
VICENT SIMBOR

L'OBRA TEATRAL DE
LLORENÇ VILLALONGA

1. LA PRODUCCIÓ TEATRAL

És inqüestionable que la producció teatral de Llorenç Villalonga ha ocupat, d'acord amb el ressò entre els estudiosos i el públic, un lloc secundari en la seua aportació literària. Sens dubte, l'activitat teatral ha estat molt arraconada per l'èxit de l'activitat novel·lística, la qual ha col·locat l'autor en un dels llocs cimers de la literatura catalana contemporània.

Fins i tot un dels més conspicus estudiosos de l'obra de Llorenç Villalonga, Jaume Vidal Alcover, ha arribat a afirmar que «no és específicament un home de teatre. El teatre, per a ell, no és una dedicació especial, sinó una manera més d'expressió, que respon, sobretot, a les seues idees sobre la novel·la, segons les quals els personatges s'han de definir per ells mateixos» (1980: 187).

Si, en efecte, la contribució de Villalonga a la novel·la és de força major envergadura –en qualitat i quantitat– també és cert que, a desgrat de la tímida fortuna pública, la seua obra teatral conforma un corpus ben interessant per dos motius: d'una banda, per la vàlua i interès intrínsecs d'algunes obres; de l'altra, per l'estreta relació que gran part d'aquestes obres manté amb la producció novel·lística, de tal manera que tots dos gèneres s'interrelacionen i ajuden a explicar-se. A mi, en el present estudi, m'interessa sobretot d'analitzar el primer punt, és a dir, l'obra teatral per ella mateixa, però dedicaré

un apartat específic al segon, ni que siga per a apuntar la interrelació d'algunes obres teatrals amb certes novel·les.

L'aportació teatral de Villalonga –publicada– es resumeix en nou obres, més el conjunt dels *desbarats*, integrat per quinze peces més, algunes de les quals ofereixen un particular itinerari editorial.

Per ordre de publicació les nou obres citades en primer lloc són: *Fedra* (en castellà, Gráficas Mallorca, S.A., Palma de Mallorca, s.a. [1932]; nova versió en castellà refeta de la primitiva aprofitant les suggerències de Salvador Espriu, impremta Atlante, Palma de Mallorca, s.a. [1954]; versió catalana de l'autor mateix dins *Obres Completes*, 1, Edicions 62, Barcelona, 1966, pp. 745-779), *Sílvia Ocampo* (en castellà a la revista *Brisas*, durant l'any 1935 i versió catalana de l'autor dins *Obres Completes*, 1, pp. 685-744), *Faust i Viatge a París de Minos i Amaranta*, que després formaria part dels *Desbarats* (en català, Moll, Palma de Mallorca, 1956, reeditada la primera en *Obres Completes*, 1, pp. 785-817), *Aquil·les o l'impossible i Alta i benemèrita senyora*, que després formaria part dels *Desbarats* (en català, Moll, Palma de Mallorca, 1964, reeditades dins la «Biblioteca Bàsica de Mallorca», 31, Moll-Consell Insular de Mallorca, 1990), *Filemó i Baucis* (en català, dins *Obres Completes*, 1, pp. 819-840), *El desconcili* (en català, dins *Narracions*, Dopesa, Barcelona, 1974, pp. 195-210, reeditada dins *Tots els contes*, 2, Ed. 62, Barcelona, 1986, pp. 138-153), *A l'ombra de la Seu* (en català, dins *Obres Completes*, 1, pp. 635-684), *Escola de neurosi* (en català, dins *Els Marges*, 17, setembre 1979, pp. 55-80), i *Els camins* (en català, dins B. Porcel, *Els meus inèdits de Llorenç Villalonga*, Ed. 62, Barcelona, 1987, pp. 25-71).

El conjunt dels *Desbarats* fou publicat (en català, Daedalus, col. «Europa», 1, Palma de Mallorca, 1965; reedició amb un parell d'incorporacions –*Na Bàrbara Titana i el general i Cock-tail en un nou palau* –, nova distribució i alguns retocs de contingut i de llengua amb el títol *La marquesa de Pax i altres disbarats*, Club Editor, col. «El pi de les tres branques», 8, Barcelona, 1975).

Ara bé, el temps de publicació no coincideix sempre amb el temps de l'escriptura, de manera que serà convenient resseguir també l'ordre de creació, tan útil o més, a l'hora d'estudiar la producció teatral: *Fedra* (editada en 1932, escrita aleshores aproximadament), *Sílvia Ocampo* (editada en 1935, escrita aleshores aproximadament¹), primera sèrie de *Desbarats* (els 9 publicats en la primera part de l'edició de 1966, escrits de 1939 a 1950 [Vidal Alcover 1992: 200]: *La Marquesa es disposa a anar a-n'es teatro*, *La venguda de s'Infanta*, *Bromes a la Manxa*, *A través de la Manxa*, *Cock-tail en un vell palau*, *Hi feren ben a prop*, *Viatge a Lisboa en 1945*, *Viatge a París en 1947*, *Economia en 1940*; més els dos nous incorporats a l'edició de 1975, sense que se'ns indique la data d'escriptura, tot i que concorden plenament amb els pressupòsits estètico-literaris dels 9 anteriors: *Na Bàrbara Titana i el general i Cock-tail en un nou palau*),² segona sèrie de *Desbarats* (els 4 publicats en la segona part de l'edició de 1966, escrits a partir de 1950 [Vidal Alcover 1992:200]: *L'esfinx*, *La Tuta i la Ramoneta*,

(1) Jaume Vidal Alcover (1980:93) afirma que segurament va ser escrita abans de *Fedra*, però aleshores datava aquesta obra en 1934/5.

(2) Jaume Vidal Alcover (1980:199) n'esmenta un altre, *Amor a l'Era Atòmica*, del qual conserva el manuscrit, però que no va veure la llum pública, segurament, per voluntat de Villalonga.

Festa major i Alta i benemèrita senyora),³ *Faust* (editada en 1956, escrita en data incerta, però segurament abans que la versió novel·lada de la primera part de *Bearn o la sala de les nines* [Vidal Alcover 1980:135 i Gustà 1988:140]), *Escola de neurosi* (editada el 1979, escrita, com veurem en el pròxim apartat, abans que la novel·la *Desenllaç a Montlleó*, publicada el 1958), *Els camins* (editada el 1987, escrita el 1958), *Aquil·les o l'impossible* (editada el 1964, escrita segurament aleshores), *El desconcili* (editada el 1974, escrita el 1965) i *A l'ombra de la Seu i Filemó i Baucis* (editades el 1966, escrites segurament aleshores, com veurem en el pròxim apartat).

Hem vist, doncs, com l'activitat creativa de l'autor en el gènere teatral arrancà gairebé a l'hora que iniciava la carrera novel·lística, però que es va estroncar molt abans, cap a la meitat de la dècada dels anys seixanta, tot just a la meitat de la seua producció novel·lística. El motiu pot ser, com adés apuntava J. Vidal Alcover, que Villalonga «no és, específicament, un home de teatre», o tal vegada que la poca fortuna pública fins aleshores del seu teatre i les persistents dificultats estructurals del circuit teatral acabassen per induir-lo a l'opció creativa més factible: la novel·la. Un camí, en aquest cas, paral·lel al recorregut pel seu estimat Odín-Baltasar Porcel.

2. NOVEL·LA I TEATRE: CAMINS CREUATS

Tal com abans hem citat, amb paraules de J. Vidal Alcover, segons la concepció de la novel·la que té Llorenç Villalonga, els personatges s'han de definir per ells mateixos. Ara bé, si excloem, com feia Villalonga, els recursos més agosarats i innovadors de la introspecció, en especial el monòleg autònom, el monòleg interior o fins i tot l'ús generalitzat de l'estil indirecte lliure, només ens queda l'opció al diàleg per a dibuixar la personalitat de les seues criatures ficcionals, raó per la qual Villalonga li dona un paper tan important en moltes de les seues novel·les.

