
LA NOVEL·LA ANTIMODERNISTA:
LES PROPOSTES DE *LA RENAIXENSA*

Jordi Castellanos

Universitat Autònoma de Barcelona

Un mercat real

Quan s'ha parlat de novel·la modernista, s'ha tendit a mirar quins models, quines referències de la novel·la contemporània europea tenien els autors. Però s'ha deixat de banda contra qui escrivien, o, si es vol, en el marc de quina tradició se situaven, quins eren els seus contemporanis que escrivien sense mirar cap a Europa o mirant cap a una Europa que no s'identificava amb la modernitat que ells pretenien instaurar. Hem tendit, també, a referir-nos a la dècada dels noranta com a un període narrativament pobre. Són els anys de la crisi del naturalisme, de l'afluïxament de l'Oller, que s'afanya a acabar *La febre d'or* i triga una colla d'anys a treure *La bogeria*, i de problemes per part dels modernistes per a instaurar els seus models. Però, si ens oblidem dels corrents estètics, si ens oblidem de les valoracions, i analitzem només quantitativament la producció de novel·les d'aquesta dècada, ens enduem una sorpresa: la pretesa i tan cantada crisi de producció no apareix per enlloc. No trobem, és cert, cap novel·la signada per un «modernista», és a dir, per un autor que se senti integrat en les files dels defensors de modernisme. Però això no té gaire transcendència: la xarxa de publicacions que s'ha anat creant d'ençà dels anys vuitanta a l'ombra del catalanisme actua de manera efectiva i serveix de suport a un ampli sector de narradors. O potser a l'inrevés: troba el seu suport en ells.

És un mercat precari, però és un mercat real. L'accés als lectors es realitza a través del fulletó o de la col·laboració a la premsa amb articles literaris, és a dir, narracions o quadres de costums, i només escadusserament a través del llibre. El mercat, doncs, pateix una certa esbiaixada en relació amb les formes modernes, habituals en els països més avançats. Però, amb tot, té una considerable vitalitat, fins al punt que arriba a propiciar l'aparició d'algun narrador que podríem qualificar d'«especialista», ja que no de «professional» atès que no viu dels seus escrits. Seria el cas de Joan Pons i Massaveu, ben present a gairebé totes les publicacions catalanes de l'època, des de *La Renaixensa* a *La Il·lustració Catalana*, des de *Lo Catalanista* a *L'Avenç* i *La Veu de Catalunya*. Pons i Massaveu és un claríssim exponent d'aquesta desviació del mercat, de manera que moltes de les seves novel·les, o narracions, ni tan sols arriben a convertir-se en llibre. I és que l'escàs

paper que aquest té dins aquest petit mercat literari propicia que la novel·la llarga, unitària, ocupi un lloc secundari i que fins i tot el fulletó, sovint, en lloc d'allargar els productes, els redueixi per tal de facilitar la diversificació i, doncs, l'accés al lector. De les publicacions que he esmentat, *La Renaixensa*, a través de la seva revista literària enquadernable i, sobretot, del seu fulletó, que porta el títol de «Novel·les catalanes i estrangeres», resulta indubtablement la més representativa. Darrere d'ella, *La Il·lustració Catalana*, de Francesc Matheu, tot i que a partir del 1894, quan s'ha deixat de publicar la revista, l'activitat editorial resta estroncada. Aquests són, també, en el mercat del llibre, els peus d'impremta més habituals, tot i que en la majoria dels casos (sobretot en el cas de *La Renaixensa*) la intervenció de l'editorial en la producció del llibre es limiti a proporcionar impremta i distribució, perquè l'autèntic editor és l'autor, en alguns casos amb l'ajut –suposen-ho– de la societat «Protecció Literària». La intervenció directa i intencionada en el mercat editorial que fa *L'Avenç* a partir del 1891 no varia inicialment el panorama, simplement perquè la revista (el grup central de la redacció) s'interessa més per la reforma lingüística que per la modernització literària. Cerquen l'adhesió de noms ja reconeguts, que no són gaires i ben poc «moderns»: Bosch de la Trinxeria i Pons i Massaveu. Cal precisar que, fora de *L'Avenç*, els dos continuaran editant en l'ortografia tradicional.

I és que el mercat d'aquestes editorials estava ben fixat i els era fidel. Ben lluny de les novetats tipogràfiques del modernisme, oferien uns productes de format reconegut, diguem-ne que sòlids. A més, tenen al costat un seguit d'intents, efímers, per crear, amb mentalitat vuitcentista i pocs mitjans, col·leccions populars, a bon preu, que admeten la publicació de novel·les, però no de forma exclusiva. Com la «Biblioteca Popular Catalana», que apareix el 1893 i porta el subtítol «Col·lecció dels millors autors catalans»: va començar, com obligaven els cànons populistes, amb Serafi Pitarra (*Poesies*) i va seguir amb reculls de narracions d'Emili Vilanova (*Col·lecció de quadros*), Pons i Massaveu (*Caps i Treves*), Robert Robert (*Col·lecció de treballs literaris*), Antoni Careta i Vidal (*Rajolins*), per acabar altre cop amb poemes de Manuel Rocamora (*Joguines*), amb presentació de Conrad Roure, que potser n'era el responsable. L'anunci d'uns *Cuentos* de Francisco de S. Maspons i Labrós i de les *Obres* de Narcís Oller ja no arriben a concretar-se. Un altre intent, també fracassat ben aviat, va ser la «Col·lecció Selecta Catalana», que dirigia Manuel Marinello i que publica Emili Vilanova, Feliu i Codina i anuncia, també, una obra de Narcís Oller, entre d'altres.¹ Aquestes dues col·leccions, al costat de la política novel·lística que porta a terme *La Renaixensa*, em semblen simptomàtiques: volen guanyar un públic catalanista al qual ofereixen els «millors autors» o una tria «selec-

