

Bearn o la sala de les nines: **assaig d'interpretació***

RESUM: Lectura de *Bearn o la sala de les nines* (1961-1966), de Llorenç Villalonga, com a novel·la dialògica que mitjançant l'establiment d'un complex sistema de dualitats planteja una visió harmònica de l'univers.

PARAULES CLAU: Narrativa catalana, Llorenç Villalonga, *Bearn o la sala de les nines*, Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, Marcel Proust.

ABSTRACT: A reading of Llorenç Villalonga's *Bearn o la sala de les nines* (1961-1966) as a dialogical novel which, through a complex system of dualities reaches a harmonic view of the world.

KEYWORDS: Catalan fiction, Llorenç Villalonga, *Bearn o la sala de les nines*, Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, Marcel Proust.

La intenció d'aquesta ponència és proposar una reordenació de la lectura de *Bearn o la sala de les nines*, la novel·la unànimement reconeguda com la més important de Llorenç Villalonga. No és, diguem-ho de bon començament, una novel·la hermètica ni que presenti grans dificultats de comprensió. A més, ha generat, des del moment de la seva aparició a l'actualitat, una nombrosa bibliografia (entre la qual destaquen els estudis de Joaquim Molas, Josep Maria Benet i Jornet, Jaume Vidal i Alcover, Damià Ferrà-Ponç, Baltasar Porcel, Giovanni Albertocchi, Joan Alegret, Vicent Simbor i Pere Rosselló Bover, entre d'altres) que demostra l'interès que ha despertat en crítics i escriptors ben diversos. Si una obra mestra és aquella que ofereix als seus lectors elements suficients perquè hi puguin trobar allò que hi cerquen, no hi ha cap mena de dubte que *Bearn* mereix aquesta qualificació. Seria, certament, molt interessant l'anàlisi de la recepció de l'obra des de la seva publicació (o, millor, «les seves publicacions») a l'actualitat, perquè posaria de manifest el complexíssim entramat de factors que han marcat les lectures, des de les controvertides relacions de Villalonga amb la cultura catalana (i, dins aquesta, els grups territorials

* Aquest estudi ha estat elaborat gràcies a l'ajut de la DGICYT, PB91-0478.

i les persones concretes) i el joc de divergències i/o utilitzacions esteticoidològiques de signes ben diversos a què ha estat sotmesa l'obra.

No és, però, la meua intenció tocar aquests aspectes. El meu propòsit és més modest: he parlat de reordenar la lectura. *Bearn* (i, en general, tota l'obra villalonguiana) està carregada de referències culturals, de manifestacions sobre el sentit de la literatura, sobre els ideals socials i els ideals de vida. La bibliografia ha fet, a més, un considerable progrés en la suma de raons, referències, influències i tècniques de l'obra. Res de nou no hi afegiré. Tanmateix, en tot aquest conjunt, no hi acabo de trobar reflectit el sentit últim que, des del meu punt de vista, té la novel·la. No negaré, certament, que hi ha l'elegia d'un món, la fascinació per una època ja passada, pels seus personatges. No negaré, tampoc, tot allò que demostra de culturalisme, tot el que representa d'esforç per situar-se en el món cultural i literari. Però, continuo preguntant-me, quin sentit amaga l'obra i amaguen aquests temes? Què hi ha darrera tantes opinions, darrera tantes referències culturals? S'ha remarcat –i Pere Rosselló ho ha recollit recentment¹ que *Bearn* és una novel·la sobre allò que s'hi diu i sobre allò que no s'hi diu, sobre allò que només s'hi insinua i sobre allò que és preferible que no es digui. Tot això s'ha remarcat sobretot en relació amb «la sala de les nines», ben present ja en el títol mateix del llibre. Cal, em sembla, generalitzar-ho a tot el conjunt.

En efecte, el mateix protagonista, don Toni de Bearn, ens és presentat com una ànima «clara i canviant com el vidre», la qual cosa, unida a la sinceritat que ens el mostra variable i als «valors convencionals i sobreentesos de les formes» que ens obliguen a desxifrar en clau cultural i social els signes de la seva personalitat, ens el converteix en un personatge imprevisible: «És curiós», ens diu el narrador, «que aquestes persones que no s'han tancat dins un sistema, tal vegada per no prescindir de cap aspecte de la veritat, siguin les que se'ns apareixen com a més trapasseres» (p. 357).² Fill de la raó, «hàbil sofista i dialèctic», que no discutia ni s'enfadava mai, li afegirà encara noves precisions que els fets aniran corroborant: «aquell ésser raonable, escèptic, abúlic i indiferent semblava tenir, Déu em perdoni, quelcom de bruixot». Anem, però, pas a pas.

Don Toni és fill de la filosofia del segle XVIII, és un racionalista, però justament per un aspecte que en part es contradiu amb el racionalisme: l'anhel enciclopèdic, l'afany per no posar cap mena de límit al coneixement, l'absolutització de la raó. És en aquest punt que el racionalista afrancesat s'empelta amb l'esperit fàustic –germànic, prussià– representat pel drama de Goethe. Don Toni, se'ns diu, «vivía del

1. P. ROSELLÓ BOVER, «*Bearn o la sala de les nines*», de Llorenç Villalonga, Barcelona: Empúries, 1993.

2. Les citacions de *Bearn o la sala de les nines* són totes de les *Obres completes I: El mite de Bearn*, intr. J. Molas, Barcelona: Edicions 62, 1966. Indico les pàgines entre parèntesis després del text.