És per això que no resulta gaire forçat traslladar algunes de les seues novel·les a la versió teatral o una obra teatral a la versió novel·lada, car tots dos procediments hi trobem. *Faust* i *Silvia Ocampo* nasqueren primer en forma teatral i després originaren la versió novel·lada: la primera part de *Bearn o la sala de les nines* (publicada en castellà a impremta Atlante, Palma de Mallorca, 1956; en català al Club Editor, Barcelona, 1961) i *Un estiu a Mallorca* (publicada en català al Club Editor, Barcelona, 1975; en castellà a Alianza Editorial, 1987), respectivament. Per contra, *A l'ombra de la Seu i Filemó i Baucis* coneguren primer la forma novel·lada i posteriorment la versió teatral: l'adaptació de *Mort de dama* (publicada en català a Gráficas Mallorca, S.A., Palma de Mallorca, 1931; en castellà a la revista *Brisas*, d'octubre de 1935 a maig de 1936) i de la segona part de *Bearn o la sala de les nines*, respectivament.

Un parell més d'obres teatrals mantenen també una relació estreta amb sengles novel·les, bé que és una relació diferent a l'assenyalada abans. *Escola de neurosi* es pot

(3) Jaume Vidal Alcover (1980:199) apunta que cal considerar *El desconcili* un *desbarat*, que no va ser inclòs en la seua edició perquè el 1965 «no estava escrit, sinó únicament pensat».

Cal tenir en compte també que tres *desbarats* han estat editats a part: *Cock-tail a un vell palau*, a la col. «La Font de les Tortugues», impremta Atlante, Palma de Mallorca, 1955; *Viatge a París de Minos i Amaranta el 1947*, editat conjuntament amb *Faust*; i *Alta i benemèrita senyora*, editada conjuntament amb *Aquil·les o l'impossible*.

considerar un antecedent d'un dels elements integrants de la història i de dos personatges importants (Felipa i Celeste) de *Desenllaç a Montlleó* (publicada en castellà a impremta Atlante, Palma de Mallorca, 1958; en català al Club Editor, Barcelona, 1963), novel·la que evoca sintetitzada la història de l'obra teatral en l'analepsi o retrospecció del capítol VIII. D'altra banda el *desbarat Viatge a Lisboa en 1945* s'integra condensat en el capítol II de *La novel·la de Palmira*, segons la primera edició de 1952, Moll, Palma de Mallorca, en la qual es basa la d'Edicions 62 de 1966, a *Obres Completes*, I, i la primera traducció castellana a Ediciones Júcar, Madrid, 1975. Però l'edició del Club Editor, de 1972, amb el títol *Les ruïnes de Palmira*, inclou dos *desbarats* més: *Bromes a la Manxa*, que conforma el capítol IX, titulat *Devesa de Briones*; i *Cock-tail en un vell palau*, que es transforma, reduït, en el capítol X amb el mateix títol.

Són, per tant, les quatre obres citades en primer lloc les que estableixen una relació més substancial i suggerent per a l'estudiós de l'obra villalonguiana.

A *l'ombra de la Seu*, com ja sabem, és la versió en cinc quadres i un epíleg de *Mort de dama*. El quadre I correspon al capítol II, el quadre II, al capítol III molt ampliat; el quadre III al capítol X; el quadre IV gairebé és escrit partint de zero sobre els capítols XII, XIV, XV i XVI; el quadre V sintetitza mitjançant el recurs a una escenificació de titelles (teatre dins el teatre) l'afer de la protagonista amb el criat jove (capítol XVII), la negativa a un pretendent de bona classe (capítols XVII i XX) i la vida de la seua neboda Violeta de Palma (capítols XX, XXII i XXIII), a més a més inclou el monòleg de la protagonista (capítol XX); l'epíleg, amb el testament (capítol XXV) i el parlament final de la Mort (nou).

A més a més d'uns altres canvis més superficials, la versió teatral n'ofereix uns quants dignes de ser tinguts ben en compte. En primer lloc cal ressaltar com en la versió teatral minva la tensió i la sàtira sagnant d'Aina Cohen, que ocupa un segon lloc més discret que a la novel·la, igual que succeeix amb Carlota Nell i la colònia d'estrangers. El canvi sobre el protagonisme d'Aina Cohen pot respondre simplement a una motivació interna literària, de coherència estructural de l'obra, destinada, com així indica el títol de la novel·la, a una protagonista, Donya Obdúlia de Montcada. Ara bé, tampoc no caldria oblidar una altra possibilitat externa a l'homogeneïtat de l'obra. M'estic referint, és clar, a un Villalonga d'avanzada postguerra molt diferent del Dhey del període pre-bèl·lic. En altres paraules, que l'autor en l'època en què escriu la versió teatral, en la dècada dels anys seixanta, ja ha iniciat el camí de la pau i de l'entesa amb el nucli lletraferit catalanista, objecte —com a grup o simbolitzat en Aina Cohen— de gairebé la meitat de la sàtira que recorre *Mort de dama*.

No és aquest l'únic tret que possibilita aquesta datació força més tardana de la versió teatral. Com ha explicat Josep A. Grimalt (1988:396 i ss.), els capítols II, X, XIV i XVIII foren incorporats per primera vegada en l'edició castellana de 1957, traduïda per J. Vidal Alcover i publicada a la revista *Papeles de Son Armadans*, el capítol III, a la tercera edició (Club Editor, 1954) i el capítol XX, en la primera traducció castellana, realitzada per l'autor



mateix (la ja citada de *Brisas*, 1935-36). I encara val la pena de no oblidar que la versió teatral acaba amb el parlament d'un personatge nou, la Mort, amb un nítid reclam –no sé si atrevir-me a dir-ne publicitari– per a la següent novel·la o, millor dit, per a la seua reelaboració en profunditat amb canvi de títol, *L'hereva de donya Obdúlia*, publicada pel Club Editor l'any 1964.⁴ En conclusió, l'obra teatral, o si més no la versió definitiva, tal com la publica l'any 1966, és molt posterior a la novel·la i pot ser realitzada per a l'edició d'aquest primer volum de les *Obres Completes*.

Silvia Ocampo, a l'inrevés, és l'origen de la novel·la apareguda quaranta anys més tard, tot i que segons l'autor mateix ja la tenia escrita l'any 1966 amb el títol inicial de *Rosa i gris* (Villalonga 1967:231). El quadre I es transforma en els capítols I-III; el quadre II, en part del capítol XII i en els XIII, XIV i XV; el quadre III, a més de l'inici nou, en els capítols XVI, XVII i XVIII; i el quadre IV, a més de l'inici nou, en els capítols XV i XVI.

Un dels trets més interessants dels canvis soferts en el pas a la novel·la el trobem en la minva del joc amorós homosexual latent entre Antoni i Suárez (Francisco Deza en la novel·la), més desenvolupat i explícit en el quadre III de l'obra teatral que a la versió novel·lada. Estranya el fet especialment perquè, si la novel·la, com assegura, la tenia enllestida ja l'any 1969, no acaba d'entendre's com treu del primer pla un dels motius temàtics característics de la producció novel·lística villalonguiana de l'època: l'homosexualisme i la indefinició sexual (*L'àngel rebel-Flo la Vigne, El misantrop, Andrea Victrix*). És clar que la versió coneguda és la publicada l'any 1975, la qual podia haver estat refeta per l'autor per a la definitiva edició.

Faust i Filemó i Baucis corresponen, com ja hem vist, a la versió de la primera i segona part, respectivament, de *Bearn o la sala de les nines*, bé que la primera es considera anterior a la novel·la i la segona posterior. Tanmateix aquest punt no deixa de ser problemàtic. J. Vidal Alcover (1980: 187) insinua i M. Gustà (1988: 140) afirma que *probablement Faust* és anterior a la novel·la. Ara bé, les precaucions són ben motivades, car no hi ha cap element determinant per a poder-ho afirmar amb rotunditat. Res no assegura –ni tampoc desmenteix– que en efecte *Faust* va ser redactada amb anterioritat.

