

# LLORENÇ VILLALONGA: UN MAPA DE NARRACIONS

En Llorenç Villalonga. Relats. Introducció: Joan Oleza. Alzira. Edicions Bromera. 1996.

(Es tracta de la Introducció: pp.1-67)

El personatge de Llorenç Villalonga preserva un últim reducte inaprehensible al lector, quelcom de sinuós, d'esmunyedís, no és massa d'estranyar en un escriptor que escapa a les imatges convencionals de l'escriptor contemporani: no va ser un bohemí, ni un intel·lectual, no va ser un diví ni tampoc un *gauchiste*, la seua identitat social era una combinació ben estranya d'aspectes: un terç d'imaginarí senyor de terres, un altre terç de professional de la psiquiatria, un terç final - o inicial? - d'escriptor, a mitges entre la literatura - la gran literatura, però també la literatura de tertúlia - i el periodisme. La identitat més personal, més íntima, defuig els terços, s'esmuny entre les esquerdes.

Comprendre des del 1995 la seua trajectòria biogràfica exigeix l'esforç d'imaginació necessari per assimilar-se un territori i un temps que no són els nostres i que en ell foren determinants. La biografia de Villalonga seria gairebé incomprendible fora del territori de Mallorca, l'illa que ell provocà tant com estimà, però a la qual s'hi va aferrar amb la mateixa decisió que aquell pi de Formentor que cantà el poeta Miquel Costa i Llobera (no gens del seu gust). Quant al temps el seu destí l'espentà a través tres moments torbadorament dissemblants: els *feliços 20*, la corretjosa postguerra dels 40-50, la societat de consum dels 60-70. En cadascuna d'aquestes etapes, i sempre des de Mallorca, Llorenç Villalonga anà modificant-se ell i la seua obra, adaptant-se més bé o més mal ( depén del punt de vista) a les mutacions de l'entorn.

## I. Una biografia literària en tres etapes

Llorenç Villalonga naixqué a Ciutat de Mallorca l'any 1897. Del costat patern les seues arrels - els Villalonga i els Montaner - eren de nissaga rural i antiga, senyors de terres lla on es troben el pla i la serra, en el cor mateix de l'illa, boscos i vessants muntanyoses de Bunyola, d'Alaró, de Binissalem. "En la obra de Lorenzo, estos bosques, que hemos recorrido tantas veces, aparecen bajo el nombre de Bearn", ens confia el seu germà Miquel, a l'*Autobiografía* (1947). Bearn, el territori mític de les narracions i novel·les de Villalonga es correspon *grosso modo* amb

les terres de Tofla, l'antiga possessió pairal dels Villalonga <sup>1</sup>. "Sembla que abans del 1484 - consta a l'arxiu de la família - els vells apareixen ja a les seves salvatges terres de Tofla i allà, a quatre-cents metres d'altitud, entre precipicis i núvols, s'hi estigueren fins fa poc" (*El llumí...* 127). Eren senyors que "no amaban ni conocían la ciudad" (Miquel, *Autobiografía*, 25), que incorporaven al seu llinatge el genitiu "de Tofla", i que encara a principis del segle passat dataven els documents no a Alaró, "que era el seu terme municipal" sinó a Tofla, "que eren les seves terres. Tofla era, per ells, el centre. Després hi havia l'illa. Després, potser, ja no hi havia res" (*Falses memòries*, 167). "Creo que pertenezco a una familia que cuenta demasiados siglos de antigüedad", exclama Miquel en començar la seua *Autobiografía* (27), una d'aquelles famílies que, gràcies a l'isolament de Mallorca respecte als circuits del gran capitalisme i a l'escassíssim impacte de la revolució industrial, perpetuà modes de vida d'altre temps. Mallorca trigà a desembarassar-se del segle XIX, el que hi permeté la sobrevivència d'una cultura catòlica i senyorial, complaguda en la seua insularitat i indiferent - quan no desdenyosa - als corrents civilitzatoris que en la primera meitat del segle incorporaren el Mediterrani - o al menys la conca septentrional - a la modernitat.

Per part materna els Villalonga descendien d'una ben altra classe de família. Una avia d'origen balear que tornà a Menorca (a Mahó) procedent de New Orleans, d'on havia fugit quan la Guerra de Secessió nordamericana (Miquel en fa una brillant narració a l'*Autobiografía*), i un avi menorquí, però descendent d'emigrants grecs, van fundar una família més aviat burgesa, d'universitaris i professionals liberals, la connexió de la qual amb Llorenç, especialment el Llorenç jove, tot just comença ara a investigar-se (J. Pomar, 1995).

La família Villalonga-Pons, de nissaga nobiliària però sense gaire patrimoni que la sustentara (tant per part de pare com de mare descendien de línies no hereditades), vivia - amb comoditat de classe mitja i ascendència social de classe alta - de la carrera del pare, que era militar, com s'esdevenia sovint en la noblesa mallorquina, on els fills no hereus havien de triar entre l'exèrcit, l'església i, més rarament, el dret o les humanitats. Llorenç suspengué l'ingrés a l'Acadèmia militar i, descartades la carrera eclesiàstica i la jurídica, es decidí per la medicina.

### **I.1. L'àngel rebel**

No fou un estudiant espectacular i el seu curriculum més s'assembla a una carrera d'obstacles que de les altres, peregrinà per les universitats de Múrcia, Barcelona, Madrid, Saragossa, sortejant-ne els ossos més durs de rosegar, i acabà en París, on volia especialitzar-se en

---

<sup>1</sup>. Per a la correspondència entre els territoris de ficció i els de la realitat geogràfica mallorquina vegeu J. Vidal Alcover (1984).

psiquiatria. Al Madrid efervescent dels anys 20 tingué el privilegi d'entrar en contacte amb l'ambient renovellador de la *Residencia de Estudiantes*, on en aquells anys cristal·litzava l'avantguarda i on coincidiren personalitats decisives de la *Generación del 27* (Dalí, Lorca, Buñuel...), i amb el projecte intel·lectual noucentista, encapçalat per José Ortega i Gasset, les idees del qual així com la tasca d'apertura a la modernitat que dugué a terme la *Revista de Occidente*, que dirigia, influïren de manera determinant en el jove Villalonga. Allí llegí Freud i decidí especialitzar-se en psiquiatria perquè "més que un vertader art de curar els malalts, els mètodes psiquiàtrics eren com una filosofia, poètica fins i tot (*Notes autobiogràfiques*, 143). De manera que, acomplint un dels més enquermerats dels seus somnis, anà a París<sup>2</sup>, on l'esperava la revelació de l'obra literària de Marcel Proust - l'escriptor modern que més el va marcar - i on acabà de configurar els qui havien de ser els seus models literaris, els clàssics francesos del segle XVII (Molière, Mme. de La Fayette, Lafontaine) i del XVIII (Voltaire, l'abat Prévost), i la qu'ell entenia com novel·la psicològica moderna (A. France, M. Proust i, en menor escala, A. Gide). De retorn a Mallorca es dedicà al periodisme i, després d'una primera etapa en l'exercici de la medicina, a la psiquiatria, que li va permetre fer-se ocupar el càrrec de metge titular de la Clínica Mental de Jesús, de beneficència pública, dependent de la Diputació Balear, clínica en què desenvoluparia tota la seua vida professional, fins la seua jubilació.

La dècada del 26 - en què obtingué la licenciatura - al 36 constitueix la primera època de l'escriptor, que l'esclat de la conflagració civil vingué a interceptar dramàticament. Aquell cadell de la noblesa mallorquina, a qui la seua condició de psiquiatra i de parisenc d'adopció, així com una cultura no gens habitual en la bona societat de l'illa - ni per la modernitat ni pel laïcisme -, feta de lectures de Freud, de France, de Nietzsche, d'Ortega, de Proust, donen un aire entre exòtic i snob, trià entre tots els roles possibles per fer la seua entrada en societat el d'*enfant terrible*. Impregnat dels efluvis cosmopolites d'aquells *roaring twenties* emprén la seua personal creuada contra l'autosatisfeta suficiència d'una aristocràcia provinciana, catòlica i conservadora, o arremet contra els marmessors de l'Escola Mallorquina, custodis d'una poètica banal i anacrònica, obstinats conreadors d'una lírica patriarcalista que exalta la pagesia, els ametlers en flor i les oliveres mil·lenàries. "Gairebé tot el que escriu en aquests anys té l'origen en aquell esperit de reacció antilocalista, antifolkloric i antiprovincià que esclatarà aviat en un enfrontament obert amb el grup "La Nostra Terra" [...] símbol del localisme conservador i dels tòpics literaris sobre l'illa" (M. Gustà, 1988, 120). Miquel féu costat al seu germà en la seua militància periodística, qui adoptà el

---

<sup>2</sup>. Els germans Villalonga Pons reberen una educació on el francès (que la mare utilitzava habitualment) era l'idioma de prestigi i París la capital del món, cosa que tindria una rellevància cabdal en la vida i l'obra de Llorenç, i que començà a fer-se de notar en els anys de l'adolescència: "Lorenzo era ya, con intermitencias, un afrancesado", escriu Miquel (*Autobiografia*, 71).

pseudònim de Déhy primer, i de Dhey després: "Los artículos de Lorenzo fueron acogidos con asombro y escándalo. Eran irónicos, independientes, poco encasillables, ligeramente tocados de 'snobismo' [...] El grupo regionalista aparecía indignado [...] Le detestaban, además, por castellanista. 'No escribo en lengua vernácula - replicaba Lorenzo - porque la desconozco, como nos ocurre a todos, y prefiero aprovechar mi tiempo aprendiendo inglés que estudiando mallorquín, como hacen ustedes. No creo, además, que el mallorquín sea una lengua apta para expresar cosas un poco complicadas; ni siquiera que exista una gramática mallorquina [...] Sospecho que ustedes usan la lengua vernácula no por lirismo, como creen, sino porque la castellana les resulta grande. Para destacar las figuras no hay nada mejor que empequeñecer los escenarios' "(Autobiografía, 225).

Els atacs de Llorenç al regionalisme tenen com a base una ideologia alternativa, no la de l'esquerra política o intel·lectual, amb la qual no s'hi sent en absolut identificat, malgrat l'acostament de Llorenç al seu oncle Gabriel Alomar, "el pariente maldito [per les seues idees avançades] al que visitaba en secreto en su caserón al amparo de la catedral" (Porcel, 1987, 175), sinò el d'un cosmopolitisme *Modern Style*, culturalista i frívol, que coqueteja amb els moviments avantguardistes i amb la bohèmia sense comprometre's, i que fa de la Mallorca d'aleshores la posada d'un turisme minoritari i diletant, que congrega milionaris capritxosos, dones emancipades - *dones cubistes*, diu Villalonga -, aventurers de les finances, pintors, poetes, novel·listes<sup>3</sup> ... Un d'aquells paradisos artificials, en suma, que somiaren els *decadentistes fin de siècle* però on també *futuristes* i *ultraistes* acudiren a celebrar les seues metàfores i gestes esportives, renegar de la vella moral, magnificar el Mediterrani, el sol, el mar o el fervor dels cossos.

A aquest tarannà respon la novel·la que centra tota la primera època de la seua obra, *Mort de dama* (1931), apadrinada per Gabriel Alomar, que provocà un escàndol en l'ensopida atmosfera cultural, i fins i tot familiar, de l'illa. També s'hi corresponen les nombroses col·laboracions periodístiques (entre elles no pocs relats) signades per Dhey a *El Día*, diari liberal de Palma, o l'empresa de *Brisas* (1934-36), revista il·lustrada de la qual Villalonga va ser director literari i en què col·laboraren, a més a més del segu germà ('Kim'), Gabriel Fuster ('Gafim') i alguns dels

---

<sup>3</sup>. Així el definia Miquel: "un turismo incipiente de seres extraños, que nadaban en invierno y de señoras emancipadas que fumaban en público. La ciudad fingía ignorarlos, pero ellos se extendían como una mancha de aceite". Entre els escriptors que s'hostatgen durant un temps a Mallorca i que entren en contacte amb els Villalonga cal recordar molt especialment, pel que escriuran sobre aquells anys, l'Albert Vigoleis Thielen, autor d'una novel·la tan poc coneguda a Espanya com rellevant i voluminosa, recentment traduïda al castellà, *La isla del segundo rostro*, i el George Bernanos que vingué per escriure el seu *Journal d'un curé de campagne* i que s'hi inspirà per la impressionant *Les grand cimetières sous la lune*. En contacte amb aquest clima cultural cal situar també un altre focus literari i ideològic, en què participen, entre d'altres, el dramaturg Jacinto Grau o el crític Ricardo Baeza i que centra la tertúlia dels germans García Peñaranda, on s'hi integraren els Villalonga. Veg. Llorenç Villalonga, "Les tertúlies dels germans Peñaranda", *Lluc*, octubre del 1971.

estrangers del grup, com Elisabeth Mulder o el propi Georges Bernanos. Llorenç hi publicà, en versió castellana, *Muerte de dama* i la comèdia *Silvia Ocampo*.

La guerra civil de 1936-39 posà fi, traumàticament, a la dialèctica cosmopolitisme/regionalisme i, amb ella, a l'univers ideològic i estètic d'aquesta primera època.

## **I.2. El poema de Mallorca.**

"S'any mil noucents trenta-sis, Mallorca, que és apolítica, hagué d'elegir entre roig i blau - i de roigs no en teníem res. Has d'evolucionar, has d'elegir" confessava l'escriptor mallorquí a Baltasar Porcel, l'any 1970, i insistia: "T'acab de dir que hi ha moments en què s'ha d'elegir. Sa història des meu falangisme és senzillíssima: jo som homo de matisos i es mil noucents trenta sis em vaig trobar, de cop, que no hi havia mitges tintes: o roigs o blaus. No vaig dubtar" (Porcel, 1987, 211). Llorenç formava part d'una família ancestralment conservadora, en una societat que com l'illenca va mostrar-se abrumadorament conservadora, era fill d'un militar i germà d'un altre, i encara que pels seus interessos literaris i, sobretot, periodístics s'havia acostat al seu oncle Gabriel Alomar de Tofla ("un liberal il.lustre, anticomunista i anticonservador", segons Llorenç (Porcel, 1987, 228)) mai no va fer-ho des d'una actitud d'esquerra, ni tan sols republicana ("mi hermano - escriu Miquel, tot i al.ludint a la relació Llorenç- G. Alomar - dócil en las apariencias, era indócil en el fondo y no se interesaba por otra república que no fuese la de las letras. No podían entenderse, pero les gustaba charlar y mantener contacto" (*Autobiografía*, 223)). El fet és que l'actitud complaent de Miquel envers la dictadura de Primo de Rivera es transformà en desaprovació de la Segona República - "más canija y tontiloca que la primera" (*Autobiografía*, 372) - proclamada des de la premsa per tots dos germans, i després en adhesió a l'*Alzamiento* militar i a la Falange. Com a metge va ser destinat, durant la guerra, a la defensa passiva i col.laborà en activitats propagandístiques.

Però els Villalonga no s'hi caracteritzaren pel seu entusiasme envers el règim franquista. El propi Miquel, més implicat que Llorenç, escriu més tard sobre aquests anys: "Hice mi poco de guerra, la que pude" (370), "no me siento actualmente tan sobrado de fervores o tan relajado de escepticismos como para enturbiar con postulados políticos la clara serenidad de mis evocaciones" (370, 372). En abril de 1939 Llorenç confessà al seu *Dietari*: "Ha terminado la guerra. 'Hace más de un siglo que no habíamos tenido una victoria tan aplastante'. De acuerdo. Pero es una victoria contra nosotros mismos, porque ¿quién pagará los platos rotos?" (Pomar, 1995, 196). Joan Fuster, en la primera versió (1960), en castellà, de la seua *Literatura catalana contemporània* (1972) enraonava sobre els efectes de la guerra en la ideologia de l'escriptor mallorquí: "El 1936 le abrirá

los ojos. Los acontecimientos desencadenados este año no 'entran', sino muy de soslayo, en la obra de Villalonga [...] Pero Villalonga, ahora, ya sabe que cualquier alternativa a su mundo le resulta inaceptable: ni la fascista, ni la socialista, ni siquiera la democrática liberal [...] No se hace ilusiones, desde luego: su mundo está irremisiblemente condenado. Y lo lamenta. En aquel momento repudia *Mort de dama*, el corrosivo desplante de su juventud, y escribe *Bearn* [...] una 'elegía' [...] elegía a un mundo, su mundo - "una certa Mallorca": "la meva, en definitiva" - que se desmorona "(241). A semblant conclusió aplegà J. Molas (1966, 8): "La guerra civil i, just acabada aquesta, la mundial ensorraren definitivament el món fat i cristal·lí de l'Escola Mallorquina i, ahora, l'artificial que Villalonga s'havia fabricat per a fugir-ne, i combatre'l." L'ensorrament fa fer inútil la sàtira i va deixar que a poc a poc brotara, al seu lloc, l'elegia, el mite d'un paradís perdut, perquè com s'escriu a *Bearn* "no hi ha més paradisos que els perduts"<sup>4</sup>.

Els seus relats reflectiren l'impacte que acabà amb una forma de vida, la de Dhey i els joves entre snobs, decadents i avantguardistes que triaren com a enemics la bucòlica cursilona del regionalisme i el tradicionalisme beat de la classe dirigent mallorquina. A "Aquells avantguardismes" un càstig bíblic s'abat sobre aquells dies de sessions avantguardistes al Cinema Club: "Dies després del film, caigué foc del cel damunt l'illa; ocorregueren catàstrofes" (*Narracions*, I, 123). A "Crisi", estremidora narració que incloem dins la nostra selecció, un jove deixa, poc abans de morir al front de guerra, el testimoni del dia en què va sentir incubar-se al seu dedins la certesa - abrumadora - de què tot allò que havia viscut i en què havia cregut s'esfondrava irreversiblement.