futur i del passat. “El present –em deia– no existeix, és un punt entre la il·lusió i l’enyorança”. Vèncer, doncs, el temps és, dins aquest marc, l’accés a l’absolut, l’obtenció de la plenitud del coneixement, la concreció d’aquest coneixement en vivència. Així, l’aventura parisenca amb dona Xima s’associa explícitament amb l’estrena del *Faust* de Gounod i, doncs, amb el decantament cap a l’irracionalisme d’aquest ideal. Al capdavant, «el *Faust* de Goethe és el símbol d’una raça apressada i violenta que no es conforma amb la idea d’un altre món, sinó que vol obtenir el cel en aquesta vida, encara que sigui pactant amb el maligne» i l’estrena de la versió operística a París el 1859 obeeix al flirteig de la França de Lluís Napoleó amb l’imperi prussià, un flirteig que anys a venir (i em remeto a les referències històriques de la mateixa novel·la) tindrà tràgiques conseqüències. És una primera experiència de coneixement (d’intent de coneixement absolut) que es concreta en l’Amor-Curiositat, és a dir, en la recerca de la totalitat a través de la passió i en la dispersió («En la meua joventut jo vaig confondre [imitant els nostres primers pares, quan també eren joves] l’amor amb la curiositat. L’instint sexual és eminentment investigador», p. 438). L’aventura amb dona Xima fracassa i fracassa també l’intent de vèncer el temps, un intent que, al capdavant, porta al contrari del que es pretenia: a l’experiència de la temporalitat. La joventut de dona Xima s’associa amb l’efímer i amb la variabilitat i, ja a Bearn, la de la Margalideta s’associa amb la mort.

El fracàs de l’ideal fàustic de don Toni comporta un canvi de valors, amb la reafirmació en l’esperit racionalista del XVIII, ara, però, en el relativisme, l’escepticisme i la ironia, que es concretarà en l’adopció de la imatge voltairiana (amb peruca i hàbit franciscà) i amb l’aparent renúncia als seus ideals: «Aquella existència benaurada», ens diu Joan Mayol en un fragment al qual tornarem més endavant, «es veié reduïda a cremar la seva biblioteca i a refugiar-se en la ironia». La crema de la biblioteca i de l’*automobile*, és, però, un engany al diable i a Maria Antònia: don Toni canvia el sistema de valors, però no renuncia als objectius darrers. Fracassat l’intent d’assolir l’absolut en la realitat, en crea una altra, de realitat, en la qual el dualisme no és destructiu, sinó harmonitzador, una realitat basada en l’oposició de contraris que s’equilibren i es complementen:

Es despediren amistosament. Ell es consolà llegint les doctrines de Zoroastre i tornà a Mallorca compartint per igual la seva curiositat entre Ormuz i Ariman.
[p. 392]

És, al capdavant, el mateix esperit fàustic que l’empeny i ell mateix, el racionalista, encarna la figura del bruixot: «Ara sí que pareixia un bruixot vaticinant la incògnita del temps».

Entrem, així, en el desplegament de tot el joc d’ambigüitats i contradiccions de la novel·la, ambigüitats i contradiccions, però, més aparents que reals: cal enten-

dre-les no com a indefinició, sinó com a plurivalència. Responen en el camp de les idees, ho veurem, a l'actitud socràtica. Així, la novel·la juga sobre un sistema de dualitats que comença ja en el mateix títol, *Bearn o la sala de les nines*, i que comprèn tot el món novel·lístic, els seus espais materials, culturals i morals (saló dels miralls / sala de les nines, França / Alemanya, camp / ciutat, Déu / Diable, Bé / Mal, etc. etc.) i que sobretot es fa present en la lectura a través del desacord entre el narrador, Joan Mayol, i el protagonista, don Toni de Bearn. Perquè la novel·la es desplega magistralment sobre aquest doble punt de vista: és el text de la carta d'un personatge, Joan Mayol, en la qual presenta i explica –citacions literals incloses– les *Memòries* de l'altre, don Toni de Bearn. Cadascun d'aquests plans, però, en conté d'altres. Joan Mayol, el narrador, demana que la seva carta li sigui admesa com a «confessió», però fa explícita la seva voluntat d'ésser fidel als fets i presentar el senyor «tal com fou en vida». És, doncs, «document» (objectiu), «memòria» (subjectiva: «Qui arribarà a conèixer mai la veritat?», ens diu) i «confessió», tres característiques que es poden aplicar –que s'apliquen també al llarg del text– a les *Memòries* de don Toni (recordem que Joan Mayol afirma que, després d'haver-les estudiades, «amb quantes reserves encara, li hauria hagut de donar l'absolució», p. 453). Tenim, doncs, dos «documents» (la carta i les *Memòries*), dos records (dues percepcions diverses i, encara, els records de don Toni filtrats majoritàriament pel narrador) i dues confessions corresponents a dues formes de veure el món (per formació, pensament, classe social, etc.).

Accedim, així, a una realitat, a un món, interpretat doblement, des de dues òptiques discordants confrontades. Podem parlar, doncs, d'una novel·la dialògica, que equilibra el paper –que podria ser preponderant– del narrador, Joan Mayol, amb la importància de don Toni com a centre d'atenció i de relació entre els personatges. Joan Mayol, en reordenar un material divers (*Memòries* escrites i/o explicades, records, converses, situacions) segons la seva pròpia perspectiva, en certa manera s'inventa –o tracta d'inventar-se– don Toni, com al seu torn, don Toni s'ha inventat o ha tractat d'inventar-se Joan Mayol (físicament, com a «atleta ingenu»; educacionalment, a través del coneixement i la discussió). Com a lectors, sabem els límits de cadascuna d'aquestes invencions i l'ambigüïtat que presideix qualsevol definició d'aquests personatges. D'aquests i de tots els personatges, perquè la imatge que com a lectors percebem, acumula i sobreposa, a la diversitat de fonts informatives, la doble ambigüïtat de *mode* i *veu*.

El tema de l'ambigüïtat, però, no és el nucli central de l'obra. És un simple mitjà que ens porta cap a la constatació del fons harmònic de l'univers. El narrador transmet, de vegades deliberadament, però sovint de forma inconscient (el narrador, dic, no necessàriament l'autor), aquestes analogies. Les més significatives són, sens dubte, les que fan referència a la semblança física o moral entre personatges. Així, dona Maria Antònia i don Toni s'assemblen: són Bearnès i són cosins, tot i que ella

«era molt bella» i ell «lleig» (ell s'assembla a Voltaire). Dona Xima s'assembla a don Toni («s'assemblava al senyor, que passava per lleig») i, també, a Bàrbara Titana, la qual afirma que ells dos (dona Xima i don Toni) tenen aparença d'àngel. Xima s'assembla, també, a Maria Antònia, físicament i moral:

–Com t'assembles a na Xima –digué ell amb to melangiós.