En tot cas, les correspondències entre les dues obres teatrals i la novel·la mostren major fidelitat al text i la història de la novel·la en el cas de *Faust* i més reelaboracions en *Filemó i Baucis*. En *Faust* l'acte I es correspon amb els capítols 13 i 14; l'acte II, amb els capítols 16 i 17; i l'acte III, amb els capítols 18, 19 i 20.

En *Filemó i Baucis* el quadre I es correspon amb el capítol 18, l'afer de l'altar (que no consta a la novel·la), el capítol 19 amb el diàleg més allargat i l'inici del capítol 21; el quadre II amb el capítol 21 i un nou diàleg Xima-Tonet (que no consta a la novel·la); i el quadre III amb el capítol 23, però més allargada la intervenció de Xima en el diàleg de la versió teatral.

Finit aquest repàs per les relacions versió novel·lada-versió teatral és el moment de

(4) «LA MORT: La Història continua. Dona Obdúlia Montcada ha deixat de parlar. Ara té la paraula la Violeta de Palma.»

concloure amb un valoració comparativa. Al meu parer, en tots aquests casos, sempre trobem millor resolta la versió novel·lística, on sembla que Villalonga es movia amb major desimboltura, ajudat pel seu *alter ego* textual, el narrador, que informa, discurseja, matisa i, en fi, estableix un lligam comunicatiu estret i eficaç amb el lector. La fina ironia villalonguiana i el joc de sobreentesos amb el lector fermem aquesta íntima relació emissor-receptor.

De fet, alguns dels estudiosos de l'obra villalonguiana ja han assenyalat la menor entitat de la versió teatral per a alguna d'aquestes obres: J. Molas (1966: 18-19), per exemple, ho assenyalava per a *A l'ombra de la Seu*⁵ i J. Vidal Alcover (1992: 199), per a *Sílvia Ocampo*.⁶

3. UNA DOBLE VESSANT CREATIVA

La producció teatral de Llorenç Villalonga recorre molt diversos models, des de l'aproximació a la tragèdia de regust clàssic fins al teatre de l'absurd, passant per la superació del quadre de costums, l'alta comèdia, el drama i, fins i tot, un model d'invençió pròpia: el *desbarat*. Tanmateix, per damunt de la diversitat exposada podem veure dues línies mestres que ajuden a definir i a entendre la seua obra: la producció teatral de circuit, és a dir, bastida sobre els models assentats en la tradició teatral occidental, obres pensades per a ser representades –o susceptibles de ser-ho– en el circuit comercial; i la producció innovadora i, fins i tot, rupturista amb aquesta tradició, amb un seguit d'obres no pensades per a la representació en el circuit comercial –o almenys no de manera immediata–, vull dir ni en l'impossible circuit mallorquí o valencià ni en el barceloní, un poc més actiu.

3.1. Teatre de circuit

Dins aquest grup propose d'incloure les obres i models següents: entre la comèdia i el quadre costumista (*A l'ombra de la Seu*), l'aproximació a la tragèdia (*Fedra* i *Aquil·les o l'impossible*), el drama (*Faust*, *Filemó i Baucis* i *Els camins*) i l'alta comèdia o comèdia burgesa (*Sílvia Ocampo* o *Escola de neurosi*).

Al marge, però, del diferent model adoptat, la major part d'aquestes obres, tal com assenyalava J. M. Benet i Jornet (1973: 11) per a *A l'ombra de la Seu*, *Fedra*, *Sílvia Ocampo* i *Aquil·les o l'impossible*, a les quals avui caldria afegir *Escola de neurosi*, presenta un fort nexa temàtic. Així, les seus protagonistes Obdúlia de Montcada (*A l'ombra de la Seu*), Fedra (*Fedra*), Sílvia Ocampo (*Sílvia Ocampo*) i Dona Maria (*Escola de neurosi*) i Aquil·les, el protagonista d'*Aquil·les o l'impossible*, són «distintes variacions d'un mateix personatge o, si voleu, d'un mateix tipus humà, i un dels temes últims que ens planteja l'autor cada vegada és el de la repressió dels

(5) «No té el rerafons moral, cultural i, fins i tot, polític que tenia *Mort de Dama*, sinó que es limita a cuinar amb certa traça els ingredients propis d'un sainet vuitcentista vagament romàntic.»

(6) «La novel·la, que és molt superior a l'obra de teatre.»

instints.» En efecte, per sota dels diversos temes centrals o principals, descobrim sempre subjacent aquest subtema, autèntic *leit-motiv* villalonguà, que recorre igualment l'obra novel·lística.

3.1.1. Entre la comèdia i el quadre costumista

Més amunt he definit *A l'ombra de la Seu* com una obra intermèdia entre la comèdia i el quadre costumista. En altres paraules, m'he resistit a incloure-la dins el corrent costumista o sainetista amb el qual gairebé tots els estudiosos han relacionat la versió novel·lada i, per extensió, la teatral. Ja sé que l'autor mateix ens hi incitava en confessar l'objectiu de *Mort de dama*: «D'hey desitjaria fixar algunes de les escenes exemplars que s'han desenrotllat durant la seva infància» (1981: 20). Certament, aquesta proclama d'objectius la vénen repetint, idèntica, els escriptors costumistes, almenys del segle XIX, però ni la novel·la ni l'obra teatral, com també s'han afanyat a matisar els estudiosos de l'obra villalonguiana, acaba d'encaixar dins aquest gènere. Ja el primer estudiós de la novel·la, Gabriel Alomar, en el pròleg que encapçalava la primera edició, posava l'èmfasi precisament en la superació de les formes costumistes, tradicionals i regionalistes.

Si, a desgrat de les dificultats de trobar una definició unívoca i incontestable del gènere, concloem que en última instància aquelles obres qualificades de costumistes són les que tenen com a pilars estructurals bàsics l'escena i el tipus característics, genèrics i representatius d'uns costums i ambients populars, pintorescs, en vies de desaparició, a conseqüència dels canvis profunds que operaven en la societat, no sembla, doncs, que hi puguem encabir sense importants reserves *A l'ombra de la Seu*. I no sols perquè, com ja ha fet observar Josep M. Llompart (1973: 234), les classes altes i els xuetes havien escapat a l'interès dels autors costumistes, sinó també perquè els quadres costumistes solien mancar d'una sòlida trama argumental, innecessària als seus objectius. En efecte, quan la visió crítica o moralitzadora penetrava a les classes altes ho feia des d'un altre model: la comèdia, habitualment adjectivada de burgesa.

En la meua opinió no crec que hom pugui defensar que els personatges de l'obra siguin *tipus* genèrics representatius del seu estament. Per moltes característiques pròpies de *classe* que hi descobrim no val la pena de confondre Donya Obdúlia o la baronessa Maria Antònia de Bearn amb el *tipus* sintètic de la noblesa mallorquina. Ni, és clar, Aina Cohen amb el de poeta mallorquí nacionalista. Alguns trets estereotipats no conformen un autèntic *tipus* representatiu d'una classe social o estament. Dit d'una altra manera, Maria Antònia de Bearn o Aina Cohen són una pura invenció de l'autor i Donya Obdúlia no passa de ser allò que Forster qualificaria de personatge pla, que no necessàriament hem d'identificar amb el *tipus* genèric costumista; tampoc ella no és el compendi sintètic de la seua classe; és molt més un personatge singular, ben singular d'altra banda.

A més a més, la versió teatral ofereix un argument molt més cohesionat que les últimes versions novel·lístiques, en les quals Aina Cohen puja tant en el seu paper en

la història que gairebé acaba per bifurcar-ne el protagonisme. Precisament hi tenim un altre tret divergent clau respecte al costumisme, és a dir, l'existència d'aquesta trama argumental: el repàs des del lliit de mort d'alguns dels records més significatius en la història personal de la protagonista, que serveixen per a revelar el significat pregon, autèntic, de la seua vida i del seu context social.