1. Amb Manuel Marinello com a director i B. Bauzà com a administrador, la col·lecció anuncia que publicarà un volum mensual de 128 pàgines, amb una bona presentació i agermanant, diuen, el millor que s'ha escrit amb obres inèdites. Afirmen que compten amb cinquanta «toms» per publicar. Els que han publicat són *Quadros*, d'Emili VILANOVA, *La dida* de Josep FELIU I CODINA (en dos volums) i *Poesies premiades*, de Frederic SOLER. Anuncien per al volum cinquè una obra d'Oller, a la qual havien de seguir Francesc Ubach i Vinyeta, Pons i Massaveu, Cortils i Vieta, etc. La col·lecció, per les obres que anuncien a la contraportada, s'hauria de datar el 1897. L'adreça que donen és la de la Impremta de Mariano Galve, del carrer d'Avinyó, 18.

ta catalana». Això marca, també, els seus límits. Podríem afegir-hi, encara, la «Biblioteca Catalana Il·lustrada», que publicava la revista *Lo Teatro Regional*, que acull els noms de Feliu i Codina (*Vers i prosa*), Pons i Massaveu (*Menudalla, poesies* i la novel·la *La dama negra*), Pere Cuyàs (*Un mes als Estats Units*), Francesc Pelagi Briz (*Idil·lis*, poemes) i Conrad Colomer (*Arsenal*).

«*Novel·les catalanes i estrangeres*»

La peça cèntrica de la novel·la catalana en els anys noranta és el fulletó de *La Renaixensa*, que va posar a l'abast dels lectors una sèrie de novel·listes i de novel·les «catalanes i estrangeres» força remarcables. Deixem, per a més endavant, l'anàlisi de les traduccions. En relació amb la novel·la catalana, la col·lecció es va convertir en una mena d'antologia de la producció novel·lística publicada fins al moment. Hi trobem obres de Francesc Pelai i Briz (*El coronel d'Anjou*, el 1892), de Martí Genís i Aguilar (*Julita*, el 1892; *La Mercè de Bellamata*, el 1894; *Sota un tarot*, el 1895; *Quadros del cor*, el 1896; *Records d'una nit*, el 1896; i *La reyneta del Cadí*, el 1898), de Josep Martí Folguera (*Lo caragirat*, el 1892), de Joan Pons i Massaveu (*En Quicu dels llibres*, el 1893; *L'auca de la Pepa*, el 1895; i *A matadegolla*, el 1899), de Josep M. del Bosch i Gelabert (*Guideta. Novela de costums*, el 1893, i *Lo segador*, el 1896), Lluís B. Nadal (*Los milions del farinayre*, el 1893), de Maria de Bell-lloch (*Vigatans i botiflers*, el 1893), d'Emili Vilanova (*Tristeta*, el 1895, i *Lo Bernat de la Cristina*, el 1897), de Bonaventura Bassegoda (*La bona gent*, el 1896), de Josep Berga i Boix (*Un retrato esborrat*, el 1897), de Francisco de P. Maspons i Anglasell (*Miquel Grau*, el 1897), de Carles Bosch de la Trinxeria (*L'hereu Noradell*, el 1898, i *Lena*, el 1899); de Joaquim Riera i Bertran (*Los comediantes del segon pis*, el 1902), de Gaietà Vidal i Valenciano (*La pubilla del mas de Dalt i Confiança en Déu*, el 1902), de Josep Feliu i Codina (*Lo Bruc*, el 1900), d'Antoni de Bofarull (*Costums que es perden i records que fugen*, el 1900) i de Dolors Monserdà de Macià (*La Montserrat*, el 1899), per assenyalar només les reedicions més significatives, d'entre les quals podríem distingir-ne algunes que, per dir-ho així, eren ja un punt de referència en la història del gènere a Catalunya (*Lo coronel d'Anjou*, *Julita*, *Vigatans i botiflers*, per exemple), mentre que altres són èxits recents que el fulletó reedita (com *L'hereu Noradell*, *L'auca de la Pepa* o *Miquel Grau*).

Aquest esforç de compilació comprèn també algunes novel·les d'autor, tema i ambient catalans que havien aparegut en castellà i que ara són traduïdes al català, restituïdes a la seva «versió original»: seria el cas de Víctor Balaguer, de qui recullen un seguit de novel·letes històriques (*La damisela del castell*, 1894; *Història d'un mocador*, 1895; *L'espasa del mort*, 1896, i *Los almogàvers a l'Orient*, 1898); de Joan Cortada, que hi apareix exclusivament amb una de les seves novel·les morals (*Na Rosina*, 1899); i, sobretot, Francisco de P. Capella, que aprofitarà la col·laboració per incorporar al català part de la seva obra novel·lística.² D'aquest conjunt, no resulta difícil extreure'n conclusions entorn de la línia que pugui propugnar *La Renaixensa* per a la novel·la catalana: apropiari-se de la tradició, donar-ne una imatge totalitzadora i proposar-ne la continuació pels camins de l'idealisme i del

costumisme romàntics. En bona part, contra el modernisme, un moviment que per a ells representa la desnaturalització del país. Però també contra el naturalisme: significativament, dins aquesta selecció de models no s'inclouen els dos noms que havien aportat alguna inquietud renovadora a la novel·la dels anys vuitanta: Narcís Oller i Pin i Soler. Aquestes absències, és clar, es podrien interpretar estrictament amb raons de mercat: els seus llibres (alguns sortits de les mateixes premses del diari) eren recents i no tenia sentit reeditar-los en fulletó. Però altres llibres recents hi són incorporats. En tot cas, ni Pin ni Oller representen el futur dins aquest conjunt i sí que el representen, com a mínim pel fet de ser-hi incorporats, altres noms lligats inequívocament al cercle de *La Renaixensa*, i, per tant, que publiquen també a la revista o al diari. I aquest fet, en els anys noranta, quan ja han sorgit amb força les propostes modernistes, no és un fet banal.