Però on més profundament va burinar l'impacte de la guerra fou en el seu tarannà personal. Llorenç es casà el 1937, en plena guerra, amb Na Maria Teresa Gelabert, "cosina tercera meva", qui es formà "dins una família semblant a sa meva", una antiga família de l'aristocràcia mallorquina, vídua d'un metge que havia sigut amic de Llorenç. Baltasar Porcel n'ha escrit: "Maria Teresa era una dona decidida, bella, devota [...] La seva influència sobre Villalonga fou extraordinària i l'escriptor, a la seva vellesa, només vivia realment per ella. Maria Antònia de Bearn és una barreja de Maria Teresa Gelabert i de la mateixa mare de Villalonga"(237). Fóra que el casament l'incitara a retirar-se de la vida pública i de la crisi històrica que s'hi estava vivint a tota Espanya, fóra que l'afany de retirada l'incitara al casament, fóra per mor de l'escassetat de la postguerra, el que n'és ben cert és que en plena guerra "va fer mutis pel for polític. Cansat de la tensió motivada per la guerra, ahora que obtenia una plaça com a psiquiatra al manicomi provincial, començà a viure llargues temporades al poble de Binissalem, a l'ampla casa pairal de la seva dona" (Porcel, 237).

---

<sup>4</sup>. Aquesta famosa frase prové de *Le temps retrouvé*, l'últim volum del cicle d' *A la recherche du temps perdu*, on Marcel Proust escriu: "Els veritables paradisos són els paradisos que hem perdut" (cif. M. Gustà, 1985, 148, n)

Allí, a Can Sabater, en contacte amb l'oncle de Maria Teresa, en Josep Palou de Comasema, va anar formant-se el mite de Bearn.

*El mite de Bearn* és el títol general amb què fou batejat el primer volum de les *Obres Completes* de Villalonga (Barcelona, Edicions 62, 1966) i també el títol de la introducció de Joaquim Molas al mateix, un dels treballs que han esdevingut canònics sobre l'obra de l'escriptor mallorquí. Per a Molas significa bàsicament el procés d'elaboració literària d'uns materials autobiogràfics ("unes vastes memòries personals") fins fer-los esdevenir autònoms de la biografia de l'autor, autosuficients, distanciat tant psíquica com temporalment, arquetípics o mítics en la mesura en què adquireixen la capacitat de representar aspectes universals de l'experiència humana, i en el cas concret de *Bearn* i el seu cicle literari, de mostrar el "testimoni idealitzat de la decadència de l'aristocràcia rural mallorquina i, alhora, dels canvis que aquesta ha sofert en entrar en contacte amb el món contemporani" (9). El primer intent de mitificació en la producció de Villalonga es dona tempranament, amb la transformació de l'experiència amorosa del jove Llorenç i la madura poetessa cubana Emilia Bernal (1931-32) en el tema de la comèdia *Silvia Ocampo* (1935) i amb la seua reiterada reelaboració mítica en *Fedra* (1932,1936,1954,1955,1966), però aquest intent és més bé experimental i compatible amb tractaments no mítics del tema, com ara a *Madame Dillon* (1936)- *L'hereva de Dona Obdúlia* (1964)- *Les temptacions* (1966), que formen part de l'anomenat "Cicle de Fedra". Serà en la segona època de l'autor (1939-1959) quan la reelaboració mítica dels materials autobiogràfics s'esdevinga l'estratègia dominant : el mite de *Bearn* comença a construir-se ja des de *Mort de dama*, pel que fa al personatge de Maria Antònia de Bearn, a la decadència de l'aristocràcia mallorquina o a la recerca d'un últim refugi a les velles possessions rurals, cristal·litza en una primera versió, d'acció contemporània, en *La novel·la de Palmira* (1952), on apareix ja la parella Maria Antònia-Tonet, trasposició literària del matrimoni Villalonga, canvia cap a una inicial versió mítica a *Faust* (1956), la peça teatral que podria servir de guió a la primera part de *Bearn*, va trobant la seua forma definitiva a les successives versions, en castellà i català, d'aquesta novel·la (1956,1961, 1964,1966...), s'escampa sobre altres obres de la mateixa època, com la peça teatral *Filemó i Baucis* (1966) o els relats del cicle de Bearn, "Mitja hora tard", "Charlus a Bearn", "El llumí"...

Per què la mitificació es produïra plenament eren necessàries certes condicions: l'allunyament de l'experiència autobiogràfica, fent recular els personatges i l'ambient a la segona meitat del segle XIX, la creació d'una imatge autònoma de D. Toni, acostant-la a la de Voltaire, la seua adscripció ideològica a l'enciclopedisme il·lustrat, la perspectivització dels fets a través de la memòria i de la mirada d'un personatge exterior a la parella, encara que implicat en la història, com

D. Joan Mayol, i finalment la simbolització de la decadència històrica d'una classe social per mitjà de l'argument.

Si abans del 36 havia predominat en Villalonga la sàtira deformadora, aquèlla barreja de sàinet, esperpent i bagatel.la que havia ordit l'estètica de l'últim Valle Inclán, tan admirat per l'escriptor mallorquí, ara s'imposa el mode elegíac, la mirada capaç d'apropiar-se aquella bellesa tan especial que tenen els crepuscles de la història, la lenta declinació dels modes de vida d'unes gentes de les quals l'escriptor no pot deixar de sentir-se'n marmessor. "En aquest ambient de pau [ al camp, mentre la guerra transcorria llunyana ] vaig concebre la meva novel.la. Rebutjant *Mort de dama*, que és una caricatura [...] vaig intentar el retrat, o si voleu, el poema, de Mallorca. D'una certa Mallorca, és clar: *la meva*, en definitiva" ("Pròleg de l'autor" a la 1<sup>a</sup> edició catalana, 1961).

En aquella època, segons el testimoni de Baltasar Porcel, Llorenç Villalonga portava una vida en aparença molt discreta. Al matí acudia a la breu consulta mèdica, passejava amb la seua esposa per les velles muralles de la ciutat, davant de la mar. Al migdia i, sobretot, després de dinar, recalava al café Riskal, on tenia lloc una animada tertúlia, en la que no era gens estrany trobar el valencià Manuel Sanchis Guarner, alshores a Mallorca... Després Villalonga es traslladava a casa (un vell palau del barri de la Seu, que pertanyia a la seua muller) i allí podia continuar la tertúlia o, a soles amb Teresa, escrivia assegut a la taula braser, amb un gat negre damunt els genolls. Col.laborava alshores als diaris locals, el *Baleares*, del Movimiento, i després el *Diari de Mallorca*. Aquesta és l'època en què, segons J. Molas, "la violenta rebel.lia juvenil havia esdevingut racionalisme escèptic i elegíac", i en què segons el propi autor "el seny i la burgesia m'havien engolit" (9). Es també el moment en què la frustració d'una paternitat improbable es converteix en una altra clau de la seua intensa dedicació a la literatura. A les paraules de D. Toni de Bearn a Joan Mayol, "Pensa que no som un erudit ni un escriptor en el sentit estricte de la paraula, sinó un home que no ha tengut fills [...] i que desitjaria de sobreviure algun temps perpetuant tot quant ha estimat", els presta alè el propi Llorenç Villalonga, i la resposta no podia ser una altra - en la seua situació i donada la seua mentalitat - que l'escriptura.

### **I.3. El profeta i la por.**

El 7 d'octubre del 1967 Villalonga manifestava a Porcel, en una entrevista publicada a *Destino*: "Ja sé que fa riure el que diré, però aspiro a ser un profeta. El meu pessimisme és molt ampli en tots els aspectes. La civilització actual passarà per ull molt aviat [...] La nostra civilització ja no es pot sostenir." Declaracions com aquesta sovintetgen ben avançada la dècada del 60 i durant els anys 70: el seu contigut és sempre el mateix, l'escriptor reinvidica la condició de



profeta, denuncia l'estat general de la civilització occidental i pronostica el seu acabament traumàtic: "les epidèmies de pesta medieval han estat substituïdes per les epidèmies dels automòbils i de les guerres. Cotxes i guerres acabaran amb la civilització maquinista [...] després de la catàstrofe atòmica, vindran mil anys de barbàrie i una altra edat mitjana i un altre cristianisme..." La visió apocalíptica de l'escriptor es completa amb la idea de l'etern retorn nietzscheà, o de la condició cíclica de les civilitzacions: "Hablemos seriamente: usted se apoya en autoridades respetables para creer en el progreso indefinido - contesta a Vázquez Montalbán en *Triunfo* el 15 de gener del 72 - ; yo, apoyándome en Nietzsche, en Spengler, en la Biblia, supongo que las culturas son cíclicas, es decir, que nacen, se desarrollan y mueren. Pero ahorremos al paciente lector nuestras respectivas erudiciones. Creo que el auto es homicida, que la atmósfera de las urbes deviene irrespirable, que el Danubio ya no es azul y que las juventudes que se refugian en la droga o en las cavernas (¿avanzadas?¿retrógradas?) no son la enfermedad, sino el síntoma" (Pomar, 1995, 383). Villalonga identifica el moviment juvenívol de protesta dels anys 60 com una senyal del desbaratament d'una civilització degradada, la característica més negativa de la qual no seria tanmateix el maquinisme sinó el consumisme: "Crec que aquesta societat tecnològica, que no fabrica objectes pes bé de s'individu, sinó que l'obliga a treballar per adquirir i consumir allò que no necessita, és una societat monstruosa" (Porcel, 1987, 214). "Nuestra sociedad de consumo, que yo llamo de despilfarro..." (Porcel, 1987, 225). Aquesta societat ha creat un món absurd ("En aquest [món] triunfa l'absurd quasi sempre. Millor dit, sempre", escriu en carta privada l'agost de 1969), un món d'idiotes, com comenta J. Pomar respecte a *La gran batuda* : "El món és dels idiotes, ve a dir-nos Villalonga, i dels imbècils, i la raó, o la intel·ligència, no té res a fer-hi, si s'enfronta amb l'imperi de la buidor i del no-res. D'aquí a l'afirmació rotunda del camp qui pugui només hi va una passa. Aquesta és la tesi fonamental d'un apòleg corrosiu, destructiu de les escales de valors d'un món que no li agrada gens ni mica i en el qual ha acabat per sentir-se un estrany. Un món que li sembla inacceptable, invivable, incompreensible"(1995, 343). M. Vázquez Montalbán (*Triunfo*, N° 482, 25-XII-1971) havia atribuït a la por les actituds d'aquest Villalonga en la breu polèmica que els enfrontà: "¿A qué tiene usted miedo? Sólo desde el miedo nace una ideología de holocausto, vieja, característica de los propietarios de viejas casonas en derribo".

B. Porcel suggereix a Villalonga, en entrevista mantinguda el 1967, que el troba cada dia més catòlic, més conservador, més aristocratitzant: "¿Et sembla que a mida que passa el temps s'accentuen les meves tendències aristocràtiques, cap a la política dretana i cap a la religió, jo que era agnòstic? ... Sí, crec que tens raó, i això és normal. S'ha de creure en alguna cosa i jo sento una inclinació no sols catòlica, sinó també romana. Es a dir, crec més necessari l'ordre que el romanticisme." (Porcel, 1987, 205) De vegades protesta contra qui l'acusa de no interessar-se

literàriament més que per l'aristocràcia (Porcel, 1987, 216-17), o de ser un reaccionari, dóna arguments, reafirma el seu relativisme de sempre, s'acull a frases seues com aquella de *L'àngel rebel*: "els contraris - fracàs o èxit, llibertat o destí - són iguals que el lluç, que es mossega la cua" , o com aquella altra, que pronuncia com un enigma: "Todo está en todo"<sup>5</sup>, però sobretot ostenta el seu desinterés per la política, "no sento la política ni aspiro a regidor", diu (Porcel, 1987, 205), no li interessa ni tan sols la realitat: "el món real no m'interessa gaire" (Pomar, 1995, 397 n). Tanmateix J. Pomar, en la seua atenta i documentada biografia, mostra que aquest desinterés per la política no és ni molt menys total: s'hi accentuen, a aquests anys, les tendències monàrquiques, dins d'una adhesió de conjunt al franquisme i, alhora, d'un distanciament de l'ortodòxia falangista, que el considera un traïdor, i de la premsa del Moviment, amb la qual trenca, com s'accentua un catolicisme conservador, enemic de l'*aggiornamento* de l'Església que pretengué el Concili Vaticà II, impulsat primer per Joan XXIII i derivat cap a l'esquerra per Pau VI, segons Villalonga, qui li dedicà un força reticent i desautoritzador relat satíric, "El desconcili" (1965). "A l'hora d'araestic més acostat a D. Joan Mayol que a D. Toni de Bearn. Al manco intel·lectualment. Crec que l'Església, si ha d'ésser alguna cosa, ha d'ésser fe i disciplina", declara l'escriptor, i el seu biògraf comenta: "Tota la darrera època d'articulista a *Baleares* es caracteritza per la defensa de l'ortodòxia catòlica amb tarannà molt conservador" (Pomar, 1995, 319).

En aquest context es produeix un gir en la significació ideològica de l'obra de Villalonga: de l'elegia per la declinació de l'aristocràcia a una Mallorca preindustrial passa al refús en bloc de la civilització occidental, en què es barregen els valors del capitalisme i del socialisme, i que implica el triomf d'una cultura consumista i igualitària. "En realitat, allò que descriu no és l'ensorrament d'una casta social, sinó d'una civilització. Això es podrà veure millor al segon volum de les *Obres Completes*, sobretot a *Les fures*, a *Andrea Vicitrix*." (Porcel, 1987, 208). Encara que l'escenari novel·lesc villalonguà s'internacionalitza i perd l'exclusivitat mallorquina dels anys precedents, també Mallorca s'hi inclou en aquest dictamen contra la civilització occidental: la societat mallorquina ha esdevingut "Inexistent. Poc jerarquitzada. Anàrquica" (Porcel, 1987, 218).

El seu pensament s'alimenta en la lectura de pensadors molt conservadors, com Spengler, Berdiajev o Keyserling, però també en Thomas Mann, en Nietzsche, i cosa curiosa, en el filòsof que la revolta estudiantil del 68 farà seu, Herbert Marcuse.

La seua producció estrictament narrativa es multiplica, arran de l'èxit de *Bearn*. El 1960 publica *L'àngel rebel*, el 1966 *De fora Mallorca*, el 1967 *Les fures* i *Falses memòries de Salvador Orlan*, el 1968 *La gran batuda*, el 1969 *La Virreyna*, el 1970 *La Lulú*, el 1972, quan

---

<sup>5</sup>. I que pot llegir-se a diverses obres de l'escriptor, i entre altres al relat "L'amic" (1972): "Veieu que és cert el sentit místic que tot està en tot" (*Narracions*, II, 1986, 160).

Villalonga compleix 75 anys, trau al mercat tres llibres, *Les ruïnes de Palmira* (nova versió de *La novel·la de Palmira*), *Lulú regina* i *El misantrop* (escrita deu anys abans), i el 1973 *Andrea Víctrix* (escrita a continuació de *El misantrop*). El reconeixement per la seua obra s'estén des del Principat al conjunt de l'institució literària espanyola: el 1966 Edicions 62 el consagra amb la decisió de publicar les *Obres Completes* (de les que tanmateix no veurà la llum més que el primer volum), el 1968 la mateixa editorial publica un recull de contes preparat per Joan Alegret, *El llumí i altres narracions*, el 1969 se li atorga el Premi Nacional Narcís Oller, convocat pel *Ministerio de Información y Turismo*, el 1973 rep el Premi Josep Pla amb *Andrea Víctrix*, el 1974 Damià Ferrà Ponç prepara i publica dos volums de contes, *Narracions* i *La dama de l'harem*, es multipliquen les traduccions a diferents llengües... La imatge pública de Villalonga ha canviat radicalment, com ell mateix s'encarrega d'ironitzar: "abans tothom s'enfadava molt amb les meves novel·les i ara em donen tractament de clàssic".

No obstant, la seua plena integració a la literatura catalana no fou fàcil ni exempta de frecs: després de l'enlluernament produït per *Bearn* i de la seua incorporació als clàssics catalans contemporanis amb el volum primer de les *Obres Completes*, la institució literària catalana no es trobà gens còmoda amb un escriptor tan atípic com Villalonga, qui ostentava una trajectòria ambigua respecte a la llengua<sup>6</sup> i un tarannà reaccionari poc o gens avinent amb les necessitats de militància cultural. J. Pomar ho ha analitzat finament: Villalonga "no resultava un plat de gust després d'haver-li creat una imatge mítica. Villalonga havia estat "inventat" a Barcelona, però no assumit; ni menys encara entès com calia. Segurament aquesta és una problemàtica que hauria tingut connotacions distintes si s'hagués donat dins una cultura més lliure, amb un desenvolupament normalitzat"(1995, 343).

---

<sup>6</sup>. Villalonga es formà al marge de la tradició cultural catalana, més en contacte com estava amb la castellana i, sobretot, amb la francesa. El seu periodisme (més de mil sis-cents articles) fou majoritàriament en castellà i durant tota la primera època predominà en ell l'adhesió - teòrica i pràctica - a aquesta llengua, en la que pensava inicialment desenvolupar la seua carrera literària, com va fer el seu germà Miquel. En aquells anys la seua actitud respecte al mallorquí fou de clar menyspreu, motivat per la seua manca de normalització i de modernitat literària. No obstant això *Mort de dama* fou escrita inicialment en català, o al menys en un mallorquí familiar i força dialectalitzat. Les obres que seguiren conegueren una primera redacció en castellà, però no aconseguiren obrir-li el camí que esperava en la literatura espanyola, on obtingué molt escàs ressò. Probablement per això retornà "sense trencaments" a la pròpia llengua (D. Ferrà Ponç, 1974, 19), encara que durant un llarg període oscil·là entre una i altra. Serà l'èxit de *Bearn*, inicialment publicada en castellà, entre els lectors catalans, el factor determinant de la seua institucionalització dins la literatura catalana, consolidada amb l'edició del primer volum de les seues *Obres Completes* el 1966. No obstant, i fins a l'última època, en que les seues declaracions de pancatalanisme literari no ofereixen dubtes, el continuà preocupant fer-se escoltar en el marc de la literatura espanyola, i dedicà no pocs esforços a traduccions i projectes de publicació de les seues obres. Llorenç Villalonga tenia en tot cas una concepció de la llengua literària purament instrumental, no gens sacralitzada, i mai no estigué massa atent als condicionaments materials i estilístics de l'idioma que tenia entre mans. Li hauria agradat poder servir-se, probablement, d'una llengua universal i transparent, quan més semblant al francès millor.