A *l'ombra de la Seu* s'acosta més a l'alta comèdia, a la comèdia reservada als personatges i al medi de les classes benestants i centrada primordialment en la temàtica amorosa. I és en efecte aquesta temàtica amorosa o, si ho preferim, la repressió de l'amor, l'eix del balanç biogràfic de la protagonista i l'epicentre temàtic de l'obra. S'encetava, doncs, amb *Mort de dama/A l'ombra de la Seu* la recreació d'aquest leit-motiv de la repressió de l'instint, especialment de l'amorós, fonamental en la producció literària villalonguiana. Per això, com en el capítol anterior hem vist, J. Molas advertia que la versió teatral no té «el rerafons moral, cultural i, fins i tot, polític» que tenia la novel·la. Ni té tampoc, com igualment assenyalàvem, l'ajut fonamental d'aquell narrador omniscient i omnipresent, filtre irònic que acoloreix tota la informació i esdevé una peça clau del discurs. En efecte, *Mort de dama* és superior a *A l'ombra de la Seu*. L'esquematzació i la simplicitat, d'òptims resultats en la versió novel·lada, esdevenen ja menys propícies en la versió teatral.

3.1.2: De la tragèdia al drama

En realitat, l'acostament de Villalonga a la tragèdia clàssica no deixa de ser un miratge que no ens ha d'enganyar. Si s'hi acosta, és per modificar-la en la seua medul·la transformant-la d'una forma radical. En poques paraules, una vegada més Villalonga mostra la seua filiació estètico-literària del segle XVIII francès i acompleix la mateixa mutació de la tragèdia al drama que els autors francesos d'aquest segle. Del drama afirmava Diderot que és «la tragédie domestique et bourgeoise» (Roubine 1990: 56). És a dir, el rebaixament del planteig essencialitzat i intemporal de la tragèdia a una problemàtica pròxima, domèstica. Roubine ha explicat molt bé aquest pas de la tragèdia al drama durant el segle XVIII (1990: 55-56). En essència, l'estètica de la tragèdia reposava sobre la valoració de la distància, de l'allunyament en el temps i en l'espai, de tal manera que hom garanteix que la tragèdia no actua en la quotidianitat: un rei mític, un emperador romà, un príncep otomà són aureolats del prestigi que confereix el misteri del llunyà, adquireixen una dimensió fabulosa que accentua la magnificència del gènere. Per contra, el drama parteix de la posició exactament inversa: hom reivindica l'homologia dels temps viscuts (pel públic) i representats. Al capdavant, el drama ha d'ésser, com defensava Mercier, «un tableau du siècle parce que les caractères, les vertus, les vices sont essentiellement ceux du jour et du pays» (Roubine 1990: 56).

I, en efecte, les dues obres de Villalonga relacionades amb la tragèdia, *Fedra* i *Aquil·les o l'impossible*, exemplifiquen a la perfecció aquest pas al drama, al qual ja

pertany sense ambigüitats la resta de les obres d'aquest nucli que hem qualificat de teatre de circuit. Encara que entre aquestes últimes seria clarificador de distingir, com apuntava adés, entre drama (*Faust, Filemó i Baucis* i *Els camins*) i alta comèdia, tal com l'acabem de definir (*Sílvia Ocampo* i *Escola de neurosi*).

Fedra aporta una complexa trajectòria creativa i editorial, ben estudiada per J. Vidal Alcover (1980: 122-133): primera versió, en castellà, publicada l'any 1932; retocs sobre aquesta versió original per part d'Espriu, que acaba per publicar la seua versió definitiva, en català, l'any 1955; versió refeta en castellà de la primitiva tenint en compte les suggerències d'Espriu, publicada l'any anterior, el 1954; i traducció de l'autor mateix al català d'aquesta, publicada l'any 1966. En suma, tenim dues *Fedres* derivades d'un mateix original, la de Villalonga i la d'Espriu, que ofereixen importants divergències, estudiades també per Vidal Alcover: Villalonga ha adoptat en la versió definitiva la regla de les tres unitats (espai, temps, acció), contestada, sobretot la unitat de temps, per Espriu; pròlegs diferents; i els personatges recreats per Espriu estan «notablement moralitzats i, en conseqüència, desdibuixats» (1980: 98).

Villalonga, tanmateix, ha ben aprofitat les aportacions d'Espriu, de manera que la seua versió definitiva és molt diferent i immensament millor que l'original de 1932. En síntesi, des del punt de vista tècnic, Villalonga ha emmotlat l'estructura de l'obra dins la preceptiva neoclàssica i, des del punt de vista del contingut, ha matisat els personatges i cenyit les anteriors estridències (Vidal Alcover 1980: 95).

Centrant-nos, doncs, en la versió definitiva de la *Fedra* villalonguiana, haurem de començar per insistir en la particular relació que manté amb la tragèdia original d'Eurípides: el pas, assenyalat més amunt, de la tragèdia al drama, l'assimilació del mite clàssic a les inquietuds contemporànies. Ja ho advertia Vidal Alcover (1980:93), la *Fedra* de Villalonga «no és sacrílega ni incestuosa sinó distinta.» Ara l'origen del seu infortunat destí és senzillament la seua excepcionalitat. Però excepcionalitat de caràcter molt més que no de niissaga, per més il·lustre que siga. Recordem que parlàvem del pas dels personatges singulars, enlairats per l'estirp, als personatges quotidians, «du jour et du pays». Així *Fedra*, comtessa de Boscana, dama d'honor de la reina, emparentada amb la casa reial, fins i tot, hereva de l'estirp més antiga d'Europa, descendent de Pasifae, filla del Sol, és *rebaixada*, desclassada a simple burgesa: «No som ja la comtessa de Boscana, sinó la senyora d'Orfila» (Villalonga 1966: 754).

Inserida dins la quotidianitat d'una família burgesa, desapareix la força de la fatalitat, guiada pels déus de la tragèdia clàssica, substituïda per una culpa d'excés o d'excepcionalitat, un altres dels *leit-motiven* bàsics villalonguians. *Fedra*, condicionada segons el Psicoanalista, pel seu caràcter neuròtic per la voluntat de domini, es debat interiorment en la lluita impossible de la seua sensibilitat contra la manca d'imaginació d'Hipòlit –i de Teseu, i dels homes com a gènere. Però aquesta, vull dir la seua voluntat de domini, no és absent a la desgraciada evolució dels fets: freda per fora, introvertida, «interessa però no atrau», com deia un personatge, car «li manca cordialitat», concloïa

el Psicoanalista (1966: 762). Les relacions amb Teseu, el seu marit, han estat conflictives abans fins esdevenir glacials en l'actualitat, una vegada marcit el cos del mascle i la vitalitat juvenil de què s' enamorà, perquè, insistim-hi, els homes en general són només cos i instint. Hipòlit és simplement un Teseu jove, que només presenta un parell de virtuts dins la seua mediocritat espiritual: un cos jove, ben fet i vital, i la insubordinació a l'afany de domini de la madrastra. La seua normalitat («Per això no té complexos i no serà neuròtic, ni sant ni heroi» [1966: 775]), o, si volem, vulgaritat, com la del seu pare, resulten incompatibles amb els desitjos de Fedra.

