

# LLORENÇ VILLALONGA

Camins creuats IV  
HOMENATGE A VÍCTOR SIURANA

ÀNGELS SANTA (ED.)

Ediciones de la Universitat de Lleida / Pagès Editors  
con la colaboración de la Paeria de Lleida

Colección *El Fil d'Ariadna*

Dirección: ÀNGELS SANTA

Serie Literatura



Universitat de Lleida



[1997]

tambien (o tal vez por eso mismo) míticos. Naturalmente, con esto no quiero decir que debamos ver la obra sólo de esta forma: *Bearn o la Sala de les Nines* es, sobre todo, una novela de lectura enormemente atractiva, un mundo creado con toda la riqueza de imágenes y de significados que ello implica, sin establecer jerarquías —de acuerdo con la amplitud propia del mito— entre las claves de lectura posibles. Pero sí considero importante tener en cuenta ese arraigo en la cronología que dibuja los límites de la ficción, y creo que en el complejo entramado del *Mito de Bearn* tal vez tendríamos que añadir a ese 1789, y quizá también 1936, otra fecha clave: el Fin de Siglo con su ambiente crepuscular y convulso, con sus símbolos y su «mitología» decadente..., aunque sé que, como diría don Toni, «no hi ha una sola idea que no dugui en si mateixa la seva refutació possible».

## LES LLUMS I ELS NOMS DE PARÍS: DE PROUST A VILLALONGA

Enric Bou

(Brown University)

*Mais les noms présentent des personnes —et des villes qu'ils nous habituent à croire individuelles, uniques, comme des personnes— une image confuse qui tire d'eux, de leur sonorité éclatante ou sombre, la couleur dont elle est peinte uniformément.*

Marcel PROUST, Du côté de chez Swann

*El món és una harmonia de contraris*

Llorenç VILLALONGA, Bearn

### Els encants de París

En un article extraordinari i prou conegut Walter Benjamin proclamà la ciutat de París «la capital del segle XIX». Es referia el filòsof alemany a aquella ciutat en la qual hom podia donar un volt per un passatge cobert (com a les modernes galeries), i en la qual, gràcies a alguns avenços tècnics com ara les provatures fotogràfiques de Daguerre, es podien presentar uns panorames urbans més fiables, rics en detalls, que els que proporcionava la pintura impressionista. Les exposicions universals esdevenien escenari del progrés capitalista i un punt de romiatge del fetitx mercaderia. París era la ciutat que propiciava l'interior habitable (el despatx, la sala d'estar) com a centre del recolliment —a través d'una maniobra calculada de creació d'aïllament i distància— del burgès. O la ciutat que suscitava la poesia al·legòrica dels carrers que llegim en un Baudelaire; la ciutat, en fi, «eixemplada» per Hausman com a defensa per al perill de l'esclat revolucionari i de la barricada.

La dada que m'interessa ara és que si Walter Benjamin va poder concedir a París l'estatut de ciutat «capital del segle XIX» ho va fer protegit per una sòlida imatge que la pròpia ciutat, els seus habitants i dirigents, badocs i dones observades,

havien sabut generar. Aquesta conclusió de Benjamin era possible, a més, perquè hi havia tota una tradició anterior, oral i escrita, de ciutats reals i imaginàries, creades pels habitants del segle que hi residiren o que tan sols la visitaren. De fet, al llarg del segle convisqueren diverses imatges de París de les quals la literatura ens en dóna un ressò prou evident.

Baudelaire l'anomenava «*Fourmillante cité, cité pleine de rêves*» en els «*Tableaux parisiens*» de *Les fleurs du mal*. Balzac ho tenia ben clar: «*La France au XIXe siècle est partagé en deux grandes zones; Paris et la province.*» I segons el *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert, París és «*La grande prostituée. Paradis des femmes, enfer des chevaux*».

Un visitant espanyol del 1860, Pedro Antonio de Alarcón, escriu esmaperdut en relatar l'atansament a París des del tren:

«¡Cómo se adivinaba la proximidad de la opulente Metrópoli, de la gran capital, de la fastuosa Lutecia! —Así, en lo antiguo, las grandiosas villas diseminadas por la campiña de Roma anunciarían al viajero, con muchas horas de anticipación, la cercanía de la ciudad que era entonces lo que es París en nuestra época (aunque lo nieguen o deploren ingleses y alemanes): la reina del universo.»

Aquesta cita té un interès especial perquè el viatge d'Alarcón és una de les fonts d'informació sobre detalls del París vuitcentista utilitzades per Villalonga.

