

ESSENCIAL



La narrativa catalana del segle xx

Vicent Simbor Roig



edicions
bromera

I. De la crisi de models novel·lístics del segle XIX a l'arribada dels nous models alternatius del segle XX

1. La novel·la, pilar econòmic de la indústria editorial

La Renaixença havia arribat a la seua fi sense haver aconseguit la normalització del mercat literari en català. Les publicacions, sobretot poesia i estudis, havien vist la llum pública gràcies als altruistes esforços *patriòtics* dels renaixentistes, que substituïen, meritòriament i insuficientment, l'absència d'autèntiques editorials comercials en català. Els anys previs a la irrupció dels modernistes, que obriren les portes al segle XX, tampoc no aportaren un canvi substancial. Van ser les empreses editorials lligades als homes del Modernisme les que van encetar realment una nova etapa, la de la vertadera industrialització editorial de la literatura catalana. Amb penes i dificultats, és clar. I amb resultats discrets numèricament contemplats, però ja sense comparació possible amb els *amateurs* esforços anteriors.

A la fi, la creació gairebé *ex novo* del circuit literari català anirà estretament lligada a l'aparició d'editorials progressivament més nombroses, més potents i més *professionals*, amb atenció especial per la narrativa, sobretot la novel·la, bé en col·leccions específiques, bé incorporada a col·leccions obertes també a uns altres gèneres. Per ordre cronològic, cal fer esment de les editorials més importants per l'atenció a la narrativa i, per consegüent, a la consolidació del circuit: L'Avenç (1891-1915), Joventut (1900-1914), Bagunyà (1902-1938), Il·lustració Catalana (1903-1920), El Poble

Català (1906-1909), Editorial Catalana (1917-1923), Sociedad Castellonense de Cultura (1920-actualitat), Llibreria Catalònia (1924-1936), Diana (1925), La Mirada (1925-1935), Mentora (1927-1928), Proa (1928-1938), L'Estel (1928-1936), Moll (1934-actualitat) i J. Janés (1934-1939). El pes específic de Catalunya resulta incontestable si tenim en compte que de totes aquestes editorials citades només tres es van fundar al País Valencià (la Sociedad Castellonense de Cultura, a Castelló de la Plana, i L'Estel, a València) i a les Illes Balears (Moll, a Palma de Mallorca). De totes les editorials esmentades cal destacar-ne quatre: L'Avenç, Editorial Catalana, Llibreria Catalònia i Proa.

A desgrat de les dificultats per a poder esbrinar xifres certes d'edició i venda, a partir de les diverses informacions de què disposem (cf. sobretot Castellanos, 1996 i Vallverdú, 1977) hom pot deduir unes quantitats aproximades per a l'edició de novel·la d'uns 1.000 exemplars durant el període de 1900 a 1917 i d'uns 3.000 per al període 1917-1939. Mentre que el nombre de lectors habituals, efectius, d'una novel·la qualsevol giraria al voltant d'uns 300, i els extraordinaris per a una novel·la d'èxit especial, entre 1.000 i 2.000, en el primer cas; i d'uns 1.000, els habituals, i uns 30.000, per a alguna novel·la d'èxit singular, com ara *Res de nou a l'oest*, d'Erik Maria Remarque, i els més de 40.000 per a les novel·les sobresortints de gènere, com ara *La puntaire*, una novel·la sentimental de Clovis Aimeric, en el segon. I no cal insistir a remarcar que l'augment del potencial no es limitava a la creixença numèrica en el tiratge de cada obra, sinó que cal multiplicar aquest augment per la molt major quantitat de títols editats a l'any en aquest darrer període.

Tanmateix, aquest enorme salt qualitatiu i quantitatiu fet respecte al punt de partida heretat del XIX no significa que el circuit literari català haja assolit la plena normalitat.

La progressiva normalització del circuit, però, és corroborada també en els altres àmbits apuntats. Els premis literaris de novel·la acompanyen des de l'inici l'estratègia de normalització del mercat. L'any 1904 començà el premi establert per *L'Avenç* i els anys 1907 i 1908 *El Poble Català* convocà el seu. A partir de 1909 es va incorporar el Premi Fastenrath, triennal, per a la millor novel·la publicada. I en els darrers anys del període es va crear el més important i prestigiós, el Premi Creixells, actiu des de 1928 fins a 1938, que des de l'any 1935 fins al 1937 va anar acompanyat del Premi dels Novel·listes.

També ara, en les dècades dels vint i trenta, es va consolidant un nucli de crítics amb voluntat i dedicació *professional*, gràcies a l'aparició de diaris i revistes en català —recordem, per exemple, que l'any 1937 s'editaven a Barcelona sis diaris en català al costat de huit en castellà—, com Rafael Tasis, Domènec Guansé, Manuel de Montoliu, Maurici Serrahima, Armand Obiols... Més l'aportació dels intel·lectuals de primera fila de l'època, com ara, per citar un nom ben significatiu, el mateix Carles Riba.

