

VICENT SIMBOR I ROIG

BEARN O LA SALA DE LES NINES,
CONTRA EL REALISME SOCIAL

1. Bearn o la sala de les nines, *novella a contracorrent*

Bearn, tot i comptar amb una primera redacció de l'any 1945, es va donar a conèixer l'any 1956 en castellà amb una edició particular de l'autor. Només un any abans Llorenç Villalonga l'havia presentada sense èxit al premi Eugenio Nadal, que aqueix any 1955 guanyà per unanimitat del jurat una de les novel·les més emblemàtiques del realisme social espanyol: *El Jarama*, de Rafael Sánchez Ferlosio. L'oposició entre la concepció novel·lística que hi ha davall l'una i l'altra no podia ser més extrema, però aleshores la diguem-ne modernitat l'aportava *El Jarama*, mentre que *Bearn* no deixava de pertànyer a aquell corrent de novel·la psicològica, menyspreada per burgesa en certs medis literaris avançats. En poques paraules, la novel·la de Rafael Sánchez Ferlosio responia a la perfecció a la demanda dels cenacles progressistes de l'època; per contra, l'obra de Villalonga s'alineava dins el model tradicional blasmat. *El Jarama* era reconeguda pel jurat del premi; *Bearn* hagué de ser publicada amb els diners del mateix autor.

Els elements més innovadors que aportava *El Jarama* eren l'abandó de l'heroi-protagonista individual, substituït pel protagonista col·lectiu o grup nombrós de personatges sense que cap no pugui assolir la categoria de protagonista principal, i la substitució del narrador-déu, capaç d'introduir-se en els més amagats secrets de la consciència dels personatges, per un narrador equiparat a una càmera fotogràfica amb el poder només, d'acord amb la tècnica behaviorista o conductista, de reflectir allò que podria percebre un observa-

dor extern, sense possibilitat d'accedir a les consciències ni capacitat per explicar el significat dels esdeveniments o de les paraules. En resum, aquestes novel·les redueixen l'entitat psicològica dels personatges als seus parlaments, a la seua conducta, descrits objectivament, externament. Topem, doncs, amb un problema clau de la tècnica narrativa, una opció de mode i veu, en conceptes de Genette, ben diferent de la solució adoptada per Villalonga en la seua *Bearn*. Al capdavant, una concepció de la novel·la i de la seua implicació amb la problemàtica social més una proposta de renovació en l'estructura i en la tècnica que oposava Villalonga a la novel·la del realisme social.

I, en efecte, Villalonga no es va mossegar la llengua a l'hora de criticar aquest model novel·lístic behaviorista del realisme social i de reivindicar la seua concepció oposada. L'any 1975 aprofità l'oportunitat que li oferí Baltasar Porcel i publicà a «Destino» una sèrie de deu articles on sintetitzava la seua postura sobre la problemàtica novel·lística mitjançant els quals podem conèixer de primera mà les seues valoracions d'aquell realisme social i de la tècnica objectiva o behaviorista: «*Para aquellos jóvenes que hoy son viejos, una novela era simplemente una fotografía; más simplemente aún: una cinta magnetofónica colocada en cualquier parte y escrita de cualquier manera*», deia, per centrar-se de seguida en una de les novel·les més representatives, la ja citada de Sánchez Ferlosio, *El Jarama*, per la qual sempre ha guardat una esquira molt particular —som humans, i Villalonga també!—: «*Recordaré que en 1955 la crítica entronizó cierta obra en la que se describía una tarde de domingo a orillas de un riabuelo. Los borteras allí congregados meriendan, se bañan y dialogan. Una chica pregunta a otra dónde compró su bañador. "En Niágara." "Yo en Mariliu." "Me costó ochenta pesetas." "A mí, setenta." "Pues el tuyo es más barato que el mío." Y así continúa el cotarro a lo largo de casi quinientas páginas mortales.*»¹ Aquesta tècnica behaviorista «no es sino el costumbrismo decimonónico rebautizado: pintura externa, pintoresquismo, picaresca» i, a més a més, arriba a regatejar a aquestes novel·les el seu