I és que els noms que s'incorporen no representen cap via de renovació. Són Jacint M. Capella (amb *Lo nebot de D. Pere*, 1894, *Cartas que no lligan*, 1895, i *Lo gorch de las Ànimas*, 1898), General Ginestà Punset (amb *La pubilleta del Molins*, 1896), Ferran Girbal Jaume (amb *La Dolors*, 1897, *L'hereu del molí*, 1897, i *Pel maig*, 1898), Josep M. Aguirre (amb *Idili trist*, 1897); Josep Soler y Palet (amb *De fora y de dins*, 1897, i *Erenia*, 1898); Eduard Bertran i Rubio (*De la platja al seminari*, 1900, i *Sebastià*, 1902), Josep Berga y Boada (*Platrabé*, 1902) i Pere Joan Girona (*La plassa de Secanell*, 1902). Bona part d'aquestes obres les podríem qualificar de novel·la rural o novel·la costumista rural. O idealista, o sentimental. Tot i que no hi hagi una actitud programàtica precisa, la tendència de fons s'associa als noms de Genís i Aguilar, Bosch de la Trinxeria, Berga i Boix, Lluís B. Nadal, entre d'altres. Per tant, amb el grup d'Olot, que compta amb el patronatge de Carles Bosch de la Trinxeria amb José M. Pereda com a punt de referència. És aquest el nom que utilitzen quan parlen de determinats models de novel·la «muntanyesa» o «rural». I aquesta serà, certament, tota una via temàtica: el camp, gresol de bons costums i bons sentiments, enfront de les ciutats modernes, despersonalitzadores i descristianitzadores. Bosch, entre d'altres, molt atent a la crítica i preocupat per fer una literatura que estigui més al dia, prendrà com a model la literatura de consum i antinaturalista francesa, mentre, però, intenta justificar-se adduint la tradició balzaquiana i traduint Maupassant, concretament *Lo Horlà*, en el que podríem interpretar, també, per la seva banda, com una jugada de prestigi cultural. Ací, dins «Novel·les catalanes i estrangeres», i pel que fa a la línia que sembla que es defensa per a la novel·la catalana, més que Balzac i Pereda, apareix un nom, de gran prestigi en la darrera dècada del segle: el pare Luis Coloma, que hi té, per ser un autor accessible en castellà per als lectors, una presència més que distingida.³ No ens ha d'estranyar, doncs, que al

2. És l'autor més assidu: *La senyora Elena*, 1892; *Lo senyor Lluch*, 1893; *Judit de Welp*, 1894; *La cuadra de Vilarnau*, 1895; *Catalina* (publicada ja anteriorment en versió catalana de Pere d'Alcàntara Penya al *Semanario Católico* de Palma), 1896; *L'hereu de la casa cremada*, 1897; *Lo baró de Santa Júlia*, 1899; *La tertúlia de la senyora Pepa*, 1899; i *Una dona com no n'hi ha gaires*, 1900.

3. En efecte, a partir de l'èxit de *Pequeñeces*, el pare Lluís Coloma passa a convertir-se en model per als escriptors idealistes, moralistes i didàctics. El fulletó de *La Renaixensa* li tradueix *La murmuració* i *La Pardala*, el 1895, i *En Renoch*, el 1902.

costat dels esmentats i d'altres que esporàdicament conreen la narrativa,⁴ es recuperin els noms de Gaietà Vidal i Valenciano, de Joan Cortada i, sobretot, de dos moralistes catòlics, com Josep Valls i Vicens (conegut panegirista religiós que signa les seves novel·les com a «Josep M. del Bosch Gelabert») i Francisco de P. Capella. De fet, tots els autors s'emmarquen entre la tradició rural i l'idealisme sentimental i moralista, es tracti d'un il·lustre vigatà com Francisco de Febrer (*Roseta Gurniol. Quadro de costums montanyeses*, 1893), una mestressa de casa il·lustrada com Agustina Mauricio de Xuclà (*L'endemà de la festa major*, 1895), un metge prestigiós com Eduard Bertran i Rubio (*De la platja al seminari*, 1900)⁵ o un jove militant catalanista com General Ginestà (amb una novel·leta tòpica: *La pubilleta del Molins*, 1896).⁶ A destacar, bé que no pas per les seves qualitats literàries, *Vora la mar* (1895), de J. Portals i Presas, una narració que se situa a Arenys de Mar i que podria considerar-se una de les peces de la cadena que ha anat creant el mite arenyenc: recull molts dels elements que en formaran part, com les colles dels nois, els jocs al carrer i a la platja, el cementiri (ben lluny, encara, de la imatge que se n'ha creat modernament), la mes-trança, els indians, l'escola nàutica, etc. L'obra, però, no troba mai l'equilibri entre el costumisme, la narració fulletonesca i les digressions de l'autor.

El nom més repetit a la col·lecció és el de Francisco de P. Capella. Tampoc ens ha d'estranyar: és, en aquells moments, el màxim representant de la literatura per a les famílies, didàctica, moralitzadora. S'ha fet un nom escrivint en castellà, com a col·laborador i fulletonista d'*El Correo Catalán* i de *La Hormiga de Oro*, entre d'altres publicacions catòliques i ha anat evolucionant des del predomini inicial de la novel·la històrica cap al costumisme.⁷ La seva col·laboració a *La Renaixensa* respon a un matrimoni de conveniència: per als editors, la incorporació d'un nom que arros-sega un públic; per a ell, el complement que cercava. Així ho explica: s'havia ofert trenta anys enrere a Lluís M. Llauder, el director d'*El Correo Catalán*, mogut per «la idea de moralisar recreant»; amb això, «l'ideal religiós per mi estava complert, però hi mancava una altra cosa i era l'ideal patriòtic. *La Renaixença* em prestà ses planes i allí he fet lo que he pogut».⁸ Així, amb un peu en el carlisme (tot i que mai

4. Per exemple, el vigatà Francisco de FEBRER (*Roseta Gurniol. Quadro de costums montanyeses*, 1893) o la mestressa de casa il·lustrada Agustina MAURICIO DE XUCLÀ (*L'endemà de la festa major*, 1895), dues obres en perfecte consonància amb aquesta mena de literatura (amb un cert tombant cap a la novel·la criminal, per part de la darrera).

5. Es tracta d'una obreta «exemplar», diria, que comença amb forma de diàleg entre el narrador i el lector, amb un bon domini del llenguatge i una considerable capacitat per oferir la sensació de veracitat. Així que l'obreta va avançant, però, els tòpics i el didacticisme acaben dominant.

6. Aquesta és una de les poques novel·les d'aquesta sèrie que obté els honors d'una ressenya, o per raons de catalanisme o de parentiu: A. BUSQUETS PUNSET, «*La pubilleta del Molins*. Noveleta montanyesa de General GINESTÀ PUNSET. *La Renaixensa*, 1896», *L'Atlàntida* I, núm. 15 (15-XII-1896). La filiació que Busquets i Punset dóna a Ginestà, com a ell mateix, és Lluís B. Nadal.