La traducció de novel·les estrangeres empresa per les editorials es va abastir del treball d'alguns dels escriptors més destacats, que així podien ajudar-se econòmicament en el seu intent de professionalització com a homes de lletra. Noms de primeríssim rengle, com Josep Carner, Miquel Llor, Cèsar August Jordana, Jesús Ernest Martínez Ferrando, Jaume Bofill i Ferro... ens van anar incorporant la novel·lística en anglès,

francès, italià, alemany... Fins i tot ara, gràcies a Andreu Nin, el líder del POUM, que havia pogut aprendre el rus en el seu sojorn d'anys a Moscou, podem disposar per primera vegada de traduccions directes d'autors com Tolstoi, Dostoievski i Pilniak.

2. Esgotament i transformació del model realista-naturalista: última dècada del segle XIX-Primera Guerra Mundial

A França, centre d'atracció dels nostres novel·listes, hi ha aleshores una diversa producció novel·lística unida només pel rebuig del model realista-naturalista. Tanmateix, hom pot distingir tres corrents que aglutinen les obres més exigents i valuoses del moment: l'anomenada novel·la psicològica, a la manera del representant més destacat, Paul Bourget, centrada en l'anàlisi –rudimentària– del món interior dels personatges; la novel·la decadentista, i la novel·la filosòfica o ideològica. No s'ha d'oblidar, però, que en els mateixos anys en què eixien al carrer les novel·les d'aquests autors Zola continuava viu, físicament i literàriament.

Ara bé, el poder del model elaborat per realistes i naturalistes és molt fort i continua imposant el mestratge fins i tot als autors que se'n proclamen altivament contraris. I, de fet, la major part de les novel·les del període s'ajusten a la matriu, és a dir, tècnica i composició, heretada realista-naturalista, damunt la qual injectaran una concepció diferent dels elements de la història, que xocarà frontalment amb el principi de

retrat objectiu de la realitat. En poques paraules: l'alternativa proclamada arriba molt més a l'àmbit de la història que no al del discurs o relat.

Però dins l'efervescència renovadora antinaturalista també es pot descobrir un nombre més reduït de novel·les que aporten canvis substancials que afecten igualment el que hem anomenat la matriu. Són obres pertanyents als dos últims corrents, el de la narrativa decadentista i el de la narrativa filosòfica o ideològica. La matriu de la novel·la realista i naturalista, basada en la intriga o narració d'una sèrie d'accions encadenades lògicament i temporalment constituint una intriga, és ara substituïda per unes obres que menysvaloren la història en favor de l'impacte emotiu o del contingut discursiu filosòfic.

En conseqüència, la societat, la descripció minuciosa i fidedigna de la qual —el famós *ara i ací*— havia sigut fonamental en la novel·la realista i naturalista per a explicar la personalitat dels personatges, és absent. I, en desaparèixer el retrat social, desapareix també la intenció moral o ètica última dels escriptors realistes i naturalistes d'estimular la resposta dels lectors davant els dèficits descoberts de la societat.

En substituir la concepció positivista per la idealista, aquestes novel·les ataquen també el centre neuràlgic de la novel·la naturalista: el determinisme científic, proposat com a únic mètode capaç d'explicar el món i reduir-lo a un ordre aprehensible és substituït pel refugi en l'atzar o la pura contingència, que avala la concepció d'un món sense lleis i sense explicació.

La crisi de la novel·la no impedia l'emergència d'alguns assajos renovadors de major repercussió, com ara *Les lauriers sont coupés*, d'Edouard Dujardin, que l'any 1887 establia el

primer pas del monòleg interior modern, com Joyce mateix reconeixia. A poc a poc, s'anaven obrint noves vies que permetrien l'esclat posterior a la Primera Guerra Mundial, quan la novel·la avançada aconseguia alliberar-se de la llarga ombra del model realista i naturalista i imposar una concepció molt diferent.

La novel·la curta i el conte, no descurats pel Romanticisme ni pel Realisme i Naturalisme, reben ara, però, una atenció privilegiada. Les causes principals d'aquesta atenció preferent són dues. Una externa o de mercat: la major ajustabilitat a les exigències d'espai de les publicacions periòdiques, ara en ple auge, que podien publicar senceres les narracions curtes, a diferència de les novel·les. I una altra interna o estètica: el Simbolisme, amb la recerca de la comunicació analògica per a arribar a la comunió de l'escriptor amb el món secret de la natura (treball intens de la paraula i els recursos propis de la poesia: símbol, metàfora, sinestèsia, etc.) i el Preraphaelisme, amb les seues visions al·legòriques i idealistes de l'edat mitjana s'acomodaven tant a les narracions curtes com tan poc a la novel·la.