1. Llorenç VILLALONGA, «Introducción a la novela», dins *Els meus inèdits de Llorenç Villalonga*, publicats per Baltasar PORCEL (Barcelona 1987), p. 78.

vessant social reivindicatiu, «*el behaviorismo está malhumorado y sus pretensiones sociales, cuando las tiene, no llegan a socialístoides.*»²

El se situa en el pol oposat, no creu en la «reproducció» objectiva de la realitat, sinó en la «transposició», per a la qual cal recórrer a la imaginació, «*que no crea de la nada, sino que compone la realidad escogiendo, entre el caos de los hechos, los elementos pertinentes de lo que llamamos realidad.*»³ O, amb altres paraules, es col·loca dins el corrent de novel·la criticada, aquella novel·la psicològica que, en mots adjudicats per Villalonga als seus contraris, «*es burguesa, decimonónica, y debe proscribirse.*»⁴

En aquest treball, doncs, proposeu que analitzem l'antibehaviorisme villalonguà a *Bearn*, o, dit d'una altra manera, la tècnica narrativa subjectivitzadora emprada per tal de «transposar» amb l'ajut de la imaginació el seu món mític de *Bearn*.

2. Bearn i la tècnica narrativa subjectivitzadora

Josep M. Benet i Jornet ha destacat oportunament i sgaç la importància capital de l'ambigüitat, base damunt la qual descansa tota l'obra.⁵ Doncs bé, l'elaboració d'un món mític propi i l'ambigüitat que acompanya els seus protagonistes descansen ells mateixos sobre una tècnica precisa i adient que, ben cert, Villalonga no inventa pas, però de la qual sí que sap extraure totes les possibilitats. La perícia en l'elecció i l'habilitat en la conducció de la tècnica adequada ha donat com a fruit una obra reputada com a mestra pels estudiosos. Els elements, al meu parer, fonamentals d'aquesta tècnica narrativa són, agafant la proposta d'anàlisi narratològica de Genette, el mode i la veu. L'estudi d'ambdós conceptes ens explicarà,

2. Llorenç VILLALONGA, «Los inanes, costumbristas o behavioristas», dins *op. cit.*, p. 103.

3. Article citat a la nota 1, p. 78.

4. Article citat a la nota 2, p. 105.

5. Josep M. BENET I JORNET, *Per a una lectura de Bearn o la sala de les nines*, «Els Marges», 4 (maig de 1975), ps. 116-122.

ens ajudarà a entendre, com Villalonga va construir la seua novel·la, com va «transposar» subjectivament, personalment, la realitat, o, millor, la «seua» realitat.

2.1. *Mode*

Tal com ha advertit Genette, hi ha diversos graus en la informació narrativa que depèn de dues modalitats fonamentals de la seua regulació: la distància i la perspectiva. És evident que hom pot contar *més* o *menys* allò que es conta i, a més a més, contar-ho segons un *determinat punt de vista*; aquesta capacitat tècnica, doncs, és el mode narratiu. La importància de l'adopció d'una modalitat concreta d'aquest filtre de la informació narrativa al lector és inqüestionablement essencial. «*La représentation, ou plus exactement l'information narrative a ses degrés —recorda Genette—; le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails, et de façon plus ou moins directe, et sembler ainsi (pour reprendre une métaphore spatiale courante et commode, à condition de ne pas la prendre à la lettre) se tenir à plus ou moins grande distance de ce qu'il raconte; il peut aussi choisir de régler l'information qu'il livre, non plus par cette sorte de filtrage uniforme, mais selon les capacités de connaissance de telle ou telle partie prenante de l'histoire (personnage ou groupe de personnages), dont il adoptera ou feindra d'adopter ce que l'on nomme couramment la «vision» ou le «point de vue», semblant alors prendre à l'égard de l'histoire (pour continuer la métaphore spatiale) telle ou telle perspective».*⁶

La investigació d'aquesta *sorte de filtrage* és el nostre objectiu present, i més que no el *filtrage uniforme* de la distància, el *filtrage* més subtil i més pertinent per al nostre propòsit de la perspectiva o focalització.