L'esposa el fità amb estranyesa.

–Mai ho havia sentit a dir.

–Moralment –aclari el senyor.

–Moralment? Que has tornat boig?

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. Sempre descobria analogies entre les coses, i quan no les trobava directament les trobava per contrast. Tia i neboda, essent tan diferents, havien coincidit en una reacció maternal. [p. 427]

Recordem que Maria Antònia signa com a Xima. L'explicació que hi dóna Charcot és que «se sentia com si fos sa neboda a la qual s'assembla somàticament» (com en una fotografia el positiu i el negatiu). Maria Antònia s'assembla a Madò Coloma i a totes les dones amb les quals l'ha enganyada don Toni («mai no t'he enganat, amb ningú que no t'assemblàs»). Joan Mayol també s'assembla (de nen, segons una observació encara innocent de Maria Antònia) a don Toni, bé que s'assembla també, atenent el fet que els senyors «pareixien d'una substància diferent de la dels pagesos», en la constitució i en l'aparença sensual (que complau senyores com Ms. Moore), a Tomeu o a qualsevol dels pagesos que corren per l'illa. És una analogia produïda des d'una perspectiva concreta: «la naturalesa pot sobreposar-se a la cultura». És la mateixa perspectiva que fa que, a les seves velleses, una miss anglesa educada en la moderació s'assembla a una «moixa de gener» com dona Xima. Però Joan Mayol també s'assembla a dona Xima (segons Maria Antònia) i també ho troba don Toni durant el viatge a París, quan el veu dormint («No obris aquests ulls. ¿Mai no diries a qui t'assembles? / Em vaig guardar prou de demanar-li a qui»).

Les analogies s'estenen fora del món i dels personatges de Bearn. Dona Maria Antònia acaba per confondre episodis, ciutats i països. La història, i també la història de l'art, ens apareix com una successió d'analogies i de contrastos analògics. I Joan Mayol, a Roma, descobreix les semblances entre el Pontífex, don Toni i l'estàtua d'Houdon (de Voltaire), tres personatges que encarnen diverses formes de representació del poder, l'eclésiàstic, el social i l'artístic, amb les conseqüents formes de perpetuació espiritual o paganes, enclavades en tres indrets clau, Roma, Mallorca i París, que coincideixen:

Malgrat la meva emoció, la semblança del Pontífex amb don Toni em va sorprendre vivament. Perquè aquella semblança, Miquel, me'n recordava una altra que mai no hauria suposat i que després he vist comentar amb més o menys bona intenció en certs periòdics de l'home més sant i més il·lustre del nostre segle amb certa escultura de Houdon que es conserva al vestíbul del Teatre Francès. [p. 478]

Per què «tot s'assembla un poc i al capdavant tot és necessari»? Doncs, precisament, perquè el món està sustentat sobre una harmonia de contraris, una idea de don Toni amb la qual el narrador, des de la seva ortodòxia, no pot combregar: «M'espantaria haver de donar la raó al senyor quan insinua que el Bé i el Mal reconeixen un mateix origen. No, aquest funest error està definitivament refutat». Tanmateix, sigui quina sigui l'actitud adoptada davant del fet, tant don Toni com Joan Mayol s'esforcen a comprendre la base dual que es troba en ells i en els personatges: don Toni és la Raó, però també és vist com un bruixot; Maria Antònia, «amb tota la seva pietat, posseïa igual que el senyor, un temperament pagà»; Lleó XVIII, el papa il·lustrat, guarda deixuplines a la cel·la; na Xima és el dimoni, Mefistòfil, i provoca desharmonia (al revés de Maria Antònia), però també és un àngel. Entre Déu i el Dimoni, dirà el senyor, «ha d'existir per força una coordinació, un equilibri». Joan Mayol, si més no, a les estances del pontífex, en comparar els originals dels clàssics amb les interpretacions rebudes al Seminari, haurà d'admetre que «tot és variable i efímer, ¿Qui podria estar segur de l'edició definitiva de les coses?». És un dels problemes bàsics plantejats per l'Humanisme, un problema que acaba fent-se'l seu, tot i que temps abans havia anatematitzat l'Humanisme i el Renaixement i les seves conseqüències estètiques.

On és aquesta «harmonia de contraris» quan el viure –des de la fugida a París de don Toni a les tensions internes de Joan Mayol– comporta contradiccions, insatisfaccions, frustracions, fracassos o decadència? El fracàs de l'experiència enciclopèdica de don Toni i la seva recerca de l'harmonisme universal remet al Faust goethià, el qual, en la seva desesperació per la superfluïtat dels seus coneixements, ja vell, exhorta l'esperit de la natura que aparegui davant dels seus ulls i, en obrir un llibre, topa amb el signe del Macrocosmos, davant del qual afirma (cito de la traducció de Josep Lleonart):

ara entenc el teixit de l'univers
com les forces del cel i de la terra
es compenetren. Sento el so de l'harmonia.³

3. Dec aquesta idea i la citació a un treball d'Eudald Tomasa sobre «L'esperit fàustic a *Bearn o la sala de les nines*», inèdit.