7. No hi ha cap estudi sobre el personatge. Vegeu la presentació que se li fa a Francisco de P. CAPELLA, *Narracions*, «Lectura Popular», XIV, núm. 241 (s. d.), pàg. 417-418. També Maurici SERRAHIMA. Maria Teresa BOADA, *La novel·la històrica en la literatura catalana*, Barcelona, P.A.M., 1996, pàg. 122-124.

8. Així ho explica en abandonar la vida activa com a escriptor: Francisco de Paula CAPELLA, «Adeussiau», *La Renaxensa*, 31-XII-1897.

no va manifestar-se com a carlí) i l'altra en el catalanisme, tota la seva obra novel·lística, deixant de banda algunes novel·les històriques,⁹ va girar entorn d'uns temes, uns personatges, uns conflictes, que aparentment se situaven en la quotidianitat, al marge de tota preocupació estètica o intel·lectual. Les constants manifestacions que allò que s'explica, els personatges, els conflictes, són reals, viscuts i coneguts, més que una aproximació al real, representen una forma d'empatia, de captació del públic.¹⁰ Com les manifestacions d'humilitat del narrador, que vénen acompanyades sempre d'unes opinions inequívocues que no deixen ni un cap per lligar: és una literatura quadrada, sense esquetxes, conservadora. Que té el nucli ideològic en el cercle familiar, en les virtuts cristianes en què s'ha de fonamentar la seva preservació. Un ordre que cal assentar en l'educació cristiana: heus ací l'objectiu de les obres.

L'altre Capella, Jacint M., fill de Francisco, també publica narracions a la revista i al fulletó a partir del 1893, i ni ideològicament ni literàriament se'n desvia gaire. Potser, a *Lo nebot de D. Pere*, una típica novel·la fulletonesca, amb fill de pares desconeguts i amors que sempre voregen o acaben en decandiments mortals, s'aproxima a la literatura mundana, edulcorada, idealista, dels Onhet, Feuillet o Chebuillez, els autors que també admirava Bosch de la Trinxeria. L'exhibició supèrflua i superficial de cosmopolitisme (en els lemes en llengua original amb què encapçala cada capítol, en els ambients internacionals de Niça i Montecarlo) i de cultura (amb comentaris sobre escriptors, sobre fets històrics, etc.) no pot amagar la càrrega conservadora i moralista de l'obra. Un episodi, per exemple, com la crisi borsària dels anys vuitanta, que Oller havia novel·lat amb molt bon criteri a *La febre d'or*, és anecdotitzat i frivolititzat tot i les manifestacions de realisme que l'autor hi deixa anar.¹¹ I, com a tret definitori, perquè és recurrent, cal destacar l'antisemitisme de què fa gala, exponent d'un clima generalitzat a Europa quan està a punt d'esclatar l'afer Dreyfus a França.¹² Poques coses de nou ens aporten les seves altres obres: *Cartes que no lliguen* és, directament, un pamflet narratiu contra la fe en el tarot, i *El gorg de les ànimes*, amb un rerefons llegendari, se situa en l'exaltació de la vida rural. Sense més.

9. Com, per exemple, *Judit de Welp* (1882), incorporada a «Novel·les catalanes i estrangeres» el 1994.

10. Vegeu, per exemple, les declaracions amb què comença *La senyora Elena* o el petit pròleg a *Lo senyor Lluch*, en el qual arriba a afirmar, fins i tot, que, dels personatges que ha conegut al llarg de la seva vida, «he volgut retratar els que presentaven tipus més adequats per a fer agradable i moral una obra».

11. L'autor adverteix en nota que ha introduït expressions i locucions característiques del món de la borsa per tal de donar a l'obra «més color local». Res, però, més allunyat del realisme que aquestes descripcions.

12. Així, sota la citació d'uns mots de Shylock, d'*El mercader de Venècia*, s'introdueix un capítol absolutament gratuït en què es castiga la usura. Capella fa gala de la seva erudició en la matèria: «Ell, com lo celebrat autor de *France Juive* i d'altres no menys valents contra els descendents d'Israel, com l'heroic Ed. Drumont, lo director de la *Libre Parole* sabia la manera de tractar als jueus.»

Els perills del modernisme

Tot i això, la «modernitat» –diguem-ho així– no és del tot absent de la col·lecció. Josep Soler i Palet, després de publicar una novel·leta costumista, prou digna pel que fa a la llengua tot i l'explicitació argumental i un tancament moralista, amb el títol *De fora i de dins* (1897), va fer un considerable esforç d'actualització amb una novel·leta, *Erenia*, publicada el 1898, bé que datada el febrer del 1896. Es tracta d'un intent, siguin quins siguin els resultats i el punt de vista, de penetrar en una situació de crisi social i política: la crisi social té com a referent el decadentisme; la política, la guerra de Cuba. La protagonista és una jove cubana, orfe de mare i repatriada amb el seu pare. Se'ns presenta en una cambra *fin-de-siècle*, servida per un negre, un criat que havia estat company d'infantesa i que és l'únic element nadiu que el pare li ha permès de conservar, perquè Erenia ha estat reeducada i catalanitzada. La noia manté, però, una posició favorable als insurrectes (de fet, l'obra comença amb les notícies, que la neguitegen, sobre l'encerclament de Maceo) enfront de l'equívoc del seu pare (que fluctua entre l'espanyolisme i el catalanisme) i del seu promès, en Ramon, absent fins aleshores, que es manifestarà com un ardent patriota espanyol (tot i que l'autor ens fa saber que respon a actituds acomodaticies i que, a l'hora de la veritat, no arriscaria absolutament res). Erenia, doncs, té una personalitat prou marcada: la trobem inicialment llegint Tolstoi i Bourget, comentarà Wagner, tocarà al piano i cantarà una «serenata»; té opinions pròpies i és capaç de defensar-les, com a exponent que és d'una sensibilitat nova, «neuròtica», que li obre l'esperit a tota mena de supersticions i pressentiments. És així com «sent», a la manera de *La intrusa*, de Maeterlinck, que alguna cosa terrorífica és a l'aire, en les alenades fredes que només ella percep. I és que s'està vivint una època «en què la neurosis fa verda-ders estragos, en què existeix un general desequilibri en l'organisme humà com en la societat nostra; un període de temps prou llarg i d'un fi tan fosc com llunyà, en què en la nostra treballada naturalesa, en lo funcionament de las màquines humanes d'aquesta generació excitada i descontenta, los nervis dominen al cervell malaltís i sense fòsfor. La conseqüència d'aquest estat impropï es la inquietud, lo recel, l'afany sense esperança d'èxit, lo dubte i el desengany i l'enervament al fi, contrari sempre a la vida, que és la força, la virilitat, la creació».