S'estableix en última instància una lluita de cultures: la de Fedra, descendent del Sol mateix, i la d'Hipòlit, fill d'un burgès i d'una plebea. I la dialèctica de l'atracció dels contraris, de l'atracció —irresistible en les obres villalonguianes— que els representants de la cultura —generalment dones— senten pels representants de l'espontaneïtat, o, si ho preferim, de la incultura. Hipòlit és gairebé reduït a l'animalitat, caracteritzada per la falta d'imaginació i sensibilitat («No tens imaginació. Per entendre'm necessaries esser dona i haver complit quaranta anys. Ara bé, ets home i en tens vint-i-tres», li deia Carolina [1966: 772]).⁷

L'obra, doncs, només parteix dels antecedents clàssics, grec i francès, Eurípides i Racine, com a pretext per a recrear els seu tema essencial: la repressió dels instints. Fedra mor, suïcidada, davant la impossibilitat de lliurar-se a Hipòlit. A pesar de les referències a la gran càrrega que significa descendir d'una «família massa il·lustre», no és la força cega de la fatalitat guiada pels déus la que provoca el desenllaç, com en la tragèdia clàssica, sinó la neurosi, la malaltia psíquica provocada per la repressió dels desitjos. La seua excepcionalitat descansa en la malaltia. Carolina, la seua amiga i la seua contrafigura, s'abandonarà als instints, complirà els desitjos i evitarà la neurosi, però també la singularitat.

Obra d'estructura sòlida, amb un pròleg i tres actes, ben acoblada al model neoclàssic francès, respon, com ja sabem, a la regla de les tres unitats. La duració no arriba a les vint-i-quatre hores, car la història transcorre des de les nou de la nit fins a les set de l'horabaixa de l'endemà, lapse temporal que, tot i les discrepàncies d'Espriu, tampoc no resulta massa forçat per a encabir totes les accions. Però ací acaba la relació estreta amb el model clàssic. La història és situada en l'època actual («Darrers temps de la monarquia borbònica») i en l'espai més pròxim («la Ciutat de Mallorca»). I els personatges mostren ja clarament la distància que l'autor vol guardar respecte a la tragèdia grega: Fedra d'Orfila, Teseu d'Orfila, Hipòlit d'Orfila, Taxista, Psicoanalista, etc.

Fedra, en gran part deutora de la mà d'Espriu, gairebé feta a dues mans, resulta una de les obres villalonguianes més arrodonides: bon acoblament a l'estructura clàssica escollida, uns diàlegs vius i ajustats i l'atractiu de l'enfocament nou i actual del mite clàssic donen el convenient suport a una construcció teatral compacta en què tots els elements encaixen sense fissures.

(7) Val la pena de recordar la interpretació que Villalonga feia de la tragèdia clàssica en mans d'Eurípides i de Racine l'any 1931 a l'article «Julietta Récamiers», publicat a *El Día*: «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 importa!—, ha potejat la cultura. Però en aquesta davallada cap a les dolces prades de l'espontaneïtat mai no s'arriba al darrer pla i Hipòlit, irreflexiu quan combat el monstre enviat per Neptú, morirà arrossegat pels seus propis cavalls, més espontanis que ell [...]. Fedra no sentí la seva passió perquè Hipòlit fos jove i bell, o perquè fos bo, com vol Racine, sinó perquè era fill d'una 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 que vulguin fer-ne qualsevol altra cosa» (Villalonga 1986:113).

Aquil·les o l'impossible, basada en un episodi de la *Iliada* i tenint com a punt de referència immediata *La guerre de Troie n'aura pas lieu* de Jean Giraudoux, torna a mostrar aquest pas de la tragèdia clàssica al drama. J. M. Llompart ja ho va anotar sagaçment (1990: 12): «No és, doncs, la tragèdia aquietadora de què –si no ho record malament– parlava Anouilh, sinó el drama neguitejador, on el fat no és a les mans dels déus sinó dins l'íntima contradicció dels homes; en llur voler i doldre. No menys inevitable, tanmateix». *El voler i doldre* de què parla Llompart, equival a la repressió o impossibilitat d'assolir els desitjos de l'instint. Una vegada més, el nus de l'autèntic conflicte és a l'interior dels personatges més que no pas en mans dels déus o del destí, tot i que en aquesta obra el pes del destí marcat pels déus és més present que a l'anterior. Aquil·les, el fill de Peleu i de la deessa Tetis, sap que irremeiablement la seua mort seguirà la d'Hèctor, que ell mateix matarà, provocant d'aquesta manera la seua pròpia mort, en una mena de suïcidi de segon grau. Tot és arranjat d'antuvi pels déus. Però l'obra de Villalonga se centra precisament en l'opció d'Aquil·les: perdonar Hèctor i salvar Troia o venjar amb la mort d'Hèctor la pèrdua del seu estimat Patrocle i desencadenar el procés que acabarà amb ell mateix. Aquil·les opta per la segona alternativa, mogut per l'ànsia de venjança i el dolor de la pèrdua d'una part de la seua vida, de forma que el desenllaç és originat per l'amistat-amor a Patrocle, superior a l'instint de supervivència.

Igual que acabem de veure en *Fedra*, també ací el protagonista –i Helena– és víctima de la seua excepcionalitat, és a dir, anormalitat. Aquil·les –com Helena, una vegada més– pagarà les conseqüències de la seua singular nissaga amb «algun desequilibri [...]. Un origen així fa veure les coses d'una manera deformada», deia Helena (1990:40), perquè «els qui portam sang divina som anormals», insisteix Helena (1990:91), una genealogia que no costa d'entendre, seguint la proposta de J.M. Benet i Jornet (1973:11), com «una metàfora per indicar l'aristocràcia de la intel·ligència».

Aquest ésser singular pateix fins a l'autodestrucció el conflicte de l'instint inassolible: «està enamorat de l'impossible, vol ésser el Sol», afirma Odiseu (1990:85), «voleu el Sol», insistia Helena, «vull matar Hèctor», responia Aquil·les, «Sempre el mateix: l'impossible», rematava Helena (1990:97). Tanmateix «per obtenir l'impossible l'han d'anihilar», conclou Helena (1990:98). Desig de l'impossible, com així eren les relacions entre Aquil·les i Patrocle, indefinides entre l'amor homosexual i el paterno-filial.

Aquesta és una de les poquíssimes obres –dues, amb *Els camins*, heretada de B. Porcel i fins a cert punt aliena a les preocupacions de Villalonga– en què el protagonisme recau en un home, tanmateix no del tot homologable a les heroïnes villalonguianes. Aquil·les no deixa de ser l'instint pur, que no acaba d'entendre res enmig de l'adversitat, mentre que Helena continua la llarga nòmina de personatges femenins, intel·ligents i sensibles, acompanyada en aquesta obra per un personatge masculí, lúcida i penetrant, Odisseu.

L'obra, que s'estructura igualment en un pròleg i tres actes, seguint també el motle neoclàssic, s'adequa a la regla de les tres unitats. Imposició tècnica, que, en opinió d'un

expert com Benet i Jornet (1973:11), no és resolta satisfactòriament, «sacrificant l'anècdota a les necessitats del discurs». En aquest cas, però, l'efecte d'acostament de la història a l'actualitat no es realitza d'una manera tan directa com en *Fedra*, mitjançant una aproximació temporal i espacial, sinó per un procediment més oblic: la disseminada aparició d'anacronismes que traslladen la història al nostre present. Els noms de Freud, Adler, Lenin, Giraudoux o les referències a la psicologia i al comunisme trenquen l'allunyament inicial i estableixen un pont amb la realitat immediata del lector o de l'espectador.

3.1.3. El drama

Faust i *Filemó* i *Baucis*, les versions teatrals de les dues parts de *Bearn o la sala de les nines*, i *Els camins* conformen un nucli d'obres que, en la meua opinió, encaixen ja dins el model del drama.

De les dues primeres poc cal afegir al que he avançat en analitzar la relació novel·la-teatre en la producció literària villalonguiana. Ambdues s'adeqüen a la regla de les tres unitats: totes dues tenen com a únic espai una sala –diferent en cada obra– de la casa senyorial de Bearn i la duració és molt concentrada: quatre hores i mitja en *Faust* (de dos quarts de nou del vespre fins a la una de la matinada) i al voltant de mig dia en *Filemó* i *Baucis* (de dos quarts de deu del matí fins a la nit).

