

ELS RELATS DE VILLALONGA: UN REALISME AMBIGU¹

En A.Santa ed. *Camins creuats. Homenatge a Víctor Siurana*. Vol.IV. Lleida. Pagés editors. 1997, 51-84.

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'imaginari 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 *felços* 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.

Els relats, tot i les dificultats que entrebanquen la seua datació, donat l'insistent hàbit de reelaborar-los a mida i mesura que els anava publicant en format de llibre i traduint-los - ja que en força casos provenien de publicacions periodístiques - del castellà al català, en són complida mostra. En les pàgines que segueixenm'he proposat d'allar a través del temps i de l'evolució de l'escriptor una veta molt característica del seu univers creatiu, fins ara ben poc assenyalada per la crítica.

¹ . El treball que presente en aquestes pàgines ha vingut a formar part, amb posterioritat a la seua lectura en Lleida, de la "Introducció" al llibre: Llorenç Villalonga, *Relats*, Alzira, Eds. Bromera, 1995, 7-67.

De la sàtira a 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 narració-reportatge (en aquest cas, entrevista): 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 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 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" paraven 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 rosegar 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 ruïnosa" del vell, angost i ruïnós 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 stirp, 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 senyoretetes 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". Villalonga 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", copsa 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 bucol.lisme, 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 subtilitat. 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.

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 France² - amb aquell to humorístic, de joc d'enginy, d'humorada de café 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. Aquests relats semblen a més a més nascuts sota la invocació d'aquella màxima valleinclanesca amb què el jove Villalonga féu front - i befa - de l'Escola mallorquina: "¡Viva la bagatela!".

Si evoque en aquestes línies relats que tan poc tenen a veure amb la veta realista del Villalonga és perquè en un d'ells, "Memòries d'un mirall" trobem formulada una actitud ben definidora de la seua poètica, 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

². 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.

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 descobresqui 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.

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 ambiental 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 volterrià 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).

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, conté elements estranys al món narratiu villalonguà, que semblen sostrets als films negres de Hollywood: l'aguait , abordatge i segrestament d'una jove pel 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, 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 ... Són 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 conegut 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: "Havíem 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, era ben fet.

Havien triat noia com es tria una bicicleta i l'havien triada turista, com els era escaient: "La nostra xicoteta era irlandesa, tot i que li diguéssim Fifí. L'havíem 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 Fifí a l'hotel (perquè és segur que Fifí 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 envaí el *hall*, i comprenguérem 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 corporal en què tanmateix el cervell aguditza les percepcions. Els seus amics, els seus costums, la seua ciutat, tot allò que fins ara constituïa el seu paradís particular es desbarata i desordena, torna vacu, inane, absurd... ells s'arreceren 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 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.

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, traspasa 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 contemporani³.

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

³. 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.

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'escloven amb certa *nonchalance*, sense gaire verí, equànimement". És 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...).

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, "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 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, és habituat a imposar-se sobre elles, fins i tot sobre la guàrdia civil, que el deixa fer, convençuda de que aquest senyor, per estrofolari 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^a 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^a 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* ⁴, 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 medul.la ("pensava que al cor humà hi ha estones per a tot"), acomodatí 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'entretexen les oposicions, de fet ell és un nus d'antitesis, 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 dispost 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 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

⁴ 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 Guermentes sobre tots - i indrets - Balbec, Combray...

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 conduïda 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. 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 contemporanis⁵ 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

⁵. 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 Virreyña* (1969).

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 feïan 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 la facultat moral de fer -se obeir i d'infondre respecte"⁶. Tofla encarna tot això, és el llumeneret blau que brilla en la distància.

⁶. ¿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!

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.

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'única 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.

"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". Desproveïdes 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 bordells⁷, 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".⁸

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

⁷ "que en Villalonga sempre semblen salons", comenta agudament Marina Gustà a propòsit de *El misantrop* (1985, 151).

⁸. 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.

dir "dolenteria" - divertida i amable, sense conseqüències. La moral finalment serà salvada per la bona educació i per l'avorriment, a mitges.

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 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 delictes, 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 sovintegen 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 contenen 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?): "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 destrellatada, 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 questions 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."

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 fi⁹, 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

⁹ . Citat per J. Molas, "El mite de Bearn en l'obra de Villalonga", dins Ll. Villalonga, *Obres Completes*, Barcelona, Eds. 62, vol. I, 1966, p.12

especialment de les polítiques, socials o, fins i tot, sexuals, traduïdes 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 a l'última època i d'una manera poc realista, més aviat tendenciosa -, a un context polític cada colp més pertorbador, en benefici d'unes experiències tal vegada no menys reals però sí menys representatives, conté la suficient quota 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"¹⁰

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 disseny 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 dona entre *transposició* i

¹⁰ . "Las tardes silenciosas", dins B. Porcel , *Els meus inèdits de Llorenç Villalonga*. Barcelona. Eds. 62. 1987, 75-114. La cita correspon a la p.111.

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 novel·lista 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 reinvidicació 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)¹¹, és realista, d'un realisme que defuig la descripció minuciosa però que apunta amb vigor les coordenades culturals, l'utilitat 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 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'esperit 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

¹¹. 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.

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"¹². 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,

¹². Gustà, M. (1988), "Llorenç Villalonga", dins Riquer/ Comas / Molas, *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Ariel, vol.11, 125.

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, heretara 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 contemporani¹³.

JOAN OLEZA

Universitat de València

RECURS DE NARRACIONS DE LLORENÇ VILLALONGA

El lledoner de la claustra. 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.

¹³ . 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 ("Contes blancs", "Julieta Récamier", "La dama de l'harem", "Marcel Proust intenta vendre un De Dion-Bouton"...) 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 ("Aquella perduda Arcàdia", "Els cavallers", "L'ovella"...))