La recerca de l'harmonia de l'univers forma part, també, de l'esperit fàustic de l'obra: és, se'ns diu, el nucli de les *Memòries* del senyor. Unes *Memòries*, recordem-ho, que neixen del canvi entre acció i contemplació, entre realitat i record, entre vida i art. És en aquest pla no real on es resoldrà la recerca de l'harmonia universal i, al capdavall, on s'aconseguirà la victòria sobre el temps. Don Toni assumeix el canvi en un dels moments en els quals la seva imatge encarna més explícitament la imatge de Faust, quan, envoltat de llibres, amb la cara encesa per les vermellors de la foganya i l'aspecte inquietant, rep don Andreu, el vicari, i tot seguit, dona Xima i, ja a mitjanit, Maria Antònia. En una confessió laica i sense penediment, es va transformant: «Ja no era el Faust demoníac que ambiciona de robar terres a la mar i conquerir al·lotes, sinó el poeta que recorda» (p. 402-403). En aquest procés de confessió-despullament pren consciència d'aquesta nova actitud:

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 a 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. [p. 418]

Com amb la imatge del trapezi que treu davant na Xima i davant Maria Antònia: «És tard per repetir, no per recordar». Les *Memòries*, doncs, inclouen la gosadia intel·lectual de don Toni i reflecteixen les seves dues grans experiències amoroses, la de dona Xima i la de Maria Antònia, així com els dos grans mites que emmarquen l'obra, el mite de Faust, germànic, i el de Filemó i Baucis, mediterrani. El fracàs del viatge a París, de l'experiència fàustica inicial, porta al desplegament d'aquest segon mite, ovidià i goethià alhora, com a definitiva plasmació de l'esperit fàustic que empeny el personatge. El mite es verifica a partir de la reconciliació, es confirma en el segon viatge a París i Roma i es plasma gràficament en la mort conjunta dels dos esposos. Villalonga, que critica la solució goethiana («Goethe era un primitiu. ¿A qui se li ocorre que Faust es redimeixi guanyant terra a la mar? [...] Goethe tenia el deure de profunditzar una mica més», p. 425-426), resol amb una òptica proustiana la recerca de la victòria sobre el temps: l'objecte de les *Memòries* és la realització del mite de Filemó i Baucis en l'homenatge a Maria Antònia, símbol de la fidelitat conjugal i símbol, també, de l'harmonia universal.

Però, més enllà del record, el desplegament fàustic té una altra dimensió, associada a aquesta mateixa lluita contra el temps per tal de perpetuar-se ell i el seu món: «Arriba un moment en què [a l'home] li convé escriure. O tenir fills». I, encara, «Si ens il·lustram, és per il·lustrar alguna vegada, per perpetuar allò que hem après». I és aquí on entra el personatge del narrador, don Joan Mayol, el fill «impos-

sible» de don Toni de Bearn. La seva situació en relació amb Bearn és perfectament fixada i formalitzada novel·lísticament en el desplegament de l'obra: fill il·legítim de don Toni i mai no reconegut com a tal, queda descartat com a possible continuador del llinatge (a més de no portar-ne el nom, és sacerdot); però don Toni el sap fill carnal seu, li paga els estudis, l'il·lustra ell mateix i el converteix, finalment, en el seu únic hereu: projecta en ell l'esperit fàustic i el fa marmessor de les *Memòries*. Cal recordar que és l'únic moment, aquest, quan lliura les *Memòries* a don Joan, que don Toni manifesta la seva emoció i plora: «Fill meu –digué–, no tenc ningú més que tu» (p. 384). De fet, es projecta en ell, tal com deixa entreveure l'estreta de mans i la recomanació que llegeixi el sonet «Le serrement de mains», de José-Maria de Heredia, aparegut (en un clar anacronisme) a la *Revue de Deux Mondes*, que li demostra que ell és l'elegit. Aquest joc de distanciaments i d'identitats és el que situa Joan Mayol com a salvador de Bearn: és ell qui, en redactar les seves pròpies memòries, des de la seva perspectiva, permet que don Toni sobrevisqui, amb la qual cosa es legitima ell mateix: assumeix l'herència fàustica i escriu les reals, les autèntiques memòries de Bearn, tal com el senyor li havia suggerit que fes.

La novel·la, en efecte, s'organitza sobre una hàbil superposició de punts de vista, el de don Toni, el protagonista, i el de don Joan, el narrador. Les diferències ideològiques i personals que els distingeixen no amaguen la sèrie d'elements que els acosten. Els dos exerceixen funcions paral·leles i els dos són «creadors» del Bearn mític. Fixem-nos que podríem parlar de l'obra com d'una novel·la de formació (*Bildungsroman*), organitzada tota ella entorn de la recerca i assumpció per part de don Joan dels valors que encarna la personalitat i el món de don Toni. Al capdavant, un dels leitmotiv recurrents de l'obra és l'aproximació a aquesta misteriosa personalitat i Joan escriu la carta al seu company d'estudis Miquel Gilabert amb l'objectiu de «fer reviure la figura familiar i venerada que acab de perdre», fer-la reviure amb tot el món físic i moral que l'envoltava (d'aquí vénen els escrúpols de consciència que fan de la carta una «confessió»). Realitzar, doncs, allò mateix que don Toni es proposava en escriure les seves memòries: vèncer el temps, sobreviure en aquesta vida a la seva pròpia mort. L'espai de la novel·la és, literalment parlant, l'espai de l'escriptura de don Joan i les memòries del senyor no existeixen si no és dins d'aquest espai. En realitat, s'ha produït una suplantació, absolutament necessària per a la supervivència de Bearn. Joan Mayol, marmessor de les *Memòries* és, ell mateix, un producte del senyor, carnal i de formació, però és espuri, extern al llinatge i, doncs, garantia per a la supervivència d'aquell món amb el qual s'ha identificat: *Bearn*. La novel·la és plena de reflexions sobre la relativitat del llinatge, no només en relació amb la dinastia dels Bearn: fins i tot Lluís Napoleó, se'ns diu, «no s'assembla als Bonapart, sinó que fa cara d'holandès»: «No hi ha res tan adulterat com ses estirps». Els lligams entre el món i la persona, doncs, que tanta importància tenen a la novel·la –pensem en don Toni i en Maria Antònia– formen una unitat

moral, de la qual s'exclouen els descendents consanguinis: el Bearn-capses-de-cartró, per exemple, no pot ésser l'hereu, no pas per les seves baixes activitats comercials, davant de les quals els anys ens ensenyen a no ser massa exigents, sinó perquè (sigui o no sigui del llinatge dels Bearn) és un intrús. Cada propietari, tal com Joan Mayol constata que ha anat passant en la història, canvia el sentit de la terra. L'hereu, per tant, ha de complir uns requisits d'objectivació, d'identificació i capacitat de projecció en l'altre, unes característiques que només reuneix Joan Mayol, gràcies, ni més ni menys, al fet d'ésser i saber-se un «desposseït». Joan Mayol, tal com ha observat Pere Rosselló, demostra, al costat dels sentiments d'admiració i fidelitat pels senyors, enveja i rancúnia social.⁴ Té, doncs, tots els requisits per projectar les seves mancances sobre Bearn: de classe baixa, escassa formació, ortodox, intolerant i violent, és la seva ploma la que ens crea un espai d'aristocràcia, cultura, tolerància, agosarament intel·lectual i harmonia com és el Bearn mític.