S'ha de dir que, segurament fruit del retard del nostre circuit, la crisi es deixa notar molt més a partir de la segona dècada del segle xx fins a la reactivació iniciada a partir de l'any 1925, quan penetren les noves lliçons de Proust, de Joyce, de Virginia Woolf... i tot seguit dels nord-americans de la Generació Perduida. Un xic paradoxalment, quan més forta era la crisi a Europa, és quan sorgeixen en la literatura catalana més novel·listes i de més geni. Sembla com si aquest retard ens hagués ajornat la crisi una dècada. A més a més, els nostres narradors, en general, no manifesten una actitud antirealista-naturalista tan visceral.

Més aviat semblen sentir-se oberts a qualsevol mestratge vàlid. El testimoni de Víctor Català en una entrevista amb Tomàs Garcés de 1925 no pot ser més oportú: «El meu credo artístic és l'*eclecticisme* desenfrenat. Per això refuso els dogmes de les escoles literàries». La cursiva és meua.

Durant aquests primers vint-i-cinc anys la narrativa catalana compaginarà les obres repetitives, basades en una derivació edulcorada del model realista, i les obres estèticament més exigents, que intenten aclimatar les noves provatures arribades d'Europa. La primera línia productiva integra aquelles obres que Yates (1975: sobretot p. 29) preferia qualificar d'*actitud passiva* i que és representada per noms com Carles de Fortuny, Enric de Fuentes o Dolors de Monserdà. La segona, la que ací ens interessa, proposa que l'estudiem agrupada en aquests tres corrents: el model sincrètic, el model decadentista i el model ideològic o filosòfic.

2.1. El model sincrètic: Víctor Català

El model sincrètic és integrat per novel·les i contes bastant diferents entre si però units per una característica fonamental que permet agrupar-los: tots s'han elaborat des d'un plantejament sincrètic –o eclèctic, com preferia Víctor Català– d'assimilació en dosis particulars del Simbolisme, Decadentisme i Preraphaelisme, acabats d'arribar, amb els precedents Realisme i Naturalisme i, fins i tot, Romanticisme i Costumisme.

Ja he citat Víctor Català (1869-1966), la millor representant d'aquest model, amb les novel·les *Solitud* (1905) i *Un film* (3.000 metres) (1918-1921 a la *Revista Catalana* i 1926 en

forma de llibre). Però al seu costat trobem alguns dels noms més significatius de la narrativa exigent d'aquests primers vint-i-cinc anys. En novel·la cal destacar l'aportació de Raimon Casellas, amb *Els sots feréstecs* (1901); Prudenci Bertrana, durant aquest període amb la novel·la curta *Josafat* (1906) i la novel·la *Nàufrags* (1907); Joan Rosselló de Son Fortesa, amb la novel·la curta *En Rupit* (1904); Santiago Rusiñol, amb les novel·les *L'auca del senyor Esteve* (1907), *El català de la Mancha* (1914), *La «Niña Gorda»* (1917) i *En Josepet de Sant Celoni* (1918); Juli Vallmitjana, el novel·lista dels baixos fons amb *De la ciutat vella* (1907), *Sota Montjuïc* (1908) i *La xava* (1910); Salvador Galmés, amb la novel·la *Flor de card* (1911) i la novel·la curta *Encalçant* (1914); Josep Pous i Pagès, sobretot amb la novel·la *La vida i la mort d'en Jordi Friginals* (1912); Joaquim Ruyra, amb les dues novel·les curtes *El rem del trenta-quatre* i *L'idil·li d'en Temme*, publicades al volum *Pinya de rosa* (1920). *Solitud*, de Víctor Català, la millor novel·la del període i una de les millors de tot el segle xx, ens servirà de pedra de toc per a entendre amb més minuciositat aquest model, no debades l'autora apostava, com hem vist, per l'*eclecticisme desenfrenat*. I en efecte en aquesta obra la interrelació entre el Naturalisme heretat i els recents Simbolisme i Decadentisme arriba a una de les síntesis literàriament més afortunades (Simbor, 1989).

