

REGIONS DIFERENTS EN ELS RELATS DE LLORENÇ VILLALONGA: A PROPÒSIT DE “JULIETA RÉCAMIER”

En Pere Rosselló Bover ed. *Actes del Col.loqui Llorenç Villalonga*.
Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999, 137-155

La tragèdia de la novel·la - escriví Llorenç Villalonga - consisteix a voler fixar i detenir la vida, que és moviment i variació. En general, aquesta és la tragèdia del pensament, li hauria contestat Zarathustra: és la voluntat de poder la que ens impulsa a fixar la vida, que flueix sense fronteres, per tal de controlar-la. Per això Villalonga admirà tant Marcel Proust, perquè fou l'escriptor que millor resolgué la contradicció entre l'aspiració a la immobilitat de tota escriptura i la fluència irreductible de les psicologies.

I els relats i les novel·les de Villalonga van jugar el mateix joc de canviants relacions que Marcel i Albertine, i ho varen fer tot al llarg de la seua trajectòria d'escriptor, de manera que la cronologia, aquell catàleg ordenat de les obres d'un artista a què ens tenen habituats els museus, en resultà desautoritzada. Les reelaboracions de peces com la “Julieta Récamier”, les traduccions tardives de castellà en català de les proses de la primera època, la publicació conjunta en llibres com *De fora Mallorca* (1966) de relats de tan diversa època com “Sol al mirador”(1934) o “Un capell de Paris” (1960), amb una diferència de més de vint-i-cinc anys, a més d'una altra - inicial - d'idioma, constitueixen altres tants atemptats contra la cronologia, contra l'ordre tancat i linial del catàleg. Com el constitueix l'entestament amb què Villalonga s'aferra a les seues obres per tal de no donar-les mai per acabades, de perpetuar-les a través de successives mudances, aquell mateix entestament que en la poesia moderna inaugurà Mallarmé, i que se n'ha convertit en un dels signes d'identitat més obsessius, la dèria de l'obra sense punt final, que flueix més com a exercici de textualitat que com a text acabat, i que conduí un Juan Ramón Jiménez, un Salvador Espriu, un Jorge Guillén, un Max Aub, a una reescriptura mai no clausurada de si mateixos. Com no recordar que el drama *Fedra*, de

Llorenç Villalonga, escrit inicialment el 1932 en castellà, que arreplega motius de la novel·la *Mort de dama* i del relat “Julietta Récamier”, ambdós del 1931, va ser successivament traduïda al català per Salvador Espriu el 1936, de nou al castellà per Villalonga el 1954 i de nou al català el 1966, no sense traspassar mentrestant el seu conflicte a una altra obra dramàtica, *Silvia Ocampo*, que al seu torn conegué una primera versió en castellà el 1935, i una altra en català, el 1966, abans de reconvertir-se en novel·la amb el títol d’*Un estiu a Mallorca* (1975) o de projectar els seus temes sobre una altra novel·la, *Mme. Dillon* (1936), que creixqué i es transformà al seu torn en *L’hereva de Dona Obdúlia* (1964), i posteriorment en *Les temptacions* (1966), com no recordar que aquest anomenat cicle de Fedra roman actiu durant més de quaranta anys i a través de gèneres literaris diferents, com el drama, el relat i la novel·la?

Sens dubte que Llorenç Villalonga hauria acceptat de bon grat el dictat que un altre dels seus models literaris, el gallec Don Ramón María del Valle Inclán, deixà inscrit en *La lámpara maravillosa*: “Los sentidos nos dan una falsa ilusión de nosotros mismos [...] la vana ilusión de todo saber cronológico”.

De manera que el lector-crític, en trobar-se davant seu una obra com la de Villalonga, s’hi veu inclinat a una exploració més cartogràfica que no pas cronològica, que la recorre més com una geografia d’itineraris possibles que no pas com un trajecte efectivament realitzat. I aquesta és la via que ara els propose per visitar dues comarques molt netament diferenciades, i força contrastadores, dins les narracions curtes del Villalonga.