Rusiñol als anys noranta del segle passat n'oferí una imatge encisada a les cròniques que escriu per al diari barceloní *La Vanguardia*. Fou en l'època en què amb Ramon Casas descobrí el Greco o experimentà una versió daurada de la bohèmia. Anys més tard, d'altres visitants catalans reportaren extasiats l'impacte poderós de l'urbs francesa. Gaziell va recordar amb exactitud la impressió de qui visita una gran ciutat com París a les seves memòries: «la meravella del defici que em tenia delint tothora, veient i admirant coses noves, era que fos gratuït. (...) És aquest, justament, l'encís de les grans capitals del món, que en això s'assemblen a les grans obres de la naturalesa: unes i altres són espectacles oberts i sempre renovellats, per al qui sap esguardar-los» (II,25).

Joan Salvat Papasseit amb la seva sensibilitat a flor de pell captà la impressió de París de manera extraordinària en uns poemes «de metro», com la «*Passional al metro (Reflex N.º 1)*». En una carta coetània al poema escriu a Emili Badiella:

«Les lluites, les revolucions, els sofriments de la França, fins les seves decadents disbauxes, han donat al món aquesta incomparable virilitat que es diu *París*. «París bé val una missa», deia Henri IV. París bé val, dic jo totes les adoracions a Déu i tots els viatges fatigats possibles...» (53).

Aquests exemples triats gairebé a l'atzar ens recorden la importància de París com a urbs que servia de far de la modernitat.

Una ciutat així permet de ser «llegida»: l'estructura particular —la graella geomètrica o caòtica— dels carrers dibuixa símbols possibles d'interpretar. L'Eixample barceloní i les restes del Canyeret, la monotonia de Manhattan o l'elegància de la reforma de Haussman a París, creen una aparença de claredat, de ritmes i sons que destrien un sentit que l'atansen a la poesia (Lynch, 5). En efecte, llegir una ciutat és ben a prop del misteri i la facilitat de llegir poesia. En el cas de París, la literatura ha generat diverses imatges que s'han difós en els textos i ha fornit la base per a una imatgeria mítica de l'experiència d'aquesta ciutat.

Edgar Allan Poe en alguns dels seus contes difongué la imatge d'un París misteriós i ombrívol. A «*The Mystery of Marie Rogêt*» introduí dos conceptes importants que foren àmpliament explotats per d'altres visitants literaris de París. En primer lloc inventà un espai imaginari en el qual barrejà noms de carrers imaginats amb d'altres de reals. En segon lloc, projectà la ciutat de New York damunt París. Per mitjà d'aquestes dues maniobres Poe desfèu la noció d'espai real. Aquest espai real és substituït per un altre d'imaginari, però amb connexions pregonas amb el París de veritat. L'argument del conte ens presenta un crim terrible esdevingut a París que resulta ser idèntic a un de real que s'ha comès a Nova Iork. Poe proposa possibles solucions al crim real que encara s'estava investigant quan escriu el conte. Aquesta imatge d'un París misteriós i ombrívol aconseguiria un punt d'inflexió

màxima amb els famosos *Les mystères de Paris* (1842-43) d'Eugène de Sue, i les aventures de Rodolphe de Gérolstein intentant redimir Fleur-de-Marie i Chorineur, habitants dels barris tenebrosos que voregen la Cité. Aquesta imatge es perllongà en les obres de Víctor Hugo i Honoré de Balzac.

Al costat del París dels misteris hi ha el de la bohèmia. L'obra de Henry Murger, *Scènes de la vie de bohème* (1851) en fixà la tipologia. Com deia el mateix Murger: «La bohèmia limita al nord amb l'esperança, el treball i l'alegria, al sud amb la necessitat i amb el valor; a l'est i a l'oest amb la difamació i l'hospital» (Seigel, 4). Perquè, en efecte, els bohemis són artistes, joves, i personatges obscurs de gran inventiva. Sorgeixen d'entre les esclertes que s'han produït en l'esberlament de l'Antic Règim i del sistema tan rígid de classes que hi dominava. Un dels resultats subsidiaris que generà la revolució industrial fou la consciència que es podia viure al marge de la societat burgesa. Al llarg del segle XIX sorgiren grups importants de bohemis, en especial a París. El «Quartier Latin» (el barri llatí) esdevé el centre d'acció per als artistes. Entre els ritus de passatge s'inclouen l'enamorament, els balls de Montmartre, la barreja de classes (Seigel, 3-11).

Santiago Rusiñol i Ramon Casas, Picasso i Joan Miró, fins Salvador Dalí, tots van tastar amb major o menor intensitat les delícies de la «vie bohème», tot fent cua per aconseguir l'èxit. Encara en la segona meitat del segle XX, una rica tradició de novel·listes sud-americans han perpetuat la imatge d'un París possible per als bohemis. És el que llegim a novel·les com *Rayuela* de Julio Cortázar i a *La vida exagerada de Martín Romaña* d'Alfredo Bryce Echenique.