La reconversió idiomàtica de l'escriptor i la decidida adopció d'una identitat literària catalana vingué a suavitzar en part la inicial manca d'enteniment. Una vegada més J. Pomar ha analitzat certerament la situació: "El novel·lista ha evolucionat molt. Ara ha après a transitar disciplinadament els verals de la seva cultura. Li han dit clàssic català del segle XX, i això obliga molt. Han tractat bé la seva persona i la seva obra, i aquesta política ha restat positiva per a la seva integració [...] Tothom ha preferit oblidar que, temps enrere, el cap de Dhey tenia preu posat. La nota predominant és l'adaptació al medi. Villalonga, el vell rebel, ara cerca l'harmonia amb la gent i les coses" (1995, 362 i 375).

A la societat literària mallorquina exerceix un paper d'influència, hom podria dir que comparteix amb Camilo José Cela (aleshores resident a Mallorca), el cim del Parnàs local<sup>7</sup>, i s'hi compromet en les bregues literàries de Ciutat, molt especialment en els Premis Ciutat de Palma, dels jurats dels quals forma part hom podria dir que militantment, o a la premsa local, o a la presentació i als pròlegs dels llibres dels nous escriptors mallorquins, alguns dels quals patrocina. Com escriu J. Pomar: "Quan arribarem a la literatura els escriptors dels anys seixanta, els de la generació anterior ens van transmetre una visió generosa, positiva i exculpatòria de Llorenç Villalonga" (1995, 334). Miquel Dolç, Guillem Sureda, Jaume Vidal i Alcover o Josep Maria Llompart actuaren d'intermediaris, de transmissors del prestigi de l'autor de *Bearn*, amb els joves escriptors mallorquins, alguns dels quals s'hi vincularen personalment, com ara Damià Ferrà Ponç, Jaume Pomar, Maria Antònia Oliver, Perico Montaner, Andreu Ferret ... Un cas mot especial va ser el de Baltasar Porcel, qui entrà en relació amb Villalonga a finals dels anys 50, una relació que pel que sembla esdevingué intensa, molt intensa, i que durà fins els últims anys de vida de l'escriptor, encara que cada vegada més tibant i enrarida. D'aquesta relació se'n derivaren conseqüències directes en l'obra de Villalonga, especialment al cicle de Flo la Vigne (*L'àngel rebel*, *La gran batuda*, *La Lulú*, *Lulú regina*), personatge inspirat en Porcel, qui s'encarregà de donar-ne una versió més aviat subjectiva, quan no esbiaixada, al seu llibre *Els meus inèdits de Llorenç Villalonga* (1987) i, més encara, a algunes conferències.

Són anys de vida quotidiana aquietada, tranquil·la, rutinària: "Visc mig en es camp [a Binissalem], mig a ciutat. Pos dobles vidrieres a ses finestres per evitar renous. Dorm poc i estic

---

<sup>7</sup>. A finals del 1974 els comparava, suggestivament, Gonzalo Torrente Ballester, en una visita seua a Mallorca: "En casa de Vilalonga echo de menos la modernidad de la de Cela; pero en la de cela me falta la tradición de la de Villalonga [...] Camilo es mi amigo hace muchos años; a Villalonga acabo de conocerlo, y quiero, por eso, describirlo a mi modo. Es un hombre que definiría con una sola palabra: civilización. En sus maneras, en su comportamiento intelectual. Su misma cabeza de ave revela refinamientos que sólo da la civilización. Todo lo que dice viene traspasado por la ironía. Susonrisa es un producto destilado, como el mejor perfume francés. Y, cosa curios, este hombre tan pulcro en sus palabras, tan medido y comedido, tiene una visión catastrófica de la realidad, que expresa sin descomponerse" (J.Pomar, 1995, 402-03).

molt ajagut: llegesc i escric, pausadament, dins es llit; detest ses cadires i crec que sa posició natural de s'homo és estar dret o ajagut. A ses cadires i ses butaques, hi estàs doblegat [...] Abans feia gimnàstica i ara me passeig per ses Murades, davall la Seu, i acab en es *Círculo* o en es cafè Formentor." L'etern gat que l'acompanya, preferentment negre, i sempre bord, ara du un nom il.lustre, Proust.

L'arterioesclerosi dels seus últims anys anà apagant-lo dolçament, com a Maria Antònia de Bearn, alternant els episodis de lucidesa i d'ensopiment, fins que es reclogué a casa i ja no en sortiria. Morí com ell sempre havia volgut, a casa, sense violència, un 28 de gener del 1980.

## **II. Les narracions.**

Tot i les dificultats que entrebanquen la cronologia de les narracions de Villalonga, donat el seu insistent costum de reelaborar-les a mida i mesura que les anava publicant en format de llibre i traduint-les - ja que en força casos provenien de publicacions periodístiques - del castellà al català, m'afanyaré a presentar una mena de cartografia de les direccions i línees de força en què es mouen els relats villalonguians, una cartografia corregida - dins el possible - per aquella quarta dimensió, temporal, que tant li agradava remarcar a l'autor - i a D. Toni de Bearn - , tots dos tan einstenians.

### **II.1. Entre el coqueteig amb l'avantguarda i la deshumanització.**

Entre els relats de primera hora hi ha dels que derroten cap a l'univers narratiu de *Mort de dama*, mentre que d'altres s'hi troben millor en l'òrbita de l'experiència autobiogràfica i literària (el cicle de Fedra) d'*aquells avantguardismes*.

Parle de l'experiència d'*aquells avantguardismes* , prenint l'expressió del títol d'un relat posterior, perquè hom no podria parlar d'una plena experiència d'avantguarda en Villalonga, al menys en el terreny estrictament artístic. De l'avantguarda assimilà alguns gestos, com ara la complaença en la provocació de pròcers i senyores ben pensants, el gust per una certa experimentació formal - especialment interessada pel fragmentarisme, la composició en sèrie o el muntatge -, una actitud narratòria enjogassada i esportiva, i l'amoblament dels seus relats amb objectes, tipus humans, costums "moderns" ( gramoles, automòbils - *Bugatti* , a ser possible -, boxejadors, futbolistes, lavabos...) i anglicismes (*clown, manager, blues, hall...* "fins aquí tot és modern, a l'anglesa"), en un ambient urbà i cosmopolita. Però encara i així aquests trets són més

propis de l'atmosfera d'eufòria i de joiosa proclamació de la modernitat dels *roaring twenties* que no pas de l'avantguarda estricta. Als gestos de Villalonga els mancà la radicalitat amb què els avantguardistes dels anys 20 proclamaren l'abolició de l'art o convocaren a la crema dels museus, al seu estil no hi ha ni l'ombra d'aquell aventurerisme metafòric que caracteritzà ultraistes, creacionistes, futuristes... rarament cedeix a la transgressió del versemblant o a la proclamació d'una lògica textual irracionalista, i només una vegada es decideix a dinamitar el text orgànic donant pas a una textualitat dispersa i fragmentada, en *La catàstrofe de l'hotel*, tot i que precisament en aquest relat el narrador confessa unes aspiracions poètiques gens avantguardistes: "Aspiram a una natura definida i exacta, d'una racionalitat geomètrica [...] Aspiram a un nou classicisme" (*Narracions*, 1986, II, 76).

Villalonga, que no connectà aparentment amb els ultraistes mallorquins, ni arribà a entrar en relació amb Jorge Luís Borges durant la seua estada a l'illa<sup>8</sup>, assimilà en canvi, en l'ambient d'aquells anys trepidadors, la idea de l'art com a esport i com a joc, que havia llançat en Ramón Gómez de la Serna, i que Ortega - un Ortega que és la màxima autoritat filosòfica del jove Villalonga - refinà i reelaborà des de la seua proclama en favor d'un art deshumanitzat. A Llorenç Villalonga li succeí el mateix que a la major part dels possibles avantguardistes espanyols - els de la Generació del 27 -, que experimentaren la revolució de l'avantguarda amb el posat termidorà que dictaven Ortega<sup>9</sup> i la *Revista de Occidente*, un posat noucentista que si cridava a la renovació radical de l'art ho feia sense trencar amb el Modernisme i, més enllà, amb la tradició, sense renunciar de cap manera a la condició artística de l'art, que l'avantguarda volia dinamitar. Com els joves Francisco Ayala o Max Aub (als qui s'acosta no poc en les narracions de la primera època) optà no per l'avantguardisme d'ultraistes, futuristes o surrealistes - això darrer, molt menys encara - sinó per la recerca d'una aliança possible entre tradició i renovació, que en un primer moment desembocà en la poètica de l'art deshumanitzat, tal com es mostra als "Contes sintètics" (1924-1927), "Una vida" (1925), "Etopeia" (1926) o "Sol al mirador" (1966).

Potser els extrems del ventall d'aquest posat poden situar-se als relats "La catàstrofe de l'hotel" (1926), el més netament avantguardista dels seus relats, i a "Una vida" (1925) o "Etopeia" (1926), mostres de relat deshumanitzat, tot i que en algun punt anuncien ja el realisme psicològic dels anys de *Bearn*. "Sol al mirador" combina la deshumanització d'un episodi sentimental amb

---

<sup>8</sup>. Sobre la relació amb els avantguardistes i l'avantguardisme veg. D. Ferrà Ponç, "Llorenç Villalonga entre tres cultures", dins Ll. Villalonga, *Narracions*. Barcelona, 1974. J. Pomar (1995, cap. 5), F. Díaz de Castro i D. Pons i Pons, "Jacob Sureda i el moviment ultraista", *Mayurqa*, n° 19, 1979-1980.

<sup>9</sup>. De fet a Villalonga li passà com a la protagonista d'"Etopeia", que identificava Ortega i Gasset "amb els grans esperits europeus d'avantguarda" (1985, II, 64), i a ella tot plegat amb ells.

una limitada dosi de provocació avantguardista i amb l'humorisme característic dels relats de *De fora Mallorca* (1966).

## **II.2. Entre la sàtira i la pietat: gents de Mallorca.**

Dues sèries de relats, *Entrevistes* (1924) i *Gestos femenins* (1925), publicades ambdues en castellà i a *El día*, i traslladades al català molt posteriorment, remeteixen a la mateixa poètica que donà lloc a *Mort de dama*, la sàtira dels costums d'una Mallorca ancestral.

A la primera sèrie ens trobem a la tardor del 1924, encara molt recent el colp d'estat del general primo de Rivera, el clima polític és de tensió, "moltes persones de talent asseguren que a Espanya es preparen grans esdeveniments", de la guerra del Marroc apleguen inquietants notícies a l'illa de la calma ... El periodista Déhy, inquiet per la situació, decideix aleshores entrevistar "diferents personalitats, representatives totes d'una modalitat determinada".

Els relats que segueixen assumeixen una tècnica de reportatge: una circumstància ben delimitada, un narrador que és al mateix temps l'autor, i que s'hi dota de tots els poders de la narració (omnisciència, implicació, dictamen, dret a l'última paraula...), una estratègia performativa (hom narra sense distància modal entre els esdeveniments i la narració, les coses succeixen a mida i mesura que s'hi narren), i una estructura episòdica, de successió de personatges i d'escenes, retallades i dialogals, a manera d'entrevistes.

Els personatges que Déhy entrevista representen diverses opcions ideològiques dins la societat mallorquina. Hi ha Dona Catalina Montaner, "que representa la burgesia superior" però que viu a un d'aquells antics casals aristocràtics tan típics de Ciutat. És l'encarnació de l'honorabilitat domèstica i, reclamada pel govern de la casa ("Avui encatifam", saluda a l'entrevistador com un general que prepara maniobres i disposa de poc temps per a la premsa), per a ella no hi ha problema més important a Espanya que "el de les criades". Villalonga, qui anys endavant es mostrarà tan comprensiu amb aquesta classe de dames-mestresses mallorquines, ara es complau a subratllar la seua ignorància autosatisfeta i el seu reaccionarisme. Acaba l'entrevista amb un lacònic judici: "les dones així no evolucionen".

D. Antoni Guardiola, "insigne prohoms del partit liberal", abans de què aquest fora suprimit per la dictadura, estava destinat a contrapesar l'impressió d'immobilisme creada per Dona Catalina. Es tracta d'un "home modern", del que calia esperar "certa audàcia i certa novetat intel·lectual", però allò que mostra l'entrevista és un personatge ambigu, hipòcrita, que cita com una cacatua, es recrea en obvietats i frases fetes com si foren joies d'erudició, amplifica retòricament tot quant vol dir encara que no siga més que per amagar que no diu res, que no vol definir-se, que fuig de tot

compromís. També la seua entrevista acaba en decepció per a Déhy, qui dictamina: "Don Antoni no és sinó un pobre arribista [...] en el qual no descobrim altra audàcia que la d'anomenar-se liberal."

Més a l'esquerra, i molt més directe que no pas ell, hi ha D. Francesc Velarde, marquès, escriptor, i president de la Unión Patriótica, "una de les primeres intel·ligències d'Espanya", segons Déhy. Representa l'intel·lectualitat que s'oposà a la dictadura, i que pagà com D. Miguel de Unamuno el preu de l'exili. Però les expectatives de Déhy s'hi veuen una altra vegada decepcionades per la brutalitat i l'elementalitat del discurs de l'entrevistat, el gran argument del qual es redueix a repetir que "aquest és un país perdut [...] país d'eunucs", que "aquí todos somos maricas" i que l'única solució és tallar els caps que sobren per fer "un país fort, modern i democràtic". Es el pensament d'un inquisidor, i l'entrevista deriva cap a l'enfrontament amb l'entrevistador: "Vosté discorre com una senyoreta [...] A més a més, amic Déhy, vosté és un reaccionari", i afegeix "un reaccionari perillós", i li recrimina un article recent, publicat efectivament (el 17-IX-1924) per Déhy a *El Día* i titulat "¿Por qué somos absolutistas?" - accentuant així el "verisme" del relat, la seua referencialitat immediata - i fins i tot l'amenaça amb la presó si algun dia arriba al poder.

Immobilisme domèstic, liberalisme innocu, revolucionarisme inquisitorial... cap opció permet a Déhy albirar un futur minimament encoratjador. Queda per provar el conservadurisme polític, i hi ha un altre marquès, el marquès de Montalvà, "un dels més prestigiosos líders del Directori", "un senyor molt distingit, de gran tracte social", que viu a un "vertader palau" i té penjada al saló una Salomé - amb el cap del Baptista - del Tiziano. Des del principi el lector copsa la seducció del narrador-entrevistador pel personatge, per la seua elegància freda, cortés, pels seus ulls que lleneguen sobre les coses sense penetrar-les, sense commoure's... fins que ho ha de confessar: "no tendriem inconvenient de confessar que ens sedueixen aquestes personalitats, tot i situant-les en el pitjor dels casos". Aleshores Déhy, que s'hauria identificat amb aquell Don Ramón María del Valle Inclán i Montenegro que es declarà carlista per raons d'estètica, i que se sent solidari del Goya que retractà el Cardenal de Borbó, albira "tota la subtileza, tota l'eterietat, tot el misteri que conté una decadència".

De les idees del marquès de Montalvà res no sabem, el narrador renuncia a relatar-les, per altra banda no tindrien gaire interès, confessa. En aquesta entrevista el més important eren les impressions de Déhy, com en tota la sèrie, per altra banda. Ell n'és el protagonista de debò. Un Déhy que és tan personatge com els altres quatre, o més, perquè els lectors el coneixen (als altres han d'endevinar-los darrere els noms en clau) i ell fa al·lusions a aquest coneixement i s'hi vana de "la seua manera" característica, la ironia. Tanmateix no hi predomina, com a *Mort de dama*, el



sarcasme, sinó més aviat una mena de militància extemporània, una tendenciositat sense causa, o millor, amb una causa anacrònica, divuitesca, que el narrador, una vegada menyspreada Dona Catalina, insultat el senyor Guardiola, admirat i no escoltat el marquès de Montalvà, rebutjat Don Francesc Velarde, comprovat que la petita burgesia respira com Dona Catalina Montaner i que a Mallorca no hi ha un poble "tumultuoso y revolucionario", explica ben discursivament, parlant en plural, és a dir, en representació d'altres: "No som demòcrates. En política, si fóssim alguna cosa, seríem absolutistes [...] Demanar un dictador intel·ligent i culte no és demanar massa". De tota manera, i passe el que haja de passar amb la dictadura de Primo de Rivera, "a Espanya *no pasaría absolutamente nada*". El jove Villalonga no va fer grans mèrits com a profeta.

"Gestos femenins" mostra un aspecte diferent d'aquest mateix món narratiu: el de la irrupció - encara tímida - d'una modernitat dissolvent dels costums tradicionals, del bell - i vell - ensopiment - idili - de les illes. S'hi desenmandreix aleshores aquell gest fundador de *Bearn*: la identificació sentimental - encara no ideològica - amb gents i situacions d'aquesta antiga - arcaica - Arcàdia, les mateixes gents i situacions que a *Mort de dama* o a "Entrevistes" parava el cap a la guillotina de la sàtira. "Després d'escriure alguna cosa, després de pensar bastant contra el localisme, en allò que pugui tenir de limitació intel·lectual, ¿ens serà permès de guaitar aqueix món diminutiu i recollir amorosament alguns *gestos*? [...] El nostre país, probablement, no és millor ni pitjor que el país forà. Sentim alguna prevenció contra ell, com la sentim contra la dona estimada, perquè representa un perill per a la nostra intel·ligència i la nostra voluntat. I, amb tot això, durant uns minuts ens deixam rosegat pel seu encant capciós. Aleshores, nosaltres, que aspiram a universalitzar-nos fins on sia possible, retraiem la mirada sobre un petit punt del mapa i, calada la lupa sentimental, observam alguns gestos."