1. Encobriments i descobriments del real¹.

La regió més extensa de la geografia narrativa de Villalonga és d’un ambigu realisme, un realisme que juga a encobrir i descobrir alternativament la realitat exterior, que combina un verisme ambient - però anacrònic - amb l’exploració obliqua del psiquisme dels personatges, un realisme psicològic i idealitzant, estilitzat, lleument simbolitzador, la manera pròpia 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

¹ . ¹ Reproduïsc en aquest apartat idees ja expressades en el pròleg de la meua edició dels *Relats* del Llorenç Villalonga. Alzira. Eds. Bromera. 1995. Reprendrà l’anàlisi, amb materials nous, a l’apartat següent, **L’art del pastiche...**

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 marginals (de l'aristocràcia terratinent, de la pagesia, dels clergues...) 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).

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 Mallorca², 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 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 i que assaja tècniques no gens habituals . Hi són presents també els motius característics dels relats d'influència avantguardista de la primera època: l'automòbil esportiu (un *Bugatti*, no faltaria més), els joves rics, sense prejudicis, 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 senyoriais de la ciutat vella, com si la desflorara, arravatant-li la pubilla.

Però el realisme psicològic villalonguà es nodreix sovint més d'una matèria literària que no autobiogràfica, o al menys directament autobiogràfica. Un nombre important dels relats d'aquesta

². Veg. J. Pomar, *La raó i el meu dret. Biografia de llorenç Villalonga*. Palma de Mallorca, Ed. Moll, 1995.

mena tornen a visitar *Bearn*, són relats com "Crisi", però sobretot com els que conformen el llibre *El lledoner de la clasta* (1958).

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 dóna 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 renovella, 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'esclavellen 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^a Maria Antònia, D. Joan, els missatges...).

D'entre els relats d'aquest grup voldria aturar-me un instant en "El llumí", incorporat al volum antològic *El llumí i altres narracions* (1968). "El llumí" és una de les narracions més definidores de l'univers de Villalonga. 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 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 succeí a Villalonga) que l'autor decideix sotmetre a tractament literari (escassament ficcional): un últim 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 duïen 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, despulat 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 briac 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 posseïen en la facultat moral de fer-se obeir i d'infondre respecte"³ 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

³. ¿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 gallec i el mallorquí, o entre la noblesa mallorquina i els *fidalgos* gallecs!

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 meva 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.

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 ja aleshores 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'ànsia moral de la decadència. Es l'arquetip que 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'escalpel 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.

2. L'Art del pastiche i la paròdia literària.

La poètica de Villalonga no és emperò unilateral, i si una bona part de les seues narracions s'arregleren amb estratègia realista, altra mostra ben diversament el llegat modernista-simbolista-noucentista.

Com si Villalonga es debatira entre realisme i irrealisme, dues pulsions antagòniques, i s'hi debatira fins i tot en una mateixa època, la dels últims anys 50, als relats veristes que acabem de tractar s'hi contraposa un grup ben significatiu de narracions que comparteixen la creença de què contar és parodiar, són "pastiche" - M. Proust, una vegada més, li mostrà el camí amb els seus *Pastiches et mélanges* - 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 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".

Jo m'estimaria demorar-me ara en un dels relats més subtils del jove Villalonga, i que hom podria situar en aquesta òrbita dels exercicis metaliteraris. "Julieta Récamier" es publicà inicialment en castellà, en les pàgines de *El día*, en set entregues, de febrer a setembre del 1931. El relat precedeix en tretze anys al llibre que Llorenç i Miquel escriviren en col·laboració sota el títol de *Chateaubriand, el vizconde romàntico*, el 1944, però hi té una relació intensa. S'inicia el relat justament amb una cita de les *Mémoires d'Outre-tombe*, el llibre del vescomte bretó que en Llorenç preferia, en què evoca la primera vegada que va veure Mme. Récamier, al tocador de Mme. Staël.

S'interroga el narrador a propòsit d'aquesta cita: "Per què associi aquestes ratlles de l'autor d'*Atalà* al meu primer record de Mme. Tassin?" El narrador no contesta, però així és com, des del primer moment, el relat que conta la història de Mme. Tassin i dels seus amors incestuosos amb el xiquet de nou que anys més tard serà el narrador, se sobreposa sobre el fons de la història de Juliette Récamier, qui cent vint anys abans havia estat estimada per Chateaubriand, i també per Bonaparte, i també per un jove de vint anys, quasi un adolescent, de nom Ampère, que fou el seu fidel acompanyant quan ella havia ultrapassat sobradament la quarantena.