La novel·la acaba quan finalitza el cicle de coneixement de Joan Mayol, quan aquest ha tancat ja tota possibilitat de recerca: «destruïda la sala de les nines, vanament intentaré escodrinyar si existien misteris tenebrosos i si, rera el vel, hi havia tan sols un mur». No importa perquè allò que compta no és la veritat del món de Bearn, sinó la seva funció substitutòria, per a ell com per a don Toni:

Més tràgiques resulten les tenebres que envolten la mort del meu protector. És difícil enjudicar la seva figura. Jo mateix, que l'he tractat d'aprop, he estat frívol en acusar-lo de frivolitat i presentar-lo com un epicuri sense problemes. Aquella existència benaurada, que en hores d'amargor he contraposat a la meua existència, es veié reduïda a cremar la seva biblioteca i a refugiar-se en la ironia. Hagué de fabricar-se un món en les seves *Memòries*. En aquest sentit, les circumstàncies no foren per a ell més benignes que per a mi. ¿Fins a quin punt aconseguí sentir-se lliure entre les contingències que l'obligaren a amputar aparentment la part més genuïna de la seva personalitat? Esbrinar-ho és empresa sobrada per a la meua ploma. [p. 533]

La preterició que tanca aquest text defineix, de fet, el contingut de la novel·la: un procés de renúncia i substitució paral·lel en els dos personatges. Quan escriu això, Joan Mayol acaba de renunciar al Bearn real, acaba de perdre'l en no acceptar de lliurar els secrets que s'hi amagaven als francmaçons alemanys. A canvi d'aquests secrets hauria conservat l'espai com a propi. També don Toni, al final de la primera part, havia renunciat als llibres i a l'*automobile* a canvi de la reconstrucció de la pau casolana. En els dos casos, la renúncia es concreta en la destrucció amb el foc puri-

4. ROSSELLÓ BOVER, «Bearn o la sala de les nines», de Llorenç Villalonga, p. 61-67.

ficador d'allò que havia donat sentit a les seves vides i precedeix la construcció de l'edifici literari respectiu, l'un com a memorialista, l'altre com a autor d'aquesta llarguíssima carta que és la novel·la.

Però, dels dos, només Joan Mayol podia ser el creador del mite de Bearn, immobilitzat en el temps a través de la literatura: només ell, a l'obra, és prou extern a Bearn com per poder-se'l inventar, perquè, com explica don Toni, això només pot fer-ho qui sigui capaç d'observar la realitat des de fora: com «sa plaça de l'Étoile i ses dotze avingudes que en surten. Això sols ho veurà qui, com s'arquitecte que l'ha traçada, se la imagini sobre un pla dibuixat a llapis. Qui intenta veure-la des d'ella mateixa no la pot abraçar i sols en contempla fragments inconnexos» (p. 503). És lògic, doncs, que no sigui el senyor, don Toni, que ocupa el centre de la novel·la, el creador del mite per la impossibilitat d'establir les distàncies que li calen: «Per això», comenta, «no seré mai un bon novel·lista». Ell només ens en pot donar «fragments inconnexos». L'autèntic novel·lista és Joan Mayol: ell també s'ha refugiat en la ironia i ha hagut de crear-se un món; ell encarna, amb tota la seva plenitud, la renúncia (a l'esport, als impulsos vitals, a dona Xima, al mateix pensament agosarat) i se salva identificant-se amb el món del senyor, assumint-lo dialècticament (tal com el mateix don Toni li havia proposat) i situant-lo més enllà de la contingència, és a dir, de la realitat, en els espais purs de la creació literària.

Amplia, així, la perspectiva de don Toni i recrea, com a mite, el món de Bearn (perquè el joc temporal, elegíac, de l'obra li pertany a ell). Actua, a més, violentament, com a defensor de la imatge que s'ha creat d'aquest món, agredint si convé tot allò que l'amenaça: inicialment, per defensar el seu espai personal, quan provoca la mort de Jaume, més intel·ligent i sensible que no pas ell, que hauria pogut ocupar el seu lloc de relatiu privilegi; després, per defensar la imatge que s'ha creat de Bearn (a París o a Roma). Aquesta violència externa és exponent de la violència interna de Bearn mateix i tendeix sempre a trencar els lligams amb la realitat objectiva que l'amenaça. Si Bearn arriba a existir com a mite és gràcies a aquesta ruptura amb la realitat, gràcies a la crema de llibres i de l'*automobile*, que permeten la seva gènesi, i gràcies a la crema de la sala de les nines i a la violència amb els alemanys, que permeten salvar-lo per a la posteritat.

Entès com a espai, Bearn queda alineat amb París i Roma, el món acreditat per la tradició i la màgia (una màgia que li és atribuïda com a element de misteri i de prestigi, per part dels subalterns: recordem el paper de taumaturgs dels reis francesos o la fama de bruixot que envolta un racionalista com don Toni), enfront de Ciutat i Prússia, el món puixant que representa la realitat objectiva. És el contrast, també, entre el Marquès de Collera (que representa el poder, els sobrevinguts i, doncs, la burgesia que s'imposa) i don Toni (que representa la tradició natural i l'aristocràcia preterida). La novel·la, així, presenta un procés de substitució de l'aristocràcia per la burgesia. Les formes de vida velles, que representa don Toni, estan «menades a retirar» per un

inevitable progrés que, com tot, també té dues cares: els interessants avenços que ell mateix preveu (l'*automobile*, viatjar per l'aire, el telèfon, etc.), però també unes formes socials noves (representades per *parvenus* com Collera, pels republicans, els revolucionaris, els corrents estètics romàntics i altres signes que apareixen) que acaban substituïnt-les. Hi ha, doncs, a l'obra una elegia d'una classe social, o d'unes formes de vida que s'associen amb l'aristocràcia. Però la novel·la va més enllà i inclou aquest tema dins un marc més ampli. Perquè, més que com a elegia d'una classe social, la podríem llegir –tal com va fer Molas i s'ha anat repetint– com a construcció d'un poema a Mallorca o, potser millor, de dos poemes, l'un, de don Toni (que es vehicularia com a poema d'amor per Maria Antònia); l'altre, de don Joan (que es presentaria com a poema d'amor per Bearn). L'intent d'aturar el temps té com a objectiu retenir dos amors condemnats pel seu pas: Maria Antònia, que és Bearn i és Mallorca, els reuneix els dos.