La història és inserida en un espai pròxim (Bearn, nom de ficció però localitzat a Mallorca) i en una època, que, si bé no és actual tampoc, no és gaire llunyana (1869 en *Faust* i 1890 en *Filemó* i *Baucis*). I el nus temàtic, l'ensulsiada d'un senyor mallorquí, d'ideologia *ancien régime* i del seu món rural, ambdós vençuts, ideològicament i econòmicament, pels canvis profunds provocats pels nous temps, és vehiculat en una història que descansa en l'interès de l'anàlisi psicològica i ideològica. Ens trobem, doncs, a desgrat de la qualificació de l'autor de «tragèdia noble», davant uns autèntics drames, davant la tragèdia domèstica de què parlava Diderot, car, i no val a equivocar-se, no es tracta de representar la caiguda d'una classe social, la noblesa rural mallorquina, de la qual D. Toni de Bearn no és un personatge representatiu, sinó de recrear les vicissituds d'un personatge extraordinari i les del seu nucli familiar. En fi, la petita tragèdia íntima.

Però, cal insistir-hi, la versió novel·lística, pels motius ja exposats, sobretot la decisiva contribució del narrador, D. Joan, el capellà de la casa (absent en *Faust* perquè encara era un xiquet que no participava en la història i introduït a *Filemó* i *Baucis*), és ínnitament superior a nivell de tècnica i d'història. El filtre subjectiu dels ulls del narrador, a través del qual el lector coneix els esdeveniments, augmenta el joc de subtils i matisos a l'anàlisi d'uns personatges ja de principi més arrodonits. Benet i Jornet ha advertit oportunament (1973:10) com «l'estructura escènica grinyola en voler donar cabuda als continguts secundaris de la novel·la.» La riquesa d'aquesta s'ha perdut en el camí de trasllat de gènere.

Els camins, que Villalonga mateix subtitula «drama», és un altre resultat com *Fedra*, de l'íntima col·laboració entre ell i un altre escriptor, l'aleshores jovenet B. Porcel. Un altre producte, en certa manera, escrit a dues mans. En síntesi, el tema i l'esbós argumental és de Porcel i l'enfocament i resolució definitius de Villalonga.

És, d'altra banda, una obra de temàtica insòlita en Villalonga: l'autenticitat en la fe, vehiculada mitjançant la crisi profunda d'un seminarista. La religió, tanmateix, mai no li ha interessat, a Villalonga, com a font temàtica, de manera que *Els camins* no deixa de ser una obra ben particular dins la seua producció. En realitat la podríem qualificar com un treball de *negre* al servei de B. Porcel, que, en la intenció de Villalonga, l'havia de signar com a pròpia i presentar-la al premi Ciutat de Mallorca (Porcel 1987:23).

Estructurada en quatre actes i alliberada de la regla de les tres unitats –la duració abasta uns quants dies–, planteja una temàtica aleshores molt viva en un Porcel que, com el protagonista, també sofreix la crisi de la religió, substituïda com a model vital per l'interès creixent en l'existencialisme. I Villalonga, que mai no ha sentit cap atracció, més aviat el contrari, per l'existencialisme, s'autodisciplina per tal d'escriure l'obra tal com l'hauria d'haver escrita Porcel. L'eix argumental, doncs, gira al voltant del concepte sartrià de l'autenticitat: el seminarista entra en crisi davant un projecte global de vida marcat pel altres –la mare, el rector del seminari, Marc...– fins arribar a la decisió final, traçar-se el seu propi camí ell mateix d'acord amb la seua actuació i voluntat. Tanmateix, no són absents les preocupacions més pregones de Villalonga, com ara la repressió dels instints: tornem a trobar un protagonista turmentat per la repressió del desig amorós envers la seua cosina i tornem a trobar la contrafigura de Gori, que, com la Carolina de *Fedra*, dóna llibertat a l'acompliment dels desitjos i evita el desassossec i la neurosi.

L'obra, en certa manera de circumstàncies, no deixa, tanmateix, de mostrar, com assenyala Porcel (1987: 23), algunes de les millors virtuts literàries de l'autor: finesa psicològica i diàleg àgil i ajustat.

3.1.4. L'alta comèdia

Hi incloc *Sílvia Ocampo* i *Escola de neurosi*, separades del grup anterior, car ambdues semblen encaixar dins aquest subgènere de l'alta comèdia o comèdia burgesa, que adés caracteritzava com a obres que s'acosten a la realitat de les classes benestants, amb una predilecció especial per la problemàtica amorosa i per l'èmfasi en l'anàlisi psicològica dels personatges. L'autor mateix sembla corroborar-ho en qualificar la primera obra de «comèdia» (Pomar 1987: 135).

Les protagonistes d'ambdues obres, *Sílvia Ocampo* i *Dona Maria*, respectivament, esdevenen la figura i la contrafigura de l'heroïna villalonguiana: *Sílvia Ocampo* és la dona lliure que ha fet dels seus desitjos una conquesta diària; *Dona Maria* és el prototipus de les repressió dels instints, origen de la crisi psíquica que conduirà a la catàstrofe familiar. La lluita entre l'instint i la consciència, una vegada més. Llorenç

Villalonga mateix ho confessava en un lletra de 1936 a Eleanor Sackett, exhumada per J. Pomar (1987:135): «Fedra y Sílvia Ocampo son lo mismo, variaciones de un mismo tema: la lucha entre el instinto y lo consciente, entre lo [ratllat: «animal»] biológico y lo cultural». Fedra o Dona Maria o Felipa, un altre personatge clau de *Sílvia Ocampo*, són guanyades per «lo consciente» o «lo cultural»; Sílvia Ocampo o Celeste, contrafigura de Dona Maria en *Escola de neurosi*, per l'«instinto» o «lo biológico».

Els personatges masculins continuen l'estirp d'il·lustres mediocritats d'esperit. L'Antoni, de *Sílvia Ocampo*, i el Xim, d'*Escola de neurosi*, van sempre a remolc de les iniciatives femenines, perquè, com ja va advertir Vidal Alcover de Sílvia Ocampo (1980:81), són elles els *don Juan* i els homes les víctimes. Antoni s'ha beneficiat d'un major protagonisme, que ha permès un dibuix més profund i matisat, presentant-lo com una reencarnació de l'Hipòlit de *Fedra*, com també ha vist Vidal Alcover (1980:83), mentre que Xim, amb simples referències al seu atractiu físic i presumpta fama de calavera, no ultrapassa la categoria d'elemental titella, els fils del qual responen a les mans femenines. Don Francesc, el marit de Dona Maria, és reduït gairebé a l'estat de beneit. L'univers ficcional de Villalonga és sens dubte poblat d'heroïnes i de subalterns masculins. El focus d'atenció de l'autor recau, doncs, sobre aquestes heroïnes, dipositàries de la major complexitat i riquesa d'esperit, sobre les quals Villalonga projecta els seus estudis psicoanalítics, que en els anys trenta mostren ja el pas de les teories freudianes a les adlerianes, «és a dir, de la libido com a motor de l'existència a la voluntat de domini». (Pomar 1987: 135 n.32).

Al capdavant, a pesar del caràcter radicalment oposat d'ambdues protagonistes, *Sílvia Ocampo* i *Escola de neurosi* tindran un desenllaç assimilable: la impossibilitat de l'èxit per a aquells éssers singulars o anormals. Uns, o millor dit, unes, ni aconsegueixen superar la barrera de control que s'autoimposen (Felipa o Dona Maria); les altres han de pagar amb la inestabilitat emocional i, fins i tot, residencial –simbolitzada en el viatge– (Sílvia Ocampo o Celeste, tenint en compte la seua perllongació en la novel·la *Desenllaç a Montlleó*, passen la vida com «golondrina errante» (1966:704), de lloc en lloc i d'amant en amant).