Tota la informació que el lector coneix la rep filtrada a través de la perspectiva o focalització dominant d'un personatge: don Joan Mayol. Es tracta, doncs, d'una focalització interna fixa, no cal ni

6. Gérard GENETTE, *Discours du récit*, dins *Figures III* (París 1972), ps. 183-184. El subratllat és de l'original.

advertir que radicalment oposada a la focalització externa behaviorista. En aquesta última el narrador, diríem, sap menys que els personatges, dels quals només coneix les paraules i els actes, l'exterioritat «objectiva» tal com pot ser captada per una cambra cinematogràfica i un magnetòfon. La pretensió del narrador és de diluir-se, desaparèixer, i deixar tot el camp lliure per als moviments dels personatges. En la nostra novel·la, ben al contrari, el narrador és identificat amb un personatge, de manera que sap el que pot saber aquest personatge; és a dir, que tot, absolutament tot, ho coneixerà el lector, vulga o no, almenys en la ficció del gènere, matisat per la font de transmissió, i més encara, es veurà «obligat» a desconèixer allò que és desconegut al personatge-testimoni don Joan Mayol. La combinació de tots dos factors: filtració i coneixença/ocultació pot donar un joc fabulós en mans expertes, disposades a implantar el regne de la subjectivitat. Parlem sempre, és clar, des de dins de les convencions del gènere, car res no impedeix en la realitat que una focalització externa siga en la pràctica molt més «subjectiva» que no una focalització interna, però, i açò és el que importa, el lector «accepta» que una focalització centrada en les coneixences i el tarannà d'una persona pot ser més «subjectiva» i parcial que no una focalització al servei de la reproducció «objectiva» de la realitat.

Bearn o la sala de les nines s'estructura d'acord amb el model clàssic epistolar amb una «Introducció», el cos de la lletra (vint capítols de la primera part, «Sota la influència de Faust», i vint-i-tres de la segona, «La pau regna a Bearn») i un «Epíleg». Tota la novel·la és, doncs, el relat de don Joan Mayol, capellà de Bearn i possible fill extramatrimonial de don Toni de Bearn, al seu amic, don Miquel Gilabert, del món de Bearn i dels seus personatges més importants, i entre ells, sobretot, del protagonista, el senyor de Bearn. Motivada pels dubtes i l'angúnia que li originen, a l'hora de complir el darrer desig de don Toni, la publicació de les seues memòries, l'enorme lletra-novel·la és presentada com una confessió d'un narrador explícit, don Joan, a un narratori igual d'explícit, don Miquel. Nosaltres, els lectors, no som sinó uns intrusos en la intimitat d'una confessió a un amic sacerdot. Nosaltres, doncs, no «comptàvem» a l'hora de

redactar la lletra, adreçada, repetesc, dins la convenció del gènere, a un únic lector-destinatari, i, per tant, acceptem les regles del joc i ens disposem des de la primera pàgina a descobrir un món filtrat a través de la personalitat de don Joan. No hi ha narrador-déu ni focalització lliure; la informació, en conseqüència, és limitada i, insistesc, plenament connotada. El món de Bearn és, amb més justícia, el món de Bearn de don Joan; el lector, si més no el lector entrenat, ho sap i ho accepta com a tal.