Una tercera imatge de París és la que podem associar amb el «turista». Aquest viu en un París situat a la riba dreta del Sena. Els visitants s'allunyen del Faubourg Saint Germain i de la criptologia de la societat francesa que explotà Proust, i se'n van a l'altra banda, a l'imperi de Haussman, de carrers amples i oberts, on poden visitar el Louvre, Notre Dame, l'Arc de Triomf. Poden anar a l'òpera i al teatre. És un París idealitzat, embellit artificialment, de barris elegants i luxosos, vida fàcil. I és aquest l'escenari ideal per a la «demi-mondaine» un tipus de personatge que popularitzen algunes obres de teatre, com la d'Emile Augier *L'aventurière* (1848) i *Le demi-*

*monde* (1855) de Dumas fill (autor de *La dame aux camélias*). Aquest París idealitzat, el del turista, provoca uns ressons ben característics a la mateixa novel·la de Bearn. Dona Maria Antònia recorda el temps de passades visites: «Oh, Tonet, ses primaveres de París... Recordes es mercat de flors de la Cité?» (125). I París és, com tothom sap, l'escenari ideal per al triomf de Xima transformada en «demi-mondaine».

### Els usos de l'espai a Bearn

A Bearn l'espai juga un paper molt important i aquest fet ja ha estat destacat per molts crítics (Molas, Vidal i Alcover, Rosselló). Es redueixen a dos indrets de l'illa de Mallorca i dues ciutats a l'estranger. Bearn és un lloc inventat, un poble petit de l'interior, amb una possessió que el domina i que serveix de refugi per als personatges en temps difícils, personals i històrics. Ciutat de Mallorca és l'espai no estimat, perquè representa el rebuig de les llums. És associat al marquès de Collera, «més buit que un cargol»; un marquès de «pa amb fonteta». París, l'indret que esdevé escenari per a les fugides de don Toni, és considerat el bressol de les idees de la Il·lustració. Allí hi han triomfat els principis burgesos revolucionaris i la revolució industrial, les màquines. Roma és l'escenari per a una visita al Papa, que confirma el caràcter original i lliurepensador de don Toni. Hi ha, doncs, un contrast evident entre tots aquests espais. Aquí ampliaré el que s'ha dit sobre l'efecte que té París en la novel·la com a espai mític que és.

Com va escriure Roland Barthes a propòsit de la *Recherche du temps perdu* de Marcel Proust, els noms en el llibre no hi són triats a la babalà sinó que ho són per tal de provocar unes imatges sèmiques de dues menes. En primer lloc, tradicionals o culturals. Parma no és només una ciutat italiana sinó que suggereix una ciutat clau en una obra de Stendhal i el reflex de les violetes. De la mateixa manera, París per a Don Toni de Bearn, no és només la capital de França, sinó que representa les «llums», el racionalisme materialista, el progrés, la llibertat. En segon lloc, els noms tenen ressons individuals o «memoria-llístics». París també representa per a Don Toni un episodi clau en el seu imaginari personal, ja que l'associa amb l'aventura amorosa amb Na Xima i la pèrdua de la joventut. El nom de

Bearn és, des d'aquesta perspectiva, un llogarret aïllat del món a l'illa de Mallorca, però que té pregoneres referències franceses, no només perquè hi ha un «Bearn» al sud de França, sinó perquè una branca de la família pretén «que els Bearn han tingut aliances amb els prínceps de Nemours i els reis de Navarra» (53). Naturalment don Toni rebutja aquesta posició, però don Joan es manifesta més prudent i l'acusa de «pecar de lleuger».

Deia Barthes: «chaque nom contient plusieurs 'scènes' surgies d'abord d'une manière discontinue, erratique, mais qui ne demandent qu'à se fédérer et à former de la sorte un petit récit, car raconter ce n'est jamais que lier entre elles, par procès métonymique, un nombre réduit d'unités pleines». (167). Així, doncs, tenir el sistema dels noms representava per a Proust i per a nosaltres, tenir les significacions essencials del llibre, l'armadura dels signes, la sintaxi profunda. Si apliquem això al llibre de Villalonga ens adonem que hi ha una sintaxi precisa que controla aspectes poderosos de l'acció, de les motivacions dels personatges i de detalls d'ambientació. Bearn i París, Faust i Manon, Gounod i Massenet.

La invenció dels noms a *Bearn* es combina amb un altre fenomen que afecta el temps i l'espai. A *Bearn* hi ha una alternança constant entre temps i espais que corresponen a realitats diferents. Aquesta alternança culmina en una barreja de dimensions complexes. Entre història i ficció, d'una banda; o entre camp i ciutat de l'altra. O dit d'una manera més precisa: entre Il·lustració i Antic Règim, progrés i obscurantisme. Aquesta alternança de temps i espais pot funcionar com a expressió d'un dels drames de la modernitat: la contradicció entre les forces atàviques d'una vida ancorada en el passat i la pressió dels qui assagen per lluitar dia a dia per oblidar aquest passat.