Sílvia Ocampo, escrita abans que Villalonga descobrís en la dècada dels anys cinquanta (Vidal Alcover 1980: 127) l'obligatorietat indefugible per a tota obra ben feta d'atenir-se a la regla de les tres unitats neoclàssiques, és bastida en quatre quadres sense unitat de temps ni de lloc, llevat que considerem com a unitat de lloc una ciutat. La història és concebuda amb una total proximitat temporal i espacial: l'any 1931 a la Ciutat de Mallorca. Ha estat una obra d'escassa fortuna crítica, l'autor mateix confessava en la intimitat de la lletra esmentada a Eleanor Sackett (transformada en l'Ellie de *Sílvia Ocampo*) que li sobrava el primer acte (Pomar 1987:135) i J. Vidal Alcover (1980:82-83) opina que li sobra el tercer acte i alguns personatges (l'àvia, Lola, Dona Maria i Marisol). En la meua opinió crec que és l'autor qui té raó: el primer quadre es pot eliminar sense perjudici o, millor, amb benefici per a la composició de

l'obra. El tercer, en canvi, és destinat a mostrar els ambigus jocs d'Antoni i Suàrez, fregant un boirós homosexualisme –un altre dels *leit-motiven* villalonguians–, tret important per a copsar l'autèntica personalitat del jove atlètic i salvatge, és a dir no contaminat per la cultura, de qui s'enamora Sílvia Ocampo.

Contràriament a la discutible estructura, els personatges resulten vívids i d'enorme atractiu, sobretot la protagonista, criatura ficcional nascuda d'una Sílvia Ocampo real, la poetessa Emilia Bernal, amb la qual Villalonga havia matingut un apassionat idil·li: «Coincido contigo –deia l'autor a Eleonor Sackett– en que Silvia es una creación, un personaje vivido y palpado. Y ello me halaga más como hombre que como escritor. Porque, en efecto, Silvia vivió y yo la quise bastante.»

Escola de neurosi, construïda en tres actes, torna a mostrar el Villalonga preocupat per la normativa clàssica: l'obra respecta escrupolosament la regla de les tres unitats. I encara que, segons el meu parer, els personatges no resulten tan arrodonits i convincents, comparteixen amb tots els altres elements de l'obra un aire de boja realitat, íntimament relacionat amb el món dels *desbarats*, el qual confereix el to d'una vaporosa comicitat planant per damunt el cataclisme familiar. Són presents les preocupacions i constants dramàtiques de l'autor, abans analitzades, però l'anàlisi psicològica va acompanyada d'un subtil joc irònic, que envolta personatges i accions (com ara, per exemple, identificar un discurs radiofònic sobre l'existencialisme amb un sermó religiós), que contribueix a crear aquell ambient i ritme àgils, volàtils, que defineixen els *desbarats*.

3.2. La producció innovadora o rupturista

Hi incloc un conjunt d'obres molt extens i divers. Gràcies a J. Vidal Alcover, que «assistia, de present, a la seva invenció i a la seva composició» (Vidal Alcover 1980: 196), coneixem les interioritats creatives d'aquest corpus, nascut a la llum pública també de la mà d'aquest estudiós de l'obra villalonguiana, en editar un seguit d'aquestes peces l'any 1965 batejant-les amb el títol de *Desbarats*, qualificatiu immillorable, que ha fet fortuna.

Vidal Alcover ordenà els *desbarats* en dues seccions, d'acord amb unes característiques convincents, no tingudes en compte per Joan Sales en la segona edició, comentada més amunt. A la primera secció pertanyien aquelles peces breus escrites per l'autor sense intenció, si més no immediata, de publicar-les i menys encara de pujar-les a l'escenari, destinades a l'entreteniment de la família amfitriona –can Serralta, en la ficció–, que convidava cada any el matrimoni Villalonga a casa per les festes de Nadal (Vidal Alcover 1980: 195). La segona secció era constituïda per quatre obres nascudes amb una motivació diferent, l'impuls de crear un producte literari més ambiciós de cara al públic indiscriminat, i concebudes des d'uns altres pressupòsits estètic-literaris, més o menys homologables, segons l'obra, als del teatre de l'absurd.

El primer grup de *desbarats*, constituït pels onze ja indicats abans, més *El desconcili*,

aparegut a part, han estat considerats de forma unànime com un model teatral d'invenció pura de l'autor (Benet i Jornet 1973: 9; Vidal Alcover 1980: 196), un nou gènere nascut de les necessitats i de la inventiva de Villalonga.

Unes línies més amunt he parlat de l'ambient i el ritme àgils, volàtils, com a característiques més atractives d'aquestes peces breus, volgudament mancades de grans pretensions, però no per això desproveïdes de gran interès, sustentat bàsicament en dos pilars: la gràcia i la fina ironia dels diàlegs i l'òptim resultat que ha sabut traure del joc lliure amb les regles del teatre convencional. Ho resumeix de forma immillorable Benet i Jornet (1973: 9): «Així, trenca quan li convé les convencions físiques de l'escenari, sobretot les de temps i les d'espai, i, alhora, la de la progressió dramàtica, prescindint de tensions i de distensions. Se'n segueix una modernitat estilística entroncable amb la llibertat que més tardanament ha passat a dominar les formes teatrals». La distorsió lleugera i irònica d'una realitat íntima, familiar, que si arriba a l'extravagant no penetra mai en l'absurd, informa l'essència d'aquest corpus, suggerent i innovador.

Són les quatre obres restants les qualificades habitualment i cautament pels estudiosos de Villalonga com a pertanyents al teatre de l'absurd (Benet i Jornet 1973:9-10; Vidal Alcover 1973:196 i 199). No totes quatre obres, però, són homologables, car, mentre un parell (*L'esfinx* i *Alta i benemèrita senyora*) s'inclouen clarament dins els paràmetres del teatre de l'absurd, de les dues restants, una, *La Tuta i la Ramoneta*, mostra un cert contacte amb el teatre de l'absurd, revela un ressò del model de Ionesco, més que no pas de Beckett, i l'altra, *Festa major*, no ultrapassa el model genèric del *desbarat*, bé que substituït l'enfocament irònic, però amable i complaent, per una visió més agra i crua de la realitat.

La Tuta i la Ramoneta, estructurada en un pròleg, un acte i un epíleg, descansa el seu pes en l'anàlisi psicològica d'uns comportaments aberrants, però viscuts dins la més aparent normalitat. Crítica despietada del sistema de valors petit burgès, mitjançant la distorsió fins a l'absurd d'una conducta menada sols per la hipòcrita preservació de la façana familiar. Oblidant la dèria normativa neoclàssica, amb la inflexible regla de les tres unitats, Villalonga produeix una obra ben construïda, moderna de composició i història, situada en l'època present. Fins i tot incorpora, ho ha destacat Benet i Jornet (1973:10), recursos tècnics, com la fórmula del teatre dins el teatre, a què Villalonga no és gaire predisposat.

Festa major, construïda amb un sol acte, ajustada a la regla de les tres unitats i d'història inserida en l'actualitat, comparteix totes les característiques dels *desbarats*, amb la sola, però important, remarca de dotar-la d'una major transcendència temàtica.

L'esfinx i *Alta i benemèrita senyora*, bastides damunt una similar estructura (dos actes, amb un brevíssim pròleg encapçalant *L'esfinx*), són les obres més directament relacionables amb el teatre de l'absurd. No deixa d'estranyar aquesta incursió per aquest model teatral en un autor com Villalonga, que ha basat la seua poètica precisament en la raó, la lògica, l'adequació a les regles intemporals —clàssiques— de l'art i del bon gust. Vidal Alcover, que tan bé coneixia l'escriptor i la seua obra,

s'afanyava a afegir «absurd, però tractat per la mentalitat racionalista de Llorenç Villalonga» (1980: 196). De fet, als anys vint, quan Villalonga travessava un període filoavantguardista (Bou 1982), no deixem de veure sempre darrere les seues proclames innovadores el mestratge de la *Revista de Occidente*, i, al capdavant, del racionalisme. Però, tal vegada, a mida que el va guanyant durant la postguerra el pessimisme sobre les possibilitats d'endreu del nostre món, sobre la radical absurditat de la civilització actual, els pressupòsits essencials del corrent literari de l'absurd li oferien certs punts de contacte. O, potser la breu incursió en aquest corrent és deguda a l'amistat i la influència de B. Porcel, el qual ens adverteix que l'argument d'*Alta i benemèrita senyora* és un préstec directe seu, així també com les línies tècniques mestres, exercitades abans per ell mateix en *La simbomba fosca* (Porcel 1987: 11).