L'empremta del model naturalista és molt marcada. Tant el tema com la disposició de la trama argumental la hi relacionen íntimament. El gran tema de la novel·la naturalista podria resumir-se en la interrogació sobre el grau d'integració de l'individu en la societat. El tema de *Solitud* hi encaixa perfectament: la presa de consciència de Mila de la realitat

que l'envolta i la impossibilitat d'integració. La presa de consciència davant una situació injusta comporta la ruptura, la solitud (no oblidem el títol homònim), la mort, el suïcidi... Però després de la peripècia la vida continua, encara que ja no com abans.¹ En el Naturalisme, caracteritzat per l'obsessió del fracàs, la derrota de l'heroi ve originada per causes biològiques i sociològiques. Però en *Solitud*, com de seguida veurem, les forces que mouen els fils dels destins són més *irreals*, ja sobrenaturals. El lector hi descobreix el fracàs de la integració social de Mila (fracàs en el matrimoni i fracàs en la relació amb els seus veïns), que acaba amb la seua revolta personal i la partida de l'heroïna del món hostil de l'alta muntanya. Precisament, aquesta capacitat de decisió final de la protagonista per a rebel·lar-se uneix la novel·la amb els plantejaments vitalistes: la cerca de la pròpia individualitat, gràcies a la voluntat personal. És una ètica de l'autorealització, que ací, com en la majoria d'obres, es concreta en forma d'itinerari biogràfic (Castellanos, 1986: 489 i 610).

La trama argumental també s'adequa a una de les fórmules heretades del model novel·lístic del segle XIX: la descripció d'una crisi i el desenllaç després d'haver realitzat una lenta preparació.² *Solitud*, en efecte, s'hi ajusta, car la novel·la és la descripció de la crisi de la protagonista, preparada minuciosament, amb el desenllaç final de la ruptura del matrimoni i l'inici d'una nova vida autònoma.

1. Cf. CHEVREL, Y. (1982): *Le naturalisme*, París, PUF, p. 105.

2. Cf. RAIMOND, M. (4a ed. 1971): *Le roman depuis la Révolution*, París, Armand Colin, p. 134.

Gràcies a l'anàlisi de Chevrel en el llibre citat, sobre els inicis o *incipits* i les cloendes de les novel·les naturalistes podem comprovar com *Solitud* hi encaixa una vegada més. Un dels dos *incipits* del model naturalista es caracteritza per ser una narració impersonal en què hom atrau l'atenció sobre una persona, o sobre una acció, una situació, que remet directament a una persona. En resum, respon de la manera següent a les preguntes: *qui* conta? –una veu narrativa exterior i invisible comença la narració–; *on*? –precisions geogràfiques en què es barregen la realitat i la imaginació–; *quan*? –narració inserida en una continuïtat ja en marxa (és excepcional de trobar una marca temporal deliberadament històrica) que té la correlació en el pretèrit imperfecte o plusquamperfecte, temps que introdueixen el lector en un procés el moment inicial del qual no se'ns dóna, cosa que origina una contaminació entre temps *real* (fora del text) i temps *ficcional*. Si l'*incipit* de la narració naturalista és d'antuvi continuïtat, la cloenda és obertura, que l'adreça a un lloc i un temps posteriors només presentats.

Solitud comença amb la *continuïtat* de la relació del matrimoni en ple desgast, que tot seguit desembocarà en la crisi profunda de la protagonista, resolta amb la conquesta d'una altra personalitat, molt més forta i autònoma, la primera decisió transcendent de la qual serà desempallegar-se de l'home, abandonar l'ermita de l'alta muntanya i tornar a la plana, deixant oberta la realització de la nova vida.

La concepció dels personatges, a més de la relació naturalista, presenten unes característiques d'origens diversos, exemplars d'aquest model sincrètic. D'una banda, el pastor Gaietà i l'Ànima tenen les arrels en el Romanticisme: el primer és la

personalització idealitzada de la força benèvola de la natura i el segon, de la malèvola. El nom mateix d'aquest personatge és ja un advertiment molt evident de la càrrega simbòlica de la seua concepció. Però al mateix temps també hi ha, com havia avançat, herències naturalistes, especialment aqueixa mena de determinisme biològic que dirigeix i conforma els habitants de la muntanya: l'instint com a força motriu d'uns éssers reduïts a la categoria de bèsties. L'Ànima mateix pot ser entès també com un representant exemplar.

L'ús del símbol tampoc no enfronta la novel·la al model naturalista. Els estudiosos de l'obra de Zola han destacat precisament la importància clau dels símbols en la seua retòrica. De fet, ell mateix no es cansava de repetir que «la fórmula naturalista és independent de l'estil de l'escriptor», car en rigor no és més que «el mètode científic aplicat en les lletres». ³ Ara, en aquest període de canvi de segle, l'ús del símbol rep una nova embranzida, gràcies al moviment simbolista, que en fa bandera poètica. El fet és que l'autora recorre a l'ús del símbol i en *Solitud* destaca la muntanya, símbol èpic, objecte fantasmàtic, sobre el qual es projecta la protagonista. Em limitaré a recordar un de tants fragments en què s'hi insisteix: «ésser planta, lliure de tota servitud, de tota necessitat, de tot treball, de tota angoixa, [...] o millor encara, *muntanya, muntanya revessa i crua com els Roquissos...*». La muntanya és molt més que un simple escenari: és una manifestació simbòlica de l'emotivitat de la Mila. L'evolució de la muntanya i el seu estat anímic marxen

3. ZOLA, É. (1971): *Le roman expérimental*, París, Garnier-Flammarion, p. 264. La traducció és meua.

paral·lelament, de manera que la muntanya subratlla l'evolució anímica de la protagonista. Muntanya i protagonista recorren idèntica transformació interna i externa. En l'estació climàtica de la primavera, la Mila gaudeix d'una plenitud vital corresponent a la de la muntanya; a l'estat letàrgic de la muntanya durant la tardor s'equiparava la seua manca de vida.