Per això al llarg de l'acció de la novel·la s'alterna història i ficció. Alguns fets històrics fonamenten decisions que semblen poc importants, però que són subratllades per la fressa del motor de la història. Poc abans de la revolució de setembre de 1868, Don Toni i Don Joan tornen a Ciutat i reobren la casa per tal de vendre-la i recuperar-se de les despeses extres que el senyor ha tingut amb dona Xima. O un altre moment clau de la novel·la, com és l'escapada a París de Don Toni i Na Xima, sabem que es produeix el 1859, en

l'esplendor del Segon Imperi, i coincidint amb l'estrena d'una òpera famosa, el *Faust* de Gounod.

Ampliant una mica més la qüestió de l'espai, podem referir-nos a l'alternança entre allò provincià i allò cosmopolita. A *Mort de dama* ja hi constatarem una oposició similar entre el món del «barri» dintre ciutat i el «món colonial» del Terreno, o en un altre nivell, entre Mallorca i Barcelona. A *Bearn* l'oposició s'estableix entre el món provincià i endarrerit, de Bearn o de Ciutat, és a dir el món mallorquí, que s'oposa així a l'exterior, el món continental, en especial París, ja que Roma té una altra funció, molt més episòdica, en la novel·la. Les referències directes o els viatges a l'exterior serveixen per introduir un món radicalment diferent del que els personatges viuen a Bearn. I tenen, a més, un sentit formatiu per a tots ells. Les dues parades a París i la visita a Roma, transformen els protagonistes de la novel·la, malgrat que la importància que el fet té per a cadascun d'ells és diferent.

### París, ciutat mítica

Abans hem vist algunes mostres literàries de l'encant de París. Qui pot escapar a l'encís de París? En la novel·la les aparicions de París són calculades amb una exactitud racionalista. La capital francesa esdevé un referent constant pel món intern de la novel·la. Don Toni ho deixa ben clar des de les primeres pàgines. En rebutjar el barri de la Seu, a Ciutat, el contraposa amb altres ciutats que ha visitat:

«Ciutat li donava la nostàlgia d'altres capitals que havia recorregut amb la seva esposa. Li agradava Gènova, amb els seus bells palaus, que preferia als de Florència; i per damunt de tot, París» (35).

La comparació que fa Don Toni és reblada per un comentari definitiu: «—És es país de la intel·ligència —me solia dir—. I en evocar el temps de l'escapada amb dona Xima, Don Toni diu: «Tots —me deia— mos sentíem temptats de vendre s'ànima an el dimoni, especialment es qui ja havíem deixat d'ésser joves. París era una màgia» (65). O encara, en recordar la impressió que féu dona Xima entre el públic que assistia a l'estrena de l'òpera de Gounod, Don Toni pot dir:

«Suposaven que procedíem d'una gran estirp. París és així de generós» (67). Aquestes són, doncs, algunes de les imatges que el record de París suscita en Don Toni. És una ciutat preferida per damunt de cap altra, el «país de la intel·ligència», «una màgia», una ciutat generosa.

En la primera visita don Toni topa amb el luxe i l'esplendor de la societat del Segon Imperi. Aquest en fa una crònica exacta:

«Circulava s'or i es bulevards eren esplèndids de dones elegants. En es teatre d'ets Italians l'Alboni triomfava amb *La Sonnambula*, a l'Òpera es representava una obra francesa, *El Profeta*, de la qual han parlat molt. Lesseps, protegit per Eugènia de Montijo, projectava d'unir dos oceans. Haussman obria avingudes, construïen ferrocarrils, inventaven es telèfon i sa màquina de cosir... França, tot i essent tan rica, no havia arribat mai a sentir un tal grau de benestar i de luxe» (65).<sup>1</sup>

L'esperit fàustic exerceix una força pregona en el personatge de Don Toni. De fet, el fa abandonar la muller el 1856 i una derivació de l'esperit fàustic —l'amor a les màquines— l'arrossega fins a París el 1883, en el segon viatge. Mig d'amagat organitza una escapada fins a París. Camí de Roma, Don Toni decideix d'aturar-se a descansar a París, cosa que fa comentar resignat a Don Joan: «Diuen que tots els camins duen a Roma, encara que aquell no semblava el més indicat» (142). El propòsit és el d'enfilat-se en el globus-dirigible dels germans Tissandier. París, a més, és el lloc on don Toni vol que es publiquin les seves *Memòries*.