Villalonga encara està de part del cosmopolitisme, d'una modernitat que és més antitradicionalisme que progressisme, més d'hàbits que de idees, però quan conta la vida quotidiana de Maria i Pilar Salvà de Son Valent, dues dames endolades - i germanes - que viuen a una casa "vella, vasta i ruï nosa" del vell, angost i ruï nós barri noble de Ciutat, descobreix que "la seva tristesa és la més dolça, la més consoladora i la més bella de les tristeses" i sent com a pròpia la "dolorosa protesta" de les dames el dia que sorprenen, sobresaltades, "uns homes bàrbars que, picot en mà, iniciaven l'enderrocament de la murada estimada", una murada que elles havien contemplat "cada tarda, des que tenien ús de raó" al mateix lloc, harmonitzant "meravellosament amb l'herba verda i la mar blava", com si formara part de l'horitzó del seu cor.

Si aquest relat - molt en la línia dels contes sentimentals de "pobres gents" del segle XIX, de Dickens i Dostoyevski al Clarín de "¡Adiós Cordera!" o "Doña Berta" - condensa significació i

intensitat en el seu final, aqueix breu instant en què autor i criatures fonen en una mateixa i sòbria emoció, el tercer de la sèrie, "Dama resurrecta", torna a la distància irònica del Déhy més característic. El conflicte és idèntic, la desfeta de la vida tradicional per la moderna, la protagonista també és una dama vella, d'egrègia estirp, però canvia el grau d'intensitat i sobretot canvia - s'allunya - la mirada del narrador. Aquí el conflicte no és als seus inicis sinó a la seua culminació, els costums de la gent jove - els cavallers ja no usen guardapits i no besen la mà de les dames, les senyorettes es deixen torrar la pell al sol, llegeixen Verlaine i parlen desenfadadament de les seues intimitats, uns i altres practiquen el tennis i s'hi tutegen - han esdevingut incompatibles - insuportables, fins i tot - amb l'educació d'una dama del Segon Imperi. La mirada del narrador contempla des de lluny, una mica indiferent i burleta: "La senyora major ha experimentat un accés de sufocació, com si vint flors de lis en camp d'atzur [ les del seu blasó] se li haguessin entravessat a la gargamella". S'hi permet, fins i tot, una poc habitual incursió en el relat fantàstic, a la manera romàntica: la dama - que és una apassionada lectora d'Espronceda - havia mort el 1870, "dies abans que els alemanys entrassin a París", i resucita cinquanta anys després per trobar-se en un món que ja no és el seu i que no li agrada, raó per la qual decideix obrar en conseqüència, sempre lleial a la divisa del seu llinatge: "Primer morir que vinclar-me".

El segon de la sèrie, "Vocació", cospa un gest molt diferent del de les velles dames amenaçades per la modernitat, un gest oposat, el d'una jove camperola, Margalideta, que viu a una ruralia on s'hi barregen bucolisme, beateria i rudesia, on la seua pubertat desencongeix entre la solitud, la sensualitat i les quimeres d'una vida diferent. Margalideta comparteix amb les germanes Salvà una mateixa puresa moral, pertany a la mateixa òrbita de "pobres gents", baldament s'hi trobe de l'altre costat de l'edat i de la jerarquia. La resolució del seu conflicte però és ben diversa: les dames lamenten resignadament l'esfondrament de les muralles que protegien el seu món, la jove pagesa abandona el seu plena d'afany per un de nou, modern, urbà, luxós, però també indefensa envers ell. Les tres compten amb l'adhesió sentimental del narrador-autor. El final del relat és d'una complexa subtilesa. L'home "molt mudat" que l'ha arreplegada en el seu automòbil i que l'abraça i la besa, li murmura a cau d'orella:

"- I que no t'agradarà venir amb mi, tenir un automòbil com aquest, poder anar a córrer món, vestida de seda, i...

Margalideta es pensava somiar. Amb els ulls molt oberts i plens de llàgrimes contestà:

- Ho diu de debò, senyor, que no m'engana?"

Ambdues frases barregen corrupció i innocència en una mateixa promesa, entesa ben diversament.

Els tres relats que componen "Gestos femenins" experimenten amb tècniques narratives alternatives entre sí i amb la tècnica de relat-reportatge d'"Entrevistes". La narració continua, en primera persona del plural, per part d'un narrador personatge, Déhy, en present o imperfecte, de "Maria i Pilar Salvà", contrasta amb la de "Vocació", fragmentada, focalitzada en el punt de vista de Margalideta, amb narrador ocult ('autor implícit') i temps verbal que evoluciona del present al pretèrit perfect simple, o amb el relat escènic, fragmentat, amb narrador irònic i distanciat, a la manera de *Mort de dama*, de "Dama resurrecta".

### II. 3. Humorades de tertúlia i unes gotes de poètica.

Un grup de relats recollits a *De fora Mallorca* (1966), als que s'hi podria afegir "Lladres de saló" (1960), comparteixen el gust afrancesat per l'*esprit* - molt Anatole France<sup>10</sup> - amb aquell to humorístic, de joc d'enginy, d'humorada de cafè i de tertúlia, que tant privà a la vida literària dels anys 20, de Julio Camba a Wenceslao Fernández Flórez, i en la qual imposà el seu mestratge Ramón Gómez de la Serna. De fet un d'aquests relats, "Odéon-Saint Michel", du per subtítol "Quasi conte rosa", que Villalonga confessa haver plagiat del "Quasi conte alemany" del seu amic Salvador Espriu, però tant aquest "Quasi conte rosa", com el "Quasi *pastiche* volterià" que és "La dama de l'harem", de Villalonga, com els altres dos "Quasi contes" d'Espriu, el francès i l'anglès, arreplegats a *Ariadna al laberint grotesc*, formen part d'una tradició paròdica molt característica d'un segle XX expert en exercicis de metaestilística, que si bé té una clau francesa en l'obra de Proust (*Pastiches et mélanges*) trobà quasi simultàniament una formulació tan brillant en el Ramón Gómez de la Serna de *Seis falsas novelas* (1923-1927), entre les quals hi havia una d'alemanya, una de rusa, una de xinesa, una d'americana...

En una nota a peu de pàgina que acompanya el relat esmentat Villalonga confia "que *malgré tout* el meu conte no arribi a esser massa cosa i que, per damunt de les tristeses de la pura banalitat, s'hi vegi un poc de noblesa, una mica d'esperit". Més esperit que noblesa, probablement, puix aquests relats semblen nascuts d'aquella màxima valleinclanesca amb què el jove Villalonga féu front - i befa - de l'Escola mallorquina: "¡Viva la bagatela!".

Es tracta d'episodis *de fora Mallorca*, esdevinguts a Barcelona ("Lladres de saló"), a París ("Odéon- Saint Michel"), a Versalles ("Memòries d'un mirall") o en l'atmosfera densament afrancesada de "Tsie-Fu, cuiner xinès". Excepte en el cas de "Memòries...", l'acció del qual (però no el marc, actual) transcorre al segle XVIII, els episodis són contemporanis, vagament datables

---

<sup>10</sup>. Sobre la influència d'A.France en l'obra de Villalonga veg. D. Ferrà Ponç : "Llorenç Villalonga i Anatole France: del mestratge al mite", *LLuc*, juliol-agost 1970, 8-13, i "Llorenç Villalonga i Anatole France més enllà del racionalisme", *LLuc*, octubre 1970, 20-25.

als mateixos *feliços vint* de "Lladres de saló". "Memòries...", monòleg galant d'un mirall, emmarcat per l'autor a manera de "fantasia teixid" en una visita a Versalles, i "Lladres de saló", conte dialogat, escena quasi pura, difereixen quant a la tècnica dels altres dos, que són relats focalitzats, en tercera persona, i més narratius que dialogals. Per damunt d'aquestes diferències <sup>11</sup>, tots tenen en comú el tarannà del narrador, que no difereix essencialment del Déhy dels contes de pre-guerra, un aire de "vaudeville" - tant a "Memòries..." com a "Odéon..." la situació central és típicament vodevilesca -, i també un gust per la provocació - especialment a "Tsie-Fu..." - , per la subtileza psicològica i per la refinada enginyositat dels efectes finals.

A "Memòries d'un mirall" trobem formulada, a més a més, l'actitud definidora d'una part determinant de l'obra de Villalonga, l'escriptura com a perpetuació del jo. El mirall, com D. Toni de Bearn, "no voldria anar-se'n del món sense relatar alguna cosa de les què sap. Necessit testificar que existesc. Després d'això, podré morir en pau perquè m'hauré realitzat". I també una nota rellevant de la poètica villalonguiana: el mirall confessa que "més que reflectir, em conform ja a suggerir". A "Maria i Pilar Salvà de Son Valent" el narrador es preguntava: "Com són Maria i Pilar Salvà? Ho ignoram. No ens atrevim a passar més enllà de l'aparença de les coses". I anys després, a *L'angel rebel (Flo la Vigne)*, deixant-se dur una vegada més pel seu particular ressentiment contra el "behaviorisme" predominant als anys 50, que havia privat *Bearn* del "Premi Nadal" en benefici de *El Jarama*, de Sánchez Ferlosio, escriví Villalonga: "Si estigués fent una novel·la, algú, en nom de la retòrica del moment, em diria que "no dec" haver de descriure el pensament del personatge, sinó presentar fets perquè el lector els descobreixi pel seu compte. He de reconèixer, no que "no dec" - això són retòriques passatgeres i en art no calen dictadures -, sinó que malhauradament "no puc" descriure el pensament de ningú, ans només suposar-ho, que és el que ara faig. Tal pensament em fuig. Em fugiria encara més si em limités a copsar-lo pels fets externs, que gairebé l'emascaren. Però en aquest joc entre suposicions i fuites crec que radiquen, al mateix temps, la veritat i la poesia de la novel·la".

L'estratègia narrativa de Villalonga es mobilitza doncs en aquesta franja entre dos refusaments, el del conductisme i el de l'anàlisi immediata de la consciència, jatsia a la manera decimonònica d'un Dostoyevski o a la del fluxe de consciència de Joyce, i es mobilitza valent-se de tàctiques de suposició i suggerència, molt a la manera de l'impressionisme amb què un Anton Chejov replicà la tradició "explicativa" i analítica de la gran novel·la rusa del XIX o un Thomas Mann la corresponent del naturalisme francès.

---

<sup>11</sup>. I d'alguna altra, com la que existeix entre els personatges joves, informals, esportius, avantguardistes d' "Odéon-Saint Michel" o del preàmbul de "Memòries...", els no menys joves i informals però més burgesos i snobs de "Tsie-Fu...", els contertulis burgesos de "Lladres..." i els cortesans de "Memòries..."

## II. 4. Un realisme ambigu.

"Gestos femenins" és una mena d'avançada, en una època temprana, d'aquesta estratègia, basada d'un costat en la continuïtat del verisme ambient i de l'altre en l'exploració obliqua del psiquisme dels personatges, basada en definitiva en un tènue realisme, psicològic i idealitzant, estilitzat, simbolitzador, la manera de *Bearn*.

Dubte molt que Llorenç Villalonga hagués acceptat el substantiu "realisme" aplicat a la seua manera, però el cert és - des del meu punt de vista - que resulta indefugible, doncs de realisme es tracta, d'un realisme no gens naturalista i sí força neoclàssic - i per tant idealitzant -, en to menor, que desdenya els conflictes heroics tant com els "barroquismes" d'estil, que defuig la realitat urbana contemporània i s'hi complau en costums i modes de vida (de l'aristocràcia terratinent, de la pagesia, dels clergues...) marginals respecte al capitalisme de les grans urbs contemporànies, i en personatges no menys marginals ( la *cocotte* envellida, la dama intel.lectualitzada, el jove delinqüent, el senyor volterià ensems que catòlic...), o que torna a visitar l'univers ja creat de Bearn, i a recrear les lectures favorites de l'autor (Plató-Sòcrates, Mme. de Lafayette, A. France, M. Proust...) apropiant-s'hi de personatges i situacions, aquesta manera, torne a dir, es desplega i escampa al llarg de tota la trajectòria de l'autor. La hi trobem des molt aviat a relats com "Biografia fantàstica" (1924) o "Etopeia" (1926), alimenta en bona mesura els anys centrals de la seua producció, en relats com "Crisi" (1944), "Un capell de París" (1966), "L'encobridor" (1968) o "El llumí" (1968), i aplega, encara que amb una presència afeblida, a infiltrar-se dins dels relats de l'última fornada, els relats de tesi de l'hecatombe, de la catàstrofe imminent, deixant-ne alguna mostra com "L'illa engolida" (1970).

### II.4.1. L' adéu a aquells avantguardismes.

Entre els relats que conformen la poètica del realisme psicològic hi ha un grup molt definit que testimonia el comiat de l'escriptor al seu món d'*avantguerre*, l'adéu als eufòrics anys 20 i al coqueteig amb l'avantguarda. Són relats apareguts inicialment en castellà, a *El Español*, l'any 1944, com "Noces de primavera" i "Crisi", o arreplegats el 1966 al recull *De fora Mallorca*, com "Aquells avantguardismes".

El primer d'aquest relats, basat en una tèrbola experiència personal, que produí no poc escàndol a Palma de Mallorca<sup>12</sup>, conté elements estranys al món narratiu villalonguà, que semblen sostrets als films negres de Hollywood: l'aguait , abordatge i segrestament d'una jove pels seu nuvi

---

<sup>12</sup>. Veg. J. Pomar (1995, cap. 6)

i un amic, i la ràpida fugida de tots tres en automòbil, "en una apoteosi de cinema". Es un relat que representa un moment d'experimentació en l'escriptor, que assaja tècniques no gens habituals en ell: un monòleg interior que sense arribar al fluxe de consciència gaudeix d'una considerable llibertat d'associació, la impersonalitat del narrador en tercera persona, la sincronicitat de moments diferents de l'experiència, superposats en el pensament i en la memòria, la interpolació de fragments de narració en segona persona, l'immediatesa d'acció i narració ("Va per l'acera amb els ulls baixos i volta ara cap al carrer de Sant Climent [...] El motor bramula [...] Germà accelera..."), el puntillisme de les impressions, la seqüència gairebé fílmica de l'acció, ajustada amb un punt de vista que es desplaça amb la velocitat de l'automòbil, la disseminació de la informació argumental, que el lector ha d'atrapar gradualment i a bocins ... Estan presents els motius característics dels relats d'influència avantguardista de la primera època: l'automòbil esportiu (un *Bugatti*, no faltaria més), els joves rics, desprejuiciats, esportistes, els estimulants, la gramola, el xalet vora mar... Hi ha emperò un factor nou que intervé amb força, el factor psicològic, que es manifesta en el capbussament de la narració en les vagueries, les impressions, els estímuls inconscients del protagonista, també en la forta càrrega simbòlica del conflicte, que és el propi de la primera època, els joves 'moderns' contra l'esperit conservador de la bona societat de l'illa, amb una nota d'enfrontament generacional. El conflicte culmina quan la màquina moderna, el poderós Bugatti, penetra la tortuosa traça de foscos carrerons i rancis casals senyorials de la ciutat vella, com si la desflorara, per arravatar-li la pubilla.

"Aquells avantguardismes" ens situa a principis de 1936 en l'ambient d'eufòria 'moderna' i turisme cosmopolita ben coneguda dels lectors del primer Villalonga. Assistim a les sessions d'un Cinema Club on es projecten films antiburgesos, futuristes, expressionistes (un d'aquests, *Sopa*, sembla evocar *Metròpolis* (1927), de Fritz Lang), i a discussions mogudes per la pedanteria, l'esnobisme, la voluntat de provocació o l'esperit iconoclasta. A diferència dels relats de la primera època, emperò, la mirada del narrador s'hi mostra escassament partidària, ha tornat irònica, conscient de què allò pertany irremeiablement al passat, de què va ser agranat pels esdeveniments que hi succeïren: "Dies després del film, caigué foc del cel damunt l'illa; ocorregueren catàstrofes..." Així acaba.

Dels relats que donen fe de la mort dels feliços vint i del clima cultural d'avantguarda potser "Crisi" n'és el més convincent. Ens trobem davant d'un relat a la més pura manera villalonguiana: fragmentat, en primera persona (del plural), confidencial i confessional per part del protagonista-narrador ("semblen el principi d'unes *Memòries*", s'hi diu), i emmarcat pel testimoni

d'un narrador-autor que l'ofereix al lector una vegada mort - lluny - el protagonista. L'ambient és característicament mallorquí, l'acció transcorre a Ciutat, però també a Bearn i a les platges, hi compareixen personatges que coneixem d'altres obres, com l'ínclit Marqués de Collera (*Mort de dama, Bearn...*). El protagonista evoca en aquesta mena de *Memòries* el seu particular paradís perdut: "Haviem nascut en el país més alegre del món, una illa suau com una moneda d'or esvaït sobre un camp d'atzur". Parla sempre en plural, com si hagués compartit les experiències narrades, qui sap si amb el propi narrador-autor, en tot cas amb una evident voluntat de representació generacional: "Teníem vint anys [...] llegíem Schopenhauer sense prendre'ns-el seriosament [...] gairebé tot l'any nedàvem a la mar", jugaven al tennis, anaven al cinema... "Com que la nostra família, honorable, discreta i perfectament situada, vetllava per nosaltres, la nostra existència discorria exempta de preocupacions". Odiaven la vulgaritat, tenien pocs prejudicis, exigien als criats un respecte de classe, eren intel·ligents i irònics. "Les contradiccions no ens esveraven, perquè, com el funàmbul a la corda, estàvem segurs de mantenir fàcilment l'equilibri". Dues notes més: llegien i escrivien poemes d'avantguarda - però ho feien per joc i per no dormir la siesta i córrer el risc d'engreixar - i acceptaven l'ordre establert (la catedral, el palau de governació...) i els convencionalismes d'una societat que els permetia viure al paradís. El món, com al cèlebre poema de Jorge Guillén, estava ben fet.

