

---

# Narcís Oller i l'art de la novel·la\*

per Enric Cassany

La imatge que ens fem d'un escriptor és el resultat d'un llarg i complex itinerari. Davant d'una obra, el nostre gust s'acomoda al valor que la tradició li ha concedit i al lloc que li ha permès d'ocupar, o s'hi rebel·la més o menys declaradament. Potser justament podem reconèixer com a clàssic l'autor que deixa un marge més il·limitat a la rebel·lió respecte a una idea heretada sobre ell. En el cas de Narcís Oller, ni els lectors més abandonats al gaudi directe i menys condicionats per la perspectiva històrica no poden deixar de sentir sobre les seves creacions la gravitació d'una dificultat històrica o evadir-se del judici que han merescut de les successives generacions literàries. Oller és, si es vol veure així, la imatge d'una limitació, o de moltes limitacions. És, en efecte, el fundador de la novel·la catalana moderna, sense un fons de llengua ni de tradició suficient. És el realista no prou voraç de realitat i el naturalista no prou animat d'un autèntic esperit regeneracionista. És el modern escassament modernista i el contravinent que no talla ponts amb la cultura i la literatura establertes. És un burgès massa incondicional, massa fundacional o constructiu perquè es pugui inscriure en la impia dissecció social de la gran novel·la burgesa. I encara, juntament amb Yxart i Sardà, membres d'un ben reduït grup anomenat *naturalista*, és el renovador que ignora la política com a instrument de cultura.

\* Aquest article és una versió molt retocada de la conferència inaugural del Col·loqui Narcís Oller (Valls, novembre del 1996), en la qual em proposava oferir un cert estat de la qüestió a propòsit de Narcís Oller i, alhora, amb improbable equilibri, tractar un punt central del seu art de novel·lar. El discurs verbal (si més no el meu) produeix miratges argumentatius que s'esvaeixen tot seguit que es converteix en escrit. Goso, doncs, demanar que es llegeixi sobretot com una invitació a l'estudi d'alguns aspectes poc explorats del novel·lista. El treball forma part del projecte DGICYT PB94-07010.

En el pròleg del recull de semblances crítiques *Abans d'ara*, Domènec Guansé evoca la crisi de la novel·la catalana els anys vint i es refereix a l'oblit —més que oblit, obliteració— dels vells escriptors naturalistes i ruralistes, entre ells un Narcís Oller que a final de la dècada era, literàriament, un enterrat en vida. Guansé reporta el fet, que contrasta amb l'aparent rehabilitació del novel·lista, sense escàndol: ni l'escàs impacte de les *Obres completes*, promogudes per Gaziell i editades per Gili entre 1928 i 1930, ni el rebuig de què era objecte, per raons de llengua i de gust, són fenòmens estranys en el curs d'una literatura. Si de cas, el problema era que aquí no hi havia res per substituir el que es negava. Això era dit el 1966, en una evocació dels anys vint. El pas del temps obra miracles, i ara Oller viu en la nostra tradició literària desafectat de les lluites d'escola i dels canvis de gust. Vull dir que el llegim, si el llegim (si ho fa algú altre que els escolars), sense posar-lo ni posar-nos en conflicte amb el present. Els seus defectes o insuficiències no són el mirall odiós de la nostra pròpia manca.

És clar que ara, a cent cinquanta anys del seu naixement, a prop de setanta de la seva mort i a un centenar del seu ambiciós cicle novel·lístic, no gosaríem ja discutir la legitimitat amb què conserva el títol de fundador de la novel·la catalana moderna. Una cosa ben diferent és que això basti per considerar-lo un clàssic. El seu cas, tot i l'equanimitat que la distància propicia, encara fa regirar incòmodes els qui s'hi acosten, admirats de les conquestes certes de la seva narrativa, però sempre una mica decebuts que no fos un geni.

Sigui com sigui, avui l'eclosió de Narcís Oller, el seu sorprenent accés, des de *La papallona* (1882), al mercat literari de valors cotitzables (s'entén, espiritualment) i la seva carrera, que és la més destacable de tots els narradors catalans entre finals dels anys setanta i el canvi de segle, encara invita a descobrir el perquè de la negació o l'oblit posteriors de l'art que practicava. A casa nostra, on la literatura ha estat necessària a les operacions de construcció de la cultura i, potser per això, s'han pogut armar debats sobre l'absència de novel·la en què es parla de tot menys de novel·la, aquests contrastos prenen la forma de cataclismes geològics. Les amargues *Memòries literàries* de l'escriptor en són el testimoni subjectiu; el pes escassíssim de la seva obra sobre les generacions posteriors, l'objectiu.

No és estrany, doncs, que Oller hagi posat a la crítica un doble problema: el de determinar el seu valor històric, tot precisant com va poder vèncer les greus dificultats que s'oposaven al seu projecte de narrador; i el de fixar el seu valor com a tal, el seu talent individual. Totes dues qüestions mereixen respostes complexes, que per força s'imbriquen. Però cap no pot prescindir d'una elecció estètica bàsica, i és que es va voler un escriptor realista. Per aquesta raó el seu projecte de creació és també, indistriablement, una empresa de modernització de la narrativa catalana. Esgotat el cicle de la novel·la històrica, la nostra narrativa circula per viaranys que no sabria designar sinó amb el nom de *realistes*. Però d'un realisme deleteri i confús: cap mètode o fórmula de novel·lar no s'imposa als escriptors (tots, cal dir-ho, aficionats) com un model d'exigència i serietat. Llevat del cas d'Oller. Per això mateix calia provar de discernir el seu geni especial en relació amb el grau d'acompliment o de negació d'un model de novel·la, el realista-naturalista, que va haver

de prendre necessàriament en consideració.

