tipográfica Provincial.

¹⁰¹ Es refereix a ROSSELLÓ, Ramon (2003). *El procés contra Ponç Hug, comte d'Empúries, per pecat de sodomia*. Palma: Lleonard Muntaner. Aquest volum conté una presentació a càrrec del mateix Santandreu.

les seves obres es reproduïen oracions, pregàries o fragments de la litúrgia. Així, per exemple, mentre que *Els rius de Babilònia* s'enceta amb una citació del *Salm 136* («*Super flumina Babilonis*»), a *L'adolescent de sal* es reproduïx un fragment força extens d'un dels sermons de les "Madres Cristianas" (MESQUIDA 1990: 118-119), a *Han plogut panteres* se cita literalment un fragment del *Miserere mei* (JANER MANILA 1971: 14) i a *Tirannosaurus* es remet, també de manera literal, al *Parenostre* («pregau per nosaltres pecadors, ara i en l'hora...» [FRONTERA 1977: 25]). Un exemple força representatiu a aquest respecte el trobem a la novel·la *La dama de les boires*¹⁰², en el marc de la qual la commemoració de la festivitat de l'assumpció de Maria es converteix en un pretext per citar, en llatí, un fragment de l'*Apocalipsi* (JANER MANILA 1987: 104):

La brillantor virolada de la Mare convertia la festa en un verger d'espurnes, blanques i grogues, entre les alzines. De nit, en les hores llargues que vaig vetllar el seu son, la difunta transformà la seva cara múltiples vegades. Érem sols ella i jo, a l'empar de la llum esgrogueïda d'una llàntia, sota les seves ombres vacil·lants. Cantava antífones i saltiris, i la veu se'm tornava ronca, com endurida per causa de l'ambient enrarit. Havia triat un fragment de l'*Apocalipsi*, segons la narració que en fa l'apòstol-verge, l'escollit jardí de Déu, des del desert de Patmos: *signum magnum apparuit in caelo: mulier amicta sole, et luna sub pedibus eius, et in capite eius corona stellarum duodecim.*

Un altre cas a tenir en compte en aquest àmbit pertany a l'obra *Camí de coix*. En aquesta ocasió el fragment citat, a més d'exemplificar l'ús de la tipologia intertextual que m'ocupa, serveix per fer palesa la procedència del títol de l'obra (SANTANDREU 1980: 234):

A l'entrada de l'església, vora la pica eixuta de l'aigua beneïda, he trobat la Bíblia. Guiat per la pràctica antiga, m'he topat molt prompte amb la cita exacta. Record que era a Sant Lluç a mitjan capítol setè:

—«Els coixos caminen, els cecs hi veuen, els sords escolten, els morts ressusciten i els pobres reben la bona nova».

M'ha enxopit la clarividència: el miracle no és que els coixos deixin de ser coixos, sinó que caminin.

Tot seguit cal tractar un altre àmbit referencial, relacionat en aquest cas amb les arts plàstiques: l'escultura. Un primer exemple que pot destacar-se a aquest respecte, extret de l'obra *La ruta dels cangurs*, converteix una peça de Chillida en una arma ofensiva (FRONTERA 1991: 37):

¹⁰² Cal tenir en compte, també, que els capítols d'aquesta obra segueixen les denominacions del sistema d'hores monàstic.

Els ulls de na Juanita, en informar-me, no expressaven cap mena de sentiment noble cap a la meua persona. Però foren aquests mateixos ulls sense preu els qui em salvaren: hi vaig poder llegir un perill imminent a la meua esquena. Em vaig girar ràpidament, just a temps d'esquivar el cop que en Rafel es proposava descarregar sobre la meua espinada amb una cosa de n'Aina: una petita, meravellosa escultura de Chillida. L'escultura rodolà i no es trencà gràcies a l'obra del famós artesà de Montevideo.

Una altra mostra, a parer meu força més reeixida, es localitza a l'obra *Catedral amb armaris* (SANTANDREU 2004: 20-21):

Marc continuava amb els ulls clucs, però semblava com si anàs compassant el rebuf de l'alenada. El meu rostre, inclinant-se cap endavant, ha estat a frec de la cara de Marc. M'he sorprès, com la Pietat, contemplat aquell fardell d'humanitat apallissada, nafrada, destrossada. Sentia el mateix esglai que hauria experimentat davant l'efecte devastador d'un terratrèmol o d'una bomba que esclata al cor de la ciutat. Increïble.

La força de la descripció presentada per Santandreu rau en la comparació de l'actitud del seu protagonista amb la de la Pietat de Miquel Àngel: ambdós personatges agombolen els seus fills (carnal el de la Pietat, de creença el de Santandreu) ferits, i observen commoguts els «fardells d'humanitat apallissada» que la desgràcia ha deixat caure als seus braços. La referència intertextual, per tant, és clau a l'hora de dotar la descripció reproduïda del component tràgic que es desprèn del famós grup escultòric.

Un altre aspecte a tenir en compte, i que crida bastant l'atenció ja que pot considerar-se un símbol de transgressió i modernitat, és el dels *graffitis*. La pràctica de fer servir les parets del carrer per expressar les pròpies idees serà recollida per Gabriel Janer Manila a l'hora de posar títol a dues de les seves novel·les: *Han plogut panteres* i *Satan estima Berlín*. Tal com reconeix el mateix autor (ALZAMORA 1998: 99-100),

... dues vegades ho he fet, això de titular un llibre meu amb un *grafitti*: amb *Han plogut panteres* [que pren el títol d'una consigna del maig francès del 68, una que avisava: "Plouran panteres"], i després amb *Satan estima Berlín*, que explica la meua visió de la caiguda del Teló d'Acer, amb la qual vaig coincidir en una estada meua en aquella ciutat [...]. Vaig sentir la necessitat d'escriure un llibre sobre aquella experiència, i el vaig titular amb aquesta frase que vaig veure pintada damunt una paret berlinesa: "Satan estima Berlín". Vaig pensar que resumia no tan sols la situació alemanya, sinó també l'essència malèfica de l'Occident modern.

Estretament relacionada amb l'exemple anterior pel seu caire revolucionari es presenta la següent mostra, extreta de *L'adolescent de sal*. En aquest cas, són les consignes del maig francès les que s'erigeixen en protagonistes (MESQUIDA 1990: 277):

LA IMAGINACIÓ AL PODER
CIVILITZACIÓ ÉS IGUAL A REPRESSIÓ
PROHIBIT PROHIBIR

Són, aquestes, tres frases del maig francès que m'impresionaren.

«Només viviu d'idees abstractes, teòriques, llibresques i no sabeu res de la realitat», ens diuen.

Jo conec les ferides psicològiques, ben reals, fetes damunt el meu cos i el meu sistema nerviós, que ja no tenen cura i que són molt lluny de les paraules.

Estam podrits, corromputs, emmotlats, colonitzats. Ho sabem.

Finalment, cal esmentar el que, indubtablement, és l'exemple més sorprenent de tots els tractats en aquest apartat. I és sorprenent perquè el seu autor, Miquel López Crespí, no recorre al text, sinó a la imatge a l'hora d'identificar el referent que li servirà com a guia a l'hora de planificar la redacció d'algunes de les seves novel·les:

M'interessaven més les publicacions referents a la guerra civil (i a la Segona Guerra Mundial), els llibres que poguessin dur. D'aquesta manera em vaig poder fer (per un duro d'aleshores!) amb la famosa obra del feixista Francesc Ferrari Billoch (Manacor 1901-Madrid 1958) *Mallorca contra los rojos*, amb una gran quantitat de números de *Mundo...* I va ser precisament gràcies al llibre de Ferrari Billoch comprat a començaments dels anys seixanta a la porta del col·legi Lluís Vives de Ciutat que vaig poder veure (en la pàgina 41) la fotografia de les cinc infermeres republicanes. Infermeres que poc després del reembarcament de les milícies antifeixistes serien violades i afusellades pels falangistes. Aquestes dones tengueren la mala sort de no poder reembarcar amb les tropes republicanes de Bayo. Tenc el llibre que coment obert per la pàgina quaranta-u. Mentre escric aquest article veig les cinc infermeres assassinades per la reacció. Són cinc al·lotes amb posat trist (potser imaginant ja el seu trist final). La imatge de les infermeres republicanes em quedà per sempre enregistrada en la memòria. No l'he oblidada mai. Ja de jove pensava en quina havia estat la seva vida, em demanava com havien arribat a Mallorca, quins motius les impulsaren a participar, voluntàries, en l'expedició que volia alliberar Mallorca. Posteriorment (sobretot estudiant les aportacions de Josep Massot i Muntaner) vaig anar aprofundint en la història del desembarcament de Bayo i, a poc a poc, vaig anar acumulant informació no solament damunt les cinc infermeres, sinó sobre els altres voluntaris i voluntàries que intervingueren en aquells combats. Durant dècades he parlat i consultat un munt de qüestions a supervivents (dels dos bàndols) d'aquella època. I, amb alguns dels voluntaris republicans desembarcats a Son Amer, he fet (més d'una vegada!) pam a pam ("aquí teníem un niu de metralladores; aquí les trinxeres; aquí caigué un amic; aquí férem retrocedir la Guàrdia Civil, els falangistes...") el recorregut pels indrets on fa més de seixanta anys, els militars de la República, els voluntaris antifeixistes del POUM, PCE, UGT, CNT, PCE, ERC i Estat Català provaren de deslliurar l'illa del feixisme. D'aquest llibre, *Mallorca contra los rojos*, la històrica fotografia de les cinc infermeres presoneres feta moments abans de ser executades pels escamots d'assassins feixistes, era el que m'impresionà més, l'origen primigeni de les novel·les *Estiu de foc*, *L'Amagatall* i ara, més recentment, de *Núria i la gloria dels vençuts*.¹⁰³

La citació és llarga, però em penso que l'anècdota recollida bé s'ho val. A partir del testimoni de l'autor, queda al descobert el fet que una única fotografia esdevé el

¹⁰³ La següent citació és extreta del blog de l'autor i no porta data de redacció.

punt de contacte entre la realitat immediata d'aquest capítol infaust de la guerra civil i l'obra literària de López Crespí. Aquesta imatge adquireix protagonisme, per exemple, a *Núria i la glòria dels vençuts* (LÓPEZ CRESPI 2000: 162-163):

En la foto que ens ha fet Gilabert —la vol treure en el proper número del diari de la CNT— jo —«la rossa» em diuen uns altres— porto el fusell a l'espatlla, i ric, mirant l'Anna, la més baixeta del grup, que posa com si es disposés a anar d'excursió.

L'he mirada sovint, la foto.

La Rosa, recolzada en el fusell, mentre l'Anna i jo mateixa riem com si en els pocs dies que portem prop de Cala Moreia o, al començament, sota les bombes, no haguéssim vist sang, ferits i morts a bastament.

En el fragment reproduït, les infermeres somriuen a la càmera sense ni tan sols intuir el trist final que els espera. No s'imaginem, tampoc, que la seva imatge restarà per sempre en la memòria col·lectiva gràcies a aquest brillant rescat literari perpetrat per la ploma de López Crespí.

3.1.2.2 Frases fetes i refranys

Ja per cloure el bloc centrat en el vessant endoliterari de la intertextualitat, cal fer referència a un aspecte que, sens dubte, té també un pes específic en la narrativa dels autors de la Generació dels 70: l'ús de frases fetes i refranys.¹⁰⁴ A parer meu, l'aparició d'un bon grapat de manifestacions d'aquest tipus d'intertext té un origen dual: així, d'una banda cal relacionar-la amb l'interès, per part d'aquests autors, de reflectir una parla quotidiana en el marc de la qual les fórmules en qüestió són una peça clau. D'altra banda, a aquest respecte cal considerar també la influència, ja esmentada en altres apartats, de l'aplec alcoverià. I és que, tal com destaquen Escandell i Monserrat referint-se concretament a l'obra de Maria-Antònia Oliver (ESCANDELL; MONTSERRAT 2009: 73),

Maria-Antònia Oliver en les seues novel·les també beu de la llengua popular del seu entorn; així mateix, la llengua que presenta és també fruit de la reflexió lingüística. I pensem que aquesta reelaboració es fa sempre tenint en compte els escrits alcoverians. L'homenatge que fa Maria-Antònia Oliver al mestre mallorquí [...] es concreta en la llengua en un seguit de tries lingüístiques que apunten directament a l'*Aplec de rondaies mallorquines d'en Jordi des Racó*.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Seguint el criteri de Martínez Fernández, el qual bandeja la distinció entre refrany i frase feta en l'àmbit intertextual pel fet que ambdues manifestacions compleixen una funció idèntica, he optat per incloure exemples de les dues tipologies en una mateixa classificació.

¹⁰⁵ Segurament, són la ja esmentada Maria-Antònia Oliver i Gabriel Janer Manila, pel seu interès pel folklore, els autors el llenguatge dels quals denota de manera més acusada de la influència de l'*Aplec*.

Entrant en matèria, he optat per presentar en primer lloc una graella a manera d'inventari lèxic per, immediatament a continuació, passar a analitzar dos exemples concrets (ambdós extrets de l'obra d'Oliver) que em permetran fer paleses les particularitats de l'ús d'aquesta nova manifestació intertextual. Tot seguit, per tant, presento un llistat que inclou alguns dels exemples més representatius en l'àmbit de les frases fetes i la referència bibliogràfica corresponent a l'obra de la qual s'han extret:

FRASE FETA ¹⁰⁶	REFERÈNCIA BIBLIOGRÀFICA
Aigua passada no mou molí	SERRA 1990: 10
Anar a ca una tix	SERRA 1990: 23
Anar a parir panteres	SERRA 1990: 21
Anar sempre amb la fam endarrerida	TOMÀS 1972: 93
Armar-se un rebombori	LÓPEZ CRESPI 2001: 61
Caure com una pedrada dins un ull	TOMÀS 1972: 93
Contar (una cosa) fil per randa	MESQUIDA 1990: 172
Deixar anar un enfilall de renecs i flastomies	RIERA 2000: 10
Ésser com si la terra hagués engolít algú	JANER MANILA 1971: 69
Ésser com si (a algú) li hagués picat un eixam d'abelles	JANER MANILA 1971: 17
Ésser de mel i sucre	CAPELLÀ 1980: 43
Ésser dur com un cantell de roca	JANER MANILA 1984: 136
Ésser (alguna cosa) part del joc	SERRA 1981: 38
Ésser (les hores) pesades com pedres	CAPELLÀ 1972: 144
Ésser pitjor que si li haguessin llançat una flastomia dins les sabates	JANER MANILA 1971: 96
Fer aigua	CAPELLÀ 1972: 53
Fer cara de fura	FRONTERA 1969: 98
Fer caramull	OLIVER 1991: 214
Fer santament	CAPELLÀ 1987: 37
Fer un escolt	CABRER 1990: 107
Ficar la banya	TOMÀS 1972: 108

¹⁰⁶ Per tal de seguir un criteri sistemàtic, les frases fetes s'han citat sempre amb la forma de l'infinitiu.

Jurar i perjurar (quelcom)	PORCEL 2001: 107
Llevar la paraula de la boca	OLIVER 1983: 49
No anar de verbes	JANER MANILA 1990: 219
No deixar ni una pedra dreta	FERRÀ I MARTORELL 1983: 77-78
No tenir cap pèl de beneit	JANER MANILA 1971: 70
No tenir gens d'esperit	VICENS 1990: 205
Obrir el cap com si fos una magrana	PORCEL 1996: 24
Pegar la xerrera	PORCEL 1968: 99
Posar preu (a alguna cosa)	RIERA 1990: 143
Posar-se més vermell que un tomàtec	FRONTERA 1969: 93
Posar-se un tap a la boca	FERRÀ I MARTORELL 1975: 46
Posar tot l'esment del món	RIERA 2000: 12
Prendre part (el dimoni) en alguna cosa	JANER MANILA 1996b: 49
Quedar més adormit que un tronc	OLIVER 1983: 41
Sa raboa, lo que no diu amb so cap ho diu amb sa coa	VICENS 2002: 98
Tenir el cor estret	JANER MANILA 1990: 82
Tenir mala bava	JANER MANILA 1971: 107
Tenir (quelcom) net com una patena	OLIVER 1999b: 88
Valer més la que guarda que la que cura	SANTANDREU 2004: 151
Valer més un pare que una llàgrima	JANER MANILA 1971: 29
Vendre l'ànima al dimoni	VICENS 1990: 30

Parant esment ja a mostres en què l'ús de les frases fetes presenta alguna connotació especialment significativa, cal fer referència en primer lloc a l'obra *El vaixell d'Iràs i no Tornaràs*. En aquesta obra Maria-Antònia Oliver, «partint d'aqueixa necessitat per formular la seua pròpia rondalla» (ESCANDELL; MONTSERRAT 2009: 77), fa servir tot un seguit de frases fetes per tal d'adaptar el seu llenguatge al del model alcoverià. Així, a més de repetir les fórmules rondallístiques tradicionals (per exemple, l'«això era i no era» amb què s'inicia l'obra), Oliver inclou una quantitat ingent de frases fetes per tal d'assolir el seu objectiu; a aquest respecte, poden citar-se exemples com «creure's amo i senyor de tot quant el sol escalfa» (OLIVER 1990: 5), «parèixer un niu d'abelles» (18), «saber on es colga el dimoni» (53), «ballar les rates per dins els

budells» (128), «pegar-se un toc a les barres» (129), «pegar manotades a tort i a dret» (140), «haver esclafat un re amb les dents» (141), «ésser més viu que una geneta» (202), «tancar (algú) amb pany i clau» (202) i «estar més satisfet que un ca amb un os» (203).

El segon aspecte que pot encabir-se en aquest apartat és l'ús de frases fetes a l'hora de reproduir insults o paraules malsonants, una pràctica molt freqüent en el marc de l'obra oliveriana. Algunes manifestacions d'aquesta tendència són «dir (a algú) el nom del porc» (OLIVER 1995: 181), «engegar algú a filar estopa» (OLIVER 1998: 24), «ésser curt de gambals» (OLIVER 1995: 53), «ésser més bàmbol que donat a fer» (OLIVER 1983: 11), «ésser més beneit que una espadenya» (OLIVER 1995: 199), «ésser un gallimarsot» (OLIVER 1999a: 15), «ésser un moneiot de fira» (OLIVER 1999a: 8), «ésser un tros de banc» (OLIVER 1998: 119), «fer la punyeta» (OLIVER 1983: 223) i «ventar un clatellot» (OLIVER 1994: 15). En aquest cas, sembla prou clar que la intenció d'Oliver és reproduir la parla col·loquial, tot potenciant unes expressions que a poc a poc es van substituint per altres que, en la majoria d'ocasions, tenen el seu origen en la interferència lingüística del castellà. La presència d'aquestes frases fetes, per tant, respon a la voluntat de l'autora de «consolidar i potenciar la vitalitat d'aquelles formes lèxiques més tradicionals» (ESCANDELL; MONTSERRAT 2009: 78).

3.2 Intertextualitat interna o intratextualitat

La intratextualitat o ús dels mecanismes intertextuals aplicats al marc de la pròpia producció literària resulta força més difícil de rastrejar que l'externa, ja que la nòmina d'exemples a citar és ínfima en comparació amb la primera. Tot i això, procuraré bastir un apartat que inclogui un mínim de referències que permetin demostrar que aquesta, també, és una variant de la intertextualitat present en les obres dels autors objecte d'estudi.

3.2.1 Citació

Pel que fa als mecanismes de citació, el cas de Jaume Santandreu resulta certament sorprenent ja que el nombre d'exemples a contemplar és força considerable. Per això, a l'hora d'acotar la meua recerca en aquest àmbit he optat per limitar-ne l'abast a la producció de l'autor manacorí i, més concretament, a les dues novel·les en què la citació juga un paper més destacat: *Encís de minyonia* i *Catedral amb armaris*.

Com a punt de partida, he de remarcar que la majoria de les referències que he pogut localitzar troben la seva correspondència a l'obra poètica de l'autor. *Encís de*

minyonia, segurament pel fet de presentar un caràcter marcadament autobiogràfic (i, en conseqüència, per exercir de plataforma d'exposició d'unes reflexions i vivències pròpies que adquireixen el seu sentit complet en ser il·lustrades pel contingut dels versos citats), és la que presenta un ús més remarcable de la tècnica analitzada. Així, les citacions de composicions poètiques procedents, sobretot, de dos dels seus poemaris (*Nissaga de Sen* i *En nom del Pare*) esdevenen una constant en el marc de l'obra. Per exemple, en un capítol en què parla dels seus orígens familiars (el títol, «Genètica», és força explícit) l'autor refereix el seu afany d'identificació amb un ocell, el ropit, tot partint d'un text extret del primer dels poemaris esmentats, «Complanta per a un ropit» (SANTANDREU 1997: 28):

De totes formes m'inclín a creure que la meua necessitat d'anar i tornar, més que del còdex genètic, em neix —com intent cantar a *Nissaga de Sen*— de la meua cobejada identificació amb el ropit:

T'estreny dins les mans
i em cremes els dits
quan ensum l'angoixa
de l'olor marí
que guardes, encara,
per l'hàbit humit
de la saladina
d'errant peregrí,
rodamón escàpol,
que t'obris camins
entre nuvolades,
tempestes i riscs
per fer de l'hivern
autumne endolcit.

A banda d'aquestes citacions d'origen comú, l'obra que m'ocupa n'inclou d'altres del mateix estil (marcades¹⁰⁷ i conservant la versificació original) que s'encabeixen en diferents reculls publicats per l'autor. Per ordre d'aparició el primer exemple que trobem, reproduït amb la intenció de retre homenatge a la seva dida, pertany a «La vaca», composició inclosa al poemari *Els negres ajuden a fer fosca* (SANTANDREU 1997: 74-75):

¹⁰⁷ Per bé que normalment no se cita el nom concret de la peça, els indicis adduïts per l'autor fan que localitzar la font de la qual ha extret els diferents poemes no resulti una tasca excessivament complexa. A l'hora d'identificar-ne la procedència, m'he servit del volum *Inventari d'oratges*, un recull de l'obra poètica de Santandreu a càrrec de Miquel Àngel Riera (el volum en qüestió conté tots els poemes reproduïts a excepció de l'únic del qual se cita el títol, «Salm íntim»). La referència completa d'aquest volum pot consultar-se a la bibliografia.

A la meua estada a Burundi, colpit pel suprem estament que confereixen els murundis a la vaca, semblant a l'adoració que li reten els indús [*sic*], tot revivint dos dels poemes més emocionants del meu escorcoll literari, com són la «Vaca cega» de Joan Maragall i la «Vaca morta» de Blai Bonet al seu colpidor *Entre el coral i l'espiga*, vaig compendiar el meu pregó agraïment cap a la meua dida amb una solemne tamborada decasil·làbica:

Vos mereixeu un càntic, majestat,
un poema d'argent. Un cofre d'himnes.
Un encenser exacte de sonets.
Vos mereixeu el lloc de l'Evangelí
en el Betlem dels segles, quan la carn
del verb esdevenia fill de verge.

El següent exemple, del qual només reproduiré la primera estrofa a causa de la seva considerable extensió, remet a la primera composició publicada per l'autor. Aquest poema, titulat «Salm íntim», constitueix una agraïda dedicatòria a la persona que, en paraules del mateix Santandreu, més va atiar el foc de la seva vocació (SANTANDREU 1997: 138):

El meu primer poema porta per títol «Salm íntim» i el nom de mossèn Pere Bonnín al pòrtic de la dedicatòria:

La fosca pau lluenta
del pou profund de l'ànima
captiva dins les pedres
el somni fresc de l'aigua
que vessunya tendreses
de vostra vida santa.

Pel que fa a la darrera de les mostres a destacar, és força representativa del tarannà de l'autor ja que en recull la seva personal visió de Déu i, en conseqüència, la concepció íntima de la religió. En aquest cas, el poema és extret del recull *Nu*, i porta per títol «Retorn» (SANTANDREU 1997: 144):

Eix pobre i foll amic que som jo està tan absolutament segur del seu enyorament de l'Amat que per res sent el pudorós imperatiu de demostrar-ho. Tot i això, voldria adduir, més per pròpia complaença que per dialèctica necessitat, com a plec de descàrrec un ratolinenc mos d'un poema on proclam que «Crec tant en Déu que som tranquil·lament ateu»:

I ara quan res urgeix.
Justament ara.
Aquest instant precís d'independència
absoluta i total.
Neix el desig massís i voluntari.
T'enyor amb set, germà
tendre. Déu gratuït.
Amic insubornable.
Crist. Crist meu. Crist sencer.
Crist viu. Crist ressorgit
que vius aquí, afanós,

a l'esquerra dels dèbils.

En eix colpidor vessant guard de la minyonia, escrit a la memòria col·lectiva de la família que m'ho recorda constantment, un encisador poema fet gest essencial, ocurrència infantil, anècdota planera.

Una vegada tractat el cas d'*Encís de minyonia*, i comprovat el fet que la majoria de citacions reproduïdes tenen com a objectiu matisar el continguts exposats per l'autor, em centraré en la segona de les obres a analitzar, *Catedral amb armaris*. En aquesta ocasió reproduiré dues mostres en què l'ús de l'autocita, per bé que comparteix intencionalitat amb els exemples precedents, presenta unes connotacions força diferents ja que els seus continguts són no marcats i, a més, han perdut la forma versificada original.

Entrant ja en matèria, cal destacar que en els dos exemples que es tractaran recorden i reaprofiten els continguts d'un mateix text poètic.¹⁰⁸ La temàtica de la primera citació conté un motiu tractat de manera constant per l'autor, la pederàstia (SANTANDREU 2004: 16):

A voltes, en una mena d'atac de desesperació davant el simple pensament que la gent pugui creure que el fet de ser homosexual comporta l'aprovació de qualsevol manera d'exercir el sexe, pos mà a la retòrica, fins i tot a la poesia. Així, vaig escriure, referint-me als pederastes: «eixa raça depravada de rates són monstres per romandre engrillonats de genitals i mans dins una gàbia que adesiara volti a dos forcs de les brases».

Quant a la segona mostra, inclou una interessant reflexió sobre la intel·ligència humana que culmina amb la citació poètica en qüestió (SANTANDREU 2004: 48):

Des de la cultura estant podríem dividir les persones en intel·ligents, intel·lectuals i intel·lectualitzades. Els intel·ligents són una flor tan rara que no se'n coneix cap, encara. Els intel·lectuals constitueixen la contribució especial que el poble paga a la il·lustració. Els intel·lectualitzats són la pesta. Pertanyen a la raça carnívora dels fanàtics *aiatol·làs* que et perdonen la vida mirant-te per damunt l'espatlla; dels salvaires que et balden, quan t'estiren des del pont per treure't del riu. Com dic en un poema, aquests criminals salvadors, per

¹⁰⁸ El text a què em refereixo és «Qui són i on s'enforinyen els dolents?», inclòs al poemari *Estopa encesa*. Pel que fa al primer exemple, la correspondència entre els continguts citats a la novel·la i els del poema és exacta; en el segon, Santandreu introdueix alguna lleu modificació que no impedeix, però, parlar de citació. El text en qüestió fa així (SANTANDREU 2005: 74):

Els nostres salvadors, quan t'afitoren l'ham, et balden.
Et destrossen.
Per immortalitzar-los els pintaria enlairats, satisfets,
gloriats de trofeus, amb una orella o un manat de cabells
dins el seu puny en l'aire.

immortalitzar-los, jo els pintaria enlairats, satisfets, gloriats de trofeus, amb una orella o un manat de cabells dins el seu puny en l'aire.

Com a colofó i abans de cloure el present apartat, penso que poden citar-se unes paraules del mateix Santandreu que en resumeixen l'ideari estètic i que, a més, en certa manera expliquen aquest profusió de casos d'intratextualitat com a resultat d'una visió de conjunt de la pròpia producció literària. Així, tal com recull Víctor Gayà l'autor declara que «al Seminari, dins allò que anomenaven «preceptiva literària» ens ensenyaren que l'estil és l'home i que l'home és l'estil [...]. Jo crec que cada autor, quan es posa a escriure, és ell mateix i així com escrius ets realment» (GAYÀ 1997: 161).

3.2.2 Al·lusió

A l'hora d'analitzar l'ús de l'al·lusió interna, dividiré la meua recerca en tres focus d'atenció per tal que quedi ben delimitat en tot moment l'objecte d'estudi. Així, en primer lloc parlaré de l'al·lusió a títols d'obres, després passaré a l'al·lusió en l'àmbit dels continguts i, finalment, em centraré en la conversió en personatges narratius dels mateixos autors.

Centrant-me ja en el primer dels tres àmbits esmentats cal destacar que, sens dubte, el cas més remarcable a aquest respecte és el de Baltasar Porcel, el qual sovint se serveix de l'al·lusió per referir-se, en el marc de les seves obres, a altres títols de producció pròpia.¹⁰⁹ A l'hora d'analitzar l'ús d'aquest recurs a l'obra porceliana, cal en primer lloc establir una gradació: així, anirem des d'una al·lusió força subtil (un personatge compra un llibre de l'autor) al comentari detallat d'un determinat passatge, passant per l'anècdota d'un personatge que s'atribueix la redacció de la famosa obra *Els xuetes*.¹¹⁰

¹⁰⁹ Un altre aspecte de l'obra porceliana que també resulta interessant contemplar des de l'òptica intertextual és l'analitzat per Rosa Cabré a l'article «Els contes de *Molts paradisos perduts*»: en paraules de l'autora, el volum és «un recull de quaranta-nou contes que en principi l'autor no havia pensat publicar [...] perquè ja els havia utilitzats, més o menys parcialment, en la composició d'algunes de les seves novel·les» (CABRÉ 1996: 119). Segons això, pot afirmar-se que en el marc de la seva narrativa Porcel aprofita textos anteriors per bastir-ne de nous: per exemple, Cabré explicita que els contes «Història d'un filòsof», «Tots Sants» i «Resurrecció a Venècia», entre d'altres, s'han integrat posteriorment a la novel·la *Cavalls cap a la fosca*. A més, esmenta també el fet que Porcel sovint se serveix del transvasament de materials a l'hora d'elaborar noves creacions, la qual cosa, lògicament, s'ha d'entendre des d'una perspectiva intratextual. Així, per exemple, hi ha el motiu del vaixell fantasma (el qual «presenta una dimensió ambivalent dins l'obra de Baltasar Porcel, ja que suposa tant una quimera o una visió imaginària, com l'absència d'un projecte vital» [CABRÉ 1996: 134]), que apareix a novel·les com *Els argonautes* i a contes com «Les senyoretetes de la paret» o «Marabús al Ngorongoro».

¹¹⁰ Aquesta obra de Porcel va ser publicada el 1969 per Edicions 62.

En el primer dels casos analitzats veiem com Olympia, el personatge que dona títol a l'obra *Olympia a mitjanit*, adquireix una obra del mateix Porcel (PORCEL 2004: 349):

Es van tornar a trobar amb Olympia al Born, ella havia pendolejat per les botigues de Jaume III, Verí, Sant Nicolau, el mateix Born. Havia comprat un vestit, una brusa i uns pantalons, un perfum i una crema, unes sandàlies, un cistell de palma amb tres ampolles d'oli verge de marques diferents, dues sobrassades i un llibre de Baltasar Porcel sobre la Mediterrània.¹¹¹

Sens dubte, en aquesta primera mostra l'al·lusió es presenta molt matisada, ja que ni tan sols s'esmenta el títol de l'obra a la qual es fa referència (tot i que, sens dubte, aquest és perfectament recognoscible). El següent graó l'ocupa el cas, extret de l'obra *Cavalls cap a la fosca*, d'un «narrador sense nom propi però amb un cognom, Vadell» que, igual que fa sovint l'autor, «tracta d'aclarir els seus envitricollats orígens situats en la Mediterrània» (ARNAU 1996: 11). En el transcurs de la seva recerca, Vadell rememora el ressò que va tenir la publicació d'un dels "seus" llibres (PORCEL 1996: 180):

Vaig ser-hi, a Acre, fa uns anys, per donar una conferència precisament sobre la Inquisició i els jueus a Mallorca. El meu llibre *Els xuetes* ha estat molt difús, pels ambients israelites... L'havia organitzada l'associació de la joventut obrera i estudiant, la Hanoar Haoved Vehalomed, que tenia el local al costat de la mesquita d'Ahmed Pacha el-Jazzar, on a mi m'agradava anar, deixar fondre's el temps assegut al jardí, davant la font de les ablucions...

El punt àlgid de la gradació arriba a l'obra *El cor del senglar*, en el marc de la qual la fascinant Emaur Jano comenta amb el mateix Baltasar Porcel (o, més aviat, amb la seva projecció literària) una altra de les seves obres, la ja esmentada *Cavalls cap a la fosca* (PORCEL 2000: 264-265):

—La família que protagonitza la novel·la, els Vadell, comencen amb un frau: un mallorquí brutal i pobre, captiu al nord d'Àfrica, mata el senyor de Capovara, del seu poble, Andratx, també captiu, i després n'usurpa la personalitat. I amb ella torna al poble, i així s'apodera de tots els béns Capovara [...] *Cavalls cap a la fosca*, doncs, és la novel·la del bastard, i insisteixo: igual com els senyors de Les Baus «escriviren» la seva inventant-se l'ascendència dels Mags... Un virus, un gen, li ha estat transmès, Baltasar, pels teixits o les mol·lècules, pel nom, pel que sigui, i hereu d'aquest món perdut sense saber-ho va crear el llibre sota el seu alè.

Pel que fa a l'al·lusió en l'apartat de continguts, cal fer referència en primer lloc al cas de Gabriel Janer Manila, el qual excel·leix notablement a l'hora de fer servir

¹¹¹ Tal com destaca Llorenç Soldevila (2008: 365), «Olympia va de compres i adquireix un llibre: *Mediterrània. Onatges tumultuosos*, de Baltasar Porcel».

l'autoreferencialitat en el marc de la seva obra.¹¹² Com a mostra més representativa a aquest respecte, pot destacar-se el tractament reiterat del tema del nazisme, el qual és utilitzat amb similars connotacions a obres com, per exemple, *Lluna creixent sobre el Tàmesi*, *La vida, tan obscura*, *Estàtues sobre el mar*, *Èxtasi* i *Tigres*. Tot i que Janer dóna una visió bastant completa de la matèria en qüestió (per exemple, a *La vida, tan obscura* trobem una protagonista femenina que manté una relació amorosa amb un oficial de l'exèrcit alemany, història que ens permet tenir accés al cru retrat de l'ambient en què es desenvolupà la segona guerra mundial: espionatge, traïció, etc.), no pot obviar-se el fet que aquest para especial atenció a una dada concreta que és l'origen del contacte intertextual: la llegenda teixida al voltant de l'existència de figures destacades del règim hitlerià que, un cop perduda la guerra, s'haurien amagat a Mallorca per evitar ser jutjats pels crims comesos en el passat. A *Lluna creixent sobre el Tàmesi* (1993) trobem ja una fugaç referència en aquest sentit: «La guerra s'havia acabat, finalment, i Europa era un camp devastat per les bombes, un gran cementiri. A Mallorca [...] hi va haver més d'un nazi que s'hi refugià, tot esquivant els judicis sumaríssims» (JANER MANILA 1993: 159).

La segona referència a aquesta temàtica, igualment mancada de concreció, apareix a la novel·la *Estàtues sobre el mar* (JANER MANILA 2000: 42):

La majoria eren a l'illa de forma accidental: per unes setmanes de vacances, perquè el metge els havia prescrit uns dies de descans vora el mar... D'altres hi havia acudit incitats per la curiositat. I, encara, hi havia aquells que havien fugit del nazisme i s'havien refugiat en aquest racó perdut del món.

Posteriorment, Janer Manila recollirà la llavor que a l'obra citada encara es troba en fase embrionària i la desenvoluparà magistralment a *Èxtasi*. Més concretament, l'articularà al voltant de la figura del ja esmentat Ramon Despujols, un personatge que es presenta estretament relacionat amb la celebració del norantè aniversari del músic nazi Wilhelm von Bernhardt, refugiat des de fa molts d'anys a l'illa de Mallorca (JANER MANILA 2005: 196-197):

Li explicaren que es reunien per celebrar els noranta anys d'un geni de la música, Wilhelm von Bernhardt, un compositor alemany, vell amic d'Adolf Hitler i protegit de Goebbels, que residia a l'illa i havia creat per encàrrec del règim les músiques destinades a acompanyar les grans parades nazis al Berlín dels anys trenta [...]. A vegades aquest mateix lloc ha servit de punt de reunió als residus del nazisme: n'hi ha pertot i són molts més dels que ens

¹¹² Aquesta circumstància és especialment remarcable en l'àmbit dels personatges, tal com farà palès en l'apartat individual dedicat a comentar aquest aspecte de manera detallada.

pensàvem sovint nostàlgics, quasi sempre eufòrics. N'hi ha que fa temps s'establiren a l'illa i hi viuen amagats de la gent. Adesiara ocupen cases de camp reconstruïdes, xalets inaccessibles tancats de bardisses i parets, molins fariners habilitats per a la vida moderna, la vella casa d'una família de pescadors, en un petit port.

Com pot observar-se, en aquest cas Janer no es limita únicament a apuntar l'existència dels esmentats refugiats sinó que, contràriament, els atorga una entitat narrativa plena en tant que els dota d'un nom i d'una història propis. En definitiva, doncs, pot afirmar-se que l'autor s'ha servit d'un motiu temàtic molt concret ja present a obres seves publicades amb anterioritat, tot desenvolupant-la i matisant-ne l'abast per tal de crear noves trames argumentals.

Tot seguit, em centraré en l'obra de Jaume Santandreu. En aquest cas cal destacar que, d'una banda, l'autor novel·la els abusos patits durant la seva infantesa i les conseqüències que es derivaren de l'obligada delació d'aquests fets a *Encís de minyonia* i, després, els recupera a *Catedral amb armaris* en parlar del procés d'acceptació de la seva condició homosexual (SANTANDREU 2004: 26):

El primer procés, llarg i tentinós, fou el de l'acceptació de la meua singularitat sexual. No parl de la brutal i bàrbara prehistòria, de quan agonitzava empresonat a les tàvegues de la inquisició, on em sentia un detestable pecador, un autèntic monstre. L'únic justificant per no suïcidar-me es trobava en la lluita per la castedat i en la mortificació de la carn, intentant rascar-li, a foc i sang, el segell diabòlic de l'homosexualitat.