Havien triat noia com es tria una bicicleta i l'havien triada estrangera, com els era escaient: "La nostra xicota era irlandesa, tot i que li diguéssim Fifi. L'haviem escollida perquè agradava a uns quants amics nostres, perquè vestia bé, perquè els seus cabells harmonitzaven amb la iola color taronja on la passejàvem cada matí per la badia [...] Ella, d'altra banda, vivia com un bonic animal ingenu i curiós, i interessant-se superficialment per totes les aparences, gairebé no li quedava temps de pensar en nosaltres."

Un diumenge de primavera, tornats del camp i deixada Fifi a l'hotel ( perquè és segur que Fifi vivia a un hotel, encara que el narrador s'oblidi d'esmentar-ho), entraren al Casino. "Ens sentíem optimistes i feliços, però sobtadament la tristesa s'estengué davant els nostres ulls com un gran vel negre: el sol ja no brillava, una ventada envaï el *hall*, i compreguérem que la nostra existència variava en aquells instants".

Els corprén una agudíssima consciència de la catàstrofe moral que s'hi precipita a sobre, hi sobrevé un estupor prolongat, com en aquells estats de paràlisi total en què tanmateix el cervell aguditza les percepcions. Els seus amics, els seus costums, la seua ciutat, tot allò que fins ara constituïa a el seu paradís particular es desbarata i desordena, torna vacu, inane, absurd... ells s'arrezeren dedins seu, buscant el refugi d'una impossible serenitat, fugint la mirada dels altres, com apestats.

El relat d'aquesta crisi d'identitat que creix des de dins, assaltant-nos quan més desprevinguts estàvem, en un dia qualsevol de la nostra felicitat, enmig dels nostres amics i dels nostres actes més rutinaris, ha assolit una intensitat dramàtica quan s'interrompe bruscament. Les concises paraules del narrador-autor s'encarreguen d'ubicar la situació i distanciar l'impacte: es tracta d'uns papers enviats pel gerent de l'hotel X, de Madrid, al narrador-autor, coneixedor de l'amistat que l'unia amb Antonio, qui viví a l'hotel fins el juliol del 1936 i que morí poc després als Altos de León, més que probablement en acció de guerra. Antonio, com tants altres personatges de Villalonga (A *L'angel rebel*, a *Les fures*, a "Una vida" , a "L'amic"...), "morí jove, com solen morir els estimats dels déus". La guerra s'encarregà de donar acompliment a la seua premonició: aquell paradís fou condemnat a una extinció definitiva.

#### **II.4.2. Revisitant Bearn.**

Possiblement s'ha insistit un punt massa en el nodriment que l'obra literària de Villalonga obté de l'experiència personal de l'autor, en detriment d'una altra mena d'alimentació, l'exclusivament literària, que frequenta tant - o al menys quasibé tant - com la primera, i no amb menor èxit. En conjunt la seua obra se sotmet, com la del seu amic Salvador Espriu, a una constant reelaboració, pateix una ansietat de mudança que tragina personatges i situacions d'una obra a una altra, que fa créixer els relats fins fer-los servir de novel·les, que trasvia del teatre a la novel·la i viceversa un mateix argument, que torna una i altra vegada sobre la mateixa novel·la, obligant-la a mutacions de què ni llengua ni títols sortiran indemnes. Un drama com *Fedra* , escrit inicialment en castellà el 1932, arreplega motius que ja havien aparegut a *Mort de dama* (1931), és traduït amb variacions al català per Salvador Espriu el 1936, refet en castellà per Villalonga i publicat el 1954, retraduït al català pel propi Villalonga d'aquesta darrera versió el 1966, traspassa el seu conflicte a una altra comèdia, *Silvia Ocampo*, que coneix una versió en castellà (1935) i una altra en català (1966), abans de reconvertir-se en novel·la amb el títol *Un estiu a Mallorca* (1975), o de projectar la seua temàtica sobre una altra novel·la, *Madame Dillon* (1936), que creixqué i es transformà al seu torn en *L'hereu de dona Obdúlia* (1964), i posteriorment en *Les temptacions* (1966). El text inicial dissemina en una textualitat proliferant i difusa, batejada pels crítics com *cicle de Fedra*.

Aquesta necessitat de no donar per acabada una obra, i de transformar-la a mesura que passen els anys, es deu en part a la irregularitat en l'accés al mercat de l'obra de Villalonga, així com a la seua oscil·lant inserció ara en la literatura catalana ara en l'espanyola, però també respon a un síndrome que sembla afectar a molts escriptors contemporanis (especialment als poetes: Juan



Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Salvador Espriu...) i a aquella condició d'inacabament, d'obra oberta, o de variació dins d'una sèrie, que marca l'art contemporani<sup>13</sup>.

En els relats de Villalonga hi ha tot un grup que es relaciona amb el cicle - no sols amb la novel·la - de *Bearn*, relats com el ja esmentat de "Crisi", però sobretot com els que formen part del llibre *El lledoner de la clasta* (1958). Un relat incorporat al volum antològic *El llumí i altres narracions* (1968) i titulat precisament "El llumí" entra de ple dret dins d'aquest grup.

*El lledoner de la clasta* (1958), un conjunt de relats més llargs de l'habitual, és probablement el més coherent - no de bades concebut per l'autor com un llibre unitari, a diferència de la majoria dels altres - i en tot cas el més ric dels llibres de relats de Villalonga. Els cinc relats que el componen venen emmarcats per un "Prefaci" que suposa tota una poètica, baldament no ho reconega explícitament. El narrador-autor ens parla des de la biblioteca de Robines, l'única finestra de la qual dona a la clasta "on un vell lledoner sobrepassa, i de molt, les teulades". La biblioteca sembla haver quedat al marge dels temps que corren. En la seua penombra fa estona que els llibres no s'hi renovellen. Sí es renouella, en canvi, la vida exterior, que transcorre a la clasta, com a una petita i vella plaça medieval: allí "les darreres novetats del poble s'esclovel·len amb certa *nonchalance*, sense gaire verí, equànimement". Es un marc ajustat amb tota precisió a la seua poètica d'aquests anys: l'autor, en la penombra de la biblioteca, divideix la seua atenció entre lectures atemporals (Tales de Mileto, Voltaire, Chateaubriand...) i novetats de la vida rural espiades des de la finestra, de darrere la persiana, amb premeditació de *voyeur* i distància de senyor ("perquè ja deia Maria Antonieta que, el poble, cal estimar-lo de darrere una reixa [...] Se'ls pot estimar i besar, fins i tot a la boca; però no convé donar-los la mà"). Una poètica on entren a formar part la vida, percebuda (després del 1939) des de la distància de l'observador irònic i alhora elegíac, els models literaris elegits (Voltaire, Proust), i la reelaboració de la pròpia obra, amb la seua geografia mítica (Bearn, Robines, Montlleó...) i els seus personatges característics (D. Toni i D<sup>a</sup> Maria Antònia, D. Joan, els missatges...).

Si a "Charlus a Bearn" Villalonga es complau en la recreació de la seua pròpia obra, i en la simbiosi amb la de Proust, un personatge de la qual, el Baró de Charlus, és conduït a passar uns dies a Bearn, discutint amb D. Toni, "Mitja hora tard" sembla un capítol escapat de la novel·la *Bearn* per anar a fer-li de bessó a un altre relat villalonguà, "L'encobridor", doncs tots dos presenten el mateix esquema d'assassinat rural i d'encobriment de l'assassí per una persona respectada. A "Mitja hora tard" hi ha - com a perfecta il·lustració del "Prefaci" - una veu

---

<sup>13</sup>. La pintura, molt especialment, ha vingut substituint el concepte d'obra independent i completa en ella mateixa, característic de la cultura occidental des del Renaixement, pel de variació sobre un tema, element d'una sèrie o peça d'un conjunt. El pintor no treballa un tema per quadre, sinó que elegit el tema general aquest s'assaja una i altra vegada, en nombroses variacions.

col·lectiva, coral, que comenta el crim, la veu de la clasta, i un observador interessat que l'escolta darrere les persianes, amb aqueix afecte desdenyós i patriarcal dels senyors que si estimen allò que menyspreen és perquè ho consideren cosa seua. Un conjunt de diferències distingeixen la veu i el tarannà de senyor i pagesos: la ironia, la cultura, la individualitat (un/molts), la posició (dalt/ baix, en la biblioteca/ en la clasta), i sobretot la capacitat de reacció: els pagesos s'entreguen en mans de les forces d'ordre públic amb una resignació de bestiar, D. Toni, pel contrari, està habituat a imposar-se sobre elles, fins i tot sobre la guàrdia civil, que el deixa fer, convençuda de que aquest senyor, per estafolari que sembla amb la seua perruca divuitesca i el seu hàbit de Sant Francesc, estarà sempre del costat de l'ordre.

Però les oposicions no separen tan sols a senyor i pagesos, o a pagesos i guàrdia civil, sinó també a D. Toni de D<sup>a</sup> Maria Antònia, en concordància amb el dualisme característic del pensament villalonguà. Des del principi tots dos personatges formen una opinió sobre el cas, i des del principi aquestes opinions divergeixen. D<sup>a</sup> Maria Antònia, una part substancial de la personalitat de la qual rau en la màgia i els poders del nom - Bearn - que encarna, com es plantetja d'una vegada per totes a *Mort de dama*<sup>14</sup>, reacciona amb incredulitat a les notícies sobre el crim: no és possible que "un al·lot educat a dins ca nostra" haja estat acusat i detingut: "Que no saben de quina casa surt?" La lleialtat al nom, al llinatge, a tot el que s'acull al seu recer, està per damunt de les dades positives, és un principi inalterable consagrat per la història. Del que es tracta, en tot cas, és de resar per tal que Déu ajude a restablir la veritat, momentàniament extraviada. Pel contrari, D. Toni, relativista fins la medulla ("pensava que al cor humà hi ha estones per a tot"), acomodaticí i poc donat a les tragèdies, prefereix entendre a jutjar i se situa front als fets no en la mesura que constitueixen un crim sinó una equivocació.

Al voltant de D. Toni s'entretreixen les oposicions, de fet ell és un nus d'antítesis, un feix d'arguments a la contra, a la contra del poble menut, de la guàrdia civil, de na Maria Antònia... també de l'Església i de l'ortodòxia catòlica. Si a *Bearn* discuteix amb el Papa ací ho fa amb l'abat de Lluc, que és com el Papa de Mallorca. El tema en disputa li és grat: la ineficàcia de la pena contra la culpa, el que li permet postular que prefereix l'educació al càstig. Però l'heterodòxia de D. Toni, ací com a *Bearn*, no va més enllà de la insinuació, menysprea la beligerància ideològica ("Jo era un vell liberal que, si guardà les formes/ va ésser, precisament, per dir la veritat", li agradava repetir - citant-se - a Llorenç Villalonga), està sempre disposat a recular, i en última instància, si després d'haver tirat la pedra l'aldarull és massa gran ell amaga la mà, ofereix cortesament la seua rendició ideològica (com a *Bearn*, quan el retorn de Maria Antònia és compensat amb la

---

<sup>14</sup> Seguint el model de Proust, qui als primers volums d'*A la recherche du temps perdu* torna una i altra vegada sobre la màgia dels noms de persones, llinatges - el de Guermantes sobre tots - i indrets - Balbec, Combray...

icineració de llibres suposadament pecaminosos) o, com ací, "unes galetes i un poc de vi dolç" que basten per aplacar la possible còlera de l'ortodoxe abat.

Curiosament l'únic personatge del conte a qui D. Toni no sotmet a contrast és D. Joan, el jove capellà que fa de narrador, i d'antagonista, a *Bearn*. Ací és un apèndix de D. Toni, un auxiliar sense reluctància, un instrument, a més a més del seu fill. Al relat es confirma allò que a la novel·la tant s'insinuava: "males llengües deien si era fill de don Toni". I el final és res semblant a una confirmació: "Dins el cotxe, el senyor passà un braç pel coll a don Joan. L'estimava i el menyspreava com a un fill".

El relat, llarg, pertany al més característic estil dialogal, escènic, i unitari de Villalonga, amb un narrador sobri, poc evident, identificat amb el punt de vista de D. Toni. Entrem en situació des les primeres frases pronunciades i quan el relat busca el desenllaç Villalonga reserva una última sorpresa: ha conduït la narració de manera que el lector es formara unes expectatives, l'ha conduït acompanyant i recolzant el pla de D. Toni, però ni l'expectativa ni el pla s'acompleixen i el relat s'hi desajusta, queda com en l'aire, però no importa: en el món de *Bearn* ni el crim ni el suïcidi són veritables tragèdies. D. Toni es conforma de seguida, i com sempre, la victòria o el fracàs, l'engany i la veritat, l'amor i l'egoisme, no són sinó aspectes diferents d'una mateixa substància: la realitat és un lluç que es mossega la cua. "Hem fet mitja hora tard", és tot, no passa res.

"El llumí" és una de les narracions més definidores de l'univers de Villalonga, i hauria d'estar present a qualsevol antologia que no tinguera condicionaments escolars. El suport de partida es troba en una rondalla mallorquina (la del llumeneret blau en la distància, que quan més ens hi acostem més s'allunya) i es vincula al cicle de Bearn, però no a la novel·la d'aquest títol, sinó a una fase precedent, relacionable amb la *Novel·la de Palmira*, en què els personatges de D. Toni i Maria Antònia són contemporanis<sup>15</sup> a l'autor. Quan D. Toni, ací, diu "jo" no és el D. Toni amb perruca divuitesca i hàbit franciscà, sinó un "jo" dual, que pertany al territori de la novel·la tant com al de l'autobiografia, és D. Toni de Bearn i D. Llorenç Villalonga de Tofla, o si hom vol, és D. Toni Villalonga de Tofla de Bearn i de Robines, un perfecte híbrid.

El relat posa a prova, en el terreny pràctic, els somnis que donaren naixença a la mitologia de Bearn. El narrador s'hi enfronta al *miratge de les genealogies* arran d'un fet biogràfic (li succeï a Villalonga) que l'autor decideix sotmetre a tractament literari (escassament ficcional): un últim

---

<sup>15</sup>. Encara que el relat és posterior a *Bearn* (1956), la qual cosa demostra que en l'univers villalonguà les dates cronològiques tenen un valor relatiu. "El llumí" es vincula aixímateix amb l'obra novel·lesca de l'última època, amb *Les fures* (1967) i, sobretot, amb *La Virreyana* (1969).

parent ha venut, abans de morir, la que va ser possessió pairal de tot un llinatge, el dels Villalonga, i les seues terres, o el que quedava d'elles, després de segles de particions i segregacions. Antigament Tofla tenia una extensió enorme. Allí, en aquelles "terres salvatges, a quatre-cents metres d'altitud, entre precipicis i núvols" transcorregueren quatre segles i mig d'una història noble i cruel, que si preservava el domini del llinatge Villalonga sobre la terra era a costa de podar, generació a generació, les ramificacions secundàries, d'excloure a la major part de la frondosa nissaga, de manera que no fou rar que "descendents d'aquestes branques que havien sortit de Tofla com a senyors hi tornassin a entrar com a arrendataris o com a simples jornalers sense recordar ningú que duien la mateixa sang". Un dia d'excursió D. Toni/D.Llorenç, un d'aquells exclosos, visita aquelles terres avui privades d'hereu i de tota vinculació al seu llinatge, accedeix fatigosament a les cases que van ser l'origen de tot, Ca'n Sec de Tofla. Allí hi ha un vell pagés, potser treballador de la possessió "en temps d'es senyors" i que ara n'ha comprada la meitat (l'altra és propietat d'un estranger), un edifici vetust, despullat de mobles i de les més elementals comoditats, però que representa les seues arrels de pagés, unes arrels tan amenaçades com les dels senyors, perquè no té cap esperança de perpetuar-les per mig de la seua descendència: "Tenc un fill casat, però no li agrada sa muntanya i sa dona diu que aquella casa és massa gran per a haver-la de fer neta [...] allò que els agradaria fort ferm és un bon xalet amb bany i ràdio i TV [...] Es això que vol es jovent".

De prop, Ca'n Sec de Tofla "allò a què més s'assembla és a un boval o a un munt de pedres [...] Com passa sempre, en tocar-la amb les mans la poesia s'esfumava." Però D. Toni/D.Llorenç hi aplega com el Marqués de Bradomín al palau de Brandeso bria de records d'infantesa, que feian de la casa un bastió inaccessible i magnífic, el llumeneret blau en la llunyania. A la nit, acabada l'excursió i tornat a Robines, no pot dormir. De nou brilla el llumeneret blau, el somni de Bearn. Des d'allí dalt, recorda "l'espectacle de la natura és un espectacle diví [...] Hi havia a més a més la Història. Els meus vells, en cinc-cent anys, havien anat creant una casa". La Natura, la Història, ja hi estan presents en la quimera, manca la Idea, la ideologia, les creences, i acudeixen aviat a la ment insomne: "De cases semblants, sense fets gloriosos però autònoms, capaces de comandar, sorgí, després de l'any 1229, la nostra civilització". Una civilització lluny de la civilització, dels monarques, dels pontífexs, de les universitats, dels parlaments, però propera a la natura, que lluità segle a segle fins arrencar una agricultura relativament rica a unes terres pobres, sense aigua ni indústries, gràcies a una classe de senyors rurals, "directors austers, sorgits espontàniament, que

posseï en la facultat moral de fer-se obeir i d'infondre respecte"<sup>16</sup> Tofla encarna tot això, és el llumeneret blau que brilla en la distància.