El relat no sols manté aquest desafiament intertextual amb les *Mémoires* del vescomte o amb els records de Mme. Lenormand sobre la seua tia, la Juliette Récamier, sinó que s'incorpora al·lusions i cites molt estimades per l'escriptor mallorquí: no podien faltar Proust - hi ha passatges que recorden fidelment la seua manera - o la duquesa de Guermantes, com no podia faltar Anatole France, ni la Pardo Bazán, i a més a més hom cita Molière i Racine, hom al·ludeix un altre romàntic, Zorrilla, hi ha ressonàncies de Clarín, Valle Inclán i fins i tot - probablement - de García Lorca, hom denigra els germans Alvarez Quintero, el narrador es complau en l'anàlisi psicològica a la manera de Mme. de Lafayette o de Stendhal, i tot el relat reclama una lectura compartida amb una imatge, la de la meravellosa Juliette Récamier repenjada en el sofà que pintà David. Fóra impossible demanar en tan poques pàgines una major densitat culturalista, una vocació més tenaç pel *pastiche*.

Fins i tot activa el context sempre latent de l'obra de Villalonga, atès que el conflicte més pregon - i també el més verbalitzat - constitueix una de les variants del tràgic conflicte de Fedra, tan assajat per Villalonga, i la primera versió del qual, precisament *Fedra*, en forma de drama, la publicà Villalonga a ciutat molt poc després d'aquest relat, allà el 1932.

La crítica acostuma evocar, a propòsit del cicle de Fedra, l'experiència amorosa del no tant jove Villalonga - trenta i pocs anys - amb la madura poetessa cubana - quaranta i prou - Emília Bernal, durant la seua estada a Mallorca entre octubre de 1931 i agost del 1932, que serviria de base experiencial a tot el cicle, i més directament al drama *Silvia Ocampo* (1935). Com li confessava Villalonga a Eleanor Sackett, en carta del 31 de gener de 1936, "Verás que Fedra y Silvia Ocampo son lo mismo, variaciones de un mismo tema: la lucha entre el instinto y lo consciente, entre lo biológico y lo cultural" (J.Pomar, 1995, 148). I efectivament, aquest és el conflicte de base del nostre relat.

Però és tan fàcil d'observar que el relat és anterior a aquesta visita a Mallorca com que no podria trobar-se una figura més contraposada a l'Emília Bernal que la Julieta Tassin. Si Emília era una dona de pell bruna i cabells intensament negres, si destil·lava "aquest apassionament excessiu de la gent dels tròpics" (J.Pomar, 1995, 143), si n'emanava sensualitat, si era tota ella impulsiva, exhuberant, autoritària, de manera que no trigava gens - d'habitud - a provocar enemistats, Mme. Tassin és tot el contrari, reclama per a ella el model de Juliette Récamier: és daurada, subtil, intangible, i com ella manté als quaranta anys i escaig el mateix somriure de criatura. Si la Récamier es mogué entre les corts europees de l'època, la Tassin obrí els ulls a la llum dins un saló de les

Tulleries, en presència de l'emperadriu Eugènia, que la rebé dins els braços, i la duquessa de Guisa acostumava dirigir-se a ella com "la meva estimada cosina". Si la Récamier fou "esa rara celebridad que no ha trabajado, amado ni escrito", aquella fada que envoltava un aura d'admiració i consens que no feia res per aconseguir, doncs era senyora d'una virtut inmotivada i innata, la Tassin "es trobava en condicions d'ésser bona (o dolenta, però això és més senzill) impunement". No hi ha lleis ni codis per a ella perquè la seua perfecció basta a fer-los sobrar, ni tan sols la cultura sembla adquirida, més bé en forma part des de sempre. La Récamier i la Tassin se situen més enllà de tota vulgaritat, romanen incontaminades enmig de la prosa de l'existència social, fan de la intel·ligència el callat complement de la bellesa, car les deesses no han menester d'ostentar la intel·ligència, són la intel·ligència. Una i altra són casades, però cap dels dos marits deixa en elles empremta alguna, elles són castes per natura. Els germans Villalonga es mostren commovedorament convençuts que ningú, ni tans sols el vescomte de Chateaubriand, pogué posseir la Juliette: "la verdad es que hoy nos defraudaría descubrir que Julieta Recamier pudo tener algún amante. A Leda sólo la concebimos unida con el cisne" (1944, p.109). Quant a Julieta Tassin, tan casta en apariència - però només en apariència, car el propi narrador acabarà per entreveure el que no volia acceptar - com la Récamier, i tan contraposada a la exhuberant Rumesco, podia ésser estimada - com Leda - per un cigne o per una abella, però no per un home vulgar, i menys per un esportista.