Òbviament, la «brutal i bàrbara prehistòria» a què al·ludeix l'autor és la seva pròpia joventut, etapa en què, enclaustrat en un seminari¹¹³ on el desig era violentament reprimat, va viure aquesta traumàtica experiència¹¹⁴ i, alhora, va prendre consciència de l'autèntica naturalesa de les seves preferències en matèria sexual. Per bé que es tracti d'una anècdota amb un rerefons real, doncs, el fet que Santandreu l'hagi fet explícita en

¹¹³ Santandreu va ingressar al Seminari vell als deu anys i, posteriorment, passà a fer part de la nòmina d'interns al Seminari Major el 1952, quan en tenia catorze. Per a ell fou una etapa molt dura: tal com recull Víctor Gayà, després del seu ingrés al col·legi de Nostra Senyora de la Sapiència el 1954 «el temps pesant i erosiu del Seminari recuperava el seu ritme natural, i l'atmosfera enclaustrada s'obria ara a la claror del claustre de columnes jòniques de la Sapiència només aombrat per quènsies» (GAYÀ 1997: 31-32). A la mateixa *Encís de minyonia*, Santandreu fa algunes referències al seu pas pel Seminari Major, les quals no són tampoc alienes a la importància del sexe en la seva formació com a home: «Tanmateix la preocupació cabdal als meus setze anys de vida i sis de Seminari era esbrinar, amb eixugadissos exàmens de consciència, si hi havia hagut qualque ombra de consentiment a la darrera pol·lució nocturna» (SANTANDREU 1997: 87-88).

¹¹⁴ Per experiència traumàtica entenc no el seu bateig de foc com a amant inexpert, sinó la denúncia que es va veure obligat a fer: «Des de la perspectiva dels anys a l'adoració de la tendresa estant, em sembla cruel, cruelíssim, tot l'afer de la denúncia de Fra Anselm. Estic segur que vosaltres compartiu la meua impressió. Però us puc assegurar que en aquells moments les inhumanes ben mirat brutals dureses, l'únic efecte que produïren fou enfortir la meua consciència d'home complet, arribat al cim de la seva maduresa als seus intensus onze anys» (SANTANDREU 1997: 172).

una novel·la anterior la converteix en material literari i, per tant, objecte d'estudi del present apartat.

Un altre exemple a tenir en compte a aquest respecte és el de les obres de Carme Riera *Dins el darrer blau* i *Cap al cel obert*. Tal com destaca Fernando Valls referint-se a aquesta darrera, «l'autora ha assenyalat que, amb aquesta obra, clou el breu cicle dedicat a la història dels xuetes mallorquins [...]. Tant per la seva temàtica com per la seva tonalitat així com per la utilització de certs procediments teòrics, l'obra enllaça amb *Dins el darrer blau*, l'anterior novel·la de l'autora, ja que la mateixa protagonista es presenta com una descendent d'aquella Isabel Tarongí que fou cremada viva en l'Auto de fe del 1691» (2000: 301-302). Així doncs, el joc intertextual parteix de la recuperació d'un personatge i uns esdeveniments descrits a la primera obra per tal d'enllaçar les dues històries. El següent paràgraf, extret de *Cap al cel obert*, recull el descobriment dels seus orígens familiars per part de Maria Fortesa, la protagonista a què al·ludeix Valls (RIERA 2000: 34):

A banda, considerava que el preu exigit per les monges era tan alt com innacceptable: segons la superiora el fet de pertànyer a un llinatge jueu la feia de bon principi indigna de ser esposa de Crist; per admetre-la, calia que el dot fos doble... només amb l'afegitó dels doblers podia minvar l'afrota de dir-se Maria Fortesa i Fortesa, filla de Josep Fortesa Valls i d'Isabel Fortesa Martí, néta de Gabriel Fortesa Miró, de Maria Fuster Valleriola i de Miquel Martí Tarongí i Anna Bonnin Bonnin, rebesnetona d'Isabel Tarongí, cremada en el primer Acte de Fe de 1691 per judaïtzant, convicta i confessa Per primera vegada un capvespre de juny d'oratge fi i cel esquinçat per falcies, Josep Fortesa acceptà davant la seva filla que els seus avantpassats havien practicat en el secret de les cambres amagades el culte a Adonai, a qui tenien com a únic Déu, i no negà, com ho havia fet sempre, que aquesta era una falsa acusació dels seus enemics per perdre'ls, com Maria havia cregut. Fins i tot defensà el coratge d'Isabel Tarongí, de la qual mai no havia volgut parlar.

En la mateixa línia de l'exemple anterior poden citar-se dos casos extrets, respectivament, de la producció literària de Guillem Cabrer i Miquel Àngel Riera. Pel que fa a Cabrer, la intertextualitat esdevé nexa d'unió entre dues de les seves novel·les més destacades, *Merlot* i *El minotaure*. Tal com comenta Pere Rosselló (1992: 18), les al·lusions a alguns fets i personatges extrets de la primera de les obres a la segona són inevitables, ja que

El Minotaure (1983-88, publicada en 1990) pot considerar-se una continuació del tema encetat amb *Merlot*. De fet, el protagonista, Don Jordi Torà, és un nebot de Don Felip i de Bimbila Colomna que ja havia aparegut en la novel·la anterior. També el tema té molt en comú amb l'altra novel·la: si Bimbila representava un món del qual es preveia l'ensorrament, *El Minotaure* és el relat d'aquest enfonsament de l'aristocràcia mallorquina; igualment, la biografia de Don Jordi Torà és també la història d'un amor impossible.

Quant a l'obra de Riera, el mateix Rosselló (1982: 2-3) ens fa partícips d'una conjuntura molt similar que, en aquesta ocasió, interrelaciona tres novel·les:

Les tres novel·les —*Andreu Milà, Morir quan cal* i *L'endemà de mai*— formen un cicle. En elles hi ha unitat de temes, interrelació dels personatges (madona Andreua apareix en les tres, l'amo En Cosme en dues, Andreu Milà és recordat o esmentat en les dues darreres...), un mateix espai escènic (el camp), etc.

L'últim cas al qual cal fer referència en aquest àmbit és el de les novel·les negres de Serra i Oliver. Per tal de crear una certa sensació d'homogeneïtat, en el marc d'aquestes obres sovint es remet a altres aventures viscudes pels detectius protagonistes. Així, per exemple, a *Antípodes* Lònia explica als seus amics Jem i Lida el traumàtic suïcidi d'una noia embarassada que va viure a *Estudi en lila* (OLIVER 1998: 9). Mosqueiro, per la seva part, rememora el cas que va ocupar-lo a *El blau pàl·lid de la rosa de paper* a *L'arqueòloga va somriure abans de morir* («D'ençà que havia deixat la policia portuguesa, després del dissortat cas relacionat amb l'organització nazi la Rosa Blava de Paper, Celso Mosqueiro havia passat a instal·lar-se a Mallorca, on, quan es posava a fer recompte, li calia reconèixer que malvivia com a detectiu privat» [Serra 1991: 31]) i a *Cita a Belgrad*, on es retroba, en circumstàncies no gaire agradables, amb la seva *partenaire* Marlen Distracken. El joc de referències plantejat en ambdós casos té un resultat força satisfactori, ja que dota d'unitat les aventures narrades i hi aporta el toc de versemblança necessari per poder encunyar noves "etiquetes": així, la «saga Guiu» i la «saga Mosqueiro» s'incorporen a l'imaginari popular i esdevenen, a ulls del lector, una referència indissociable de cada un dels títols analitzats.

Ja per acabar, cal fer referència a l'autoconversió en personatge literari per part d'alguns dels narradors objecte d'estudi.¹¹⁵ Com ja vàiem en parlar de Llorenç Villalonga, no ens trobem davant d'exemples en què s'esmenti una determinada obra o es faci referència a alguna circumstància vital puntual sinó que, contràriament, els autors s'incorporen a la seva pròpia creació i n'esdevenen punt de referència obligat. Sens dubte, el cas més paradigmàtic a aquest respecte és el de *El cor del senglar*, un text on, tal com he apuntat abans, veiem el seu autor, Baltasar Porcel, integrar-se a la ficció fins al punt d'esdevenir-ne protagonista. La identificació del personatge en qüestió, però, no arriba fins al quart capítol, en el marc del qual se'n desvetlla el nom mitjançant

¹¹⁵ M'he abstingut de citar els casos en què el personatge protagonista pot considerar-se un alter ego de l'autor (per exemple, les novel·les *Lola i els peixos morts* de Porcel i *Rapsòdia per a una nit de Walpurgis, Nuredduna* de Serra), ja que he considerat que el perfil d'aquest tipus de referències no encaixava amb l'objecte d'estudi del present apartat.

la reproducció d'una carta en què, molt oportunament, figuren les seves dades personals al remitent («Senyor Baltasar Porcel. Les Cases Velles. Andratx. Mallorca.» [PORCEL 2000: 130]).

Un darrer apunt em porta a parlar, novament, de les novel·les negres d'Oliver, ja que en una d'aquestes (concretament, es tracta d'*El sol que fa l'ànec*) l'autora intervé també en la trama argumental. En aquesta ocasió, però, la seva incorporació presenta unes connotacions diferents de les de l'exemple anterior ja que aquesta no es converteix en un personatge comú, sinó que es presenta com el que realment és: l'artífex de la ficció novel·lesca. L'ús d'aquest recurs d'herència pirandelliana el trobem reflectit en el següent fragment (OLIVER 1994: 66):

La noia que havia escrit la meua petició, també va escriure el meu nom. I quan el va haver escrit, se'l va tornar a mirar, em va mirar a mi i digué, amb cara de desconcert:
—Lònia Guiu? Vostè es diu Lònia Guiu?
—Sí. Que vol el meu carnet d'identitat?
—Però, vostè és la Lònia Guiu, la detectiva? La Lònia de la Maria-Antònia Oliver?
—Doncs sí, som la Lònia detectiva, però no som de l'Oliver —vaig voler deixar clar—. Som de mi mateixa. L'Oliver només explica el que jo li cont.
—Però...però...és de veritat? És la Lònia de veritat?
—És clar que som de veritat! Me veus, no? I me sents parlar. I me pots tocar —li vaig acostar una mà i ella me la va agafar, tremolant—. No som cap bubota, oi?
—Però jo em pensava que ella s'ho inventava tot —va fer una pausa per enviar-se saliva—. Així, vostè és la d'*Estudi en lila* i la d'*Antípodes*? Així, allò que diu a les novel·les és veritat?
—Bé, no tot. De vegades ella hi posa alguna cosa de collita pròpia, però gairebé tot m'ha passat de veres.

Com pot observar-se, en aquesta intervenció Lònia Guiu reclama la seva autonomia com a personatge i com a persona “real”. D'aquest parlament es desprèn que cal situar l'autora al seu mateix nivell: com Lònia, Oliver és una persona externa a l'àmbit de la ficció, però també un personatge literari a qui la detectiva explica les seves aventures per tal que les novel·li i, en alguns casos, hi afegeixi algunes dades «de collita pròpia». Amb l'ús de la metaficció,¹¹⁶ doncs, el text queda amarat de versemblança (efecte al qual he al·ludit ja en parlar d'aquest cas en l'àmbit de continguts), fet que contribueix a dotar d'un major interès les aventures descrites.

¹¹⁶ Per metaficció entenc, seguint Linda Hutcheon (1980: 1), «una ficció que inclou en ella mateix un comentari sobre la seva pròpia narrativa i/o la seva identitat lingüística» (la traducció de l'original anglès és meua).

3.2.3 Reescriptura

Igual que en l'apartat d'intertextualitat endoliterària, és Maria-Antònia Oliver qui reïx en l'àmbit de la reescriptura amb l'obra *Cròniques d'un mig estiu*, publicada inicialment el 1970 i reeditada el 2006. Les més que notables diferències existents entre les dues edicions (recollides tot seguit en dos blocs diferents, un centrat en la revisió de continguts i l'altre en qüestions lingüístiques) fan d'aquest un cas únic i, en conseqüència, material d'una anàlisi detallada.

Pel que fa a la revisió dels continguts, el tret que crida l'atenció en comparar els dos textos és la inclusió, en el segon, de nombroses referències al descobriment del sexe per part del jove protagonista. Alliberada ja del pes de la censura, Oliver afegeix alguns passatges omesos en la primera edició que contribueixen a dibuixar millor la història narrada. És el cas, per exemple, d'un fragment en què es descriuen les imatges d'una revista pornogràfica a la qual, inicialment, només es feia referència per denotar la vergonya que el nen tenia en fullejar-la (OLIVER 2006: 26):

... i hi havia una dona que estava despullada de tot i tenia ses mames posades damunt una taula, i una altra d'eixancada damunt una cadira, així com seuen ets homos an es casino i li ho veien tot, jo no ho havia vist mai, allò [...], i he quedat amb sos ulls embambats, que no sé si me feia oi o si tenia ganes de tocar-ho [...], però mirava i mirava i sa panxa me deia pessigolles i em venien ganes d'anar a pixar, però no hi anava perquè m'estimava més mirar, i tenia ganes de plorar, no sé per què, però en tenia, no sé si era perquè se'n reien de jo o perquè estava empegueït, sobretot quan he girat fulla i hi havia un homo i una dona ben aferrats, i també anaven despullats i estaven com a pagellides, i no sabies si ses comes i es braços eren d'ell o d'ella.

Ja en l'àmbit lingüístic, el primer aspecte que cal destacar és la desaparició, el 2006, del vocabulari que la primera edició incloïa a les pàgines finals. Com ja s'ha remarcat a l'apartat introductori, la inclusió d'aquest vocabulari tenia com a objectiu oferir la forma estàndard d'una sèrie de mots o expressions dialectals. Així, per exemple, «betzol», «arruix» o «benet de cordeta» eren presentats al costat de les seves respectives equivalències (OLIVER 1983: 265):

VOCABULARI

A

ACUBAR-SE: desmaiar-se, sufocar-se, esclaiar-se, caure en basca.
 AFERRUSSAT: aferrat.
 AFICAR: ficar.
 AGOMBOLAR: cuidar, acomodar, tenir compte d'algú, preocupar-se'n amb sollicitud.
 AGULLER. "Treure aguller": treure l'entrellat, posar en clar.
 AGUT: eixerit, espavilat, amantent, graciós.
 AIGO: aigua.
 ALICORN: "home bajà, inútil, que no fa més que nosa" (D. C. V. B.).
 ALLOT: noi, xicot, promès.
 ALMANCO: almenys.
 AMITGER: mitger, masover, parcer.
 AMOLLAR: afluir, deixar anar.
 APERDUAT: esgarriat, que vaga perdut.
 ARRUIX: "interjecció per engegar o fer fugir qualcú" (D. C. V. B.).
 AS: al (contracció de "a" i "es").
 ASUQUÍ i ASULLÀ: aquí i allà.
 ATUPAR: pegar.
 AVIAT: de pressa.

B

BÀMBOL: neci, babau.
 BANYAR: mullar.
 BATEGAR: causar dolor a inter-

mitències curtes, fer zub-zub.
 BATLE: batlle, alcalde.
 BENEITURA: beneiteria.
 BENET DE CORDETA: be que es duu lligat amb una corda.
 BENÍSSIM: molt bé.
 BERENAR: desdejunar, esmorzar.
 BESCOLLADA: clatellada.
 BESTI: bèstia.
 BETZOL: neci.
 BÍSTIA: bèstia.
 BOLLAT: guillat, tocat del bolet.
 BOLIC: farcell, paquet.
 BONDA: bondat.
 BONYARRUT: abonyegat.
 BORINO: borinot.
 BROLLAR: suar copiosament.
 BROT. "No fer ni brot": no fer res.
 BROUET: brou, caldo.

C

CA: gos.
 CABAL. "Estar cabals": estar en paus.
 CABOTA: caparrut, tossut.
 CADUCAR: repapiejar.
 CALCETINS: mitjons.
 CALÇONS: pantalons. "Calçons blancs": calçotets.
 CAMBUIX: manera d'anar pentinat (o despentinat).
 CAMIA: camisa.
 CAMIONA: camió, autobús.
 CANTÓ: cantonada.
 CAPELL: barret.
 CAPOLAR: trinxar.

En un context sociolingüístic en què (en teoria) s'intenta lluitar contra les tendències secessionistes, la desaparició del vocabulari en qüestió sembla una opció força encertada. Aquest, però, no és l'únic canvi que presenta l'obra en l'apartat de llengua, ja que Oliver introdueix algunes modificacions que contribueixen a millorar-ne el nivell lingüístic. Així, per exemple, corregeix el mot «poca-vergonyes» per «pocavergonyes», «*bandidos*» per «bergants» i «seguro» per «assegurança». Tot i això, en algun cas manté l'esmentat «*bandidos*» («mumpare és un coió, i don Matias és un *bandido*» [OLIVER 2006: 74]) i, també, introdueix un mot nou en castellà («follon», que substitueix el «desastre» original), per la qual cosa no pot afirmar-se que el criteri de l'autora sigui uniforme a aquest respecte.

4. Estudis de cas

4.1 Biel Mesquida: *Putà marès (ahí)*. La subversió de la narrativa popular¹¹⁷

Si en el nostre àmbit existeix una obra de referència en el marc de la literatura popular aquesta és, sens dubte, l'*Aplec de Rondalles Mallorquines* d'Antoni Maria Alcover. Els continguts del recull en qüestió han inspirat molts dels escriptors posteriors a la seva aparició i, en conseqüència, s'han convertit en material reaprofitable en el procés de creació de noves peces literàries. Existeix, però, un cas concret que defuig aquesta norma general: el de Biel Mesquida.¹¹⁸ A l'obra *Putà marès (ahí)*, aquest autor inclou dos passatges que remetent, de manera pràcticament literal, a dues rondalles: *Es tres germans* i *Es castell de ses roses*. Els textos en qüestió, contràriament a allò que hom suposaria en primera instància ateses les circumstàncies, no pertanyen a l'*Aplec* d'Alcover sinó a una obra apareguda aproximadament un any abans:¹¹⁹ les *Rondalles de Mallorca* de l'Arxiduc Lluís Salvador. Sorpresa per aquest descobriment, he volgut esbrinar quin motiu ha impulsat Mesquida a triar aquesta font, quins són els principals trets argumentals de les narracions en qüestió i, evidentment, des de quina perspectiva cal considerar la seva presència en una obra de caire experimental com a base de la pràctica intertextual.

En primer lloc, penso que cal introduir algunes dades referents a l'obra objecte d'estudi. Tot i que no és tan coneguda com *L'adolescent de sal*, *Putà marès (ahí)* pot considerar-se una excel·lent mostra de la narrativa de Mesquida (i, més concretament pel fet que va ser publicada el 1978, de la pertanyent als seus primers anys com a autor de cert prestigi). Partint de la classificació proposada pel crític Àlex Broch (1980: 114), el text en qüestió pot incloure's dins la línia d'avantguarda¹²⁰ considerada transgressora,

¹¹⁷ Tot i que per portar a terme el present estudi he decidit centrar-me en el cas concret del joc amb els referents procedents de la literatura popular, el cert és que *Putà marès (ahí)* constitueix una referència ineludible a l'hora de fer referència a la pràctica intertextual ja que a les seves pàgines es deixa sentir l'empremta d'autors com Pere Torroella, santa Teresa de Jesús, sor Juana Inés de la Cruz, Cecco Angioleri, Rimbaud, Shelley, Bécquer, Lezama Lima, William Burroughs, Anselm Turmeda o Lacan, entre d'altres (aquestes influències, principalment la de Rimbaud, es fan paleses a altres obres de l'autor com *L'adolescent de sal*. Per a més informació a aquest respecte, pot consultar-se l'article de Margalida Pons [2007c] citat a la bibliografia).

¹¹⁸ Amb aquesta afirmació que a priori sembla excessivament categòrica no pretenc desvincular per complet l'obra de Mesquida de la influència alcoveriana, sinó únicament remarcar que en el cas de l'obra que m'ocupa és l'aplec de l'Arxiduc la font consultada a l'hora d'incloure referències procedents de l'àmbit de la rondallística.

¹¹⁹ «Les *Rondalles de Mallorca* es publicaren en 1895, un any abans de que aparegués el primer tom de la col·lecció d'Alcover» (JASSO 1982: 9).

¹²⁰ Tot i que, tal com afirma el mateix crític (BROCH 1980: 91-92), «caldría precisar, en primer lloc, que el concepte d'avantguarda està en descàndid i que pocs "avantguardistes" d'avui l'acceptarien», el cert és que es tracta d'un «concepte que defineix una posició: la recerca d'allò que és nou, la investigació més enllà dels límits, la ruptura amb i d'aquests límits». Així doncs, «utilitzar o acceptar aquest mot significa

això és, aquella que opta per «la destrucció, la ruptura, la transgressió de tots els valors del sistema –tant els de la dreta com els de l’esquerra-, el camí sobre el buit per a construir un nou sistema i una nova significació» (BROCH 1980: 93). Ens trobem, per tant, davant d’un camp de provatures literàries, això és, d’un autèntic exercici de caire experimental. Bona mostra d’aquest fet són els diferents personatges, situacions i estils que van apareixent a les pàgines de l’obra analitzada: des de Catalina Tomàs fins al mateix autor, des de llargues reflexions adulterades amb tot tipus de substàncies al·lucinògenes a teoritzacions sobre medicina o psicoanàlisi, des de fragments narratius en català a incisos en altres llengües, interludis poètics, glosats, dibuixos, etc.

Centrant-me en el primer dels àmbits esmentats (això és, el dels personatges), considero que per a la meua investigació és bàsic remarcar que una de les figures que pren una certa rellevància en el marc de determinats passatges de l’obra analitzada és l’Arxiduc Lluís Salvador. Una de les referències més directes a aquest respecte apareix al tercer capítol¹²¹ de l’obra:

He sommiat una cosa. La tenc fresca. La vull recordar. Som a sa caleta de S’Estaca davant el mar. Ve un homo molt enfora. No hi ha ones. L’homo s’acosta [...]. Li veig es caminar. És un homo vestit de director de circ [...]. Fa molta claror. Li puc veure la cara davall un capell d’ala ampla fet amb paumes de garballons: és S.A. Imperial i Reial l’Arxiduc Lluís Salvador d’Àustria terç fill baró de Leopold II de Toscana, nebot, per branca materna de Maria Cristina, l’esposa de Ferran VII i cosí d’Alfons XIII. (150)¹²²

En aquest primer cas, com pot observar-se, el personatge objecte d’estudi (que, d’altra banda, apareix mínimament caracteritzat) és la figura central d’un somni aliè. Una altra referència a Lluís Salvador la trobem al setè capítol:

L’aigua de les cases ve d’allà dalt: de sa fonteta des Poll de Son Galceran amb una canonada de plom: amb la força del desnivell podem fer anar un brollador enmig del jardí amb pasteres de geranis i tres fassers que s’han fet molt bons i sembla ahir quan foren sembrats per S’Arxiduc,¹²³ Les dues cisternes davant la petita clastra són com a dos monuments a l’aigua dolça tan escassa en aquella finca. He fet restaurar la vella barca bastida, seguint ordres de S’Arxiduc dins la cotxeria de Can Caló i que fou devallada a braços pel camí des Guix fins a la vorera de la mar. (101)

referir-nos avui a unes pràctiques literàries que són a la franja o als límits que els codis lingüístics estableixen per a la literatura i, més en concret, per a la narrativa, que és el tema d’aquestes reflexions».

¹²¹ L’obra es divideix en nou capítols i un apartat final titulat «Babel catalana on no ets?» (aquest apartat final havia estat publicat amb anterioritat com a text independent, a la revista *Diwan*).

¹²² Totes les referències extretes l’obra de Mesquida van acompanyades, en el mateix cos de la citació, del número de pàgina al qual pertanyen.

¹²³ L’alternança entre l’article salat i el literari en el cas del tractament personal de Lluís Salvador és una constant en el marc de l’obra objecte d’estudi.

Com veiem, a l'obra analitzada aquest tipus d'al·lusions al personatge que m'ocupa (en aquesta darrera ocasió, sembla que les referències se centren a destacar determinats fets, reals o imaginaris, que en el passat hauria protagonitzat l'Arxiduc) es repeteixen amb una relativa freqüència. Des del meu punt de vista aquesta conjuntura, juntament amb certs aspectes de contingut que apuntaré més endavant, implica que cal considerar resolta una de les incògnites que plantejàvem al principi: la de la tria de les seves *Rondayes* (amb el consegüent bandejament de l'*Aplec* alcoverià) com a base per al joc intertextual. De la mateixa manera que les il·lustracions¹²⁴ que Mesquida incorpora a *Putà marès (ahí)* fan referència a una figura que s'erigeix en protagonista d'una sèrie de fragments de l'obra (concretament, es tracta de la ja esmentada Catalina Tomàs), resulta lògic suposar que el fet que l'estela del noble sobrevoli determinats capítols està íntimament lligat a la utilització d'uns continguts que ell mateix va recopilar. En definitiva, doncs, a parer meu pot considerar-se que la presència com a personatge de l'autor d'aquest recull constituïria una bona explicació (o, si més no, una explicació amb un cert grau de coherència) a l'hora de justificar l'elecció de la font a partir de la qual Mesquida basteix els seus experiments literaris.¹²⁵

Un cop superat el primer escull, passaré ara a centrar-me en qüestions de caràcter argumental. A aquest respecte cal començar destacant que, com ja s'ha esmentat al principi, el "reciclatge" de les dues narracions procedents de l'obra de l'Arxiduc que porta a terme Mesquida s'apropa molt a allò que podríem denominar una transcripció literal. Parem atenció, en primer lloc, al text original (LLUÍS SALVADOR 1982b: 132-133):

Axó erán tres germans que no tenian pare ni mare.
 Y son pare s'havia mort sense dispondre.
 Consultaren d'aná á n'el rey que los partís es béns, hey anaren y p'es camí es majó
 anava á devant, es segon darrera es majó, y es petit darrera tots.
 Trobáren un homo qui cercava una mula.
 Diu, á n'es majó:
 —Germá ¿qu'heu vist una mula?
 —Diu es majó:
 —¿Qu'era torta?
 —Si.
 —Ydó, no l'he vista.

¹²⁴ Es tracta d'un grapat de dibuixos que converteixen la santa mallorquina en protagonista de diverses situacions: un joc en el qual s'han de descobrir les errades comeses, un altre en el qual s'ha de resoldre una endevinalla, etc. Evidentment, són il·lustracions fetes en clau d'humor i, per què no dir-ho, traspuen una bona dosi de mala bava per part de Pep-Maur Serra, el seu autor.

¹²⁵ En ambdós casos, a més, la incorporació del substrat rondallístic a l'obra de Mesquida pròpiament dita ve precedida per una escena en què, d'una o altra manera, es fa referència al personatge en qüestió.

Una vegada reproduïda la font original, passem a la versió inclosa a *Putà marès* (*ahí*):

Se titula es tres germans. Això eren tres germans que no tenien ni pare ni mare. I son pare s'havia mort sense dispondre. Consultaren d'anar an el rei que los partís es béns. Hi anaren i pes camí es major anava davant, es segon darrera es major i es petit darrera de tots. Trobaren un homo que cercava una mula. Diu an es major: Germà, que heu vist una mula? Diu es major: Que era torta? Sí. Idò no l'he vista. (42)

Com resulta fàcilment observable, el text de Mesquida segueix al peu de la lletra els dictats de l'obra del seu predecessor. Per tant, pot afirmar-se que en aquest cas no ens trobaríem pas davant d'un procés de reescriptura sinó, contràriament, d'un exemple més que evident de citació.

Pel que fa a l'argument de les dues peces objecte d'estudi, pot destacar-se en primer lloc que la rondalla *Els tres germans* està protagonitzada per tres joves que no saben com repartir-se l'herència que els ha deixat el seu pare. Decidits a resoldre la situació es dirigeixen a la cort, on pretenen que el rei dirimeixi la seva causa. Pel camí troben un home que cerca una mula i, tot i que els tres afirmen no haver-la vista quan aquest els interroga, sembla que tenen dades prou fiables referents a la seva descripció (un dia que és torta, l'altra grisa i l'altra coixa). Quan arriben a la cort, el rei els rep i, un cop assabentat del seu problema, els convida a berenar tot advertint un dels seus criats que escolti i transcriui la conversa mantinguda durant l'àpat. Igual que en el cas de la mula, que ha arribat ja a orelles del rei, els tres germans fan comentaris que desperten la curiositat del seu amfitrió, el qual els obliga a explicar el significat de les seves paraules i l'origen dels seus coneixements (per exemple, pel que fa a la mula el germà major afirma que sabia que era torta perquè va descobrir que aquesta només havia menjat herba d'una de les dues voreres del camí). Un cop resoltes aquestes qüestions, el monarca es disposa a decidir quin dels tres germans és més mereixedor de l'herència. Per fer-ho, els proposa una prova: hauran de disparar un tret contra un retrat del seu pare, i el que demostrï millor punteria serà el guanyador. Els dos germans majors compleixen el requisit, però el petit s'hi nega al·legant que no vol fer mal a res que recordi la figura del seu progenitor. Davant aquesta actitud, el rei designa el germà petit com a vencedor, i el fa hereu de tots els béns.

Per la seva part, *Es castell de ses roses* recull la història de dues parelles de germans (home i dona en cada cas), uns de classe social baixa i els altres de classe acomodada. Un dia, els dos joves proposen un repte a les germanes: la que aconseguixi

botar el castell de roses que ells dos han bastit sense tomar cap flor ni cap fulla guanyarà la hisenda.¹²⁶ La germana rica bota el castell i toma una rosa; a la germana pobra, per la seva banda, a l'hora de botar li cau una fulla i, perquè els altres no s'adonin, se la menja. Amb la hisenda guanyada, els dos germans pobres s'embarquen; ell es posa a estudiar i ella, passats nou mesos, és mare d'una nina. Per tal que el germà no tingui notícia d'aquest naixement un xic irregular, la mare porta l'infant a una dida; quan la nina es fa gran li diuen que, en cas de ser interrogada sobre el seu origen, ha de respondre «Ma mare era rosa, rosa som jo també i he collides roses, des mateix roser» (MESQUIDA 1978: 103).¹²⁷ Un dia la jove es troba amb el seu oncle, aquest li demana clarícies sobre la seva procedència i ella li recita la fórmula en qüestió. Com que no en treu clarícia, quan la torna a veure li tira un canonet d'agulles al cap. Ella acudeix a la seva mare i aquesta, en l'intent de deixar-li la cabellera lliure d'agulles, n'hi clava una; el resultat és que la noia queda en un estat d'inconsciència molt pròxim a la mort, cosa que posa fi als dies de la mare. Passat un temps, l'oncle descobreix la cambra on la seva germana havia fet instal·lar el cos suposadament exànime, i pren la noia (que, evidentment, és viva) com a esclava. Un dia l'home ha de partir de viatge, i li demana a n'Esclaveta si vol algun present; ella li demana «un brot de murta florida, un guinavet de dos tais i una pedreta de cor» (MESQUIDA 1978: 103).¹²⁸ La noia, quan rep els presents sol·licitats, inicia la representació d'un ritual cada nit, en el marc del qual repeteix les següents paraules: «Oh, pedreta de cor ¿per què no em mates a jo? Oh, brot de murta florida (*sic*) ¿per què no em lleves sa vida? Oh, guinavet de dos tais, ¿per què no em lleves mos trebais? Oh, senyor si vostè sabia de qui som fia» (MESQUIDA 1978: 104).¹²⁹ L'oncle,

¹²⁶ L'Arxiduc en diu «s'hacienda» (1982a: 61), mentre que Mesquida es decanta per «s'hasienda» (1978: 102). En el cas del nostre autor, el fet de fer servir una forma que cau fora de la normativa s'ha de relacionar directament amb la seva intenció experimental i lúdica respecte del codi lingüístic ja que, tal com destaca Àlex Broch (1980: 97), per als autors transgressors vinculats a la narrativa experimental dels anys setanta «el camp del llenguatge és, també, un camp de lluita ideològica i política que s'enfronta, bàsicament, contra tot poder opressor que estableixi una norma, un dogma i, per tant, un límit que impossibiliti saber què hi ha més enllà».

¹²⁷ La resposta de l'Arxiduc és presentada en vers (LLUÍS SALVADOR 1982a: 116):

«Ma-mare era rosa
rosa som jo també
y he cullides roses
des mateix rosé».

¹²⁸ «Ydó jó vuy un brot de murta florida, un guinavêt de dos tays y una pedreta de có» (LLUÍS SALVADOR 1982a: 118).

¹²⁹ La versió de l'Arxiduc fa així (LLUÍS SALVADOR 1982a: 119):

«—Oh! pedreta de có
¿perque no'm matas á jó?»

alertat per un criat, esdevé testimoni de les lamentacions de l'esclava, i li demana explicacions. La conversa acaba quan ambdós es declaren el seu amor i viuen feliços per sempre més.

Caracteritzats argumentalment els textos objecte d'estudi, arribem finalment a l'apartat més interessant: l'anàlisi dels mecanismes intertextuals utilitzats per Mesquida a l'hora de portar al seu terreny uns materials narratius ja existents. Evidentment, és en aquest punt en què cal fer referència al procés de subversió a què al·ludeix el títol del present apartat: per bé que anteriorment s'ha destacat que les peces procedents de l'imaginari de l'Arxiduc s'han adaptat pràcticament sense canvis, el cert és que tant la seva contextualització com la inclusió de petites innovacions o comentaris diversos impliquen que el resultat final disti molt de ser el que hom suposaria per a un text d'aquestes característiques.

Comencem per analitzar de manera detallada el cas de la rondalla *Es tres germans*. En primer lloc, observem la tipologia dels personatges que intervenen en la narració del text en qüestió:

El pradí tenia un llogueret pro (sic) d'Escorca. Ell i jo trespàvem amb el ramat i en "Monte" un ca d'atura marronenc per tots els turons. Un pic arribàvem prop de La Calobra on hi havia uns pescadors. Menjàvem uns arrossos de peix. Ens colgàvem a un jaç de cli. Es vespres el pradí em feia resar una part de rosari de genollons cosa que jo feia amb molt de gust [...]. El pradí tendria devers setanta anys però se conservava fort com un roure [...]. Els ulls els tenia fosforescents, lilosos, com de moix [...]. Quan acabava de cantar la salve sempre frissava d'anar als seus braços que em feien de bressol com si fos una nina d'uè. Llavors jo devia tenir uns nou anys però era molt desenvolupada. Vine, te contaré una rondalla [...]. Un pescador torrava en un raconet un bon tall de llangonissa i dos botifarrons. (40-42)

En principi, els actors i l'ambientació que presenta el fragment reproduït semblen d'allò més tòpics: tenim un avi i la seva néta (la qual narra, des del moment present, una feta de la seva infantesa) asseguts vora el foc i disposats a introduir-se en el fascinant món de les contarelles. A mesura que avança la narració, però, el plantejament inicial es veu totalment trastocat. Aquest fet comença a apreciar-se quan apareix una referència als comentaris que els tres germans protagonistes pronuncien en presència del rei:

—Oh! brot de murta florida
¿perque no'm llevas la vida?
—Oh! guinavêt de dos tays
¿perque no'm llevas mos trabays?
—Oh! señó si vostê sabia
de qui som sa fiya»

Arriben es germans a ca el rei que diu a un criat que los din un bon berenar, i que li dugo per escrit tot lo que converseran mentres berenen. Per berenar los tragueren una porcella rostida i llavò vi. Diu es petit: Bona és aquesta porcella si no hagués mamat llet de gadella. Què és llet de gadella, padrí? El padrí m'explica com hi ha uns animalets molt petitons que xupen sa sang. I on se posen? En els pelets de l'entrecoix. Jo no en tenc. Perquè ets petita, ja te'n sortiran. I tu, en tens? Sí. Me'ls podries mostrar? Quan anem a dormir. (45)

Com veiem, la conversa ha anat derivant vers un terreny força allunyat de la literatura popular. La cosa hauria pogut quedar en una maliciosa insinuació (ai, la curiositat infantil...) per part de l'autor però, tractant-se d'un provocador nat com Mesquida, no podíem sinó esperar que la tensió narrativa (i, òbviament, també la sexual) augmentés:

Aquell vespre de la rondaia d'Alaró¹³⁰ el meu padrí tenia mal de panxa. Ara ho he pensat de cop i volta. I em va deixar una estona per anar-se'n a cagar fora. Un pescador seguia fumant, els altres havien anat a dormir. Li vaig demanar: Em deixes pegar unes calades? Ell va riure. La cara rodona, cuita i les dents molt blanques plenes d'una polseta fosca. Me donà la pipa. Vaig xupar fort. Xuclava [...] Pens en les gadelles. I com són les gadelles? El pescador no sé què nomia. Reia. Vine abans que vengui el pradí! M'acost. S'obrí els calçons. Posa sa mà aquí. Toc un forat negre amb molt de cabells. Tens cabeis enmig de ses cames li dic. I un osset amb dues bolletes. Ho toc tot. És com una jugueta. Ell riu. Idò aquí, en aquests pels viuen ses gadelles. (46-47)

Tal com indica el fragment reproduït, els continguts narrats per l'avi han servit de correlat per introduir una escena d'iniciació eròtica. El mateix avi esdevindrà, poc després, protagonista d'una situació molt similar:

El pradí s'atura. Posa'm es cap a la panxa que em calma el dolor. Sent renouets com de torrent. Li toc els calçons blancs [...]. Pas la mà davall els calçons blancs. El padrí té molts cabells. Fa gustet passar les mans per damunt [...]. S'osset des pradí no és tan dur com es des pescador. Sent una pell pujant i baixant [...]. Surt un líquid que em banya sa mà. El padrí alena espés. No estàs bé pradinet. Sí, sí, sí! Es quiento ja està acabat. (47-48)

Si bé Mesquida ja ens havia advertit al principi (a la seva presentació, la protagonista ha deixat caure que només té nou anys, però que tothom la considera «molt desenvolupada»), el cert és que resultava molt difícil arribar a imaginar que el final de la narració coincidiria amb la consumació d'una masturbació a l'avi per part de la néta. Com veiem, per tant, l'autor ha posat en funcionament una sèrie de mecanismes que han convertit un conte tradicional en l'excusa perfecta per bastir una escena que enllaça directament amb altres passatges de l'obra en què es presenten exemples de relacions

¹³⁰ La procedència de la rondalla a la qual al·ludeix Mesquida coincideix amb la consignada per l'Arxiduc, cosa que relaciona de manera encara més directa els dos textos.

sexuals poc comunes (per exemple, a les pàgines 26-28 es descriu una fornicació entre un home i una ovella). La transgressió, doncs, està servida.¹³¹

Passem ara a analitzar la segona rondalla proposada, això és, *Es castell de ses roses*. En aquest cas, la subversió s'ha d'entendre a partir de la presència d'una sèrie de comentaris, posats novament en boca d'allò que podríem considerar un infant precoç, que complementen de manera sorprenent la informació continguda a la narració. Observem, en primer lloc, la presentació dels personatges que intervindran en l'escena analitzada:

En aquest moll natural el sen Gotzo amb tots els cabells blancs que feien lluir més la pell torrada, em contà un parell de rondalles de la seva infantesa. Qualcuna no la record. La darrera de totes se deia "Es castell de ses roses o no foren tan gustosos es dies passats". (101-102)

Com veiem, ens trobem novament davant d'un home d'edat avançada que explica una història a un personatge femení força jove (tot i que en aquest fragment no s'esmenta cap referència a aquest respecte, més endavant tindrem l'ocasió de corroborar aquestes dades). En aquest cas, el fil narratiu no s'interromp amb tanta freqüència com veïem abans i, per tant, no hi ha cabuda per a digressions de cap tipus. Tot i això, com ja he destacat, la jove oient de la rondalla objecte d'estudi fa una sèrie d'observacions que

¹³¹ No puc cloure l'apartat referent a la primera de les rondalles proposades sense fer referència a una dada força curiosa que, a parer meu, contribuiria també a explicar el fet que Mesquida s'hagi decidit a utilitzar com a font de consulta el volum de l'Arxiduc i no l'*Aplec* d'Alcover. Parem atenció al fragment següent, extret de la introducció de Vicent Jasso (1982: 10-11) a l'edició de les *Rundayes* de l'Arxiduc:

En certs casos els relats de l'Arxiduc i d'Alcover es complementen. Com a exemple vull referir-me a *Es tres germans* (ARXIDUC, p. 78-85) i *Tres germans desxondits* (ALCOVER, II, 114-119). En ambdós casos es combinen els motius dels tres germans, triomfant el menor, del rei conseller i del respecte al pare difunt [...]. Les dues versions són similars en quant als motius, a la estructura i coincideixen fins i tot en petits detalls. Els tres germans espiats pels criats del rei, al·ludeixen al rumor referent al supost origen il·legítim del monarca [...]. El rei desitja arribar al fons de la qüestió. Alcover ho resol sense entrar en detalls [...]. L'Arxiduc ens presenta a la pròpia mare del rei oferint la desitjada informació al fill [...]. M'he referit expressament a aquest passatge per que s'hi posa de manifest com Alcover deixava caure la seva inexorable censura sobre els detalls més insignificants que poguessin posar en perill la seva rígida concepció ètica. Per altra part, es contraposen la indignació d'Alcover, que confronta la violència, i la naturalitat de Lluís Salvador, familiaritzat, sens dubte, amb romanços de palau.