Bearn és, així, el centre d'irradiació: d'allí parteixen els viatges (a París, a Ciutat, a París i Roma) i és allí on es torna (fins i tot dona Xima). Més encara: podríem parlar d'unes certes tensions entre l'espai acotat de Bearn i els espais exteriors: allò que se cerca amb les sortides és defensar Bearn, en un intent per aturar el temps en la primera anada a París i, encara, en part en la segona. Però el fracàs, des d'aquest punt de vista, també incideix en aquest joc espai / temps: dona Xima abandona Tonet per un jove i ella mateixa és jove. La veurem envellir: representa els valors fugissers, efímers. Forma part, doncs, de l'element agressor contra el qual lluita don Toni: el temps destructor. Porta descomposició i desharmonia. Ella és, en teoria, des del començament a la fi, la representació del Mal: és el Mefistòfil que tempta i es presenta als ulls de Joan Mayol com l'encarnació del Dimoni, de Llucifer, la força del qual prové precisament de la unió de maldat i bellesa. Entra a Bearn, en la seva segona aparició, precedida d'un vailet «vestit de vermell i daurat que pareixia irradiar claror. Àngel o dimoni», escriu Joan Mayol, «jo no hauria imaginat res consemblant». Àngel i dimoni –àngel caigut– és l'element agressor, que porta desharmonia: agredeix l'espai natural de Bearn, provoca l'escissió íntima de Bearn entre la casa i la posada, entre don Toni i Maria Antònia i torna, encara, a agredir-lo al final de l'obra: li és atribuïda la missió maçònica que acaba amb la mort de Madò Coloma i és –fracassada, envellida, posseïda pels temps– la causa de la tragèdia final: la seva pròpia mort i la dels senyors.

Com na Xima, tots els personatges femenins prenen sentit per la seva relació amb les coordenades espai / temps. En aquest sentit, al punt en el qual han desaparegut totes les tensions entre aquestes dues coordenades s'hi troba Maria Antònia, un personatge que «torna» a la infantesa: «L'edat la millorava, fent ressorgir a la darrera dècada de la seva existència la cosina petita amb la qual havia jugat als boscs de Bearn» (p. 486). Maria Antònia, doncs, és nena i vella, mai jove, i, segons la senyora italiana que troben en el tren, «té la bellesa dels trenta anys». És un per-

sonatge atemporal perquè representa valors estables d'ordre, naturalitat, franquesa. Al seu costat, i contrastant amb ella, madò Coloma també viu en harmonia amb l'espai, però, en aquest cas, es tracta d'una harmonia només aparent: sobreviu gràcies a l'ajut econòmic de don Toni i encarna una rêmora del desordre d'aquest: justament la medalla maçònica que aquest li ha regalat acabarà causant-li la mort. L'actitud davant del temps de Maria Antònia contrasta també amb l'actitud de Miss Moore: reconeix que «he vengut al món ja vella» (p. 487) i apareix caracteritzada per un *carpe diem* desesperat, antihoracià, desordenat, desenfrenat, propi del puritanisme dels protestants («els protestants haurien de llegir Horaci», p. 488, ens diu) o hipotètica heroïna de Dostoievski o Ibsen. Ens apareix com a demostració dels perills de la humanitat, uns perills que l'obra formula amb termes molt pròxims a Eugeni d'Ors: «fins a quin punt la naturalesa pot sobreposar-se a la cultura», atès que «l'home reproduceix en ell mateix tota la història de l'Univers» (p. 490).

Maria Antònia, justament perquè encarna l'harmonia espai-temps, s'associa amb el Bearn-art, el Bearn fixat en el temps i, doncs, és el nucli central de les *Memòries* del senyor, en les quals trobarà la seva perpetuació. És l'amor-costum i correspon a l'estètica contrària a la desproporció o desmesura, al lirisme fosc, als signes d'admiració, als crits, que detesta don Toni en escriure les *Memòries*. Per contra, representa l'estètica de l'observació minuciosa, del miniaturista:

El senyor dibuixa el seu retrat amb una tècnica de miniaturista holandès. Ell mateix se n'adona i escriu el següent comentari: "Així com l'art impressionista expressa dispersió, la miniatura significa densitat i concentració, és a dir, amor [...]". [...] Les *Memòries*, en les quals dona Maria Antònia apareix tractada amb la minuciositat, la dolcesa i l'harmonia dels tons blavosos d'un Vermeer de Delft, constitueixen segurament, com ell deia, un monument a la dona legítima. Essent així, fóra necessari considerar que dona Maria Antònia ja és pols i que la nina enfadada dels jardins de Bearn i els llavis que millor saben somriure d'Europa sols existeixen en el manuscrit del senyor. ¿El podríem culpar si per donar-li una ombra de vida li hagués fet passar algunes privacions econòmiques? [p. 438]

I afegeix, encara:

Els anys, en desenganyar-nos de l'Amor-Curiositat, ens fan apreciar la infinita gamma de l'amor-costum o, si ho preferim, de l'amor-miniatura. "Què veuràs a un altre lloc que aquí no vegis?", preguntà Kempis. Els mestres de l'escola holandesa, comprenent-ho així, pintaven amb procediments de miniaturista, o sigui tot el contrari d'aquesta horrible escola de Barbizon que avui està de moda, i no necessitaven cercar temes "interessants" com en la novel·la d'aventures, perquè tot quant es mira detingudament és interessant. [p. 438]