Siga com siga, en aquestes dues obres l'empremta del teatre de l'absurd és incontestable. Presenten, enfront d'una trama argumental discursiva conformada per una successió esdevenimencial lògico-causal, simplement un seguit de situacions dramàtiques. *Alta i benemèrita senyora* fins i tot adopta l'estructura circular característica del teatre de l'absurd.

El llenguatge deixa de ser exclusivament argumentatiu, discursiu. Ens trobem amb un llenguatge de forta càrrega il·lògica, mitjançant recursos com els salts temàtics (per exemple, el diàleg inicial de *L'esfinx* o, en *Alta i benemèrita senyora*, el diàleg central de la pàgina 311 de l'edició de *La marquesa de Pax i altres disbarats*), repeticions (com en *L'esfinx*, pàgina 170, o en *Alta...*, pàgina 310), jocs humorístics (com en *L'esfinx*, pàgina 173: «XIMA.- Parlem de pintura impressionista. MAITRE.- Està massa impressionat, senyora.»; o en *Alta...*, pàgina 312: «SENYORA.- A mi m'interessen totes ses opinions; ses dels cavallers i ses dels cavalls.»), que aporten una forta càrrega còmica.

Els personatges de *L'esfinx* tenen una conformació a mig camí del teatre de l'absurd: singularitzats, més o menys estereotipats, amb escassa caracterització externa, però sense arribar a la concepció abstracta, més pròpia del teatre de l'absurd. En *Alta i benemèrita senyora* els personatges sí que ofereixen un major grau d'abstracció. Però en ambdues obres realitzen accions il·lògiques, absurdes, que augmenten la vis còmica que recorre l'obra.

Igualment ambdues obres no emmarquen ni l'espai ni el temps de la història, ja que les referències de *L'esfinx* són tan imprecises que no aporten cap localització (L'acció transcorre en «una illa de la Mediterrània, quasi una illa grega» durant l'any 1990, però recordem que l'obra es va publicar l'any 1965). En les dues obres, però, l'autor continua respectant les unitats de lloc i de temps, tret no gens inusual en algunes de les obres representatives de l'absurd.

Totes dues, en fi, ofereixen una essencial càrrega simbòlica que permet a l'espectador o al lector interpretar personalment la realitat figurada.

4. CONCLUSIÓ

No deixa de ser curiós que siga precisament aquest corpus teatral rupturista, en gran part, si no tot, concebut per al plaer íntim propi i del nucli reduït d'amics, sense pensar en l'avinentsa de la representació pública, el que, segons sembla, va guanyant de dia en dia l'interès en detriment de les obres pensades per al circuit comercial o almenys realitzades d'acord amb els seus pressupòsits.

Per a Benet i Jornet (1973:10) *La Tuta i la Ramoneta* «és, teatralment, un dels productes més reeixits de Villalonga». I Vidal Alcover (1980:196 n.2) adverteix que el fet de no ser escrits en principi els *desbarats* per a la representació «no ha estat obstacle perquè diversos d'aquests *Desbarats* es representin, i amb tota eficàcia escènica.»

En la meua opinió, els *desbarats* i, sobretot, les quatre obres agrupades en la segona part de l'edició de Vidal Alcover, seguidores del corrent de l'absurd o no, mantenen una frescor i un encís ben vius i estimulants, mentre que les obres que hem qualificat de circuit han sofert pitjor el pas del temps i, a més a més, han perdut potser ja l'oportunitat històrica d'instal·lar-se en el circuit –l'hipotètic circuit– comercial, sustentat bàsicament per un públic burgès.

Algunes d'aquestes obres, al marge de les adaptacions televisives més actuals, conegueren l'estrena, com, per exemple, *Faust* (amb el títol de *Bearn*), representada per l'Agrupació Dramàtica de Barcelona l'any 1962 o *A l'ombra de la Seu* (amb el títol de *Mort de dama* i la incorporació d'altres textos villalonguians a càrrec de Biel Moll), dirigida per Ricard Salvat l'any 1970. Però d'igual o major fortuna han gaudit uns *desbarats*, nascuts en principi al marge de l'escena, com, per exemple, *La Tuta i la Ramoneta*, inclosa en l'espectacle *Amics i coneguts*, preparat per J. Vidal Alcover i representat l'any 1969 per la Companyia de Núria Espert; o *La marquesa es disposa a anar a-n' es teatro*, *La venguda de S'Infanta*, *Hi feren ben a prop*, *Festa major* i *Alta i benemèrita senyora*, que Josep A. Codina pujà a l'escenari; o *Hi feren ben a prop*, tomat a representar en l'espectacle *Coses de capellans*, dirigit per Carles Maicas, de Mataró (Benet i Jornet 1973:9; Vidal Alcover 1980:196 n.2).

El teatre de circuit o tradicional té perduda la partida de la comparació amb l'obra novel·lística, sempre superior. Però aquests *desbarats*, originals respecte a la producció novel·lística,⁸ es beneficien autònomament del millor Villalonga.

VICENT SIMBOR ROIG
Universitat de València
Agost 1993

(8) La inclusió posterior dins *La novel·la de Palmira/Les ruïnes de Palmira* dels tres *desbarats* ja al·ludits no invalida la creació autònoma d'aquests.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BENET I JORNET, J. M. (1973) «Notes sobre el teatre de Llorenç Villalonga», *Lluc* 629, Palma de Mallorca, pp. 9-12.
- BOU, M. (1982) «Llorenç Villalonga i l'avantguardisme», *Affar* 2, Palma de Mallorca, pp. 57-67.
- GRIMALT, J. A. (1988) «Notes», dins Villalonga, L. *Obres Completes/1. Novel·la, I*, Barcelona, Edicions 62, pp. (sobre *Mort de dama*) 395-402.
- GUSTA, M. (1988) «Llorenç Villalonga», dins Molas, J. (dir.) *Història de la literatura catalana*, 11, Barcelona, Ariel, pp. 119-156.
- LLOMPART, J. M. (1973) «*Mort de dama* de Llorenç Villalonga», dins Castellanos, J. (ed.) *Guia de literatura catalana contemporània*, Edicions 62, pp. 225-237.
- (1990) «Dues tragèdies de Llorenç Villalonga», dins Villalonga, L. *Aquil·les o l'impossible. Alta i benemèrita senyora*, Palma de Mallorca, Moll-Consell Insular de Mallorca, pp. 7-15.
- MOLAS, J. (1966) «El mite de Bearn en l'obra de Villalonga», dins Villalonga, L. *Obres Completes*, 1, Barcelona, Edicions 62, pp. 7-29.
- POMAR, J. ed. (1987) «Segona aportació a l'epistolari de Llorenç Villalonga», *Randa* 22, Barcelona, Curial, pp. 129-137.
- PORCEL, B. (1987) *Els meus inèdits de Llorenç Villalonga*, Barcelona, Edicions 62.
- ROUBINE, J.-J. (1990) *Introduction aux grandes théories du Théâtre*, París, Bordas.
- VIDAL ALCOVER, J. (1980) *Llorenç Villalonga i la seva obra*, Barcelona, Curial.
- (1992) «Bibliografia», actualitzada per Pere Rosselló Bover, dins Villalonga, L. *La bruixa i l'infant orat*, València, Eliseu Climent, editor, pp. 197-203.
- VILLALONGA, L. (1966) *Obres Completes*, 1, Barcelona, Edicions 62.
- (1967) *Falses memòries de Salvador Orlan*, Barcelona, Club Editor.
- (1981) *Mort de dama*, Barcelona, Edicions 62- «la Caixa»
- (1986) *Tots els contes (II)*, Barcelona, Edicions 62.