Fins i tot l'autora no dubta d'utilitzar la tècnica impressionista, la mateixa que Zola traslladava a les seues descripcions seguint els passos dels seus amics pintors, gràcies a la qual, mitjançant pinzellades que combinen el color i la llum, la veu narrativa va presentant al lector la simbiosi establerta entre la muntanya i la Mila.

Les opcions en la configuració de l'aparell transmissor de la informació, és a dir, la combinació de veu narrativa i mode, situen *Solitud* en la cruïlla entre les tècniques heretades del XIX i els intents renovadors, ja comentats, del canvi de segle. L'autora opta per un narrador en tercera persona o extradiegètic-heterodiegètic, que utilitza una focalització que descansa de forma dominant o bé en el mateix narrador o bé en la protagonista. El fet de dipositar el focus de percepció en Mila permet al lector seguir el seu procés intern de captació de la realitat i els efectes que li produeix. Però sempre es manté la diferència entre narrador i personatge en el qual diposita el focus de percepció: les visions, els sentiments i les opinions de Mila arriben al lector a través del narrador i no directament de Mila. Quedava lluny de les exigències més radicals d'alguns autors del moment, com les que acabem de recordar de Teodor de Wyzewa.

Tanmateix, *Solitud* es distancia del Naturalisme precisament en allò més característic i fonamental: el mètode cien-

tífic i experimental, que Zola reivindicava com a únic mitjà d'esbrinar el determinisme imperant en tots els fenòmens, objecte dels *estudis zolians*. Zola distingeix entre determinisme i fatalisme. Mentre que el fatalisme «suposa la manifestació necessària d'un fenomen independent de les condicions», el determinisme és «la condició necessària d'un fenomen la manifestació del qual no és forçada».⁴ I ell, és clar, era determinista, és a dir, científic, tal com explicava Claude Bernard a la seua *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, llibre de capçalera de Zola. En poques paraules, Zola pretenia estendre a la literatura aquest mateix mètode científic de les ciències experimentals, és a dir, descobrir les relacions que lliguen qualsevol fenomen a la causa pròxima o, dit d'una altra manera, esclarir les condicions necessàries per a la manifestació d'aquest fenomen, d'aquest determinisme. Era el resultat lògic del pensament positivista dominant i de la confiança absoluta en la raó.

Per a Víctor Català, la força motriu dels fets humans és aquell fatalisme que Zola blasrava: una força cega, irracional, impossible de ser explicada per la raó. En el conte *La pua de rampí*, del recull *Contrallums*, el narrador, que no és més que el portaveu de l'autora, conclou amb un comentari ideològic en què defensa la seua creença en un fatalisme inescrutable: «quan ens lliguen a la vida, ens lliguen al nostre fat, que és com dir, a un ordre de fatalitats determinades [...]. ¿Qui podria evitar-ho? El Fat és inexorable». El medi no és definit, doncs, per un

4. ZOLA, É.: *op. cit.*, p. 79. La traducció és meua.

conjunt de causes investigables i analitzables que influeixen, determinen els protagonistes. Ací el medi esdevé, simbolitzat en l'Ànima (força malèvola) i Gaietà (força benèvola), una força omnipotent, irracional, misteriosa, per damunt de la capacitat de reacció dels personatges. Víctor Català seria, doncs, inclosa per Zola dins el conjunt de novel·listes idealistes, és a dir, «escriptors que se n'ixen de l'observació i de l'experiència per a basar les seues obres sobre el sobrenatural i l'irracional, que admeten, en un mot, forces misterioses, al marge del determinisme dels fenòmens».⁵ Els contraris dels novel·listes naturalistes.

Víctor Català contribueix també a aquest corrent sincrètic amb la producció contística, integrada pels reculls: *Drames rurals* (1902), *Ombrívoles* (1904), *Caires vius* (1907), *La Marebalena* (1920), l'antologia *Marines* (1929), *Contrallums* (1930), *Vida molta* (1949) i *Jubileu* (1951).

Entre els altres autors cal esmentar: Prudenci Bertrana, amb llibres com ara *Crisàlides* (1907), *La lloca de la vídua i altres contes* (1915)..., i amb el conjunt de proses descriptives de fort contingut autobiogràfic i poètic titulat *Proses bàrbares* (1911), que causaren un gran impacte; Raimon Casellas, amb *Les multituds* (1906) i *Llibre d'històries* (1909); Josep Pous i Pagès, amb *Empordaneses* (1905), Juli Vallmitjana, amb *Coses vistes i coses imaginades* (1906), *Fent memòria* (1906) i *De la raça que es perd* (1917); Salvador Galmés, amb els contes publicats a diverses revistes i recollits pòstumament en volums com *Novel-*

5. ZOLA, É.: *op. cit.*, p. 76.

letes rurals (1953) i *Quadrets i pinzellades* (1956); Joan Rosselló de Son Fortesa, amb *Manyoc de fruita mallorquina* (1903) i *Tardanies* (1912-1914, en revista, i 1949, en llibre); i Joaquim Ruyra.

Ruyra, el millor contista, juntament amb Víctor Català, és autor d'una producció molt singular, revestida de la llengua més rica i expressiva del període, una autèntica contribució decisiva a la conformació de la llengua literària catalana moderna. La seua obra contística es va recollir als llibres *Marines i boscatges* (1903), reeditat amb noves incorporacions i retocs sota el títol *Pinya de rosa* (1920), *La parada* (1919) i *Entre flames* (1928).

2.2. El model decadentista

En aquest corrent incloc les novel·les i contes que s'ajusten d'una manera més homogènia a aquest model. Entre la producció de novel·la cal citar el parell d'autors següents: Alfons Maseras, sobretot, en aquest període, amb *Edmon* (1908), *L'adolescent* (1909), *L'arbre du Bien et du Mal* (1912 en original francès i 1937, amb el mateix títol, en català) i *Ildaribal* (1915) i Miquel de Palol, amb *Camí de llum* (1909).

La producció contística es caracteritza per dues notes: el major reeiximent estètic, en comparació amb la producció novel·lística, d'alguns dels contes més representatius i la més decisiva influència del Preraphaelisme, de tal manera que sembla més just englobar-la sota l'epígraf de decadentista-preraphaelita. Els escriptors que hem de recordar són: Alexandre de Riquer, més conegut com a poeta, però també autor d'una

interessant obra contística, en part recollida al volum *Quan jo era noi* (1897); Eugeni d'Ors, amb els contes recollits en versió castellana al llibre *La muerte de Isidro Nonell y otras arbitrariedades* (1905); Alfons Maseras, sobretot amb *Escull* (1905), *Contes fatídics* (1911), *Contes i croquis* (1916) i *Contes a l'atzar* (1918); Eduard López-Chavarri, sobretot amb *Cuentos lírics* (1907); Miquel dels Sants Oliver, sobretot amb *Flors del silenci* (1907), i Miquel de Palol, amb *Llegendes d'amor i de tortura* (1909).

Cal no oblidar l'aportació de Santiago Rusiñol, ja estudiat en l'altre corrent, però que també contribueix en aquest amb algunes obres importants, com ara *Fulls de vida* (1898), llibre de cròniques o impressions de base autobiogràfica i d'elevat contingut poètic que el relacionen amb els poemes en prosa recollits a *Anant pel món* (1896) i *Oracions* (1897).

2.3. El model filosòfic o ideològic: Eugeni d'Ors

Eugeni d'Ors (1881-1954) és el màxim representant d'aquest model narratiu, que disposa d'il·lustres mestres, com el seu admirat Anatole France. És un model molt complex i divers, en què en línies generals hom podria distingir tres submodels, segons les diferents maneres d'incorporar els ingredients ideològics i les conseqüències que en deriven en la conformació de la narració: la narració d'idees, de tesi i intel·lectual. En el primer cas ens trobem amb personatges vius, de relacions conflictives amb el món diegètic, només que el narrador hi és més preocupat per donar-nos a conèixer la ideologia, el pensament, dels personatges que no la interioritat psíquica o emocional. Les idees segregades queden perfectament diluïdes

dins el conjunt de trets caracterològics de l'ésser de ficció, com un component més, bé que essencial.

El segon submodel es caracteritza per construir-se sobre una estructura antagonica: la relació conflictiva entre la posició ideològica mantinguda en el món diegètic pel protagonista (la presentada com a bona) i la posició contrària, defensada per l'oponent (l'oferta com a equivocada). Els personatges són, doncs, definits sobretot per la funció d'*encarnar les idees*, de tal manera que les relacions entre els personatges i el món diegètic són predeterminades d'antuvi per l'autor segons el postulat que s'haja de defensar i, en conseqüència, molt monolítiques. Al capdavant, els personatges són definits segons l'adscripció al grup dels representants de les idees *correctes* –en opinió de l'autor, és clar–, al qual pertany el protagonista, o al grup dels oponents, dels representants de les idees *equivocades*.

El tercer és el més acostat a l'assaig. Aprofita al màxim les característiques de la narrativitat en subordinar totalment el món diegètic a l'objectiu adoctrinador. O dit d'una altra manera: la funció ideològica del narrador sol guanyar tant de paper que pot fins i tot acabar tapant la funció estrictament narrativa, la suposadament principal de qualsevol narrador. En conseqüència, els personatges esdevenen abstractes, arquetípics i mancats de complexitat vivencial, pures encarnacions d'una idea, sempre supeditats a la posició ideològica de l'autor i a la seua voluntat pedagògica. No cal dir que els personatges no viuen cap evolució i el protagonista pot estar situat al marge del temps i de l'espai, i pot igualment encarnar la idea que dona significat a la novel·la.

Eugeni d'Ors defensa una concepció de la novel·la, que en l'afany de desmarcar-se absolutament de la novel·la realista i

naturalista, al capdavant proposa un camí de difícil viabilitat novel·lística. A partir del mestratge de Plató i de Carlyle, Ors reivindica una concepció de la novel·la que descansa sobre dos pilars: el rebuig del Realisme i la superació de l'Objectivisme, però també del Subjectivisme, per l'Essencialisme. L'escriptor no sols s'ha de prohibir el Sentimentalisme sinó que ha de superar les aparences de la realitat i copsar-ne l'essència. En poques paraules, es tracta d'aplicar la seua estètica arbitrària, mitjançant la qual l'escriptor ha de ser un *creador* de realitats i no un *observador*; ha de saber despullar la realitat de tot allò anecdòtic i descobrir-ne l'essència. En resum: ha d'anteposar el seu model ideal a la realitat (Castellanos 1994). Però aquesta concepció de la novel·la no sols l'enfrontava al model realista i naturalista heretat sinó que dificultava en manera extrema la possibilitat de supervivència del gènere. L'eliminació de tot allò anecdòtic, és a dir, la trama argumental, el porta fins i tot a considerar insuficient el pas, ben meritori al seu parer, fet per Anatole France en aquest camí renovador, car continuava subsistint encara en les seues obres l'anècdota argumental. La seua aposta és més radical, tant que el gènere de l'assaig és a frec.

La major part de la narrativa d'Eugeni d'Ors es troba immersa dins la llarguíssima sèrie del *Glosari*, un conjunt de més de 3.000 articles publicats sota el pseudònim de Xènius des de l'1-1-1906 fins al 8-1-1920 a *La Veu de Catalunya* i des del 20-IV-1920 fins al 3-VII-1921 a *El Día Gráfico*. L'any 1923, quan es va establir a Madrid, va reprendre la sèrie en castellà, des de les pàgines de l'*ABC*, primer, i després des d'altres periòdics. Entre les obres publicades en forma de glossa diària que més ens criden l'atenció des del nostre interès per la nar-

rativa cal esmentar *La Ben Plantada* (1911) i *Gualba, la de mil veus* (1915), en català, i *Sijé* (1928-1929) i *La verdadera historia de Lidia de Cadaqués* (1954), en castellà. Però sobretot *La Ben Plantada*, una magnífica mostra d'aquest model de novel·la ideològica, i més exactament de novel·la intel·lectual.

El tema de la novel·la és declarat pel narrador-Xènius mateix dins el text: escriure «un assaig teòric sobre la filosofia de la catalanitat». I en efecte la novel·la es proposa elaborar una definició nacional de Catalunya, descobrir els trets característics que han modelat el caràcter català. I que han de seguir modelant-lo en el present, raó per la qual l'obra és també una prèdica sobre com s'han de comportar els catalans per esdevenir millors tot respectant les pròpies essències singularitzadores. Un objectiu molt propi de l'assaig, però que D'Ors prefereix vehicular a través de la ficció novel·lística. Una *ficció* molt peculiar, cal afegir.

La solució adoptada per a narrativitzar el seu discurs filosòfic és una solució de mínims: introduir un personatge femení amb una doble funció. D'una banda encarna el prototipus exemplar representatiu de la nació catalana; i, de l'altra, serveix d'*excusa* narrativa per a la prèdica contínua de Xènius-narrador i per a l'exigua, insignificant, trama argumental. Teresa, la Ben Plantada, és un personatge pla, sense psicologia ni vida interior (preocupacions, traumes, inquietuds...). No evoluciona ni externament ni internament al llarg de la història. És com una presència inamovible, freda i distant com una escultura. En poques paraules: un autèntic símbol de Catalunya, car en realitat no és més que el compendi de trets racials que sintetitzen el poble català. Trets estètics, sociopolítics..., i fins i tot

d'urbanitat i correcció de conducta. Un *breviari* on els catalans han d'acudir a aprendre a ser catalans o, millor encara, a ser *bons* catalans.

No interessa fer moure i evolucionar unes criatures de ficció al compàs del seguit d'accions. És una novel·la on no *passa* gairebé res i on els personatges són opacs, sense vida interior, que no interessa al narrador. L'únic que realment preocupa aquest tan singular narrador és adoctrinar els lectors, no per casualitat l'autor s'ha atorgat a ell mateix aquesta funció introduint-se amb el seu propi nom dins l'univers diegètic com a veu narrativa i com a personatge. Xènius narrador-testimoni, extradiegètic homodiegètic en terminologia genettiana, es revesteix d'unes característiques que li donen una fesomia molt singular. En primer lloc adopta una funció ideològica colossal, hipertrofiada, absolutament inusual, de tal manera que les digressions del narrador sobre tots els aspectes de la societat al capdavant es converteixen en la seua activitat principal en detriment de la funció narrativa o de contador d'una història, la pròpia de qualsevol narrador. No pot estranyar, doncs, ni la feblesa de la trama argumental ni el segon pla tan distant en què són col·locats els personatges, que quasi ni actuen ni parlen.

En segon lloc, aquest tipus de narrador testimoni, en què la funció com a narrador sol ser molt més important que la funció com a personatge, s'ajusta també ací a una norma no escrita: la narració esdevé la història d'una fascinació, la que el narrador sent per la protagonista, Teresa, al servei de l'excel·lència de la qual actua.

És un narrador que renuncia no sols a qualsevol dels recursos que li permeten entrar en l'interior dels personatges, com

ara el psicorelat o resum per part del narrador dels sentiments i pensaments dels personatges, emprat molt excepcionalment, el monòleg narrativitzat o estil indirecte lliure i el monòleg interior, sinó també a l'estil directe o discurs reportat, ja que les escenes són d'escassa importància. És el narrador qui parla sempre i no per acostar-nos les accions i sentiments dels personatges sinó per *adoctrinar* els lectors. En poques paraules: el narrador discurseja molt, contínuament, i narra molt poc.

L'anticonvencionalitat del model es completa amb la composició basada en la unitat estructural de la glossa-capítol d'aparició diària, que augmenta la sensació de fragmentarisme, rematada pels pocs escrúpols de l'autor en afegir a l'edició en forma de llibre set glosses (la «Pausa o intermedi»), sis del 1907 i una del 1908, alienes a la sèrie original de *La Ben Plantada* i dedicades, és clar, a uns personatges i unes accions aliens al món diegètic protagonitzat per Teresa. I amb la gosadia del joc intertextual amb la incorporació en forma de citació de dos cançons i un sonet de Ronsard. I, finalment, amb la llicència de la metalepsi narrativa o ruptura de nivells, que li permet incorporar a l'univers diegètic l'opinió d'uns suposats lectors reals que pregunten i exigeixen detalls a l'autor. Són recursos, especialment la composició de l'obra per mitjà de la integració de diversos relats de diferents narradors paral·lels i no subordinats, el joc intertextual i l'atreviment de les llicències narratives, com la metalepsi comentada, que anys després, a partir dels anys vint, seran convenientment aprofundits i explotats fins a donar una personalitat pròpia a la novel·la i al conte del segle xx.

En efecte, *La Ben Plantada* era entesa pels lectors coetanis com una novel·la molt inusual. O simplement com una *no*

novel·la, parer dels membres del jurat del Premi Fastenrath de l'any 1912, que la va eliminar en no considerar-la una autèntica novel·la. Són els perills de moure's en els límits.

3. L'arribada dels nous models i de les noves tècniques: Primera Guerra Mundial-1939

És ara quan la narrativa rep una forta gimnàstica renovadora que capgira el model de relat. Diversos factors interactuen per aconseguir aquest renaixement després de l'allargada ombra del model imposat per realistes i naturalistes. Alguns d'aquests factors no són estrictament literaris, encara que tindran una repercussió decisiva en la nova concepció del relat; uns altres, en canvi, naixen des de dins de l'estricta activitat literària.

Entre els primers, cal citar dos noms clau en el pensament del primer quart de segle: Henri Bergson i Sigmund Freud. Les aportacions de Bergson sobre l'estudi del temps i de la memòria van ser molt valuoses per a la nova concepció dels personatges. El seu concepte de *psicologia associacionista* permet entendre millor el funcionament de la consciència de l'ésser humà. Bergson descobreix que la persona emmagatzema les imatges dels esdeveniments, que després d'haver desaparegut de la consciència, es conserven a la manera de disposicions cerebrals, preparades a emergir de nou per associació amb una altra imatge actual que la desperta. Marcel Proust va saber extraure com ningú les virtuts literàries de la teoria bergsoniana, un dels pilars de la seua extraordinària obra novel·lística.