Maria Antònia és l'únic personatge fixat per l'espai. Don Toni ho reconeix a les *Memòries*: «La compenetració moral de la meva dona amb madò Coloma», escriu, «era deguda al fet que totes dues estimaven el seu *entourage* a força de conèixer-lo». I ella mateixa es defineix com la «reina de Mallorca». Està bé amb els àngels i està bé amb la terra, és la font d'ordre i d'harmonia:

La veritat és que l'existència a Bearn resulta envejable. En aquests paratges on havien succeït tantes coses (on en succeïen encara, en el pla moral, ja que el senyor escrivia massa i sense fre) res no semblava dissonar. Dona Maria Antònia no posà mai en dubte que aquella tranquil·litat fos perfectament consolidada. Duia la pau en si mateixa i el desordre dels darrers anys venia a constituir per a ella com la forma d'un ordre nou. Bearn fou com una anticipació del Paradís, amb els boscs, les ovelles i les postes de sol; amb la vella casa de pedra i la vella foganya, amb les primaveres i els hiverns, les hortènsies i les neus... Com enyorarà tot això quan d'aquí a poques setmanes ho deixi per sempre! I, malgrat tot, Miquel, jo he patit aquí com no es pot explicar. Aquest paradís no era per mi el definitiu, sinó el terrenal que l'home acaba sempre per perdre. Aquí va créixer l'Arbre del Bé i del Mal, però dona Maria Antònia no captava sinó un aspecte de la tràgica dualitat que informa, en canvi, l'obra pòstuma del senyor, aparentment tan frívola. Els seus ulls blaus i tranquils no tenien res a veure amb els ulls petits i vius de l'espòs, voltats d'arrugues, ni amb els meus, massa negres i que poques vegades han conegut la ventura. En la seva serenitat no superada, ella hauria aconseguit, a qualsevol lloc del món, reviure la sentència del vell Horaci: "De tots els racons de la Terra aquest és el que millor em somriu". [p. 435]

Perpetuar-la a ella, doncs, és eternitzar un món i els valors d'ordre, serenitat, placidesa i harmonia que representa. El seu escut, segons don Toni, hauria pogut ser: «No escoltaré cap veu que em contorbi» (p. 440). Bearn és el Paradís, en el benentès que «no hi ha més paradisos que els perduts». La perpetuació d'aquest món (sobre l'associació Maria Antònia-harmonia-Mallorca-Univers harmònic) es troba a les *Memòries*, és a dir, en l'escriptura de don Toni més que no pas en la carta de Joan Mayol, el qual manté unes relacions no mancades de tensió amb Maria Antònia. Al capdavall, ella, com a terra, no crea: com la Lia bíblica, és incapaç de volada. La seva solució no és vàlida per a Joan, el model del qual només pot ser don Toni.

També a l'interior de Bearn, i significant l'univers novel·lístic, hi ha dos espais: el Saló i la Sala de les nines; els dos perfectament connotats. Mentre viu don Toni, la Sala de les nines existeix, però és una realitat dominada, confinada en un espai tancat de la casa, aureolada, en tot cas, pel misteri de les coses ocultes i inaccessibles. Després de la seva mort, però, la sala passa a mans de don Joan. L'equilibri

espai-temps s'ha trencat: s'ha anat mantenint mentre don Toni escrivia les memòries, però quan les acaba, el temps mor per a ell, en un acompliment de l'esperit fàustic: l'instant que es detura i s'eternitza, l'instant desitjat, és el de la mort. Una mort, cal no oblidar-ho, que es produeix enmig d'una claríssima violentació de l'univers bearnià (jerarquia, ordre, cultura), amb l'agressió de dona Xima i de les màscares del Carnaval. Don Joan entra en possessió del Saló i de la Sala de les nines: com a «hereu» real, disposa de l'avenir.

La Sala de les nines no triga, però, a mostrar-se en allò que és: el perill que pot destruir la imatge harmònica de Bearn. La realitat, els arxius que contenen les proves que demostren la il·legitimitat del món que es vol perpetuar i de les implicacions de don Toni amb la maçoneria i, doncs, amb Prússia, és a dir, amb el sistema de valors que han propugnat l'irracionalisme i la violència, posen de manifest la fragilitat de l'edifici. El Bearn real, doncs, amenaça el Bearn representat: cal, per tant, destruir-lo. La referència al vel d'Isis amb què, irònicament, Joan Mayol explica el sentit del seu acte destructor i que recull més tard com a punt de partida de la reflexió final, no deixa lloc al dubte: el sacrifici permet la màgica resurrecció d'una altra realitat, nova i immortal, mítica, inabastable ja als homes. En ella, la història objectiva dels Bearn del passat, des de don Felip a don Toni, ha estat destruïda. Són ja, només, misteri i llegenda. El món dual, carregat de tensions, no permet, en la realitat, l'equilibri que pretenia el senyor. Les mateixes memòries no deixen de trobar-se sota sospita. Per això, el filtre mític, elegíac, de Joan Mayol és l'únic que sobreviu. Actua, amb la destrucció de l'arxiu, com allò que és: un subaltern, un missatger que compleix ordres. Però en fer-ho es converteix, ell, en el veritable creador del Bearn mític. Amb la qual cosa demostra l'esperit fàustic convertint Bearn en mite irreal i amb un punt de desafiament al poder eclesiàstic (farà tot el que calgui fer per editar les *Memòries*), aconsegueix, pactant amb el senyor, assumir la seva herència: «obtenir el cel en aquesta vida». Com el Faust goethià.