La Récamier, per últim, té en el seu tacte exquisit la seua virtut més depurada, mentre que el narrador aplicarà a la Tassin una frase lapidària: ella aconseguí "arribar a la bondat per estilització de la cortesia. Aquesta fòrmula era tota Mme. Tassin"⁴.

Al marge de tot allò que hi ha en la imatge d'ambdues heroïnes d'especularització del desig masculí, com no dubtaria en diagnosticar la Luce Irigaray, de quintaessència sublimada de la feminitat, tal com els homes han necessitat inventar-la al llarg de segles, el narrador presenta a la Tassin com la deessa d'un culte modernista. La precedeix un perfum subtil, de fòrmula fabulosament secreta, les seues arracades tenen el màgic color de les galtes, els seus adoradors formen un molt minoritari i selecte clan, gairebé una societat secreta, ella s'instal·la a un pis "que entapissà com un estoig", i com el cavaller des Esseintes, de Huysmans, condemnà totes les finestres, de manera que "les seves cambres íntimes - l'alcova neoclàssica i el bany pompeïà - tenien una llum zenital, filtrada a través d'una doble pantalla de cristall desllustrat. I així, a l'illa un poc africana, s'aconseguia reviure l'atmosfera de les ribes del Sena, propícia a l'estudi i als ensomnis". En aquest ambient decadentista, on la natura resta sotmesa a la cultura, Julieta "com Déu mateix, no podia ésser definida. S'hi arribava a través d'una emoció tremolosa", se la comprenia "per intuïció directa", no per raciocini. Res de més semblant a la Idea de Bellesa que conrearen decadents i simbolistes.

L'única cosa que semblen compartir Julieta Tassin i Emília Bernal i que diferencia totes dues de Julieta Récamier és la incomprensió de la societat mallorquina, amb la qual entren inevitablement

⁴ . Cite el text del relat per l'edició de *Tots els contes, II*. Barcelona, Eds, 62, 1986.

en conflicte, provocant la indignació de “les honestes indígenes, que s’escandalitzaven imaginant Julieta vivint els episodis que elles haurien volgut assajar”. Al capdavant es tracta de la Mallorca de *Mort de dama* i del cicle de Fedra, la d’Aina Cohen i aquell estrany - per a nosaltres - turisme de milionaris estravagants i aventurers, d’artistes en busca d’un exili daurat que, com ha escrit Jaume Pomar “arribava a l’illa amb una càrrega no sempre assumida de vivències insatisfactòries i de neurosis” (1995, 144).

És aquesta Julieta Tassin qui suscita, com la Récamier en el jove Ampère, una “passió gairebé incestuosa”. Però si Ampère tenia vint anys el protagonista del relat no té més que nou, tot just complits. A aquesta tendra edat estava convençut - al menys així ens ho conta molts anys després - que la Julieta Tassin, un ésser tan excepcional, no podia enganyar el seu marit “com una casada vulgar. Però, si fos això possible, era amb nosaltres, que teníem nou anys - ella no tenia fills -, amb qui havia de cometre un adulteri, que seria quasi un incest, al fons del seu cor [...] Ella sabia perfectament que, malgrat la devoció extraordinària que solia despertar entre certs ambients, estimada, el que es diu estimada, i compresa, només ho havia estat veritablement per mi, petit monstre de nou anys, capaç ja de romanticismes, virtuts i crims”.

D’ençà l’odi del protagonista envers els dos joves mascles, Pau i Príam, que bells com efebos i atlètics com guardaesquenes, l’acompanyaven sempre, i als qui el protagonista considera gairebé idiotes, de pensament inane. La bona societat mallorquina murmureja d’aquest “affaire a trois” entre la dama forània i els dos gimnastes, però el protagonista vol persuadir que “el fet que Mme. Tassin pagàs les consumicions dels *boys* no tenia més importància que mantenir uns cavalls de carreres, un iot o un castell. Això resultava incompreensible a Mallorca [...] però era així”.