L'estat d'excitació d'Erenia li fa aparèixer tota mena d'imatges oníriques, que freguen l'expressionisme. Fins que, a la nit, «com si estigués desperta, se li apareix de manera clara i esfereïdora la figura d'en Ramon volent atravesar un estany pantanós quina aigua llotosa amagava gran munió de plantes en ell viables, com certa mena de sers racionals que creixen i sobresurten en mig de certs caus socials ben bruts e infectes». L'assassinat pressentit, és, al capdavant, real. En desvetllar-se al matí, l'ambient ja ho deixa entreveure («L'atmosfera és pesada: no es respira pas bé en lo quarto de la Erenia, quina es troba esvasit de feters de cremallots de cera, d'essències d'apotecari, de flors mig passades»). Sorprenentment, però, la intriga es resol amb l'explicació del narrador, atès que Erenia, tot i els pressentiments i haver superat la crisi «vencent la jove naturalesa», «jamai encertà la infeliç lo verdader origen del seu infortuni». Això és el que explica el narrador, malgrat que, diu, «la

història exacta d'aquell drama passional, tan sols lo negre la sabia»: per gelosia, aquest havia matat en Ramon i havia marxat a Cuba, on morirà lluitant per la independència. El fet que, després de l'assassinat, algú hagués robat la cartera de la víctima, havia encobert el crim convertint-lo en un simple fet divers.

En realitat, doncs, no hi ha cap connexió entre l'acció (un drama passional) i la protagonista, amb els seus estats anímics i els seus pressentiments. Els intents de penetració en la ment del personatge (tot i que arriba a aproximar-se, en iniciar-se l'obra, al monòleg interior, bé que amb la clàssica barroeria d'utilitzar el personatge per introduir tot un seguit d'informacions per al lector) i de captació d'espais eteris en la sensibilitat i la suggestió fracassen perquè no van acompanyats d'un canvi real de mentalitat i, doncs, de concepció novel·lística (que és, al capdavant, la concepció de la realitat). La veu del narrador, discreta i dissimulada inicialment, acaba vencent. I també el conservadorisme ideològic, perquè, la crisi, al cap i a la fi, té solució en la raó natural, el sentit comú i, potser reflectint el Bourget que la noia llegia, en la religió, «la fe en la relligió de Crist, en tots temps triomfant».

És el límit de l'aproximació als nous corrents per part d'aquests sectors ultra-conservadors, que recorden força allò que va representar el Cercle Artístic de Sant Lluc: l'intent d'acollir, del modernisme, els aspectes formals més superficials per a encobrir actituds antimodernitzadores. A la manera d'aquell premi que Josep Berga i Boada, que apareix també en la nòmina de narradors de *La Renaixensa*, oferia en el Certamen Científic-Literari organitzat per la revista *L'Atlàntida* el 1897: «al millor ensaig per una comèdia en un acte, de tendències modernistes i de bona llei.»¹³ És, ni més ni menys, el missatge que es desprèn de la primera novel·la que Ferran Girbal Jaume publica dins la sèrie: *La Dolors. Quadro de costums* (1897), que havia estat premiada dos anys abans, significativament, als Jocs Florals d'Olot. Hom podria pensar que l'autor s'aproxima a l'impressionisme, als nous corrents compositius: a la presentació, intenta justificar que la novel·la no passi de ser «lo plan, la idea esbossada, indicada només». No cal pensar-ho: ho desmenteix ell mateix en atribuir-ho a la manca de temps i ho desmenteix l'obra, tan esquemàtica, superficial i falsa com les altres de la sèrie. El seu objectiu, amb l'esquema de novel·la sentimental, és ideològic: combatre l'associació de l'artista amb la bohèmia i el sensualisme i, per tant, proposar l'amor pur (és a dir, matrimonial) com a única deu creativa: «a l'artista li convé casar-se, i li convé molt més que a cap altre home». Així, superada la temptació parisenca, l'artista torna al si de les muntanyes, per regenerar-se, per casar-se, just a temps, perquè la seva estimada estava ja a punt de morir-se.

El mateix any, 1897, Girbal Jaume publica *L'hereu de molí. Croquis per a una novel·la de costums*, que sembla com si apuntés *avant la lettre* alguns aspectes del tractament que la novel·la simbòlica modernista va donar més tard a la ruralia, àdhuc en algunes expressions que podrien apuntar cap al que serà la «llengua masculina»: la descripció de dos pobles situats al marge de la civilització, amb els seus

13. «Suplement al Cartell del Certamen Literari», *L'Atlàntida* II, núm. 32 (1-IX-1897), pàg. 4.

habitants abocats al vici i al crim; la comparació dels pagesos amb bèsties; l'èmfasi de l'adjectivació; i fins i tot l'ús de referents concrets, com la campana.¹⁴ Però les interferències del narrador, la seva actitud moralitzadora i l'oblit d'aquest llenguatge i de les implicacions d'aquestes primeres descripcions al llarg de l'obra, ens en treuen tota la modernitat: no passa de ser una típica novel·la fulletonesca, amb crims, odís, venjances i amors desgraciats, sense que, pròpiament, es pugui ni tan sols parlar de costumisme.