D. Toni paeix lentament una idea que ha brotat allí dalt, en els roquissars de Ca'n Sec. Podrien recuperar Ca'n Sec. Tot és qüestió d'un simple canvi, que està al seu abast. Maria Antònia l'escolta, es burla una mica, deixa la decisió en les seues mans. "Què era de polissona! Sabia que aprovar els meus projectes resultava la manera més segura de fer-me entrar en dubtes". I els dubtes no triguen gaire a fer acte de presència: el pla és poc pràctic, presenta problemes seriosos, caldria obrar, instal·lar aigua corrent, electricitat, a més a més la casa és inaccessible en automòbil, no hi hauria manera de trobar un capellà per a la capella i ja se sap que na Maria Antònia és dona de missa diària... Es aleshores quan D.Toni/D.Llorenç assumeix que "el llumeneret, per a ésser llunyà i per a ésser blau, ha de retrocedir conforme avançam cap a ell" i que "la llunyania havia estat sempre la meua suprema aspiració". Tofla deu mantenir-se en la distància, deu ser Bearn, un somni, un llumeneret blau, perquè "ben mirat, no és d'aquest món". El camí de la sublimació, i de la literatura, queda obert.

#### **II.4.3. Encobriments i descobriments del real.**

El nucli potser més proper a una poètica realista és el d'una sèrie de relats basats en l'experiència d'una vida, que apareixen molt tempranament ("Biografia fantàstica" (1924), "Etopeia" (1926) ), desprovistos del maquillatge deshumanitzador dels relats coetanis, o més endavant , relats que dramatitzen jatsia una biografia jatsia un episodi ("Un capell de París", "Pitjor que un sopar de pa i aigua", "L'encobridor"), relats de l'experiència personal, en suma, relats de biografies civils, privades, comunes, no gens extraordinàries... La insistència en aquest tipus de relats entre dates tan allunyades com 1924 i 1968 testimonia la fidelitat de Villalonga a la poètica que els sustenta.

De les narracions de primera època "Biografia fantàstica" (*El día*, 1924) és l'únic que s'endinsa en la experiència personal en busca oberta del seu dramatisme. Sembla basar-se en un fet de la vida nocturna de Barcelona efectivament ocorregut, i en el qual en Bernat Calvet - amic seu des l'infantesa i també a l'època dels estudis de medicina i de disbauxa a la capital del Principat - i el propi Llorenç hi participaren, potser com els estudiants que en provoquen el desenllaç. Hi compareix un arquetip grat a l'autor mallorquí, el de la *cocotte* de luxe, *femme fatale* d'altres temps ara vinguda a menys, envellida, lliurada a l'ansia moral de la decadència. És l'arquetip que

---

<sup>16</sup>. ;Com s'assembla l'actitud ideològica, i fins i tot estètica, d'aquest Villalonga a la del Valle Inclán de les *Sonatas* , malgrat l'enorme distància entre l'estil d'un i l'altre, o entre el camp gal·lec i el mallorquí, o entre la noblesa mallorquina i els *fidalgos* gal·lecs!

immortalitzà Dona Xima, a *Bearn*. Ací assistim com a espectadors a la seua *toilette*, que s'inicia sota una llum de gran potència que mostra "un rostre lívid i pansit, una boca contreta, sagnant en excés, uns ulls apagats, amb les parpelles cianòtiques, que recordaven les d'un cadàver en descomposició". Per una vegada Villalonga no defuig usar l'escapel de Flaubert, la lupa naturalista. "Decantà l'esguard, esgarrifada, i donà la volta al commutador". En la màgia de la penombra torna la il·lusió i s'hi sent "indefinida, interessant, enigmàtica", i nosaltres, lectors, podem sorprendre l'exquisida atenció que s'hi dedica, els preparatius d'una nit que ella espera acompanyada i plena de delicadesa. Per uns minuts, i no obstant les paraules d'un narrador entossudit a desmentir cruelment cada aparença creada per Ivonne, ens deixem persuadir per aquella elegància subtil de les declinacions, fins i tot el narrador hi creu: "Envellida, sola i malalta, aquella dona conservava l'elegància, aqueixa cosa, misteriosa com un conjur, que no pogueren arravatar-li ni el temps ni els atzars." El narrador, en un equilibri difícil entre la focalització i la distància analítica, i mentre l'acompanya pel carrer, es remunta al seu passat d'hetaira de luxe, i més enllà a l'infantesa mísera, a la mare que morí a l'hospital, prematurament, deixant-la desemparada. L'estil fulletonesc de la rememoració capgira brutalment en naturalista al desenllaç: l'orfena que corre a l'hospital on li han dit que ha estat internada la mare, que entra a la sala de dissecció en el moment en què "dos nois distingits i nets, que parlaven d'esport i de dones, serraven pulcrament el crani de la seva mare"... Poques vegades la crueldat ha penetrat tan directament en el món acotxat de bones formes del Villalonga. El relat torna ara al present, a les mans de la protagonista, la seua millor joia, més belles avui que mai, i al *Saló Doré*, l'escenari on Ivonne cerca cada nit companyia i sustent. Tenim la protagonista, la situació i l'escenari, en el quadre només falten els antagonistes, i arriben, i ara com en el passat són "dos nois distingits [que] parlaven d'esports i de dones". La mare fou disseccionada en un amfiteatre, Ivonne ho serà en una altra mena de teatre, ple de sorolls, de fum, de música de fox, de coloraines... i de llums implacables que la delaten. El colp d'efecte final, aqueixa centella que salta entre la frivolitat i el sofriment, entre els joves i la vella, entre els senyorets i la puta, té un aire de tragèdia antiga, d'execució ritual, de sacrifici llargament anunciat, una duresa digna de Zola.

"Un capell de París" potser és el més assaonat dels relats a aqueix llibre una mica banal - a consciència - i enjogassat que és *De fora Mallorca*. Torna la crueldat narrativa de "Biografia fantàstica" i l'esquema d'un episodi que culmina una vida. De nou es tracta d'un relat que serà l'embrió d'una novel·la posterior, *La gran batuda* (1968), que segons confessió de l'autor a Baltasar Porcel (*Destino*, 7-X-67) mentre l'estava escrivint, s'inspirava "en un conte que fa uns anys vaig publicar a *Serra d'Or*, titulat "Un capell de París". Es la història d'una noia grossa i

embadocada, però de cap manera repugnant." Igualment que a "Biografia fantàstica" l'autor es proposa com a objectiu la soledat moral i social femenina, però ara no enfoca la dona marginal sinó, com a "Maria i Pilar Salvà de Son Valent", la dona institucional, les dames de llinatge, aquelles que han viscut com tocava, d'acord amb les instruccions i prohibicions del seu catecisme de classe: "La joventut de les germanes havia transcorregut en ambient de grandeses. Plutocràcia rural, a base de negacions. Els ensenyaren, per damunt de tot, les coses que no s'han de fer". Desproveï des de capacitat de decisió, fins i tot de pensament, per un medi que no els ho exigia, la vida transcorregué amb aqueixa acceleració de la inconsciència, en especial per part de Lilí: "A quinze anys Lilí no sabia llegir [...] Només sentia afecció pels pastissos de nata [...] Engreixava [...] A vint anys, sense saber com, li nasqué una criatura". La desgràcia les sorprengué amb idèntica atzarositat que la benaurança: "Poc després vingué una ruïna fulminant, incompreensible. Núria feia esforços per salvar alguna cosa del naufragi, però fracassà. Perdé fins i tot el promès, un jove aristòcrata que l'abandonà en veure-la trista i mal vestida". Maria i Pilar Salvà estaven tan poc preparades per sobreviure en un món modern com Lilí i Núria, però els quedava el casal al barri vell, i rendes suficients amb què seguir enganyant la fatalitat. No és aquest el cas de Lilí i de Núria: no hi ha res que elles puguen o sapiguen fer en un medi que les ha preparades minuciosament per a l'ostracisme. La pèrdua de les seues rendes és l'equivalent de la pèrdua del seu sentit civil. Per això les dues germanes són entregades a una "agonia de trenta anys [...] una agonia de fer sueters de punt, de pignorar objectes", fins que com ocorre a tanta heroïna galdosiana "ja no quedava res per a pignorar". Queda l'exili, traure-les fora d'allí - un seu parent se n'ocupa - on la seua situació és un clam en què ressona la incongruència de tota una forma de viure socialment. L'etern tema villalonguà de la decadència d'una classe manca - ací - d'elegància, és sòrdid, més naturalista que no pas decadentista.

Hi ha una intuïció certera en el desdoblament, per part de l'autor, d'una mateixa fatalitat en dues personalitats contraposades. Núria és la sensibilitat que la desgràcia torna conscient... i responsable, qui tracta de salvar les últimes barricades de la dignitat, les deixalles del naufragi. Lilí, en canvi, als cinquanta anys, "tenia entremaliadures i presumia de nina, amb els vuitanta quilos, la cara pintada i l'angèlica cabellera de mel". Alguns en pensaven que era "una endarrerida mental [...] altres, una aprofitada".

Villalonga s'endinsa en aquesta contraposició femenina, revela la trama psíquica que lliga les germanes: "Núria no analitzava i estimava les seves [de Lilí] ingenuïtats, incongruències. Arribà un moment que hagué de reconèixer que era beneïta. No per això l'admirà menys. Senyoriu i pobresa mental es donen la mà". L'acceptació de la responsabilitat per part de Núria no sols implica la seua subordinació, el seu sacrifici, sinó també, i aquesta és una veta psíquica força més

subtil, la complaença de Núria en la seua abnegació, que permet a la germana continuar vivint en la seua ignorància com una gran senyora. Núria veu compensada la sordidesa de la vida quotidiana en la benaurança idiota de Lilí. "L'endarrerida esdevingué una gran senyora per la seva indiferència de vaca. Núria li servia el desdèjuni, la vestia, li tenyia els cabells. Tant de senyoriu enmig de tanta pobresa li despertava nostàlgies: aquell ésser absurd i sagrat era l'únic bibelot salvat de la desfeta pairal."

I és un encert artístic situar les dues germanes en el compartiment de segona classe d'un tren que les du a París, on hauran d'agafar un avió cap a Nova York, elles que mai no han sortit de l'illa i que no parlen cap idioma. Mentre Núria rememora el passat i neguiteja davant l'incertesa del futur, Lilí somia en comprar-se un capell a París, s'adorm somrient, desperta, demana "Dona'm un caramel", o "dona'm un altre caramel", o "tapa'm amb el teu abric". Més que mai el viatge nocturn d'aquest tren cap a una ciutat remota, es deixa impregnar del simbolisme de la vida que roda cegament pels rails que tendeix el destí.

Villalonga condueix saviament, sobriament, un relat amb narrador en tercera persona, focalitzat preferentment en Núria, lleument pautat - no fragmentat - en successives seqüències, adés dialogals, adés interioritzades, adés resumidores dels antecedents, amb una tècnica segura i clàssica - clàssica en el segle XX, l'era de la relativitat i la focalització - fins dipositar-nos damunt aquesta broma suprema que el destí tenia reservada a les germanes, aqueix esplèndid desenllaç, que reobri totes les expectatives, que deixa el lector intimidat, commogut, divertit en veure Lilí allunyar-se a tota velocitat, perdent-se en la nit dins el vagó il·luminat, contemplant-se en un mirall, tenyida de camamilla, grassa, feliç, assaborint caramels, els llavis pintats en forma de cor... i en assistir a la sorpresa, la preocupació, el plany, l'espant de Núria, i després, de seguida, sense pausa, al seu plaer quasi monstruós, a les seues rialles.

"Pitjor que un sopar de pa i aigua", recollit a *El lledoner de la clasta* (1958) és un clàssic relat d'iniciació, i de nou l'adjectiu "clàssic" assoleix el significat precís que li pertoca. Clàssic n'és l'assumpte, clàssica la trama (amb començament "in media res" i retrocés posterior als antecedents del cas), clàssica l'estructura representacional (diverses escenes dialogals embastades inninterrompudament), clàssic - tot i descomptant les peculiaritats idiomàtiques del Villalonga - l'ús sobri, funcional del llenguatge, estrictament cenyit a l'intriga i ostentador d'aquell to col·loquial que converteix el lector en un contertuli, clàssica la perspectiva omniscient, no focalitzada, no compromesa per vinculacions especials amb els personatges, que guarda la distància suficient per donar lloc - i joc - a la ironia:



"Abans que la germana acabàs, li volà un panet pel cap. El senyor de la casa adoptà un posat britànic. Era, tanmateix, calb".

"Sonà el gong. El *show* començava. La inevitable *Maja* de Goya es declarà espanyola..."

Una ironia que, a la manera del seu admirat Voltaire, sovint es complau en opinions un punt provocadores, com aquella que clou el relat, per altra banda *exemplar* :

"Com tantes de vegades, l'avorriment, per misteriosos designis de la Providència, s'aliava amb la moral".

L'univers representat és - i com no hauria de ser-ho? -el de la bona societat mallorquina, ara però ubicada a Ciutat, i hi compareixen algunes de les quimeres més villalonguianes, com la fascinació per la vida *alegre* dels bordells<sup>17</sup>, de la revista, de les *demi-mondaines* de luxe, o com l'atracció pels personatges afrancesats, pels viatgers cosmopolites i sofisticats de *Madame Dillon* o de *Silvia Ocampo* : "Praline resultava molt internacional, molt parisenca." El relat connecta per altra banda - i com gairebé tots, a partir de la segona etapa de l'autor - amb l'obra novel·lesca més o menys coetània i hi fa acte de presència "la senyora Ocampo, celebrada poetessa amb qui el Nou Continent obsequiava la vella Espanya", qui "havia arribat a l'illa aureolada pel doble prestigi de la seva bellesa i de la seva llegenda de dona il·lustre i divorciada".<sup>18</sup>

L'episodi relata una experiència d'iniciació. L'adolescent protagonista, insatisfet amb la seua imatge i el paper que li assignen a la seua família, busca en la revolta la prova de la seua condició adulta. El terreny triat, com en tantíssims casos narrats per la literatura o la pintura, és el del bordell, baldament la prova no pretengués tant una experiència estrictament sexual com social. Les dificultats seran emperò insalvables i el superego del senyoret vencerà amb tota claredat les tendències transgressores de l'ego i de l'inconscient freudians. Tot quedarà en una entremaliadura - Villalonga hauria preferit dir "dolenteria" - divertida i amable, sense conseqüències. La moral finalment serà salvada, a mitges, per la bona educació i per l'avorriment.

Un caire diferent, més aspre, més intens, menys amable i autocomplaent, és el de "L'encobridor", inclòs a *El llumí i altres narracions* (1968) per Joan Alegret.. Ací, com a "Mitja hora tard", Villalonga arrisca el pas en el terreny de la literatura criminal, però ara ho fa amb una certa infidelitat a la ironia i el relativisme que dominen la mitologia de Bearn, ho fa més dramàticament, amb una intensitat monològica que recorda a Edgar A. Poe i amb una

---

<sup>17</sup> "que en Villalonga sempre semblen salons", comenta agudament Marina Gustà a propòsit de *El misantrop* (1985, 151).

<sup>18</sup>. Silvia Ocampo és la transfiguració literària de la poetessa cubana Emilia Bernal, de qui s'enamorà el jove Villalonga i que influí decisivament en la seua obra. Com a Emília Bernal inspira tot el cicle de *Fedra*, i com a Silvia Ocampo protagonitza la comèdia que du el seu nom per títol i està present a la novel·la *Mme Dillon* i les corresponents refaccions.

profundització psicològica que podria remetre a Dostoyevski, dos autors remots, habitualment, al discurs de l'escriptor mallorquí, justament per la seua intensitat, també per la seua recreació en el desordre moral.

Narrat en primera persona i pel protagonista, a la manera dels més intensos relats de Poe ("The black cat", "The cask of amontillado", "William Wilson"...), si comença pel retrat - fet de mala gana - del narrador és per millor ponderar l'incongruència entre la seua personalitat honorable i el seu delicte, l'encobriment d'un crim repugnant. El crim cobra un poderós relleu justament per la identitat de qui es disposa a encobrir-lo, i a contar-lo:

"¿Com jo, que m'he educat dins la virtut, puc mentir amb tanta d'impudícia i fer-me encobridor d'un crim repugnant?"

L'acció se situa en un lloc ben real, la possessió de Son Gotleu, prop de Ciutat, i sovintetgen les al·lusions a altres indrets urbans, algun de tan cèlebre com la plaça Gomila. L'època és contemporània i Mallorca és ja la Mallorca on el turisme massiu comença a amenaçar els costums tradicionals:

"Oh, Déu meu, a Mallorca que vivíem tan bé, tan confiats, perquè tots som bona gent, i haver de veure ara aquest desvari..."

La narració és obliqua al fet central, l'assassinat de l'amo en Tasar, que queda en un segon pla, com al fons de les paraules, doncs el narrador narra sempre a partir del que li conten altres personatges. El crim mortal ( actiu) és desplaçat així pel crim (passiu) de l'encobriment, l'acció per la paraula, la transgressió criminal per la moral... i per la psíquica.

Villalonga engega una més de les dualitats a què ens té acostumats: els dos germans s'hi reparteixen els papers de l'assassí i l'encobridor, i l'autor els contraposa. L'assassí és un arquetip que reconeixem fàcilment en l'univers villalonguà: un jove que no aplega als vint, bell, inconscient, impulsiu..."una calamitat", en suma. El germà li afegeix altres qualificatius, "tenebrós", "cínic", "fred", "repulsiu"... però el relat no els confirma, ans el descobreix sota aspectes que mai no sospitara (però l'havia observat alguna volta més enllà del ressentiment que li servava?): "Quan el vaig veure que acudia a mi plorant, desfeta la seua superioritat que el fa tan antipàtic i que, això no obstant, enganya les dones - les qui no tenen fonament moral -, em semblà veure un desconegut". A partir d'aquest moment es referirà a ell com "mort de por", dominat pel "pànic, i del més vil", "poc home", "covard", "femelleta"...