No devia d’estar del tot persuadit perquè un dia, durant un dinar, en què una Julieta enlluernadora “vestida de blanc, tenia a la mà una copa de llet d’ametlles”, el protagonista observà intranquil com un dels efebos, Pau, qui havia estat bevent de manera obstinada, fregà en un parell d’ocasions amb la musa, fins que ella, perceptiva, “s’aixecà i se l’emportà del braç”. El nin els seguí al llarg d’un corredor fosc, empomant una botella de *kummel*, tremolós de por, d’ira i de gelosia. Aleshores “sonà una besada en les tenebres” i també la veu dolça de Julieta que pregava “Sigui judiciós, Pau. S’ajegui”. Alguna cosa estranya degué ocórrer, perquè tots dos rodolaren per terra. “A les palpentes vaig agafar els cabells de Pau i li vaig trencar l’ampolla al front. Quin espant - i quin plaer - el contacte de la sang fumejant sobre les meues mans d’infant”.

Resulta admirable el tacte amb què Julieta sap sortir intacta de la situació, sobrevolant - sense fregar-les - les passions encontrades i els vidres trencats, més estimada que mai - si cap - per tots dos.

“Pobre Dodó meu...Com ha estat això de caure damunt en Pau? T’has fet mal? - La veu li tremolava un poc -. Jo en tenc la culpa, perquè he llenegat sobre les rajoles. *Mon amour* ...on anaves tu amb l’ampolla? No saps que no m’agrada que tastis els licors?

I veient en els meus ulls una ombra maligna, heretada de l'avi bandoler, féu, per neutralitzar-la, una petita rialla francesa, una rialla de cort, acolorida com un vers de Molière:

- Mira, mira el pobre Pau...Ara mateix li presentes excuses. Per culpa teva serà lleig dues setmanes. *Regarde, mon amour...* L'has d'estimar molt perquè jo també l'estim.

I veient que l'ombra maligna no desapareixia del tot, em decantà del llit i m'acaricià els cabells, tristament:

- Beneitó, també tu creixeràs algun dia i faràs coses abominables”.

El narrador, setanta anys després, comenta:

“Així, dins Julieta Tassin la bondat i l'experiència de la vida se sublimaven transformant-se en estil”.

Ara, ja vell, a aqueixa edat en què “els dies que es viuen són de gràcia”, havent comés de debò aquelles “coses abominables” que li pronosticà Julieta, entre elles un assassinat, i trobant-se en presidi, des d'on escriu les memòries que hauran de justificar-lo, si no redimir-lo, als ulls de la posteritat, el narrador medita sobre el destí tràgic de tots quants compartiren el culte de Julieta:

“He assenyalat ja la fatalitat que pesava sobre aquella dona predestinada i que s'estengué més envant a tots els qui la voltaven. Ruïnes, suïcidis, malalties i crims havien d'anihilar en breu temps el clan. Ni un tan sols dels qui saberen comprendre i admirar Julieta pogué alliberar-se del destí.”

Les meditacions del narrador, que confessa un catolicisme vehement, s'endinsen en aquesta tragèdia: “voldria poder advertir a tots els pares del món que no oblidin aquesta veritat: cap fascinació humana no és lícita, i totes s'expiaran més tard o d'hora. A casa meva no saberen veure que les meues relacions amb Mme. Tassin eren relacions de pagania, i que, per a purificar-me'n, si no volia morir com un pagà, necessitaria una forta commoció moral, algun fet vergonyós - en el meu cas l'assassinat d'aquell venerable prelat - que em fes reaccionar i obrir els ulls a la llum de la veritat. Escric aquestes paraules amb por i en fer-ho la meua mà vacil·la...Elles són una condemna, no de Julieta Récamier, però sí dels sentiments que despertà en els cors. No existeix més que un Déu, però, encara ara, segueixc potser mentalment aplicant el qualificatiu de deessa a Julieta. Poder d'una cabellera rossa, caient en rissos, sobre una pell d'ametlla. Poesia del perfum elegant, del còctel olorós, de fabulosa recepta secreta! Boca rosada i dolça, que mai cap home no besà!”