Tal com destaca Jasso, i com han apuntat també altres crítics com Josep Antoni Grimalt, el canonge manacorí solia suavitzar aquells continguts que considerava allunyats de la moral com, per exemple, seria el cas que ens ocupa (això és, l'hipotètic origen moro d'un rei cristià). La versió de l'Arxiduc, en canvi, inclou una confessió de la reina mare a partir de la qual els lectors descobrim que els germans no anaven desencaminats en afirmar que el seu amfitrió era fill d'un musulmà. A parer meu, en definitiva, pot afirmar-se que és aquesta diferència de criteris (i, evidentment, el fet que la segona de les versions esmentades contingui elements "immorals", cosa que la fa molt més atractiva als ulls del nostre autor) la que explicaria la seva elecció.

revelen una intenció clarament provocativa per part del nostre autor. En primer lloc, Mesquida fa servir l'origen incert de la protagonista de la rondalla com a pretext per posar en boca d'aquesta les següents consideracions:

Sa nina se va fer gran, i no sabia d'on era i li digueren que si le hi demanaven havia de respondre: Ma mare era rosa, rosa som jo també i he collides roses, des mateix roser. Ara veig que era una definició de "filla de puta" però llavors pensava que sa germana pobra se colgava amb so seu germà i amb so germà ric. (102-103)

El fragment reproduït ens pot portar a plantejar-nos una sèrie d'interrogants: és possible que una nena de pocs anys sigui capaç d'imaginar, per ella mateixa, que de la història narrada pel sen Gotzo pot derivar-se'n una relació sexual protagonitzada per tres dels quatre amics? I, d'altra banda, és aquest un comentari habitual en el marc de la relació d'un conte d'aquestes característiques? Evidentment, sembla que la resposta més lògica a totes aquestes qüestions és considerar que l'autor, de manera clarament intencionada, juga a invertir els tòpics i a incloure certs detalls que alteren l'ordre tradicional tot creant en el lector la sensació que està en entrant en una dimensió fins al moment desconeguda.

Ja cap al final de la narració, trobem una altra situació d'aquest estil:

Jo pensava que el senyor era son pare. Un pic li vaig dir al sen Gotzo. Se va posar a riure. Ets molt deixondida per s'edat que tens! Em contestà. Podria esser son pare si ho vols.¹³² Ses rondalles no s'han d'escoltar, s'han d'inventar. (104)

En aquest cas, ens trobem ja no davant d'una impressió aplicable a la narració analitzada (això sí, el comentari inicial torna a deixar constància del fet que la jove oient té una capacitat de deducció molt fina), sinó d'un dels principis que Mesquida sempre ha defensat en la seva tasca com a literat: el de la llibertat creadora. Aprofitant l'avinentesa, doncs, el nostre autor ens avisa que la literatura moderna ha iniciat un camí que «porta a refusar la tradició literària heretada, a cercar nous camins [...] en el camp de la investigació dels límits del sistema de la llengua i del sistema de la literatura» (BROCH 1980: 112).

A la vista de tot el que s'ha exposat en el present apartat, penso que queda prou clar que la presència d'una sèrie de textos procedents de l'àmbit de la rondallística en el

¹³² En el cas de *Na Roseta*, una rondalla d'Alcover que presenta molt de punts de contacte amb la de l'Arxiduc, no podríem pas parlar d'incest ja que els protagonistes són una viudeta i la seva filla i un rei fadrí (ALCOVER 1998: 377-401).

marc d'una obra de caire experimental s'explica, precisament, per l'afany d'experimentació i de ruptura que caracteritza aquest tipus de literatura. En definitiva, doncs, la creació de qualsevol text d'aquest estil suposarà «la superació de l'espai clàssic de la novel·la tradicional, el lloc on conflueixen tots els gèneres i les pràctiques significants de l'escriptura. Un espai per a la intertextualitat» (BROCH 1980: 99).

4.2 Maria-Antònia Oliver: *Joana E.*, la intertextualitat al servei de la recerca de la identitat femenina

A l'hora d'analitzar i descriure de manera detallada els casos més representatius quant a experiència intertextual en el marc dels autors de la generació dels 70, el nom de Maria-Antònia Oliver constitueix una referència ineludible ja que els continguts de bona part de les seves obres palesen, d'una manera o altra, l'aprofitament d'un bagatge cultural preexistent. Així, com ja s'ha destacat, a una de les seves novel·les més conegudes, *Amor de cans*, Oliver segueix el model que li ofereixen tres obres cabdals de la literatura catalana com són *Vida privada*, *Mirall trencat* i *Mort de dama* per tal de recrear determinats ambients, tipologies de personatges i motius argumentals. Altres casos que reflecteixen una manipulació similar de la tradició literària són *Cròniques de la molt anomenada ciutat de Montcarrà* (la qual té molt present l'element popular i fantàstic) i les novel·les d'intriga protagonitzades per la detectiva Lònia Guiu (que, com ja he palesat, compten amb la presència de personatges procedents de l'imaginari d'altres autors com, per exemple, Lluís Arquer o Celso Mosqueiro). Sens dubte, però, el cas més paradigmàtic a aquest respecte és l'obra *Joana E.*, la qual constitueix un exemple immillorable d'intertextualitat ja que conté una quantitat ingent d'al·lusions literàries.¹³³

L'existència de les esmentades al·lusions en el marc d'aquesta obra respon a un pla molt ben orquestrat per part de l'autora. A *Joana E.* Oliver, tot i que no bandeja les referències als temes cabdals de la seva producció literària (erotisme, denúncia sociopolítica, conseqüències de l'arribada massiva de turistes a Mallorca, etc.), se centra en la creació d'un caràcter narratiu que li permeti reflectir les dificultats que experimenta l'ésser humà a l'hora de fer front a la recerca i acceptació del seu autèntic "jo". Ens trobem, per tant, davant d'una novel·la en la qual la protagonista malda per

¹³³ A aquest respecte, cal destacar que a les pàgines de l'obra que m'ocupa hi ha tant al·lusions marcades com al·lusions no marcades. Tot i que, com tot seguit veurem, a la citació que encapçala l'obra Oliver fa paleses les seves influències literàries, el fet és que en el desenvolupament de l'obra aquesta no sempre explicita l'origen de les referències utilitzades.

bastir, a força de superar els obstacles que implica la seva complexa realitat familiar, una sòlida identitat femenina que la individualitzi i la distingeixi d'aquells que en el transcurs de la seva vida han volgut fer malbé els seus somnis i il·lusions. I és precisament a aquest respecte que la intertextualitat juga un paper clau ja que, com veurem a continuació, l'elecció de les obres o influències en general a partir de les quals Maria-Antònia Oliver estructura els seus jocs textuais presenta una relació directa amb el tractament d'aquest procés d'autoconeixement portat a terme per part d'un personatge femení.

Entrant ja en matèria, passem a veure quines són les influències en qüestió. A aquest respecte, cal destacar que la mateixa autora aporta les pistes necessàries per descobrir-les a la nota que precedeix la novel·la objecte d'estudi:¹³⁴

I amb les meravelloses interferències de tres escriptores cabdals —Víctor Català, Virginia Woolf i Charlotte Brontë—, que potser el lector no notarà però que hi són al llarg del llibre. Algunes les hi posava ella, «si algú ho ha explicat tan bé, per què no utilitzar-ho?». I algunes les hi he posades jo, pel mateix motiu que ho feia ella. (10)

Com veiem, la tipologia de les «interferències» escollides no és pas casual sinó que, contràriament, respon a la gran admiració que Maria-Antònia Oliver sent per Víctor Català, Virginia Woolf i Charlotte Brontë. D'altra banda, tampoc no és fruit de l'atzar el fet que ens trobem davant de tres escriptores que, cada una amb el seu estil, els seus condicionants històrics i la seva ideologia, hagin estat considerades exponents de la tendència coneguda amb el nom de feminisme.¹³⁵ La menció de l'esmentada tendència en qualsevol context que vulgui ser mínimament rigorós per força ha d'anar associada a una delimitació de les seves diferents manifestacions. En aquest punt, considero útil recórrer a la classificació per estadis de la literatura feminista establerta per Elaine Showalter i recollida per autores posteriors com Patrícia Gabancho o Francesca

¹³⁴ Totes les notes reproduïdes en aquest apartat, excepte en aquells casos en què s'explicitin altres títols, pertanyen a l'edició de *Joana E.* citada a la bibliografia.

¹³⁵ Maria-Antònia Oliver és una escriptora l'obra de la qual ha centrat l'interès de diferents aproximacions als estudis de caire feminista; és el cas, per exemple, d'obres com *La rateta encara escombria l'escaleta. Cop d'ull a l'actual literatura catalana de dona*, de Patrícia Gabancho, i articles com «Maria Antònia Oliver: incursió feminista en el gènere detectiu», de Nancy Vosburg. A més, és una dona que mai no s'ha amagat de la seva condició de feminista; així, per exemple, poden destacar-se les declaracions recollides per Lourdes Domínguez (2003), a les quals Oliver afirma que «potser les noies joves creuen que el feminisme ja està passat de moda, però el fet és que encara estem en una societat patriarcal i que s'ha de lluitar per canviar aquesta situació». A la vista de tot el que s'ha destacat fins ara pot afirmar-se, doncs, que no és estranya la presència de les esmentades referències en el marc de l'obra que ens ocupa.

Bartrina, segons la qual existeixen tres fases diferents a aquest respecte: literatura femenina, literatura feminista i literatura femella (BARTRINA 2005: 95).¹³⁶

Segons l'esmentada taxonomia, les escriptores l'obra de les quals participa del primer estadi o fase se centren en la imitació dels models que triomfen a l'època (és a dir, els masculins); aquest grup d'escriptores, d'altra banda fortament marcat per la presència del pseudònim masculí (en el cas català, l'exemple més paradigmàtic és, sense cap tipus de dubte, Caterina Albert i Paradís, la qual s'amaga rere el pseudònim de Víctor Català), es caracteritzen, per tant, per fer una obra de temàtica certament femenina però absent de qualsevol tipus de reivindicacions i de plantejaments individuals (GABANCHO 1992: 58). En el cas de la segona fase, això és, la literatura feminista, cal destacar que coincideix en el temps amb el primer feminisme actiu; l'objectiu d'ambdues tendències, la literària i la ideològica, és fer palès el fet que la dona, pel simple fet de ser-ho, comença la cursa de la vida amb un important handicap. Pel que fa a les obres, el tema cabdal és l'opressió que caracteritza la vida de les protagonistes; les novel·les d'autores com Virginia Woolf, per tant, se centren en la denúncia d'aquesta situació per tal de fer-la servir de revulsiu social (GABANCHO 1982: 58-59). La tercera i definitiva fase, denominada amb qualsevol de les etiquetes abans esmentades, implica una mena d'autodescobriment o recerca de la pròpia identitat. Aquí, l'autora abandona les ganes de pledejar per la causa de manera directa i revulsiva i es dedica a forjar la seva pròpia consciència, això és, s'acosta més a allò que ha de ser —com a mínim, idealment— la literatura. Ens trobem davant d'un intent de creació literària responsable per part de les escriptores, però també lliure dels apriorismes que es desprenen de la seva condició de dones; des d'aquest punt de vista, pot afirmar-se que la imposició d'escriure sobre determinats temes o actituds que vèiem a la fase anterior desapareix i que, en conseqüència, les novel·listes se centren en aquelles temàtiques que més els criden l'atenció tot fent palesa la seva particular concepció del món (GABANCHO 1982: 59). Aquesta tercera fase, doncs, «desarrolló la idea de una escritura y una experiencia específicamente de mujeres» (SELDEN 2001: 169).

Contràriament al seus models, que cal encabir en les dues primeres fases (la producció de Brontë, com la de Víctor Català, pertanyeria clarament a la primera fase), l'obra d'Oliver ja fa part, per mèrits propis, del bloc de novel·les que integren l'estadi

¹³⁶ La denominació de les esmentades fases (i, més concretament, de la tercera) varia segons l'obra de referència consultada. Així, mentre que Bartrina parla de literatura «femella», Gabancho (1982: 59) parla de literatura «de dona». D'altra banda, un tercer estudi inclòs a l'obra *La teoría literaria contemporánea* (SELDEN 2001: 69) fa referència a la fase «de les amazones».

definitiu, això és, es tracta d'un exponent del que s'ha anomenat literatura femella o de dona. Ara bé: a parer meu, les referències a les ja esmentades autores que Maria-Antònia Oliver inclou a la nota preliminar ens avisen de l'existència, en el context de l'obra estudiada, d'una sèrie d'interrelacions entre les tres fases que presenta la literatura escrita per dones. Curiosament, aquestes interrelacions es corresponen a tres moments força diferents de la vida de la protagonista: la primera etapa, en el transcurs de la qual veiem una Joana conscient de la seva condició de dona però incapaç de mobilitzar-se contra els obstacles que aquesta li provoca, té com a fets més destacables el descobriment de la seva condició d'expòsita i el casament amb el doctor Lligorra, i acusa clarament la influència de Brontë i Català. D'altra banda, tenim un segon període en què el record de la mare de Joana, una feminista incipient, dóna forces a la protagonista oliveriana a l'hora de reclamar els seus drets; l'esdeveniment que marca aquest canvi és, sens dubte, la seva relació extramatrimonial amb Miquel Torelló, així com també la denúncia sistemàtica de la anormalitat de la situació a la qual es veu sotmesa per part del seu marit (el doctor Lligorra s'ha casat amb ella per interès, no vol mantenir-hi relacions sexuals i, tot i que al principi es mostra obert a la possibilitat que Joana cerqui amants ocasionals per satisfer les seves mancances a nivell sexual, reacciona amb violència quan la troba en braços de Miquel) explicita la influència de Virginia Woolf. Ja per acabar, la novel·la presenta una darrera fase en la qual Joana orienta els seus esforços vers la lluita per la supervivència. En aquest cas, constatem que les experiències vitals de la protagonista ens porten «cap un món nou» (GABANCHO 1982: 62-63):

La literatura de dona ha de plantejar nous problemes, conflictes oberts. Oblidar que s'és dona en escriure fóra una renúncia als orígens, a la identitat pròpia, però això no es pot traduir en una actitud de plany constant. No hi ha literatura que pugui sortir a partir de sentir-se víctima, sinó precisament de la posició oposada: superar limitacions per suggerir solucions, alternatives, una nova visió de les coses.

Evidentment, la delimitació dels tres períodes esmentats no és una qüestió exacta. El primer inconvenient a aquest respecte sorgeix arran de la tipologia estructural de l'obra objecte d'estudi: igual que altres novel·les de l'autora com *Cròniques de la molt anomenada ciutat de Montcarrà* o *Crineres de foc*, *Joana E.* es basteix a partir de dos eixos temporals diferents, el primer centrat en la narració dels esdeveniments transcorreguts en el marc d'un únic dia (el del casament de Joana i el seu fill) i el segon, molt més heterogeni, centrat en la resta del periple vital de la protagonista. Com resulta

fàcilment deduïble, l'existència dels tres períodes delimitats només pot constatar-se a partir d'una reconstrucció lineal dels fets, cosa que exigeix un esforç suplementari a l'hora d'encarar-ne l'estudi. D'altra banda, també cal destacar que no és estrany trobar una referència directa a una de les tres autores esmentades a la nota introductòria en el marc d'una etapa vital de la protagonista que, en principi, no es correspondria a la influència d'aquesta. A parer meu, aquest fet no invalida la teoria exposada: la literatura no és una operació matemàtica, i l'obra d'Oliver no constitueix una excepció a aquesta premissa. Per tant, a l'hora de delimitar les tres etapes en què pot dividir-se el llibre, em basaré en el predomini d'un determinat tipus de referències, i no en la presència exclusiva d'aquestes.

Centrant-me ja en l'anàlisi de l'obra pròpiament dita, cal destacar en primer lloc que, argumentalment, aquesta presenta una història aparentment biogràfica (constato, però, que és falsament biogràfica, ja que vaig assistir personalment a la confessió pública d'aquesta circumstància per part de l'autora, la qual va esdevenir-se en una conferència pronunciada en el marc del cicle «Desaïllats: la insularitat en la narrativa del segle XX»),¹³⁷ la narració de la qual s'inicia en un moment indeterminat de la infantesa de la protagonista i es clou el dia del seu casament. La protagonista en qüestió (això és, Joana) és l'única filla d'un matrimoni d'elevada posició social i d'idees força avançades al seu temps, combinació que permet que la seva infantesa es caracteritzi per un estat d'absoluta felicitat. En aquests primers anys, Joana gaudeix especialment de les estades a Son Galiana, la possessió familiar (la qual, d'altra banda, es revelarà després com un autèntic paradís perdut), on freqüenta el contacte de Bernadet, el fill dels amos, i de Gaietà, el pastor. Concretament, és sobre aquesta segona figura que considero que cal fer els primers comentaris referents a l'ús de la tècnica de la intertextualitat. Evidentment, el seu origen és força obvi: Gaietà és un personatge cabdal de *Solitud* (1905), l'obra que ha atorgat més reconeixement a l'escriptora Víctor Català. Un dels trets més característics d'aquest personatge és el coneixement, exhibit contínuament, de moltes històries pròpies de l'àmbit de la literatura de caire popular i tradicional (rondalles, llegendes, etc.). A aquest respecte, la presentació que en fa Català (1979: 146) és paradigmàtica:

¹³⁷ La transcripció de la conferència en qüestió, celebrada a la Universitat de les Illes Balears entre els dies 9 de gener i 10 d'abril de 2003, pot consultar-se al volum editat per Margalida Pons i Caterina Sureda titulat (*Des)aiïllats: narrativa contemporània i insularitat a les Illes Balears*, i citat en altres apartats del present estudi.

Al conjurament de la fantasia pròdiga i afoguerada de son amic, la dona veia eixamplar-se els confins dels Roquissos fins a tenir la cabuda de mons sencers, que es poblaven seguidament de visions, de somnis i de quimeres extraordinàries. De cada paratge, de cada roca, de cada branquilló, en veia brollar una llegenda, i el sentit de lo meravellós es despertà en ella com una nova consciència superior.

Com pot observar-se, la figura del pastor sorgida de la ploma de Català és important pel fet de posseir el domini de la paraula. Tal com destaca Francesca Bartrina (2001: 240), «però la seva característica principal és que està en possessió del *logos*, domina la paraula: explica llegendes, “rondaies”, a en Baldiret i a la Mila. El poder del pastor sobre la paraula dita és, precisament, el factor més important que guia l’atracció de Mila cap a ell». Per la seva banda el Gaietà de *Joana E.*, tot i que ha perdut algunes de les connotacions simbòliques que la crítica atorga al personatge de Català, també resulta ser un excel·lent narrador de rondalles. Precisament per aquest fet és entrevistat pel mateix mossèn Alcover, centrat en el procés de recerca de nous materials per incloure en el seu conegudíssim *Aplec*.

Superada ja la infantesa, Joana esdevé una joveneta força aviciada que només s’interessa per qüestions de caràcter material. Per tal d’exemplificar aquest fet pot citar-se una escena que transcorre a l’habitació d’un hotel de Barcelona: mentre Joana s’emprova vestits, la seva mare li explica una sèrie de qüestions referents al tema del feminisme. Ella, però, només l’escolta a mitges, ja que està molt més interessada en la tria del vestit que ha de lluir el dia de la seva presentació en societat que no pas en els ensenyaments que la seva mare intenta transmetre-li:

Al vespre, a l’hotel, mumare em parlava de les feministes de Londres, però a mi no m’interessaven gens ni mica. Em parlaves d’aquelles dones angleses amb fruïció, i també amb una mica de por, com si fossin massa avançades, massa obertes, massa de tot. Jo t’escoltava amb falsa atenció, amb l’atenció de la nena ben educada, és a dir, amb una atenció de cara enfora, mentre em provava els vestits. (42)

La frivolitat dels primers anys de Joana també es manifesta en l’àmbit de la seva formació intel·lectual i, concretament, en la seva relació amb Mr. Rochester, el seu professor particular d’anglès; l’interès de Joana per l’aprenentatge d’aquesta llengua és pràcticament nul, ja que s’estima més centrar els seus esforços a atreure l’atenció de l’atractiu educador. El nom d’aquest personatge no és pas casual, ja que remet directament a l’obra *Jane Eyre*, escrita per l’anglesa Charlotte Brontë; ens trobem, per tant, davant d’un nou ús de la intertextualitat que, això sí, en aquest cas suposa uns canvis força notables respecte del l’obra original. A la novel·la de Brontë, Mr.

Rochester és una figura relativament benefactora, ja que acull Jane, la protagonista, i li ofereix una bona feina com a institutriu; tot i això, cal destacar també el vesant obscur del seu caràcter, exhibit tant en la reclusió de la seva primera dona a les golfes de casa¹³⁸ com en la clara sensació de superioritat i domini que estableix respecte de Jane. A l'obra d'Oliver, en canvi, Mr. Rochester es "transforma" en el professor d'anglès de Joana, i la seva actuació no implica en cap moment connotacions de caràcter negatiu: per bé que es tracta d'un personatge amb molta més experiència i, per tant, susceptible d'aprofitar-se de l'atracció que desperta en la seva alumna, el fet és que en cap moment se'ns insinua que es produeixi cap abús de poder a aquest respecte.

D'altra banda cal destacar que, encara que Joana, com també li passa a Jane, se senti atreta pel personatge en qüestió la situació avança de manera força diferent en ambdós casos: mentre que Jane i Mr. Rochester acaben casant-se, els sentiments de Joana pel seu professor no són més que la manifestació de la seva inexperiència a nivell sentimental. Com anys després la mateixa Joana reconeixerà, l'esmentada atracció no implica més que el típic procés d'idealització propi de l'etapa adolescent, és a dir, Joana se sent atreta per les qualitats que pensa que encarna Mr. Rochester (seguretat, intel·ligència, etc.) i no pas per la seva persona. Aquest "segon amor" de Joana (cal esmentar que el primer havia estat Bernadet, el fill dels amos de Son Galiana), tot i que mai no s'arriba a objectivar en un atracament d'índole sexual entre professor i alumna, serveix perquè la protagonista oliveriana iniciï el seu aprenentatge en aquest àmbit en solitari:

Però més endavant, de mica en mica i sense adonar-me'n, vaig anar descobrint que no era sever, sinó sec. No era violent, sinó esquiú. I me'n vaig enamorar [...]. Fou un amor que va durar tot, un curs, intens i apassionat com ho pot ser un amor als setze anys [...]. No tenia res a veure amb l'amor que havia sentit per en Bernadet [...]. El cas va ser que el meu cos va reaccionar d'una manera ben diferent, i jo hi vaig trobar el gust. Primer foren uns estremiments, després ganes de tocar-li una mà, més tard van venir allò que la tia Carme i les monges en deien pensaments impurs —a la fi vaig saber què eren!— i, finalment, una nit em vaig tocar pensant en ell. El primer dia que el vaig tornar a veure després d'aquella nit em pensava que ell se n'adonaria. És clar, no se'n va adonar. (39)

La mort dels pares de Joana en un accident de trànsit i la revelació de la seva condició d'expòsita suposen un punt d'inflexió notable en la vida de la protagonista, que

¹³⁸ Bertha Manson, la primera esposa de Mr. Rochester, ha estat objecte d'estudi de diversos treballs d'investigació en clau feminista (per exemple, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, de S. Gilbert i S. Gubar), així com també la protagonista d'un clara mostra d'intertextualitat (en aquest cas, de reescriptura): em refereixo a l'obra de Jean Rhys *Wide Sargasso Sea* (1966), en el marc de la qual Bertha es converteix en protagonista tot capgirant l'ordre establert a l'obra de Brönte.

es veu obligada a adaptar-se a una situació completament diferent de la que ha viscut fins al moment: a partir d'ara, ja no ens trobarem davant d'una noia eixelebrada que només pensa en balls, vestits i enamoraments precoços, sinó que veurem una figura femenina el caràcter de la qual s'endureix de manera progressiva com a conseqüència de les complicades circumstàncies a les quals ha de fer front per aconseguir tirar endavant. La primera d'aquestes circumstàncies, que s'esdevé de manera pràcticament simultània al coneixement de la notícia de la mort dels pares per part de Joana, és la presa de consciència de la seva condició d'expòsita. La noia passa els mesos immediatament posteriors a la mort dels seus pares tot qüestionant-se el sentit de l'ocultació de la seva identitat per part d'aquests; les seves reflexions, però, no presenten en cap moment un to de retret, sinó que estan marcades per un profund sentiment de tristesa i abandonament. Les circumstàncies externes, a més, no acompanyen gaire la seva recuperació: dies després de la mort de don Mateu i la seva esposa Maria, els parents són citats per a la lectura del seu testament. L'enuig que aquests experimenten un cop finalitzada la sessió és considerable: els difunts han fet hereva universal Joana, la seva filla borda, i, per tant, ells no trauran cap profit de la conjuntura. Tan sols hi ha un membre de la família que es posa de part de Joana: la pèrfida tia Carme, que es converteix en la seva marmessora amb l'objectiu d'obtenir grans beneficis de la situació. Així doncs, Joana, la tia Carme i la dida passen a viure juntes. Amb aquest panorama, el dia a dia esdevé, per a la nostra protagonista, un autèntic infern en el marc del qual les llàgrimes esdevenen les protagonistes indiscutibles:

El dolor, en trencar-se, m'havia anat pujant del coll al cap. Ara em sentia el crani que s'anava fent gros, més gros, enorme, tant que vaig imaginar que no cabria dins la cuina. Me'l vaig agafar amb les mans i vaig voler parlar a la tia Carme, li vaig voler demanar per què no m'estimava, li vaig voler demanar que em deixàs plorar tranquil·la, però només em va sortir un plany rogallós de la boca. (72)

Novament, la situació remet directament a l'argument de *Jane Eyre*: la protagonista de Brontë també és òrfena i, precisament per aquest motiu, no acceptada en el cercle familiar: a la mort dels seus pares (en aquest cas, es tracta dels pares biològics), Jane es veu obligada a viure al costat de Mrs. Reed, la seva tia, que la sotmet a continus maltractaments i vexacions. Davant d'aquesta circumstància, la noia protagonitza molts de moments de planyiment, en transcurs dels quals es lamenta de la injustícia de la seva situació (BRONTË 2000: 35):

En el transcurs d'aquella inoblidable tarda la consternació regnava en la meua ànima, un caos mental en el meu cervell i una rebel·lia violenta en el meu cor. Els meus pensaments i els meus sentiments es debatien entorn d'una pregunta que no aconseguia resoldre: «Per què he de patir així? Per què em tracten d'aquesta manera?».

El record porta Joana a identificar-se plenament amb Jane: mesos després de la mort dels seus pares, i sense haver pogut superar encara aquest fet, la protagonista oliveriana recorda l'argument d'una obra que anys enrere li va regalar Mr. Rochester (aquí cal destacar l'habilitat d'Oliver, que ens presenta un cas d'intertextualitat portada al límit: un personatge de *Jane Eyre* regala a Joana la novel·la de la qual ell mateix procedeix), i s'adona que entre Jane i ella existeixen semblances més que evidents. La identificació entre ambdues és tan notable que Joana decideix acompanyar el seu nom amb una lletra que té el seu origen, precisament, en la constatació de tot aquest seguit de coincidències:

Vaig anar a la biblioteca a cercar el llibre que m'havia regalat Mr. Rochester. *Jane Eyre*. M'havia agradat tant, aquell llibre [...]. Vaig passar per davant el mirall: els meus ulls fascinats miraren involuntàriament les profunditats que revelava. Tot semblava més fred i més fosc en aquell buit visionari que en la realitat; i l'estranya figura menuda que m'observava, amb la cara blanca i els braços en la foscor [...] feia tot l'efecte d'un esperit real: vaig pensar que era un fantasma petitó, mig màgic, mig diablesc. Però jo era na Joana, na Joana Expòsita. Vaig agafar el llibre i em vaig sentir reconfortada. *Jane Eyre*. Joana E. (77)

Arran de l'esmentada citació pot destacar-se que el nom de la nostra protagonista té un valor doblement simbòlic: d'una part, el nom en qüestió serveix per fer referència a la seva condició d'òrfena (la «E», per tant, significa «expòsita») i, de l'altra, relaciona de manera totalment explícita Joana amb la protagonista de *Jane Eyre*.

Tornant al fil argumental de la novel·la cal destacar que, com que la recuperació física i anímica de Joana no arriba, la tia Carme creu convenient avisar el metge, acció en principi sense transcendència però que acabarà marcant de manera decisiva el desenvolupament dels fets: després d'una primera visita en què el doctor Lligorra reprèn amistosament la tia Carme pel fet de tenir Joana tantes d'hores tancada a casa (pràcticament només la deixa sortir per anar a missa de set), la presència d'aquest nou personatge progressivament es converteix en un element habitual en la vida quotidiana de Joana, circumstància que es manifesta en el fet que la relació metge-pacient ben aviat esdevé plena de complicitat. Així les coses, Joana accepta amb molt poques reticències la proposta de matrimoni del doctor Lligorra. Per a la nostra protagonista, el casament significa deixar enrere els mesos viscuts al costat de la tia Carme i iniciar una nova vida al costat d'un home al qual l'uneix una relació més o menys estreta, a més d'assegurar-

se un aliat poderós en la lluita contra els parents que, encara ressentits, pretenen impugnar el testament dels seus pares: «També sabia que no l'estimava. Però era igual, en aquell moment de la meua vida no importaven els meus sentiments. Ni els seus. Només importava que el doctor Honorat Lligorra era una porta oberta. L'única» (93).

Joana, per tant, es resigna a encarar-se a un matrimoni sense amor, ja que la manca de vincles afectius profunds no suposa per a ella, en principi, un obstacle insalvable. L'autèntic problema, però, arribarà en un altre terreny: el sexual. Quan Joana, la nit de noces, es disposa a complaure l'home que acaba de convertir-se en el seu marit, rep una resposta que la sorprèn força:

—Mira, Joana, jo..., jo t'estim com un germà. Si tu vols —els ulls se li tornaren suplicants—, si tu vols podem viure amb pau i concòrdia, respectant-nos mútuament i fent veure que som un matrimoni, però sense ser-ho... (98)

Per a Joana, el fet de casar-se sense estar enamorada no implicava, en principi, la manca de consumació del matrimoni: aquesta, com qualsevol noia de la seva edat, sent una sana curiositat pel plaer derivat de la pràctica del sexe, una sensació de la qual, com ja he explicat, només ha pogut gaudir-ne en solitari i, per això, quan el doctor Lligorra li confessa que no vol mantenir relacions sexuals amb ella se sent molt decebuda. Amb el temps, però, Joana veurà aquesta circumstància pràcticament com una benedicció ja que, de manera totalment inesperada, descobreix alhora amor i sexe. L'encarregat d'apropar Joana a tan plaent descobriment és Miquel Torelló, l'advocat contractat pel doctor Lligorra per tal de solucionar les qüestions referents a l'herència de la seva esposa. El misser, fortament impressionat per les qualitats que intueix en Joana, visita sovint la casa de la parella amb l'excusa de realitzar escrupolosament la seva feina; Joana, de manera pràcticament inconscient, també comença a sentir-se atreta per ell i, en el marc d'una visita de Miquel a Son Galiana, no poden contenir els seus impulsos i s'abracen apassionadament. Aquest primer contacte sexual té un final certament poc convencional ja que Joana i Miquel són descoberts pel pastor Gaietà, el qual els sorprèn amb les següents paraules:

—Però jo no diré res, només miraré, i si no m'agrada, ni tan sols miraré. Ara bé, no ho torneu fer tan prop de les ovelles, que les espanta [...]. I ara me'n vaig, Joaneta, que ses ovelles han de pasturar. Rep sa meua benedicció. I tu també, misser amic seu. Que sigueu tan feliços com pugueu, mentre pugueu, si és veritat que us estimeu com diuen els vostres ulls... (126-127)

Aquesta aparició, la darrera de Gaietà en el context de l'obra,¹³⁹ clou la primera etapa vital de Joana: la nostra protagonista, que fins ara ha protagonitzat una actuació a parer meu força passiva (s'ha resignat als inconvenients de la seva condició d'expòsita, ha acceptat viure amb la tia Carme i sotmetre's a les seves imposicions, no ha insistit en el tema del sexe al seu marit, etc.), esdevé una dona lluitadora conscient de la seva situació. La relació clandestina que inicia amb Miquel no es limita al terreny sexual, sinó que al seu costat Joana aprèn moltes coses que fins al moment ignorava ja que, per exemple, s'inicia en matèria de política, de literatura, etc. Tot i que en certa manera podria parlar-se d'una Joana que accepta sense reticències l'actitud excessivament paternalista de Miquel cal destacar que, individualment, la nostra protagonista també realitza un procés d'aprenentatge paral·lel que culmina en la presa de consciència de la inferioritat social que el fet de ser dona li suposa. Com ella mateixa recorda més endavant, a partir d'aquesta constatació el seu caràcter lluitador esdevé de cada cop més ferm:

Més d'una vegada he desitjat haver nascut home. Bé, no és vere. Més d'una vegada m'he rebel·lat contra les dificultats que la vida em posava pel fet de ser dona. Contra les dificultats que troba una dona per resoldre les dificultats que la societat li posa pel fet de ser dona. No sé si m'explic. (29)

La introducció de Joana a la ideologia feminista va esdevenir-se molt prest i de la mà de la seva mare; aquests ensenyaments primerencs obtenen els seus fruits molts d'anys després, quan Joana finalment entén el significat de tot el que va viure i veure (les reunions de dones feministes a Londres, les manifestacions, les persecucions policials, etc.) i intenta aplicar la lliçó apresada a la seva vida quotidiana, amb la qual cosa esdevé una dona certament avançada al seu temps. És en aquest punt, doncs, en què copsem que ens trobem davant d'una protagonista que pot considerar-se un prototip del model femení defensat per Virginia Woolf: Joana, tot i que està molt centrada en l'univers emotiu, és capaç de mirar més enllà i aprendre a copsar la realitat que s'amaga darrere determinats esdeveniments de caràcter intel·lectual i polític. Tal com destaca la ja esmentada Patrícia Gabancho (1982: 62-63), «la Woolf considerava imprescindible que les dones deixessin de mirar cap a elles mateixes i miressin cap a altres dones; que

¹³⁹ Partint d'aquesta referència, pot destacar-se una altra via mitjançant la qual Oliver enllaça l'obra que m'ocupa amb *Solitud*: el fet que el personatge en qüestió esdevingui una mena de figura protectora per a la protagonista femenina. Segons Bartrina (2001: 240), el Gaietà de Català «té cura de la Mila, la protegeix, li ensenya coses, s'interessa pel seu estat d'ànim». En el cas d'Oliver, com veiem, el pastor es preocupa per Joana i li promet que vetllarà per ella tot mantenint en silenci la seva relació adúltera amb Miquel ja que, com ha pogut comprovar, aquesta és l'origen de la seva incipient felicitat.

les relacions amb el món no fossin tan sols emotives sinó també intel·lectuals i polítiques». Des d'aquesta perspectiva, per tant, pot afirmar-se que la segona etapa de la vida de Joana apareix marcada per una sèrie de canvis que, si apliquem els principis defensats per Woolf, cal considerar necessaris a l'hora de deixar enrere la visió tradicional de l'univers femení. Parem atenció a les consideracions teòriques exposades per l'autora en qüestió que, tot i que se cenyeixen a un aspecte concret com és la creació literària, poden extrapolar-se fàcilment a altres àmbits (WOOLF 1996: 193):

Per això us voldria demanar que escrivíssiu tota mena de llibres, que no us espantés cap tema, ni trivial ni greu. Per fas o per nefas, tinc l'esperança que aconsegiu uns diners,¹⁴⁰ no gaires però prou per viatjar i no fer res, per rumiar sobre l'esdevenidor del món i el seu passat, per somiar en llibres i passar l'estona repenjades a les cantonades i deixar que el fil de la canya s'enfonsi al riu.