La visió optimista de la ciutat que llegim a través dels ulls i els records de Don Toni contrasta amb la que coneixem a través de Don Joan. Per a ell París representa el materialisme, capital del pecat i ho fa emparant-se en «auctoritas» del segle XIX espanyol: «El nostre Alarcón en el seu *Viaje de Madrid a Nápoles*, ha descrit aquell materialisme infiltrat en els costums

que arribà fins al tron i que ha estat causa de tantes llàgrimes» (66). O bé quan Dona Xima visita Bearn, cercant auxili econòmic per part de Don Toni, en la imaginació de Don Joan es produeix una mena d'adequació entre el personatge i el marc on viu:

«Dona Xima era per aquells temps la dona de prop de trenta anys, la rosa oberta i cobejable, engendradora de desigs tristos i mortals. La ciutat més dissoluta del món, la societat més desenfrenada, havien emmotllat a la seva imatge aquella pobra ànima, nascuda per al mal.» (82)

Veïem l'altre extrem, ciutat capital del materialisme, dissoluta. De fet, un dels mestres de Don Joan, ja li ha informat a consciència sobre aquest aspecte tèrbol de la capital francesa:

«—París —me deia el Pare Pi— és la sucursal de l'Infern. Es tracta d'un poble d'ateus que es bolquen en el vici i el plaer. La guerra dels setanta fou un avís de Déu que no els ha servit de res. Empesos per una demagògia suïcida, el socialisme se'ls ha infiltrat a la República i acabaran en el caos.» (40)

Entre ambdós pols —el de Don Toni i el de Don Joan— dubta la visió de París en la novel·la. Els viatges i els invents representen el món del futur, fonamentat en els principis de la revolució francesa. Però potser perquè, segons ens recorda Don Toni, «el món és una harmonia de contraris», la imatge de París que té don Joan canvia de matís al final de la seva visita. Don Joan, imitant un personatge baudelairià, surt a buscar na Xima. Quan té la topada amb la policia i el deixen anar comenta: «El senyor comissari quedava convençut que tot allò es reduïa a una aventura galant, típicament parisenca, i com a bon parisenc la galanteria, fins i tot en un sacerdot, li semblava un atenuant» (150).

### Dues visites, dues òperes

El Segon Imperi de Louis Napoleon va tenir un impacte extraordinari en els habitants i visitants de París de la segona meitat del segle XIX. Una de les grans tasques de govern que

1. En estrenar-se l'òpera de Gounod, *Faust* la competència als teatres lírics era: l'*Herculanum* de David, i *Le pardon de Ploërmel*. (Huebner, 52).

Louis Napoleon encomanà al Prefet de París, el baró Georges Haussman, fou la reforma de París. En poc temps van desaparèixer barris sencers per donar pas a bulevards esplendorosos, en una mena de neteja urbanística. Instal·là un sistema innovador de clavegueram que augmentà el nivell d'higiene a la ciutat. La febre de la construcció, amb l'ajut de consorcis capitalistes, dotà París de restaurants elegants, cafès, grans magatzems i cases de pisos en les noves avingudes. París esdevingué a partir d'aquest moment el centre d'atenció per a multitud de turistes, francesos i estrangers. Els nous sistemes de transport, els trens, la naixent indústria del lleure, les exposicions universals del 1855 i 1867, actuaren com a imants i crearen la imatge que encara perviu avui de París com a capital del plaer i la vida fàcil.

L'òpera jugà en aquesta hora de la ciutat un paper singular. Funcionaven en aquell moment a París cinc teatres en els quals es representava òpera: l'Opéra, el Théâtre-Lyrique del boulevard du Temple, el Théâtre-Italien, l'Opéra-Comique i les Bouffes-Parisiens de Jacques Offenbach. Gounod fou l'iniciador d'un moviment de modernització de l'òpera francesa, adaptant temes més literaris, combinant elements còmics. Seria seguit per Bizet, Saint-Saëns, Offenbach. (Parker, 153-168).

L'acció de la novel·la, fora de Bearn, gira a l'entorn de les dues visites a París. Com ha dit Pere Rosselló «París representa l'obertura intel·lectual (l'estrena de *Faust*, el viatge en globus) i moral (la relació amb la Xima). I «entre el París del primer viatge i el del segon hi ha unes diferències que en certa manera reflecteixen les que Villalonga hi va trobar entre els anys 20 i la postguerra» (83). Deixant de banda qüestions relacionades amb la biografia de Villalonga, el fet cert és que entre el primer i el segon viatge i ha moltes diferències que afecten estrictament al món de la novel·la. El correlatiu més evident de les dues visites són les dues òperes a què assisteix don Toni i acompanyants: *Faust* en la primera visita (101); *Manon* en la segona (163). Les dues òperes tenen un sentit simbòlic associat al desenvolupament argumental i temàtic de la novel·la.

El *Faust* de Gounod s'estrenà el 19 de març de 1859. Assitiren a l'estrena: Berlioz, Reyer, Delacroix. Fou una ocasió

sonada. Faust vengué l'ànima al dimoni a canvi d'obtenir la joventut, la felicitat sensorial i el coneixement. El personatge del Faust representa el símbol de la voluntat de saber i de l'espirit rebel contra les trabes socials i religioses. És a més, un símbol poderós del desig de mantenir la juvenesa, de perpetuar la vida a través d'un pacte diabòlic. Quan Xima visita don Toni a Bearn, poc abans de la reconciliació, la visita li provoca un somni despert en el qual recorda l'escena més famosa de la primera visita:

«Ara et veig... Calla. Ara entram a s'Òpera. Tu vas de blanc. Gounod mos saluda. L'Emperador també s'ha fixat en tu. És clar que et pagarà s'hotel, si t'hi encapritxes. Sis-cents mil francs... Res. Es diamants de sa polsera són, però, petits. És meravellosa, Xima. No hi ha ningú tan meravellosa com tu» (101).

Entre la representació operística i la fugida de Bearn que fa don Toni hi ha coincidències òbvies. Potser només cal recordar que és l'impuls faústic el que guia les accions de don Toni.

En la segona visita a París un dels episodis importants torna a ser una òpera. Els Bearn aconsegueixen entrades per a l'estrena de *Manon* de Jules Massenet. Aquesta òpera es basa en la novel·la de l'Abbé Prevost *Manon Lescaut* (1731), una novel·la psicològica en la qual es presenten els amors entre el cavaller Des Grieux i Manon. En la versió de l'òpera, aquests es coneixen en un hostal quan Manon es dirigeix cap a un convent per ordre dels seus pares. S'enamoren, decideixen d'escapar junts, i se'n van a viure a París. Més tard Des Grieux és segrestat per agents enviats pel comte Des Grieux, el seu pare. El dia que es fa capellà, ha de dir un sermó a Saint Sulpice. Manon se n'assabenta, va a veure'l. Hi ha una conversa tensa entre els antics amants. Reneix l'amor i els amants s'escapen. Després de trifulques diverses —episodis de joc— són denunciats i detinguts per ordre del comte. Manon és condemnada a la deportació. En el camí vers Le Havre, Manon mor als braços del cavaller Des Grieux.

Hi ha diversos fets remarcables en l'adaptació del motiu de *Manon* que fa Llorenç Villalonga. En primer lloc el canvi de les dates de l'estrena, una prova més de la mesura com

manipula la realitat per posar-la al servei del món de *Bearn*. L'òpera *Manon* no s'estrenà fins el 19 de gener de 1884, a l'Opéra-Comique, per tant els Bearn no hi pogueren assistir perquè arribaren a Mallorca, des de Roma, el dia 12 de gener. A més, Villalonga situa les representacions al nou teatre de l'Opéra, la Gran Òpera. No sé fins a quin punt es tracta d'un error de documentació per part de l'autor. Però tant se val, perquè el fet cert és que això ens dona una pista important sobre els elements simbòlics associats a les òperes al llarg de la novel·la. I aquest és el segon fet remarcable. De la novel·la de l'Abbé Prevost se'n van fer dues versions operístiques, l'òpera còmica de Massenet i la diguem-ne tràgica de Puccini. L'elecció, doncs, augmenta el valor dels molts elements humorístics presents a la novel·la.

En tercer lloc cal afegir que en la novel·la, l'al·lusió a l'òpera *Manon* té una finalitat doble: serveix per introduir els canvis operats en el món parisenc i per il·lustrar amb un referent precís el destí de dona Xima:

«La Gran Òpera és un teatre modern, devora el boulevard des Capucins. L'antic teatre de la Rue Le Peletier es cremà ja fa temps, com si Déu volgués que amb el desastre de Sedan s'enfonsàs no sols l'Imperi sinó fins i tot l'escenari que simbolitzava els escàndols d'aquella societat» (163).

El comentari del narrador a propòsit del personatge de *Manon*, és una al·lusió ben clara a Xima: «El nom de *Manon* ha quedat com a prototipus de la dona lleugera, que passa empesa per l'huracà de les passions. (...) Dona Xima era de la casta de les *Manon* i havia d'acabar com elles» (163). En efecte, aquesta és la simbologia associada a *Manon* que la novel·la s'encarrega d'associar amb Xima, la dona de vida fàcil. Hi ha un altre element obvi: *Manon* és la dona que sedueix un capellà, un dels motius presents en la relació a distància entre don Joan i Xima.

Al marge de l'òpera hi ha altres elements que ens ajuden a destriar les diferències entre les dues visites. Els barris de París, per exemple. En la primera servien per indicar l'estatut de Don Toni i na Xima. Viuen de primer al Grand Hotel, al Boulevard des Capucins, però està massa a prop de l'òpera

i Xima es queixa de no poder anar-hi amb cotxe, i el senyor no podia dormir a causa «del renou del barri» (65). Per tant lloguen un hotelet vora l'Étoile, que tenia «jardí, bany i timbres elèctrics» (66).

En la segona visita, Don Joan se sorprèn de no haver vist Xima en els barris cèntrics i ho considera un signe del seu declivi:

«El París daurat ignorava la seva presència. Devora aquest París de luxe i de riquesa, que s'estén de la Madeleine a la Porte de Saint-Martin, n'existeixen d'altres en els quals les sedes i les flors no somriuen darrera els mostradors de les botigues, ni els llums de gas brillen en la nit, ni els diamants, damunt la pell de les senyores, imiten la rosada dels camps. En alguns d'aquests París que el foraster no visita, pel barri de Sant Antoni, més enllà del Luxemburg, dins alguna pobra habitació sense més mobles que un llit, un lavabo de ferro i una cadira, dona Xima amagava possiblement la seva desfeta» (164).

És la decadència que resulta més dura en una societat sense escrúpols: «La bellesa i el que allà en diuen *charme* difícilment resistirien el doble estrall de la desventura i de la quarantena» (164). Del París escenari de les aventures de la «demi-mondaine» ens hem traslladat al París de la bohèmia.

Realitat i ficció, ambigüitat i ironia, confusions no resoltes, són part del nucli de significat de la novel·la. Un nucli que es construeix a l'entorn d'aquest joc amb els noms: el que París representa per als Bearn, don Toni i don Joan, i el que ells representen per a París. L'efecte de París en la novel·la és de doble direcció. L'esment del nom de la ciutat, com hem vist abans, provoca reaccions oposades en els personatges (Don Toni, Don Joan). Però els personatges també tenen un efecte damunt París. En les dues visites Don Toni (i el seu seguici) enganya sense voler els parisencs. En la primera visita es pensen que don Toni i dona Xima són d'una gran estirp i aquest fet facilita l'entrada en societat de dona Xima. Don Toni interpreta això com a «generositat» de París. En la segona els tracten de prínceps i en el viatge pel Sena dona Maria Antònia pot utilitzar uns «coixins de vellut vermell galonejat d'or» (157)



que només s'usaven quan venia la duquessa d'Edimburg. La *Ville Lumière* pensa que són prínceps, malentès que ells no desmenteixen. La vila s'acomiada d'ells en termes d'ambigüitat, perquè quan la policia els expulsa per impostors, només don Joan sap la nova:

«Vaig voler suportar l'afront sense compartir-lo amb ningú i ja que sortia de la *Ville Lumière* amb la mort al cor, aconseguir, que els senyors en sortissin amb el somriure als llavis, el cap alt i honorats com a prínceps» (167).

Les dues parts de la novel·la al·ludeixen a noms prou significatius: Faust i Bearn, i ens remetent al món imaginari universal i al món imaginari particular de Villalonga. «Sota el signe de Faust» apunta vers els impulsos de la visita a París, i a través de l'òpera de Gounod i l'al·lusió al mite de Faust goethià, s'introdueix el rebuig a perdre la joventut. Esperança vana que es confirma en la segona part, «La pau regna a Bearn». Una pau aparent, de refugi en l'escriptura per a Don Toni, de valoració de la vida. «La darrera amant del senyor, la més fidel, la que l'acompanyà en la seva soledat, fou la Memòria, i a les seves *Memòries*, en efecte, ho ha sacrificat tot: doblers, bon nom, fins i tot la bellesa de dona Xima» (110). El pas de la primera a la segona visita ve marcat pel canvi d'actitud de Don Toni: de l'acció a la reflexió. Per això el narrador pot escriure:

«acabava de comprendre que l'eternitat no s'aconsegueix venent l'ànima al Dimoni, sinó detenint el temps, fixant-lo. L'eternitat que ell desitjava (eternitat terrenal, perquè era massa pagà per pensar en l'altra) se l'havia de crear ell mateix. Era tard per repetir, però no per recordar. Ja no necessitava dona Xima, sinó la seva imatge: les *Memòries*, el refugi de Bearn, una ploma, tinta i paper» (102-103).

I és aquí on podem detectar una empremta més o menys precisa de Proust. El narrador de la *Recherche* a *Le temps retrouvé* expressa idees semblants.

### París, les «*lumières*», Bearn

Vidal i Alcover va dir: «Aquestes anades al passat [pouar en els seus records per trobar tema per a les seves novel·les] no tenen res de proustià. Proust retornava a la seva infantesa i a la seva joventut a la recerca d'una felicitat esvaïda. Llorenç Villalonga hi va a cercar un codi moral, unes lleis del viure. Per això, ultrapassant el seu temps, tria, entre les èpoques històriques, la que més s'acosta a la seva idea del sistema de convivència humana i es queda amb el segle XVIII francès» (47). A Bearn dominen idees de la il·lustració, del segle XVIII, però aplicades a realitats del segle XIX. París, capital del segle XIX, concedeix a don Toni l'espai precís per escenificar el contrast —la crítica!— entre una societat insular endarrerida i la societat que en aquell moment era capdavantera en la civilització.

Així, en en el capítol 13 de la primera part de *Bearn* podem llegir la pregunta gairebé angoixada que Don Toni planteja a Don Andreu, el vicari de Bearn: «¿Però quants d'anys creu vostè —preguntà— tardaran les *lumières* a arribar fins aquí?» (79). És una pregunta retòrica, perquè en el mateix parlament Don Toni apunta la resposta:

«amb sos anys he anat construint una filosofia pròpia, podríem dir eclèctica: crec que a mesura que mos refinem anirem essent més cruels, perquè tot està sempre compensat. Es segle XIX és es segle d'es grans invents, de sa fraternitat i de ses guerres més horroroses. Tot presenta sa seva contrapartida. Allò que té anvers ha de tenir revers. Déu, sumament misericordiós, condemna moltíssima gent» (79).

París i les llums. Els noms de París. Els noms a París. Bearn a París. De manera complementària a l'ús que fa Villalonga dels noms dels llocs i dels noms de persones o obres associades amb aquests llocs, cal parlar del nom mateix de Bearn. «El nom serveix de tapadora a la persona, i sentint-se en certa manera invulnerable, el poderós corre perill d'oblidar fins i tot els principis de l'ètica i de la religió» (162) diu don Joan en al·ludir a la característica dels nobles de poder-se refugiar sota un nom per actuar de manera diferent a com li correspon.

En el cas de Don Toni, segons ens diu el narrador, «la vida escandalosa que el senyor duqué durant la primera meitat de la seva existència no hauria estat tolerada sense el conjur de les cinc lletres que componen el seu llinatge» (162).

És aquesta actitud la que ajuda Don Joan a interpretar d'una manera bonhomiosa el sentit del nom del llogarret: «El nom de Bearn, ple de reminiscències antigues i pastorívols, va associat als hàbits setcentistes del senyor i a l'amabilitat parsimoniosa de dona Maria Antònia» (123). Però hi ha molt més. París no només suggereix el nom d'una vil·la il·lustre, capdavantera d'un model de civilització industrial, centre de l'Univers del moment en el qual se situa l'acció de la novel·la, sinó que també al·ludeix a la ideologia revolucionària que —amb prudència i a distància— don Toni cobeja. Els viatges a París l'eduquen i fan que transformi la seva visió del món. Cada cop que torna modifica algun aspecte important de la vida del llogarret. La sala de les nines, els invents mecànics, la biblioteca, les memòries. Però el que succeeix al llarg de la novel·la és que, a través de malentesos i viatges, el nom de Bearn s'impregna de regust parisenc. Anar a París li serveix a don Toni per conèixer millor i estimar d'una altra manera Bearn. Cap al final de la lectura de la novel·la, París és substituït per Bearn. Però les llums de la capital de França il·luminen la possessió i donen al nom de Bearn un sentit tot nou que justifica les sospites del canonge Binimelis:

Bearn,  
peix i carn (64).

### Obres citades

- ALARCÓN, Pedro Antonio de; *De Madrid a Nápoles*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1920.
- BARTHES, Roland; «Proust et les noms», *Oeuvres complètes IV*, Paris, Editions du Seuil, 1994, pp. 1.368-1.376.
- BENJAMIN, Walter; «Paris, Capital of the Nineteenth Century», *Reflections, Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, Ed. edited and with an introduction by Peter Demetz, New York, Schocken Books, 1986, pp. 146-162.

### LES LLUMS I ELS NOMS DE PARÍS: DE PROUST A VILLALONGA 165

- CAWS, Mary Ann; «Introduction. The City on our Mind», *City Images. Perspectives from Literature, Philosophy, and Film*, Ed. Mary Ann Caws, New York, Gordon and Breach, 1991, pp. 1-11.
- HUEBNER, Steven; *Charles Gounod*, Oxford, Clarendon Press, 1990.
- GAZIEL, (Agustí Calvet); *Tots els camins duen a Roma. Història d'un destí (1893-1914). Memòries*, Barcelona, Edicions 62, 1981.
- LYNCH, Kevin; *The Image of the City*, Cambridge, Mass, MIT, 1960.
- MOLAS, Joaquim; «El mite de Bearn en l'obra de Llorenç Villalonga», Llorenç Villalonga, *Obres Completes I*, Barcelona, Edicions 62, 1966, pp. 7-29.
- PARKER, Roger, ed.; *The Oxford illustrated History of Opera*, New York, Oxford University Press, 1994.
- ROSSELLÓ BOVER, Pere; «Bearn o la sala de les nines», de Llorenç Villalonga, Barcelona, Editorial Empúries, 1993.
- SALVAT-PAPASSEIT, Joan; *Epistolari de Joan Salvat-Papasseit*, Barcelona, Ed. 62, 1984.
- SEIGEL, Jertold; *Bohemian Paris. Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930*, New York, Viking, 1986.
- VIDAL I ALCOVER, Jaume; *Llorenç Villalonga i la seva obra*, Barcelona, Curial, 1980.
- VILLALONGA, Llorenç; *Bearn o la sala de les nines*, Barcelona, Edicions 62, 1980.