Aquest narrador-testimoni es veu obligat, si no vol forçar les regles del joc modal narratiu, a justificar aquells coneixements de difícil accés per a ell en una situació normal, com ara escoltar d'amagat («Poques setmanes després de vendre la casa de Ciutat em trobava aquí amb permís dels meus superiors quan succeïren els fets que et contaré. Abans, però, *be d'explicar el meu vici d'escoltar darrera les portes*», p. 75);⁷ o bé aprofitar-se d'una situació especial («*Des del finestró vaig veure l'entrada del sacerdot*», p. 76). Ha de demostrar dubtes («O no tenia sentiments i obrava com una autòmata o posseïa la facultat de comerciar-hi», p. 92) o recórrer a l'ajut de locucions modalitzants que l'autoritzen a dir hipotèticament el que no podria contar sense destruir la focalització interna («Sortí de l'habitació. Ella s'acostà al carro de fusta i l'observà atentament. Em va *semblar que* murmurava: —Un «auto-mobile», p. 102, i «No contestà. Pensava *sens dubte* que totes les dones s'assemblen un poc.» «I què és que no s'assembla, Joan?», m'ha dit mil vegades», p. 115; «*Deien que* el senyor no anava mai al llit abans de l'alba, però...», p. 122); dificultats d'informació que l'obliguen a la suposició («Mentre feia aquestes reflexions, dona Xima i el senyor havien desaparegut. *Vaig suposar que* havien anat al menjador a prendre alguna cosa», p. 96) i a les interrogacions en veu alta («Era una petició? Havia vingut realment per procurar-se diners?», p. 94). De vegades, tanmateix, el narrador viola les regles i demostra un excés d'informació impossible d'asso-

7. Cite per l'edició de la «MOLC», 43 (Barcelona, Ed. 62, «La Caixa», 1980). El subratllat és meu. A les citacions següents, si no advertesc el contrari, el subratllat és sempre meu.

lir, com l'entrada en els pensaments íntims –i, doncs, no declarats a ningú– de dona Maria Antònia, exemple de paralipsi, infracció modal: «Sense replicar, ell anava tirant al foc els llibres indicats. Aquella docilitat consolava l'esposa. “Així mateix –pensava– en Tonet és ben bon allot. No hem de fer cas de petiteses quan es mostra tan transigent en ses coses fonamentals.” Tals raonaments no eren fills de l'anàlisi ni de l'exactitud, però la tranquil·litzaven.» (p. 111).

2.2. *Veu*

Les possibilitats tècnico-estètiques de la focalització interna fixa assumida a *Bearn* es combinen amb el joc que permet l'opció de la veu narrativa. Com ja hem recordat adés, una cosa és el mode narratiu, és a dir, *com* és vista la història, i una altra, *qui* la conta, la veu narrativa o, en la terminologia tradicional, la persona que la conta. Ja sabem que la focalització de *Bearn* descansa en la perspectiva fixa del personatge-testimoni don Joan Mayol; doncs ara també podem afegir que no sols hi descansa la focalització, sinó també la veu narrativa. Breu: ell és alhora la veu narrativa i el filtre focalitzador, tot ho coneixem *per* ell i *a través* d'ell. És, en terminologia genettiana, un narrador homodiegètic extradiegètic, és a dir, un narrador que participa com a personatge dins la història –el personatge-testimoni– i alhora és el responsable de la narració primera.

Ara bé, que el narrador siga el personatge-testimoni don Joan Mayol no vol dir pas que es puguin identificar sense més totes dues funcions en el transcurs de la novel·la, perquè hi ha un fet essencial: don Joan-narrador ja no és exactament el *mateix* que don Joan-personatge en un moment determinat de l'evolució de la història. No cal ni dir que el don Joan-narrador de la lletra a l'amic es troba en possessió de totes les dades al seu abast, relata *a posteriori*, mentre que el don Joan-personatge, si més no en teoria, només pot saber en cada moment el que fins aleshores li és «possible» de conèixer. Així el narrador pot introduir anticipacions o prolepsis, transgressions