Determinar si el nostre home era o no naturalista, fins a quin punt ho era o no, sembla haver estat la primera urgència de la crítica. Deixant de banda algunes tosques negacions de tota relació entre Oller i Zola (Montoliu), no es pot dir que aquesta hagi estat una mala hipòtesi de treball. Després de la ressaca que la negació parcial del Modernisme i total del Noucentisme va provocar, una certa crítica restauradora del prestigi d'Oller (Gaziel, Serrahima, Triadú), s'exigiria estudiar l'aportació que l'escriptor fa a la literatura catalana, analitzar el vaivé de la seva fortuna i, alhora, emprendre una lectura de l'obra des de dins, des del supòsit d'un talent individual no estrictament asservit a una escola o a un mètode. Ja es comprèn que aquest intent, en el context d'una bibliografia poc nodrida i només possible des de l'extraradi (Gaziel) o ja passats els moments de militància antirealista, havia de fer induccions i comparacions arriscades, i transposicions del temperament de l'escriptor a la realitat de l'obra sovint abusives. És significatiu que Serrahima coronés un estudi de l'escriptor, que encara es compta entre les peces mestres de la bibliografia que li ha estat dedicada, excusant-se pel mètode potser massa intuïtiu o massa impressionista que hi adopta. I expressant el desig que una crítica, amb nous mètodes, en superés les limitacions.

I, efectivament, Oller ha estat objecte de noves i útils aproximacions. Gràcies als estudis de Beser, Yates, Bonet, Tayadella i altres, coneixem més bé la forma de treball, els temes, les idees estètiques, l'imaginari, la posició subjectiva i objectiva respecte al naturalisme. En els darrers vint anys els estudis sobre el narrador han avançat molt, certament defugint els recosits impressionistes. I avançaran més. Apareixeran de segur estudis comparatius i tècnics. I com que es tracta del narrador que va descobrir les possibilitats artístiques de la prospecció de la seva societat, en línia amb la gran tradició realista del XIX, i que es va fer comparar, si no paragonar, d'un salt amb els novel·listes més reconeguts, espanyols (Galdós, Pereda, Pardo Bazán...) i francesos (Zola, els Goncourt, Maupassant...), aquests estudis tindran una direcció determinada: el mateix Oller ens posa l'esquer perquè provem de veure què va aprendre dels Goncourt, de Daudet, de Zola, de Clarín o de Galdós.

Seran peces, aquestes, d'un trencaclosques que, amb raó o no, ens entestem a construir i que confirmaran, amb proves, aquest aire de família d'Oller amb els grans creadors de la tradició realista (francesos i espanyols, especialment) o el rastre de novel·les com *Madame Bovary*, *La Regenta*, *Nana* o *El Nabab* que detectem en les seves produccions. Seria de plànyer, però, que aquestes peces d'erudició es conformessin amb una mera hipòtesi comparativa. Perquè en aquest punt dels estudis ollerians, potser ens podem tornar a arriscar en la hipòtesi de partida, i admetre-la per genèrica o intuïtiva que sigui. Seguir pistes, posem per cas, que altres lectors o crítics més pròxims al novel·lista i més immersos en la seva atmosfera ens proporcionen. Recordaré aquí la que ens dona Ernest Moliné i Brasés, en un article de «La Veu de Catalunya» del 1896, en el qual, amb tota naturalitat, nega la relació d'Oller amb Zola i l'associa, amb arguments presos de la tècnica i del temperament de l'escriptor, amb Daudet. Ens faria sèrvei, en fi, retornar a una

lectura d'Oller, i per lectura entenc una versió que no cal que sigui definitiva.

Fins i tot em tempta de reclamar-la. Tenim Oller explicat no tan sols en el marc de la tradició realista, sinó en el marc —valgui la paradoxa— d'una tradició absent. Absent abans d'ell, i no construïda gràcies a ell o després d'ell. Pensem un moment en allò que no funda el fundador de la novel·la catalana moderna. Recordem que en l'etapa que fem arrencar de *La papallona*, la novel·la catalana no solament no segueix l'exemple del realisme ollerí, sinó que sembla talment conspirar contra ell; que Oller a penes existeix en el debat fins als anys trenta sobre la crisi de la novel·la; que la seva narrativa no interessa, ni com a creadors ni com a crítics, als escriptors de les noves generacions, si no és per ignorar-la o negar-la. Bé podríem citar, és clar, unes quantes excepcions, algun novel·lista que pren com a referència el seu univers literari, com Miquel Llor o Montserrat Roig (no sense l'irònic contrapunt dels qui més a fons segueixen la veta en castellà: els Ignacio Agustí o Josep M. Gironella) i algun crític-novel·lista com Serrahima. Tot això ens parla de la falta d'un tram de tradició. Si la invoco aquí, no és perquè cregui que la tradició, figura providencial, ha de fer la feina dels lectors, sinó perquè conté, quan existeix, tot de lectures d'una obra literària que augmenten i afinen la nostra intel·ligència d'ella. Per això, ara que ja fa anys que la crítica historiogràfica s'ha orientat a fer justícia (no per cap còndid impuls de vindicació), lluny d'un cànon que no permetia atendre la circumstància de l'autor, només un buit sorprendria (si és que encara, en aquest ordre de coses, ens poguéssim sorprendre de res), i és el poc assaig que l'obra d'Oller ha estat capaç de suscitar. Ens falta, en efecte, un assaig que abordi allò que és essencial: la relació de l'escriptor amb la seva societat i la idea que d'ella projecta des de la seva visió del món. Em refereixo, proporcions guardades tant com es vulgui, a la mena d'assaig que en les cultures pròximes és una peça d'aquell tram de tradició, a càrrec sovint d'escriptors de creació: els Chesterton que destil·len el seu Dickens, els Maurois que exposen el seu Balzac, els Zweig que donen la seva versió de Dostoievski.

Sembla que l'obra d'Oller no ha estat tampoc un bon reclam per a les aproximacions filològiques. Ell, que al costat d'Emili Guanyavents va normativitzar en vida les seves obres, és un cas ben diferent, aparentment menys conflictiu de cara a l'edició, que el de la majoria d'escriptors vuitcentistes, però és clar que algunes edicions crítiques ens parlarien amb més eloqüència de la seva circumstància que moltes de les aproximacions a la seva llengua i al seu estil de què disposem. Quan la vaguetat o l'extrapolació s'instal·len, és més difícil desarrelar la idea que es tracta d'un escriptor sense llengua i sense estil, que la seva llengua —limitada, pobra, castellanitzada— no podia ser altra que la que fou. Així, alliberats de comparar-la amb la dels seus col·legues coetanis, que *evidentment* no escrivien com ell, ens hem avesat a veure la seva escriptura com si no fos fruit de cap elecció per aconseguir la millor avinença entre matèria i forma i ens hem després com d'una nosa del context pròxim de la narrativa catalana, per damunt del qual o contra el qual es dreça la d'Oller. El fet inqüestionable que s'abeurés en els espanyols i els francesos no ens eximeix de fer-ho, perquè justament l'únic material autàrquic de la seva creació és el lingüístic. Ignorar-ho, en canvi, és menystenir una dada essen-

cial per comprendre el seu talent i l'aportació que fa a la literatura catalana.

La persistència d'aquest lloc comú sobre Oller, salvades les excepcions, és ben significativa. Però el cas és que les seves narracions no van aspirar mai a ser monuments de llengua ni ell, com a escriptor, va voler ser-ho per a la llengua. I aquí no val invocar que aquestes divises eren insostenibles per l'estat depauperat de la llengua: hi havia qui la sacralitzava i qui cultivava, no com a estil personal, sinó com a proselit d'una causa patriòtica, una prosa purament fantàstica. El lema d'escriure per a la llengua, si m'és permès de dir-ho tan simplement, té la seva grandesa en el Noucentisme, però molts ja han avisat (més que això: n'han fet bandera de lluita entre generacions) que el preu que es paga d'exacerbar-lo és la segregació de l'escriptor respecte a la societat. No pretenc pas aquí, ni podria, fer un balanç, sinó constatar que la circumstància general (absència de models de llengua per a la novel·la, falta d'un estoc prou fixat i prou dens de material lingüístic neutre sobre el qual construir l'estil, o prou divers i especialitzat per acomplir el disseny proteic de la novel·la moderna) no ha deixat a penes espai per atendre la circumstància particular, si no és per dir el que és evident: que Oller no tenia davant la llengua i davant la prosa el geni de Verdaguer.

Posem que coneixem (tot i que és difícil allunyar la sospita que es tracta d'una il·lusió) la circumstància històrica en què li és dat a Oller d'elegir una llengua i un estil. Només vull insistir que es tracta d'una elecció, feta precisament en relació amb el públic i l'objecte literari que pretenia oferir. Volia fer novel·la urbana, cosmopolita, i ja Yxart va fer en resposta a Bosch de la Trinxeria una distinció entre la virtualitat de la llengua catalana per a aquesta novel·la i la normativització necessària. Som lliures de pensar que l'escriptor va fer de la necessitat virtut i que no podia sinó ser humil, però el cas és que dins la tradició realista, en què tan manifestament es volia inscriure, tenia diversos models a la vista. Leopoldo Alas, en l'article *Del estilo en la novela*, els agrupava en dues línies, la de la transparència i la de la voluntat d'estil. Totes dues li valen, però sembla clar que s'inclina per la transparència de Balzac, per aquell estil (ho direm amb Zola) que camina recte entre veritats, per «*la humillación del estilo*». Així, «*sin más que el perfecto conocimiento y manejo de la lengua, dará a su estilo lo que principalmente lo hace bello en arte imitativo, la transparencia necesaria para expresar el fondo de lo imaginado*».

El perfecte coneixement de la llengua és el problema —confessat, d'altra banda, pel mateix Oller. El cas és que era un bon *causeur*, un buen *hablista*, com demanava Alas, però, en canvi, no podia recollir la llengua de base col·loquial o les tècniques costumistes, i els seus diàlegs se'n ressentien. Coneixia prou bé el llenguatge administratiu, jurídic i dels negocis, el trasllat del qual al català no havia pas de constituir necessàriament una desnaturalització, com avisava Yxart a Bosch de la Trinxeria. Tenia llengua per descriure —fins per caure en la delectació descriptiva, tot i la voluntat de relligar la descripció amb l'acció. En aquest terreny, com en la part discursiva, les seves solucions assenyalen potser l'autèntica dimensió del problema: que un prosista, un narrador de l'època no ens pot satisfer (i encara posem condicions de plausibilitat) si no és un creador de llengua. Però tot això són aspectes parcials, i caldria estudiar-los a la menuda. Sembla, però, indub-

table, que si no era prou abundós o savi, va saber forjar-se un estil per a la narració i sotmès a ella. El volia eficient per a la comunicació, transparent. Hi podem trobar motlures retòriques, però vista l'homogeneïtat aconseguida, són excepcionals. Va escollir, en fi, l'opció estilística més convenient per al seu *art imitativu*. Podia haver imitat la voluntat d'estil, la filigrana dels Goncourt, o la traducció de la filigrana perpetuada per la seva amiga Pardo Bazán en la seva versió de *Les frères Zemganno*, i no li va passar pel cap.

En fi: discernir aquests aspectes no ha estat la primera preocupació de la crítica. El mèrit o el miracle d'haver-se situat entre els grans explica que Oller hagi estat objecte d'una altra mena d'atenció. Incloses, és clar, les comparacions a escala, de les quals no pot sortir sempre ben parat, per un conjunt de limitacions històriques i personals. En un article molt conegut, S. Beser les detectava agudament, i no les repetiré aquí. En un exercici poc habitual, a partir d'indis que ofereixen alguns textos ollerians, suggeria que el talent individual del narrador — decantat, o almenys apte per a la ficció lliure i la projecció de la fantasia — podia haver-se vist ofegat pel mètode realista que ell mateix s'imposava.

Però és difícil arribar a resultats plausibles especulant sobre aquest seu talent particular. Per començar, tenim pocs testimonis personals sobre les seves idees literàries. És clar que la teoria explanada pels mateixos autors no serveix directament per explicar la seva obra, però ningú no dubta que la inclinació dels grans novel·listes del XIX a formular les seves idees sobre l'art de la novel·la són una inestimable font de comprensió de les seves ficcions. En el cas que ens ocupa, aquesta propensió és, si no inexistent, d'una parquedat desconsoladora. Potser, en un futur pròxim, podrem comptar amb documents reveladors, com la correspondència amb J. Yxart. El testimoni justificatiu que són les *Memòries literàries*, tan importants com a document de la societat literària i de la carrera d'Oller, ens deixa dejuns d'informació sobre les seves idees estètiques i sobre el tracte més íntim de l'autor amb la seva obra.

Les escasses declaracions de principis amb què comptem ens arriben presidides per un pensament: no hi ha obra d'art que no es basi sòlidament en la Naturalesa —la inspiració, la poesia es troben en la contemplació de les coses reals. És ben genèric, això: entre aquest principi i l'obra han d'actuar per força tot de mediacions, si es vol, de models concrets. Aquella idolatria de la realitat de què parlaven Yxart i Sardà, és una forma de submissió? Hi ha algun punt de fuga en aquesta aparentment indestruable associació entre efecte artístic i aprehensió del real? O més ben dit: tot el real pot ser artístic? Pensem només en aquella declaració tan recordada d'Oller, provocada («*áteme Ud. estos cabos!*») per la lectura de l'*Evangelina* de Longfellow i d'*Une page d'amour* de Zola: «Vaig descobrir el gran contingent de poesia que conté a voltes el natural per qui sap ben observar-lo.» A falta de declaracions més explícites, ens temptaria extorquir els sentits d'aquesta frase. Conformem-nos de moment amb anotar la idea que no tot del natural és artitzable, sinó només algunes coses que una mirada (hem de suposar, d'artista) redimeix de la prosa en què neden. En fi: tant com l'afirmació de realisme, la frase desprèn una inequívoca flaire idealista.

Aquesta fusió, o aquesta confusió, la trobem ja en la prehistòria d'Oller. I es manté després de la conversió al realisme a finals dels anys setanta. El cas és que, molt abans de *La papallona*, es pot documentar l'obsessió de l'escriptor, d'acord amb Yxart, d'anar contra una literatura falsificadora, mimètica però desprovista de vida (*flors de drap, fruites de cera*, és la imatge repetida), perfectament conciliable amb declaracions idealistes, contràries a la infecció materialista. En aquest punt, el llenguatge que fa servir Yxart en privat s'assembla molt al que la seva bèstia negra, el crític F. Miquel i Badia, prodigava al «Diario de Barcelona». Així, l'any 1876 descobreix al seu cosí *La philosophie de l'art* de Taine (el sant patró, precisament, de l'anomenat realisme idealista) com una aportació estètica de primer ordre, però infectada —«*su foco es mierda*»—, i li diu que Gautier, al costat de Schiller, és d'un repugnant realisme o que les muses de Voltaire són *asquerosas*. I el 1877 considera que *L'Assommoir*, tot i promoure una reacció saludable, molt de temps esperada, és «*el último peldaño de la degradación*». A principis dels anys vuitanta, així mateix, s'impacientarà sovint amb la persistent mania de llegir-ho tot en clau naturalista (crítica per aquest motiu F. Benici Navarro). És prou coneguda, en fi, a partir del '83, la seva posició declaradament eclèctica davant *La cuestión palpitante* (és a dir, el naturalisme), que es podria resumir en la fórmula de compatibilitat entre realisme i idealisme. Una compatibilitat que confirmaria prou bé un simple rastreig de les lectures que fa, que recomana o que aplaudeix d'Oller.

Em sembla que la base sobre la qual se sosté aquesta posició en el decurs del temps és la voluntat de defensar un art viu, autèntic, des d'un concepte de realitat ben obert. Al llarg de les seves carreres, tant Yxart com Oller preserven un ideal absolut, que és el de l'elevació i la dignitat de l'art, i una norma contingent —tot i que mai no abandonada—, que és la fidelitat al real. En aquesta jerarquia, la defensa d'un art autèntic implica, en primer lloc, un art que sigui art i no qualsevol altra cosa. Molts aspectes de la relació dels dos cosins amb la literatura patrícia de la Renaixença s'il·luminen estirant aquest fil. Secundàriament, implica un art que no se segregui de la realitat, de la vida. Això explica que tant el crític com el novel·lista, lectors atents i fins apassionats de Zola, el jutgin per la llei interna del seu art més que no pas per la doctrina que teòricament el sustenta. El rebuig del materialisme-determinisme intervé, com ha estat ben establert, en aquest judici.

Però es tracta, primerament, de fer art. Comprenc que aquesta és una afirmació deplorablement trivial. Però si situem les figures en el seu paisatge, veurem amb quina força destaca aquesta voluntat de fer art en un context desfavorable: precarietat dels instruments, manca de tradició, feblesa de la societat literària, públic escàs, indiferent o inexistent. Quantes renunciïes, dubtes i desànims no hi ha en la carrera del crític i en la del novel·lista! En les seves biografies, quants senyals de voler fer-se un clos, amb un grup petit en què el comerç d'idees es faci amb una comoditat i elevació que l'ambient no propicia! No vull furgar en una hipotètica contrarietat del novel·lista, o del crític, amb el seu entorn, perquè precisament en ells aquesta voluntat d'artistes es resol en un afer massa privat, en una fruïció més que en una enèrgica projecció cap enfora, sinó assenyalar la viva consciència sobre

les seves limitacions. En aquest ordre de coses, la patriòtica adhesió als Jocs Florals és tan significativa com les lúcides consideracions d'Oller, en conversa amb Zola, sobre les míseres possibilitats de l'escriptor en una literatura com la nostra.

En els començos catalans d'Oller, aquesta voluntat es destaca visiblement sobre un fons de literatura conformista o esblaimada: la pintura de gènere, costumista, o les narracions erràtiques, de vocació realista, d'autors de la mena de J. Riera i Bertran (amic, introductor i episòdicament gelós dels seus èxits). I aquí he d'observar un fet elemental, i és que a ulls clucs podem identificar una narració d'Oller entre les de qualsevol dels seus col·legues contemporanis. Es pot dir: naturalment, és que ell en sabia. Però sabia què? La seva llengua, en un cert sentit (en el sentit del nombre) no és més sàvia que la d'un Pons i Massaveu, la seva matèria no és més realista que la d'un Vilanova, un Careta i Vidal o un Riera i Bertran. No és que aquests senyors, que anomenem escriptors de costums, fossin una mena de bòlits irrealistes (algun n'hi ha, bé cal dir-ho), però sens dubte una literatura en què la circumstància és el tema, o no hi ha més tema que la circumstància, els havia entrenat a fons en la irresponsabilitat. El grau de primarietat d'alguns va molt més enllà del que l'amateurisme dispensa. Quin devia ser el concepte de novel·la de Riera, que li deia al nostre amic, en la disputa sobre *Isabel de Galceran*: «Hi ha personatges, descripcions, acció... i encara dius que no hi ha novel·la?» I, efectivament, Oller tenia raó: pot haver-hi tot això i que la novel·la no surti per enlloc. Ni la seva (la que voldria poder donar per bona), ni novel·la de cap mena.

Perquè el que Oller sabia fer —o una de les coses que sabia fer i resultava revolucionària en la narrativa catalana del seu temps— era justament proposar un tema i governar la narració en funció d'ell. Es tracta d'una *rara avis* que no sap només sobre què vol parlar, sinó també què vol dir. Només cal veure les narracions dels *Croquis del natural*, i sobretot interpretar el seu èxit immediat, per detectar una intenció clara d'anar contra el massa conformat o contra el massa informe. Això, sobretot, li devem: la serietat, una professionalitat que el seu context no facilita ni demana i que per això mateix només pot sorgir de la fe en l'art. Ara: aquestes conquestes per a la narrativa catalana, aquesta consciència de tema i la forma que pren l'exigència d'ordre constructiu seran també, paradoxalment, la limitació principal de la seva narrativa. Una limitació només superada, potser parcialment, però significativament, en el tram final de la seva carrera de novel·lista.

Si Oller tenia una consciència d'escriptor, en canvi no disposava d'un pla com el de Balzac o el de Zola, no es pretenia un sociòleg o un historiador, no invocava cap filosofia —i menys la determinista—, no confiava en cap sistema. Ja sabem que crea un món (en certa forma, una novel·la de novel·les); que la seva obra val avui, per a molts, sobretot com a document social i històric; que adopta una certa llei determinista; i que tot això és una franquícia per a la seva homologació realista. Però aquí cal remarcar que en el punt de partida Oller tenia, ben poc restrictivament, una voluntat de prospecció i apropiació de la realitat —de qualsevol realitat humana, en principi. I confiava en l'art, també en principi, per apropiarse'n, no en un sentit precisament superficial. Unes paraules seves, que no puc datar, són reveladores: «L'home serà sempre quelcom de gran i d'abominable, que escapa a



les religions, a la llei i a la filosofia. Solament el novel·lista i el dramaturg logren, per rara intuïció, endevinar sovint qualche home.» De ningú (si no és, és clar, d'Émile Zola) es podia sentir tan reconegut com d'aquell Tikkomirov, terrorista inofensiu, protagonista d'una impagable anècdota parisenca recollida a les *Memòries* (l'home es deleix per un globus que voldria dur a la filla malalteta, i l'amic Paulouski li aconseguix), que afirmava: «No comprenc com ningú s'és atrevit a dir que l'Oller sia deixeble d'En Zola, quan per a mi són l'anvers i el revers de la medalla: doneu un home a Zola i aquest no parerà fins a trobar-hi la bèstia; doneu una bèstia a l'Oller i aquest no parerà fins a trobar-hi l'ànima.» Sobre què cosa sigui l'ànima no aventuro res, i amb russos pel mig encara menys, però justament ens interessa el terme pel seu sentit de realitat profunda i inaferrable. També, és clar, pel que significa de rebuig del fisiologisme.

Justament aquest element d'endevinació, aquest misteri latent és el que la narrativa d'Oller no conté. Deuen haver-hi moltes raons, difícils de destriar, per explicar-ho. Em remetré, doncs, a l'obra i a un aspecte que hi és crucial: la manera com un concepte de realitat obert (si l'adjectiu és massa vague, diguem-ne no determinista) s'estreny i es desnaturalitza per l'adopció d'un determinat art de la novel·la.

El cas és que de bon principi la realitat apareix tematitzada en les narracions ollerianes i, encara més, els temes hi equivalen a tesis. No hi ha narració, curta o llarga (conte, *nouvelle* o novel·la), que no es pugui tancar en un enunciat de valor general, que no es pugui descriure, amb poques paraules, pel seu tema o definir sumàriament per la seva intenció. Sabem per ell mateix com treballava: explica a Pereda que, quan comença una novel·la, té el bocet de l'argument, els trets de caràcter i, *sobretot*, la finalitat ètica o social de l'obra. És evident que aquesta finalitat pot tenir més o menys pes en la gènesi i en l'execució final de l'obra, però sempre hi és. Alan Yates examina el cas de *Vilaniu* en relació amb aquest problema de l'establiment de la tesi: l'explicació que l'autor dóna sobre el difícil part de la novel·la, com si el problema fos el d'aclarir la tendència, emmascararien, com el mateix Oller confessa a les *Memòries*, simplement un problema creatiu, tot i que no es pot negar la persistència de la seva propensió moralitzadora. Ben cert, o ben probable. Ara: adduir que el pes de la tesi és relatiu perquè el període (anys setanta) de la novel·la tendenciosa ja queda lluny (*Vilaniu* és del '85) no és un argument fort —simplement perquè en els Galdosos i Peredas tendenciosos Oller s'hi ha educat. Tampoc no és fiable del tot el testimoni de l'escriptor, quan es declara més amic de l'objectivitat que de les tendències preconcebudes. De bones intencions, l'infern n'és empedrat: també l'amic Pereda es deia, i li deien, objectiu, i mai no es va saber o no es va voler desenganxar de la tendència.

Aquesta equivalència tema-tesi és una prohibició explícita del realisme teòric —almenys d'una certa línia: Flaubert, Zola, James —, que un escriptor d'intenció moral com ell, de qui s'ha dit, amb frase feliç, que sempre era amatent a defensar el sentiment dels perills que l'envolten, no podia obeir. No calia que l'obeís: tenim prou citacions d'autoritat, tant en la crítica com en la creació, per no excloure de la tradició realista els autors *de tesi*. Ens quedaríem, per exemple, sense Tolstoi, i

no em refereixo al Tolstoi darrer, sinó al de *Guerra i pau* i *Anna Karénina* —aquell que Oller va llegir amb desfici i de qui és difícil imaginar que no aprengué, després de cremar-s'hi literalment els ulls, alguna cosa. El problema és un altre, i és que no n'hi ha prou de declarar la tesi enemiga de l'art. Com que de tesis finalment n'hi sol haver, no ens podem escapar de considerar que n'hi ha de bones i de dolentes, de primàries i de complexes, de tancades i d'obertes. Com hi ha representacions del món (amb prestigi d'objectives) esquemàtiques i denses, que donen una carnadura natural a la tesi fins a fer-la invisible o que entrebanquen el nostre accés a la veritat amb tot de pròtesis ideològiques.

Respecte a l'inevitable agrumollament de la realitat en temes, només cal dir això: que era inevitable. Ara: si no existeix una vigilància sobre el tema per preservar *la visió oberta* de la realitat, si no hi ha un pont subtil entre la realitat presencial i la que és absent —però és— més enllà de la ficció, si no sentim la força de les raons ocultes i no fàcilment copsables, ens resta només el fenomen en el pur encadenat de causa a efecte, la mecànica externa (quan no un ordre figurat) de la realitat.

Es dirà, amb raó, que la causalitat és la gran llei del realisme. Però també es pot dir que en constitueix la limitació, i que és per haver superat aquesta llei, sense aparentment prescindir-ne, que els grans novel·listes del XIX (Balzac, Flaubert, Tolstoi) han deixat un llegat. Calia, per fer-ho, un esperit genial? Potser sí. En tot cas, no seria just prendre aquest argument com un mesurador d'una novel·la o d'un conte d'Oller, presos aïlladament. Algunes de les seves millors peces treuen l'efecte artístic dels fenòmens copsats en superfície i de personatges tipificats, no susceptibles de prospecció més enllà dels fets que protagonitzen o de l'acotació valorativa de l'autor. *El Transplantat*, *La bofetada* o *L'Escanyapobres* són, en aquest sentit, admirables. Potser, precisament, per l'hàbil reducció de la vida diversa a cas concret, a construcció lògica. Però quan es tracta de construccions més vastes, de creació de móns i de vides, la tematització, la tesi, la llei de causalitat, poden tenir un efecte reductiu. Per reduir la realitat a forma narrativa i produir alhora l'efecte que no s'esgota en ella, cal un talent especial, una consciència que la representació èpica del realisme és per força limitada i que acceptar-la no ha d'implacar negar la naturalesa simbòlica de tota forma d'art.

No és pas això, exactament, el que li demanaven Yxart, Sardà i altres crítics davant de novel·les de remarcable ambició com *La papallona*, *Vilaniu* o *La febre d'or*, sinó una cosa més raonable, bé que prou difícil: que si acceptava una llei de motivació dels fets, l'havia de complir; que si proposava una tesi, no se'n podia desentendre; o que si volia escenificar un drama col·lectiu, no es podia conformar amb el drama familiar. Jutjaven l'obra segons allò que prometia. No es remuntaven, ni calia, a aquell Oller que dubtava que la misteriosa naturalesa humana es pogués copsar, si no era per rara intuïció d'artista, per explicar el conflicte amb la seva matèria.

O potser hauríem de parlar, més que de conflicte, de dificultats d'execució. Perquè justament és la confiança d'Oller en la realitat, autèntica atmosfera vital de

la seva narrativa, el que ens priva de parlar de cap conflicte d'arrel epistemològica. La realitat, en efecte, conté la poesia o, com diu saludant l'aparició dels *Drames rurals* de Víctor Català —lectura de la qual surt impressionat—, el genialment bell. Aquesta manera de parlar (poesia, caràcter genial, bellesa), a més de delatar una procedència idealista, ens remet a una realitat que proporciona tipus, caràcters, ambients, però també casos, històries, que semblen assaltar l'escriptor amb un sentit ja construït. Només després d'observar es produeix la síntesi inventiva. Oller protesta que li llegeixin algunes obres com si fossin *romans à clé*, i té raó, però costa de veure la seva inventiva separada de l'estricta realitat. Cal un esforç, en fi, per imaginar-lo com un fantasiós contrariat.

Perquè confia en ella, la realitat li ha de fer la meitat de la feina. Allò de sorprendre-hi la poesia, el genialment bell... què vol dir? Potser que es tria de la realitat allò —persona, cas, història— que ja té una significació o una densitat emotiva, moral, exemplar —s'entengui com es vulgui aquest terme. No és en absolut casual, per exemple, que aquell *genialment bell* sigui aplaudit, en els *Drames rurals*, *encara que sigui tràgic*. A part d'una preferència pel to mitjà, l'expressió val per indicar que abans que en l'obra, el bell i el tràgic ja són en el món. En tot cas, la realitat no és un magma indiferent o indistint, redimit per una mirada d'escriptor. Per trobar interessant l'objecte més trivial, només cal observar-lo llargament, deia Flaubert. Però és que per a Flaubert només l'art ordena, només ell dota de sentit, només a partir d'ell podem venjar-nos de la realitat. Oller, en canvi, és incapaç d'indiferència. La realitat no és tampoc per a ell una superfície plana, una mena d'aparença fenomenològica, sota la qual s'agitin aigües turbulentes. Les actuacions o les passions humanes no s'expliquen, com en Zola (si més no en la teoria), pel substrat fisiològic, inconscient. Són més aviat, o exclusivament, peces d'un engranatge moral. Sí que crea personatges en conflicte entre la conveniència moral i l'instint (*La bofetada*, *Lo drama de Vallestret...*), sí que explora patologies (*L'Escanyapobres*, *La bogeria...*), però això no basta per parlar d'un interès per les causes profundes o amagades. Oller es preocupa per l'home moral, no per l'home total. Ens costaria de trobar algú més lluny que ell de la idea que la moral és engany i que els instints *tenen la raó*.

Aquesta propensió a veure la realitat com una estructura moral —una estructura perceptible i produïda en la superfície de la societat— no es contradiu, evidentment, amb la tradició realista. Només que n'és una acceptació parcial. El cas és que Oller no despulla, a diferència d'un Balzac o d'un Zola, els seus personatges, no és una obscura força instintiva la que justifica i explica la seva presència en el món i la seva lluita en la jungla social, sinó un paper determinat en la comèdia social, únic escenari que compta en la ficció. Si és així, podem veure el *parti pris* de l'autor i la seva retòrica moral intervencionista com una corroboració del punt de vista que ja ha actuat en el moment de l'elecció de la matèria.

No es tracta pas de negar l'aspiració analítica de les seves narracions, perquè l'anàlisi hi és, i en les seves formes especulativa i demostrativa travessa contes i novel·les fins a diluir aquella poètica de l'acceptació que és el costumisme —una estàtica insidiosa que infiltra pràcticament tota la narrativa catalana de la Restau-

ració. Només assenyalo un llinar: que Oller és un analista moral, i que per a ell les raons morals, fins i tot quan són donades de forma més complexa (penso, per exemple en *La bogeria*), són d'ordre exclusivament social.

Per *anàlisi* entenc la preocupació per establir les relacions de causa-efecte. I aquí cal dir que la pauta dels seus relats és determinista, si per determinisme entenem allò que comparteixen, malgrat les diferències, un Balzac, un Taine o un Zola. De punta a punta de la seva producció, des d'*El Transplantat* a *Pilar Prim*, aquesta pauta és vigent. Ja he dit que és perquè la cerca en la novel·la europea del XIX que pot modernitzar la narrativa catalana. Oller és modern perquè qualsevol dels seus temes té un lloc en el mapa de províncies temàtiques de la gran tradició realista. I això comporta l'adopció parcial d'uns mètodes, l'acceptació, no sense clamoroses contradiccions, de la famosa *lògica de la realitat*.

Però, en general, la confiada acceptació d'aquests temes li restringeix la posició de principi, li estreny la suposadament oberta visió de la realitat —oberta pel que té de misteriosa constitució. Quan feia ja molts anys que havia deixat de fer novel·les, Oller va donar a la impremta una traducció d'*Un coeur simple*, de Flaubert, amb el títol, potser massa bonifaci, de *La bonifàcia*. Es va adonar de com un relat àton, de com una pura successió de fets (inclòs el famós lloro), que no sabríem designar amb el nom d'un tema o una tesi ni explicar en termes causalistes, beneficiava una imatge total de la vida —d'una vida, en aquest cas? Potser sí que ho intuïa aleshores, quan ja havia donat *La bogeria* i *Pilar Prim*, al punt més madur del seu art. Però ni aleshores no dubtava que una narració interessa (interessa seriosament) sobretot pel seu tema. Per tant, no es barallava amb ell, no el posava en qüestió.

També això pot semblar trivial. Perquè, de tema, bé n'hi ha d'haver, si per ell entenem que un sentit general governa i transcendeix l'anecdòtic. Però no deia Flaubert que odiava els grans temes, i que aspirava a fer una novel·la sense tema, que se sostingués ella sola, amb els purs recursos verbals? Ja sabem que una lectura en clau formalista (d'un formalisme de mirà'm i no em toquis) d'aquesta posició duu directament al no-res. Vargas Llosa ho demostrava divertidament en el seu llibre sobre *Madame Bovary*, una novel·la que dispersa i camufla els temes infinitament i que laboriosament els agrupa i fa aflorar; un bosc de paraules, sí, però no de paraules que no diuen res, o que tant se'ns en dóna del que diguin, sinó que ho diuen tot —l'amor, l'odi, el descontentament del jo, totes les passions—; una narració que transporta a un ordre nou —el que dóna l'aparent absència de tema— els vells vectors de tot gran relat: la rebel·lia, la violència, el melodrama i el sexe. Només un talent que posi en dubte o que estigui en conflicte amb la noció de tema pot lliurar-se a tals operacions. No és el cas d'Oller.

Ell té, ho sabem prou bé, una relació turmentada amb el material, però que no arrenca, com he dit més amunt, de cap problema epistemològic. Els seus són problemes més arran de terra —anava a dir, de mecànica. Sovint entra en crisi. L'adveniment a la literatura catalana de Ruyra, Vayreda i Víctor Català els primers anys del segle, coincidint amb *Pilar Prim*, li'n suposa una de forta, com tots tenim ben present. Ens diu que el seu vocabulari és molt inferior i que en aquella època el duien molt encaparrat «diversos problemes d'estructura que jo no sé si arribava

a resoldre reflexionant molt; els de les proporcions de l'obra; el de la relació de valor de les figures; el de l'extensió dels episodis, degut a l'escalonament d'aquests i llur contrast, matèria a què jo havia anat donant cada jorn més importància fins a constituir en mi una vera mania des que havia pogut considerar serenament els defectes d'aital gènere que poden assenyalar-se en mes novel·les anteriors i molt més marcadament en *La febre d'or* i *Pilar Prim*. No hi ha més cera que la que crema: Oller no desconfia de la seva noció de realitat, sinó del seu art; no desconfia de les paraules, sinó de tenir o de trobar les adequades.

Ara: és justament en aquesta època quan sembla produir-se un canvi important en el nostre escriptor. És quan Oller, amb les dues novel·les citades, dóna la seva resposta a la crisi del model de novel·la realista-naturalista que havia, d'una manera o una altra, obeït. D'una manera o una altra, perquè Oller no encaixa en cap de les dues categories establertes per Maupassant en el famós pròleg de *Pierre et Jean*: la novel·la objectiva i la novel·la d'anàlisi. Aquest pròleg, de 1887, que és sempre presentat com un exponent de la crisi, pledeja a favor de la novel·la realista no amb l'argument zolià, exclusivista, del mètode experimental, sinó en nom de l'art, que pot produir molt diverses espècies de novel·la, totes vàlides si són coherents amb la proposta de lectura que fan al lector. Aquesta posició convenia a Oller, però no va poder reconvertir les bases del seu art en un moment de canvi estètic i de crisi de la novel·la.

Yates afirmava amb fonament, després d'examinar els esbossos i els projectes de novel·les d'Oller, que entre *La febre d'or* i aquestes últimes novel·les, l'escriptor no havia canviat els seus supòsits: «Tanmateix, i contràriament a la suposició de Serrahima, hom s'hi troba decebut per les poc tangibles evidències de canvi i d'evolució en els conceptes literaris [...] Si alguna cosa demostren aquests manuscrits és que el concepte bàsic de narrativa d'Oller —tant pel que fa a la tècnica com a la temàtica— i els seus mètodes de treball es mantienien a un estat relativament primari, fins i tot en els moments en què la seva visió i el seu poder inventiu canviaven i maduraven considerablement.»

Bé: es tractaria, doncs, de saber en què canviaven i maduraven. Un canvi d'Oller en aquesta època tothom l'ha percebut. Hi ha qui ha assenyalat fonts noves: per exemple, Bourget. Hi ha el cas divertit de Serrahima, que el detecta i, per definir-lo, es remet a H. James. Amb recança, perquè sap que Oller no l'ha llegit. Tenim bones lectures de *La bogeria* (la de Beser) i de *Pilar Prim* (la del mateix Serrahima) i ben descrits, em sembla, la seva originalitat i els seus encerts tècnics perquè n'haguem de reproduir aquí les proves. El cas és que en l'arrencada —en la tesi, si es vol— d'aquestes novel·les hi ha un pensament més complex, no reductible a simplificació racionalista. En l'execució, hi ha la vívida presència d'objectes, ambients i persones i, alhora, tot de coses no dites: un món que existeix en la novel·la i més enllà d'ella. I estem d'acord que tot això representa un guany.

Oller no ha canviat, en efecte. Però si no fos per la crisi que ell mateix declara, tot faria pensar que ha de sentir-se més còmode en el nou escenari de la novel·la, sense la condició d'obligat compliment d'aquell determinisme social que li havia representat alhora una solució i una restricció. El cas és que la maduració, fruit

inevitablement d'un joc d'equilibris, es produeix — i vull creure que no tan sols per una preocupació tècnica, sinó de concepció. Perquè, al capdavant, en aquest afer no hi ha problema tècnic que no ho sigui també de concepció. Aquella idea de l'home i de la realitat que no es podia acomplir del tot en l'obra segons la llei determinista cerca ara d'expressar-se. I Oller es manifesta més plenament com allò que sempre ha estat: un narrador.

Un narrador, encara —com sempre— sentimental. Algú interessat a plantejar una història i a desplegar-la, en el fons, segons una pauta emotiva. Sobre el sentimentalisme d'Oller se n'ha parlat molt i, gairebé sempre, des de la famosa carta-pròleg de Zola a *La papallona*, com l'expressió d'un tarranà que no pot portar el mètode realista o naturalista fins a les últimes conseqüències. Les proves d'aquest seu sentimentalisme són innombrables. Una mostra: l'adjectiu amb què qualifica una *nouvelle* de Tolstoi que va traduir el 1897. Li escriu a Víctor Català: «Vaig traduir la sentida narració *La mort d'Ivan Ilítx*.» I tan sentida! Qualsevol altre adjectiu semblaria més adient per a aquest relat cruel i implacable, espècie de venjança *avant la lettre* contra l'afrosa realitat de la mort que ens espera.

És clar que Oller irromp sovint amb el seu sentimentalisme en relats que ell mateix vol objectius. Però al costat del descaradament intrusiu, hi ha l'autor capaç d'objectivar el sentiment i de plantejar la narració des d'una eficient estratègia emotiva. En aquesta qüestió s'han de fer distincions. Podem continuar insistint en la tendència del novel·lista a emocionar-se, amb la inevitable conseqüència, en la narració, de voler fer quadrar les dades de la realitat amb un prejudici (per exemple, en el desenllaç de *La papallona*), però seria injust oblidar que des del principi (des de *El vailet del pa*) el seu famós realisme es defineix per reacció contra l'omnipresent i tòpica narració sentimental, que no contenia ni un bri de veritat psicològica. La recerca d'aquesta veritat, acceptat que la fa un temperament sentimental, l'encamina sovint cap a l'expressió de la pietat.

Aquesta pietat, que fa grans novel·listes (com el Galdós que Oller admirava), la trobem, per exemple, a *La bogeria*, i ja no com a fruit d'una irreprimible necessitat d'estimar o d'odiar els personatges, sinó d'una més rica percepció humana. De la figura del boig, se n'apiada l'autor no perquè se l'estimi, sinó perquè la comprèn. Més exactament, perquè *la voldria comprendre*. La renúncia a l'omnisciència narrativa, la singularitat de la distribució de perspectives, cadascuna d'elles una cara o una versió possible de la veritat (la naturalesa de la vessània) no ens parlen d'un autor que dubta de les possibilitats de conèixer-la? Senyal esplèndid de maduració, aquest d'abdicar de la possessió de la veritat, i així multiplicar l'efecte del real.

Encara som, doncs, davant d'un escriptor realista. Més realista que abans, podríem dir. Molts altres senyals en les dues últimes novel·les d'Oller ens conviden a situar-lo en la línia que li pertany dins la tradició realista. No estic pas en condicions de fer-ho. Però no és, de ben segur, la que representa en aquests anys un H. James (objectivista suprem), que Serrahima insinuava. Sinó més aviat la contrària: la que dóna marge a l'expressió del temperament (fins i tot dels humors de l'autor), la que absorbeix el món per simpatia, la que contempla tant l'atzar com la necessitat, la que sap que s'ha de dir molt, i des de molts llocs, per arribar a dir

alguna cosa que tingui un contingut de veritat, la que concedeix un valor a l'el·lipsi, perquè no tot el que existeix en el món es pot dir, però ho hem de fer sentir en la ficció. La línia, en fi, que en el seu punt màxim representa un Tolstoi.

No assenyalo una font, però tampoc parlo d'un desconegut d'Oller. Tenim constància del seu entusiasme per *Guerra i Pau*, la *Karénina* o *La sonata a Kreutzer*. L'autor rus captura la nostra atenció amb la petita gran intriga de les eleccions vitals —vull dir, crucials en una vida—: a qui donarà el sí Kitty, a Liovin o a Vronski? Caurà la Karénina en braços de Vronski? etc.—; les figures sovint hi tenen un aire familiar i alhora esquiü (ens són pròximes, però no ho sabem tot d'elles), la simpatia o antipatia de l'autor per les seves criatures es reparteix sense gaire dissimulació, però sense desfer la seva rotunda presència real. Em sembla que no costaria practicar el joc de l'analogia amb aquests conceptes —proporcions guardades— sobre una novel·la com *Pilar Prim*. Una novel·la que sembla, certament, «que li hagi passat alguna cosa» (Ferrater). Però una novel·la que, tot i restar —anava a dir— a mig fer, resulta rotundament real perquè és profundament humana. El geni d'Oller sempre havia tendit a donar al lector una lliçó de pietat humana. Només quan és coherent amb aquesta tendència ens apareix com un gran creador. Si aquesta evolució final del seu art s'hagués pogut completar, ara ningú no dubtaria a considerar-lo un clàssic. Les coses, però, van anar d'una altra manera.

ENRIC CASSANY