El germà major, el narrador, es defineix ell mateix com "sacerdot dels d'abans del Concili. No tenc fe en certes innovacions demagògiques. Antepòs l'autoritat dels Sants Pares als examens pedants [...] No som erudit". Conservadurisme, autoritarisme, manca de cultura... però també ressentiment contra el germà: "¿Com vaig poder pronunciar en nom de la virtut unes paraules

guiades pel ressentiment? Jo, sacerdot, sentia enveja dels èxits galants del meu germà; no volia confessar-m'ho, però prou que me n'adonava". I també brutalitat: "em sembles un vertader marieta, un marieta repugnant [...] no et pensis que t'insult. Procur sols fer-te veure tal com ets, com un canalla".

I enmig de tots dos germans, tan durament contraposats, el conflicte, l'assassinat de l'amo en Tasar. Després d'una primera reacció destrellada, quasi animal, de disbauxa, Joan corre a aixoplugar-se sota l'ala del germà gran, i aquest reacciona al seu torn, i de manera gairebé automàtica, i malgrat el seu ressentiment, disposant-se a encobrir-lo, sense parar esment en qüestions d'ordre moral o legal. Des d'un primer moment Don Xim es posa a la faena d'analitzar les possibilitats de què el seu germà siga inculpat, les proves deixades... traça en conseqüència una estratègia d'autoprotecció, enganya un ignorant missatge, desvia l'atenció de la policia. Don Xim, tan diferent quant a identitat de Don Toni de Bearn, actua emperò de manera idèntica a com aquest ho fa en "Mitja hora tard". Tots dos són encobridors, però obtenen un resultat diferent: Don Xim guanya la partida, Don Toni arriba "mitja hora tard". Les circumstàncies del crim també són diferents: l'assassinat que encobreix Don Toni és fins un cert punt entenedor, hi ha atenuants, l'assassinat de l'amo en Tasar, en canvi, és brutal, sense justificació possible per part de ningú dels qu'hi intervenen. També les motivacions dels encobridors són diferents. En el cas de Don Toni, ell no creu en l'eficàcia del càstig, en el de Don Xim sí. Don Toni actua a favor de les seues creences, Don Xim en contra. Els motius de Don Xim, al menys els que ell confessa - el seu psiquisme guarda secrets que el lector apenes pot barruntar - són motius de classe... i de tribu:

"Puc estar tranquil. Crec que no arribaran a interrogar en Joan. Si els seus antecedents són pèssims, el nom del nostre pare, vell i retut com està, podria fer-hi de contrapés [...] Necessit tot el meu prestigi per salvar en Joan d'ell mateix. Es el meu germà i és, sobretot, el fill de mon pare i de ma mare [...] El nostre pare conserva bones amistats tant a l'Audiència com al Suprem, de quan era magistrat. Coneix també persones a les altures... Si acusaven en Joan, no resultaria impossible que es tiràs terra a l'assumpte."

El relat acaba amb les reflexions de l'encobridor, un discurs que justifica l'encobriment de l'assassinat en la defensa de l'ordre social, de l'opinió pública, dels privilegis de certes famílies, de l'honorabilitat de la institució eclesiàstica... un discurs entre cínic i autoritari, extremadament conservador.

Potser Don Francisco de Quevedo, meditant entorn de les similituds i diferències d'aquests dos encobridors de Villalonga, hauria trobat inspiració per a un sonet amb el títol "Un delito igual se reputa desigual si son diferentes los sujetos que le cometen", i Monsieur Michel de Montaigne per a un assaig a propòsit de "Com distints resultats poden ser el producte d'una mateixa decisió."

#### II.4.4. Realisme *malgré lui* .

Al llarg de la producció narrativa de Villalonga, però amb especial consistència en els anys centrals (1940-1960), s'aferma una poètica realista, manifesta a relats que constaten l'adéu a l'avantguardisme, que reiteren l'univers de Bearn, o que exploren l'experiència privada. Si parle de realisme amb tota mena de precaucions no és perquè me'n trobe malsegur sinó pel refús de l'escriptor mallorquí de les poètiques neorealistes de la seua època, tant de la "behaviorista" com de la "social", especialment imposants als anys 40-50, però també per la seua animadversió envers el naturalisme - tot i el seu respecte pels naturalistes, com la Pardo Bazán, Clarín, i fins i tot Zola - o per l'escassa predisposició lectora que atorgà a les formes "clàssiques" del realisme , la picaresca, *Don Quijote* (sempre hi preferí *La princesse de Clèves* o *Candide* ), la novel·la anglesa del XVIII ( Defoe, Fielding), l'europea del XIX (Balzac, Dickens, Tolstoi, Oller...) o la nordamericana dels anys 30 (Hemingway, Fitzgerald, Hammett, Dos Passos...)

També és cert que en concebre la novel·la com "l'expressió intel·ligible [...] dels estats de l'ànima", de manera que "el millor escriptor serà qui més s'acostarà a tal fi" (citat per Molas, 1966, 12), tendeix a donar una imatge de la realitat exterior rigorosament estilitzada, amb exclusió de tota dimensió documentalista o informativa, amb eliminació de dades materials, i molt especialment de les polítiques, socials o, fins i tot, sexuals, traduï des per via obliqua, però també oblidades en la seua possible corporeïtat, i sovint sublimades. El girar-se d'esquena a la realitat contemporània, a la vida urbana en allò que tenia de diferent i de nou respecte de la vida tradicional, al ritme mateix de la vida en l'època de la mecanització i el desenvolupament industrial - que no abordà més que als últims anys i de manera esquemàtica -, a un context polític cada colp més pertorbador, en benefici d'unexperiències tal vegada no menys reals però sí menys representatives, conté la suficient quòta de transfuguisme com per a posar entre parèntesi el realisme del conjunt. L'evocació d'un univers que començava a pertànyer més al passat que no pas al present tendia, de manera natural, a desplaçar la voluntat de mimesi per una altra de somni, com l'analitzada a "El llumí". Villalonga n'era perfectament conscient i ho assenyalava en l'obra de Proust: "Si alguien podía intentar la empresa de pintar la vida en toda su complejidad tenía que ser él, pero no se hallaba en su mano realizar lo imposible, aparte que dedicar ocho tomos para hacer una duquesa y otros tantos para deshacerla es impropio de un mundo como el nuestro, siempre lleno de problemas angustiosos, amenazado por explosiones atómicas, autos, anémicos pollos de granja, bistecs de petróleo, mermeladas a base de basuras y sacarina, aire contaminado, radios del vecino y mujeres vestidas de hombre: todo o mucho de lo que llamamos "progreso" labora contra las duquesas" ( "Las tardes silenciosas",1987, 111).

Dit en altres paraules: Villalonga veu en Proust el Balzac contemporani (capaç de "pintar la vida en toda su complejidad") ensems que comprén que la dedicació a les duqueses exclou la dedicació al progrés. En aquesta ambivalència es retrata ell mateix, molt probablement: el designi realista d'explorar la vida conviu amb la seducció pel passat més que no pas pel present, però aquesta ambivalència, tan proustiana, tan villalonguiana, caracteritza en bona mesura l'escriptura contemporània, una escriptura que si contempla la realitat és a través de la memòria.

També la insistència en contraposar els conceptes de *transposició* i *reproducció* es convertí en un lloc comú i en una coartada de l'antirrealisme contemporani: "el arte es una *transposición* de lo real [...] nunca puede ser una *reproducción* . Conscientes de esta verdad, admiten el convencionalismo del arte y se resignan a sus limitaciones y a sus bellas mentiras", escriu Villalonga a "Las tardes silenciosas". El problema queda així distorsionat: en l'art contemporani el conflicte no es dóna entre *transposició* i *reproducció*, car després de Saussure, d'Einstein, de Joyce, de Picasso o de Heisenberg, ningú no hi creu a la *reproducció*, el conflicte es dóna entre les formes de la *transposició* : figurativa o abstracta, referencialista o simbolista... També el realisme suposa una *transposició*.

Villalonga tendeix a interpretar, molt en una línia de pensament neoclassicista, la realitat amb el caos i l'art amb la regla, l'ordre: "El novelista que pretenda seguir al pie de la letra los continuos cambios y las vicisitudes de los seres vivos, sin ordenarlos ni esquematizarlos, no logrará sino sumergirnos en el caos". L'artista està obligat a seleccionar d'entre el caos que ens circumda, a establir "un mundo limitado por barreras convencionales, porque el infinito no está hecho para el hombre. Este, como recomendaba Voltaire, sólo debe cultivar su limitado jardín" . El mateix Proust "tan ordenado y claro, tan clásico, no es todavía un autor modélico", donada la seua abundància, la seua falta de mesura. Villalonga s'adhereix a les idees d'Ortega sobre la novel·la: "Novela es un cuadro encerrado en un marco que lo delimita. Orden y compostura. Alfa y omega" ("Las tardes...",109-111).

La reivindicació neoclassicista i noucentista, alhora, de l'art com a regla, s'acompanya en les idees de Villalonga amb la contraposició - simplificadora - d'imaginació i realisme, que a ell - novel·lista d'imaginació més aviat escassa, com el qualificà J. Molas (1966, 9) - no el beneficiava gaire: "No será nunca el realismo, sino la imaginación, quien rehabilite la novela". I també amb la identificació - força arcaica - entre realisme i objectivitat: "Como hemos señalado en un principio, la pura objetividad no existe y el neorrealismo cae por su base" ("Las tardes...", 110 i 109). Villalonga estava molt lluny de pensar que ell mateix estava promovent, amb la seua obra, un realisme de la subjectivitat, dels universos interiors, de les galeries de l'ànima, en la línia en què ho

havien fet un Henry James, un Anton Chejov, un Thomas Mann, una Virginia Woolf, un Scott Fitzgerald...

Les idees de poètica exposades per Villalonga a "Las tardes silenciosas" són tardives (1975), corresponen als últims anys d'escriptura i sovint entren en contradicció amb la seua pràctica novel·lesca, sobretot amb l'anterior, però representen bé la vena irrealista de l'art de Villalonga, la seua tendència a fugir de "l'estat de coses".

Això no obstant, i descomptats certs experiments - molt tímids - de la seua primera època, algun relat especialment singularitzat, com "Julieta Récamier" o "La dama de l'harem", i els relats tendenciosos - quasibé al·legòrics - de la darrera època, la gran majoria de les narracions villalonguianes responen a una poètica realista, d'un realisme ambigu, desmaterialitzat, amb tendència al simbolisme i l'estilització, però realisme al capdavant. Un realisme diferent del que predomina en els anys 50, però que el propi Villalonga s'il·lusiona en veure en l'obra de Benet i Jornet i distingeix en la de Mercè Rodoreda. Al primer li escriu el 16-IX-66: "Si el realisme fos tal com vostè ho pinta, me reconciliaria amb ell tot seguit [...] Un altre gran escriptor català actual (Mercè Rodoreda) que ens descriu gent del poble neta i amb sentiments humans, tal volta sembli realista, malgrat que en les seves novel·les, com en el seu drama de vostè, el que domina és la poesia i no l'estupidesa dels fets". I en el pròleg a una novel·la de Mari Loli Llorente, que ell apadrina, declara: "sin ella pretenderlo da la batalla al viejo neorrealismo, se nos muestra soberbiamente, poéticamente realista"( Pomar, 1995, 340 i 312). Tal vegada si algú li haguera parlat de realisme poètic, o psicològic, o subjectiu, o de l'experiència, Villalonga hauria acceptat més fàcilment el concepte.

Potser el nexa de relació entre els gustos de Villalonga i la poètica del realisme provinga de la literatura antiga, d'Homer en particular, però sobretot del neoclassicisme francès, de Molière a Prévost, Diderot o Voltaire, però siga quina siga la tradició que el sustenta el referent espacial d'aquests relats, ubicats majoritàriament a Mallorca, i observat amb aqueix tracte respectuós del costumista que vol preservar per al futur costums i tipus humans en perill d'extinció (de Mesonero Romanos a Enric Valor)<sup>19</sup>, és realista, d'un realisme que defuig la descripció minuciosa però que apunta amb vigor les coordenades culturals, l'utilitatge mental, els hàbits de vida, les expressions col·loquials, les relacions socials de base d'aquest espai.

També la seua concepció de l'experiència humana com experiència en el temps és realista, com ho és l'estratègia que se'n deriva, que fa de la narració el correlat de l'experiència humana i d'una i altra els correlats de l'experiència temporal, com hauria dit el filòsof del temps i del relat

---

<sup>19</sup>. El propi Villalonga confessà sovint que aquest és un dels objectius principals de la seua escriptura: fixar en la paraula una realitat essencialment fugitiva, i més si aquesta és una realitat tradicional, condemnada a desaparèixer sota els efectes de la vida moderna.

Paul Ricoeur. Villalonga reflexionà sobre la relació de temps i novel·la, ell era un convençut einstenià i veia una línia evolutiva en la història de la novel·la que conduïa de Mme. de Lafayette a M. Proust i que feia de la novel·la el laboratori d'aqueixa "quarta dimensió" de l'espirit que és el temps, el temps einstenià Proust, en especial, li ensenyà a copsar temporalment (la mirada del narrador canvia amb el temps) els personatges inserits en temporalitat (la seua identitat és també una funció temporal). Es cert que aquesta concepció de la temporalitat operà, especialment a partir de l'obra de Proust, com un factor dissolvent de la temporalitat cronològica de la novel·la realista del XIX, però no és menys cert que preparà una nova percepció de l'ésser humà com ésser en el temps, que arribarà a ser en el segle XX no menys realista però si més contemporània que la del segle passat.

I si hi ha voluntat de mimesi quant a l'espai i el temps, no la hi ha menys quant a situacions i personatges. Avui sabem, per les declaracions tant de Miquel com de Llorenç que la major part dels personatges villalonguians foren elaborats a partir de la "imitació" de persones del seu entorn, des de Dona Obdúlia a Maria Antònia de Bearn, passant per Flo la Vigne o Silvia Ocampo. El mateix es podria dir de múltiples anècdotes i episodis, com el del segrestament de la núvia que dóna suport a "Noces de primavera", com el del cotxe a vapor de *Bearn*, com el del contenciós de Dona Obdúlia i l'Arxiduc Lluís Salvador a propòsit de qui "pudia" més... darrere de la immensa majoria de les narracions villalonguianes hi ha un episodi biogràfic.

El mateix fet de concebre la novel·la i el conte, especialment a partir de 1939, com la fabulació d'una experiència personal, a la manera de l'anomenada "poètica de l'experiència" de la poesia actual, connecta bé amb l'actitud realista, com connecta bé la configuració de l'univers villalonguianà com una galeria de personatges, lúcidament analitzat per J. Molas (1966) i ratificat per M. Gustà (1985): "Al vèrtex, s'hi troba la força central de la narrativa villalonguiana, la qual, més que no pas per l'evocació d'ambients o per la combinació de la trama, es caracteritza per ser una extraordinària galeria de personatges [...] Creacions com Dona Obdúlia Montcada, César Làcar, Flo la Vigne, Maria Antònia o don Toni de Bearn tenen la virtualitat de desprendre's dels límits de les "seves" novel·les perquè, més que contenir-les, les excedeixen" (M. Gustà, 1985, 125). Aquesta centralitat del personatge en la novel·la villalonguiana troba la seua explicació més filosòfica en les reiterades adhesions de l'escriptor a l'humanisme. Justament una de les tendències més representatives de l'antirrealisme contemporani, del Simbolisme a l'Avantguarda i d'aquesta al *nouveau roman*, a les neo-avantguardes dels 60, o al culturalisme i la meta-literatura dels 70, ha estat la voluntat de dissolució del personatge, la seua eliminació com a categoria estructuradora de la novel·la i, alhora, com a consciència individuada de l'experiència, tendència conseqüent amb la proclamació filosòfica de la mort del subjecte, de la representació i de l'humanisme ( Barthes,

Lacan, Foucault, Lyotard...) El personatge de bona part de la novel·la contemporània ha estat una pura funció de llenguatge, una peça intercanviable de textualitat.

La fidelitat al personatge com eix de la novel·la, l'adhesió a una concepció humanista de l'existència, heretera de la Il·lustració, la territorialitat i temporalitat del seu univers narratiu i dels seus mites fan de Llorenç Villalonga portaveu - ambigu, si hom vol - d'un cert realisme contemporani.

A la vora d'aquest realisme, perifèrics respecte a ell, es poden situar dos grups ben delimitats de relats, els que hom podria designar com metaliteraris, i que comparteixen la convicció de què contar és parodiar, i aquells altres de l'última època, en què la pressió de la tesi a demostrar distorsiona la capacitat de situar-se front a la realitat.

## **II.5. Contar és parodiar.**

Un grup significatiu de les narracions de Villalonga comparteixen la creença de què contar és parodiar, són "pastiches" que oscil·len entre el desig "clàssic" d'apropiar-se l'estil del model i aquest altre desig, tan postmodern, de saquejar indiscriminadament els estils del passat i del present, barrejant-los i, com en aquests edificis postmoderns que combinen columnes minoiques amb frisos neoclàssics, arcs mossàrabs i ximeneres modernistes, afegint-hi una bona dosi d'ironia.