Més pretensions de modernitat té una altra novel·leta seva, també curta: *Pel maig*. *Novel·la-idil·li*. Hi tornem a trobar un escrit inicial, també per parlar de problemes de composició i explicar les seves intencions, unes intencions que podríem situar dins una línia que té en Adrià Gual el seu autor més representatiu: la recerca d'una senzillesa extrema, com la de determinats productes de la poesia popular, a través de la qual suggerir estats d'ànim profundament significatius. «M'havia proposat –afirma– escriure una novel·la innocent fins a lo infantil, però que no fos un cuento de nois. Jo hauria volgut que aquesta història fos d'una senzillès tal que toqués a càndid, que entrés de ple a l'idil·li, que tingués molt de *rêverie* amb totes les nebulositats de l'ensomniament, amb tota la incoherència d'una fantasia, amb tota la candidesa del primer amor, amb la impalpable diafanitat de la visió, amb la delicadesa de tintes d'una matinada de maig... jo hauria volgut escriure un idil·li perfecte». Coherent amb aquesta intenció, posa com a lema uns mots d'una cançó popular alemanya: «*Komm lieber mai...Torna, volgut mes de maig...*» El pròleg, tanmateix, sorprèn perquè acaba amb una excusa: el resultat «no és ni sisquera un reflexe trist de lo que jo imaginava». Tan explícit és, que resulta clar que no es tracta de falsa modèstia sinó d'una constatació clara d'una impossibilitat: fer art nou amb instruments antics. De fet, *Pel maig* no passa de ser una novel·leta sentimental, amb tots els trucs característics del gènere, en la qual apareixen algunes imatges pròximes al simbolisme, bé que, utilitzades tal com fa l'autor, no arriben a adquirir altra significació que l'externament anecdòtica: imatges de foscor i mort, la qualificació d'idealista aplicada al protagonista, algun referent a la noia com a «damisel·la santa» (ho dic gairebé forçant el text), algun joc amb colors i la presència del somni en el desvariejament final (per cert, partint d'una citació de *Le Rêve*, de Zola, que encapçala el capítol). Allò que importa és, estrictament, la història sentimental, construïda a través d'un recurs típicament fulletonesc: l'acumulació de desgràcies i de casualitats. El narrador (en la millor, o pitjor, tradició fulletonesca) hi és sempre present. L'objectiu és con moure un públic majoritàriament femení, al qual es dirigeix. L'obra, doncs, no passa de ser una novel·la rosa, amb personatges blancs, inconsistents, i sense cap problema real, perquè ni la mort, ara de l'un, ara de l'altre, arriba a fer-se creïble. Què devia entendre Girbal Jaume per «*rêverie*»?

14. Per exemple: «mengen lo que treuen d'algun bocinot de terra que conreuen o lo que els permet lo mesquí jornal que guanyen» (pàg. 460); o bé: «Lo Saltant és lo únic hermós que es veu en aquella naturalesa trista i ennegrida, i encara espanta. Aquell paisatge accidentat i pedregós no dilata l'esperit amb set de llibertat i afany de volar, aplanar l'ànima i oprimeix lo cor amb lo misteri estrany de ses pragositats y soletat immensa» (pàg. 461-462).

Ja he assenyalat que aquest conjunt de novel·les, que des d'un punt de vista actual no ens estariem de qualificar com un conjunt de despropòsits, obeïa a un programa més o menys organitzat per servir literatura amena a un públic determinat i, alhora, apartar-lo d'aquell modernisme de «mala llei», sigui'm permesa l'expressió, que s'anava imposant. Els models, els esquemes sobre els quals s'han construït aquestes narracions, són resultat d'una tradició formal creada al marge de la modernitat. I és que els autors no només no participen del mite de la modernitat sinó que s'hi mostren del tot refractaris i escriuen, en part, per defensar-se'n. I és ben segur que el públic receptor no s'hi sentia pas incòmode.

Les novel·les estrangeres

Mentre molts dels productes autòctons de la col·lecció «Novel·les catalanes i estrangeres» de *La Renaixensa* adverteixen sobre els perills del modernisme i de l'estrangerització, el bloc de les traduccions ens ofereix algunes obres que se situen en els punts més interessants de la novel·la de fi de segle, representatius fins i tot de la modernitat. La col·lecció introdueix la novel·la russa i cal recordar que justament la mitificació de la novel·la russa era un dels fenòmens més significatius del tombant de segle europeu i entre nosaltres servia per caracteritzar els modernistes. Tot sembla indicar, però, que també en aquest cas el mitjà predomina sobre els continguts. No és el mateix llegir Melchior de Vogüé amb ulls de modernista que amb ulls conservadors. Ell mateix, catòlic i ultramundà, feia bandera de la novel·la russa en contra dels camins seguits per la novel·la francesa. Cap referència a Vogüé no trobem a la col·lecció, però és més que probable que la *Revue des Deux Mondes*, on ell escrivia, fos la font més important des de la qual s'incorporaven els models literaris del diari. Podem suposar, per tant, que els editors, els traductors i els lectors «llegien» Puixkin, Tolstoi, Gogol, Dostoievski i Korolenko en termes no només no contradictoris amb allò que ells estaven produint sinó, fins i tot, com a models a seguir.¹⁵ Un bon exemple d'aquesta actitud és la del notari olotí Josep M. Aguirre, que dedica un seguit d'articles a la crisi del naturalisme i explica les vies alternatives que s'han obertes: el psicologisme de Paul Bourget, Henri Desjardins o Edmond Haraucourt; el simbolisme o decadentisme de Paul Verlaine, Maurice Barrès i Charles Morice; i la literatura russa, amb els noms de Tolstoi, Dostoievski, Turguènev i, també dins el mateix sac, el d'Ibsen. Com que allò que valora és l'idealisme i la claredat (i, doncs, el didacticisme), l'opció decadentista és descartada mentre Tolstoi (el qual, no ho obli-

15. No estic, doncs, del tot d'acord amb Maurici Serrahima quan afirma que en aquesta col·lecció, malgrat que no hi trobem Balzac, Flaubert o Zola, en traduir Tolstoi, Maupassant, Dickens, Dostoievski, Korolenko, Jókai, Gogol i Björnson, «ens fan comprendre que els escriptors de l'època es veïen en el cas de posar-se al dia, i oblidaven, per antiquats, els esforços de llurs predecessors» (M. SERRAHIMA - M. T. BOADA, *La novel·la històrica en la literatura catalana*, op. cit., p. 125).

dem, ha publicat *Què és l'art?*, un al·legat contra la literatura de fi de segle) és posat, justament per aquests valors, en un primer pla.¹⁶ Al capdavant, la dimensió moralitzadora, l'entorn rural, els elements fulletonescos, no manquen en cap de les obres que tradueixen i hauria calgut percebre'ls des d'una altra perspectiva per adonar-se de la càrrega corrosiva que podia tenir una novel·leta aparentment d'humor lleuger i un pèl absurd com és *Lo nas*, de Gogol; mentre que *Un vell amant*, de Dostoievski, es podia llegir com una obreta mig costumista, mig fulletonesca, mig de misteri, prescindint de la novetat que l'obra podia oferir, per exemple, en la construcció dels personatges.