En el moment en què el procés de conscienciació de Joana arriba al seu punt àlgid (i, en conseqüència, l'obra dóna pas als continguts que pertanyen a l'àmbit d'allò que hem denominat literatura de dona),¹⁴¹ aquesta s'adona que espera un fill de Miquel. A partir d'aquest moment, Joana inicia una lluita que, lluny de resultar traumàtica, esdevé el principal exponent de la seva feminitat: la nostra protagonista, en un intent desesperat de protegir el seu amor per Miquel i el fruit resultant, es veu obligada a idear una excusa per tal de convèncer el seu marit que la deixi passar una llarga temporada amb la dida a Son Galiana. Assolit aquest objectiu, l'embaràs de Joana es porta en el més absolut dels secrets gràcies a la prudència de la futura mare i de la dida, les quals recorren a unes tècniques poc ortodoxes i, en alguns casos, força escabroses (a aquest respecte pot esmentar-se, per exemple, l'episodi en què la dida mata una gallina per tacar els llençols de Joana amb la seva sang i fingir que ha aquesta ha menstruat). El secret es manté també després del naixement de la criatura, un nen al qual decideixen anomenar Joan. Com ja vàiem que passava amb el descobriment de la condició d'expòsita de Joana, aquest nou cas d'ocultació de la identitat es resol d'una manera

¹⁴⁰ Woolf atorga molta importància a la situació econòmica de la dona, ja que considera que uns ingressos mínims són bàsics per assegurar la seva independència. A l'hora de justificar el títol d'una de les seves obres teòriques (*Una cambra pròpia*), ella mateixa afirma que «la dona que es proposa escriure novel·les ha de comptar amb uns diners i una cambra pròpia» (WOOLF 1996: 10). Com veurem, en el cas de la nostra protagonista la teoria s'aplicarà a la pràctica, ja que serà gràcies al progrés econòmic nascut del seu esforç que aquesta aconseguirà una estabilitat definitiva.

¹⁴¹ A partir d'aquest moment les referències de caire intertextual van desapareixent de manera progressiva. Resulta significatiu, com ja s'ha destacat abans, que ambdues conjuntures (l'absència de referències a altres obres i el fet que la novel·la se centri en la recerca de la identitat per part del personatge protagonista) coincideixin en el marc de l'obra objecte d'estudi. És com si, pel fet d'anar assolint la seva independència com a dona, Joana (ni, rere seu, Oliver) ja no necessités recórrer a la tradició literària per defensar o exemplificar la seva peripècia vital.

força precipitada: tot i les precaucions de Joana, Miquel i la dida, una visita inesperada del doctor Lligorra a Son Galiana comporta que aquest descobreixi l'existència del nadó nascut de la relació adúltera de la seva dona. Després d'aquest episodi, la situació de Joana esdevé força desesperada; així, mentre que la nostra protagonista es veu obligada a quedar a viure totalment aïllada a Son Galiana, el doctor Lligorra es fa seva l'herència, tot deixant-la en una posició d'absoluta indefensió. Per si no n'hi havia prou, una nova desgràcia trasbalsa per complet la vida de Joana: em refereixo a la mort, provocada per un sobtat atac de cor, de Miquel. Davant d'un fet tan dramàtic, la nostra protagonista torna a enfonsar-se anímicament i, novament, és el doctor Lligorra qui li ofereix una sortida viable per a la seva situació: tornar al seu costat. Joana accepta la proposta, conscient que no té altra sortida si vol assegurar un futur segur al seu fill. Després d'uns quants anys de convivència amb el doctor Lligorra, però, arriba la mort d'aquest funest personatge. El seu testament no inclou cap sorpresa: totes les pertinences que havien estat dels pares de Joana i el doctor Lligorra s'havia fet seves (tret de Son Galiana) passen a engrandir el patrimoni d'una institució feixista a la qual el difunt marit de Joana se sentia molt vinculat. Aquest cop, però, Joana no es deixa vèncer pel desànim, i inicia un procés de lluita per la supervivència personal que marca la tercera etapa de la seva vida. Amb els pocs diners que pot recollir, lloga un piset per a ella i el seu fill i, amb l'ajuda d'una amiga, es decideix a posar una botiga de roba:

Així és que havia començat a fer feina. Als quaranta-tres anys havia començat a fer feina. Al cap de mig any ja havíem posat un taller de randes i brodats i havíem donat feina fixa a cinc dones i en teníem, pels pobles, que ens feien randes a ganxet, amb agulles, de frivolité, de massetes, i brodats de tota casta. (204)

Durant els anys següents, el negoci li reporta de cada vegada més beneficis, triomfa de manera relativa en la impugnació del testament del doctor Lligorra, viatja sovint, té alguns amants ocasionals i el seu fill estudia una carrera a Barcelona; la vida, per tant, li torna a somriure però, en aquest cas, és exclusivament per mèrits propis. Ja cap al final de l'obra, un darrer obstacle apareix en el camí de la seva felicitat: Joana descobreix, mitjançant una nota anònima que després sabrem que era de la tia Carme, l'homosexualitat del seu fill. La seva reacció de rebuig, atesa l'obertura de mires que l'ha caracteritzada durant tota la novel·la, resulta bastant sorprenent:

La desesperació m'amarava i no podia plorar, com quan en Miquel s'havia mort. Millor que s'hagués mort, ara no has de veure què t'ha fet el teu fill, Miquel, amor meu, per què

me'l vares deixar tenir, per què no es va morir en lloc de tu, oh, Déu meu!, no, no que no se mori, que no se mori però que estigui lluny, no en vull saber res, d'ell, ja no és el meu fill. (129)

Al cap i a la fi, però, aquesta experiència tan dura per a Joana resulta força enriquidora ja que li serveix per entendre, ja cap al final de l'obra, que la vida encara té moltes coses per ensenyar-li. La valenta reacció de Joana comporta la reconciliació amb el seu fill, amb qui ha estat una llarga temporada sense parlar, i la gestació de la seva venjança respecte dels membres de la família dels seus pares que durant tants d'anys s'han oposat al fet de veure-la hereva dels seus béns. Amb l'objectiu d'assegurar que Joan posseirà a la seva mort la part de l'herència que ha aconseguit recobrar, Joana decideix casar-s'hi i, així, recuperar per a ambdós, de manera definitiva, la felicitat tants de cops perduda:¹⁴²

Hem arribat just a punt. Ja sona l'orgue. Unes noces de primera, Miquel. Miquel estimat. És pel nostre fill, que ho faig. No, a tu no et puc enganyar. No ho faig només per ell, ho faig també per mi. I per tu, encara que tu només siguis un punt de la meva memòria, un rostre que s'esvaeix darrere el rostre del nostre fill, dues expressions tan iguals que la seva em fa oblidar la teva. T'hi hauries divertit molt, amb aquest casament d'ara, Miquel. Molt bé, Joana, molt bé. Tira-los-ho pels morros, Joana, aquesta gent no es mereix altra cosa. Estic segura que m'hauries dit això exactament. Oh, està preciosa la Seu, tota il·luminada. O no m'ho hauries dit? (50)

Com veiem, la novel·la es clou amb la seguretat, per part de la protagonista, d'haver superat amb escreix un complex procés d'introspecció que l'ha portada a assumir amb resignació les contínues desgràcies que han sacsejat la seva vida i, a partir d'aquí, a acceptar les particularitats de la lluita diària per la supervivència que tota dona està obligada a encarar. En definitiva, doncs, ja per acabar pot afirmar-se que ha quedat demostrat el fet que, en el cas que m'ocupa, l'aplicació de les tècniques de caire intertextual apareix indiscutiblement vinculada a la recerca de la identitat femenina.

4.3 Antoni Serra (o quan tres no és multitud)

Tal com afirma Jaume Fuster (1984), hi ha historiadors que remunten l'origen del gènere negre¹⁴³ a la *Bíblia*, a *Les Mil i una nits* o a Heròdot o, posteriorment, a

¹⁴² Aquest casament final entre mare i fill presenta clars ressons del mite edípic; concretament, però, ens en presenta la inversió, ja que l'acció protagonitzada per Joana i Joan és totalment conscient per part d'ambdós, això és, la ignorància no els juga una mala passada com en el cas dels protagonistes de la tragèdia grega.

¹⁴³ Segons afirmen Piquer i Martín (2006: 39), «en emprendre frontalment l'estudi del gènere negre sorgeix immediatament un problema de nomenclatura. És necessari abordar-lo per afrontar la confusió existent entre dos gèneres nascuts d'un mateix tronc [la novel·la negra i la novel·la policíaca], que han evolucionat per camins diferents». Deixant de banda els precedents que se citen en la introducció (Poe, Conan Doyle, etc.), els textos que es treballen en aquest apartat (això és, els d'Antoni Serra, Vázquez

Chaucer i Voltaire. Els més assenyats, però, citen tres noms com a autors de capçalera del gènere: l'anglès Godwin (1756-1836), que presenta a *Caleb Williams* la història d'un crim, de la investigació posterior i de la persecució del criminal; el francès Vidocq, que a les seves *Mémoires* ens explica les seves activitats com a director de la Sûreté francesa i, posteriorment, com a fundador de la primera agència de detectius moderna; i l'americà Edgar Allan Poe, el qual, amb la creació de Charles August Dupin (protagonista, entre d'altres, de l'obra *Els crims del carrer de la Morgue*), aplica per primer cop la tècnica de la deducció científica al plantejament i la resolució de misteris. Tot i això, el primer gran detectiu que obté la mitificació del públic lector és Sherlock Holmes. Aquest famós personatge, creat per Arthur Conan Doyle a *Estudi en escarlata* (1887), presenta uns trets distintius que seran imitats per molts d'autors posteriors: Holmes practica la deducció, es droga, toca el violí, fuma en pipa i, a més, és petulant, misògin i depressiu. Les seves aventures ens són contades pel seu inefable company, el doctor Watson, sempre disposat a admirar-ne la intel·ligència i el *savoir faire* com a detectiu.

La fita més significativa en l'àmbit del gènere després de Conan Doyle és, sens dubte, l'aparició de *The Mysterious Affair at Styles* (1920), la primera novel·la en què Agatha Christie dona vida a Hèrcules Poirot. A partir d'aquest moment, els detectius es multipliquen: als EUA trobem, per exemple, Philo Vance, de S. S. Van Dine, mentre que a Gran Bretanya, d'altra banda, destaquen noms com el del pare Brown, de Chesterton, i el de lord Peter Wimsey, de Dorothy L. Sayers. Aquesta allau de nous personatges culmina l'any 1929 amb l'aparició del comissari Maigret (creat per Georges Simenon) i de Sam Spade (un dels detectius del nord-americà Dashiell Hammett), els quals renoven els plantejaments del gènere que ens ocupa (Maigret ho fa per mitjà d'unes aventures centrades en la violència social, mentre que Hammet pot considerar-se protagonista de novel·la d'ambients, de violència més aviat psicològica).

Montalbán i Andrea Camilleri) s'adscriuen clarament a l'etiqueta de «novel·la negra» ja que, en paraules d'aquests autors (PIQUER; MARTÍN 2006: 40-41), s'encarreguen de l'anàlisi social i prescindeixen de l'element lúdic propi de les novel·les policiaques; hi apareixen nous elements temàtics com ara la desesperació, l'odi o el fanatisme; els seus personatges gaudeixen d'una mobilitat de què no disposaven els seus precedents; els protagonistes se situen entre la frontera del bé i el mal i lluiten per defensar els seus interessos; els secundaris hi assoleixen importància des del punt de vista narratològic i argumentatiu, i es compta amb la presència de personatges femenins amb valor actancial. D'altra banda, i com a curiositat, pot afirmar-se que aquesta nomenclatura s'adoptà arran de l'aparició de la col·lecció *Série Noire* l'any 1945 a càrrec de Marcel Duhamel (PIQUER; MARTÍN 2006: 40). Tal com recullen aquests autors tot citant Xavier Coma (i, més concretament, el seu *Diccionari de la novel·la negra nord-americana* aparegut el 1985), «l'adjectiu d'aquest títol recordava, amb l'ajut dels horrors implícits a la literatura realista sobre el crim, els horrors explícits de l'antic "relat negre", origen del gènere de terror. D'altra banda, retia un probable homenatge a [...] *Black Mask*, "màscara negra", la revista de narracions on van escriure Hammet, McCoy, Whitfield, Chandler, etc.».

És evident que el centenar de novel·les protagonitzades pel comissari Maigret situen el seu autor com a capdavanter del gènere a nivell europeu. Però no és l'únic que publica obres d'aquest tipus durant les dècades centrals del segle XX. A Gran Bretanya, les obres de Peter Cheyney protagonitzades pels detectius Slim Callahan i Lemmy Caution assoleixen alts nivells de qualitat; a Itàlia, d'altra banda, triomfen Giorgio Scerbanenco i el seu policia Duca Lamberti, mentre que a França destaquen noms com Albert Simonin i Vernon Sullivan (pseudònim de Boris Vian). A Espanya hi ha també un bon nombre d'autors que es dediquen a la novel·la negra: Mario Lacruz, Eduardo Mendoza, Juan Madrid, etc. El cas més destacable, però, és el del recentment desaparegut (morí l'any 2003) Manuel Vázquez Montalbán, creador del detectiu més famós del panorama literari castellà: Pepe Carvalho.

És precisament aquest darrer personatge que m'interessa especialment a l'hora de parlar d'intertextualitat a l'obra d'Antoni Serra, un dels principals protagonistes de la irrupció d'aquesta línia de creacions de gènere negre en l'àmbit català.¹⁴⁴ Serra és el creador de Celso Mosqueiro,¹⁴⁵ un personatge que, per bé que compta amb una sèrie de trets característics que l'individualitzen respecte dels altres detectius apareguts a l'època, presenta clares reminiscències carvalhianes (de fet, l'autor mallorquí fins i tot ret homenatge al detectiu de Vázquez Montalbán a una de les seves obres, *L'arqueòloga va somriure abans de morir*).¹⁴⁶ El present estudi, però, no se centra únicament en la

¹⁴⁴ Com bé afirma Josep Maria Palau (1988: 12), l'iniciador d'aquest gènere a Catalunya és Rafael Tasis, el qual publicà entre d'altres *La bíblia valenciana* (1955) i *És hora de plegar* (1956), «novel·les ben reeixides i que no han d'envejar res a les dels autors estrangers i traduïts». Seguint la petja de Tasis apareix Manuel de Pedrolo, creador d'obres com *Joc brut* (1965) o *Nou pams de terra* (1971) i fundador de la col·lecció «La Cua de Palla», anunciada a l'època com «la col·lecció de les millors novel·les de *suspense* del món». Posteriorment, apareixen altres autors com Jaume Fuster, Lluís Utrilla i el col·lectiu Ofèlia Dracs i, a més, entre els anys 1985 i 1986 es crea «La Negra», una col·lecció de novel·les de gènere sorgida d'una idea comuna de Carles-Jordi Guardiola i Àlex Broch (BROCH 1991: 116).

¹⁴⁵ Mosqueiro és el protagonista de cinc novel·les d'Antoni Serra: *El blau pàl·lid de la rosa de paper* (1985), *L'arqueòloga va somriure abans de morir* (1986), *Espurnes de sang* (1989), *Rip, senyor Mosqueiro* (1989) i *Cita a Belgrad* (1992). Segons Piquer i Martín (2006: 183), aquest personatge apareix també a una de les narracions publicades pels membres del col·lectiu Ofèlia Dracs al volum *Negra i consentida* (1983). I, efectivament, així ho reconeix el mateix autor: «He escrit una narració policíaca, *Localització «four»*, i formarà part del nou llibre d'Ofèlia Dracs que publicarà l'editorial Bruguera amb el títol *Negra consentida [sic]*» (Serra 2007: 73). Segons sembla, el títol d'aquesta narració experimentà alguns canvis, ja que al seu dietari Serra l'anomena, com ja hem vist, *Localització «four»* (la definitiva), però també *Situació «four»* (SERRA 2007: 104 i 122). De tota manera, aquesta primera provatura no és tinguda en compte en aquest apartat pel fet de tractar-se d'una narració breu i no d'una novel·la.

¹⁴⁶ En aquesta obra, i després de l'angoixant aventura viscuda a *El blau pàl·lid de la rosa de paper*, Celso decideix adoptar la nacionalitat espanyola (de fet, la seva mare era una catalana del barri de Gràcia) i instal·lar-se a viure en un llaüt a Mallorca (SERRA 1991: 31-32). Segons sembla, va ser Carvalho qui va aconsellar-li el canvi. Així doncs, per demostrar d'alguna manera el mestratge de Vázquez Montalbán Serra converteix Carvalho en un personatge de la seva novel·la que, per més senyes, és amic i benefactor del protagonista: «Naturalment, havia hagut d'acceptar que havia influït en la decisió, almenys fins a un cert punt, els bons oficis d'un amic seu: Carvalho, detectiu també».

comparació entre aquestes dues figures ja que, curiosament, en aquest cas l'anàlisi de la pràctica intertextual fa possible un joc a tres bandes. El tercer en discòrdia és Salvo Montalbano, protagonista d'una sèrie de novel·les negres aparegudes de la mà d'un altre escriptor insular (en aquest cas, de Sicília): Andrea Camilleri. Igual que Serra, Camilleri no s'amaga de reconèixer la influència de Carvalho en el seu personatge. És més: ell mateix ha reconegut que «he escogido el nombre de Montalbano porque es uno de los más comunes en Sicilia y también como homenaje a Manuel Vázquez Montalbán» (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1999: 10-11). Així les coses, doncs, en el present apartat s'intentaran establir les connexions entre els tres personatges en qüestió, respectant sempre l'originalitat del Carvalho de Vázquez Montalbán i parant una especial atenció, evidentment, al Mosqueiro d'Antoni Serra.

Entrant ja en matèria pot destacar-se que, quan es parla de novel·la negra, un dels aspectes més interessants a analitzar és el dels mètodes que segueixen els investigadors a l'hora de resoldre els casos que se'ls plantegen. A aquest respecte, cal afirmar que els tres detectius objecte d'estudi comparteixen uns patrons de conducta força similars. Per començar s'ha de fer referència al fet que tots tres, en un moment o altre, han fet part d'un organisme "oficial". El cas de Pepe Carvalho és el més peculiar, ja que de jove va treballar al servei de la CIA (ARANDA 1997c):

Si en *Tatuaje* Carvalho ya desvelaba un pasado como agente de la CIA, pasado que lo situaba, a mediados de los años 60, en una improbable oficina de la agencia en Amsterdam — improbable por inútil o poco relevante desde el punto de vista geoestratégico—, en *La soledad del manager* el pasado del detective se abría como un abanico y aparecía lleno de matices y colores. Sus datos biográficos se ampliaban remontándose así hasta la época de su militancia comunista: ex comunista y ex agente de la CIA todo en uno, una criatura difícil de crear y creer —aunque cada cosa encierre en ella misma su contrario— procedente del laboratorio montalbano.

L'estrena de Celso Mosqueiro com a personatge literari correspon també a una etapa vinculada als estaments oficials i, més concretament, a la policia portuguesa (SERRA 1985: 9):

Celso Mosqueiro [...] havia entrat a formar part de la policia portuguesa devers quinze anys enrera, així que havia conegut els dos règims, és a dir, que havia viscut amb alguna inquietud la revolució dels clavells. I no és que s'hagués significat d'una manera especial durant l'època de Salazar, però es considerava un tècnic, un professional especialitzat en temes criminals. Fins i tot, darrerament, havia pronunciat una conferència, a instàncies dels seguidors de Pinto Balsemao, a Aveiro, sobre la societat moderna i el crim, atenció aquesta que no oblidaria en sa vida.

Tot i el fet que aquests inicis es presenten força prometedors, el cert és que arriba un moment en què els dos personatges analitzats es mostren desencisats de la seva tasca i decideixen establir-se pel seu compte; així, mentre que Carvalho presumeix de tenir el carnet de detectiu privat espanyol (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1982: 62), Mosqueiro s'autodefineix sovint com un «privat de merda» (SERRA 1989: 155). Salvo Montalbano, per la seva part, és l'únic que es manté fidel als orígens i no abandona en cap moment la seva carrera com a membre de la policia siciliana. És més, arriba a ostentar el grau de comissari i, com a tal, és l'encarregat de dirigir totes les investigacions que arriben a la seva comissaria. Tot i això, la veritat és que en certa manera pot considerar-se que treballa per compte propi ja que no té gaire bona relació amb els seus superiors i, sovint, desobeeix les seves ordres quan això implica la ràpida resolució d'un cas (CAMILLERI 2006b: 36):

Al pasar por delante de él, Montalbano trató de mirarlo a los ojos, pero no lo consiguió, pues el jefe de gabinete mantenía la cabeza gacha. Coño, la cosa debía de ser muy grave. ¿Qué habría hecho de malo? Entró, Lattes cerró la puerta a su espalda y Montalbano tuvo la sensación de que la tapa de un ataúd había caído sobre él. El jefe superior, que cada vez que lo recibía montaba una escenografía creada a propósito, esa vez había echado mano de unos efectos luminosos especiales que parecían sacados de una película en blanco y negro de Fritz Lang. Las contraventanas estaban rigurosamente cerradas, a excepción de una lama a través de la cual un rayo de sol dividía la estancia en dos partes. La única fuente de luz era una pequeña lámpara de mesa en forma de seta que iluminaba los papeles del escritorio del jefe, pero dejaba su rostro envuelto en las sombras. Al ver el montaje, el comisario entendió de inmediato que estaba a punto de ser sometido a un interrogatorio a medio camino entre los de la Santa Inquisición y los de las SS.

Tot seguit, cal referir-se al fet que els tres personatges tenen un quarter general fix que, en molts de casos, és l'escenari on es gesta la resolució de l'enigma que tenen entre mans. Així, mentre Carvalho reparteix el temps entre la seva oficina de Barcelona i la casa de Vallvidrera, Montalbano rep les denúncies pertinents a la comissaria de Vigàta.¹⁴⁷ Mosqueiro, per la seva banda, es desmarca un xic dels altres dos en aquest aspecte ja que té com a centre d'operacions un llagut que, alhora, esdevé la seva residència habitual (SERRA 1991: 32-33):

Amb els diners que en va treure de la venda, es va comprar un llaüt antic de dotze metres d'eslora, és a dir, de seixanta pams, com deien els vells pescadors de l'illa, se'l va fer adobar per un dels pocs mestres d'aixa que quedaven i hi va passar a viure, amarrat al moll públic del Passeig Marítim. El llaüt, Cala Gamba de nom, li havia sortit excel·lent: mariner en dies de mar grossa, i majestàtic quan fendia la calma de la badia. Hi havia fet instal·lar un vàter i una dutxa, dos camerots amb lliteres, una cuineta (no hi dinava gairebé mai, dins el llaüt,

¹⁴⁷ La majoria de les obres protagonitzades per Montalbano transcorren en aquesta localització fictícia que, d'altra banda, té la seva correspondència en un poble sicilià real.

perquè se'n solia anar als restaurants econòmics més prop), i encara li havia quedat lloc per a una mena d'estança prou gran on hi havia tot de prestatges amb llibres i una taula on solia fer feina.

Quant al tipus de clients per als quals treballen pot destacar-se en primer lloc que, dels tres detectius objecte d'estudi, és Salvo Montalbano qui rep els encàrrecs més convencionals, segurament pel fet de ser membre de les forces de l'ordre públic. Carvalho i Mosqueiro, per la seva part, solen tenir una clientela variada i sovint particular; així, pels seus respectius refugis desfilen des de vídues milionàries (a *Los mares del sur*) a dirigents de partits polítics (per exemple, a *Asesinato en el Comité Central* Pepe Carvalho investiga la mort del secretari general del Partit Comunista d'Espanya), passant per financers i traficants de pedres precioses (*Espurnes de sang*), arqueòlegs i col·leccionistes (*L'arqueòloga va somriure abans de morir*), etc. Els casos que se'ls presenten són, igualment, força curiosos. Segurament, un dels exemples més paradigmàtics a aquest respecte el constitueix el presentat per Serra a *Rip, senyor Mosqueiro*: en aquesta obra, els serveis de Celso són requerits per fra Bonapau, el qual li encomana que resolgui un cas de profanació de cadàvers que frega el sacrilegi ja que els cossos involucrats són el de Ramon Llull i el de santa Catalina Tomàs. El personatge en qüestió, quan parla amb Mosqueiro, ja ha formulat la seva teoria a aquest respecte (SERRA 1989, 27):

—Jo crec que les exploracions del beat Ramon i de sor Tomassa, senyor Mosqueiro, amaguen intencions perverses o poc clares, que per suposat, no surten en els comunicats de conclusions científiques (de científiques, no en tenen res, naturalment) que han fet —fra Bonapau no volia donar el braç a tòrcer—. Jo m'ensum que hi ha un misteri, senyor Mosqueiro. Una raó secreta, oculta, i és per això que vull fer-vos intervenir: m'heu d'aclarir què volen, què pretenen tots aquests galifardeus...

La figura de l'ajudant constitueix, també, un nexa d'unió entre els tres personatges objecte d'estudi. Per començar, a aquest respecte cal destacar la figura de Biscuter, el fidel company de Carvalho (ARANDA 1997b):

Biscuter, un hombre enclenque, escuchimizado, un hombre sin razón ni horizonte hasta que encontró a Carvalho. Veinte años de admiración y respeto de este aventajado aprendiz de Watson en historias de misterio sin muchos misterios que resolver. Biscuter, más de veinte años de obediencia y de escuchar con atención [...]. Carvalho y Biscuter se conocieron en la cárcel de Lérida a principios de los años 60. Carvalho cumplía condena de dos años por rojo, aunque lleno de dudas [...]. Biscuter [...] era uno de los pocos presos comunes que tenía contacto con el grupo de los políticos [...] Poco a poco su presencia se hizo imprescindible de tanto aprecio como les profesaba. Y viceversa. Les hacía tortilla de patatas, lo único que sabía cocinar con solvencia mientras miraba con interés de aprendiz cómo Carvalho hacía platos más sofisticados con tecnología de antes de la primera revolución industrial [...]. Después de todo aquello Carvalho se fue a Estados Unidos a dar clases de español a una universidad del medio Oeste, y si

te he visto, no me acuerdo. Carvalho entró en la CIA, posiblemente el primer y único gallego que ha entrado en la CIA sin que la CIA se diera cuenta. Media vuelta al mundo. Europa, Asia, América. Detective privado en San Francisco. Finalmente, vuelta a Barcelona [...]. Carvalho reencontró a Biscuter «en la calle, a pocas manzanas de la Modelo», a finales de 1974. O quizá fue en 1975 [...]. Habían pasado doce, trece años desde los tiempos de Lérida. Carvalho le echó el lazo con naturalidad, descuidadamente, sin papeleo de ningún tipo, como antes se ofrecían y se aceptaban los trabajos [...]. Dos o tres mil pesetas, demasiado dinero para los poquísimos gastos de un hombre austero, sin vicios, sin tabaco, sin mujeres que llevarse a la cama. El detective conservaba todavía en algún rincón de su paladar aquel sabor a tortilla de patatas de prisión que ni los años en Estados Unidos habían conseguido eliminar. Regusto a mucho aceite de no importaba qué clase, a patatas bien fritas y bien revueltas con los huevos antes de tirar toda aquella masa amarillenta a la sartén, ahora ya con poco aceite. Una vuelta. Otra. Hecha por fuera, crudita por dentro. Lista.

Biscuter és, tal com es desprèn d'aquesta descripció tan precisa d'Aranda, un engranatge imprescindible en la vida quotidiana de Carvalho; secretari, cuiner i fins i tot alcavot en ocasions puntuals, aquest personatge és bàsic en l'univers ficcional creat per Vázquez Montalbán. En el cas de Camilleri, pot destacar-se que aquest paper recau en Fazio i Mimì Augello, dos personatges clau en la comissaria de Vigàta que, a més d'ajudar Montalbano a resoldre els seus casos, sovint solen aconsellar-lo (o demanar-li consell) sobre aspectes referents a l'àmbit privat. Quant a les obres de Serra cal remarcar que, per bé que després de la seva primera aventura Mosqueiro deixa Portugal i s'instal·la a Mallorca, encara té en el seu antic company Queiroç (membre del «servei d'investigació o identificació», tal com especifica l'autor [SERRA 1985: 95]) un bon amic i confident. Així, encara que la relació entre ambdós no sigui tan estreta com la de Carvalho i Biscuter, no pot sinó afirmar-se que Queiroç és fonamental en el desenvolupament d'algunes trames protagonitzades per Mosqueiro¹⁴⁸.

Centrant-me ja en la metodologia de treball pròpiament dita dels tres personatges en qüestió cal destacar que aquesta pot definir-se, en la majoria dels casos, com a poc ortodoxa. Així doncs, el fet d'actuar al marge de la llei constitueix una constant en la seva rutina quotidiana. Salvo Montalbano, per exemple, sovint és recriminat pels seus subordinats a aquest respecte. Tot i això, el cert és que no té ni la més mínima intenció de rectificar la seva conducta. Aquesta conjuntura pot comprovar-se, per exemple, en el fet que a l'hora d'escorcollar l'habitatge d'un sospitós no sempre espera a tenir la pertinent ordre (CAMILLERI 2006a: 184):

- D'on l'ha tret?
- L'he agafada. N'hi havia dues més, però no tan presentables.
- I on eren?

¹⁴⁸ Aquesta afirmació pot constatar-se, per exemple, a *Cita a Belgrad*, en el marc de la qual Mosqueiro truca al seu «insubstituïble col·lega i amic de Lisboa» (SERRA 1992: 49) per tal que li aporti noves dades referents al cas que l'ocupa.

—A casa del senyor Siracusa, que m'he permès d'escorcollar.
—Per on ha entrat?
—Per la finestra.
—Com un lladre, comissari?
—Com un lladre, Fazio.
—Llavors s'equivoca, *escorcollar* no és el verb adequat.

En Fazio es va eixugar la suor amb un mocador de quadres.

—Miri, jo li dic sense retret: qualsevol dia anirà a petar a la presó. I encara em tocarà a mi mateix emmanillar-lo. Ja és conscient que se l'ha jugada de debò?
—Sí, però valia la pena.

Celso Mosqueiro, per la seva banda, és també un autèntic expert en l'art d'operar sense tenir en compte els principis més bàsics de la legalitat vigent. Aquest fet es fa especialment palès en les seves discussions amb Sergi Tous, l'inspector palmès amb el qual en determinades ocasions es veu obligat a col·laborar. Aquest personatge, coneixedor de la manca de precaució i (de vegades) d'escrúpols amb què acostuma a actuar Mosqueiro, sol evitar tenir-lo al costat a l'hora de resoldre un cas complicat. Així, per exemple, quan ambdós parlen sobre l'assassinat de Mr. Peecpack (SERRA 1990: 22) Tous li recomana que eviti actuar seguint les seves intuïcions. En definitiva, doncs, l'empeny a mantenir-se al marge de les investigacions:

—Doncs, no. I no em discuteixis, que els policies professionals, els de bon de veres, sabem tot d'una què hem de fer. Ens ho ensumam tot. Tu ho hauries de saber millor que ningú. Fillet, el míster en qüestió no tenia cap senyal de violència, mai ningú no l'havia molestat ni amenaçat, ni cap lladre havia tingut la idea de posar els peus a ca seva, de manera que ja em diràs...

Evidentment, les advertències de l'inspector Tous no fan l'efecte desitjat, ja que Mosqueiro no està disposat a renunciar als seus mètodes. Així, en el marc de les seves diverses aventures aquest s'erigirà en protagonista de maliciosos enganys,¹⁴⁹ viatges impossibles,¹⁵⁰ enfrontaments cos a cos o amb armes,¹⁵¹ etc. Sens dubte, però, és el cas de Carvalho el que porta fins al límit aquesta tendència a defugir les normes. A la seva darrera aventura, el personatge de Vázquez Montalbán bescanvia el rol de perseguidor pel de perseguit ja que esdevé fugitiu de la justícia acusat d'un assassinat que, tal com

¹⁴⁹ A *L'arqueòloga va somriure abans de morir*, Mosqueiro retarda la resolució d'un cas per tal d'aconseguir els favors sexuals de dues noies que hi estan implicades.

¹⁵⁰ Per exemple, a *El blau pàl·lid de la rosa de paper* Mosqueiro viatja il·legalment per una Europa immersa en conflictes tan destacats com el de les dues Alemanyes.

¹⁵¹ A *Rip, senyor Mosqueiro*, el cas plantejat es resol amb un tiroteig que té lloc la coberta d'un vaixell.

ell mateix reconeix, no va poder evitar.¹⁵² Acompanyat pel seu fidel Biscuter, Carvalho inicia una volta al món que té tots els ingredients d'una persecució a gran escala: doble identitat a joc amb comptes corrents sospitosos, possessió d'armes, etc. La caracterització que presenta Vázquez Montalbán a aquest respecte (2004: 16) és força exacta:

Secundó Carvalho al completo la vía conspiratoria iniciada por Biscuter, y aprovechando la delgadez de su bajo vientre y el permiso internacional de armas, adaptado por Biscuter a sus distintas personalidades camufló allí una pistolita y se avino a convertir su dinero preferentemente en *travellers* y en tarjetas de crédito, con nombres propios y los de Bouvard y Pécuchet, de una extraña cuenta holandesa que Biscuter consiguió abrir mezclando sus actuales relaciones culinarias con las antiguas carcelarias. Viajaban, pues, protegidos por distintos recursos enmascaradores.

Una vegada revisats els patrons de conducta que segueixen els personatges analitzats, passaré a destacar altres trets que els relacionen de manera més o menys directa. Per començar, s'ha de destacar la circumstància que tots tres tenen fixada la residència lluny de la seva ciutat natal. A aquest respecte, Pepe Carvalho pot definir-se com un desarrelat: tot i els seus orígens gallecs, el personatge de Vázquez Montalbán se sent com a casa a Barcelona, i mai no manifesta el desig de tornar a la seva vida anterior (de fet, a això hi contribueix la recepció d'algunes cartes dels parents que li resten a Galícia, mitjançant les quals li exposen la difícil situació en què es troben immersos i li demanen que els envii diners per ajudar-los).¹⁵³ Per bé que és cert que li ha costat molt digerir la modernització de la ciutat,¹⁵⁴ en l'actualitat Carvalho no en té cap queixa i, per tant, no té cap intenció de canviar d'aires. Quant a Celso Mosqueiro cal destacar que, tal com he remarcat en pàgines anteriors, es presenta com un portuguès que ha

¹⁵² Tal com destaca Quim Aranda (2004), «la paradoja final es demoledora —también voluntad de Montalbán de desconcertar una vez más al público; incluso al suyo más fiel—, porque el asesino —aunque quizá sea el más inocente, si bien será el que pagará un precio más alto— es Pepe Carvalho. El dato no es nuevo. De hecho, era sabido ya desde la anterior novela. Lo que es nuevo es que Carvalho, tal vez por el atrevimiento de inventariar todos los desastres del mundo globalizado, ha de pagar por su crimen, que es más este comportamiento notarial que no el crimen verdaderamente físico: el asesinato del sociólogo Jordi Anfruns, anzuelo y excusa que remite en *El hombre de mi vida* (1999)».

¹⁵³ VÁZQUEZ MONTALBÁN 1982: 30

¹⁵⁴ Rosa Mora (2000), en una crítica a la novel·la del cicle Carvalho *El hombre de mi vida*, afirma: «Está bien logrado el retrato de Carvalho, sin patrias ni banderas, jugando con el espionaje a la catalana. Pero es mejor el resignado y entrañable reencuentro del detective con Barcelona, de la que había abominado a partir del proceso desencadenado por los Juegos Olímpicos (*El laberinto griego*, 1991, y *Sabotaje olímpico*, 1993) y de la que se fue en siguientes novelas (*El premio* y *Quinteto de Buenos Aires*). Carvalho admite que está reenamorándose de su ciudad y que le cuesta reprimir su satisfacción cuando baja por las Ramblas para encontrarse con un mar que, a pesar de los nuevos centros comerciales y lúdicos, le pertenece. Era inimaginable, hace unas novelas, que Carvalho disfrutara bañándose en las playas de Barcelona. El detective busca olores, como el de la fritanga de gambas, que le devuelvan su imaginario de la ciudad y empieza a aceptarla, aunque sea una Barcelona "hermosa pero sin alma"».

adoptat la nacionalitat espanyola i que se sent molt còmode amb la seva nova vida a Mallorca.¹⁵⁵ Així doncs Mosqueiro, com Carvalho, pot considerar-se en certa manera un desarrelat. Això sí: en aquest cas, s'ha de remarcar que el personatge en qüestió que mostra certa malenconia en evocar la seva terra d'origen,¹⁵⁶ per la qual cosa no pot afirmar-se que se n'hagi desvinculat de manera definitiva.