Els relats a què em referesc estan presents ja en les primeres versions castellanques de "Contes blancs" (1928) o "Julieta Récamier" (1931), tenen una presència rellevant al llibre *El lledoner de la clasta* (1958), on hi ha dos dels millors especímens del gènere, "La dama de l'harem" i "Marcel Proust intenta vendre un De Dion-Bouton", a més de l'interessant "Charlus a Bearn", i tornen a comparèixer en l'antologia de Joan Alegret *El llumí i altres narracions* (1968) amb un relat com "La Xantipa". En aquestes narracions fan acte de presència - inicialment - alguns dels models d'escriptura més reivindicats per l'autor mallorquí: Marcel Proust ("Charlus...", "Marcel Proust...", "Julieta Récamier"), Mme. de Lafayette, Clarín, el Pare Coloma ("Contes blancs"), Chateaubriand ("Contes blancs", "Julieta Récamier"), A. France ("Julieta Récamier"), Plató i Clarín ("La Xantipa"), o Voltaire i Valle-Inclán ("La dama de l'harem"), però una anàlisi més minuciosa no trigaria a descobrir-hi altres referències, de vegades com a homenatge, d'altres com a sàtira.

En tot cas Villalonga mai no ocultà les seues preferències lectores i els seus models d'escriptura. El seu jovent estigué marcat per la fascinació que exercí en ell la figura d'Anatole



France, i en major mesura encara, perquè perduraria més, l'obra i la vida de Marcel Proust, el primer escriptor modern, segons Villalonga. Entre els espanyols, Clarín, "que pressentia Proust" (Porcel, 1987, 220) i Valle Inclán, que influí decisivament amb l'esperpentisme de l'última època en *Mort de dama* i les obres de preguerra del mallorquí, però també - i això la crítica encara està per constatar-ho -, i a través del cicle de les *Sonatas* i potser també de les novel·les de la guerra carlista, en la vessant decadentista de Villalonga: entre el Marqués de Bradomín i Don Toni de Bearn hi ha tants paral·lelismes, al menys, com entre la nostalgia estètica de l'Antic Règim - entreteixida d'escepticisme i d'ironia - i el furor anticapitalista de l'autor gallec i els equivalents de l'escriptor mallorquí. Si *Mort de dama* s'acosta a la poètica de *La Corte de los milagros*, *Bearn* ho fa a la de la *Sonata de otoño*. Villalonga ocupa així un lloc d'avançada en el moviment de plena reivindicació de l'obra del genial gallec, minusvalorada pel canon ideològic i estètic de postguerra, i això malgrat la seua desconfiança envers el barroquisme i els que devien semblar-li excessos d'estilística. Caldria afegir a la Pardo Bazán, que gaudia d'un especial prestigi a la família, que es reflecteix ací i allí en l'obra de l'autor, però que es concreta en contes com "El pollastre rostit" i, en un sentit més pregon, més estructural, en el dispositiu enunciador de *Bearn*, on el narrador i capellà don Joan Mayol és la rèplica del narrador i capellà Don Julián de *Los Pazos de Ulloa*, tots dos implicats en la crònica moral de la decadència d'un noble llinatge rural. També el Pare Coloma, que per la seua ideologia i pel seu èxit entre les capes més conservadores de la burgesia espanyola devia ser lectura freqüent en la llar dels Villalonga-Pons, però que per la seua estètica és el nexa quasi necessari entre la sàtira de Clarín i l'esperpent de Valle Inclán, el qual no poques vegades anticipa. I en un altre pla, D. José Ortega i Gasset, guia indiscutit del pensament estètic i filosòfic villalonguà. A tots ells s'hi ha d'incorporar Voltaire, presència filosòfica, moral, personal, anatòmica inclús, que sobrevola tota l'obra de Villalonga, però molt especialment l'etapa culminant, la del cicle de Bearn. Mme. de Lafayette, fundadora amb la seua *Princesse de Clèves* de la novel·la psicològica i, en general, de la novel·la moderna, ocupa el primer escalafó entre els clàssics - per a Villalonga Voltaire degué ser, ben segur, un modern -, per davant de Cervantes o de Shakespeare, qui sembla interessar-li poc, i darrere d'ella cal anotar influències puntuals de Molière, Lafontaine, l'abat Prévost, i no tan puntuals d'allò que conta -no d'allò que pensa - Plató als seus diàlegs, i molt especialment d'allò que conta sobre un personatge que fascina Villalonga, Sòcrates. De la literatura catalana tan sols dos noms marcaren la seua petja en l'obra del mallorquí, i ho feren en dades avançades: primer Salvador Espriu, amic i col·laborador de Villalonga, i molt particularment l'Espriu narrador, el d'*Ariadna al laberint grotesc*, llibre que agradà molt a l'escriptor mallorquí, i després, més tard, Mercè Rodoreda, sobre qui parlava amb Baltasar Porcel en 1970, mentre escrivia *La Lulú*: "Serà un plagi de sa millor escriptora de Catalunya: Mercè

Rodoreda" ( 1987, 220). La influència de Gabriel Alomar, en la seua joventut, o la de Baltasar Porcel, en la seua maduresa, fou molt intensa en l'aspecte personal, però encara està mal avaluada en l'estrictament literari, sobretot la de Porcel, ponderada per ell mateix amb poques garanties d'objectivitat.

Alguns d'aquests relats tenen una qualitat considerable, d'altres menys. "Marcel Proust intenta vendre un De Dion-Bouton" és un dels exercicis literaris més brillants de la literatura catalana de postguerra, molt superior en tot cas al proluxe "Charlus a Bearn", l'altre pastitxe proustià; "Julieta Récamier", amb la seua evocació de Chateaubriand, el seu proustianisme de base, el seu dens culturalisme, la seua vinculació al cicle de Fedra i a l'univers narratiu del primer Villalonga, conté unes primeres seqüències magnífiques , després perd tensió; "La dama de l'harem" és un "desbarat" grotesc inicialment inspirat en els contes de Voltaire, però on Valle Inclàn i el teatre de guinyol, el Jacinto Grau de *Pigmalion*, l'Espriu d' *Ariadna al laberint grotesc*, o el gust pels anacronismes d'A. France aporten elements a un relat a la vegada grotesc i patètic, bàrbar i complex, que pot equiparar-se al millor Alfred Jarry, el d'*Ubú Roi*, i el desenllaç del qual hauria signat Luís Buñuel, sense dubtar-ne; "La Xantipa" és un conte a la manera del segle XIX, recorda alguns semblants de Clarín, de tema clàssic, especialment "El gallo de Sócrates", i resulta un notable estudi psicològic de la mentalitat (il·lusions, frustracions...), llenguatge (del més reeixit realisme), i costums d'una mestressa burgesa, que viu a l'ombra - poc satisfactòria - d'un marit més cèlebre que pròsper, un Sòcrates en qui Villalonga deixa entreveure una síntesi admirada de relativisme i racionalisme, amanida amb escepticisme, ironia i bones maneres.

## II. 6. Els relats de l'hecatombe.

Les narracions més característiques dels anys 60-70 o bé són el fruit d'un albir premonitori, d'imminències, de catàstrofe pròxima, i conformen una escriptura profètica, a la manera d'*Andrea Vicitrix* (1973), o bé s'instal·len en la memòria i regiren els viarans que condueixen als orígens, a "aquella perduda Arcàdia" de la joventut, però ara ja no inevitablement ubicada a Mallorca, sinó en qualsevol part: aquesta segona és la manera anunciada per "El llumí" i que s'estén per obres de major format com *Les fures* (1967), *Falses memòries de Salvador Orlan* (1967) o *La Virreyna* (1969).

Haurem d'exceptuar del conjunt d'aquestes narracions dos textos difícilment identificables com a tals, el llarg i discursiu "Diàlegs socràtics" (publicat el 1974 per Damià Ferrà Ponç al recull *La dama de l'harem*, però escrit inicialment en castellà el 1931), més acostat - quant a gènere - al diàleg filosòfic - encara que poc professional - que a la narració i vinculat al món de preocupacions

de la primera època, i "El desconcili" (1965), peça de circumstàncies, al·legat dirigit contra el Concili Vaticà II i, molt especialment, contra la direcció que l'imprimí Pau IV, però que des del punt de vista estrictament literari s'acomoda millor a la producció teatral de Villalonga que no pas a la narrativa.

La resta de les narracions d'aquests anys s'arreglera a un costat - l'evocació del passat - o a l'altre - la denúncia del present - del conflicte central que domina la darrera època de l'escriptor mallorquí. Villalonga s'autoritza, als últims vint anys de la seua carrera, a reintegrar el sentit de tota la seua obra com un combat contra la modernitat . No s'hi tracta ja de constatar - de lamentar - la decadència d'una classe - la dels senyors rurals mallorquins - i dels seus modes de vida - socialment feudals, mal què intel·lectualment il·lustrats - sinó de denunciar la desfeta d'una civilització occidental mil·lenària per les forces d'una nova barbàrie. En les seues acusacions s'hi barregen el consumisme, el triomf d'una tecnologia inhumana, l'amenaça nuclear, el poder uniformador i burocràtic de l'estat, el descrèdit de l'església, les noves costums - a Villalonga no li agradaven gens ni mica les dones amb pantalons, "senyorettes masculinoides" els deia -, els efectes d'un capitalisme que venia i espargeix els modes de vida tradicionals i els d'un socialisme que iguala, uniformitza, redueix els individus a la condició gregària d'esclaus. Tot allò en què ha cregut Villalonga ho sent ara amenaçat: la condició senyorial, les bones maneres perpetuades a través dels segles, l'individualisme renaixentista, el racionalisme il·lustrat, un relativisme que no té més límits que els acordats amb els representants del poder diví, la lliure autodedicació - que reclamava Schiller per als homes de geni, emancipats del treball i de les obligacions vulgars, i que Villalonga tractà de practicar el més extensament possible al llarg de la seua vida -, la refinada sensibilitat estètica, el dret a la tradició, la història, el patrimoni, el dret a una memòria que no pot concebre més que com estrictament personal, el dret a la intel·ligència distant, a la ironia... El vell Villalonga reaccionà a les amenaces com a un tot, i si anys abans havia comprés que la desfeta de Bearn era el resultat d'una determinada lògica de la història occidental, la mateixa que generà el Renaixement o la Il·lustració, la lògica de la modernitat, ara la modernitat perd els seus contorns lògics, històrics, i es transforma en una amenaça còsmica, tan mitològica com l'etern retorn, de Nietzsche, però tan irreversible i cega com la Voluntat de Schopenhauer.

El lector pot trobar narracions tan representatives d'aquesta època com "Aquella perduda Arcàdia" (1972), on la visita del narrador a unes oficines situades a la planta 16 d'un edifici ultramodern, permeten arreglerar tots els "blancs" ideològics de Villalonga. El narrador, incapaç de sofrir l'espectacle, se n'escapa. És el moment del balanç: del present no li interessa més que "la contracultura", en la mesura que fa resistència a la modernitat, quant a la resta "tot em retorna a la meua infantesa de Bearn". Hom ve a la memòria aquella vella "Dama resurrecta" sobre la qual

Villalonga havia ironitzat en 1921: ell és ara igual que ella, el present no li inspira més que desafecte, elegeix tornar al regne dels morts abans que adaptar-se al dels vius.

Les narracions d'aquests anys no tenen una gran qualitat, a dir la veritat, pesa en elles excessivament la tesi preconcebuda, la seua tendenciositat ideològica. Un relat curiós és el titulat "Els cavallers" (1962), que recorda per la seua construcció un conte de Gabriel Miró, "El paseo de los conjurados (Revolución)" (1914), arrel·legat al *Libro de Sigüenza* (1917), i que malgrat la monomania de voler veure en el present la imminent hecatombe consumista, té aquella frescor una mica *nai ve* dels diàlegs del teatre de l'absurd i l'agudesesa de representar l'ascens a l'opulència d'una classe de nous rics com la promoció a la condició de cavaller del pícar clàssic: en la pregunta que posa fi al relat s'hi entremesclen dues tradicions, la de la novel·la picaresca i la del *self made man* contemporani, i és en aquesta superposició on troba el seu millor efecte: "¿com esbrinar quina casta de cavallers som nosaltres?".

Hem triat, per a la nostra selecció, un relat ben representatiu d'aquesta època. "L'ovella", publicat el 1972 a *El Correo catalán*. Presenta el conflicte des de la primera línia, el *progrés* contra l'antiga i noble ciutat, les indústries contra el Danubi, però hi afegeix matisos importants, que el fan menys esquemàtic, així la discussió teòrica sobre les contrapartides del progrés (cita Lévi-Strauss) o la contemplació dels suburbis de misèria que la societat opulenta genera com excrecències, i que accepta en la mesura que pot neutralitzar-les, o domesticar-les. El narrador tria punt de vista i l'instaura en un matrimoni aristocràtic - especialment en ella, en Hortènsia - que viu a un palau de la ciutat vella, es fa càrrec de la seua inevitable acomodació - degradadora - als nous temps, doncs com en "L'illa engolida" han tingut que casar el fill amb la filla d'un mercader, i la dama, Hortènsia, no pot deixar de pensar: "Nosaltres som igual que aqueix senyor. Ell ven camisetes i nosaltres venem el nostre llinatge". Al capdavant "estaven acabant-se tantes coses a Europa"... L'acció s'esdevé a l'Europa central, Villalonga ha optat per una bella ciutat decadent, símbol de l'*Ancien Régime*, Viena, interessat com està a mostrar el caire internacionalista de les seues obsessions... però tot seria igual si les coses passassen a Mallorca. El "Cadillac vell, molt tronat, però encara amb xòfer i conducció exterior", en internar-se en l'autopista inverteix l'equació que existia entre automòbil -modern, un *Bugatti* - i ciutat - vella, la de Palma - a "Noces de primavera", per això no podia ser aquest cotxe el que provocara la tragèdia, havia de ser un altre, molt modern, capaç de marxar a cent quilòmetres per hora, i encara uns altres, capaços de xocar en cadena en una autopista. El desenllaç no fa sinó acomplir una de les profecies de Villalonga: "Creo que el auto es homicida..." I la conclusió de la policia - el culpable és l'ovella - anunciaria el millor i més irònic Villalonga si no fos pel to massa sentimental de la denúncia. Encara i així el millor i més irònic Villalonga es recupera a la frase final:

"La vetllada discorregué en amable conversa: es digueren moltes beneitures."

**JOAN OLEZA**

**Tardor de 1995**

**Universitat de València**

### **RECVLLS DE NARRACIONS**

*El lledoner de la clastra.* Palma. Ed. Moll. 1958.

*De fora Mallorca,* dins *Obres Completes.* Barcelona, Eds. 62, 1966.

*El llumí i altres narracions.* A cura de J. Alegret. Barcelona. Eds. 62. 1968.

*Narracions.* A cura de D. Ferrà Ponç. Barcelona. 1974.

*La dama de l'harem.* A cura de D. Ferrà Ponç. Palma de Mallorca. 1974.

*Julieta Récamier i altres narracions.* A cura de G. Bordons. Barcelona. 1981.

*Tots els contes.* Barcelona. Eds. 62. 1986. 2 vols.

### **BIBLIOGRAFIA SELECCIONADA**

Alegret, J. (1974), "Llorenç Villalonga, narrador", *Lluc*, juliol-agost, 19-22.

Benet i Jornet, J. M. (1973), "Notes sobre el teatre de Llorenç Villalonga", *Lluc*, setembre, 9-12.

Benet i Jornet, J. M. (1975), "Per a una lectura de *Bearn o la sala de les nines*", *Els Marges*, 4, 116-122.

Díaz de Castro, F. i Pons i Pons D. (1979-1980), "Jacob Sureda i el moviment ultraista", *Mayurqa*, nº 19.

Ferrà Ponç, D. (1970), "Llorenç Villalonga i Anatole France: del mestratge al mite", *LLuc*, juliol-agost, 8-13,

Ferrà Ponç, D. (1970), "Llorenç Villalonga i Anatole France més enllà del racionalisme", *LLuc*, octubre, 20-25.

Ferrà Ponç, D. (1974), "Notícia de Llorenç Villalonga", dins Ll. Villalonga, *Flo la Vigne*, Barcelona, 1974, 11-45

Ferrà Ponç, D. (1974), "Llorenç Villalonga entre tres cultures", dins Ll. Villalonga, *Narracions*. Barcelona, 1974, 9-27. Fuster, J. (1972) *Literatura catalana contemporània*.

Gustà, M. (1988), "Llorenç Villalonga", dins Riquer/ Comas / Molas, *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Ariel, vol.11, 119-156.

- Marco, J. (1983), "Llorenç Villalonga", dins *El modernisme literari i d'altres assaigs*. Barcelona. Edhasa.
- Molas, J. (1966), "El mite de Bearn en l'obra de Villalonga", dins Ll. Villalonga, *Obres Completes*, Barcelona, Eds. 62, vol. I, 7-29.
- Pomar, J. (1984), *Llorenç Villalonga*. Palma de Mallorca. Ajuntament.
- Pomar, J. (1995), *La raó i el meu dret. Biografia de Llorenç Villalonga*. Palma de Mallorca. Editorial Moll.
- Porcel, B. (1987), *Els meus inèdits de Llorenç Villalonga*. Barcelona. Eds. 62.
- Roig, M. (1976), "Llorenç Villalonga, la fi del liberalisme", dins *Retrats paral·lels*, II, Monserrat.
- Vidal Alcover, J. (1984), *Llorenç Villalonga (o la imaginació raonable)*. Palma de Mallorca. Ajuntament.
- Vidal Alcover, J. (1980), *Llorenç Villalonga i la seva obra*. Barcelona. Curial.
- Villalonga, Ll. (1975) "Las tardes silenciosas", dins B. Porcel, *Els meus inèdits de Llorenç Villalonga*. Barcelona. Eds. 62. 1987, 75-114.
- Villalonga, Ll. (1967), *Falses memòries de Salvador Orlan*. Barcelona. Club Editor.
- Villalonga, Ll. (1983), "Notes autobiogràfiques", *Randa*, 15, 131-168
- Villalonga, Ll. (1971), "Les tertúlies dels germans Peñaranda", *Lluc*, octubre.
- Villalonga, Miguel (1947), *Autobiografía*. Cite per la 2<sup>a</sup> ed. Madrid, 1983.