Ens resta, després d'aquest repàs, preguntar-nos per què a *Bearn o la sala de les nines* quallen de manera magistral la sèrie de temes i tècniques que l'obra anterior de Villalonga havia anat insinuant. Perquè, com les inconegudes *Memòries* de don Toni, *Bearn* és l'obra més personal de Villalonga. Se l'ha relacionada, en la seva gènesi, amb la guerra civil: aquells anys l'hauria concebuda i uns anys després (no entro en polèmiques cronològiques) l'hauria escrita. Em sembla ben vist. Més encara: em sembla que és en el xoc traumàtic que va representar per a ell la guerra on cal cercar la clau de l'obra. Bàsicament en dos episodis relacionats amb la seva militància falangista i que, a parer meu, ben filtrats i replantejats en termes estrictament literaris, es troben reflectits en el tema nuclear de la novel·la. Em refereixo, d'una banda, a la seva denúncia contra els signants de la *Resposta als catalans*, feta des de les pàgines d'*El Día* l'estiu del 1936. Les circumstàncies que envoltaven aquests articles i les conseqüències que van tenir han estat estudiades i, sembla, que

definitivament aclarides per Antoni Nadal i Josep Massot i Muntaner.⁵ Ells dos em proporcionen un altre episodi que no puc sinó relacionar amb la lectura que he fet de la novel·la: es tracta de la baralla entre metges amb motiu de l'afusellament indiscriminat de milicians i infermeres de l'expedició del capità Bayo, un episodi que va ser novel·lat pel psiquiatre Bartomeu Mestre.⁶ Villalonga considerava que afusellar un presoner de guerra era un assassinat i, tot i que en la baralla anava baixant de to en la defensa dels seus arguments, una referència a «si Franco perdiera la guerra» va portar-los a les mans. Són dues situacions, dos exemples, d'un clima generalitzat que Llorenç Villalonga sembla que va viure primer amb una certa alegria i immediatament després sentint-s'hi atrapat, agafat per allò mateix en què havia col·laborat o que ell mateix havia iniciat. Quan en els seus articles, engegada ja l'acusació contra els signants de la «resposta», intenta rebaixar les acusacions afirmant que, en general, «fueron más frívolos que culpables», tinc la impressió que ja està iniciant-se una problemàtica que acabarà com a tema recurrent a *Bearn*.

Des d'aquest punt de vista, *Bearn* seria una novel·la escrita a la recerca d'una justificació. Per això és confessió, una confessió sense penediment, per part del senyor i una confessió que emmascara la memòria directa dels fets i acaba propugnant l'oblit dels fets del passat, per part de Joan Mayol. Els dos, don Toni i Joan Mayol, per igual, són criatures de Villalonga: també a Joan Mayol, tot i que la crítica no ho ha acabat de veure, se li podria aplicar el famós *c'est moi*. Els dos, sigui com sigui, coincideixen en la negació de tota possibilitat d'acció positiva. El progrés, tal com ens apareix descrit a l'obra, serà certament fatal, s'imposarà. Però no hi ha cap mena de progressisme, cap concepció optimista de la història, darrera d'aquesta constatació. La ciència, en unes concepcions encara anteriors al positivisme, és curiositat i espai màgic («sa ciència no podrà, a la llarga, desprendre's d'es seu caràcter de bruixeria», diu don Toni, coincidint amb les opinions expressades a l'epíleg pel francmaçó doctor Wassmann). I les idees no tenen altra virtut que estar al servei de l'enginy, peces per a ésser jugades frívolament. No duen cap càrrega moral i, si es pretenen portar més enllà del simple debat de saló, degeneren en violència i destrucció. Per això acaba proposant l'edició de les seves memòries amb la refutació inclosa, un element que, creu, «podria donar interès a la meua obra». És el que ens dóna Joan Mayol, bé que la part de control ortodox arriba pràcticament a eliminar la veu directa de don Toni. En conjunt, és l'actitud que va portar Sòcrates, com la novel·la hi porta don Toni, a la mort:

5. Vegeu, en concret, A. NADAL, «Els articles de Llorenç Villalonga en temps de guerra», *Randa*, núm. 33, 1993, p. 65-129, i J. MASSOT I MUNTANER, «Llorenç Villalonga, confident de Georges Bernanos», *Randa* núm. 34, 1994, p. 89-109.

6. Es tracta de B. MESTRE MESTRE, *¿La última palabra?*, Palma: Bauzá, 1976 (citat a MASSOT I MUNTANER, «Llorenç Villalonga, confident de Georges Bernanos», p. 95-96).

No li dolia que refutassin i combatessin les seves creences, però si era així, ¿per què s'esforçava a perpetuar la seva obra? Jo comprenia massa bé el pensament del senyor, que amb els anys evolucionava cap a un pernicioso escepticisme socràtic. Les idees no tenien per a ell gaire valor, o millor dit, tenien un valor equivalent, sense necessitat de condemnar-ne unes per admetre les altres. Aquella actitud amable entranyava una fonamental immoralitat, la immoralitat que els atenesos condemnaren a la cicuta. Era evident que al senyor, escèptic, no el podia disgustar que li refutessin els seus "errors". No es proposava de defensar una doctrina, sinó de fer treballar l'enteniment del lector, com un gimnàs, i eternitzar per mitjà de l'art tots els records viscuts i les persones estimades. [p. 384]

L'actitud socràtica, certament, però del Sòcrates més proper als sofistes (perquè manca el compromís, l'acatament, de la cosa pública), caracteritzat per un escepticisme i un relativisme voltairià, als quals manca, també, allò que era essencial per a Voltaire: l'enderrocament de les veritats absolutes que frenaven el progrés humà. Què en resta? Si la intel·ligència és un joc que permet tota mena de gosadies i la responsabilitat moral no existeix (o, en tot cas, pertany a l'esfera estrictament privada), ens trobem, lògicament, amb la impossibilitat de situar-nos en l'espai social. Només la literatura (en sentit ampli) ens pot proporcionar allò que la realitat ens nega. Només, doncs, en l'espai de la creació, del mite, es pot «explicar l'harmonia dels mons i treballar per la concòrdia...». *Bearn* no és l'elegia per la destrucció d'un món, sinó una novel·la que, enfront de la història, de la realitat, s'afirma com a tal: l'espai de construcció d'un món alternatiu al real, on les gosadies intel·lectuals i els jocs d'exquisidesa no degeneren en vessaments de sang. Aquest és, a parer meu, el sentit del «mite de Bearn».