El punt de compromís entre productes conservadors bàsicament de consum i algunes peces modernes es produeix, diria, en el tombant de segle, entre el 1900 i el 1902. Entre el 1896 i el 1999, potser de resultes del retrocés ideològic que va comportar l'activitat anarquista, les traduccions pràcticament desapareixen fins que, de forma sobtada, el 1900 desbancaran gairebé del tot la producció original.¹⁷ El motiu és, sens dubte, l'esforç de modernització que ha de fer el diari per tal de competir amb *La Veu de Catalunya*. A les seves pàgines s'hi incorporen tot un seguit de signatures que tradueixen D'Annunzio, J. K. Huysmans i Maurice Barrès, per esmentar només alguns noms que tenen a veure amb la novel·la.¹⁸ Doncs bé: el fulletó també reflecteix aquest canvi, amb la combinació de peces clàssiques de prestigi reconegut¹⁹ i traduccions de literatura de consum²⁰ amb noms que se situen dins l'òrbita de la modernitat, ni que sigui en el vessant catòlic i conservador. Em refereixo, sobretot, a Paul Bourget, Louis Couperus, August Strindberg i, més pel nom que per la narració que li publiquen (*Vida de dues gates*), Pierre Loti. D'aquest conjunt, no hi ha cap mena de dubte que Bourget, en traduccions de Lluís Bartrina, hi és introduït de forma militant, amb peces relativament curtes però d'una considerable importància pels camins que obren, l'anàlisi de la dimensió moral (afegim-hi, si es vol, «cristiana») dels sentiments i actituds, amb un ja remarcable gir cap a la tesi. A *David*, per exemple, contraposa l'ideal (l'obra artística) i la realitat (el fill deforme), no pas per donar-ne el contrast sinó la convivència: l'art és el consol davant la realitat humana, però només amb la compassió, ve a dir, es pot sobreviure; *Lo venciment* vol

16. Vegeu, sobre aquestes posicions, Antònia TAYADELLA, «*La punyalada*» de Marià Vayreda, tesi doctoral presentada a la Universitat de Barcelona el 1988, vol. I, pàg. 64-66.

17. Tradueixen, el 1896, *Un somni*, de Korolenko, i *Escenes i aventures de viatges*, d'A. Vulliet; el 1897, *La sota d'espases*, de Puixkin, i *Sota la bandera vermella*, de Braddon; cap traducció el 1898 i només *En Renoch*, del Pare Coloma, el 1899.

18. A destacar, d'aquestes traduccions, un capítol de *La catedral*, de J. K. HUYSMANS (*La Renaixensa*, 24-II-1899) i un fragment de *La novel·la de l'energia nacional*, de Maurice BARRÈS (*La Renaixensa*, 6-V-1899), aquesta darrera presentada com «una obra plena d'esperances per les reivindicacions nacionalistes».

19. En efecte, tradueixen *Les meves presons*, de Silvio Pellico; *L'idil·li interromput*, de la polonesa Elisa Orzesko (tot i que aquesta frega la literatura sentimental); *Faust*, d'Ivan Turguenev; *La senyoreta de Scudery*, de E. T. A. Hoffmann, i *Coloma*, de Pròsper Mérimée.

20. Hi podem incloure des d'obres d'E. C. Moreau, Pere de Brandes, R. de Pont Just, Elie Berthet, Enrich Greville o Matilde Serao.

ser, tot i que l'anècdota es menja la categoria, un retrat d'una generació partida pel sentit extrem de la responsabilitat i els errors d'interpretació nascuts del determinisme positivista, un tema ja tractat a la seva obra més important, *Le disciple; Un sant*, finalment, se situaria, després de repassar un seguit de temes característics del tombant de segle (especialment la valoració prerafaelita de la pintura medieval italiana) en la línia que apunta de dret cap a la novel·la catòlica futura: la presència de la gràcia divina en la simplicitat i en la humilitat humanes.

El fet que trobem Louis Couperus i Strindberg (el text de Loti no té la mateixa transcendència) al fulletó de *La Renaixensa* reafirma la importància d'aquesta plataforma i, alhora, les mancances d'infraestructures culturals dels cercles més renovadors. Perquè Couperus era un dels autors que havia estat proposat com a model per la revista *Catalònia*, a les pàgines de la qual n'havia aparegut un fragment (amb la presentació i versió de Pérez-Jorba, un dels seus ideòlegs) de la novel·la que ara apareix completa: *Majestat*, a la qual seguirà la seva continuació, *Pau universal*. L'obra representava un encarament als grans problemes socials i polítics del món contemporani, el xoc del vell ordre (en aquest cas d'un imaginari imperi europeu que ve a sintetitzar aspectes septentrionals i meridionals del continent) davant de la revolució social. Tot i que el protagonisme recau en un personatge positiu, que hereta la corona imperial, i es tanca amb un final clarament contemporitzador, Couperus no deixava de representar un model de novel·la convencional (que combina acció, personatges ben caracteritzats, intriga i un llenguatge força eficaç) més o menys renovada. Tampoc la traducció de Lluís Bartrina demostra cap preocupació per renovar el llenguatge. És, dins els models de llengua narrativa del XIX, fluida i eficaç.