Sens dubte, des d'aquest punt de vista el cas de Salvo Montalbano és el menys destacable ja que, per bé que el comissari de Camilleri exerceix el seu ofici en una ciutat un xic allunyada de la seva, mai no abandona l'autèntica pàtria. De fet, tal com afirma Vázquez Montalbán (MANZANO 1999), Camilleri crea un fals microcosmos a les seves obres a partir de l'evocació de Sicília, per la qual cosa no pot detectar-s'hi el sentiment de desarrelament que he remarcat en els altres dos casos.

Tot seguit cal fer referència a un altre dels trets que comparteixen els tres personatges objecte d'estudi i que, d'altra banda, constitueix una de les seves principals senyes d'identitat: la passió per la gastronomia. Sens dubte, és Pepe Carvalho qui a aquest respecte excel·leix de manera notable, ja que combina la seva faceta de client habitual dels restaurants més diversos¹⁵⁷ amb les de cuiner experimentat¹⁵⁸ i formador de nous talents culinaris.¹⁵⁹ Tal com destaca Quim Aranda (1997a),

El prólogo escrito por Manuel Vázquez Montalbán en el libro *Las recetas de Carvalho* [...] condensa muchas de las respuestas posibles a las preguntas que pudiera suscitar la desmedida afición culinaria de su criatura. Una afición tan personal, tan intransferible, que es capaz de convocarle al santuario de su cocina en Vallvidrera incluso de madrugada [...]. La

¹⁵⁵ Tal com destaquen Piquer i Martín (2006: 185) referint-se a *L'arqueòloga va somriure abans de morir*, «la figura del detectiu ja difereix força de la mostrada a la seva primera obra. En aquesta ocasió, Mosqueiro decideix romandre a Mallorca per poder gaudir de les tranquil·les aigües del Mediterrani i no tornar a Portugal, aspecte que li comporta haver de renunciar a la seva condició de funcionari en aquell país. A partir d'aquell moment ens trobem amb un investigador totalment identificat amb l'hàbitat on resideix».

¹⁵⁶ «I es posà a considerar com allò havia estat un al·licient, un incentiu inqüestionable, que li havia ajudat a posar en funcionament el dispositiu de la fuga, malgrat la mena de veneració que sentia per Lisboa i pel Tejo». (SERRA 1991: 32)

¹⁵⁷ Quim Aranda (1997a) ha confegit una llista en la qual apareixen els noms d'alguns dels restaurants freqüentats per Carvalho en les seves diverses aventures. Així, per exemple, a aquest respecte poden destacar-se la Casa Leopoldo de Barcelona (*Los mares del sur*), el Figón Pa i Trago de Barcelona (*Asesinato en el comité central*), la Fonda Europa de Granollers (*La soledad del mánager*), La Gran Tasca de Madrid (*Asesinato en el comité central*), etc.

¹⁵⁸ Per exemple, a *El hombre de mi vida* (VÁZQUEZ MONTALBÁN 2006: 50-57) Carvalho prepara un esplèndid sopar a Charo que inclou el plat que ell mateix denomina «Pepitoria Pepe Carvalho» (cuixes de pollastre farcides de botifarra, carn de pollastre i pernil amb carxofes i una picada de pa, ou bullit, all, julivert, nous, vi blanc i tòfona) i un pastís de poma.

¹⁵⁹ Tal com es desprèn de la citació reproduïda, Biscuter hereta l'interès de Carvalho per la cuina i, per tant, n'esdevé el deixeble a aquest respecte. A *Milenio Carvalho* (VÁZQUEZ MONTALBÁN 2007: 16-17), però, es comprovarà que l'alumne ha superat el mestre ja que Biscuter es permetrà fer llargues dissertacions sobre gastronomia aprofitant els coneixements adquirits mitjançant lectures i cursos diversos.

cocina es también [...] una de las manifestaciones neuróticas de Carvalho, una manera de ver y acercarse al mundo, una característica fundamental de su personalidad, el violín o la jeringa de Holmes. La cocina, la manera de comer o no comer, en definitiva, dice mucho de Carvalho, dice mucho a Carvalho sobre los personajes que le rodean, sobre los que le frecuentan, a los que se enfrenta. Cocina como forma de conocimiento. Dime qué y cómo comes, y te diré quién eres. Al observar en detalle la relación entre Biscuter y Carvalho, por ejemplo, el aprecio que siente el segundo por el primero —propio de ese entrometido Pígalión que Carvalho no puede sacarse de encima por más que lo pretenda—, puede cuantificarse a medida que el detective le va regalando elogios al ayudante sobre sus saberes culinarios [...]. Hay más todavía. Como se ha indicado, Vázquez Montalbán reivindica su derecho —que nadie se lo niega— a interrumpir la acción de sus novelas con el original método de incluir recetas de cocina. Lo dice como quien insinúa que sus novelas son filmes musicales que interrumpe caprichosamente con canciones o numeritos de baile, en este caso cantos gastronómicos [...]. Pero como sabe todo buen espectador —no hace falta ser cinéfilo—, en un musical los números de baile, los cantos a la luz de la farola o bajo la lluvia, los susurros al oído de la muchacha anhelada y los monólogos con tono de lamento y decorado para solitarios nunca son ni ganas de aumentar el metraje para que la película dure un poquito más, ni recursos para justificar la presencia del Busby Berkeley de turno, primo del productor, ni para que el libreto del guión tenga unas cuantas páginas más porque se paga a peso. No [...]. En Carvalho nunca nada es inocente y en todos los casos los platos y sus cocineros están sabiamente escogidos.

Mosqueiro i Montalbano, tot i que no dediquen tanta atenció a la cuina com Carvalho¹⁶⁰ i tenen uns costums un xic més moderats a aquest respecte,¹⁶¹ són també dos gourmets en potència. En el cas de Montalbano cal destacar que, a més de delir-se per les exquisideses que prepara la seva assistenta Adelina,¹⁶² és client habitual d'alguns dels locals amb més renom de la zona de Vigàta com, per exemple, el San Calogero (CAMILLERI 2006c: 292). Aquesta darrera conjuntura pot aplicar-se també a Mosqueiro; el privat de Serra rebutja sistemàticament qualsevol manifestació de menjar preparat o ràpid,¹⁶³ i tan sols gaudeix de plats elaborats amb gust. Per exemple, d'un bon llobarro a la sal (SERRA 1985: 21-22):

El llobarro, efectivament, va esser excepcional. El cambrer, com si fos una operació quirúrgica, va llevar amb una precisió i una netedat admirables la crosta de sal, trià les espines, les deixà a banda i col·locà, amb elegància, les blanques popes fumejants del peix en un plat. El peix tenia el gust de la mar, d'herbes, entre les quals reconegué el fonoll, i l'acompanyava una salsa una mica coenta. Celso Mosqueiro va decidir que el millor era comanar un Tondònia blanc, gelat.

¹⁶⁰ És tanta la importància que té la gastronomia per al personatge de Vázquez Montalbán que aquest va publicar fa uns quants anys (concretament, el 1989) un llibre en el qual es recullen les receptes aparegudes en el marc de les aventures del seu protagonista. L'obra en qüestió és *Las recetas de Carvalho*, que actualment pot consultar-se en una edició força recent (Barcelona: Planeta DeAgostini, 2000).

¹⁶¹ A aquest respecte poden destacar-se les següents reflexions de Salvo Montalbano: «pensó que, en cuestió de gustos, estava més pròxim a Maigret que a Pepe Carvalho, protagonista de las novelas de Montalbán, el cual se daba unos atracones de platos capaces de prender fuego al vientre de un tiburón» (CAMILLERI 2007: 42-43).

¹⁶² Per exemple, Adelina prepara per a Salvo pasta freda amb tomàtiga, alfàbrega, panses de Corint i olives negres de primer plat, i de segon aladroc amb ceba i vinagre (CAMILLERI 2007: 42).

¹⁶³ De fet, sol afirmar que les hamburgueseries són «una menjadora de plàstic» (SERRA 1992: 56).

Com pot observar-se a la citació reproduïda, Mosqueiro és també un autèntic expert en vins. Aquest tret el comparteix amb Carvalho, el qual té fins i tot una bodega pròpia a la seva casa de Vallvidrera (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1982: 22-26). Per la seva part, Montalbano és l'únic dels tres investigadors objecte d'estudi que no pot presumir d'amplis coneixements a aquest respecte. Així, i tot i que el seu pare elabora un vi excel·lent (CAMILLERI 1998: 128), l'inspector sicilià sol deixar-se aconsellar per amics i coneguts a l'hora de decidir quina varietat ha de triar a l'hora de regar un determinat plat.¹⁶⁴

Deixant ja de banda les referències gastronòmiques, cal fer esment ara a un altre dels interessos comuns dels investigadors en qüestió: la literatura. Si s'analitzen amb cura els títols citats per aquests tres personatges, pot comprovar-se que les preferències literàries que exhibeixen coincideixen plenament amb les dels seus respectius creadors. Aquest és el cas, per exemple, de Celso Mosqueiro. Tal com afirma el mateix Antoni Serra en una entrevista amb Joan Oriol i Giralt (1989: 92), «amb Mosqueiro ho compartesc quasi tot,¹⁶⁵ en especial, la passió pels clàssics llatins, des de Petroni fins a Lucreci». No només els clàssics, però, esdevenen referències en el marc de les obres objecte d'estudi; i és que escriptor i personatge es mostren igualment interessats per la lectura d'autors i obres tan dispars com Gerald Brenan (SERRA 1989: 8), Rodoreda i el *Tirant lo Blanc* (SERRA 1991: 32), etc. Salvo Montalbano, per la seva part, també és un àvid lector: els articles de Jorge Luis Borges i una novel·la de Daniel Chavarría ambientada a Cuba (CAMILLERI 2006d: 206), la primera novel·la i els dos diaris mínims d'Umberto Eco (2007: 170) o la comèdia d'Eduardo de Filippo *Las voces interiores* (2007: 34) són només una petita mostra de les seves predileccions a aquest respecte.

Novament, però, el cas més extrem el trobem en la figura de Carvalho, el qual sembla que s'estima més cremar els llibres que no pas llegir-los. Així, la seva xemeneia ha engolit, entre d'altres títols, *España como problema*, de Laín Entralgo (1982: 24); una edició d'*El Quixot* feta per l'Editorial Sopena (1982: 156); una antologia de poesia (presumptament, eròtica) en llengua castellana de Bernatán i García (1981: 36); el *Maurice*, de Forster (1979: 33); *La filosofía y su sombra* de Trías (1979: 91); *Cuba*, de

¹⁶⁴ «En el restaurante al que lo llevó su amigo, sólo servían pescado. Pidió un plato de fideos con langosta y de segundo filetes de caballa. Para bajar todos estos manjares, Protti le aconsejó un del Carso de la tierra, que se produce en las colinas que hay detrás de Trieste» (CAMILLERI 1998: 144).

¹⁶⁵ Efectivament, pel que es desprèn de la lectura dels seus dietaris són moltes les coincidències entre Serra i el seu personatge; així, a més de la ja esmentada passió per la literatura pot destacar-se que ambdós són propietaris d'un llagut (SERRA 2007: 49), que als dos els agrada gaudir de la companyia d'un basset-haund anomenat Tirant (SERRA 2007: 122), etc.

Hugh Thomas (1997: 17); *Tango. La canción de Buenos Aires*, de Sábato (1997: 107); *l'Adán Buenosayres* de Marechal (1997: 107), *Le vie quotidienne dans le monde moderne* de Lefebvre (2006: 55), etc. Segons Aranda (1997c), l'explicació a aquesta actitud és molt clara, ja que

no debe olvidarse que Pepe Carvalho es un intelectual que ha hecho apostasía de tal condición. Durante muchos años de su vida fue un lector voraz y la mayoría de los libros que ha quemado son textos que leyó en su etapa como universitario y como agente de la CIA. La broma cultural que representa la quema de libros tiene otras connotaciones, vinculadas la mayoría con la concepción mestiza de la cultura que sostiene el autor: el mestizaje cultural, fundamental tanto en Vázquez Montalbán como en Pepe Carvalho [...] El mestizaje cultural es constante en Carvalho, y la mezcla de unos y otros elementos es mucho más significativa que la presencia de éstos. En *Los mares del Sur*, por ejemplo, además de las referencias entre líneas a Eliot, de las referencias al Sur como paraíso perdido, como viaje utópico en busca de un lugar imposible donde huir de uno mismo, hay también referencias a Cernuda, a Baudelaire, a Lorca, pero también a Julio Verne y *La isla misteriosa* —lectura infantil de Carvalho—, o a John Le Carré. En muchas ocasiones, las referencias culturales que aparecen en la serie Carvalho son provocaciones del autor, que intenta restar verosimilitud al personaje al ponerlo ante el espejo de los grandes mitos y autores del género: Smiley, Spade, el propio Le Carré, Ambler, etcétera.

Arribo ara, ja per acabar, a una coincidència que afecta l'àmbit personal. Em refereixo, evidentment, a la proverbial manca de fortuna en el terreny de les relacions sentimentals que els personatges analitzats comparteixen. I és que cap dels tres no gaudeix d'èxit a aquest respecte. Tot i això, cal establir una sèrie de diferències entre ells. D'una banda hi ha el cas de Carvalho i Montalbano, els quals mantenen idil·lis més o menys seriosos amb Charo i Lívia, respectivament. Pel que fa Carvalho, pot destacar-se que la seva no és pas una història d'amor pròpiament dita, sinó més aviat un joc de costums. Tal com destaca Quim Aranda (1997b),

Carvalho y Charo formaban una pareja demasiado convencional para los gustos del primero y demasiado poco convencional para las ingenuas pretensiones de la segunda [...]. ¿Hubo amor entre Charo y Carvalho? ¿Quizá al conocerse? ¿Sexo? Seguro. Pasivo por parte de Carvalho pero siempre cumpliendo con la mujer y el propio orgullo de macho dominado por la solvencia de una profesional. Pero amor... No se daban las famosas condiciones objetivas. En los veinte años de convivencia irregular, nunca se han dado. Atracción animal primero. Compasión después. Más tarde, costumbre. Comodidad. Finalmente, cansancio [...]. Una historia nada excepcional. Y un final nada excepcional [...]. En veinte años, Carvalho no ha desperdiciado ninguna ocasión para echar una cana al aire: ya sea con una adolescente sin padre que la proteja y con una madre a la que aborrece (Jésica en *Los mares del Sur*), con una militante *avant la lettre* de la internacional de la pija (Teresa Marsé en *Tatuaje*), con una pianista madura pero de bellas espaldas (Joana en *Los pájaros de Bangkok*), o incluso con una colega de oficio de Charo (la Andaluza en *El hermano pequeño*) [...]. ¿Infidelidad? Una palabra que no existe en el diccionario de Carvalho. A Charo, por supuesto, siempre le ha quedado el derecho al pataleo [...]. Y después del pataleo, la reconciliación. El matrimonio de felices ancianos entre Charo y Carvalho no será posible. Sólo quedan recuerdos capaces de herir y torturar. Mucho deberían cambiar las cosas desde ahora hasta el año 2000 para que hubiese boda. Incluso para alguien tan bien dotado para la fabulación como Manuel Vázquez Montalbán le sería muy difícil reescribir la historia de Pepe Carvalho para hacer creíble un final feliz. Vázquez Montalbán sigue en deuda

con su criatura. También está en deuda con Charo, a quien ese exilio final entre montañas lejos de la mecánica del *deshabillé*, el preservativo y el excesivo olor a perfume barato no debe compensarle demasiado.

Salvo Montalbano, per la seva banda, manté uns lligams més o menys estables amb Lívia, la seva amiga genovesa. Tot i que en principi aquesta relació no es mostra revestida d'unes connotacions tan sòrdides com la de Carvalho i Charo (el personatge de Vázquez Montalbán, tal com he anat demostrant fins al moment, és qui sol protagonitzar les vivències més extremes), la veritat és que les baralles¹⁶⁶ i els enganys¹⁶⁷ son també a l'ordre del dia, per la qual cosa pot afirmar-se que el personatge de Camilleri es troba també marcat per un alt grau d'instabilitat a aquest respecte.

El cas de Celso Mosqueiro és força diferent del dels seus companys ja que, per començar, en cap de les seves aventures no el veiem acompanyat d'una parella que pugui considerar-se remotament estable. Així, Sophie, Konstanz,¹⁶⁸ Moira o Neus poden identificar-se com a simples companyes de perquisició la relació amb les quals queda aparcada quan es clou l'aventura.

Menció a part, però, mereix la figura de Marlen Distracken, la *partenaire* de Celso a *El blau pàl·lid de la rosa de paper* (Serra 1985). Per bé que mai no s'arriben a considerar una parella, ambdós es mostren molt compenetrats i, junts, se senten capaços de fer front a l'amenaça de l'organització nazi els assassinats de la qual es troben investigant. Tot i que Mosqueiro li perd la pista després d'aquesta primera aventura, la reconeix de seguida quan retroba, ja en una altra novel·la, el seu cos al dipòsit de cadàvers de Palma. La reacció del detectiu en descobrir la identitat de la persona assassinada per la Rosa Blava deixa al descobert la profunda ferida anímica patida per aquest, conscient que acaba de perdre l'única dona que hauria pogut convertir-se en la companya de viatge definitiva (SERRA 1992: 34-35):

Mosqueiro hi pegà un cop d'ull i es quedà clavat com una pedra, ulls badats. Les mans li començaren a tremolar sense control. Se sentí un nus a la gola i una fiblada en el ventre. «No pot ser. És espantós. No pot ser», deia amb cara d'esfereïment, enreulant cap a la porta. El zelador estava preparat per a recollir-lo d'enterra, però Mosqueiro només continuava dient que era espantós i que no podia ser.

¹⁶⁶ Per exemple, a *El perro de terracota* (CAMILLERI 2007) es produeixen una sèrie d'incidents arran de la manca de tacte de Montalbano, el qual es mostra absolutament incapaç de parar atenció a Lívia mentre es troba immers en la resolució d'un cas.

¹⁶⁷ Com Carvalho, Montalbano té moltes dificultats per mantenir-se fidel. A *El olor de la noche* (Camilleri 2006b), per exemple, coqueteja amb Michela, una implicada en un cas, mentre que a *El perro de terracota* (CAMILLERI 2006) ho fa amb la inspectora Anna Ferrara, que està bojament enamorada d'ell.

¹⁶⁸ En el cas de les dues primeres, a més, s'ha de destacar l'agreujaent que Celso retarda la resolució del cas que l'ocupa per tal de poder passar la nit amb ambdues.

- No em digui ara que és la primera vegada que veu una cosa d'aquestes.
—No, no diré això. Li'n diré una de més grossa: sé qui és. Nom Marlen Distracken.

Un cop analitzades totes les particularitats que els tres personatges objecte d'estudi comparteixen, no pot sinó afirmar-se que Celso Mosqueiro i Salvo Montalbano tenen un important deute amb el mestre, això és, Pepe Carvalho. Tot i això, el cert és que els seus respectius creadors han sabut fer un savi ús dels mecanismes intertextuals (bàsicament, de l'al·lusió) i han aconseguit, tot jugant amb una sèrie de variacions sobre el model comú, bastir unes criatures que poden considerar-se úniques i independents.

4.4 Baltasar Porcel: *Ulisses a alta mar*. Reescrivint Homer

És un fet provat que, al llarg dels segles, el motiu del viatge ha esdevingut un tòpic en el marc de la literatura universal:¹⁶⁹ l'expedició al centre de la Terra proposada per Verne, les exòtiques rutes de Marco Polo o la travessia del Congo protagonitzada pel Marlow de Conrad són, només, algunes mostres del gran interès que aquest tipus d'experiències han despertat en l'imaginari dels escriptors. Indubtablement, el fet que d'aquestes obres puguin derivar-se dos nivells de lectura (d'una banda tindríem una interpretació literal dels fets narrats i, de l'altra, una visió un xic més aprofundida en clau d'introspecció i creixement personal) ha contribuït de manera notable a mantenir el seu èxit fins als nostres dies. Precisament, aquesta dualitat entre el viatge físic i l'espiritual constitueix la clau de volta de l'obra *Ulisses a alta mar*, una de les darreres creacions del tristament desaparegut Baltasar Porcel. En aquest text, i partint de la base que li ofereix el que sens dubte pot considerar-se el llibre de viatges per excel·lència (això és, *L'Odissea* d'Homer),¹⁷⁰ l'escriptor andritxol presenta una història

¹⁶⁹ Rosa Cabré (1993: 91-92), anys abans de l'aparició d'*Ulisses a alta mar*, ja anticipava la importància del motiu del viatge en la narrativa porceliana: «[t]ota la seva narrativa és el resultat de la fixació d'aquest univers mític, personal o col·lectiu. Aquest procés de mitificació ha estat doble. D'una banda, a través de la creació del mite d'Andratx [...]. De l'altra, a través de la mitificació de les pròpies experiències autobiogràfiques i entre elles els seus viatges [...]. Els seus relats es construeixen sempre a través d'un itinerari íntim dels protagonistes (*Solnegre*, *Els Escorpins*, *Cavalls cap a la fosca*) o bé sobre un trajecte concret (*La lluna i el Cala Llamp*, *Els Argonautes*) que sovint té també implicacions de viatge iniciàtic [...]. Però la construcció d'aquest univers mític personal o col·lectiu implica sobretot la memòria personal o recollida de la tradició oral dels avantpassats. Suposa un viatge de retorn».

¹⁷⁰ Quant a la importància de *L'Odissea* en la seva obra, el mateix autor ha declarat que «[l]a primera vegada que vaig sentir parlar de la versió de *L'Odissea* feta per Carles Riba va ser el 1960 a casa de Joan Triadú, a Barcelona. Riba havia mort el 1959 [...]. Quan va morir li van fer un homenatge al Palau de la Música, i s'hi va llegir un fragment de *L'Odissea*. Quan vaig sentir aquell fragment, de bon principi no el vaig entendre: era un idioma molt depurat, i Riba, un autor conceptualista i difícil. Però com que allò m'interessava molt, vaig posar el llibre damunt la meua taula i ha acabat sent una de les obres que més m'han acompanyat al llarg de la vida. De *L'Odissea*, en tinc moltes i molt bones edicions, però la traducció de Riba té una particularitat: en el moment en què aconsegueixes fer-te teu aquell idioma, que no és el que es parla, sinó un idioma intel·lectualitzat, pots convertir *L'Odissea* en —i qualsevol altre

d'autoconeixement i de presa de consciència de l'autèntica essència de la realitat per part d'un personatge principal que, fins al moment, havia considerat la riquesa, l'èxit i el reconeixement social com a únics motors de la seva existència.

Argumentalment, l'obra objecte d'estudi se situa en el punt àlgid de la carrera professional de Lluís Arrom, escriptor, periodista i seriós aspirant al càrrec de conseller de Cultura de la Generalitat de Catalunya. Desvinculat quasi per complet dels lligams familiars (la seva relació amb la dona és pràcticament inexistent, ha arribat a un punt d'incomprensió total amb el fill i amb el pare, que viu tot sol al seu Orlandis¹⁷¹ natal, tan sols hi ha comunicació per via telefònica), aquest personatge viu únicament pendent de la consumació del seu ascens definitiu a l'Olimp dels alts mandataris. Un fet en principi intranscendent, però, marca l'inici del seu particular camí de Damasc: la coneixença de Gabriela, una jove estudiant d'Art amb la qual iniciarà una (fins i tot per a ell mateix) sorprenent relació amorosa.¹⁷² El punt d'inflexió de la relació en qüestió ve marcat pel creuer que la parella, acompanyada d'uns amics italians de Lluís, inicia a bord de l'*Omero*. En el transcurs d'aquest viatge, plantejat a imatge del que en el seu dia féu Ulisses en intentar retornar a la seva pàtria procedent de Troia, ambdós prendran una sèrie de determinacions que, com es veurà ja cap al final de l'obra, no seran pas coincidents: mentre que Lluís se sent cada cop més lligat a la noia, ella se'n desvincula de manera definitiva en confessar-li que anteriorment havia mantingut una relació amb el seu fill i que ara, un cop transcorregut un temps prudencial i amb les idees més clares, ha decidit tornar al seu costat. La revelació de la noia, unida a la mort del seu pare (tots dos fets són decisius: la desaparició del pare suposa l'acostament de Lluís a la seva pròpia mort, i l'abandonament de Gabriela és el pòrtic de la, per bé que esperada, temuda arribada a la vellesa), fa que Lluís canviï la seva concepció del món i decideixi iniciar un nou camí vers les seves arrels, lluny dels càrrecs polítics i les aspiracions de poder.

Evidentment, per al present estudi dedicat a l'anàlisi de l'ús dels mecanismes intertextuals l'aspecte més remarcable és l'esmentat episodi del creuer protagonitzat per

llibre— en una obra de la teva tradició, molt més acostada a tu que no les obres d'escriptors més pròxims en l'espai i en el temps. La tradició no existeix: la fas tu» (PONS; SUREDA 2004: 122-123).

¹⁷¹ Orlandis és la transfiguració literària del poble natal de l'escriptor, Andratx.

¹⁷² Per bé que en aquest apartat he decidit centrar-me a resseguir la influència del mite homèric, el cert és que l'obra analitzada traspua també la influència d'un altre dels grans mites de la història de la literatura: el *Faust* de Goethe. Tal com destaca Carme Arnau (2007: 28), «l'altra relació d'*Ulisses a alta mar* —el *Faust*— és bàsicament més puntual, i no fa més que corroborar el que ja s'ha destacat: que s'acostuma a tractar d'un mite biogràfic; de fet, ens acarem amb una obra igualment universal i font permanent d'inspiració de creadors, de Mann a Valéry, sense oblidar Llorenç Villalonga».

Lluís i Gabriela, un periple que sens dubte constitueix una més que reeixida reinterpretació de la coneguda aventura homèrica (des d'aquest punt de vista, doncs, l'obra entraria dins l'àmbit de la reescriptura). Si ens centrem en aquest aspecte pot destacar-se que, ja d'entrada, el viatge en qüestió és presentat en clau simbòlica:

Ara ja no existeix el dia, però la nit encara tampoc ha arribat del tot. Com si no estiguéssim gaire sota el domini del temps. I les nostres vides, ¿què són les nostres vides? En aquest interregne, sota aquesta parra, només són una alegria i una nostàlgia en flotació... I, al marge del temps, també floten les ànimes dels difunts, Ulisses el primer. ¿Per què no el perseguim, doncs? Ell anava al Camp dels Asfòdels, que en deia, per trobar els morts i així saber del destí de la vida. Farem el mateix! Leone, escolta, recony: si comandes ardit la teva nau filla dels símbols, t'acompanyarem metamorfosats en tripulació valerosa! (120)¹⁷³

Tal com veiem vida i mort, present i passat es confonen en la concepció del projecte que portarà Lluís, Gabriela i els seus amics italians a seguir les petjades del mite. Metamorfosats en l'heroi grec i els seus mariners, els nostres protagonistes iniciaran un viatge que, com per a aquells, suposarà el darrer escull abans de retornar a l'autèntica pàtria.

Un cop debatuts i consensuats els detalls de l'expedició (el mitjà de transport escollit és l'*Omero*, el vaixell de Leone; partiran de Çanakkale, el port de l'extrem sud-occidental dels Dardanels, i clouran l'aventura a Ítaca, la pàtria somniada d'Ulisses), els viatgers es posen en camí. Ja des dels primers instants, pot copsar-se l'alt grau d'entrega a la causa de Lluís i Gabriela (no debades, la noia és l'únic membre de la tripulació que ha portat un exemplar del text d'Homer); d'una banda, pot destacar-se que són els primers a admirar-se en reconèixer instintivament els paisatges que recorren. De l'altra cal afegir que, en repetides ocasions, veiem com la parella protagonista passa llargues estones discutint passatges de l'obra que els serveix de guia amb l'objectiu d'extreure'n tanta informació com els sigui possible per, posteriorment, poder contrastar-la amb la seva experiència personal.

Centrant-nos en l'itinerari escollit pot destacar-se que, sens dubte, la primera visió relacionada amb l'imaginari clàssic que impacta realment els viatgers és la de les terres que, segons la tradició, aixoplugaren les històries protagonitzades pels herois de la guerra de Troia:

I perquè així havia de ser, el món físic d'Homer començava a desplegar-se davant nosaltres [...]. El turó d'Hisarlik, llarg i pla, rengleres de pedrots abruptes, trossos de mur precari, sòrdides excavacions de tombes i d'estrats de ruïnes, la impàvida i deteriorada corba del

¹⁷³ Totes les citacions incloses en aquest apartat corresponen a l'edició de l'obra citada a la bibliografia.

teatre, el Cavall de fusta reconstruït en la seva monumentalitat de mamarratxo. I, més enllà, allà sota, els camps de vinya, llustrosos tremolors del pampolam gras. (166-167)

Davant el paisatge descrit, una terra «arrasada i abandonada» (167), Gabriela no pot estar-se de reflexionar sobre l'efecte devastador del pas del temps. La seva conclusió, resumida en la frase «el temps acaba amb tot» (167), comporta que un pensatiu Lluís (més experimentat i, en conseqüència, amb una perspectiva més àmplia) al·ludeixi al poder balsàmic del record: «Menys amb la imaginació alimentada per la literatura i la història. El record no crea només la noció del temps, sinó que també s'incrusta en la vida: Troia viu en nosaltres, no en aquestes runes, Gabriela» (167).

Imaginació, literatura, records i vida: una unió perfecta que permet a l'autor evocar, des de la plataforma que li atorga el fet de parlar per boca del seu personatge, la perennitat de la creació artística. Una pervivència que, entesa en clau intertextual, sens dubte resultarà molt útil a l'hora de justificar l'aprofitament del substrat narratiu mític per part de Porcel.

Recuperant el fil de la narració cal destacar ara que, un cop arribats a la platja de Djerba i segurament sorpresos per la rapidesa amb què recorren els diferents punts geogràfics marcats per la lectura de *L'Odissea*, Lluís i Gabriela es qüestionen l'existència d'un itinerari preestablert per Ulisses abans d'emprendre el seu viatge. La noia no aconsegueix trobar una resposta que li sembli encertada, i és novament Lluís qui s'empeca una explicació factible per als interrogants plantejats:

Hi ha una contradicció. Ulisses no exposa mai un pla, excepte anar repetint el tòpic que ha de tornar a casa, però el viatge dura deu anys, set dels quals se'ls passa cardant amb la deessa Calipso. El que llegeixes sempre en *L'Odissea* és la passió pel fet que té lloc en cada moment, els elements vius i immediats. Però hi insisteixo, resulta estrany que un home intel·ligent com Ulisses i astut, segons ens el presenta el mateix Homer ja des de la *Iliada*, vagi d'aquesta manera, com un animal, només guiat per l'atzar combinatori i l'instint de supervivència. Davant això abrigo, doncs, una altra sospita. És com quan peles una ceba: a sota de cada capa n'hi ha una altra... (177)

A la vista dels continguts reproduïts pot afirmar-se que, segons el protagonista porcelià, cal entendre *L'Odissea* com un cant a la improvisació i l'atzar, bases de l'existència humana. Segons això, doncs, l'instint hauria estat la brúixola que hauria marcat el nord de l'heroi homèric:

... així com Homer a la *Iliada* hi mostra un pla estratègic, curiosament també de deu anys, que engloba les vides, la política, el sistema de valors, el lògic és pensar que en el viatge de *L'Odissea* vol també significar unes coordenades, que el desordre o la casualitat només són aparents perquè implícitament ofereixen una altra perspectiva i ben estructurada: la manifestació

de la vida enduta per ella mateixa, en efecte, l'explosió natural com a paradigma. El pla explícit, el del retorn a Ítaca, és feble, hi insisteixo, una excusa: el pla autèntic resideix en la falta de pla convencional. Com si Homer ens volgués donar a entendre que en el fons de tot únicament hi palpiten temptejos, instints, rapinyes, que la vida és la lluita per la vida. (178)

Avançada la trama argumental, trobem un nou capítol que relaciona de manera força eloqüent el text de Porcel amb el d'Homer. En aquest cas, però, no es tracta de la narració d'una experiència esdevinguda durant la travessia, sinó del record d'uns fets viscuts fa una sèrie d'anys per Lluís i el seu amic Ambrosio, un altre dels integrants de la tripulació:

Ambrosioriu:

—¿Has entès de què va la cosa en concret, noia?—. De cop canvia, observa l'illa pensatiu, em mira a mi: —¿Te'n recordes, Lluís, de quan vam estar a Djerba?

El tema em molesta, contesto baixet:

—Necessàriament...

—Quina quantitat d'aiguarent de figa que vam beure! Tu deies que devia ser la fruita aquella del lotus que els nadius donaren a menjar als companys d'Ulisses. Tan dolçot. Vaig vomitar com un boig.

Jo, no. Els dos nois em glaçaren, se m'evaporà tot l'alcohol o tot el sucre. Els dos joves prims, inerts, tirats en terra. I l'home del rostre rodó i brutal, el bigotàs, empunyant la metrallera. Encara podria dibuixar les figures, els trets, de tots ells. Han passat una quinzena d'anys, l'home ja deu tenir una altra cara, probablement li pengen les galtes i es deu haver tornat calb. O potser ja és mort i del seu cap únicament en queda una calavera podrida. Com la dels nois. (181)

Com pot observar-se, l'estat d'embriaguesa causat per la ingesta d'un misteriós beuratge provoca reaccions similars en els protagonistes dels dos textos en contrast: en el cas del text clàssic, el poder del lotus fa que els mariners oblidin per complet el seu passat i es resisteixin a marxar de l'illa dels lotòfags. Només abandonaran el paradís que acaben de descobrir obligats pel seu capità Ulisses, que no vol endarrerir més el moment gloriós de la tornada a la pàtria. En el cas de Lluís, el personatge de Porcel (oblidem la reacció d'Ambrosio, molt més banal), sembla que en un primer moment se sent reconfortat per la beguda (no és fins que presencia els dramàtics fets que es disposa a narrar que sent com s'evaporen «tot l'alcohol o tot el sucre»), però quan és testimoni de l'escena que es clou amb la mort de dos joves abandona a l'acte el seu estat d'evasió i es disposa a fer front a la situació.

Evidentment, un motiu argumental que no podia ometre's en resseguir la ruta del protagonista homèric és el del tants cops al·ludit encontre amb les sirenes, el traïdor cant de les quals provocava la mort de molts mariners que abandonaven el seu rumb en imaginar-se capaços de poder atènyer-les. En el cas de l'obra de Porcel, s'aprofita el substrat simbòlic d'aquests personatges per suggerir la tràgica feblesa de la ment

humana, sovint dominada per veus deformes i perverses que intenten fer-la obrar contra natura:¹⁷⁴

—Ho preguntaré al capità. Pompeio ja està preparant el dinar, és possible que fondegem aquí, devora les Galli, i ens banyem al lloc mateix on Ulisses escoltava les Sirenes. I ja ho saps: fes el sord a tot allò que et pot danyar.

—Però quan et capfiques per arribar a una cosa definitiva, se t'esborren els perfils i no saps on és el mal ni on és el bé...

—Doncs compte a nedar: les Sirenes poden continuar per aquí, espantoses mòmies, i esgarinxar-te amb les urpes infectades de carronya!

—Lluís, frena la imaginació, tu també m'entabanes i potser m'infectes. Però no hi ha Sirenes, nedaré tranquil·la.

—Al mar no n'hi ha. Són dintre de nosaltres... (215)

Arribats en aquest punt, un cop visitats i admirats els indrets més significatius de la ruta homèrica,¹⁷⁵ pot destacar-se que ja s'albira el final del viatge. Ítaca és molt a prop, i aquesta circumstància fa que els protagonistes se sentin completament amarats per l'eufòria. En el cas de Lluís, la intensitat d'aquest sentiment és especialment notable ja que es presenta íntimament lligada a la il·lusió provocada pel vincle amorós que ha establert amb Gabriela: «Hem parlat tant d'Ulisses que hem convertit Ítaca també en el nostre mite. I Ítaca ets també tu, Gabriela. Jo no hi he estat mai, a l'illa, i en tinc moltes ganes. Les mateixes que d'estar amb tu, ara que et conec» (218).

Per bé que aquestes manifestacions puguin fer presagiar una plàcida arribada dels viatgers al seu destí, el fet és que una sèrie de circumstàncies esdevingudes poc abans de tocar terra comportaran que la parella no arribi a trepitjar la pàtria de l'heroi grec. Com ja s'ha destacat al principi, en aquest precís instant Lluís rep una telefonada del seu fill Frederic, que s'erigeix en herald portador de males noves: de les afectades paraules del noi es desprèn que el pare del protagonista ha hagut de ser ingressat a l'hospital i es troba a les portes de la mort. Davant l'adversitat, Lluís no vacil·la ni un instant: ha de retornar a Mallorca per tal de compartir amb el seu progenitor el darrer alè de vida que li resta. Quan comunica la notícia a Gabriela, aquesta comprèn que ha arribat l'hora de confessar al seu amant uns fets que fins ara ha mantingut en el més absolut dels secrets:

¹⁷⁴ Des del meu punt de vista l'episodi de les sirenes, uns personatges que simbolitzen la traïció, serveix per avançar d'alguna manera el final de la història d'amor de Lluís i Gabriela. El nostre protagonista és a punt de conèixer l'engany de la seva estimada i de prendre una dràstica decisió que canviarà per sempre la seva vida.

¹⁷⁵ Tal com reflexiona Lluís, «nosaltres hem simplificat el viatge gairebé a un triangle, anant de Djerba a les illes Eòliques, d'allí a les esculloses Boques de Bonifaci, per passar després a la costa napolitana, on ara ens trobem i de camí a l'estret de Messina, a fi de voltar pel cap Spartivento i guanyar la mar Jònica i arribar a Ítaca, el cor del mite». (215)

—¿Recordes com ens vam conèixer?
 —Evidentment, a l'aeroport, aquell matí, jo havia deixat Frederic...
 —Jo també l'havia deixat: teníem relacions, l'havia anat a acomiadar, ell estava fet un sac de contradiccions, d'exasperacions, feia uns dies que només discutíem i aquell matí arribà tard, crispat, vam xocar i cadascú se n'anà pel seu costat.
 —Però, però... —em costa entendre el que entenc.
 —Sí, ja ho sé, ha estat una bogeria: m'he lligat amb tu. Sóc una boja, una immadura! [...]. Però... sento que estimo més Frederic: quan m'ha dit que volia que tornéssim plegats, que hi havia estat pensant aquests mesos del Japó, que el futur era nostre, bé..., ha estat diferent amb tu, és com si això d'ara fos meu i en canvi la relació amb tu fos teva i jo només en fos una dependència... (224)

Gabriela i Frederic... La duresa d'aquest segon cop és definitiva per a Lluís, que en primera instància se sent incapaç de fer front al trencament amb l'alegre noieta que li ha permès retrobar unes ganes de viure que considerava perdudes per sempre. Un trencament que, reinterpretat en clau homèrica, pot associar-se al protagonitzat per Ulisses i l'ardent Calipso, habitant de l'illa d'Ogígia:

El gran trencament que viu Ulisses s'esdevé en abandonar l'illa de la deessa Calipso, situada darrere les paoroses columnes d'Hèrcules coronades de núvols, que degueren ésser Gibraltar. Allí va estar l'heroi Homer durant set anys, recordes?, Calipso era una meravella sensual, saborosa s'ajeia a sota d'Ulisses, que la cobria vibrant com un boc. Tingueren fills, com els Maria... I, com els Maria, Ulisses se'n volgué anar. Llavors Calipso esglaiada d'amor li digué: «Queda't i et convertiré en un déu, viuràs eternament.» Però Ulisses vol ésser precisament un home i parteix a la recerca de la incertesa del seu futur. (250-251)

Novament, doncs, les dues històries objecte d'estudi convergeixen. Ara bé, en aquest cas Porcel ha intercanviat amb astúcia el rol dels seus personatges: així, mentre que el lament davant la pèrdua de la persona estimada de Lluís s'identifica clarament amb el de Calipso, les ànsies de llibertat i la voluntat de ser ella mateixa i no una "dependència" del seu amant relacionen la figura de Gabriela amb la de l'heroi homèric. Per tant, no pot sinó destacar-se que la història d'amor entre ambdós personatges té un final inesperat i en conseqüència molt agraït pel lector, que sens dubte espera una cloenda molt més previsible.

Així doncs, en definitiva, pot afirmar-se que Lluís arriba al final de l'expedició marcat pel dolor. Les experiències viscudes, però, li han servit per posar en ordre els fragments dispersos de la seva vida. Protagonista del lògic *impass* de reflexió derivat de tota experiència tràgica, el personatge és conscient que no arribarà a trepitjar mai la terra d'Ítaca; no obstant això, les dificultats sorgides arran del resseguiment de la ruta d'Ulisses li han permès arribar a un altre port, el de l'ànima. Tal com ell mateix reflexiona, «significativament, m'adono ara que els fonaments de l'*Odissea*

constitueixen un borboll de records: el viatge d'Ulisses és, en realitat, el record d'un viatge, en l'interior del qual estira un altre record: el de la pàtria absent» (254).

El final de l'obra, com no podia ser d'altra manera, mostra un Lluís plenament integrat en el projecte de recuperació dels seus orígens: a partir d'ara, renunciarà a la carrera política per fixar la seva residència a Mallorca, al poble d'Orlandis (que, d'altra banda, no pot sinó considerar-se la seva Ítaca personal),¹⁷⁶ on intentarà refer el passat per poder arribar a conèixer la seva vertadera essència. El cercle, doncs, s'ha tancat. I és que, en definitiva, «encara hi ha un altre factor que cada nou episodi de l'Odissea patentitza: els companys de viatge d'Ulisses són devorats pels monstres, pels fiblons, per l'aigua esvorancada; Ulisses és a la fi l'home sol a alta mar» (255).¹⁷⁷

4.5 Gabriel Janer Manila: personatges i joc intratextual

Sens dubte, la creació de personatges és una de les tasques més laborioses a què ha d'enfrontar-se un escriptor. I és que, tal com destaca David Lodge (1998:116),

Possiblement el personatge sigui el component individual més important de la novel·la. Altres formes narratives, com l'èpica, i altres medis, com el film, poden explicar una història igual de bé, però no hi ha res que pugui igualar la gran tradició de la novel·la europea pel que fa a la riquesa, varietat i profunditat psicològica de la representació de la naturalesa humana

El cas de Gabriel Janer Manila, l'últim que tractaré de manera individual, és especialment significatiu en aquest àmbit, ja que a parer meu cal considerar-lo un dels grans creadors de prototips humans (el Joan Darder de *L'Abisme*, el Martí i l'Aina d'*Els jardins incendiats* o la Judith Benjamin de *Tigres* constitueixen mostres immillorables a aquest respecte). L'interès per aquest vessant de la producció literària janeriana i la meua recerca intertextual conflueixen en una via d'investigació única en el marc del present estudi: l'anàlisi de l'autoreferencialitat. I és que és un fet que Janer Manila, a més de figurar com a destacat creador de perfils, excel·leix de manera notable a l'hora de reciclar aquests perfils, això és, de fer servir els mateixos personatges a obres

¹⁷⁶ Tal com afirma Rosa Cabré (2007: 25), «el protagonista [...] veu Mallorca com la realització de l'Ítaca mítica, amb el benentès que per arribar a Ítaca cal entendre el missatge ideològic i humanista que li ha revelat el viatge».

¹⁷⁷ La solitud de l'ànima humana és també objecte de reflexió per a Rosa Cabré. Segons l'autora (2007: 25), «[a] la fi el necessari retorn d'Arrom a Ítaca, en solitari, degut a la mort del seu pare, tanca el viatge, el relat del qual marca el sentit de la relació amb la noia i, per tant, s'acaba l'idil·li. Gabriela retorna amb el seu jove promès i es queda amb el record del coneixement assolit durant el viatge, mentre que per al protagonista l'amor ha estat la clau que li ha permès una relectura del mite com a mirall personal i com a pàtria de la relació, ja que s'adona que "Ulisses pot ser el nostre retrat"».

diferents. Així doncs ens trobem, com tot seguit demostraré, davant d'un exemple immillorable d'intratextualitat.¹⁷⁸

Cal destacar en primer lloc l'exemple més paradigmàtic en aquest àmbit, el qual, sens dubte, ens resultarà familiar: em refereixo a Ramon Despujols, un personatge de clara filiació villalonguiana que, com he destacat a l'apartat general, és presentat amb unes connotacions pràcticament idèntiques a dues de les obres de Janer, *Estàtues sobre el mar* i *Èxtasi*. A la primera de les novel·les esmentades, l'autor fa un primer esbós del personatge: així, Despujols és descrit com un «escriptor i psiquiatre» (JANER MANILA 2000: 11) les preferències literàries del qual inclouen noms com Anatole France, Gide i Proust (2000: 107) i que, lògicament, es va «afiliar a la Falange» (2000: 108). Per la seva banda, a *Èxtasi* Despujols també és presentat com un «escriptor prestigiós i psiquiatre» (2005: 18), el qual escriu unes *Memòries apòcrifes* (2005: 22) i és un «enamorat del segle XVIII, del pensament racional i de la Il·lustració» (2005: 19). L'ideari feixista esdevé novament una peça clau en aquesta caracterització, ja que Ramon Despujols és presentat com una persona clarament afí al règim nazi (no debades, convida personatges com el terrible metge vinculat a Auschwitz Josef Mengele, ocult rere la falsa identitat de Helmut Gregor, a passar uns dies amb ell).

L'única novetat que presenta el Ramon Despujols d'*Èxtasi* respecte del model d'*Estàtues sobre el mar* es revela quan Janer el situa com a protagonista d'algunes escenes (la majoria de les quals tenen en Damiana, la cuinera de la família, una esplèndida *partenaire*) clarament caricaturesques. A aquest respecte, pot considerar-se la següent citació (JANER MANILA 2005: 88):

En una ocasió em va dir:

—La ciència, Damiana, permetrà crear éssers humans propers a la perfecció. La gent és molt estúpida i, si et detens una mica a observar-la, comprendràs fins a quin punt la beneiteria governa la vida. No ha d'estranyar-te que siguin justament els estúpids aquells que triomfen, perquè el món està fet perquè se'l facin seu els idiotes.

Vaig respondre a la seva confidència:

—Diu cert, don Ramon. Sempre he vist que els imbècils es fan rics més de pressa. I això és perquè es llancen als negocis amb atreviment i s'arrisquen sense mica de por.

—Vindrà un dia, Damiana, que una nova raça dominarà la terra. Serà una gent nova. Imagina-te'ls bells i musculats. I tindran els ulls clars i el cabell ros. Seran hermafrodites i això resoldrà algunes dificultats. Pensa que cadascú podrà fer l'amor amb si mateix.

—I si un no s'agrada a si mateix, què farà?

¹⁷⁸ En l'àmbit intratextual, pot destacar-se que la majoria dels casos analitzats recullen exemples d'al·lusions (normalment, no marcadetes).

El cas de Ramon Despujols, a més de constituir un exemple clau a l'hora d'il·lustrar la tendència analitzada, constitueix la porta d'accés a altres personatges del seu entorn que, com ell mateix, apareixen en el marc de diferents creacions janerianes amb característiques molt similars. A aquest respecte pot esmentar-se, per exemple, la figura de Dominique Tibon, una particular *madame* que apareix també a les dues obres abans esmentades. La caracterització que en fa Janer a *Estàtues sobre el mar*, per bé que no és gaire completa, recull l'anècdota més significativa referent al personatge en qüestió, la redacció d'un manual de seducció eròtica (JANER MANILA 2000: 43):

La vaig conèixer a casa de na Marie, a les darreries d'estiu; però ja no record de quin any. Havia escrit un manual sobre la seducció eròtica i em demanava que l'hi corregís. Li havien dit que en aquella tertúlia hi acudia un jove psiquiatre amb la pretensió d'escriure novel·les, disposat a escometre algunes transgressions i cínics. Va pensar que probablement era la persona més indicada per llegir la seva monografia.

La presentació de Tibon a *Èxtasi*, per la seva part, recupera l'anècdota en qüestió i, a més, deixa entreveure alguns dels aspectes més significatius del seu perfil com, per exemple, el fet que regenta un bordell (JANER MANILA 2005: 53):

Quan tenia el bordell al barri del Terreno, en una casa del carrer del Bosc, fa devers cinquanta anys, organitzà una tertúlia a la qual assistien músics, escriptors, artistes de cinema, pintors i altra gent estranya. Alguns passaven per l'illa, d'altres eren d'ací o hi residien. Doncs, en aquell temps, va escriure un manual de seducció eròtica que confià a la correcció i al criteri de don Ramon.

Com pot observar-se, les dues obres objecte d'estudi presenten un perfil molt similar del personatge que m'ocupa. Tot i que en el cas d'*Èxtasi* el desenvolupament posterior d'aquesta figura es desmarca un xic del de la seva predecessora (fins i tot es reproduïxen algunes de les idees centrals del famós manual, així com també els continguts d'algunes cartes que aquesta intercanvià al llarg de la seva vida amb Ramon Despujols), és innegable que es tracta d'una altra mostra de reutilització flagrant d'un personatge ja existent.

Sens dubte, un cas que presenta molts paral·lelismes amb el de Ramon Despujols és el de l'arxiduc Lluís Salvador d'Habsburg: com en l'exemple anterior, una figura històrica és convertida en un personatge literari que passa a fer part de la nòmina d'actants en diferents obres i que, alhora, implica el bastiment d'un nucli de personatges secundaris que es mouen al seu voltant. Tal com destaca Pere Joan i Tous (2002),

A *La dama de les boires*, i amb l'ajut d'un grapat de fets i persones verídics, Gabriel Janer Manila ressuscita tota una època, amb les seves tensions polítiques i culturals, els seus anhels i les seves pors. Aconsegueix fer participar el lector d'un diàleg fascinant entre l'antiga perifèria mediterrània i el món cultural centreeuropeu [sic] de fi de segle. La pretensió dialèctica es palesa no només en la concepció general de la novel·la, sinó també en algunes miniatures narratives, com tal vegada aquella trobada entre la princesa Sissi i na Caterina. Com a novel·la històrica, *La dama de les boires* representa un cant del cigne, per ventura fins i tot un comiat: probablement per darrera vegada defuig l'Europa de l'antiga monarquia habsburga l'esplendor malenconiós, fins i tot mòrbid, en els ulls fascinats d'algú que fins aleshores havia viscut més enllà de la història, en la solitud de la seva illa.

Fent-me ressò dels continguts reproduïts, considero que pot afirmar-se que l'obra en qüestió convida el lector a endinsar-se de ple en un viatge en el temps de la mà de l'esmentat noble; l'emperadriu Elisabet d'Àustria (la conegudíssima Sissi), determinats membres de les diferents corts europees (el duc Max de Baviera, l'arxiduchessa Sofia, l'arxiduc Albert, etc.) i, molt especialment, Caterina Homar (una de les més famoses amants mallorquines de l'Arxiduc)¹⁷⁹ són, només, alguns exemples de les figures a partir de les quals Janer recrea l'ambientació d'una època en la qual el paisatge i la cultura de Mallorca serien coneguts arreu d'Europa per mitjà de l'acció de tan singular aristòcrata. *La dama de les boires*, però, no és l'única obra de Janer en la qual apareixen referències a aquest respecte. A la novel·la *Els rius de Babilònia*, publicada uns quants anys abans, ja s'insinua l'interès de l'autor per un dels integrants d'aquest grup de personatges tan particular (JANER MANILA 1996a: 71):

Era una princesa que posseïa la llibertat de sentir-se trista i solitària. Una princesa perseguida per la fatalitat de viure, per la força determinant del destí. Vaig pensar-hi sovint, durant aquells anys. Elisabeth, l'emperadriu austríaca que Romy Schneider havia protagonitzat a la pantalla, havia acabat per convertir-se en la meva obsessió. Adhuc vaig arribar a preocupar la meva mare, un dia en què vaig dir tranquil·lament que em sentia la reencarnació d'aquella dona bella, delicada i fràgil com una porcellana vienesa.

D'altra banda, a *La vida, tan obscura* Janer reprèn la mateixa temàtica. En aquest cas, l'òptica des de la qual es caracteritza la figura de Lluís Salvador és la més propera a la imatge que en conserva el poble mallorquí (JANER MANILA 1996b: 25-26):

Que l'Arxiduc passà per la pedra—aquest era el terme amb què la gent de la comitiva arxiducal designava les relacions íntimes del príncep amb les esposes dels seus servidors, o amb els servidors propis: domèstics d'alcova i criats—era tan manifest que ningú no en dubtava. Na Francina Mates fou durant llargues temporades l'amant preferida, en un temps d'alterosa competència. Convivien en la mateixa nau, com en un galliner, homes i dones: Anna,

¹⁷⁹ Existeix, fins i tot, una obra centrada en aquesta figura. Es tracta de *Catalina Homar, història d'una passió*, publicada per l'autor Mateu Colom (Palma: Miquel Font Editor, 2000). El nostre autor, d'altra banda, s'ha encarregat de la presentació d'una biografia del personatge en qüestió: *Catalina Homar/Archiduc Luis Salvador*, redactada pel mateix Arxiduc.

Antonietta, Eugènia, Antoni, Francina, Martí, Sebastià, Caterina [...]. Dona Maria-Sebastiana fou engendrada en un d'aquests viatges.

Com veiem, l'aspecte en el qual se centra el fragment reproduït és la proverbial promiscuïtat de l'Arxiduc, un motiu que, a més del mateix Janer en altres obres (per exemple, *L'agonia dels salzes*), tracta Maria-Antònia Oliver a *Cròniques de la molt anomenada ciutat de Montcarrà* en afirmar que un dels seus personatges n'és fill il·legítim. En aquest cas, doncs, pot afirmar-se que som davant d'una excel·lent manifestació de l'aprofitament d'un bagatge cultural extraliterari (és obvi que Janer aprofita els seus coneixements de caràcter històric i popular a l'hora de bastir les novel·les aplegades al voltant d'aquest grup de personatges) i, alhora, d'un substrat novel·líctic preexistent sorgit de la seva mateixa ploma.

Deixant ja de banda les referències a figures amb entitat real, tot seguit cal esmentar l'existència d'una sèrie de casos que, més que implicar la reaparició d'un determinat personatge, denoten la recuperació d'un perfil narratiu de caràcter genèric. A aquest respecte, en primer lloc pot destacar-se la figura del rebel, protagonista indiscutible d'obres com *L'abisme*, *El silenci*, *La capitulació* i *Han plogut panteres*. En paraules de Josep Maria Llompart (1987),

el novel·lista es complau en la figura del rebel, de l'heroi romàntic en violent conflicte amb la pròpia societat, en aquest cas la societat mallorquina de la postguerra i del franquisme. Hi glateix una rabiüda voluntat de denúncia i jo definiria aquestes novel·les dient que són, sobretot, apassionades i apressades. Apressades en el millor sentit de la paraula, és a dir, naixent d'una frisança irreprimible d'expressió i de comunicació. Record —i no he anat a comprovar si era exactament així com ho deïa— que en una ocasió vaig afirmar que En Gabriel Janer tenia moltes coses a dir i frissava de dir-les totes de cop, gairebé d'un cop de puny.

Aquest perfil apareix tractat per primer cop a la novel·la *L'abisme*, en el marc de la qual es narra la lluita interna d'un personatge protagonista que es nega a acceptar la seva homosexualitat a causa de les connotacions socials negatives que aquesta condició comporta. Tal com es destaca al pròleg de l'obra (LLOMPART 1969: 13),

La presa de consciència d'En Joan Darder, la seva revolta davant l'absurd i la injustícia, acaben per conduir-lo a una contradicció indefugible: a ell, que havia lluitat per assolir el cim, fins i tot l'abisme li és negat [...]. El sorprenent capítol final —un capítol admirable, que dóna per ell sol la mesura de les aptituds narratives d'En Janer— deixa el llibre angoixosament inacabat. Tant se val. Sabem prou bé que Joan, l'heroi irritat, el llegidor de Camus, tornarà a casa seva, es casarà amb Na Maria Lluïsa i entrarà dins el joc, rubricant, amb la definitiva claudicació, un tristíssim *happy end*.

La figura de l'heroi tràgic que s'anuncia en aquesta primera obra queda perfectament perfilada a la següent novel·la publica per Janer, *El silenci*. La protagonista, na Caterina, es mostra disconforme amb la seva situació ja que no vol resignar-se a viure la vida que la seva tia, una rica dama de l'antiga aristocràcia mallorquina, s'ha afanat a dissenyar-li. Les reivindicacions de la protagonista adquireixen el seu punt àlgid quan aquesta, després de la mort de la tia, crema la casa que ha rebut en herència i que, en conseqüència, representa la seva vinculació al passat familiar¹⁸⁰ (JANER MANILA 1980: 178):

—Can Prohom és un forn!

—Foc! Foc a Can Prohom!

Les campanes tocaven. La gent esvalotava i es preparaven els primers auxilis. Els homes corrien amb poals, les dones a gerrades, els infants eixugaven les cisternes.

Na Caterina caminava dins la nit, sense terme. Sobre l'asfalt abonyegat, a la claror incerta de la lluna, es retornà, de sobte, per observar un insecte que, caigut d'esquena, s'esforçava per girar-se de bell nou.

A *La capitulació*, d'altra banda, Janer presenta una història en la qual el personatge protagonista, seduït per l'estil de vida esbojarrat d'alguns companys i enfonsat pel tràgic final d'una relació amorosa força particular, intenta deixar enrere el seu passat tot embarcant-se a la recerca de noves sensacions que l'ajudin a oblidar la monotonia que, com acaba de descobrir, és la constant del seu dia a dia. El mateix protagonista, ja cap al final de l'obra, fa una relació força aproximada del seu estat d'ànim actual i de tot el que espera del viatge que acaba d'iniciar (JANER MANILA 1972: 158-159):

Han passat dos mesos des d'aquell final de setembre en què l'ombra de Virna em sortia com una glopada, dins cada bassal. He deixat la ciutat i he aconseguit que a l'Institut em donin un temps de permís, per malalt. La vida se'm feia insuportable. Des del vaixell on acab d'escriure aquest garbuix de notes, una mica disperses i deslligades, camí de Grècia, on, tal vegada, en contacte amb aquelles pedres mil·lenàries, pugui retrobar l'essència del que som, la realitat perduda de l'home; tot em sembla més ridícul i els fets van perdent intensitat a mesura que la distància s'allarga. Procuraré passar-ho el millor possible i oblidar, sobretot oblidar.

El prototip del rebel arribarà al seu zenit amb la publicació de l'obra *Han plogut panteres*. La culminació d'aquest itinerari de rebel·lia s'estructura al voltant de la consumació d'un parricidi, sens dubte l'opció més extrema per desvincular-se de l'autoritat paterna (JANER MANILA 1971: 9-10):

¹⁸⁰ Des d'aquest punt de vista, pot afirmar-se que *El silenci* presenta un final molt similar al de les novel·les *Mirall trencat*, de Mercè Rodoreda, i *Amor de cans*, de Maria-Antònia Oliver.

Jo he mort el meu pare. Aquest parricidi, no el m'he tret de la butxaca, com es pot suposar. Demanau-li explicacions a «mare història» i us en darà. No sóc més ni menys que un instrument d'aquesta malalta, raquítica, inhòspita «mare». Sóc un elegit. La capacitat de revolta ha baixat del cel a la terra encarnada en el racó més fosc de les meves puríssimes entranyes. Aquestes entranyes que es podriran entre criminals vulgars a l'ombra humida de quatre parets vigilades. Si arrib a sortir d'aquí dins, no sé quan serà ni si ho faré viu, és ben segur que trobaré el món una mica canviat. No em faig il·lusions, però estic convençut que el meu exemple haurà niat al cervell de la gent i el sacrifici no serà superflu, ineficaç.

Tot seguit, cal fer referència a la figura del foll, la qual apareix, entre d'altres, a obres com *El silenci*, *La capitulació*, *L'agonia dels salzes* o *La cerimònia*. Es tracta, evidentment, d'un personatge d'extensa tradició literària: altres folls il·lustres són la Medea d'Eurípides, el Hamlet de Shakespeare, la Bertha Manson de *Jane Eyre*, etc. En una època en què encara se senten els ressons de les teories freudianes, Janer se serveix d'aquest prototip per tal d'incloure a les seves obres una visió actualitzada i personal de la neurosi o paranoia que, amb la dosi de manipulació pertinent, li permet incorporar al seu imaginari l'element grotesc i, també, l'hiperbòlic.

Com a mostra fefaent de l'ús d'aquest perfil, citaré els dos casos que considero més destacables. En primer lloc, reproduïxo la caracterització que presenta aquest tipus de personatge a *L'agonia dels salzes* (JANER MANILA 1973: 26):

La padrina se'n anava de la rosca, moltes vegades. Els dies que tenia el cap desbaratat no sortia de la cambra [...]. Pel girant de la Lluna, era quan el seu caperrí perdia tot el seny. A pesar d'això, ens hi arribàvem a avesar i ja no en fèiem cas, perquè la seva follia no era un entrebanc. La padrina no sortia de la cambra i la meva mare li donava unes píndoles que l'endormiscaven, o li posava una injecció d'un líquid espès, si els nervis prenién possessori del seu cos i ens amenaçava de fugir. Les primeres vegades, havíem de córrer a cercar la monja, que sempre era pel món, i, quan arribava, no hi havia més remei que subjectar entre tots aquella dona vella que es revinclava com un escarabat dins les nostres mans.

La descripció del comportament del personatge foll, força prototípica, enllaça amb la presentada a *La cerimònia* (la qual, curiosament, també s'aplica a una figura femenina), signe inequívoc de reaprofitament del model per part de l'autor (JANER MANILA 1977: 7-8):

De vegades, les nits en què la meva mare arribava a tenir els nervis més tensos, com a brancons de pi ressecs, a punt de rompre's, n'Àngela nostra li preparava una tisana d'herbes bullides: clovella de taronges agres, i til·lo, i donzell... Eren els dies en què la meva mare no podia suportar aquella perdurable immobilitat de la cadira i es posava a gratar amb les ungles dels peus fins que foradava les punteres de les calces o s'encetava el cap dels dits, després d'unglejar sense aturall durant tota la tarda, fins que n'Àngela li arribà a cosir un refort de roba, perquè no se'ls menjàs.

Ja per acabar, em centraré en el cas de les figures relacionades amb el nanisme. Concretament, a aquest respecte poden citar-se dos exemples paradigmàtics, el primer dels quals apareix descrit amb els següents termes a la novel·la *Angeli musicanti* (JANER MANILA 1984: 118):

Jana explicava totes aquelles coses amb un punt d'il·lusió sobre la cara, com si dins els seus ulls s'hi reflectís la mirada de la gent que acudia al circ per veure-la ballar, per admirar els seus salts de patinadora somnàmbula i recrear-se amb el joc prodigiós de la dona diminuta que sap burlar-se de les lleis de la física a força de balls [...]. Jana gairebé no m'arribava a la cintura. Quan es posava les sabates amb tacó creixia alguns centímetres. Llavors, es pensava tocar amb un dit el cel, perquè deia que veia les coses més petites, des de l'altura dels tacons.

La caracterització de Jana, la nanella que apareix a l'obra esmentada, presenta molts de punts de contacte amb la de Perla Ovitz, una de les creacions més reeixides d'*Èxtasi* (JANER MANILA 2005: 87):

Poc abans dels discursos, als salons de l'hotel arribà Perla Ovitz. La presència d'aquella dona va produir una certa commoció i es va sentir un murmur, com un parloteig silenciós. Ningú no l'esperava; però Wilhelm von Bernhardt l'havia invitada a la festa. Vivia a Haifa, una ciutat del nord d'Israel, i era petita: una nanella romanesa nascuda en una comarca de Transsilvània, filla del rabí Sanson Isaac Ovitz, també nanell. Dels nou fills que tingué, set havien heretat el seu nanisme: curts de cos, el cap desmesurat, les cames breus, els peus excessius, els braços reduïts. Perla, com els seus germans, posseïa aquella rara capacitat, tan jueva, de burlar-se de les seves desgràcies. A la mort del pare, encara jove, decidiren formar una *troupe* de nans ballarins i excèntrics i dedicar-se al teatre musical i al circ. Havien actuat a París, a Praga, a Berlín...

Com resulta fàcilment observable, els dos personatges descrits comparteixen un bon grapat de trets constitutius. Tant Jana com Perla són nanes, per la qual cosa responen a una descripció força allunyada dels models canònics; les dues viuen immerses en un ambient decadent, i han cercat la solució a la manca de recursos econòmics en una carrera artística vinculada als escenaris de circ. Així doncs, pot destacar-se que també en aquest últim cas es compleixen els principis bàsics que envolten l'aplicació pràctica dels mecanismes intratextuals.

CONCLUSIONS

Un cop revisats en profunditat els diferents continguts exposats i obtinguda, en conseqüència, una visió global, em dispenso ara a enunciar les conclusions a què he arribat. D'entrada, penso que ha quedat confirmada la premissa a què feia referència a la introducció (em proposava, recordem-ho, observar si l'ús de la intertextualitat era una pràctica comuna en el marc de la producció literària dels autors de la Generació dels 70 a Mallorca): sens dubte, el gran nombre d'exemples i de casos curiosos aplegats com, per exemple, el de Miquel López Crespí i la jove infermera republicana fotografiada poc abans dels seu afusellament en constitueix la demostració més palpable. Cal tenir en compte, això sí, que la repercussió del fenomen intertextual no és uniforme, sinó que poden assenyalar-se diversos graus quant al seu ús. Per començar, existeixen una sèrie de casos en què l'aprofitament dels diferents vessants d'aquesta tècnica és més acusat. A més del de Maria-Antònia Oliver, l'obra de la qual pot considerar-se el punt de partida de la present memòria, inclouríem en aquest primer grup el nom dels altres quatre autors als quals s'ha dedicat un apartat monogràfic (això és, Biel Mesquida, Antoni Serra, Baltasar Porcel i Gabriel Janer Manila) i els de Carme Riera, Guillem Frontera i Jaume Santandreu. Es tracta d'escriptors que, com ha pogut comprovar-se en el desenvolupament dels diferents apartats, compten amb una nòmina força elevada de mostres d'ús de la tècnica analitzada (Santandreu constituïria un exemple immillorable d'aquesta circumstància, ja que apareix en apartats tan diversos com el d'al·lusió en l'àmbit de personatges, de continguts, de referències cinematogràfiques i històriques i en el de citació intratextual). En un grau intermedi quedaria Guillem Cabrer, que usa, però no abusa, els recursos que li ofereix la intertextualitat. Finalment, hi hauria el cas d'aquells autors que, per bé que és innegable que el coneixen i en fan una utilització reeixida (n'hi ha prou de recordar l'exemple de la Kuchuk Hanem flaubertiana recuperat per Miquel Àngel Riera, el qual dona mostra d'una gran subtileza a l'hora d'al·ludir a l'obra del mestre), només hi recorren en circumstàncies puntuals; en aquest darrer grup encabiríem Llorenç Capellà, Miquel Ferrà i Martorell (l'obra *El fabulós viatge del Minerva* sens dubte constituïria una excepció a aquest respecte, ja que es basteix en bona part a partir de préstecs d'origen rondallístic), Miquel López Crespí, Miquel Àngel Riera, Gabriel Tomàs i Antònia Vicens.

Quant al ventall de referències, el primer aspecte que crida l'atenció és la seva gran varietat. Principalment a l'apartat en què s'ofereix una visió panoràmica del

fenomen intertextual, es fa palès el fet que les fonts de què es parteix tenen orígens ben diversos i responen a interessos i preferències literàries força heterogènies (la reunió en un mateix apartat, el de l'al·lusió intertextual en l'àmbit dels continguts, de noms com els de Mercè Rodoreda, Kafka, Lawrence Durrell, Vargas Llosa, H. P. Lovecraft, els germans Grimm, Rosselló-Pòrcel i Juan Marsé n'és una mostra febaent). Tot i això, també cal tenir en compte que hi ha algunes constants que es van repetint de manera sistemàtica, i que coincideixen amb les influències referides a l'apartat introductori: així, l'*Aplec de Rondalles mallorquines*, els textos més significatius dels grans referents de la literatura en llengua catalana feta a Mallorca (Joan Alcover, Costa i Llobera, Salvador Galmés i, sobretot, Llorenç Villalonga) i l'obra de Camus són citats, al·ludits o reescrits en algun moment per bona part dels autors estudiats (Baltasar Porcel, per exemple, cita dos cops el poema «Desolació», un dels més famosos d'Alcover, i converteix Llorenç Villalonga en personatge literari. Per la seva banda, Mesquida, Janer Manila i Carme Riera citen o al·ludeixen Camus, mentre que Maria-Antònia Oliver reescriu *La dida* de Galmés). Des d'aquest punt de vista, doncs, es pot afirmar que, a banda de la varietat abans esmentada, el cert és que els autors mallorquins de la Generació dels 70 se serveixen d'aquest parcel·la comuna del seu bagatge no només com a influència (entesa en el sentit tradicional, això és, en el rebutjat per Kristeva) en el procés d'escriptura, sinó també com a element actiu del joc intertextual.

Davant una casuística tan reveladora, tan sols em queda una qüestió per resoldre: la de com podríem justificar l'interès dels autors per aquesta tècnica. A parer meu, per a un grup d'escriptors que es dona a conèixer en una època tan obscura com la del final del franquisme i els primers anys de la Transició l'ús d'aquest tipus de procediments suposaria, en certa manera, un eixamplament de fronteres. Sense arribar als límits enunciats per Broch en parlar de les darreres tendències experimentals (òbviament, el cas de Mesquida s'hauria de considerar una excepció), la pràctica intertextual comportaria l'aparició de formes d'expressió alternatives; així, per exemple, Carme Riera prendria com a punt de partida un àmbit en principi molt allunyat de la literatura com és la pintura per bastir una de les seves obres més conegudes, *Una primavera per a Domenico Guarini*. En definitiva, doncs, ens trobaríem davant l'aparició de nous (i, en alguns casos, sorprenents) camins narratius. Caldria investigar, ara, si les fornades més

recents d'autors mallorquins els segueixen o si, contràriament, aquesta innovació hauria quedat simplement en un cas aïllat d'investigació formal.¹⁸¹

No m'agradaria cloure aquest apartat de conclusions sense fer palesa una circumstància que, em penso, pot fer llum en un aspecte que sempre es presenta envoltat de polèmica: la qüestió generacional. Tot i que el meu objectiu inicial no era, de cap manera, establir un criteri que permetés determinar si el col·lectiu d'autors estudiats integra o no una generació (de fet, tot i les polèmiques existents, és obvi que ja prenia com a base l'existència d'aquest col·lectiu), considero que el resultat final em situa més a prop d'una resposta afirmativa que d'una negació categòrica. Per bé que, com ja he destacat, no es pot parlar d'un ús de la intertextualitat homogeni (com a dada curiosa cal destacar, però, que en el primer dels tres grups que he establert en funció de la freqüència d'aparició d'aquest recurs hi hauria els autors citats per Graells i Pi de Cabanyes a *La Generació literària dels 70*: Oliver, Janer Manila i Frontera), el cert és que en general el fet de recórrer a aquesta tècnica podria considerar-se un criteri més a tenir en compte a l'hora de caracteritzar aquest grup d'autors de manera conjunta. En definitiva, doncs, jo optaria per, sempre respectant l'autonomia creativa a què al·ludia Llorca (i, alhora, el nul sentiment de pertinença a un col·lectiu que palesen bona part dels autors analitzats), seguir en la línia iniciada amb la publicació del famós al·legat generacional de Pi de Cabanyes i Graells i incidir en la idea que l'obra d'aquest grup d'autors presenta una sèrie de característiques comunes que en possibiliten un estudi conjunt.

¹⁸¹ A favor de considerar que els autors dels 70 haurien iniciat una nova tradició formal i que, en conseqüència, la intertextualitat continuaria essent una tècnica tinguda en compte per les noves fornades d'escriptors mallorquins hi hauria, per exemple, casos com el de l'obra *Les màscares de Florència* de Rosa Planas, aparegut l'any 2004.

TEXT 1

Carta de Baltasar Porcel a Francesc de Borja Moll (27 de gener de 1962)

221/743

BALTASAR PORCEL Barcelona, 27 de gener de 1962.

Sr. Francesc de B. Moll
Ciutat

Estimat amic,

Com anam? Jo, com sempre, estirant les potes per aquesta Barcelona del Senyor.

Com supòs que ja sabeu, estic fent una guia de Mallorca per editorial Vergara. Em trobo, de moment, amb un problema: ortografia toponímica. Jo pens posar tots els noms amb mallorquí, i si n'hi algun que també s'escriu, o escriuen, en castellà (p.e.: Sa Pobla= La Puebla), posar-lo tot seguit entre paréntesis, p. e.: Sa Pobla (La Puebla), Vilafranca (Villafranca), etc. A més, crec que tots els noms aquests aniran impresos en ~~XXXXXXXXXXXXXXXX~~ cursiva, a fi de que es puguin trobar més aviat al obrir qualsevol plana. Això, també, facilitarà la cosa de que aquests noms no estiguin d'acord amb la toponímia "oficial".

Però, com s'escriu aquests noms en bon i cristià mallorquí? Andratx o Andraitx? Valldemosa o Valldemossa? L'Luc o L'lubh? L'uchmajor o L'lucmajor? Santa Ponça o Santa Ponsa?, etc. etc.

També: Ramon Llull o Ramón Lull? Crec que el primer, però ja estic desorientat.

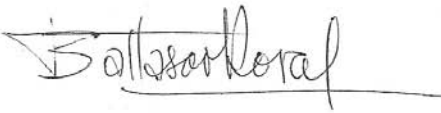
Concretament: us agrairia que em donassi una llista total --fins allà on sigui possible-- de les poblacions i llocs més importants de Mallorca escrits tal com cal.

I, en segon lloc, que una vegada acabada la guia --sobre un centenar de folis-- la llegissi de cap a peus, mirant si hi ha molts de desberats, noms mal escrits, omissions importants, etc., etc.

Excús dir-vos que aquest treball, en cas de que acceptassi, us seria pagat. Supòs que vos mateix podria fixar els honoraris. En Boix i Selva m'ha dit que tant podria triar llibres de Vergara com diners en efectiu. Com que ens veurem a Palma tot just jo hagi acabat la guia --dins el més d'abril--, ja parlariem d'això.

El que si vos deman es que em contesteu sobre si ho poreu fer. De moment, el que m'urgeix es la llista toponímica.

Esperant les vostres notícies, rebeu una abraçada del drut cartegené,



Records a la família, Llompert, etc.
Ah! Voleu dir a na Francisca que ja han arribat tots els llibres?

¹⁸² Totes les cartes reproduïdes en aquest apèndix procedeixen de l'arxiu personal de Francesc de Borja Moll, ubicat al Fons Alcover-Moll. L'ordre que s'ha seguit a l'hora de presentar les cartes és estrictament cronològic.

TEXT 2

Carta de Francesc de Borja Moll a Baltasar Porcel (26 de febrer de 1962)

221/783

BALTASAR PORCEL

Barcelona, 26 de febrer de 1962.

Sr. F. de B. Moll
Palma

Estimat amic,

Vaig rebre carta d'en Llompart. Gràcies per això d'en Mascaró i, quan la guia estigui, ja la vos enviaré.

I ara passem a una altra cosa.

Amb motiu de la guia he comprat una gran quantitat de llibres sobre Mallorca, fins al punt de que poques coses queden que no tenguí, exceptuant ~~XXXXX~~ llibres molt especialitzats, o esgotats, o col·leccions com la del Butlletí de l'Arqueològica, etc. Tot això, es clar, no és necessari per a la guia. Em sobra molta de cosa. Pensant en la possible utilitat de tanta bibliografia, dades, notes, etc. que no empraré, i encara més, veien les possibilitats de fer amb tot això una mena d'enciclopedia sobre les Balears, n'he parlat amb en Boix i Selva, el director d'ed. Vergara, exposant-li la meua idea. Li ha agradat --millor dit, li va agradar--, i n'ha parlat amb el Consell d'Administració, que s'ha interessat en el projecte.

Arabé, per dur a bon terme aquesta enciclopedia --hauria d'ésser sobre literatura, art, arqueologia, geologia, turisme, pesca, comerç, cuina, etc., etc.-- jo tot sol no bast. Vaig dir a n'en Boix que per ventura vos ~~vos~~ podriau intervenir en l'assumpte, com a cap paré, científica i prestigiosament. També li va agradar la idea. Avui mateix he parlat amb ell, i m'ha dit que ja vos poria escriure explicant-vos el projecte. Formariem, naturalment, un equip. Economicament, Vergara es força interessant.

Com que si ho arribam a fer serà cosa llarga, de temps i feina, en Boix i jo hem pensat que com que ara acabau el Diccionari, potser us interessarà començar aquest altre diccionari: l'enciclopedia. Pensau-ho tot el temps que cregueu, però contestau-me --directament-- la vostra idea sobre el que us dic.

No cal dir que, en cas de que accepteu, haurem de redactar vos i jo una mena de programa de l'enciclopedia ~~per vos~~: col·laboradors, disposició general, condicions econòmiques --un sou mensual o una quantitat global--, etc. Presentar ~~xxxx~~ aquest programa a l'editorial i, una vegada aprovat, sus i a ellios que son pocs i cobardes!.

De moment, però, el que necessit es la vostra resposta al projecte. Una vegada això, ja faria jo un viatge a Mallorca o vos un a Barcelona --segurament seria millor el darrer, a fi de que entrassi més directament en contacte amb en Boix i l'editorial--, i començariem a redactar el programa. En fi, ja veieu la cosa. Si us assembleu bé, ja polirem tots els demés detalls i plà decisiu.

Res més per avui. Records a ca vostra i a n'en Llompart -- li voleu dir que esper carta seva?--.

Una abraçada,

Baltasar Porcel

TEXTOS 3a i 3b

Carta de Francesc de Borja Moll a Baltasar Porcel (11 de març de 1962)

221/802

EDITORIAL MOLL
Plaza España, 26-3.º - Tel. 12351
PALMA DE MALLORCA

11 març, 1962

Sr. Baltasar Porcel.
Editorial Planeta.
Fernando Agulló, 12.
BARCELONA 6.


Estimat amic:

La idea de l'Enciclopèdia Balearica, de què em parlau en la vostra carta, es una pensada que jo havia tingut fa més de quinze anys (encara era viu En Miquel Ferrà, que morí l'any 1947, i comptava amb la seva col·laboració per a projectar-la). Però després vingueren altres coses, i sobretot la represa del Diccionari, i no se'n parlà més. Us dic això perquè vegeu com m'ha de ser de simpàtic un projecte que jo mateix havia encobert, i com em plau i agraeisc que hàgiu pensat en mi per a tornar-lo a posar en acció.

Ara bé, jo ~~soy un home~~^{estic} molt ocupat, encara que hagi acabat el Diccionari. Primerament, he d'investir ben aviat la reimpressió dels volums II i I (així, en aquest ordre) del mateix Diccionari, degudament ampliat i rectificat: en certa manera, fets nous. En segon lloc, tinc molts de projectes d'altres obres menors però ben interessants, que fins ara no havia pogut realitzar perquè estava absorbit pel Diccionari.

Acceptar, la responsabilitat d'una empresa de tanta envergadura com ~~hauria~~^{cal que} hauria de ser l'Enciclopèdia Balearica (que no hauria de tenir menys de cinc o sis volums de prop de mil pàgines) ~~hauria de~~ ser a base de renunciar durant alguns anys a fer aquelles obres que pensava fer ara que estaré lliure de les presses del Diccionari. Val la pena de pensar-ho molt, tant des del punt de vista espiritual com de l'econòmic, abans de decidir-me a acceptar. Crec que convé esperar una vinguda meua a Barcelona (que serà dintre de poques setmanes) i parlar-ne de prop i amb calma.

Fins al mes que ve, doncs, en què segurament ens veurem. Saludeu de part meua l'amic Boix i Selva. Una abraçada cordial de



TEXT 4

Carta de Baltasar Porcel a Francesc de Borja Moll (17 de juny de 1962)

221/886

BALTASAR PORCEL

Barcelona, 17 de juny de 1962.

Sr. Francesc de B. Moll
Palma

Benvolgut amic,

Us envii, corregides, les compaginades que m'enviareu. No ho he fet abans perquè he estat dos dies a fora. Em pòreu enviar les demés, que totduna les corregiré.

M'assembla bé que hagi "catalanitzat" uniformement el llenguatge. Jo també hi he contribuït en alguns cassos que us havieu deixat.

Com veureu, hi havia una anarquia absoluta en quant a signes de puntuació: els que estaven posats (em refereixo als incisos entre parèntesis) ho eran al revés, altres vegades hi mancava el punt... En fi, ja ho voreu. També anava a la torta la cosa de majúscules i minúscules en els noms dels personatges en la cursiva.


Ho he arreglat a tot. Però hi ha dotzenes de faltes. És clar que amb la composició a mà es més fàcil posar-hi remei. El que em sembla evident és que s'hauran de corregir unes segones proves compaginades.

Us incluiu també el repartiment de l'estrena de l'obra al Palau (ja ho havia enviat abans a n'en Llopart). No crec que posar-ho, al principi del llibre, us causi cap destorb ni hi hagi embolic amb censura per això. M'agradaria hi poguéssiu anar, més que per res, pels actors.

Pòreu seguir-me enviant proves.

Jo arribaré a Mallorca el proper dia 28 a les 9 de la nit amb avió. Tornaré a partir cap a Barcelona a les 8 del matí del dimars següent. Ara que, ~~va~~ excepte el dilluns, estiré a ~~Palma~~ Sant Tem els demés dies. Us ho dic perquè, en cas de que fos necessari per la marxa del tiratge, jo podria recollir proves a casa vostra el dia 28 a la nit, i donar-vos-les corregides el dilluns. Això no obsta, però, el que segueixi corregint aquí.

Records a ca vostra. Una abraçada,



TEXTOS 5a i 5b

Carta de Baltasar Porcel a Francesc de Borja Moll (6 de novembre de 1962)

221/989

EDITORIAL PLANETA

FERNANDO AGULLO, 12 • TELÉFONO 227 3190 • BARCELONA (6)



6-XI-62

Sr. F. de B. Moll

Palma

Benvolgut amic,

Supos que ja haurau rebut, o rebreu, les galevades de la nova guia de Mca., per revisar-les, d'acord com quedàrem. Jo sols els hi he pegat una ullada, i he vist que estaven molt brutes de faltas i errors. El que més m'interessa que mireu és la cosa de tipus erudit. Per la cosa geogràfica, n'envii un joc a n'eu Mascardó Passariu.

¿Què passa amb "Lo simbomba"? Encara no he rebut els meus 25 exemplars, en Joan Bonet em diu que tampoc l'he rebuda i que ni l'he vista a Ebers, i alguns subscriptors d'aquí tampoc la tenen, ni, per exemple, a la llibreria Porter.

A Vergara em preguntàreu per vos. Els hi vaig dir que us escrivissin -

Per això de la guia, a Vergara tenen pressa. Us ho dic per les galevades. Jo, en canvi, gaus ni mica, perquè la vull revisar bé.

Una abraçada del vostre amic,

Baltasar Porcel

Veig rebre un llibre que m'envia un Francesc vostra. Digau el que creis que val la vostra revisió de galevades. The times is money!

Una vegada mirades, les poreu remetre a Vergara, a nom meu.

Records a ca vostra i a n'eu Llompavat

TEXTOS 6a, 6b, 6c i 6d

Carta de Francesc de Borja Moll a Baltasar Porcel (15 de novembre de 1962)

221 / 997-A

Sr. Baltasar Porcel.
BARCELONA.

15 novembre 1962

Estimat amic:

He llegit i rellegit les galerades de la Guia de Mallorca. Naturalment, de molts d'aspectes estic molt poc informat i no puc donar opinió. En conjunt em sembla una guia feta amb un pla diferent de les anteriors, i crec que pot ésser molt útil i tenir molt d'èxit; però en els detalls, francament crec que hi ha moltes coses a modificar. Repetesc que som ignorant de molts d'aspectes, i tal vegada (o ben segur) hauré deiviat de notar deficiències que altres revisors haurien observades. Amb tota la meua bona voluntat he marcat damuntà les galerades les coses que he considerat necessari rectificar, i ja mirareu si hi estau d'acord o no.

Us retorn les galerades, i amb aquest escrit us explicaré, per més claredat, els motius per què he assenyalat coses a corregir, quan no són simples errades d'impremta (que no necessiten explicació). La numeració que encapçala els paràgrafs que segueixen, correspon a la de les galerades.

1. El català antic apellada no es pot traduir per apelada, sinó per llamada. — Al final del segon paràgraf hi ha quatre retres i un tros que no fan sentit, segurament perquè tenen alguna falla gramatical.—Els versos de Costa i Llobera que citau, traduint-los, resulten horrososos, perquè deiven de ser versos. Jo els posaria en català o no en parlaria per res; que en realitat, per al públic que ha d'emprar-la guia, no interesses.— En parlar de l'horta de Campos, Sa Pobla, etc., feu una cita de Russinyol referent als molins de vent; ara bé, a totes aquelles hortes ja no queda cap molí de vent, ni un~~u~~, dels que Russinyol al·ludia, que són els molins de moldre blat. A les hortes hi ha els molins de treure aigua per a regar, totalment diferents dels que Russinyol descriu. Caldria suprimir tot això dels molins.

2. Ningú sap quins foren els primers pobladors de Mallorca; per tant, la darrera frase del primer paràgraf de "Prehistoria" ha de desaparèixer, lògicament.— La frase "Más bien obedecerían a la independència..." fins al final, queda confusa; segurament hi manca o hi sobra qualque cosa.— Balearia Minorica no existeix; es deia Balearis Minor.

3. Al socaire, aplicat a la debilitat, em sembla mal castellà.

4. Jaume, Pere, Sanç, etc., aplicat als reis, i en un llibre en castellà, no són admissibles: cal posar Jaime, Pedro, Sancho, etc. Per cert que el rei en Sarro es deia sempre Sanro, fins i tot en els documents en català. Imaginau-vos que en un llibre castellà es parlàs de les guerres entre "Karl Quinto y François primero"; doncs seria el mateix cas de posar en català els noms de reis en un llibre escrit en castellà.— Guillem i Ramon de Montcada no eren germans, sinó oncle i nebot.— Ramon Llull no

morí a Bugia, o millor dit, ningú sap on va morir. No es va convertir al cristianisme, sinó a una forma d'ascetisme.

5. Jo llevaria aiò dels llibres de Ramon Llull prohibits, que en una guia de Mallorca interessa molt poc o no gens.—La referència al canal de Suez em sembla fora de lloc.—La locució "a los embates de un dudoso clasicismo" em sembla poc exacta, sobretot per la paraula embates, que no sembla apropiada a designar les tendències humanístiques del Renaixement.

6. Desencadenar el hambre no em sembla una expressió feliç; la fam no es desencadena, ni en sentit figurat.—Jo no posaria la Llotja, sinó la Lonja, essent que el llibre estarà en castellà.—En parlar de la disputa de Turmeda, l'expressió "apariciencia de una divertida benignidad" em sembla inadequada i poc entenedora.—En el penúltim paràgraf, quan diu ~~otto~~ "otro de sus fundadores", sembla que volen dir els fundadors dels estudis històrics, perquè acabau d'anomenar aquests estudis; cal dir ben expressament "otro de los fundadores de La Palma".

7. Dir de Riber només "poeta sensual" dona una idea incompleta i falsa de la seva poesia; us convé suprimir aquest adjectiu, que usat ai-í sense explicar, i aplicat a un sacerdot, resulta gairebé insultant.—En el paràgraf quint del capítol "Danza, música y cante", tot queda una mica imprecís, i potser fals, perquè després d'anomenar la simbona no es pot parlar en conjunt d'una música suau; de notes alargades i cristalines.

8. Al començament de "La ciudad de Palma", allò de "a los acordes de la vieja civilización mediterránea" s'hauria de canviar; recorda massa la locució gasetillesca "a los acordes de la marcha real".

9. La darrera frase de la primera part, "Escoger Palma... etc.", hi és sobrera, pel meu gust, sobretot en el lloc on la veig situada. Després de parlar seriosament de "galerías con bóveda también de cañón", aquella frase de slogan turístic hi sona com una escopetada.

~~Jo~~ Jo posaria Muralla i no Murada, que és una forma dialectal mallorquina, estranya fins i tot al mateix català normal.—En el paràgraf quart de "La Catedral", us he canviat un gerundi per una altra construcció. Per favor, no useu aquests gerundis absurds de l'estil periodístic!—En parlar de la fachada norte us he substituït torre per cámara; fixau-vos que aiò que en diu torre de las campanas és una simple cambra del que més a punt heu anomenat torre cuadrada del campanario!

10. Alerta a mantenir la forma falsa absiòla!—En parlar del preteriti, diu que hi ha dues tribunes amb teginat mudéivar; aiò és una heretgia; les dues tribunes, bastant lletges, són obra d'En Gaudí.

11. Joyas de orfebrería em sembla una redundància, i us he substituït joyas per obras maestras.

12. En aquesta i altres galerades us he substituït la conjunció pero per empero; o us he posat aquella a principi de frase. En castellà és impossible usar la forma pero si no és al començament de la frase.—Tot aiò del martiri de Ramon Llull, dels mercaders venecians i del retorn miraculós a Mallorca, són en part llegenda no comprovada i en part falsedat total.—Alerta a les decurias, que no són sèries de deu anys, sinó de deu soldats.

13. Si diu "edificada sobre una mezquita árabe", sembla que ha d'haver-hi la mesquita construïda, i damunt ella, l'església cristiana; convé posar "sobre el solar de una mezquita", sense posar árabe, perquè totes les mesquites del nostre país eren aràbigues.

14. He modificat la frase sobre el sepulcre de Sant Alonso, perquè tal com estava semblava que aquest sant era del segle passat. — Ja que posam en mallorquí els noms de les esglésies, cal posar Montis-Sion, i no Montesión, i posar El Socós i no El Socorro, etc. — No se dice columnes coronelles (si precisament coronelles significa "columnitas"), sino finestres coronelles.

15. Ya sé que Caterina es la forma literaria adoptada, pero tratándose de dar el nombre típico mallorquí yo pondría Santa Catalina. — La última frase del primer párrafo referente a Bellver resulta confusa (Preside, también con la Seo, Palma y la Bahía"); creo que más vale suprimirla. — El parque de Bellver, aunque muy extenso, no es inmenso — (al lado del Bois de Boulogne es una insignificancia).

16. La frase "Su aire es sencillo" (refiriéndose a la Almudaina) es demasiado vaga.

17. Yo suprimiría toda referencia al jardín del palacio episcopal, que ni está visible al público ni vale gran cosa.

18. La casa Verí ha dejado de existir.

19. Al final, habría que suprimir aquello de "Dejando a la derecha el inmenso Mercado del Olivar", que es desorientador por lo que dice después sobre el claustro e iglesia de San Antonio.

20. La plaza de España no es grandiosa para un extranjero que haya visto algunas plazas de ciudades importantes. — La desviación a la derecha de la calle de los Olmos no es la de San Elías, sino la de Font y Monteros. — Suprimase lo del lienzo de la antigua Muralla de la Portilla, que es una cosa insignificante; distraer al turista unos minutos para contemplar ese lienzo, & sería imperdonable. — He quitado lo de "hoy cuartel" porque el baluarte de San Pedro se ha vendido, y supongo que pronto será un hotel. — No veo la necesidad de indicar la profundidad de la bahía.

(Ara me'n tem que fa una estona que escrio en castellà. El text de la Guia d'En Porcel m'ha influït tant, que he canviat de llengua. Ara tornarem a la nostra).

21. No existe la palabra Pellaires; esos obreros eran paraires, y así hay que escribir el nombre de la torre. (Ja torn escriure en castellà! — Què farem?).

24. La biblioteca ~~de~~ Bonsoms, si no vaig errat, està dipositada a la Biblioteca Central de Barcelona des de fa una colla d'anys.

26. Convé indicar que Marratí es compon de diversos nuclis de població, perquè si no, el nombre d'habitants que s'indica faria esperar un poble molt gran, que realment no existeix. — No crec possible que el campanar d'Inca sia del segle XIII, ni de ~~segle~~ bon tros!

27. Lo que dieu del Gorg Blau estava bé fa seixanta anys. Ara no en queda res, de tanto "diáfano azul" i de "maravillosos efectos cromáticos". L'electrificació ho ha fotut tot per avall. — He canviat l'ord dels mots per fer que aquella frase "En una de sus hendiduras, Sa Fosca, no llega jamás la luz del sol y es inaccesible", resultàs gramaticalment correcta.

28. Quan, parlant de Sencelles, dieu "A él pertenecen los caseríos...", no se veu clar si "a él" es refereix al poble, al portal major de l'església o al "término" de les creus de terme; per això convé posar "A su & municipio".

30. L'església de Sineu no pot esser del segle XI, perquè en aquell segle Mallorca estava en mans dels moros. Deveu voler dir el segle XVI.

31. Per amor de Déu, no claveu el campanar de Manacor dins el segle XV, que jo he conegut l'home que el va construir i que encara no fa dos anys que és mort!

34. Trob un poc fort això de la semblança de Sant Salvador amb els monestirs del Tibet.

35. No entenc com pot esser que "el punto de partida desde Sóller es Biniaraix"; si partim de Sóller, el punt de partida no pot esser Biniaraix, sinó Sóller. Igualment a l'altra paràgraf: "Para salir desde Lluc, hay que dirigirse primero a Escorca"; no, quan ens dirigim a Escorca des de Lluc, ja hem sortit de Lluc.

37. No pot esser anar de Palma a la colònia de Sant Jordi, PortoPetro, etc., anant "de levante a poniente", sinó al contrari. I com que la volta als ports de l'illa necessàriament ha de tenir les dues direccions (perquè des d'Alcúdia no podreu anar a Andratx costejant sinó en direcció && contrària a la de Palma a Porto Petro), crec que convé suprimir la indicació "de levante a poniente" o "de poniente a levante". El qui miri el mapa && ja veurà la direcció inicial i la final.

Tenc la impressió que algun dels itineraris d'excursions que donau són molt llargs o difícils, però com que no som pràctic en això d'excursions, no puc certificar la meua sospita. De totes maneres convé que comproveu la viabilitat de tals itineraris, no sia cosa que per seguir-los hi hagi qualche excursionista que es mori de cansament.

Res més, per avui. Desitjant-vos molt d'èxit en la vostra Guia i en tot, us saluda cordialment

TEXT 7

Carta de Baltasar Porcel a Francesc de Borja Moll (19 d'abril de 1963)

222/130

BALTASAR PORCEL

Barcelona, 19 d'abril de 1963.

Sr. F. de B. Moll
Palma

Estimat amic,

us agraiesc les vostres paraules sobre el meu article a "Criterion". El vaig escriure ja fa devers dos anys i, encara que potser sigui massa pessimista, crec que reflexe la realitat. Em creia que ningú llegia aquesta revista i, amb gran sorpresa meva, tothom que trob em parla de l'article, ja sigui a favor o en contra.

Esper que ja us hauran enviat els diners de Vergara. Jo, fa un mes, vaig estar a punt ~~de~~ d'entrar-hi a treballar. Però a la fi m'he quedat a Planeta, en unes condicions immillorables: feim una col·lecció de guies turístiques i artístiques d'Espanya, molt ben fetes, amb fotos en ~~blanc~~ negre i color. Jo sóc el director de la col·lecció ~~77~~no l'autor de les guies encara que sí del projecte.

Tenc un 5% sobre el preu de venda, i es faran edicions en quatre idiomes. Cada mes cobro 10.000 pts, a compte de les liquidacions, que seran per edició venuda en qualsevol llengua. I en pensem vendre moltes. Jo no tenc horari de treball ni dies, és a dir, sóc lliure "como los pájaros". Així em permetrà escriure els meus llibres, que es el que m'interessa.

Cada dia vaig a l'editorial, per propia voluntat, a fi de dur al dia el treball. Però sols m'hi acost de 10³⁰ a 1. Aquest nou règim m'ha permès, també, passar ara deu dies, tota la setmana santa "y fiestas adyacentes", a Sant ^Tem, a ca meva.

També he començat a col·laborar al "Diari de Barcelona", a la primera plana. Dijous sortí el primer article. Em donen 400 pts. i en faré varis al mes. És interessant tenir un diari d'aquí a disposició d'un.

En fi, res més per avui. M'agradaria que quan vingueu em truquessiu --ja sabeu: a Planeta, els matins. Tinc ganes de convidar-vos a dinar. Ara em toca a mi.

Molts records a tot ca vostra i a n'en Llopart.

Cordialment us saluda,



Per cert: els de Serra d'Or m'han demanat si coneixia algú de Mallorca que pogués escriure sobre arquitectura, urbanisme, etc., de l'illa. Jo he pensat en un arquitecte, que crec que vos coneixeu, que es diu Fernández, m'assembla. Em podrieu enviar la seva adreça? O, si no, dir-li a ell que m'escrigui. Gràcies.

TEXT 8

Carta de Baltasar Porcel a Francesc de Borja Moll (30 de maig de 1963)

222/178

EDITORIAL PLANETA



FERNANDO AGULLÓ, 12 · TELÉFONO 227 31 90 · BARCELONA (6)

30, maig, 1963.

Srs. Francesc de B. Moll
i Josep M^e Llopart
Palma

Estimats amics,

ahir va venir a veure'm un jesuïta, el P. Joan Llangués, que va estar de professor dos anys a Palma, a Montisíon. Aquest senyor —amb un altre jesuïta, montuirenco, que es diu Josep Oliver i que afirma haver fet el servei militar amb en Llopart— té el projecte de fer uns cursos de mallorquí per batxillers de quart, o no sé qué punyetes, i al enterar-se de que l'Obra Cultural Balear havia fer cursos, ha cregut que la seva idea podria interessar. Bé, els cursos aquests son per correspondència. I jo penso que, batxillers apart, potser interressi per seguir mantenint el caliu amb els que han fet els cursos vostres. El dit Llangués volgué fer aixó a Montisíon, però els esforçats soldats de Crist que dirigeixen el col·legi no li permeteren.

Els PP. Oliver i Llangués us escriuran, i enviaren el projecte aquest. Si interessa, ja veureu que en feis. Jo els hi vaig donar la vostra direcció, per si pogués servir per res (el projecte, es clar).

Una cordial abraçada,

Baltasar Porcel

*¿Voleu dir a na Francisca sempre nobiliari
& veure si mencio els llibres que li vaig
demandar?*

TEXT 9

Carta de Francesc de Borja Moll a Antònia Vicens (2 de juliol de 1964)

222/489

Srta. Antònia Vicens.
Rafalet, 72.
SANTANYI.

2 de juliol, 1964

Estimada senyoreta Vicens:

No serà possible fer les còpies i correcció del seu escrit dins aquesta quinzena de juliol. Les poques --poquíssimes-- persones que ho podrien fer, tenen altres compromisos anteriors i no s'hi poden dedicar.

Si vol un consell d'amic, reservi el seu treball per als Premis Ciutat de Palma, que donen més temps per a fer la revisió i les còpies. Per al concurs de Cantonigròs és totalment impossible.

Ja en dirà què resol. M'agradaria que vingüés a Ciutat sense gaire presses, per fer una xerradeta amb calma, que podria esser profitosa.

Recordo a sa mare i a Don Bernat Vidal. Cordialment,

Francesc de B. Moll

TEXT 10

Carta d'Antònia Vicens a Francesc de Borja Moll (4 d'octubre)¹⁸³

223/318

Cala Figuera, 4 d'octubre

S. D. Francesc de B. Moll
Cintat

Senyor Francesc: Li envio la rònica, com ven. Me pre
curat per lo ben i conise. Ja jutjaré. El viatge perí va
anar de lo més bé. Supòs per el Sr. Fallana li deu haver
contat. Tant em va agrada que hi tornaria.

Escolti, ¿podria jo estudiar el curs superior i el ~~tercer~~
professorat del mallorquí, per correspondència? Com ve
suposen, em fe molta peresa partir a Cintat cada dia per
una hora de via. A més, resulta molt costat. ¿Em con
fentaria donant-me informació? Gracies. Si es pot aguenta
rònica, ¿ho podrí publicar en qualque període, amb la matei
ra, ¿un ho diria? Es que no compr cap diari ena i a quet
compañia.

ReCORDS a Ma Pera. Bambi al senyor Stampant.

Agrade,
Antònia Vicens

P.D.
Desig que passi molt bé el dia
del seu Sant. Molts anys!

¹⁸³ Aquesta és l'única carta en què l'autor (en aquest cas, Antònia Vicens) no consigna l'any de redacció. Per bé que no pugui, com la resta de textos inclosos en el present apèndix, ordenar-se atenent un criteri cronològic he decidit ubicar-la immediatament a continuació de la carta de Moll adreçada a Vicens amb l'objectiu de mantenir, com a mínim, una certa coherència autorial.

TEXTOS 11a i 11b

Carta de Baltasar Porcel a Francesc de Borja Moll (5 de desembre de 1965)

222/378

BALTASAR PORCEL

Barcelona, 5 de desembre de 1965.

Sr. Francesc de B. Moll

Palma

Benvolgut amic,

dins la sèrie de "monstres" que vaig col·leccionant a SERRA D'OR —pel desembre sortirà en Fuster— us hi voldria ficar, si no hi teniu inconvenient.

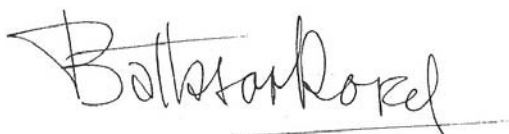
Suposo que deveu venir per aquí sovint. Seria necessari que ens veiessim un dia per fer les fotografies. Per treure'n una vintena de bones —això d'aquest caramull de cares té un èxit positiu— n'hem de fer cinquanta o seixanta. Però no us alarmeu: mentre anem xerrant, el fotògraf fa feina. Després, ens hauriem de posar més o menys d'acord sobre el questionari, les preguntes del qual us donaria per escrit i que vos m'haurieu de contestar de la mateixa manera, si us sembla.

Trobar-me a Barcelona és fàcil. Els matins sóc a Planeta, tels. 2280040 - 2273190. A la tarda, a casa: 2480638 . Millor si m'escriu o m'avisau dos o tres dies abans, a fi de combinar-m'ho i poder avisar el fotògraf.

Jo per Nadal aniré a Mallorca uns dies, però a Palma hi sóc ser poc. Vull dir que en últim extrem ho podríem fer allí, però pel fotògraf i la meva comoditat, em va millor aquí.

Una altra cosa. ¿Em podrieu fer copiar a màquina, o fer-ne fer una fotocopia, dels documents de la vostra polèmica amb n'Ensenyat, i que ens vau deixar aquest estiu? O retalls del diari, si els podeu conseguir. A mi, des de Barcelona, m'és difícil trobar aquests papers. No cal dir que abonaria l'import de les fotopies o el que fos. Perdoneu la molestia.

Ja em direu coses. Cordialment vostre,



TEXT 12

Carta de Francesc de Borja Moll a Baltasar Porcel (14 de desembre de 1965)

223/382

14 desembre 1965

Sr. Baltasar Porcel.
Editorial Planeta,
Fernando Agulló, 12.
BARCELONA 6.

Estimat amic:

[sempre] La pensada de posar-me entre els "monstres" m'ha sorprès molt, perquè he estat un home encantat amb l'"aurea mediocritas", que és tot el contrari de tota monstruositat. Però si trobau que per qualque motiu he pogut semblar desorbitat, no tinc inconvenient que em poseu a la vergonya pública. I agrait pel vostre amable propòsit.

He d'esser a Barcelona el 29 d'aquest mes per assistir a dues reunions: una al migdia, una altra al vespre. Aquell dia estaré bastant ocupat. Com que segurament el dia 30 estaré en llibertat, aniria bé preparar la vostra entrevista per al 30. Si no rebeu telefonada meua el 29, convé que demaneu a En Ballester si sóc a Barcelona. No tinc a mà el nº dels telèfons d'En Ballester: els trobareu a nom de Pública (Consell de Cent, 281).

Procuraré dur-vos la còpia dels escrits del Verbo i meus. No he pogut fer-los copiar aquests dies perquè la meua secretarieta està ocupadíssima amb treballs urgents que s'han de presentar abans de les festes.

Que les passeu bones, i per molts d'anys! Cordialment,

TEXT 13

Carta de Baltasar Porcel a Francesc de Borja Moll (7 de febrer de 1966)

223/427

EDITORIAL PLANETA, S. A.

CALVET, 51-53 • TELÉFONO 227 31 90 • BARCELONA (6)



7, febrer, 1966

Sr. F. de B. Moll
Palma

Benvolgut amic,

És l'assumpte de Mafumet i la montanya: ens veurem a Mallorca. Segurament la setmana que ve faré un viatge ràpid, per vos i per en Joan Miró. Ara en Miró és a Anglaterra, però sobre dissabte tornarà. M'entendré amb ell per telèfon --ja quedarem així--, i decidiré el dia. Suposo que a vos, en principi, us va bé qualsevol dia, més o menys. De totes maneres, procuraré avisar-vos amb el màxim de dies d'anticipació possibles. A Palma només hi seré un dia. Penso, es clar, passar-me'n un altre a Andratx.

Bé, jo portaré, o tindrè encarregat a Palma, un fotògraf. Si no el duc, suposo que en Planas seria el millor, ¿no creieu? Llavors us retrataríem per llarg, xerrant, rient, a fi d'aconseguir una vintena de fotos potables. En Miró, igual.

Us adjunto un interrogatori. Podeu fer amb ell el que vulgueu: no contestar alguna pregunta si us molesta, afegir-n'hi una altra, fer-ne de dues una, etc. Això sí: m'ho haurieu de contestar per escrit. És gairabé indispensable. I penseu que les preguntes i les vostres respostes haurien de fer unes vuit holandeses a màquina i a doble espai. Llavors jo n'hi he d'afegir unes quatre de retrat. Si ho teníeu contestat quan jo vindré, magnífic.

Amb aquestes entrevistes-retrats, les que encara sortiran i una sèrie d'inèdites, en publicarem un llibre de prop de quatre-centes pàgines, l'any que ve, a Edicions 62. Vull que sigui un exponent important de l'actual situació de la cultura catalana de talla, diríem, internacional. Hi haurà uns trenta noms.

Penseu amb la paperassa del Verbo i la i. Per cert, que sembla que ha esvergat una envestida a en Dolç, a causa meva. Quina galiota! Després una altra cosa: ¿no vau publicar en francès aquell viatge de Laurent a Mallorca? Em balla que això va sortir... Si és així ¿se'n podria aconseguir un exemplar? Pagant, es clar.

I una altra cosa, encara: ¿heu publicat vos algun text, curt o llarg, descriptiu d'algun poble, lloc o paisatge mallorquí? Es que estic ultimament un llibre per a "Destino". Ja en parlem a Mallorca.

Records a casa vostra, Llompart, etc. Cordialment vostre,

Baltasar Porcel

TEXT 14

Carta de Baltasar Porcel a Francesc de Borja Moll (25 de febrer de 1966)

223/439

BALTASAR PORCEL

Barcelona, 25, febrer, 1966.

Sr. F. B. Moll
Palma

Benvolgut amic,

he rebut la vostra nova resposta i l'esmena. Gràcies.

Us voldria fer una nova pregunta. Us transcriu, prèviament, les preguntes i resposta nº 4 de la part III:

"-¿Quin aspecte de l'obra de Fabra creieu susceptible de millorar?

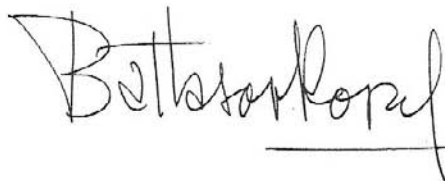
- Principalment l'ortogràfic i el lexicogràfic, amb tot i ésser admirable la manera com els va elaborar."

Bé. Jo pregunto, ara:

→ Caramb! Per poc el desballesteu. ¿Voldrieu explicar amb poques paraules, però les necessàries, ~~per~~ en què consistiria aquest millorament?

Sense aquesta pregunta, i la resposta, l'anterior queda equívoca i, per a la gran majoria de lectors, estranya. No ho trobeu?

Cordialment,



TEXTOS 15a i 15b

Carta de Francesc de Borja Moll a Baltasar Porcel (2 de març de 1966)

222/442

Sr. Baltasar Porcel.
BARCELONA.

2 març 1966

Estimat amic:

Va adjunta la resposta modificada (i tant!) a la pregunta sobre la possibilitat de millorar l'obra d'En Fabra. M'interessa que surti exactament tal com està redactada; treure'n una frase o un mot llevaria valor d'exactitud a tota la resta.

En realitat, tenc aquest mateix interès envers totes les respostes del qüestionari, però en aquesta més que en cap altra.

He vist les fotos d'En Planas i em semblen plenes d'expressió i de verisme. Tot plegat resultarà divertit.

Us saluda cordialment

CAPSULA	— 52 —	CARCASSA
<p>CÀPSULA <i> cápsula</i> CAPSULAR <i> capsular</i> CAPTA <i> colecta</i> CAPTADOR <i> mendicante, mendigo</i> CAPTAIRE <i> mendigo, pordiosero</i> CAPTAR <i> captar mendigar hacer colecta</i> CAPTENIMENT <i> porte, conducta, comportamiento</i> CAPTENIR-SE <i> portarse, comportarse</i> CAPTIRI <i> limosna, mendicidad</i> CAPTIU <i> cautivo</i> CAPTIVAR <i> cautivar</i> CAPTIVERI <i> cautiverio</i> CAPTIVITAT <i> cautividad</i> CAPTURA <i> captura</i> CAPTURAR <i> capturar contener, poner coto</i> CAPULLA <i> capucha (del pop) saco (de gla) caperuza</i> CAPUTXA <i> capucha capucho</i> CAPUTXÍ <i> capuchino</i> CAPUTXINA (planta) <i> capuchina, llagas de Cristo</i> CAPVERD <i> atolondrado, cabeza de chorlito, casquivano</i> CAPVERJO <i> casquivano</i> CAPVESPRE <i> atardecer, tarde DE CAPVESPRE por la tarde</i> CAPVUITADA <i> octava</i> CAQUÈCTIC <i> caquético</i> CAQUÈXIA <i> caquexia</i> CAR (de l'antena) <i> car</i> CAR (de preu) <i> caro</i> CAR <i> porque, pues, ya que, puesto que</i> CARA <i> cara</i> CARABASSA <i> calabaza (persona curta d'enteniment) calabacín, torpe (nota de suspens) suspenso (negativa a una petició) calabazas</i> CARABASSAR <i> calabazal</i> CARABASSAT <i> calabazate</i> CARABASSEJAR <i> calabacear</i> CARABASSENC <i> desaborido torpe, burro, estúpido</i> CARABASSENCADA <i> torpeza, burrada</i> CARABASSERA <i> calabacera</i> CARABASSETA <i> calabacita *EN CARABASSETA con la cabeza descubierta, sin sombrero</i> CARABASSÓ <i> calabacín</i> CARABASSOT <i> calabazo (cap de persona) calabaza, testa, cholla (cop al cap) testarazo (persona curta d'enteniment) torpe, zoquete</i> CARABASSOTADA <i> testarazo, coscorrón *burrada, sandez</i> CARABINA <i> V. CARRABINA</i> CARABINER <i> V. CARRABINER</i> CARÀCTER <i> carácter</i></p>	<p>CARACTERITZAR <i> caracterizar</i> CARACULL <i> cumbre, cima, cúspide, remate</i> CARAGOL <i> caracol (barra cilíndrica amb rosques) espiga (pern) tornillo (instrument per a estrènyer) tornillo</i> CARAGOLA <i> caracola</i> CARAGOLADA <i> caracolada</i> CARAGOLADÍS <i> ensortijado</i> CARAGOLAR <i> envollar, enroscar ensortijar</i> CARAGOLERA (planis <i>Phaseolus</i>) <i> caracalla) caracolillos</i> CARAGOLÍ <i> caracolillo pl gargarismos pl estertor</i> CARALL <i> carajo</i> CARALLADA <i> trastada</i> CARALLÓ <i> arrapiezo, chisgaravís</i> CARAMBOLA <i> carambola</i> CARAMELL (de gel) <i> carámbano, cerrión (concreció calcària) estalactita, estalagmita (de cera) moco</i> CARAMELLA <i> caramillo pipitaña (de vidrier) boquilla</i> CARAMELLADA <i> bocanada</i> CARAMEL·LERA (Hyosciamus albus) <i> beleño</i> CARAMEL·LO <i> caramelo</i> CARAMUIXA (planta <i>Asphodelus</i>) <i> gamón</i> CARAMULL <i> colmo montón A CARAMULL en gran manera, en abundancia</i> CARAMULLER <i> montonazo</i> CARAMULLET <i> mononcito</i> CARASSA <i> careta, máscara</i> CARATGE <i> catadura, cariz</i> CARAVANA <i> caravana</i> CARAVEL·LA <i> carabela</i> CARBÓ <i> carbón</i> CARBONAR <i> carbonear carbonar</i> CARBONAT <i> carbonato</i> CARBONCLE <i> carbúnculo</i> CARBONER <i> carbonero</i> CARBONERIA <i> carbonería</i> CARBONI <i> carbono</i> CARBÒNIC <i> carbónico</i> CARBONÍFER <i> carbonífero</i> CARBONISSA <i> cisco</i> CARBONITZAR <i> carbonizar</i> CARBONÓS <i> carbonoso</i> CARBUR <i> carburo</i> CARBURANT <i> carburante</i> CARBURAR <i> carburar</i> CARCABÀ <i> cárcavo</i> CARCABÒS <i> garguero, gañiles</i> CARCAIX <i> carcaj, atjaba</i> CARCANADA <i> esqueleto, osamenta (d'ocell) caparazón</i> CARCANYOL <i> enjuta</i> CARCASSA <i> esqueleto (de vaixell) costillaje (cosa o persona vellota) vejestorio</i></p>	

TEXTOS 16a i 16b

Carta de Francesc de Borja Moll a Baltasar Porcel (21 de juliol de 1966)

223/521

Sr. Baltasar Porcel.
Editorial Planeta.
Fernando Agulló, 12.
BARCELONA 6.

21 juliol, 1966

Estimat amic:

A la fi trob una estona lliure per a donar-vos les gràcies per l'entrevista sortida a "Serra d'Or" de juny. Ha quedat força bé, i sé que els lectors mallorquins de la revista ~~de~~ l'han llegida amb molt de gust.

Per la meua part us vull dir que estic ben content de la manera com heu resolt el problema de la insuficiència d'espai: les coses que heu suprimit són les que menys interessava publicar, i en canvi heu conservat intactes les respostes que calia deixar ben clavetejades. Molt agraït.

Com que, segons em vau dir, pensau reunir en un llibre les vostres entrevistes de "Serra d'Or", potser bé aleshores anirà bé incloure-hi les cosetes que ara han estat suprimides. També convindrà fer alguna correcció, com aquell "la meua opera minori", que pertoca canviar en "les meves opera minora" (així estava en el meu original), que és la manera correcta de dir, en llatí, "les meves obres menors".

Un detall que heu citat de memòria (i de fa molt de temps), no és estrany que us hagi sortit inexacte; però com que és de certa importància, m'agradaria que, si s'ha de tornar publicar la nostra conversa, el rectificàssiu. Es allò de la fotografia de ca meua en companyia de Menéndez Pidal. Hi ha tres inexactituds: que jo vagi vestit de cerimònia; que dugui pel coll una

medalla o cosa semblant (ara som jo el qui cita de memòria); i que l'altre company, al costat de Don Ramon, sia el doctor Marañón. Jo no vaig conèixer personalment En Marañón. En la foto al·ludida, feta a Salamanca, els meus companys vertaders són: Don Ramon, En Ramon Aramon i Serra i el catedràtic Manuel Garcia Blanco, que és mort de fa poc. Em crida l'atenció la fidelitat amb què recordau els trets agitanats d'aquest amic, que efectivament els hi tenia.

Veig que el fascicle ha estat segrestat quan ja havia arribat als subscriptors. Alguna ànima piadosa degué fer la denúncia amb retard; més val així. Si la situació es normalitza, voldria obtenir alguns exemplars (en tinc 30 de demanats a través de la llibreria), perquè m'he quedat amb un sol exemplar, el de la nostra subscripció, i tenia interès a fer-ne arribar exemplars a una colla de parents i amics. Si teniu ocasió de fer-ho avinent a l'administració, us ho agrairé.

Res més, per avui. Estic enfeinatíssim. Sé que pensau venir a Mallorca, però probablement jo no hi seré. Estic compromès a fer uns viatges d'estudi durant el mes d'agost, únic en què no tinc obligacions laborals a Palma.

Us saluda cordialment

TEXTOS 17a i 17b

Carta de Baltasar Porcel a Francesc de Borja Moll (10 de setembre de 1967)

223/739

BALTASAR PORCEL

Barcelona, 10, setembre, 1967.

Sr. Francesc de B. Moll
Palma

Estimat amic,

vaig anar-me'n de Palma sense poder acudir a veure'us. Perdoneu, però anava tan carregat de cites i anades d'un lloc a l'altre, que el temps em passà com un llamp.

Bé, el que volia era fer un "encuentro" amb vós, i suposo que el podem fer sense veure'ns a Palma mateix. De fotografia, en Josep Planas me'n donarà una de les que no vam usar a "Serra d'Or". Les preguntes que us volia fer son les següents:

1. ¿Quins són els vostres plans de treball, o el que esteu fent ara: Diccionari, Memòries, etc.?
2. ¿Com veieu la situació actual de la ciència lingüística catalana i quina genh, de la que hi treballa, us sembla de major categoria?
3. ¿Com veieu la situació de la llengua a Mallorca, en aquestes direccions: com llengua parlada, com llengua escrita, com llengua cultura-literària?
4. ¿Com veieu el problema sociològic de la llengua catalana en general: escolaritat, premsa, etc.?
5. L'any vinent és el cenetari d'en Fabra. ¿Creieu que la seva obra necessita posar-se al dia en algun aspecte?
6. De la societat mallorquina, ¿quins creieu que en són els seus problemes més greus, siguin culturals, polítics o econòmics? De fet, els últims quinze anys illencs han estat d'evolució molt marcada.

M'ho podeu contestar per escrit, tant me fa si en català o castellà, ~~copiant~~, abans de les vostres respostes, les meves preguntes. Us agrairia que les respostes no passessin de cinc folis, a doble espai.

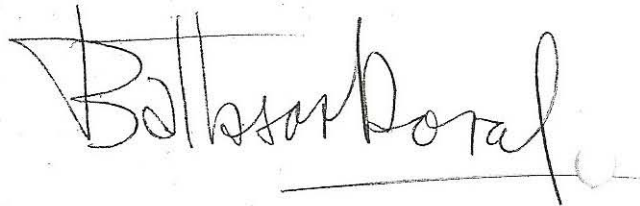
Us dic de contestar-ho per escrit, perquè l'altra vegada ho va preferir. Si en tenir-ho llest havieu de venir per Barcelona, en parlariem personalment i, per a mi, seria millor. Si no, m'ho envieu per correu.

De les respostes, no esqueveu, per favor, l'aspecte de projecció sociològica. Cara a la secció de "Los encuentros" és important. I podeu parlar amb tanta llibertat com vulgueu. Ja pagarem la multa corresponent.

"Los encuentros" sortirà en llibre, ~~en~~ "Destino", l'any vinent. I a Edicions 62 sortiran, com ja sabeu, les entrevistes de "Serra d'Or".

Una altra cosa: ¿em podríeu fer enviar el volum de cançons del P. Ginard? Us en faria un article a "La Vanguardia", per exemple.

Ja em direu coses. Molt cordialment vostre,



te. 2480638

Corberas, 29
Barcelona-17

TEXT 18

Carta de Francesc de Borja Moll a Baltasar Porcel (16 de setembre de 1967)

223/743

Sr. Baltasar Porcel.
Corberas, 29.
BARCELONA 17.

16 setembre 1967

Estimat amic:

He començat a pensar les respostes, però us hauré de fer esperar una mica, perquè estic en els dies de la preparació de cursos de català, que volem queenguany siguin notablement més nombrosos que els altres anys, i no hi veig de cap bolla. Fins i tot em veig en el cas de preparar un llibre destinat als immigrants castellans que volen anar a escola de mallorquí. I no són pocs els qui ho demanen!

Us tenia en llista per a enviar-vos el Cançoner del Pare Ginard quan sortís el segon volum, però ara mateix us enviaré el primer i ja podreu començar a empassar-vos cançons amoroses. El segon encara trigarà un parell de mesos a publicar-se, perquè em duu una feïnada grossa la revisió de l'original i sobretot posar en net els milers de variants.

Molt agraït. Probablement ens veurem a Barcelona ben prest.
Cordialment,

TEXT 19

Carta de Francesc de Borja Moll a Baltasar Porcel (16 d'octubre de 1967)

225/762

Sr. Baltasar Porcel.
Corberas, 29.
BARCELONA 17.

16 octubre 1967

Estimat amic:

Rellegint la còpia de les respostes que teniu per al nostre "encuentro", he descobert una badada: allò de "militia est vita hominis super terram" no ho digué Sant Pau, sinó Job. Feis el favor de canviar el nom, posant "como dicen Job y José Antonio".

La qüestió referent a la feina professional dels llicenciats mallorquins, la vaig contestar oralment i pdser d'una manera poc clara. Sempre que dic coses improvisant em sol mancar exactitud d'expressió, i després em sap greu. Per això us incloc una resposta escrita, que em sembla que ve a esser el mateix que us vaig dir, però més arrodonit.

Perdonau de l'enfado, com diuen en mal mallorquí. Cordialment,

TEXT 20

Carta de Francesc de Borja Moll a Baltasar Porcel (13 de novembre de 1967)

223/783

Sr. Baltasar Porcel.
Corberas, 29.
BARCELONA 17.

13 novembre 1967

Estimat amic:

No us havia escrit més prest perquè esperava donar-vos notícies de la possibilitat de tenir l'entrevista amb els preveres de Felanitx i de Palma. Ara us puc dir que podreu fer-los el qüestionari i el contestaran; almenys n'hi ha un que el contestarà amb molt de gust. No he arribat a parlar amb el rector de Felanitx, però crec que també d'amollarà a voler.

Bé, el que us havia de dir primer de tot era "gràcies" per l'encuentro amb mi, publicat a "Destino", que vaig trobar ben ambientat, malgrat que l'ambientació fos feta a distància. L'afegitó que us havia enviat a darrera hora, sobre la feina dels llicenciats a Mallorca, podrà ésser aprofitada, si us sembla bé, quan hàgiu de publicar els encuentros en un volum, com em diguéreu. Ara que en parlem: en conjuminar aqueix volum (i el de les entrevistes de "Serra d'Or"), no aniria malament que m'ho anunciàssiu, i us enviaria algunes observacions de detall que potser serien útils per a arrodonir el text. Són "cosetes" sense gaire importància, però que sempre ajuden a completar o rectificar detalls.

Ja em direu com i quan es podria fer l'entrevista amb els capellans, perquè jo els pugui avisar. Us incloc un retall del Diari de Mallorca perquè vegeu com van les coses en matèria de misses en vernacle. La carta col·lectiva que s'insereix és completament verídica.

Records de la colla d'aquesta Torre de l'Amor. Cordialment,

BIBLIOGRAFIA

1. Corpus d'obres

- CABRER, Guillem. (1977). *Merlot*. Palma: Moll.
- (1990). *El minotaure*. Barcelona: Columna.
- CAPELLÀ, Llorenç. (1972). *Un dia de maig*. Barcelona: Nova Terra.
- (1980). *El pallasso espanyat*. Palma: Moll.
- (1987). *Ai, Joana Maria*. València: Eliseu Climent.
- FERRÀ I MARTORELL, Miquel (1975). *El fabulós viatge del Minerva*. Palma: Lluís Ripoll.
- (1983). *Memòries secretes de Cristòfor Colom*. Barcelona: La Magrana.
- FRONTERA, Guillem (1969). *Els carnisseres*. Barcelona: Club dels Novel·listes.
- (1977). *Tirannosaurus*. Barcelona: Laia.
- (1991). *La ruta dels cangurs*. Palma: Moll.
- JANER MANILA, Gabriel (1969). *L'abisme*. Palma: Moll.
- (1971). *Han plogut panteres*. Barcelona: Nova Terra.
- (1972). *La capitulació*. Palma: Moll.
- (1973). *L'agonia dels salzes*. Barcelona: Destino.
- (1977). *La cerimònia*. Barcelona: Edicions 62.
- (1980). *El silenci*. Palma: Moll.
- (1984). *Angeli musicanti*. Barcelona: Edicions 62.
- (1987). *La dama de les boires*. Barcelona: Plaza & Janés.
- (1990). *Els alicorns*. Palma: Moll.
- (1993). *Lluna creixent sobre el Tàmesi*. Barcelona: Columna.
- (1996a). *Els rius de Babilònia*. Barcelona: Cercle de lectors.
- (1996b). *La vida, tan obscura*. Barcelona: Columna.
- (2000). *Estàtues sobre el mar*. Barcelona: Columna.
- (2005). *Èxtasi. Els plaers accessibles*. Barcelona: Columna.
- LÓPEZ CRESPI, Miquel (2000). *Núria i la glòria dels vençuts*. Lleida: Pagès Editors.
- (2001) *Estat d'excepció*. Lleida: Pagès Editors.
- MESQUIDA, Biel (1978). *Putamars (ahí)*. Barcelona: Iniciativas Editoriales [Col·lecció Ucronia].
- (1990). *L'adolescent de sal*. Barcelona: Empúries. Primera edició: Barcelona: Edicions 62.

- OLIVER, Maria-Antònia (1983). *Cròniques d'un mig estiu*. Barcelona: Club Editor.
- (1990). *El vaixell d'Iràs i no Tornaràs*. Barcelona, Edicions de la Magrana.
- (1991). *Cròniques de la molt anomenada ciutat de Montcarrà*. Palma: Moll.
- (1994). *El sol que fa l'ànec*. Barcelona, Edicions de la Magrana.
- (1995). *Amor de cans*. Barcelona: Edicions 62.
- (1996a). *La dida* de Salvador Galmés. Versió teatral de Maria-Antònia Oliver. Palma: Moll.
- (1996b). *Punt d'arròs*. Barcelona: Edicions 62.
- (1998). *Antípodes*. Barcelona: Edicions de la Magrana.
- (1999a). *Estudi en lila*. Barcelona: Edicions de la Magrana.
- (1999b). *Joana E*. Barcelona: Edicions 62.
- (2000). *Tallats de lluna*. Barcelona: Edicions 62.
- (2006). *Cròniques d'un mig estiu*. Barcelona: Club Editor.
- PORCEL, Baltasar (1968). *Els argonautes*. Barcelona: Edicions 62.
- (1996). *Cavalls cap a la fosca*. Barcelona: Edicions 62.
- (1998). *Ulisses a alta mar*. Barcelona: Edicions 62.
- (2000). *El cor del senglar*. Barcelona: Edicions 62.
- (2001). *L'emperador o l'ull del vent*. Barcelona: Planeta.
- (2004). *Olympia a mitjanit*. Barcelona: Planeta.
- (2008). *Cada castell i totes les ombres*. Barcelona: Edicions 62.
- RIERA, Carme (1984). *Una primavera per a Domenico Guarini*. Barcelona: Edicions 62.
- (1994). *Dins el darrer blau*. Barcelona: Destino.
- (2000). *Cap al cel obert*. Barcelona: Destino.
- (2004). *La meitat de l'ànima*. Barcelona: Proa.
- RIERA, Miquel Àngel (1990). *Illa Flaubert*. Barcelona: Destino.
- SANTANDREU, Jaume (1980). *Camí de coix*. Palma: Moll.
- (1984). *Mamil·la, encara*. València: Eliseu Climent.
- (1997). *Encís de minyonia*. Palma: Obra Social i Cultural Sa Nostra.
- (2004). *Catedral amb armaris*. Barcelona: Llibres de l'Índex.
- SERRA, Antoni (1981). *Rapsòdia per a una nit de Walpurgis, Nuredduna*. Barcelona: Edicions 62.
- (1985). *El blau pàl·lid de la rosa de paper*. Palma: Moll.
- (1989). *RIP, senyor Mosqueiro*. Barcelona: Edicions de la Magrana.
- (1990). *Espurnes de sang*. Barcelona: Edicions de la Magrana, 1990.

- (1991). *L'arqueòloga va somriure abans de morir*. Barcelona: Edicions de la Magrana.
- (1992). *Cita a Belgrad*. Barcelona: Edicions de la Magrana.
- TOMÀS, Gabriel (1972). *Corbs afamegats*. Barcelona: Edicions 62.
- VICENS, Antònia (1990). *39º a l'ombra*. Palma: Moll.
- (2002). *Lluny del tren*. Barcelona: Destino.

2. Bibliografia de consulta

- ALCOVER, Antoni Maria (1996). *Es Castell d'iràs i no tornaràs*. A: Josep A. Grimalt i Jaume Guiscafrè (ed.). *Aplec de Rondaies Mallorquines d'en Jordi d'es Racó*, tom I. Palma: Moll. Pàg. 499-543.
- (1996). *Na Roseta* (1998). A: Josep A. Grimalt i Jaume Guiscafrè (ed.). *Aplec de Rondaies Mallorquines d'en Jordi d'es Racó*, tom II. Palma: Moll. Pàg. 377-401.
- ALZAMORA, Sebastià (1996). «Narrar a Mallorca, narrar Mallorca». *Serra d'Or*, 439-440 (juliol-agost). Pàg. 59-61.
- (1998). *Gabriel Janer Manila. L'escriptura del foc*. Palma: Lleonard Muntaner, Editor.
- ARANDA, Quim (1997a). «Carvalho y la cocina». *El balneario*. Barcelona: Planeta. Reproduït a <<http://www.vespito.net/mvm/cocinacarv.html>>
- (1997b). «La familia de Pepe Carvalho». *La soledad del manager*. Barcelona: Planeta. Reproduït a <<http://www.vespito.net/mvm/prosolman.html>>
- (1997c). «Raíces culturales en la serie Carvalho». *Tatuaje*. Barcelona: Planeta. Reproduït a <<http://www.vespito.net/mvm/proltatuaje.html>>
- (2004). «El mundo según Carvalho». Reproduït a <<http://www.vespito.net/mvm/milenio03.html>>
- ARNAU, Carme (1996). «Pròleg» a Baltasar Porcel. *Cavalls cap a la fosca*. Barcelona: Edicions 62. Pàg. 7-11.
- (2007). «Ulisses a alta mar». «Dossier Baltasar Porcel i l'aventura del món». *Lluc*, 856 (març-abril). Pàg. 28-29.
- ARNAU I SEGARRA, Pilar (1995). «El turisme com a motiu de creació literària: la narrativa mallorquina (1968-1980)». *El Mirall*, 76. Pàg. 46-76.
- (1998). «1968-1998: trenta anys de la narrativa de la Generació dels 70 a Mallorca. Una visió panoràmica». *Lluc*, 806-807 (setembre-desembre). Pàg. 3-9.
- (1999). *Narrativa i turisme a Mallorca (1968-1980)*. Palma: Documenta Balear.

- (2004). «Desaïlladament illencs? La narrativa balear contemporània i la tematització de la insularitat». A: Margalida Pons i Caterina Sureda (ed.). *(Des)aïllats: narrativa contemporània i insularitat a les Illes Balears*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- BARCELÓ PINYA, Xavier (2008a). «El fill vudú del sergent Pepper. Hibridització pop a la narrativa balear». Comunicació presentada al congrés de l'AISC (Venècia). Inèdita.
- (2008b). «El Vaixell d'Iràs i no Tornaràs, fragmentació (entre la rondalla i la psicologia)». A: Maria Muntaner, Mercè Picornell, Margalida Pons i Josep Antoni Reynés (ed.). *Poètiques de ruptura*. Palma: Lleonard Muntaner, Editor. Pàg. 241-253.
- BARTHES, Roland (1969). «Texte (théorie du)». A: *Encyclopaedia Universalis*, tom 15. París: Encyclopaedia Universalis. Pàg. 1013-1017.
- BARTRINA, Francesca (2001). *Caterina Albert/Víctor Català. La voluptuositat de l'escriptura*. Vic: Eumo Editorial.
- (2005). «La crítica literària feminista a Catalunya en els darrers trenta anys». *Literatures*, núm. 3. Pàg. 89-102.
- BOU, Enric (1988). «La literatura actual». A: Martí de Riquer, Antoni Comas i Joaquim Molas (ed.). *Història de la literatura catalana*. Volum 11. Barcelona: Ariel. Pàg. 355-419.
- BROCH, Àlex (1980). *Literatura catalana dels anys setanta*. Barcelona: Edicions 62.
- (1985). *Literatura catalana. Balanç de futur*. Barcelona: Edicions del Mall.
- (1991). *Literatura catalana dels anys vuitanta*. Barcelona: Edicions 62.
- (1996). «Els narradors de la generació dels setanta». A: *La generació dels setanta: 25 anys*. Barcelona: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana. Pàg. 45-58.
- BRONTË, Charlotte (2000). *Jane Eyre*. Madrid: Espasa.
- BUBNOVA, Tatiana (1996). «Bajtín en la encrucijada dialògica (datos y comentarios para contribuir a la confusión general)». A: Iris Zavala (ed.). *Bajtín y sus apócrifos*. Barcelona: Editorial Anthropos. Pàg. 13-72.
- CAMILLERI, Andrea (1998). *Un mes con Montalbano*. Barcelona: Emecé Editores.
- (2006a). «El primer cas d'en Montalbano», dins *El primer cas d'en Montalbano*. Barcelona: Edicions 62. Pàg. 85-202.
- (2006b). *El olor de la noche*. Barcelona: Salamandra.

- (2006c). «La traducció de Manzoni», dins *La nochevieja de Montalbano*. Barcelona: Salamandra. Pàg. 279-295.
- (2006d). «Retorn als orígens», dins *El primer cas d'en Montalbano*. Barcelona: Edicions 62. Pàg. 205-295.
- (2007). *El perro de terracota*. Barcelona: Salamandra.
- CABRÉ, Rosa (1993). «El viatge a la narrativa de Baltasar Porcel. La memòria i la creació d'un univers mític». A: DD.AA. (a cura d'Enric Bou i Ramon Pla). *Creació i crítica en la literatura catalana*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- (1996). «Els contes de *Molts paradisos perduts*». *Randa*, 39. Pàg. 119-145.
- (2007) «Baltasar Porcel: la materialització del somni com a dimensió de la realitat». «Dossier Baltasar Porcel i l'aventura del món». *Lluc*, 856 (març-abril). Pàg. 23-27.
- CABRER, Guillem (1990). «39° a l'ombra o la càlida temperatura d'un cos literari», pròleg a Antònia Vicens. *39° a l'ombra*. Palma: Moll. Pàg. 7-13.
- CATALÀ, Víctor (1979). *Solitud*. Barcelona: Edicions 62.
- DODAS, Anna (1993). «Per a un estudi de "Mirall trencat": un procés de poetització». *Ausa*, 131. Pàg. 289-302.
- DOMENGE, Joan; SANTANDREU, Pere; SUREDA, Francesca (1996). «Maria-Antònia Oliver i Rafel Duran: un muntatge teatral per a *La dida* de Salvador Galmés». *Lluc*, 793 (juliol-agost). Pàg. 5-13.
- DOMÍNGUEZ, Lourdes (2003). «Hi ha molt de camí per a la rebel·lia» (entrevista a Maria-Antònia Oliver). *Avui*, 12 de juny. Reproduït a: <<http://www.joanducros.net/corpus/Maria%20Antonia%20Oliver.html>>
- ESCANDELL, Dari; MONTSERRAT, Sandra (2009). «Recursos rondallístics en la narrativa de Maria-Antònia Oliver: tòpics i llengua». A: Joan Armangué i Caterina Valriu (ed.). *Illes i insularitat en el folklore dels Països Catalans*. Dolianova: Grafica del Parteolla. Pàg. 69-79.
- FAULÍ, Josep (1969). «Notes de lectura: Guillem Frontera, novel·lista». *Tele/estel*, 149 (23 de maig). Pàg. 18.
- FERRÀ MARTORELL, Miquel (1998). «La moderna novel·la històrica». *Lluc*, 806-807 (setembre-desembre). Pàg. 64-66.
- FOIX, J. V. (1985). *Sol, i de dol*. Barcelona: Quaderns Crema.
- FUSTER, Jaume (1984). «La novel·la negra». (*Guies de lectura*, núm. 7). Barcelona: la Caixa.

- GABANCHO, Patrícia (1982). *La rateta encara escombra l'escaleta. Cop d'ull a l'actual literatura catalana de dona*. Barcelona: Edicions 62.
- GALMÉS, Salvador (1987). *La dida i altres narracions*. Palma: Moll.
- GARCÍA BERRIO, A. (1989). *Teoría literaria*. Madrid: Cátedra.
- GAYÀ, Víctor (1997). *Jaume Santandreu. El sexe del profeta*. Palma: Leonard Muntaner, Editor.
- GENETTE, Gérard (1982 [1989]). *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. París: Seuil.
- GRAELLS, Guillem Jordi (1982). «La narrativa illenca de postguerra». *Randa*, 13. Pàg. 137- 164.
- (1996a). «La generació literària dels setanta». *La generació dels setanta: 25 anys*. Barcelona: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana. Pàg. 11-23.
- (1996b). «La "generació dels 70". Vint-i cinc anys després». *Serra d'Or*, 441 (setembre). Pàg. 28-30.
- GUILLAMON, Julià (1985). «Maria-Antònia Oliver, al país de les faules». Suplement literari del diari *Avui*, 7 d'abril.
- GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN, R. (1992). «Intertextualidad: teoría. Desarrollos. Funcionamiento». *Signa*, 3. Madrid: UNED. Pàg. 139-156.
- HUTCHEON, Linda (1980). *Narcissistic narrative: the Metafictional Paradox*. Londres: Methuen.
- ISERN, Joan Josep (2002). «Un gat amb els ulls de Montgomery Clift». *Avui Cultura*, 23 de maig. Pàg. 16.
- JANER MANILA, Gabriel (1980). *Sexe i cultura a Mallorca: el Cançoner*. Palma: Moll.
- JANER MULET, Maria de la Pau (1993). «La narrativa catalana a Mallorca a partir dels anys 70». *Zeitschrift für Katalanistik*, 6. Pàg. 43-44.
- JASSO GARAU, Vicent (1982). «Pròleg» a Lluís Salvador, Arxiduc d'Àustria. *Rundayes de Mallorca*. Palma: José J. de Olañeta Editor. Pàg. 5-16.
- JOAN I TOUS, Pere (2002). Presentació de l'edició alemanya de *La dama de les boires* a la universitat de Constança. Palma: Conselleria d'Educació i Cultura. Reproduïda al web personal de Gabriel Janer Manila: <http://www.mallorcaweb.net/janermanila/base.htm>
- KRISTEVA, Julia (1969). «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman», dins *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. París: Seuil. Pàg. 143-173.
- (1974). *La Révolution du langage poétique*. París: Seuil.

- LIMAT-LETELIER, N.; MIGUET-OLLAGNIER, M., ed. (1989). *L'intertextualité*. París: Les Belles Lettres (Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, 637).
- LLOMPART, Josep Maria (1969). «Pròleg» a Gabriel Janer Manila. *L'abisme*. Palma: Moll. Pàg. 9-15.
- (1987). «La trajectòria literària de Gabriel Janer Manila». *Lluc*, juliol-agost. Pàg. 23-25. Reproduït a: <http://www.mallorcaweb.net/janermanila/base.htm>
- (1991). «Pròleg» a Maria-Antònia Oliver. *Cròniques de la molt anomenada ciutat de Montcarrà*. Palma: Moll. Pàg. 9-14.
- (1992[1986]). «La narrativa a les Illes Balears», dins *La narrativa a les Illes Balears*. Palma: Moll.
- (2006). «Guillem Cabrer o l'alegria de viure». A: *Retrats. Guillem Cabrer*. Barcelona: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana. Pàg. 13-26. Reproduït a <http://www.escriptors.cat/files/Retrat10.pdf>
- LLORCA, Vicenç (1996). «A propòsit del terme "generació"». *Serra d'Or*, 441 (setembre). Pàg. 30.
- LLUÍS SALVADOR, ARXIDUC D'ÀUSTRIA (1982a). «Es castell de ses roses», dins *Rundayes de Mallorca*. Palma: José J. de Olañeta Editor. Pàg. 114-120.
- (1982b). «Es tres germans», dins *Rundayes de Mallorca*. Palma: José J. de Olañeta Editor. Pàg. 132-139.
- LODGE, David (1998). *L'art de la ficció*. Barcelona: Empúries.
- LÓPEZ CRESPI, Miquel (2005). *Memoria històrica. Resistència antifranquista: les Aules de Poesia, Teatre i Novel·la (1966-68)*. Reproduït a: <http://pobler.baleaerweb.net/post/8573>
- (2007). *La generació literària dels anys 70. La col·lecció Tià de sa Real publica Un viatge imaginari i altres narracions (I)*. Reproduït a: <http://www.mallorcaweb.net/lopezcrespi/>
- «Com vaig escriure *L'Amagatall, Estiu de foc i Núria i la glòria dels vençuts*», dins *Miquel López Crespí explicat per Miquel López Crespí*. Reproduït a: http://www.mallorcaweb.net/lopezcrespi/com_vaig_escriure2.htm
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2001). *La intertextualidad literaria*. Barcelona: Càtedra.
- MATEO GAMBARTE, Eduardo (1996). *El concepto de generación literaria*. Madrid: Síntesis.

- MENDOZA FILLOLA, Antonio (1994). *Literatura comparada e intertextualidad*. Madrid: La Muralla.
- (1996). «El intertexto del lector: un análisis desde la perspectiva de la enseñanza de la literatura». *Signa*, 5. Madrid: UNED. Pàg. 265-288.
- (2001). *El intertexto lector*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- MORA, Rosa (2000). Crítica a *El hombre de mi vida*, de Vázquez Montalbán. *El País*, 26 d'abril. Reproduït a: <<http://www.vespito.net/mvm/hmv4.html>>
- NAVARRO, Desiderio (1997). «Intertextualité: treinta años después», pròleg a *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: Casa de las Américas i Embajada de Francia en Cuba. Pàg. v-XIV.
- NERUDA, Pablo (2005). *Obras completas I. De «Crepusculario» a «Las uvas y el viento», 1923-1954*. Barcelona: RBA.
- ORIOL I GIRALT, Joan (1989). «Mosqueiro, en perill». *El Temps*, València, núm. 263 (3-9 de juliol). Pàg. 92.
- ORTEGA Y GASSET, José (2003a). «La idea de las generaciones» dins *El tema de nuestro tiempo*. Madrid: Alianza. Pàg. 59-66.
- (2003b). «La previsión del futuro» dins *El tema de nuestro tiempo*. Madrid: Alianza. Pàg. 67-74.
- PALAU Josep M. (1988). *Tendències de la novel·lística catalana actual*. Manacor: Patronat de l'Escola Municipal de Mallorca.
- PARCERISAS, Francesc (2004). «La generació dels setanta». *Caràcters*, 29. Pàg. 9-10. Reproduït a: <<http://www.uv.es/caracters/textos/n29/parcerisas29.htm>>
- PERELLÓ, Sebastià (2007). «Illa Flaubert: l'escriptura dissolvent de Miquel Àngel Riera». *Lluc*, 860 (novembre-desembre). Pàg. 40-44.
- PÉREZ FIRMAT, G. (1978). «Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura». *Romanic Review* LXIX, 1-2. Pàg. 1-14.
- PI DE CABANYES, Oriol; GRAELLS, Guillem-Jordi (1971). *La generació literària dels setanta*. Barcelona: Pòrtic.
- PIQUER VIDAL, Adolf; MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex (2006). *Catalana i criminal. La novel·la detectivesca del segle XX*. Palma: Documenta Balear.
- PLANAS, Antoni (2003). Baltasar Porcel. *La novel·la de la vida*. Palma: Leonard Muntaner, Editor.
- PLETT, H.F. (1993). «Intertextualities». *Criterios*, edició especial (juliol). Pàg. 65-94.

- PODGORZEC, Zbiquiew (1996). «Sobre la polifonía en las novelas de Dostoievski». A: Iris Zavala: *Bajtin y sus apócrifos*. Barcelona: Anthropos.
- PONS, Damià (1990). «Pròleg» a Gabriel Janer Manila. *Els alicorns*. Palma: Moll. Pàg. 9-28.
- PONS, Margalida (2007a). «Contactes textuais: intertextualitat i narrativa experimental», dins *Textualisme i subversió: formes i condicions de la narrativa experimental*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Pàg. 177-240.
- (2007b). «La subversió lingüística com a alternativa identitària en la narrativa postfranquista». *Jocs (Journal of Catalan Studies)*, 10. Pàg. 104-125. Publicació en línia: <http://www.anglo-catalan.org/jocs/10/articles.html>
- (2007c). «Contactes textuais: citació, reescriptura i apropiació en la narrativa experimental dels setanta i els vuitanta». A: Christian Camps i Montserrat Roser (ed.). *2n Col·loqui europeu d'estudis catalans, vol. 2. La intertextualitat a la literatura de postguerra fins avui*. Montpeller: Association Française des Catalanistes i Editions de la Tour Gile. Pàg. 359-387.
- (2004). PONS, Margalida; SUREDA, Caterina (ed.). *(Des)aiïllats: narrativa contemporània i insularitat a les Illes Balears*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- QUINTANA DOCIO, F. (1992). «El signo intertextual ante el lector real (jugando con fuego)». A: *Investigaciones semióticas IV*. Vol. I. Madrid: Visor. Pàg. 205-214.
- REIS, Carlos. *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. Madrid: Gredos, 1985.
- RIPOLL, Lluís (1975). «Pròleg» a Miquel Ferrà i Martorell. *El fabulós viatge del Minerva*. Palma: Lluís Ripoll. Pàg. 5-8.
- RODRÍGUEZ, María Pilar (2000). «Exclusió i pertinença: nació i responsabilitat històrica a Dins el darrer blau». A: Luisa Cotoner (ed.). *El mirall i la màscara. Vint-i-cinc anys de ficció narrativa en l'obra de Carme Riera*. Barcelona: Destino. Pàg. 237-259.
- ROSSELLÓ BOVER, Pere (1982). *L'escriptura de l'home. Introducció a l'obra literària de Miquel Àngel Riera*. Palma: Obra Cultural Balear i Universitat de Palma.
- (1992). «L'obra narrativa de Guillem Cabrer». *Estudis baleàrics* 42. Pàg. 15-19.
- (1997). *Els moviments literaris a les Balears (1849-1990)*. Palma: Documenta Balear.
- (1998). *La literatura a Mallorca durant el franquisme (1936-1975)*. Palma: El Tall Editorial.

- ROSSELLÓ-PÒRCEL, Bartomeu (2002). *Obra poética. Edición bilingüe*. A Coruña: Espiral Maior.
- SALOM, Jeroni (1988). «Visió personal, partidista i indocumentada de vint-i-cinc anys de novel·la mallorquina». *Palau Reial*, monogràfic 2 (maig). Pàg. 40-42.
- (1998). «L'arbre dels vençuts. Sobre tres novel·les d'Antoni Serra». *Lluc*, 806-807 (setembre-desembre). Pàg. 14-17.
- SANTANDREU, Jaume (1992). *Inventari d'oratges*. Manacor: Sa Nostra.
- (2005). *Estopa encesa*. Port de Pollença: Edicions del Salobre.
- SEGUÍ TROBAT, Gabriel (1990). «El turisme com a motiu de creació literària a Mallorca (1960-1990. La narrativa i el teatre». *Estudis Baleàrics*, 37-38. Pàg. 263-280.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (1992). «La novela». A: Francisco Rico (coord.). *Historia y crítica de la literatura española*. Tom 9. Barcelona: Crítica.
- SELDEN, Raman et alt. (2001). «Teorías feministas», dins *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Ariel. Pàg. 151-184.
- SERRA, Antoni (2007). *La decrepitud del periodisme. Diari d'ombres, paisatges i figures (1980-1982)*. Vol. III. Palma: Lleonard Muntaner, Editor.
- SIMBOR ROIG, Vicent (1999). *Llorenç Villalonga a la recerca de la novel·la inefable*. València/Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana i Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- SOLÀ PARERA, Dafne (2005). *En busca de un discurso identitario y canónico: la reescritura de Rhys y Coetze en Wide Sargasso Sea y Foe*. Barcelona: Departament d'Humanitats, Universitat Pompeu Fabra. Reproduït a: <http://www.tesisenxarxa.net/TESIS_UPF/AVAILABLE/TDX-0320106190538//tdsp1de1.pdf>
- SOLER, Joaquim (1993). «Maria-Antònia Oliver. Les dones són uns lectors que a mi em serveixen molt». *Cultura*, 50 (novembre). Pàg. 58-61.
- SOLDEVILA, Llorenç (2008). *Tot Porcel. D'Els condemnats a Olymphia a mitjanit*. Barcelona: Proa.
- SUAU, Nadal (2007). «El viatge a Ítaca. Reflexió entorn de la novel·lística més recent». *Els Marges*, 3 (gener 1975). Pàg. 108-115.
- SULLÀ, Enric (1975). «Anatomia de la malenconia, resurrecció de la voluntat». *Lluc*, 856 (març-abril). Pàg. 18-19.
- TORRE, Guillermo de (1969). *Del 98 al Barroco*. Madrid: Gredos.
- TRIADÚ, Joan (1982). *La novel·la catalana de postguerra*. Barcelona: Edicions 62.

- TSUCHIYA, Akiko (2000). «Sedució i simulació a *Una primavera per a Domenico Guarini* de Carme Riera». A: Luisa Cotoner (ed.). *El mirall i la màscara. Vint-i-cinc anys de ficció narrativa en l'obra de Carme Riera*. Barcelona: Destino. Pàg. 51-72.
- VALLS, Fernando (2000). «Primera lectura de *Cap al cel obert*, de Carme Riera». A: Luisa Cotoner (ed.). *El mirall i la màscara. Vint-i-cinc anys de ficció narrativa en l'obra de Carme Riera*. Barcelona: Destino. Pàg. 301-314.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1979). *Los mares del Sur*. Barcelona: Planeta.
- (1981). *Asesinato en el Comité Central*. Barcelona: Planeta.
- (1982). *Tatuaje*. Barcelona: Plaza & Janés.
- (1997). *Quinteto de Buenos Aires*. Barcelona: Planeta.
- (2006). *El hombre de mi vida*. Barcelona: Planeta.
- (2007). *Milenio Carvalho*. Barcelona: Planeta.
- VEGA, María José (2003). *Introducción a la crítica postcolonial*. Barcelona: Crítica.
- VIDAL ALCOVER, Jaume (1976). «La literatura a Mallorca. 9. La gent i els temps novells». *Diario de Mallorca*, 25 de març. Pàg. 21.
- VILLALONGA, Llorenç (1971). *Mort de dama*. Barcelona: Club Editor.
- WOOLF, Virginia (1996). *Una cambra pròpia*. Barcelona: Deriva Editorial.
- ZAVALA, Iris (1989). «Dialogía, voces, enunciados: Bajtin y su círculo». A: Graciela Reyes. *Teorías literarias en la actualidad*. Madrid: El Arquero. Pàg. 79-128.