anacròniques, en relatar allò que ha d'esdevenir i que, per tant, no pot saber aleshores el don Joan-personatge. El narrador pot, doncs, incorporar allò que creu oportú en un context temporal de la història anterior com, per exemple, les experiències de la visita als museus del Louvre («Anys després, visitant el Museu del Louvre, he descobert a Poussin herois i déus amb el mateix perfil clàssic i la mateixa vivacitat francesa», p. 90) i del Vaticà (p. 91) o anticipar uns sentiments viscuts des de la posterioritat («Ha transcorregut prop d'un quart de segle i encara em sembla sentir aquelles paraules: "No el puc aturar!"», p. 118) o avançar coneixements («Més tard vaig saber que tot s'havia fet per cartes i que jo mateix les tirava al Correu, que per això en tenim i per alguna cosa han de servir els invents», p. 136; «A mesura que augmentava en bellesa semblava disminuir en intel·ligència. (Quinze dies més tard el metge d'Inca m'aclarí els dubtes i els vaig casar a corre-cuita). Mentre estàvem en aquestes entrà les senyora», p. 220-221); fins i tot el narrador mateix no pot evitar d'advertir el lector («¿He dit que la mort de madò Coloma fou, entre aquestes muntanyes, com un preludi del final que s'organitzava? *Resulta senzill de profetitzar a posteriori*», p. 208).

Aquest narrador, en fi, té llicència per introduir digressions ideològiques amb plena llibertat pel que fa al temps i al mode narratiu, mentre no violente la focalització interna adoptada. És el cas d'aquesta disquisició sobre els senyors adreçada explícitament pel narrador, i no pel personatge-testimoni focalitzador, al narratori, don Miquel Gilibert:

«La senyora m'escoltà sense obrir la boca i sense que en el seu semblant pogués llegir-se absolutament res. Mai, Miquel, no arribarem a comprendre els senyors. Són durs de cor i tal vegada no poden ésser d'altra manera. El que interessa d'ells és no tant la persona com el nom que la vest. Així es dona el cas que un aristòcrata resulti més ignorant i més tosc en els seus costums que qualsevol individu de la classe mitjana, sense que això llevi res a un prestigi que no és seu, sinó llegat de la tradició i que va vinculat exclusivament al llinatge. 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. Ja he dit que la vida escandalosa que el senyor duqué durant...» (p. 162).

Al capdavall, però, la conseqüència més important de la tria de la focalització interna global en el narrador-personatge-testimoni —o homodiegètic extradiegètic— és la conformació d'una unitat transmissora compacta que legitima el narrador per fer passar tota la història a través del seu propi filtre personal. I és precisament aquest filtre personal el que li permet el seu joc amb la informació, que pot fins i tot arribar al silenci total d'una acció o pensament important per a la història. Aquestes omissions informatives o paralipsis són la peça essencial per a la construcció de l'ambigüitat de què abans parlàvem.

Les paralipsis, en amagar informació, projecten la penombra sobre alguns esdeveniments o personatges, escàpols a una comprensió segura, inequívoca, per part del lector. La sàvia distribució de zones ombrejades en la informació, en res no innocents o casuals, però disculpables en un narrador-personatge, facilita la participació activa del lector, que ha d'interpretar segons el seu criteri la informació rebuda. Em referesc als indicis o *indices* barthians, l'excés de la informació implícita sobre l'explícita, joc narratiu ben espremut en la focalització externa. Curiosament, doncs, la focalització interna de *Bearn* s'empararà en un recurs tècnic semblant a la focalització externa de la blasmada novel·la behaviorista. La coincidència en l'estímul a la participació del lector descansa, però, en un subministrament inicial de la informació ben divers: la novel·la behaviorista, amb la focalització externa, dóna retalls de visions i d'enregistraments de paraules; *Bearn* substitueix la informació «asèptica» per una informació també mutilada però amb més declarada connotació.

L'ambigüitat que recorre *Bearn* tot caracterizant-la, tan ben assenyalada, com adés he recordat, per Josep M. Benet i Jornet, se'ns ofereix de vegades de manera explícita i d'altres emergint davall aquest refinat ús de la paralipsi, que obliga el lector a proposar-se una interpretació personal basada en el funcionament dels indicis

barthians. En el present treball són aquestes ambigüitats no declarades les que ens interessen en especial i les que analitzarem tot seguit.⁸

Un dels punts clau d'aquesta ambigüitat és la problemàtica de la paternitat frustrada de don Toni de Bearn, frustrada si més no a nivell matrimonial, perquè, i ací entra el joc narratiu adoptat, el lector ha d'interpretar una informació retallada virtuosament:

«—Crec que amb ses pàgines que et donaré avui, ses meves “Memòries” estan virtualment acabades. Tot està dit i de sa millor manera possible: no sé escriure més bé de com ho he fet. Quan les publicuis —mai, Miquel, no se li va ocórrer pensar que jo pogués no publicar-les— trobaràs naturalment descuits d'estil i tal vegada algunes llibertats i infraccions gramaticals. Alerta, *fill meu*, en corregir-les. Pensa que no som un erudit ni un escriptor en es sentit estricte de sa paraula, *sinó un homo que no ha tengut fills —en dir això em va estrènyer el braç amb tendresa—* i que desitjaria sobreviure algun temps perpetuant tot quant ha estimat» (p. 237).

Vet ací, sintetitzat, el nus de la problemàtica. D'una banda, la confessió de don Toni que no ha tingut fills; de l'altra, els senyals de la no total certesa («fill meu», «en dir això em va estrènyer el braç») i, finalment, la literatura com a supervivència última i sublimadora. La resolució del lector és essencial per al significat de la novel·la. Ja ho havia apuntat Benet i Jornet, de qui agafe un moment els mots: «I a nivell de significat és important que en certa mesura no sigui fill seu, perquè així no podrà continuar ni salvar allò que mor amb el seu pare, la seua manera de pensar i de viure. Com efectivament no les salva, ja que la seva ideologia és radicalment oposada a la del seu amo, les seves formes de vida obeeixen a un patró que en són l'antítesi. Però, al mateix temps, sí que n'és el fill, i a nivell també de

8. El lector interessat en el paper de l'ambigüitat a *Bearn*, i sobretot en aquesta ambigüitat que hem anomenat explícita, disposa de l'article esmentat de Josep M. Benet i Jornet.

significat, com a tal fill, es converteix en dipositari de l'herència intel·lectual dels Bearn, les *Memòries*, i serà l'encarregat d'aconseguir que aquesta herència, passant per damunt de les pròpies conviccions, sobrevisqui». ⁹ En tot cas, la possible paternitat de don Toni en relació amb don Joan, malgrat no ser inequívoca perquè mai no ha estat explícitament confessada, sembla sense dubtes gràcies als múltiples senyals que el narrador ens va deixant al llarg del transcurs de la història. Recordem, però, que el narrador és don Joan mateix i, per tant, només ens pot fer arribar la seua més o menys pregona convicció, car a ell tampoc ningú no li l'ha confessada expressament. Hem d'acceptar les regles del joc, el narrador no «sap» més i no ens pot dir més, però –i ací entra l'habilitat de l'autor– un lector ensinistrat podrà superar les paralipsis i extraure'n unes deduccions adequades. La paternitat en les relacions extramatrimonials de don Toni sembla concloent, i no sols en relació amb don Joan; era, però, una descendència no reconeguda de manera oficial i, per tant, sense possibilitats de perllongar la nissaga i el món de Bearn. Insistesc, allò que més m'importa de destacar és la idònia solució tècnica per al seu objectiu d'ambigüitat fins a la fi i, doncs, de riquesa interpretativa. Un narrador-déu dels tradicionalment «omniscients» podria també haver recorregut a la paralipsi i amagar-nos tota la informació, però a *Bearn*, a més a més, pensem, el narrador està en el seu ple dret de no saber-ho tot o de saber-ho a mitges, o àdhuc de filtrar-ho emocionalment.

Un altre element important d'aquesta ambigüitat originada en els silencis informatius i en les informacions ombrejades el constitueix la personalitat turmentada del mateix narrador. I en especial la problemàtica sexual soterrada davall les sotanes de capellà. L'atracció per dona Xima no pot haver escapat a cap lector i potser l'episodi parisenc amb la sublimació de la sexualitat per la violència és més que aclaridor per ell mateix. Però don Joan, al meu parer, segurament no sent només el neguit de l'atractiu de dona Xima, car alguns senyals deixats escapar de manera adient pel narrador mateix

9. *Ibid.*, p. 120.

ens donen peu a sospitar una soterrada atracció homosexual. Aquest homosexualisme és, em sembla, perfectament deduïble –dic «perfectament» i no «necessàriament»– d'algunes confessions pròpies: recordem el profund desassossec que li provocaren els dos joves napolitans veïns a la pensió romana del Corso, o l'excitació davant la lectura de lès *Églogues* de Virgili, interessant de recordar:

«Enmig del conhort que aquestes consideracions em donaven, Déu disposà, però, que un llibre em sorprengués dolorosament, perquè, en fullejar l'*Égloga II*, la meua imaginació, excitada possiblement per la nit d'insomni i pel record dels napolitans, descobrí de sobte en Coridó conceptes tan escabrosos, tan diferents de la interpretació metafísica apresada en el Seminari, que em semblava somiar. Encara avui no m'atrevesc a atribuir certes tendències al gran poeta de Màntua, sinó que m'estim més de creure-les fruit d'una tergiversació» (p. 182).

Aquest bisexualisme contingut de don Joan¹⁰ hom el podria relacionar amb el bisexualisme d'un antecedent de la casa Bearn, don Felip de Bearn, amant de la reina Maria Lluïsa i de Manuel de Godoy, expulsat de l'exèrcit arran de l'exposició de nines adornades amb vestits confeccionats per ell mateix. Don Felip de Bearn, «pervers i diabòlic», retirat a Bearn, on arranjà la sala de les nines, cambra misteriosa i epicentre de l'ambigüitat de la casa Bearn, exponent ell mateix de l'ambigüitat sexual i plausible senyal de la pertinença de don Joan a la nissaga, en confirmació de la paternitat de don Toni.

La incertesa arriba a un altre episodi fonamental quan a l'«Epíleg» el doctor Wassmann cridava: «Els suplantadors han destruït totes les proves de la seva bastardia» (p. 249). Eren bastards don Toni i els seus antecessors, i, per tant, il·legítims posseïdors de Bearn? Cal entendre com a fals, il·legítim, aquell món reivindicat per don Toni?

10. Vull destacar encara el sadisme amb què es comporta don Joan, de xicot, amb Jaume, relacionable, com ha apuntat i comentat Benet i Jornet, «amb unes implicacions de terbolesa sexual» (*loc. cit.*, p. 121).

De nou la penombra no permet les deduccions inequívokes, en tot cas, i açò és el que més interessa a l'autor, l'ambigüitat de la sala de les nines, símbol de l'ambigüitat de Bearn i, doncs, d'una personal concepció del món, restarà indemne: «“El vel d'Isis”... Destruïda la sala de les nines vanament intentaré escodrinyar si existien misteris tenebrosos o si, rera el vel, hi havia tan sols un mur» (p. 249).

3. Una mena diferent de magnetòfon

Adés hem recordat les imatges gràfiques per descriure la focalització externa behaviorista: és, dèiem, com passejar una cambra cinematogràfica i un magnetòfon, que ens transmetran objectivament la conducta, les accions i les paraules, dels personatges. A *Bearn* la focalització interna dominant en el personatge-testimoni, podem afirmar, no elimina la cambra i el magnetòfon, sinó que en última instància modifica els aparells. Què és don Joan, si no una mena especial de cambra-magnetòfon que acompanya el protagonista enregistrant les seues accions i els seus parlaments? Però és, i no ho amaga, una diguem-ne màquina humana que pot equivocar les apreciacions, oblidar esdeveniments i detalls transcendentals, malinterpretar parlaments; en fi, un giny científicament potser no gaire recomanable, però tanmateix literàriament ben idoni. És, encara, una màquina parlant que actua en la història i s'adreça al lector i l'orienta (en la ficció don Miquel Gilabert), tant des de l'estructuració i la filtració de la història» com fins a l'acompanyament de la mà en la lectura: «No avancem, però, els esdeveniments» (p. 120), «Més tard arribarem a això. Per ara he de seguir el fil de la meua narració» (p. 165), adverteix, quan cal, assumint una funció d'organització (*de régie*); «Necessit recordar-te, Miquel, l'escena on s'ha descabdellat el final de la història» (p. 208), «Perquè has de saber, Miquel, que en aquest saló han estat a punt de passar fam» (p. 209), li adreça de tant en tant (funció comunicativa).

La realitat, en conclusió, no és unívoca ni «objectiva», car és la realitat copsada pel narrador-focalitzador. Tot ho hem de veure

mitjançant aquella espècie d'ulls-objectiu, com, per exemple, en la panoràmica de la biblioteca del Vaticà:

«Vaig restar a la biblioteca prop de tres quarts, fins que me cridaren. Era una peça octogonal amb "boiseries" verd pàl·lid emmarcades per llistons daurats. Tenia un balcó que s'obria damunt un jardí. El sòtil, molt alt, de volta, era decorat al fresc. Encastats a les parets, ocupant quatre dels vuit frontals de l'habitació, hi havia armaris de llibres amb les vidrieres també pintades i daurades. El centre era ocupat per una taula rodona sostinguda per cignes. Constituïa el conjunt més harmònic que es pugui imaginar» (p. 181).

I tot ho hem d'oïr a través de les seues orelles-magnetòfon: bé intentant reproduir-nos literalment els parlaments en estil directe (discurs citat o *rapporté*), bé fent-nos-en –i en aquest cas el filtre és el màxim– un resum personal (discurs narrativitzat o contat), com ara: «En poques paraules –encara que ella ho va fer en moltes– vingué a explicar que havia estat pudorosa i molt tímida fins als quaranta-cinc anys en què visità Florència i se sentí transformada» (p. 190).

Fins i tot aquesta espècie de màquina reproductora humana ha de jugar a les regles de la ficció i simular els seus límits: «Reclinà el cap a l'espatlla d'ell i li digué unes paraules que no vaig entendre» (p. 103).

El resultat final és la transmissió d'una realitat que ja des de la tècnica emprada, des del mode i la veu narratiu, denuncia la seua opció «antiojectivitzadora». Ja ho anunciava Villalonga a l'inici del present treball. No hi ha més realitat que la composta per l'home subjectivament: «*La objetividad es un fantasma... No existe más que un ser que pueda abarcarlo todo, pero este ser es Dios. El hombre sería su parodia e intentaría también componer la realidad, organizar los datos que percibe mediante sus sentidos; ve con ojos subjetivos.*»¹¹ No hi ha, per a ell, més realitat que la

11. Article citat a la nota 1, p. 79.

subjectiva que cadascú s'elabora amb l'ajuda de la imaginació; no valen tècniques narratives dissimuladores i, al capdavant, banalitzadores de la pretesa realitat. No cal, doncs, podríem concloure nosaltres, dissimular un narrador i una focalització de lliure subjectivitat.

VICENT SIMBOR I ROIG
Universitat de València