I, tanmateix, destaquem aquest traductor: Lluís Bartrina. Quan es fa possible comparar les seves traduccions amb altres de posteriors, hom s'adona de fins a quin punt és eficaç, tot i moure's dins els models de la llengua literària del XIX. La seva versió de *La gent d'Hemsoe*, d'August Strindberg,²¹ és molt superior, a parer meu, a la que va fer-ne el 1930 Jaume Bofill i Ferro.²² És una traducció humil, que serveix el text sense pretensions però amb eficàcia. Una cosa que fa pensar que Strindberg arriba a la col·lecció sense que al darrere hi hagi cap tria intencionada, probablement perquè formava part del fons francès del qual es fornien els fulletos del diari. I, tanmateix, la novel·la és d'una qualitat literària incontestable i podria haver-se convertit en un model per a la modernització de la novel·la rural. Però la novel·la modernista neix d'unes premisses que no són les d'aquesta obra i tendeix més a potenciar el

21. Aquesta, pel que sembla, és la primera traducció de Strindberg a l'Estat espanyol. Jaume Bofill i Ferro, al pròleg a la traducció que en va fer de nou el 1930 per a l'editorial Proa, probablement des d'una versió alemanya, no l'esmenta. Les dues, la de Bartrina i la de Bofill, són ignorades per Guillem DIAZ-PLAJA, «Strindberg en España», *Estudios Escénicos*, núm. 9 (1963), pàg. 103-112, que considera que la primera traducció de Strindberg és *L'inspector Axel Borg*, Barcelona: Publicació Joventut, 1902.

22. August STRINDBERG, *La gent de Hemsö*, traducció de Jaume Bofill i Ferro, Badalona, Edicions Proa, 1930 («Biblioteca A Tot Vent», 27). Sembla evident que les dues versions són indirectes i que les versions interposades (francesa la de Bartrina i alemanya la de Bofill) condicionen considerablement els resultats.

caient simbòlic dels personatges que no pas la complexitat de les relacions entre ells. Com a mínim, en mans de Casellas. Menys, en la narrativa de Víctor Català, l'obra de la qual potser sí que podria tenir alguna afinitat amb les tensions psicològiques entre personatges que presenta Strindberg. Seria aventurat, tanmateix, suposar que hi va haver influència directa.

Quan les «Novel·les catalanes i estrangeres» van acabar el 1902, amb les fluctuacions del diari i després d'uns mesos, el 1903 el fulletó va reprendre amb força amb el mateix format però amb un nom nou: «Biblioteca La Renaixensa», que va publicar segons les meves dades cinc volums, amb un total de vuit obres, ara totes traduïdes (i la majoria precedides d'una succinta presentació) per Casimir Brugués, probablement a través de l'alemany. Hi trobem *Vendetta*, del danès Carit Etlar; *Un rapte misteriós*, d'A. Green; *Una dona heroica*, del polonès J. J. Kraszewsky; *Ciudadans de bon humor* i *Los pares de la ciutat* del noruec Elias Kraemmer; *La dama dels ulls de mar*, de l'hongarès Maurici Jókai, *Onze mentides*, de Ferdinand Gross i *La llegenda de la casa núm. 15*, de l'escriptora croata Ida Fürst. No hi ha, doncs, cap modernització de la narrativa, la presència dels autors russos en els anys anteriors ha passat en va i les presentacions del traductor ho acaben de confirmar. Ni tan sols les coincidències amb *La Veu de Catalunya* (en el nom d'Etlar, per exemple) resulten significatives i menys encara la presència d'un humorista com Kraemmer o d'un autor enginyós i intencionat, que toca la ciència-ficció, com Gross.

Per tant, hem de suposar que els sectors joves i renovadors no bevien d'aquesta font, tot i la importància que indubtablement té, en el seu conjunt, l'activitat novel·lística de *La Renaixensa*, sigui en l'ordenació de la tradició vuitcentista, sigui, sobretot, com a divulgadors de la novel·la europea. El fet que les traduccions, en general, apareguin signades és un indicatiu de responsabilitat cultural i, sens dubte, d'intencionalitat literària. Potser, per començar, caldria esmentar la importància de les obres de Tolstoi, Puixkin, Gogol i Dostoievski que arriben al lector català d'aquells anys. Hom es pot sorprendre de pensar que, amb el títol de *Lo vell amant* (que caldria atribuir, més que al traductor, a la versió interposada), el lector tenia accés a *La dispesera*, una obra de joventut que ja conté tota la càrrega psicològica, el misteri i la indefinició dels personatges, que indubtablement havien d'atreure els joves modernistes que estaven descobrint tot un nou espai per a la literatura (allò que Casellas definia: «*acá y allá novelas de Tolstoy... socialismo alemán, misticismo ruso, simbolismo noruego...*»). És clar que no era el mateix que *L'Avenç* parlés i traduís Tolstoi, o Ibsen, o Björnson, que no que ho fes *La Renaixensa* des d'actituds literàries conservadores. I que aquests autors apareguessin dins l'espai del fulletó, que no era el més propici per a extreure'n lliçons de renovació del gènere. Potser per això ni l'humor corrosiu de *Lo nas*, de Gogol (l'immediat precedent d'*El capot*), ni la dimensió èpica del *Dubroviski*, de Puixkin, ni, lògicament, Dostoievski es convertiran en referents actius per a la renovació del gènere. Com a mínim en els anys noranta, en què pesaran més, en els cercles renovadors, els models francesos o belgues sorgits de la crisi del naturalisme que no pas els russos. Aquests, certament, comencen a fer-se presents: ja Joan Sardà i Josep Yxart n'havien parlat i cal consi-

derar-los com una de les peces importants que ens expliquen l'evolució de Narcís Oller després de *La febre d'or*, però no serà fins que l'editorial Maucci, seguint la moda francesa que tenia Melchor de Vogüe com a mentor, en descobreix les possibilitats comercials, que no es tradueixen sistemàticament. Un dels primers autors catalans que els anomenarà com a referent serà Víctor Català, que probablement els va llegir en el fulletó de *La Renaixensa*, tot i que potser, al costat de les traduccions franceses que li arribaven, tenia accés a les traduccions castellanes de la Maucci. Aquesta degué ésser la font de Puig i Ferrer, que va prendre Gorki com un punt de referència en la seva vagabunderia per França. Potser. Com no és descartable que els russos es trobessin, al costat d'Ibsen, en la «moda» de la literatura social que es fa ben present en el teatre i que, d'esquillentes i sota l'impacte de l'encíclica *De rerum novarum* de Lleó XIII, incideix també en algunes novel·les, com *Miquel Grau*, de Francesc Maspons i Anglès.