No hi ha bellesa sense *malheur* havia escrit Baudelaire, admirador de la bellesa maleïda, i Barbey d'Aurevilly jutjava el sadisme com “aqueix bastard del catolicisme”, aquella perversió que no existeix sense beateria, doncs la voluptuositat de les profanacions exigeix com a condició la fe en el sagrat i la complaença en els remordiments. Huysmans havia aplaudit d'Aurevilly en *A rebours* i Valle Inclán l'havia imitat irònicament en la *Sonata de Otoño*. Però més enllà d'aquestes vibracions decadentistes, molt fi de segle, el pensament del narrador busca, en l'onada del noucentisme, el nucli calent - però fredament pensat - d'un mite clàssic:

“Era realment un espectacle malsà i simbòlic el d'una senyora de la situació de Julieta doblgant-se a tots els capricis d'un infant. Allò subvertia l'ordre de les coses. Al fons del procés

glatia un no sé què de vagorosa tragèdia. L'art i la bellesa, simbolitzats en Mme. Récamier, podien supeditar-se a la meva espontaneïtat? A Eurípides, Fedra, la filla de Minos i Pasifae - una néta del Sol - , sucumbeix miserablement davant la vitalitat d'un escita, fill d'una amazona, que no sap parlar més que de cavalls [...] Quan coses així s'esdevenen, fins les esferes tremolen, i Fedra arrossega fatalment Hipòlit en la seva caiguda [...] Vist avui, dins la tragèdia d'Eurípides tal volta la part eròtica no té el paper principal: es tracta al fons d'un xoc de races, d'un problema de comprensió - o d'incomprensió - abans que d'un tema amorós. Hipòlit, sense voler - i això què hi importa! -, ha potejat la cultura”.

Julieta era la Bellesa, però la Bellesa culta, civilitzada, cosmopolita. El narrador, en canvi, era la natura, la sang, la biologia, la fera, el nòmada.

“Vora Julieta, rossa com Venus, jo podia fer pensar en Eros, fill i espòs. Ara comprenc aquella insistència a obscurir-me els cabells i aquella complaença a comprovar que tenia els ulls *ferotges i negres* - ulls gitanos, heretats directament d'un contrabandista de l'Albaicín”

Un Eros gitano, un net de bandolers, un petit monstre capaç de la innocència ensems que del crim. No es tracta d'un conflicte essencialment amorós, sinó de l'atracció irrefrenable i perillosa de la barbàrie i la cultura:

“Mme. Tassin, nascuda duquessa d'Étampes, tenia pergamins escrits en llatí. Jo, cançons de cec, plenes de rebles i de color, que es venen a cinc cèntims a les places [...] Una de les meves avantpassades era bruixa i preparava ungüents màgics amb fetges de criatura [...] A voltes, Julieta, modestament vestida de fosc, com una senyora que no vol cridar l'atenció, fitava un moment la gent que voltava el cec ambulat, als pòrtics de la Plaça Major. Després em mirava. Un altre dels meus avis, de malnom *El Camborio* , jurava berenar-se el cor d'un guàrdia que li havia matat la dona i dos fills”.

Per això: “Potser no era un veritable amor cap a mi, sinó una obscura necessitat de restablir el seu equilibri psíquic, el que li feia experimentar plaer doblegant-se a la meva voluntat. Fedra no sentí la seva passió perquè Hipòlit fos jove i bell, o perquè fos *bo* , com vol Racine, siné perquè era fill d'un escita i no sabia parlar més que de cavalls. El niu de la tragèdia clàssica es troba aquí; és un problema de cultura i perdran el temps aquells qui vulguin fer-ne qualsevol altra cosa: una peça sentimental a l'estil dels germans Alvarez Quintero, per exemple.”

“Julieta Récamier” congrega molts dels aspectes més característics del millor Villalonga, l'herència simbolista-modernista, la sofisticada perversitat decadentista, la riquesa d'al·lusions culturals, la barreja tan curiosa com seua de romanticisme modernista i classicisme noucentista, el rerafons de la societat mallorquina dels anys 20, contemplada des de l'angle que foma el conflicte del conservadurisme local i un turisme snob i *modern*, l'atracció per les ments criminals, la subtileza de l'anàlisi psicològica, la complaença en les passions desiguals i incestuoses, però el Villalonga de “Julieta Récamier” no és més que un dels possibles Villalongas. El més irrealista de tots.

JOAN OLEZA

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA