

Els corrents de la multitud

La representació de la multitud
en la narrativa de Narcís Oller

Pau Bou Jordà

Director: Josep Camps Arbós

TFG. Grau de Llengua i Literatura Catalana (UOC)

Barcelona, 12 de juny de 2016

Índex

1. Introducció	3
2. Breu panoràmica de la literatura urbana fins la irrupció de Narcís Oller	5
3. L'evolució en el tractament de la multitud dins la narrativa de Narcís Oller.	10
3.1. «El transplantat»: «un cementiri on els morts es passegessin»	10
3.2. La Papallona: «com les ones un cos mort»	14
3.3. <i>La febre d'or</i> : «el deliri de la taràntula»	21
4. Els corrents de la multitud al servei d'un ideal cívic en la narrativa olleriana. De la «turba» de <i>Vilaniu</i> i <i>La Bogeria</i> a la «multitud urbana» de <i>La febre d'or</i>	31
5. Conclusions	38
6. Bibliografia.....	40

1. Introducció

Walter Benjamin crida l'atenció sobre el paper de la multitud en l'articulació del discurs literari sobre la ciutat durant el segle XIX. La nova consciència urbana, clau de volta de la modernitat, s'estructura a través d'una dialèctica conflictiva entre la possibilitat de llibertat que ofereix l'anonimat i la dificultat de singularització de l'individu. Al mateix temps, la ciutat física apareix com un espai de projecció i exhibició de les aspiracions de la burgesia emergent, delerosa de dominar, primer, l'entorn natural i, després, l'entorn urbà. Si, en un primer moment, San Petersburg i, sobretot, Londres i París, s'erigeixen com paradigmes de la modernitat –de la mà de Gógol, Dostoievski, Poe, Dickens, Baudelaire, Balzac, Zola, etc.–, Barcelona no es quedarà al marge d'aquesta tendència i, en el terreny de la literatura, la figura de Narcís Oller esdevindrà clau per entendre aquesta operació ideològica.

En el present treball, ens centrarem en les obres del novel·lista de Valls en les quals la ciutat de Barcelona ocupa un espai privilegiat, per mirar d'escatir les filiacions estètiques del discurs urbà que s'hi articula i, seguint els fluxos de la multitud, intentarem comprendre els plantejaments ideològics que sustenten el discurs ollerjà. Descobrirem que aquest discurs no és en absolut unívoc, sinó que, en una primera etapa, presenta una marcada ambigüitat i desconfiança envers els valors de la modernitat urbana. Amb l'assumpció dels discursos estètics de l'Europa del vuit-cents, l'experiència urbana s'erigeix com un catalitzador de la civilització i el progrés, tot i que Oller no abandonarà mai la preocupació pel revers negatiu i pernicios del fenomen, en oposició a la vida rural i provinciana. Veurem com el paper de la multitud, i la seva relació amb l'individu, és clau en l'evolució del discurs urbà d'Oller i, per acabar, proposarem una distinció entre la multitud urbana, que s'erigeix com un espai psicològic de la consciència moderna caracteritzat per la continuïtat i la circulació incessant, i la turba descontrolada i inculta, que fa la seva aparició a *Vilaniu*, *La bogeria*, el capítol XVII de *La Papallona* i el VIII de *La febre d'or*, caracteritzada pel caràcter volitiu i transitori de la massa.

Pel que fa a estudis que tracten, específicament, la relació entre la narrativa d'Oller i la ciutat de Barcelona, tenim accés a dues publicacions indispensables per als objectius del treball: el volum *Narratives urbanes. La construcció literària de Barcelona* (2008), amb articles de diversos autors, i «Les Barcelones de Narcís Oller», estudi introductor de Rosa Cabré a *La Barcelona de Narcís Oller: Realitat i somni de ciutat* (2004). Aquest darrer estudi, extens, constitueix un veritable estat de la qüestió sobre el discurs urbà dins la narrativa de

Narcís Oller i, a més de recollir les aportacions de la crítica fins el moment de la publicació, fa un esforç per contextualitzar-la dins les tendències estètiques de la narrativa urbana europea del XIX i les noves tendències crítiques del XX al voltant del concepte de modernitat. A més, el volum *Literatura, vides, ciutats* (1997), de Jordi Castellanos, inclou dos capítols sobre la Barcelona industrial i burgesa que ofereixen un punt de vista complementari a les publicacions que acabem d'esmentar –també de Jordi Castellanos, és interessant, per a la definició del tema del treball, el pròleg a l'edició de *Les multituds* (1978), de Raimon Casellas–. Dins d'aquest grup de treballs, hem de prestar atenció, també, a *Literatura, regionalismo y lucha de clases: Galdós, Pereda, Narcís Oller y Ramón D. Perés* (1983), de Laureà Bonet, que és l'embrió de l'estudi introductori de *La papallona* (2010) editat a Cossetània, i investiga les estratègies estètiques de representació de la ciutat i el tractament literari de la multitud urbana.

Per últim, comptem amb una sèrie de publicacions que proposen un acostament eclèctic a la relació entre la literatura i les ciutats. Els estudis, ja clàssics, que ens han ajudat a definir la perspectiva crítica del treball, són: *Iluminaciones II: Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo* (1972), de Walter Benjamin, una lectura de la ciutat de París sota la batuta de l'obra de Baudelaire; «Los mitos de la modernidad: el París de Balzac», dins *París, capital de la modernidad* (2008), de David Harvey, un assaig que aprofita l'obra de Balzac per analitzar l'espai urbà com la projecció de les aspiracions i el desig de la nova burgesia capitalista, i *El campo y la ciudad* (2001), de Raymond Williams, que explora les representacions literàries de l'oposició entre el camp i la ciutat i l'articulació de la consciència urbana, amb un capítol de gran interès dedicat a l'obra de Dickens. A més d'aquestes tres publicacions, hem fet servir l'article «Literatura i ciutat» (1990), de Jordi Llovet, que ens ha ajudat a identificar el concepte de literatura urbana que guia la perspectiva crítica adoptada en el treball, i *La ciudad y su trama: literatura, modernidad y crítica de la cultura* (2010), d'Àlex Matas, un interessant assaig que proposa un acostament multidisciplinari a les relacions entre la narrativa i la vida urbana, i que ens ha ajudat a dibuixar un mapa sintètic de la narrativa urbana europea del vuit-cents. Per acabar, també és interessant, per qüestions metodològiques, *La invenció de l'espai. Ciutat i viatge* (2013), d'Enric Bou, que presenta diversos exemples concrets d'aplicació de la metodologia crítica, i *La Barcelona literària: una introducció geogràfica* (2003), de Carles Carreras, que se centra en la localització urbanística del discurs literari, en el cas de Barcelona, i, per acabar, *Ver i no ver* (2005), de Victor I. Sotchita, que ens ofereix una perspectiva visual per a l'anàlisi d'alguns passatges ollerians.

2. Breu panoràmica de la literatura urbana fins la irrupció de Narcís Oller.

El professor Jordi Llovet, a «Literatura i ciutat» (Llovet, 1990), després de constatar el paper preminent de l'escenari urbà en la novel·la dels segles XIX i XX, es pregunta per les característiques d'aquest viratge estètic, més enllà de l'aparició de l'escenari metropolità, i proposa una possible definició del terme *literatura urbana*:

[...] ni el fet que la literatura prengui com a escenari la gran ciutat, [...] ni tan sols el fenomen moderníssim i ple de contradiccions de la industrialització [...] no són suficients per definir el que haurem de considerar més essencial de la literatura urbana [...] Ciutat i literatura tenen a veure entre si en l'ordre molt menys quantificable, i d'anàlisi més complexa, de la psicologia de l'individu i de les societats urbanes, i de tots els condicionants estètics i urbanístics en la mesura que determinin el naixement d'aquesta psicologia de l'home i de la societat a les grans ciutats. (Llovet, 1990: 193)

Com comenta Laureà Bonet, «s'hauria d'entendre el terme metròpoli com a paisatge urbà al mateix temps que com a fenomen sociopsicològic, amb la influència que implica en el viure i en el sentir de les criatures que poblen una narració literària» (Bonet, 2010: 9). Llovet estableix una relació a tres bandes entre les modificacions físiques experimentades per la ciutat, les transformacions psicològiques de l'individu urbà i, per últim, els canvis vertiginosos que han experimentat les formes literàries des que els models clàssics han quedat obsolets:

[...] la ciutat és l'espai de la consciència moderna, però aquest espai, a diferència de la naturalesa neoclàssica i també de la romàntica, és un espai sotmès a unes transformacions permanents que ens obliguen a definir aquesta consciència com quelcom igualment transitori, en canvi permanent, assegurat per l'*objectivitat* irreductible de la ciutat. (Llovet, 1990: 200)

El caràcter proteic de la ciutat, i la contínua oferta de sorpreses i novetats que produeix, obliga els seus habitants a viure en un permanent estat d'expectació i d'atenció –un estat «adolescent», si hem de fer cas de les observacions de Baudelaire a «El pintor de la vida moderna»–, i en un estira i arronsa entre la llibertat proporcionada per l'anonimat i la dificultat de singularització enmig de la massa homogeneïtzada de resultes de les relacions propiciades per l'economia monetària, com va observar George Simmel a l'influent assaig «La metròpoli y la vida mental» (Simmel, 1986: 249). La nova psicologia urbana és la mateixa que ordena la novel·la urbana del segle XIX. L'assaig de Simmel té el valor d'haver sabut llegir el caràcter ambivalent de l'experiència urbana i les dues cares de la moneda de l'anonimat, més enllà de les veus de detractors i entusiastes de la modernitat:

La indiferencia y la reserva recíprocas y las condiciones de vida intelectual de círculos muy grandes nunca se dejan sentir con mayor fuerza en el individuo –en tanto que impacto a su independencia– que cuando se encuentra en lo más espeso de una multitud metropolitana. Esto se debe a que la proximidad corporal y la estrechez hacen más visible la distancia mental.

Es obvio que el anverso de esta libertad sea, bajo ciertas condiciones, el hecho de que en ningún lugar se llega a sentir tanto la soledad y la desubicación como entre la multitud metropolitana. Ya que aquí como en otras situaciones no resulta necesario que la libertad del hombre se vea reflejada en su vida emocional o en su confort. (Simmel, 1986: 249)

El subjecte literari es defineix per les seves actituds –el *flanêur*, el detectiu, l'actitud *blasé* descrita per Simmel, etc.– enfront d'aquest escenari psicològic, profundament delimitat per l'anonimat i la singularització envers la multitud, i n'adopta la forma sempre canviant i inestable. Així, els carrers, les avingudes, la delimitació entre els espais privats i públics, els espais de trobada i d'exhibició, ens interessen en la mesura que actuen com el reflex i eix vertebrador de la psicologia individual i col·lectiva, i no com un mer teló de fons de les peripècies dels protagonistes.

Àlex Matas busca el moment en què la ciutat deixa d'aparèixer en la literatura com un teló de fons i es configura com l'espai privilegiat de la consciència moderna. Concretament, estableix una comparativa entre la segona part de «El genet de bronze» (1883), de Pushkin, i «L'avinguda Nevski» (1835), de Nicolai Gógol. El poema de Pushkin suposa l'aparició, al costat de la ciutat imperial i monumentalitzada de Pere el Gran, de «la ciudad de Eugenio, cuyo vagar sin rumbo y azaroso callejeo acaba por abocarlo frente a la estatua del emperador» (Matas, 2010: 30). La ciutat del relat de Gógol, en canvi, «Ya no admite el contraste entre la figuración alegórica del *classicus locus* y el espacio de la conciencia moderna porque aquella ciudad palaciega y cortesana [...] ha desaparecido de forma definitiva» (Matas, 2010: 33). El lector de *La Papallona* no pot deixar de notar l'aparició, en els dos exemples de Sant Petersburg, del motiu de la dama fugissera, que precipita el desenllaç de la novel·la primerenca de Narcís Oller:

[...] el incidente que determina el desarrollo argumental es una aparición efímera, una inaprehensible fugacidad en movimiento, que al pasar es interpretada como una suerte de jeroglífico semiótico que demanda, dado su carácter enigmático, una inteligibilidad capaz de saturar lo incompleto y lo fragmentario de la ciudad, ahora encarnados en el cuerpo de la mujer. (Matas, 2010: 37)

El motiu, inaugurat per Baudelaire en el cèlebre poema «À une passante», és sens dubte una de les primeres estratègies de lectura de l'espai de la ciutat, que en rebel·la justament el caràcter fragmentari, la mutabilitat i la intel·lecció, i inaugura un *topos* literari de la modernitat. El mateix motiu desencadena l'acció de *Ferragus* (1833), d'Honoré Balzac, que, a mig camí entre la percepció de la ciutat i l'al·lucinació fantasmagòrica, desvia l'atenció de les amples avingudes i s'interna en els budells laberíntics d'una ciutat deformada sota la il·luminació de gas. L'equívoc i la imprecisió de les formes té l'efecte d'esborrar i fondre les diferències socials, que la planificació urbanística de la ciutat moderna intenta fixar, oferint així un pols a la concepció jerarquitzada i vertical de la metròpoli imperial i burgesa. Certament, aquesta poètica també envairà la narrativa olleriana, com veurem més endavant en l'anàlisi de *La Papallona* i *La febre d'or*.

Baudelaire, a «El pintor de la vida moderna», explica que ha extret la idea del *flâneur* –un dels personatges intèrprets de la modernitat urbana– de «L'home de la multitud», un relat d'E. A. Poe, en el qual hem d'anar a buscar alguns dels condicionants estètics de la representació de les multituds per part de Narcís Oller. El relat de Poe planteja la dissolució de l'individu en la massa, i revela el caràcter il·lusori de tot esforç singularitzador, al mateix temps que inaugura una visió ambigua i ambivalent de la modernitat urbana. La tensió entre la planificació urbanística racionalista i positivista, marca de la modernitat, i la llibertat i mobilitat de l'individu, sumada a les tensions descrites per Simmel entre la llibertat individual proporcionada per l'anonimat enmig de la multitud i l'amenaça a la possibilitat de singularització, impedeixen definir una imatge unívoca de la ciutat literària com una al·legoria de la tecnificació extrema oposada a la fe en el progrés i la modernització. La ingent producció de Balzac, en el cas de París, i les novel·les de Dickens, en el cas de Londres –a més de les visions poètiques de Baudelaire–, aconsegueixen abastar la imatge de la ciutat que ens estem esforçant a definir en aquestes línies i que serviran de base per a la producció literària del realisme vuitcentista i el naturalisme del tombant de segle –sense perdre de vista certes temptatives anteriors més properes al costumisme literari i a la crònica periodística, com els *Tableau de París* (1871-1888), de Louis-Sébastien Mercier, *The spectator*, d'Addison i Steele, *Les nits de París*, de Rétif de la Brétonne o *Els misteris de París*, de Sue, que també tindran els seus equivalents barcelonins.

En les novel·les de Balzac, els personatges assumeixen que no hi ha cap valor absolut fora dels diners –un absolut relatiu i inestable–. L'especulació i el joc de les aparences, doncs, es convertiran en la clau de volta de l'actitud de la modernitat, que subvertirà els valors de la immòbil i decadent societat aristocràtica. Sota aquest signe, es funda un dels llocs comuns de la narrativa vuitcentista: la proximitat entre la fortuna, el luxe i la ruïna. La mobilitat social, un dels grans mites sobre els quals se sustenta la consciència moderna, envairà l'espai urbà convertint-lo en l'escenari de les més agosarades ambicions i esperances, però també, i sobretot, de les més fulminants caigudes i fracassos.

Enric Cassany dedica l'article «Del testimoni a la ficció» (2008) a seguir la pista del paper de Barcelona en la narrativa del segle XIX fins l'aparició, l'any 1879, de *Croquis del natural*, de Narcís Oller, i *Del meu tros*, d'Emili Vilanova: «La meva intenció al llarg del text no ha estat demostrar que tenim *la novel·la de Barcelona*, sinó que, abans d'Oller, Barcelona ja existeix en la novel·la» (Cassany, 2008: 37). Certament, la novel·la urbana no existeix plenament en el cas de Barcelona fins la irrupció del novel·lista de Valls, però sí que podem

resseguir el fil intermitent de les aparicions de la ciutat en els textos del XIX. Una altra cosa, és clar, és que aquesta ciutat literària representi també el signe de la modernitat.

Els primers exemples citats per Cassany pertanyen més a l'àmbit de la crònica de successos que no pas a la novel·la. Es tracta dels anònims *Successos de Barcelona* (1822-1835), que narren els esdeveniments de l'ocupació francesa, les *Bullangas de Barcelona* (1837) i *La Ciudadela Inquisitorial de Barcelona* (1840), ambdues de Joaquín del Castillo y Mayone, que comencen amb la crema de convents de 1835 i s'estenen fins les bullangues de 1840. Dels mateixos anys és *La Esplanada* (1835), d'Abdó Terrades, un altre exemple de literatura política, però, en aquesta ocasió, novel·lada. *El poeta y el banquero* (1842), del liberal Pere Mata, se situa dins l'àmbit d'una incipient literatura de fulletó d'inspiració francesa, i deixa enrere els trets de la crònica i el quadre de costums. Cassany tanca aquest primer període amb la publicació, l'any 1844, de *Los misterios de Barcelona*, de José Nicasio Milá de la Roca, inspirada en *Els misteris de París*, de Sue.

A partir d'aquest moment, segons Cassany, la visió concreta i apassionada de la ciutat que ofereixen aquests textos desapareix. L'autor es pregunta per què, durant les dues dècades següents, la literatura catalana, escrita primer en castellà i després en català, es torna evasiva, i ho atribueix en part a l'efecte del projecte cultural de la Renaixença, que promou una literatura dominada per l'escenari rural i per l'historicisme (Cassany, 2008: 26). Castellanos ho explica d'una altra manera:

És aquell punt en el qual l'optimisme progressista i el conservadurisme sembla com si es donessin la mà: tanquen els ulls a la realitat del present o, si no, la disfressen, l'amaguen, darrere capes de nostàlgia o des de la disconformitat, en el convenciment de la insuficiència de la civilització ciutadana que els ha tocat de viure. (Castellanos, 1997: 138)

Per altra banda, és prou significatiu que, encara el 1889, Bosch de la Trinxeria argumenti en el cèlebre pròleg de *L'hereu Noradell*:

Així com los grans novel·listes estrangers d'avui dia solen prendre llur argument en les altes esferes de la vida social i fan desenrotllar l'acció en lo món ric i aristocràtic de capitals i ciutats, los novel·listes catalans prefereixen per ara la vida rural. La novel·la catalana es troba encara com qui diu en la infantesa. (Bosch de la Trinxeria, 1979: 24)

La Barcelona real no interessa i la modernitat i la industrialització representen el perill «de la despersonalització i, doncs, de la pèrdua del sentit col·lectiu, de l'oblit dels deures patriòtics» (Castellanos, 1997: 139), una actitud enyoradissa i nostàlgica que encara queda perfectament reflectida en el pròleg de Verdager al poemari *Aires del Montseny*, l'any 1901:

Anys després, atret tal vegada com ell [Aribau] *per una enganyosa sort*, baixí a Barcelona, i, enyorant aquí aquella tan alta i hermosa cima, me plavia saludar-la amb aquell altre vers de la mateixa immortal poesia [...] i per aquell forat que dóna a Montjuïc, o sia per un escanyal de les muntanyes de la costa, m'agradava veure sovint i contemplar la muntanya reina de nostres muntanyes. (Verdager, 2002: 26)

A partir de la dècada dels seixanta, però, apareixen una sèrie d'iniciatives que anuncien el gust per allò genuí que representarà el costumisme d'Emili Vilanova, entre les quals hem de destacar la revista *Un tros de paper*, dirigida per Albert Llanas, en què aquells elements que conformaven el teló de fons i la construcció ambiental, finalment esdevenen tema (Cassany, 2008: 34).

De les observacions de Cassany i Castellanos, n'hem d'extreure, potser, que les temptatives d'Oller en el camp de la novel·la urbana d'adscripció europea corresponen més a l'esforç de l'autor per posar-se en sintonia amb els corrents dominants de la literatura de la resta del continent, que no pas a una tradició autòctona. La Barcelona de les bullangues dels anys trenta amb què hem començat el capítol està molt lluny encara de la metròpoli burgesa de *La febre d'or*, i la massa revoltada no respon a les característiques de la multitud urbana que flueix anònima i indiferent en la novel·la realista del XIX. De fet, les aparicions de la multitud activa i volitiva –al llarg del treball l'anomenarem «turba», per tal de diferenciar-la del fenomen metropolità– a la primera part de *Vilaniu* i al final de *La bogeria*, ens recorden la gentada amotinada que surt de la plaça de toros i es llança al saqueig i a la crema de convents.

Per Marta Llorente,

La literatura nos hablará cada vez más de la ciudad a través de la percepción individual del sujeto urbano, egocéntrico, incomunicado. Ya no del sujeto colectivo que se inflama en la revolución, sino de un sujeto concreto aunque común, que vive su relación con el medio urbano de manera individual. Al hacerlo, recoge lo que éste destila de soledad trágica, de una nueva forma de melancolía que transmiten en muchas ocasiones las ciudades, acaso menos elitista que el aburrimiento del dandí o del intelectual, el *spleen* de Baudelaire, recordado muchas veces a través del acento que puso en su lectura Walter Benjamin. (Llorente, 2015: 393)

En les pàgines que segueixen, seguirem la transformació de la massa grotesca i descontrolada en multitud cívica i urbana, amb totes les seves contradiccions i complexitat, al llarg de la narrativa olleriana.

3. L'evolució en el tractament de la multitud dins la narrativa de Narcís Oller.

3.1. «El transplantat»: «un cementiri on els morts es passegessin».

Joan Sardà, el 1879, rep la publicació de *Croquis del natural* amb una «salva i de vint-i-quatre canonades», perquè és «barco amic i ve a dar auxili, i valió auxili» (Sardà, 1997: 139). El crític destaca que la publicació és una «rara avis» en el «clos tan petit» de la literatura catalana. Un cop superada la celebració, Sardà afina l'ull crític i afirma que «los croquis són croquis i d'un naturalisme per tots costats saludable». Es tracta, certament, d'una concepció encara ingènua del naturalisme, lluny de la novel·la experimental i dels principis del determinisme zolià, que s'adiu més amb els plantejaments del realisme ras, practicat per Balzac o Galdós, en la narrativa castellana.

Després d'haver llegit [...] *Lo transplantat* o *Lo vailet del pa*, un s'enrabia amb si mateix i es diu: Però si els vas conèixer! Si tu n'has vist o n'has sentit parlar cinquanta vegades de fets per l'estil! ¿I és possible que fins que a n'Oller se li ha ocorregut de posar-t'ho davant dels ulls convertit en literatura no t'hages adonat de que allò era literatura? (Sardà, 1997: 140)

Ens trobem, doncs, en el trànsit de la Barcelona idealitzada i històrica promocionada pels prohoms de la Renaixença com un símbol nacional aglutinador de les velles glòries –i que, per tant, s'articula com un contínuum de la Catalunya rural–, a la literaturització de la Barcelona real, alliberada dels seus compromisos amb la història. El realisme d'Oller, més enllà de filiacions i contaminacions estètiques que tindrem temps d'analitzar –Beser afirma que l'autor aconsegueix resoldre en aquesta narració primerenca la «necessitat de sintetitzar unes concepcions literàries antagòniques» (Beser, 1977: 346) de manera reeixida–, sorgeix principalment d'un compromís amb la realitat.

Per als objectius d'aquest treball, ens interessa, sobretot, «El transplantat», la narració que clou el recull. Que «El transplantat» pren una via alternativa al naturalisme zolià ho testifica el mateix crític, quan destaca «la intensitat amb què el lector hi sent la bellesa literària i la bellesa moral, les dues belleses a la realització de les quals aspirava segurament per igual l'autor mentre escrivia» (Sardà, 1997: 143). L'absolut de Zola és la veritat; l'absolut d'Oller es, i ho serà sempre, la bellesa literària i, sobretot, la bellesa moral.

Ens interessa, però, que el contínuum que més amunt hem assenyalat entre la Catalunya rural i la realitat urbana àmpliament significada per la literatura de la Renaixença s'estroneja amb el relat d'Oller. Les dues realitats apareixen per primera vegada contraposades i irreconciliables, i això és un signe inequívoc de modernitat: no hi ha metròpoli sense negació de la província (Harvey, 2008). Sardà clou l'article amb un brindis significatiu: «Fins ara teníem molta literatura pagesa i bastanta de menestrala: amb lo llibre de n'Oller ne tenim de

senyora» (Sardà. 1997: 144). La ciutat real apareix per primera vegada i estructura la narració: una ciutat burgesa, amb totes les contradiccions i els fantasmes del progrés i la modernitat, però també amb les seves promeses de mobilitat social impulsades per la circulació del capital, la relativització dels valors i el seu dinamisme. La multitud que hi apareix és ja el corrent anònim que mai no s'atura, com la sang recurrent les artèries del cos. No és una turba inculta i descontrolada que apareix en un moment determinat per fer alguna cosa i després se'n torna –com les bullangues de les cròniques citades per Cassany, l'incident a la Rambla amb el protagonista de *La bogeria* o la festa major de *Vilaniu*–. La multitud urbana de la ciutat moderna hi és: és el medi que estructura el relat. No és un antagonista contra el qual el subjecte hagi de lluitar, sinó que és l'espai on assistim a la lluita de l'individu per la seva subjectivació.

La magnífica obertura de «El transplantat» ens ofereix de manera sincrètica les principals línies discursives que Oller explorarà en la seva narrativa posterior per tal de representar les oposicions entre el camp i la ciutat. En la primera oració: «Daniel (o el Forner de les Monges, si el voleu conèixer per son nom popular)»¹, l'autor dibuixa una existència singular que només és concebible en un univers rural, i que aviat descobrirem estranya a l'anonimat que la multitud imposa a la vida moderna de les metròpolis. En Daniel vivia «lliurat amb la major fe en el treball des de molt jove, veient com ses gotes de suor anaven a parar al calaix convertides en monedes d'argent i d'or que la muller guardava, no com a instruments de canvi, sinó com a medalles honorífiques» (93). D'una banda, la moral meritocràtica de l'esforç apareix d'antuvi oposada a l'amoralitat del joc. A més, ens hem de fixar en el valor atorgat al diner, no com un actiu financer, sinó com un objecte que manté una relació directa amb el treball honest i amb el valor real i inamovible de les coses –«monedes d'or i argent»–. Aviat veurem com el fill del forner capgira el valor del mèrit en moneda de canvi: «invertint en la instal·lació i ornament [del saló] bona part de les medalles que tant havia guardat sa mare» (95). El contrast de la psicologia del forner amb el seu fill es fa evident també amb quatre pinzellades: el nom popular, en el seu cas, és presentat com un «nom de batalla» en l'univers no gens «inofensiu» de la ciutat –el *Rumbós*–, i aviat entenem que el noi «Havia comprès l'època: sabia com són avui de productives certes despeses i no volia perdonar-ne cap» (95).

¹ Oller, Narcís (2007) «El transplantat». Dins: *Croquis del natural*. Cossetània: Valls, p. 93. A partir d'ara, indicarem les citacions d'aquesta publicació només amb el número de pàgina.

Oller dissenya per a l'entrada a Barcelona dels protagonistes una panoràmica nocturna mòbil, des del ferrocarril, com tantes ens n'ofereix la literatura urbana des de la talaia del tramvia:

Pocs quilòmetres abans d'arribar ja no sabia en Daniel dar-se compte del que li passava contemplant les llargues rengleres de fanals que unes voltes veia senceres i altres cops trencades, segons les corbes o nivells que el tren travessava. Cap barceloní no ha vist tan gran la ciutat com apareixia als ulls del viatger. (95)

Segurament, podríem afegir, cap barceloní no havia vist encara la ciutat des de la perspectiva estètica que Oller inaugurava. Immediatament, Oller ens ofereix la primera descripció de la multitud urbana:

Impossible de descriure minuciosament cada una de les impressions que el forner experimentà tot travessant la Rambla. Els fanalets de color dels cotxes que es movien en direccions diverses, la gent que ocupava l'imperial dels tramvies, els dolls de claror que sortien de les botigues, els rengles de persones deturades davant certs aparadors, la multitud que passejava per sota els arbres, els fanals d'anunci; tot oferia a sos ulls estranya novetat i acabava de marejar-lo. [...] Barcelona li pareixia un cel per sa il·luminació, un infern per son moviment. No sabia si li agradava o no: desitjava arribar a casa, i al mateix temps hauria volgut no arribar-hi massa aviat. (96)

Si la primera experiència urbana nocturna està presidida pels efectes de la il·luminació artificial, la passejada durant el matí i la tarda següents, en sentit ascendent, des del port fins el Passeig de Gràcia, ens ofereix una imatge de luxe, higiene i ordre, en uns carrers i places sempre ocupats per la *impetuosa corrent*:

Els cotxes de luxe, amb llurs troncs arrogants i llurs galonejats lacais; la plaça Reial, amb sa agradable simetria i sa netedat; la Rambla, amb son alegre brogit; i el passeig de Gràcia, ple també de moviment i vida; tenien embadalit en Daniel. (97)

Després del luxós convit de la inauguració del saló de perruqueria del seu fill, el forner ho té clar: «Viure a Barcelona, allò era viure», i «Li entrà l'afany de viure entre persones» (100), en la vida civilitzada de la ciutat, en contrast evident i irreconciliable amb la vida rural. El contrast de la tornada al poble per arranjar el traspàs del forn és del tot eloqüent: «Els sorolls arribaven esmoreïts al cor d'en Daniel: per una vaga associació d'idees, cregué que el fuster feia una caixa de mort» (102). La comparació amb l'experiència barcelonina hi és constant: «Quan arribà al pis i guaità la finestra com portat d'un tèrbol desig de comparació, el carrer oferia la més trista soledat» (102), perquè «la bona llum artificial s'enyora així que els ulls n'han fruit algun dia» (103). Segons Cabré:

Oller descriu la ciutat amb un lèxic i un estil clarament vinculables a l'escriptura de Balzac [...] fent èmfasi en l'aspecte lluminós de la ciutat en comparació amb la foscor dels carrers del poble rural a l'hivern, en les llumeneres que permeten distingir els edificis en la panoràmica nocturna de la ciutat i, dins d'aquesta, la lluïssor de les botigues i aparadors que omplen el crepuscle i els capvespres de colors i vida. I ho fa amb una tècnica realista i a voltes impressionista. (Cabré, 2007: 36)

La tornada a Barcelona, però, no està a l'alçada de les expectatives del forner, i aviat ens adonem que hi ha alguna cosa que grinyola. Aquesta inquietud es condensa de manera

magistral en el despertar de la primera matinada, en l'interior sufocant i en el fort contrast entre la descripció vital i dinàmica de la Rambla del primer dia i la descripció del mandrós deixondir, quan «Els fanalers, mig ensopegant de son, anaven apagant el gas, que, tot esgrogueït, semblava estar ja cansat de fer pampallugues» (104) –cal notar, a més, que aquest despertar mandrós del bullici de la ciutat reforça la idea de continuïtat imparable de la multitud urbana, en contrast amb el poble, on «s'han acabat les fontades, les balles, les festes majors, el brogit i l'alegria: tota la vida es reconcentra dins les cases, i ben aviat els carrers seran del domini exclusiu del vent» (101). Si al poble el cicle és anual i segueix el ritme de la natura, a la ciutat el mateix cicle s'ha accelerat artificialment i s'executa diàriament.

La descripció sintètica dels efectes més devastadors de l'experiència urbana sobre la psique humana són d'una contundència esfereïdora: «enmig del soroll confós de la multitud, en Daniel hi trobava un silenci glacial molt més trist que el de la quietud i la soledat. [...] el moviment l'entristia, que el centre de Barcelona li produïa l'efecte d'un cementiri on els morts es passegessin» (106). En Daniel ha arribat a aquesta nova època a la tardor dels seus anys, i no és capaç d'interpretar les claus de la ciutat com el seu fill. Ha comès l'error de pensar que hi podia ocupar un espai, que podria gaudir les meravelles que la ciutat li oferia sense pagar el tribut, però, per una llei semblant a l'observada per Harvey en els plantejaments de Balzac, «prácticamente todos los que transgreden el modelo espacial, los que se mueven al espacio equivocado en el momento equivocado, mueren. Los personajes fuera de lugar perturban la armonía del entorno, contaminan el orden moral y deben pagar el precio» (Harvey, 2008: 55).

En aquest punt, Oller defuig d'aprofundir en l'anàlisi de l'alienació i la indiferència que la desmesurada estimulació vàcua de la ciutat ha instal·lat en la psique del seu protagonista com un càncer –allò que Simmel trigaria encara uns anys a definir com una actitud *blasée*: «La gran excitació en què vivia el feia passar del matí a la nit per tota una escala d'exaltacions i abatiments» (108)–. Williams parla d'una manca d'identitat enmig de la multitud, d'una pèrdua de la mateixa societat, reemplaçada per una successió d'imatges. Aquest fenomen, devastador per a en Daniel, ofereix en canvi al seu fill la percepció de nous ordres possibles, de noves estructures d'unitat humana (Williams, 1973: 2001); en definitiva, una oportunitat de prosperitat i mobilitat impensables al poble. Però Oller es limita –perquè encara no pot fer altra cosa– a rubricar el seu relat amb el tema central de l'enyorança, de claríssima filiació romàntica: «Què hi faré, pobre de mi, si m'enyoro... m'enyoro i...» (110). Tot i la tornada al poble, el final feliç és impossible, ja que per una mena de fatalitat, «Ell ho havia dit: era un

arbre vell transplantat. I l'arbre vell, un cop arrencat, és inútil replantar-lo en el lloc primitiu: ja mai més no farà brotada» (110).

La lectura de la ciutat i de les relacions socials i psicològiques que genera, la progressiva però efectiva adaptació de la veu narrativa a la nova realitat urbana i els pas d'una «visió totalitzadora de la ciutat com a Utopia» cap a una «seqüència de primers plans seleccionats de manera que sembla que ens endinsem en els estats anímics del protagonista, reproduïts en les seves reaccions davant la vida que l'envolta» (Yates, 2009: 452) –i que hauríem de relacionar, segons Cabré, amb la lectura de *Une page d'amour*, de Zola (Cabré, 2007: 39)–, fan que, tot i algunes indefinicions –o «limitacions narratives», com diria Beser–, no puguem estar més d'acord amb Yates, quan afirma que «aquesta narració primerenca conté, en forma embrionària però ja ben definida, els motius temàtics i les preocupacions fonamentals que s'aniran definint i matisant al llarg del procés d'articulació d'un món de ficció propi i d'una visió pròpia de la societat catalana de finals del segle XIX» (Yates, 1998:24).

3. 2. La Papallona: «com les ones un cos mort».

La Papallona (1882) és la primera novel·la catalana en què distingim la representació literària de Barcelona com una metròpoli plenament moderna, «entesa com a metròpoli capitalista amb elements clau com la multitud i la novetat de la llum de gas, i presentades des d'una òptica dotada d'un gran sentit de la realitat plàstica, amb una intensitat i un aprofundiment desconeguts del tot fins llavors a la novel·la catalana» (Tayadella, 2009: 453). Les tensions estètiques, de tota manera, són palpables al llarg de tot el text, i fins i tot n'arriben a comprometre l'eficàcia, com ja ha estat comentat abastament per la crítica des de la seva publicació. Al marge de l'equilibri precari entre el realisme positivista i el sentimentalisme romàntic, ja observat per Zola en el cèlebre pròleg de l'edició en francès de la novel·la, l'obra es mou des del principi entre una estètica de marcat to costumista i les tècniques més innovadores de representació de la ciutat pròpies del realisme i de l'impressionisme literari. La Barcelona que bull a les pàgines d'aquesta obra primerenca no és encara la Barcelona burgesa i exhibicionista de *La febre d'or*, sinó la Barcelona menestral, en què l'anonimat constitutiu de la metròpoli moderna i la multitud urbana encara no s'ha deseixit del tot de la singularitat provinciana. Tanmateix, no té res a veure el tractament dels voltants de la Boqueria en el capítol d'obertura –un esplèndid quadre costumista de gran dinamisme que hauria signat el mateix Vilanova– o l'ambient familiar del carrer d'en Roig

—que fa pensar al protagonista en el seu Ripoll natal—, amb la Barcelona nocturna de ressonàncies *baudelairianes* que recorrem de la mà de la Papallona en el darrer capítol, rere les passes de la misteriosa dama fugissera, amb *water-proof* inclòs.

L'obertura del primer capítol de *La Papallona* sorprèn per un dinamisme que podríem qualificar de cinematogràfic *avant la lettre*. La perspectiva del narrador davalla, seguint els raigs del sol matiner, des del terrat dels edificis de la Rambla de les Flors i els voltants del mercat de Sant Josep fins a peu de carrer, on, enmig del tragí, es perfilen les figures de la Madrona i la Pepa. Ple d'expressions col·loquials i estructurat a través d'un àgil i pintoresc estil directe —a diferència de la resta de la novel·la, on predomina el soliloqui—, el primer capítol és un magnífic exemple de quadre de costums. El primer d'aquests trets és la mescla de classes i la desjerarquització de l'espai urbà. Així, tant la Pepa com la seva minyona de servei —la tercera figura presentada en el paràgraf d'obertura— «pregonaven aquella pobresa dolorosament disfressada que arrela sols en les ciutats grans i que arrossega amb enganyosos goigs el més dur martiri del treball»². El mateix espai és travessat per «carruatges ocupats per jovent alegre, que van passar com una exhalació, cada un amb quatre cavalls mig escapats i plens de picarols» (49). Es tracta de gent adinerada que es gastarà «en vins i *puros*» el que les dues dones gastarien en vestir-se tot un any. El relat de la Madrona sobre la Toneta està contínuament interferit pels estímuls externs que van en augment a mesura que la ciutat es va deixondint al voltant dels personatges. Des de la posició privilegiada de les dues dones —recordem que encara n'hi ha una tercera que no intervé en la conversa—, podem observar com l'espai urbà guanya complexitat a mesura que avança el temps i s'imposa en el relat un principi de simultaneïtat que amenaça la unitat temàtica de la conversa, si bé les variades interferències ofereixen elements per bastir un correlatiu moral de la situació. Aquest joc de figures-tipus, que ambienten i exemplifiquen el relat dialogat a la vegada que l'interfereixen de manera no gens arbitrària, aviat dona pas a la multitud anònima en un sintètic final de capítol que recupera la tècnica de dinamisme cinematogràfic *avant la lettre* del primer paràgraf: «I una i altra s'allunyaren, confonent-se amb el formigueig de gent, que anava augmentant a mesura que el sol baixava a ordir sos raigs d'or entre les clarianes de la pampolada dels plàtans» (52).

² Oller, Narcís (2010). *La Papallona*. Cossetània: Valls, p. 47. A partir d'aquest moment, indicarem les citacions d'aquesta publicació només amb número de pàgina.

El segon capítol s'obre amb la presentació d'en Lluís, el protagonista de la narració, a través de l'ús que fa el personatge de l'espai urbà: «Poc amic de fer el xitxarel·lo i de passejar-se enguantat i vestit per entre empentes, com es passeja a Barcelona, menys aficionat encara a la vida de saló i de cafè, gaudia allunyant-se dels barris de vernís ciutadà» (53). Així, de les preferències i itineraris del protagonista, podem inferir una ciutat escindida en dues realitats ben definides: una de menestral, que encara guarda molta relació amb la vida provinciana, i una altra de burgesa i, en paraules del mateix Oller, «de vernís ciutadà». La primera és, sens dubte, la Barcelona sempre evocada i enyorada pels quadres d'Emili Vilanova, i, la segona, la Barcelona imaginada per Oller a partir de la dinàmica de transformacions urbanístiques i socials de la metròpoli burgesa de finals del vuit-cents. Cal observar que a *La Papallona* no es dona el trencament radical entre la província i la ciutat que hem considerat un dels trets definidors de «El transplantat», al mateix temps que constituirà un dels eixos vertebradors de l'univers de *La febre d'or* i *Vilaniu*:

[...] quan eixí al balcó de son estatge i va sentir grinyolar les llimes, dringar els martells a les encluses i escapar-se de totes les portes d'aquell carrer d'oficis i botiguetes els sorolls discordants del treball, li semblà que li arribava als sentits una alenada de Ripoll, sa vila nadiua, que el rejoyenia i li esponjava el cor. (53)

L'espai urbà delimitat per Oller a *La Papallona* està perfectament delimitat –Laureà Bonet parla, de fet, d'una «cartografia dels carrers de Barcelona» (Bonet, 2010: 14), mentre Tayadella es refereix a un «documentalisme geogràfic» (Tayadella, 2009: 453)–, i les derives dels personatges a través dels carrers mostren la convivència simultània de diverses realitats urbanes. El capítol III, per exemple, conclou amb la primera de les persecucions de la Toneta –avançament de l'episodi final de la dama fugissera, veritable moll de l'os narratiu de la novel·la–. Aquí, les imatges del formigueig de la multitud del final del primer capítol han estat substituïdes per les metàfores marines –que també faran acte de presència a *La febre d'or*–. L'efecte de despersonalització és notable en imatges com «ones de bruses i caps que bellugaven» o «deixava avançar l'ona en què havia fixat sa atenció» (62), al mateix temps que l'acció inanimada del mar resta capacitat volitiva a la massa –«el seu brogit», afirma Cabré, «veritable maror de vida, es percep en el paisatge urbà, indiferent a les preocupacions dels personatges» (Cabré, 2004: 59)–. Es tracta d'una representació plàstica de la multitud que respon perfectament a la descripció de Llorente:

«Ahora se trata de un territorio en el que los distintos espacios y construcciones que ocupan sus habitantes, así como los ríos humanos que circulan por sus calles, son contemplados como materiales nuevos, como geometría abstracta, dotada de un relativo orden arquitectónico o simbólico, y como masa humana, de aparición fugaz y temporal». (Llorente, 2015: 395)

L'espai urbà, com podem deduir de la manera d'obrir-s'hi pas la Toneta, està fortament estriat per mitjà de les cantonades, que fan l'efecte de continus topalls que regulen i determinen l'itinerari dels personatges: «Les cantonades la feien altra vegada retardar». De sobte, l'«encontre temut» succeeix davant un aparador il·luminat per les llums de gas: «La claror d'aquell carrer, i sobretot el broll que n'eixia d'aquell aparador, els posava a la vista amb tots els detalls i no deixava dubtar: era en Lluís» (62), amb una dona. L'aparença, però, ha enganyat la Toneta, que en acostar-se a la parella reconeix que no es tracta de l'estudiant, sinó d'un desconegut. La imatge d'en Lluís amb una *desgraciada* apareix tan nítida als ulls de la Toneta, tan potenciada pel broll de llum que surt de l'aparador –fixem-nos en la tria de l'aparador per revelar el caràcter inconsútil de les aparences i, precisament, d'una botiga d'armes, amb les connotacions virils i cavalleresques que hi van lligades, en contrast irònic amb el capteniment del protagonista de la nostra novel·la–, que la construcció visual es manifesta com un artifici. L'equívoc, característica que ja hem destacat de l'espai urbà entès com l'espai de la consciència moderna, a més, és catalitzat per un determinat estat psicològic de la Toneta, que aviat s'exclama de com és possible que hagi pogut confondre en Lluís entre la multitud; és a dir, igualar la singularitat del seu estimat amb la massa uniforme.

L'endemà al matí, des de la talaia que li ofereix el balcó del pis, la Toneta observa el tragí del carrer:

Sos ulls van resseguir involuntàriament el carrer de Montserrat i sa prolongació pel d'En Guàrdia, que, d'aquell pis, es veien a vol d'ocell, com un congost des d'un cim. Passaven per baix obrers i carros que anaven a treballar: potser els mateixos que en venien, la vetlla abans, quan ella tornava a casa tan pensívola. (63)

Aquesta escena, tan característica, en perspectiva aèria, rebla en la idea de continuïtat ininterrompuda del corrent de la massa, com la circulació sanguínia, que ja hem definit a «El transplantat». Ara, però, ens trobem amb una novetat que no ens pot passar per alt: un cop l'ànim de la Toneta s'ha tornat a asserenar, les «ones de bruses i caps» perden la seva qualitat homogènia i afloren les singularitats de la juxtaposició simultània d'individus. Ens adonem, doncs, que la força homogeneïtzadora de la massa, disgregadora de la individualitat, potenciadora del gregarisme, igualadora, i fins i tot la seva eficàcia plàstica, té més a veure amb l'estat psicològic de l'experimentador que no pas amb el caràcter intrínsec de la multitud. Així doncs, podem suposar, a través d'aquestes pàgines de *La Papallona*, que la multitud és més aviat un catalitzador de l'experiència urbana individual i, per tant, un indret psicològic de la modernitat.

Quan, al capítol X, en un dels tres punts àlgids de la novel·la que marca cadascuna de les persecucions, la Toneta –«amb aquella llibertat d'anar sola que té l'obrera»– segueix el tercet

format per en Lluís i les dues joves i s'interna en el «garbuix de municipals, agents de la policia, mistaires, criades, mariners i obrers que embussaven de part a part el carrer» (99), la multitud que s'aplega al davant del *Circo* torna a ser, als ulls de la protagonista engelosida:

[...] públic que cridava, reia, malparlava i es partia en dues masses fermentoses i virolades a cada òmnibus de família que anava avançant per descarregar dides, criatures i pares candorosos. [...] I amb el neguit del dubte, rompent aquella maror, arribà a la Rambla de Santa Madrona, que escorcollà de cap a cap. (99)

La correspondència total entre l'estat d'ànim de la Toneta i la seva percepció sensorial de la ciutat és posa de manifest de manera explícita al final del capítol, quan la Toneta torna atribolada al seu dormitori després de la passejada:

L'exaltació l'ofegava, l'esperit se li tenia per un fil, i, enmig d'aquell defalliment de forces, sentia bullir per fora la vida de la ciutat, i arribar allí dins amb sos contrastos i amb ses discordàncies ordinàries, que jamai notem tant com enmig del sofriment. (101)

La percepció alterada de la Toneta no és l'única que deriva en aquest efecte uniformador i deformador de la multitud. Al capítol XIV, «La pobra Madrona baixà l'escala, plena de confusió, emprenent el camí de la rectoria, i es confongué arreu arreu amb el traüt de gent i carruatges que transiten per les Rambles» (134). Obsedida per les seves tribulacions, la dona avança «a les palpentes per entre aquella mar de gent indiferent, que l'empenyia i colpejava com les ones a un cos mort» (134). En aquest passatge, el narrador ens fa notar que existeix una realitat exterior i compartida que no correspon a la percepció deformada per l'estat d'ànim del personatge:

Tot aquell trasbals bigarrat de carruatges que, corrent a dreta i esquerra de la Rambla, omple l'espaiosa via de terratrèmol; el bum-bum de les converses, la cantúria dels ocells entaforats pels plàtans ja verdejants, les veus discordants dels revenedors cridaners, dels venedors de periòdics i mistaires; tot aquell bruit de vida, que fa de la millor via de Barcelona un dels carrers més alegres del món, no arribava a l'orella de la pobra dona sinó com una maror llunyana, per damunt de la qual ressortien amb veu més forta i vibrant els crits agudíssims del seu esperit. (134)

Aquest passatge no només és revelador del caràcter subjectiu, anímic i canviant de la massa, entesa com una conceptualització psicològica més que no pas com una realitat objectiva, sinó que detectem una voluntat de posicionament ideològic de la veu narrativa pel que fa a l'espai urbà. D'una manera una mica tosca, amb to de *baedeker* turístic (Bonet, 1983: 91), Oller dissipa d'un plomall l'ambigüitat que al llarg del relat ha enterbolit la visió de la urbs moderna i de la multitud. Així, la deformació operada a través del filtre subjectiu de la psicologia i de l'estat d'ànim alterat dels personatges no es correspon del tot amb una realitat externa civilitzada, alegre i lluminosa.

El capítol XX és, sens dubte, el clímax de la novel·la, i un dels episodis més pintorescos, sorprenents i polèmics de la novel·la catalana del vuit-cents. La primera part del capítol –la que interessa per als objectius del nostre treball– narra la persecució crepuscular d'una misteriosa dama pels carrers de Barcelona per part d'en Lluís. La segona, un cop hem

descobert la veritable identitat i les intencions de la dama, suposa el càstig, l'assumpció de la culpa i la redempció del protagonista, davant el llit on jau una Toneta agonitzant, en un final de to fulletonesc i exemplar. El contrast entre la primera part del capítol, veritable gresol de les tendències estètiques de la literatura urbana europea, en què ressona la construcció ideològica i el discurs urbà de Balzac, Dickens, Zola, Poe, Baudelaire, Galdós, etc., i el moralisme conservador de la segona part, concentra i resumeix a la perfecció les contradiccions i les reserves de la narrativa olleriana.

En Lluís comença la seva deriva crepuscular pels carrers de la ciutat vella, el vespre de diumenge de Rams, «posseït de sensual peresa» (181). Aviat, però, «sentia refetes les forces, i, fora la pesantor del cap, aquell enterboliment es transformava en esbojarrada alegria» (181) –en aquesta escena, la correspondència entre l'ambient exterior de la ciutat i la realitat psicològica del protagonista es fa del tot evident–. «Per la Plaça Catalunya formiguejava un devessall de gent i cotxes que venien de la Rambla; i, quan embocà aquesta via, la trobà plena de marejador moviment» (181). A mida que els instints del jove van aflorant, i la raó deixa pas a una «embriaguesa d'imaginació» (182), també les Rambles es van quedant orfes de sol al mateix temps que «els vianants anaven convertint-se en meres siluetes de colors esmoreïts, dels quals ressaltava la blancor de les camises, bruscament barrades de negre per les corbates» (182). La multitud aviat es converteix en un conjunt de taques i estranyes figures de ressonàncies fins i tot blasfemes, si tenim en compte el contingut meitat salvífic meitat eròtic de l'episodi:

[...] damunt la negror dels caps, brandejava tot un bosc de palmons que s'entrellaçaven en arcuacions gòtiques, flamejaven isolats o avançaven drets com gegantins plomalls. Era un bosc d'Orient que caminava amb la remor del vent enjogassat, ple dels crits i alenades de joia d'una entrada triomfal. (182)

La multitud produeix en els personatges un estranyament exòtic, perquè, com assenyala Cabré, «ells són els primers que dins la narrativa catalana experimenten l'agitació de la multitud percebuda com un *mar de gent indiferent que empeny com les ones un cos mort* i el sentit d'estranyesa que produeix la vida ciutadana» (Cabré, 2004: 59). Enmig d'aquesta confusió fantasmagòrica de taques i claroscurs, formant una «torrentada» trencada per carros i òmnibus en què els individus de la multitud han perdut completament la seva fesomia singular, en Lluís distingeix «una dona que emprenia la vorera, llesta com una daina, girant contínuament el cap com si s'escapolís d'algú» (182). Com més se singularitza la figura de la misteriosa dama, com més es perfila en el quadre nocturn, més homogènia apareix la multitud des de la perspectiva alterada del protagonista:

S'hauria dit que una mà invisible ho havia emmascarat tot de gris: arbres, cases, vestits i rostres [...] Pertot arreu aquell misteri, aquella falta de cos, aquella indecisió: la mateixa vaguetat que el bull-bull de

la disbauxa sostenia encara en l'esperit d'en Lluís. Els anants i els vinents que s'encreuaven per la vorera, sols en atansar-se prenien cos: en allunyar-se s'esvaïen com una bufada de pols. (183)

Fixem-nos en la manera d'avançar, de circular enmig del traüt, dels dos personatges. En Lluís reconeix en la dama:

[...] aquell caminar recelós, aquell afany evident d'amagar la cara, aquell propòsit meditat d'interposar entre ella i la gent com cal tota una muralla de carruatges». Criatura de la multitud, «s'escapolia, llisava per les parets, fregava a flor la gent amb pas fugitiu» (183), i el «xuclador de l'alegria veïna» la volia mantenir a tir, «tan aviat dominant-la del tot al mig de l'escampall de llum que vessava el Liceu, com veient-la reduïda a mera ombra entre la foscúria d'una paret, o bé fantàsticament acolorida per les clarors verdoses o vermelles que llançaven els aparadors de les farmàcies. (184)

En Lluís, per la seva banda, avança «deixant-se endur pel torrent que baixava», «marejat per l'amoïnós traüt de persones i cotxes que allí recobraven claror i relleu» (183). En la persecució, «escorcollava amb els ulls, flairava, escoltava com un caçador [...] esverat, infatigable, fins als racons més foscos» (184). Si hem dit que ella es comporta com una veritable criatura de la multitud, una projecció dels desigs del protagonista, un fetitxe o una fantasmagoria inconsútil, també en Lluís «buscava fer-se invisible entre els vianants, desitjava fondre's per un moment» (184). Com més propera és en el protagonista la possibilitat de dissolució de la seva individualitat en els torrents de la multitud, com més real i contradictori apareix el desig de «fondre's en la multitud» –com una estratègia de camuflatge per als seus propòsits, però també com una actitud moral pròpia de la modernitat i de la consciència urbana–, més abrupte resulta el final de la deriva dels personatges. De sobte, en el replà d'un pis de la travessia de Montserrat, la dama perd el seu anonimats fantasmagòric i, de retruc, tota la càrrega eròtica, al mateix temps que, al nostre protagonista, «una flamarada de vergonya li abrusà tots els desig impurs» (185). L'acció es precipita cap a una resolució exemplar, ja de sobres coneguda, i la violenta modernitat de l'ambivalència canviant i vaporosa que hem assaborit de la mà del protagonista pels carrers de la ciutat vella deixa pas a la contundència i estabilitat de l'ensenyança moral.

Bonet observa que «aquesta mescla entre l'atracció artística i el repudi moralitzant constitueix un dels eixos ideològics en els quals descansa *La Papallona*, on es descriu el tèrbol onatge de les masses ciutadanes que van i vénen per les places i avingudes de Barcelona» (Bonet, 2010: 13). Sembla que Oller, a través de l'establiment d'un doble binomi entre la multitud magmàtica i l'aglomeració de singularitats, per una banda, i els estats psicològics alterats o assossegats dels seus personatges, estableix una valoració positiva de la realitat urbana quan s'assembla a un poble, però negativa quan s'ajusta al caràcter multitudinari i anònim de la metròpoli. En qualsevol cas, els personatges no aprofiten en cap cas les possibilitats alliberadores de l'anomiat urbà en un sentit positiu –a excepció, potser,

d'en Miquel Castellfort, confós entre el públic del teatre, al capítol V—. Podem considerar que *La Papallona* culmina i consolida la percepció ambivalent de les multituds —entre el rebuig moral i la fascinació estètica— encetada amb «El transplantat», si bé en certa manera supera de manera original el trencament radical entre el camp i la ciutat que estructura el relat primerenc —de manera una mica estèril, això sí, perquè la vinculació entre Barcelona i la realitat ripollesa no tindrà continuïtat.

3. 3. *La febre d'or*: «el deliri de la taràntula».

La metàfora marina, inaugurada a les escenes de carrer de *La Papallona*, estructura el capítol d'obertura de la novel·la que marca la consagració de Narcís Oller com a narrador. Si a *La Papallona* hem parlat eminentment de la Barcelona menestral, amb *La febre d'or* entrarem de ple en la Barcelona burgesa que es vesteix, definitivament, de metròpoli moderna. Si fem cas d'en Francesc, el gendre artista de Gil Foix, «Barcelona va jugar a gran capital, i vosaltres a grans senyors: veritat?»³. Oller elabora un retrat d'aquesta «colla tipa de riqueses, llançant-se a exhibir son luxu carregat, cobejosa d'espectacles sumptuosos i introduint en la ciutat costums exòtiques» (Yxart, 2009: 458). Per Domingo:

Podem prendre *La febre* com la clausura del cicle que «El transplantat» havia obert i com el resultat seu més madur —com el resultat més afinat d'un programa interessat en l'experiència d'obertura al món nou de la modernitat i als impactes personals i col·lectius de tot ordre que comportava. (Domingo, 2012: 15)

Amb *La febre d'or*, Oller s'enfronta a un projecte complex i ambiciós que pretén donar compte tant de les enormes transformacions col·lectives i, fins i tot, físiques i urbanístiques que experimenta la ciutat, com dels petits drames individuals i familiars que acompanyen, alimenten i deriven d'aquesta sacsejada, fruit dels anhels i les projeccions mentals d'una classe que exigeix protagonisme i s'afirma en un principi que, certament, constitueix la clau de volta de la modernitat: la mobilitat social. La mirada d'Oller recorre l'amplitud del veritable «cosmorama de Barcelona» que esmenta Yxart en la seva crítica (Yxart, 2009: 458) i s'immisceix en els racons més recòndits de la vida privada dels personatges, per descobrir les deformacions morals generades per l'obsessió especulativa de les aparences i la confiança cega en el fetitxe del capital.

³ Oller, Narcís (2012) *La febre d'or*. Cossetània: Valls, p. 227. A partir d'aquest moment, indicarem les citacions d'aquesta publicació només amb el número de pàgina.

Al capítol d'obertura, en Rodon, personatge rescatat de *Vilaniu* (1886), arriba al Palau de la Llotja com si es tractés d'un temple de la modernitat. L'estona que el nostre personatge ha d'esperar abans no comenci la jornada borsària és talment la preparació d'un ofici per a iniciats: «D'aquella porta eixien remors sordes com d'església en dia de neteja general» (35).

El misteri que se celebra no és poca cosa:

[...] veure per quin art d'encantament naixien aquelles deus de riquesa que, per corrents invisibles, anaven curullant les caixes del banquer i de l'home de renda, eixamplant el crèdit de tothom, obrint camins i canals, i prometent regenerar ben aviat la saba de la vella Europa amb transfusions d'or, el millor del tònic per combatre la pobresa d'aquell organisme gastat i xaruc. (36)

Domingo ens crida l'atenció sobre el fet que «l'estranyament que representa l'obertura de *La febre* consisteix, en efecte, en el canvi desconcertant que han sofert el sagrat i el profà» (Domingo, 2012: 15) –«jo tinc molta fe en les frances» (43), exclamarà algú entre la munió de feligresos–, i en la constatació, com observa el mateix Rodon, que «l'època s'havia metal·litzat: la Borsa era la reina del món» (38).

Aviat els espais de la Borsa es van omplint fins el punt que «brunzia ja la remor de cent converses» (38) –les estratègies per descriure les qualitats de la multitud en aquest primer capítol són variadíssimes i molt imaginatives. En l'acumulació, el cos humà s'estranya i es fragmenta, de manera que en resulta un batibull de membres –aquesta estratègia ja ens l'havíem trobat a *La Papallona* de manera incipient, però aquí arriba a la seva culminació: «Hi abundaven els ulls sortits i espurnejants, els mostatxos estiregassats, les barbes eriçades, les entrecelles arrugades i la mirada frisoja del jugador» (38) i, més endavant:

Allà al mig eren a centenars de braços que s'aixecaven, les mans que entre el clic-clic de la cridòria gargotejaven un nombre en aquells llibrets. Els caps que sobreixien duïen el barret a les orelles. Les negres onades s'encrespaven, i, com borralló d'espuma, les salpicava algun mocador xop de suor. (44)

Per al vilaniuenc, la multitud és «un vesper que allí s'eixamava», un «maremàgnum» incomprendible, per la seva activitat misteriosa en la qual ell no estava iniciat, un «brogit de brumerots», i la ja clàssica imatge del «formiguer», aquest cop, però, amb «una columna de fum que s'enlairava emperesida cap al sostre» (39) –imatge que potenciarà la relació metonímica entre les sales de la Borsa i la ciutat, tot connectant amb el tòpic *dickensià* del paisatge de xemeneies–. Cap al final de la jornada, «un criat obria els balcons de la galeria, i en Rodon veí precipitar-se per ells grans nuvolades de fum que, del carrer estant, devien semblar un incendi. La gran forja estava al bo de la feina» (45). Es tracta, evidentment, del fum dels cigars que fumen els corredors, la qual cosa revela el caràcter fungible i inconsútil –fantasmagòric– del capital que fan córrer. Com ja hem dit, la metàfora marina presideix l'escena: «l'atmosfera era una fumarada que es gronxava emperesida sobre aquella mar de caps» –prenent el relleu de les «ones de bruses i caps» de *La Papallona*.

I un tràngol continu, ple de remolins i ones contraposades, encrespava aquella mar bramadora, en la qual suraven, tremolosos, acolorats nedadors, el cap enrere, la cara tibant, els ulls plens de foc, un braç enlaire brandant un llibret negre, fent petar com fuetades els mots de «Prenc!»... «Mil!»... «Fet!». (43)

L'atmosfera catedralícia de l'inici del capítol es va transformant, com veiem, en un escenari més aviat infernal. La quantitat d'imatges per definir el fresc de la multitud és variada i exòtica: «Gernació bigarrada», «galliner», «garbuix», «aranya estiracabells», «terrabastall de fasos», «el deliri de la taràntula», «tot un poble fiblonejat per vespes», «tiroteig de monosíl·labs», «avalot infernal», «una confusió indescriptible», «massa desganada de jugadors». Fixem-nos que, si a *La Papallona* destacaven els aspectes visuals de la multitud, en aquest capítol domina la percepció auditiva.

La circulació contínua i constant de gent –que en *La Papallona* i «El transplantat» hem identificat com un dels trets definitoris de les multituds urbanes– agafa una dinàmica que podríem qualificar de grotesca: «les portes, com boques de sèquia, seguien vessant glopades i més glopades de gent» (40) i, més tard, «el temps corria, ruades i més ruades de gent anaven entrant encara» (41). El desplaçament d'en Rodon enmig d'aquest «terratrèmol» vol ser un «anguilejar» (40), però es veu «ofuscat, oprimat, zumzejat pel tràngol» (44), mentre en Gil Foix, acostumat al medi, «anava papallonejant pels rotllets de l'entorn» (45). Els dos homes, «de gairell, entre empentes i cops de colze, anaven obrint-se call per l'espesseïda multitud, que seguia esbalegant-se esbojarrada», mentre «arribaven com coets dotzenes de missatgers portant els últims telegrams de París, la darrera pulsació del món bursàtil i polític» (45). Aquest organisme extraordinàriament dinàmic, doncs, està perfectament connectat amb d'altres organismes anàlegs. «L'ordre donada en aquell recó feia glatir el cor de la Borsa» (41). La metàfora circulatòria que fins ara hem vist aplicada als carrers de la ciutat –venes i artèries– i a la multitud –corrent sanguini–, ara apareix vinculada a la Borsa i a la circulació del capital.

«Allí es trobaven barrejats no sols tots els estaments, sinó totes les professions i jerarquies» (46), i també nacionalitats i llengües, en un aparent ambient de desjerarquització i de cosmopolitisme que no pot deixar de sorprendre el vilaniuenc:

Senyors de barret lluent i levita botonada, jaqués i americanes, bolets, i fins alguna barretina musca, bullien allí, barrejant-se en democràtica confusió, ajuntant-se, separant-se, parlant-se a cau d'orella o saludant-se a crits [...] entre els sons trencats del català, sonava melosa una que altra paraula castellana, queien desmaiades frases d'americans, vibraven, amb veu de nas, mots francesos. (40)

No ens ha de passar per alt que el primer capítol de *La febre d'or* reflecteix un món exclusivament masculí o, si voleu, és una metàfora exclusivament masculina de la societat urbana: la forja, les calderes de la ciutat, allà on es genera el capital. Al capítol XVI, corresponent a la inauguració de l'Hipòdrom, la muller d'un senyor de bon regent proposa al

seu marit: «Ramon, creu-me: t'has de ficar a la *Bolsa*: només allí es guanyen diners. ¿Que no ho veus, quants que ahir eren desconeguts arriben avui *encumbrats* dalt d'aquells cotxes?» (227). L'Hipòdrom serveix per exhibir l'èxit aconseguit a la Borsa, i per comparar-lo amb els èxits o els fracassos del proïsme, a través d'un encimbellament de la mirada, acció de desig i de domini, que en aquest capítol es converteix en motiu principal. «Era ja el remoreig de les grans gentades», observa el narrador, «d'alè de vida de tot un poble que bull, que canta, que riu, que parla de tot, encès de gaudi, excitats sos sentits per la coloraina en moviment, per la vibració nerviosa d'una música sensual» (228). Sembla talment el preludi de l'Exposició Universal de 1888, l'entrada de Barcelona en el club de les grans metròpolis, a imatge i semblança de les projeccions mentals de la burgesia: «Barcelona, la Barcelona rica, es modernitzava: fos exòtica o no la festa, no volia privar-se d'aquella diversió aristocràtica que dóna el to a les grans ciutats del dia» (224).

Si convenim que l'Hipòdrom a compleix a la novel·la una funció paral·lela a la funció de la Borsa, n'hem de destacar també algunes diferències de fons. La primera, i ja l'hem esmentat d'antuvi, és la presència femenina a les curses de cavalls. Les dones, de fet, són subjecte i, sobretot, objecte d'aquest joc de mirades que domina el capítol. I, si bé un cop ha començat la cursa de cavalls –hem de notar que tant la Borsa com l'Hipòdrom són dos espais de trobada mediatitzats pel joc especulatiu– tota la ciutat respira a la vegada com si fos un sol cos, l'arribada a l'Hipòdrom imposa una estratificació molt nítida, cosa que no succeïa amb les dues entrades del Palau de la Llotja:

Del cantó de mar, pel camí de can Tunis, cotxes i més cotxes, competint en luxe, anaven arribant en llarga i interminable filera, i s'escampaven per l'ample *lawn o pelouse*» (223). [...] Del cantó de terra, cada cinc minuts, després d'un bram de locomotora, una gentada de mitjà estament s'empenyia sorollosa per l'ombra perfumada dels fruiterars a guanyar altres portes, a escalar a corre-cuita la tribuna del públic». (224)

[...] I, encara, per últim, «passat el braç oposat de la pista, una tercera classe de públic, més nombrós i modest encara, negrejava recolzat a la barrera, de cara al sol, mentre que, pel cantó de migdia, gran espessadat de cotxes de plaça, tartanes, carrets i òmnibus atrotinats, tot un viver de fuets daurats pel sol, tot un poble encastellat damunt les cobertes i imperials, tapava la vista del mar. (224)

Fins que l'atenció del narrador se centra en la presència de Gil Foix i les vicissituds sentimentals de la Delfineta, la descripció de l'espectacle públic està canalitzada a través de la perspectiva visual del senyor de bon regent –molest per la presència pertorbadora del cementiri que comentarem més endavant: «Francament, això és de mal veure: ho tenim massa al davant; ens fa recordar la nostra fi, la de les persones estimades que hi hem enterrat» (224)– i la seva senyora, que comenta la jugada amb la veïna de tribuna: «Així que, des de llavors, no deixaren de comunicar-se les sorpreses i impressions; l'una amb llargues ulleres, l'altra amb les de teatre, fixes en els carruatges luxosos que sense parar arribaren» (225). Les

classes elegants, que tenen seients reservats i, per tant, no s'han d'afanyar a ocupar les seves localitats, passegen indiferents «a les mirades fiscalitzadores de la tribuna» (228), encara que la Delfineta, quan busca un indret reservat per escoltar els consells indiscrets de l'Emília, pensa: «la comprometia, la posaria en evidència, davant de tants coneguts, allí, als ulls de tot Barcelona», i demana: «treu-me d'aquí: busquem algun recó on no ens vegi ningú» (232). Passada aquesta experiència comprometedora, i ja concentrada en la cursa i el joc l'atenció de la gentada, «la Delfineta, recobrada la calma, agafà les ulleres i començà a contemplar el que fins llavors no havia vist» (237). Després d'una passejada panoràmica pels paisatges de l'entorn, dignes d'una «ciutat poderosa» –amb una tècnica descriptiva que ens recorda els panorames parisencs esmentats per Benjamin: «En los panoramas, la ciudad se abre, transformándose en paisaje» (Benjamin, 1973)– i que, irònicament, la noia relaciona amb l'artifici pictòric: «Pel pensament de la noia Foix travessà amb bau d'enyorança el record d'aquell oncle que, artista, hauria, segurament, fruit davant d'allò» (238):

[...] dirigí la mirada a les tribunes. Veia gairebé tothom d'esquena, d'escorç, a vol d'ocell; tot un bosc de capells d'estiu, rics, esponjosos, alegres [...] Sos ulls reconegueren fins així, només pel contorn i pel color dels cabells, la concurrència de tots els llocs escollits, gran nombre de coneixences seves, les mateixes Llopis, a baix, amb el Mas i el baró [...] escoltava, de cara a ella, sense ni sospitar que ella el mirava. I, amb el menyspreu fred de qui s'allunya d'un enemic, llançà les ulleres a la tribuna del costat. Bona cosa més de coneguts hi tenia encara. Alguns drets, de cara a ella, la saludaren. I, entremig d'aquella espessor de gent plantada, de sobte descobrí el clatell encarcerat del seu cosí [...] Fixà les ulleres, espià una estona tots els moviments, i, amb agradable sorpresa, veié que era *mademoiselle Blanche*. (238)

El final del capítol és, de fet, una autèntica oda a la mirada (Sotchita, 2005). A través dels binocles, Oller ens ofereix, per mitjà de la perspectiva d'un dels seus personatges, un retrat vívid i complex d'una societat que espia i s'exhibeix al mateix temps, i que ha convertit l'aparença en fetitxe i en palanca d'ascens social. L'exhibició del luxe, la coronació de l'aparença, la confiança en la promesa de mobilitat social oferta pel joc i l'especulació, configuren l'absolut de la consciència moderna com un pacte fàustic que s'enfronta a la rotunditat de la mort. Ja hem comentat la desagradable impressió que la presència del cementiri de Montjuïc causa al «senyor de bon regent». El cementiri escalat és el reflex especular de la tribuna de l'Hipòdrom, que a la vegada és una representació de la societat barcelonina al complet:

I, per més que l'home desitjava distreure-se'n, a cada instant l'esguard li topava altra volta amb aquell carner enutjós que, dins sa tanca romboïdal i cantelluda com de faixa de cartó matxucat, amb ses creus i estàtues funeràries, ses llargues fileres de columbaris i sos panteons encimats de columnes truncades i primes, escalava aquell vessant del Montjuïc tinyós i pelat de les pedreres, allí, davant per davant de la tribuna. (225)

L'especulació borsària ha estès el somni de domini i la confiança positivista de la classe burgesa que, poderosa, ha modificat els traçats de les ciutats a la seva imatge i ha creat espais

multitudinaris per exhibir el seu luxe, però no pot, com Faust, escapar de la seva condició – que aquí se’ns presenta com un «carner enutjós» multitudinari, instal·lat a l’altra banda–, i ni tan sols fer-la desaparèixer del territori absolut de la mirada, amagant-la: «Ell hauria volgut poder de cop, alçapremar la muntanya i arruar-la mar endins, on no hagués destorbat la vista, i li hagués, sobretot, amagat aquell cementiri impertinent» (225).

En bona mesura, la innegable efectivitat del capítol es deu a l’hàbil diversificació dels punts de vista, des del passatge de l’arribada dels cotxes fins la fabulosa panoràmica final a través dels ulls de la Delfineta. El joc de mirades està accentuat per l’ús dels enginys òptics, que subratlla el caràcter espectacular de la multitud –l’espectacle pròpiament dit, la cursa de cavalls, passa a segon terme, i interessa fonamentalment perquè alimenta les calderes del joc, succedani de la febre borsària– i el fetitxe *voyeur* i exhibicionista de la massa. Bona part del text està presentat en estil directe, i reproduïx les paraules d’una sèrie de personatges escollits d’entre els que formen la multitud, que no ens interessen tant per la seva individualitat –només la Delfineta, en un moment determinat, se surt del seu paper gregari i es perfila en la seva individualitat– com pel seu caràcter testimonial. L’estil del capítol respon a allò que Mijail Bajtin va batejar amb el terme «estil dialògic», amb un ús intensiu del llenguatge grotesc, quotidià –fins i tot amb expressions en castellà i en francès, reflex de la diversitat social del concentrat pastitx de l’Hipòdrom:

Segons les classes, segons els genis, segons els sexes, es parlava de tot: de Borsa, de política, de negoci, del Líric, del Liceu, de l'*skating-ring*, de l’Exposició Bassols, dels projectes del ministre d’Hisenda, sempre temuts per les classes productores; d’històries escandaloses, de casaments, de creacions de noves companyies, de l’alça, de l’alça contínua de valors. (228)

Una «alça contínua de valors» que fins i tot ha envaït les relacions personals –i en aquesta constatació rau el sentit del capítol, acarat, com l’Hipòdrom al cementiri, al capítol d’obertura de la novel·la:

–Sí, te he salvado, Delfinita... te he salvado de una...
–D’una què?... Acaba.
–Me es muy doloroso pronunciar la palabra.
–Acaba, per Déu! Diques-ho clar.
–De una es... peculación. (233)

Si la Borsa és la fornal de la societat urbana i l’Hipòdrom n’és l’aparador, també visitem a *La febre d’or* la sortida del darrera que dóna pas a un laberint de carrerons foscos i laberíntics que escapen a la planificació dels grans espais i avingudes. L’arribada de Gil Foix a París –al capítol IV de la segona part–, tot i l’inevitable paral·lelisme, no produeix ni de bon tros una impressió comparable a l’arribada a Barcelona del forner de les Monges, a «El transplantat». París sorprèn per les dimensions:

[...] tot era guaitar i no veure, marejat pel bellugueig de cotxes, pels miralleigs del sol que es trenaven i es fonien com acer bullent en les aigües del Sena, pel formigueig de carruatges que de perfil i contraclaror, negrosos i foradats, desfilaven per aquell pont i l'altre i el de més enllà... (340)

Però Barcelona també ha entrat dins el grup de les grans ciutats i, en el fons, forma part del mateix paisatge:

Tot li era conegut, com a qualsevol fill d'aquell segle. Li semblava que no arribava a París per primera volta, sinó que el tornava a veure després de molts anys. (340)

Però París no s'acaba en les grans avingudes luxoses, la Mimí se sent cridada per «son passat dins aquell mateix París esbojarrat i sorollós», i els dos personatges emprenen una visita nocturna al barri de Montmartre, el revers de la moneda de la modernitat urbana:

¡El Montmartre [...], la capital de la capital, la pàtria de la paradoxa i de la befa, on, rebentats de lluitar o enervats pel vici, cada nit disputen, ballen i canten, i es riuen del món i de la pròpia misèria, confosos en barreja amigable, tots els plagues d'ambdós sexes de París que demà donen un nom a la història i a la crònica d'escàndol, si no els engoleixen abans, en plena obscuritat, les tèrboles aigües del Sena o la inadvertida porta d'un hospital! (344)

A Montmartre s'hi arriba a través d'un viatge iniciàtic per carrers estrets, foscos i laberíntics. Quan, a la fi, la parella arriba al seu destí, a la cantonada dels carrers Rochechouart i Dunkerque, i es fiquen dins la petita taverna del *père* Jonsard, en Foix descobreix una gentada que poca cosa té a veure amb la multitud que passeja per les avingudes de París o que acudeix a la inauguració de l'Hipòdrom de Barcelona:

La barreja més estrofolària que hom pugui imaginar-se d'obers i artistes, d'amazones del *Cirque Fernando*, models i altres mosses procedents del *Moulin Rouge*: elles molt airoses i extremadetes en el vestir; molts d'ells tots deixats i escabelladots, sobretot els músics, amb la cabellera a collibè, la pipa als llavis, el copalta d'ales planes al cap, els panys de la negra corbata penjant estireganyats damunt de la llustrosa americana. Però el que d'un cop més ullferí en Foix fou el trist aspecte d'aquelles barbes grenyudes, d'aquelles cares xuclades pel vici i per un treball desesperat; la voracitat amb què engolien els que menjaven, l'ensopiment amb què xuclaven la pipa els que fumaven de colzes a les taules, la gatzara, els cants desafortats que, en cor, empenia ací i allà la concurrència. «Allò era un cau de perdularis, potser de lladregots. On rediantre el ficava, aquella dona? Quins rampells que tenia!». (346)

En Foix rebutja la bohèmia que poc més tard fascinarà els artistes modernistes que faran de Montmartre el seu quarter general en les visites a la capital francesa. L'ambient, però, encén cada vegada més els ànims de la seva companya, el desig de retrobar el músic Godal –en una escena que, irònicament, ens pot recordar les persecucions urbanes de *La Papallona*, però sense la ingenuïtat pionera de la novel·la primerenca–, i la parella deixa la taverna per dirigir-se al *chez Bruant*. Hem d'observar com, a mida que avança l'episodi, la veu narrativa es torna cada vegada més moralitzant, i adopta a poc a poc el posat temorós i escandalitzat de Gil Foix –fins i tot es refereix a la Mimí com «la *fulana*» i, més endavant, «la gran gata maula» (352)–. La segona taverna és «tota d'artistes escabellats i de xicotes lleugeres, però molt més alegre i *chic*, com deia la *Mimí*, que la del *père* Jonsard» (348).

Tot just sortir, després de ser estafat pel mosso del local davant la mirada burleta de la resta de la concurrència, en Foix exclama: «*Vaia uns llocs, vaia uns modors i vaia una trepa!* ¿En això consisteix, el *chic*, per a tu? ¿No he vist en ma vida res més grosser ni tan sense solta com tot això que m'ensenyes!», i es pregunta: «¿On són, aquells grans talents, aquells grans cors, que em pintaves tot anant-hi?» (351). La Mimí respon a la demanda:

Al costat teu tenies un músic de gran *porvenir*, que compon música bramànica; aquell que parlava amb mi, *monsieur Alphonse*, ja és entre els *puntillistes* una celebritat, un mestre, un inventor de primera, que ha trobat el blanc en la combinació de piquets verds i roigs... I, en una paraula i perquè ho sàpigues, allí... tots, tots són refusés. (351)

L'escena anticipa –o, de fet, en beu, recordem que ja som a 1892– el nou conflicte entre l'artista i la burgesia que esdevindrà tòpic del modernisme. Ens interessa constatar que aquí la ciutat, i la multitud que la recorre, ja no és tant una realitat plàstica –com era a *La Papallona* i fins i tot en els dos capítols comentats anteriorment de *La febre d'or*–, sinó una realitat social, escenari de conflictes socials entre els grups diferenciats que la conformen.

Just després de la travessia pel submón urbà, que fa exclamar a en Foix un «Jo pago: jo mano! Tu faràs el que jo vull, i *sansacabó!*» (352), que revela la perversitat monetària i deshumanitzadora de la burgesia, París es comença a rendir al prestigi del barceloní, en un procés que ens recorda l'ascens social de Luicien de Rubempré a *Les il·lusions perdudes* de Balzac:

I en Foix hauria ballat dalt d'un punxó en observar que la *high life* de París començava a fixar-se en sa presència; que alguns caps es giraven a mirar-lo amb curiositat quan travessava, aclofat en son landó, l'ampla *Avenue du Bois*; que no poques ulleres de teatre tafanejaven cada nit la seva *loge* i tot era secretejar i parlar d'aquella parella estrangera, fins els més indiferents. Aquell París tan gran, impossible de conquerir, anava, doncs, reduint-se, sotmetent-se, fent-se accessible a l'arribat de nou. (352)

Els hàbits socials es posen al servei d'un principi deshumanitzador i monetari que envaeix els àmbits de l'aparença, el luxe i, com hem vist també en el capítol de l'Hipòdrom, el terreny afectiu i de les relacions personals. Sigui com sigui, al llarg de la novel·la, es va teixint un discurs sobre la Borsa, amb tota la seva ambigüitat moral, com a element sacsejador al servei d'un progrés social que deixa necessàriament víctimes pel camí. Hem d'anar a buscar l'origen o l'argumentari complet d'aquestes afirmacions en un parell d'intervencions d'en Bernat, germà de Gil Foix. En la primera, al capítol V de la primera part, en Bernat es pregunta pel sentit dels grans daltabaixos que sacsegen la societat –revolucions, febre borsària, etc.–:

[...] ¿a què vénen aquestes febrades que passa de tant en tant, ara per la llibertat, ara pels diners? Un mateix, per què les sent? ¿Per què hi arrisca la vida, la reputació, els interessos, si després tot torna a quedar com abans?» (98). I ell mateix es respon: «És que no hi tornen: la humanitat avança. Sinó que és com les criatures, que no pot créixer ni avançar sense aqueixes febrades. [...] m'hi he fixat molt, i he acabat per comprendre que és un *fenòmeno* fatal, beneficiós, indispensable a la marxa de la societat i la justícia eterna. (98)

Davant l'estupefacció dels seus interlocutors, en Bernat prossegueix:

Les revolucions reparen, dins dels segles, les injustícies de la desigualtat política, els excessos de l'especulació, les crueltats de la fortuna. La societat (sobretot en un segle, com aquest, d'invents grans i costosos) necessita sumes fabuloses per establir les reformes colossals que aquells invents reporten. La massa és rutinària, incrèdula, sempre refractària a tota innovació. Apoderada dels diners en petites fraccions, impossibilitaria les reformes amb les seves pors i desconfiances. (99)

Així, per a en Bernat, «Les societats anònimes [...] són la més poderosa palanca del progrés social» (99). El liberal Rodon s'escandalitzarà de la deriva discursiva d'en Bernat, que s'encamina cap a una síntesi, si més no original, del capitalisme financer i el socialisme utòpic:

[...] hi ha una llei providencial que, de tant en tant, desperta l'afany de riqueses, i vénen aquestes febrades a enterbolir el seny i els ulls de la multitud desconfiada, i a llançar fins el mateix *avaro* pel mar de l'especulació. Doncs això és necessari, perquè sols així es restitueix al comú allò que l'egoisme li roba. Sols així poden tornar-se al torrent circulatori les riqueses que la por havia empantanegat i les que la cobdícia de l'*avaro* anava entaforant. Sols així es concentren en mans intel·ligents i útils aquests grans capitals que la indústria, el comerç i el progrés general reclamen. (99)

Quan, al final de la novel·la, la Delfina s'exclama de la sort del pare després de la fallida, en Bernat recupera el seu discurs i parla d'en Foix, tot considerant-lo:

[un] instrument fatal perquè es fes el Vilaniu. [el ferrocarril que comunica Vilaniu amb Barcelona] Si no es troba un home ambiciós de glòria, i arruixat i acreditat, com ell, el Vilaniu no es fa. [...] Serà la riquesa de la Vall de Flors, de mil generacions futures. Les grans conquestes no es fan sense sang. (473)

En Bernat representa la confiança positivista en el progrés i el benestar social, impulsat per la ciència i els avenços tecnològics. Els grans capitals, doncs, són indispensables per al finançament de grans projectes col·lectius beneficiosos per a la societat, però que necessiten el geni, l'ambició i la rauxa individual per portar-se a terme. És ben original l'equiparació de les revolucions liberals de la dècada dels 60, que conformen el fons de *Vilaniu*, amb el pensament socialista i l'incipient capitalisme financer que protagonitza *La febre d'or*, però en Bernat ho lliga tot dins un mateix sac que fa confrontar a l'immobilisme resclosit i egoista de la província, on l'avarícia i la desconfiança actuen com un fre del progrés i el benefici col·lectiu. També en el primer capítol, fins en dues ocasions, en Rodon imposa la seva perspectiva sobre la massa, fruit de les pròpies experiències a *Vilaniu*, i percep:

[...] un clamoreig eixordador de crits trencats i aspres com de baralla, que ja eren isolats, ja tumultuosos, imatge d'una plaça amotinada, a voltes sobrepujats pel ver avalot que tronava en l'atapeït vesper de l'atri ja visitat, *el pati de la Gardunya*, que en deien els de casa. (40) Sos ulls espurnejaven d'ambició, com el dia de la revolució de setembre davant les masses de Vilaniu clamant al mig de la plaça. (43)

Aquesta concepció activa i volitiva de la massa sembla entrar en contradicció amb el caràcter circulatori, constant i indiferent –sense deixar de ser dinàmic–, que es desprèn de la resta d'imatges del capítol, però lliga d'alguna manera amb el discurs ambivalent d'en Bernat, segons el qual el passat compromís polític d'en Rodon, el joc borsari, la integritat artística d'en Francesc, la mescla de filantropia i vanitat personal d'en Gil Foix, etc., són contribucions igualment valuoses, des d'un punt de vista pragmàtic, a l'imparable avenç social. Per Arroyo,

Nada hay del todo inútil en la historia, y en la enfermedad hay algo de salud: Foix, a diferencia de tantos arribistas, no aspiraba solo a la riqueza, sino a ser recordado por la posteridad; y lo será. De su caída sobrevivirá algo valioso para la humanidad: el ferrocarril a Vilaniu será una realidad. (Arroyo, 2003: 24)

Aquest punt de vista ens ofereix una talaia privilegiada des d'on contemplar el camí que ens ha menat des d'«El transplantat» (1879) a *La febre d'or* (1890-92). Un camí d'ambigüitats morals –i també de severes sancions– i de fascinacions tècniques i estètiques, ple de racons foscos i de danys col·laterals –en Daniel, la Toneta, la Blanche i en Gil Foix, etc.–, de personatges que es queden a la cuneta dels vertiginosos canvis socials, tècnics i morals que experimenta la societat catalana en el camí de modernització. La referència metafòrica a la circulació sanguínia és constant al llarg de les novel·les i narracions urbanes d'Oller, i l'autor fa ús del recurs per referir-se tant a la circulació contínua del capital pels canals cada vegada més crítics del capitalisme financer, com a la dinàmica de la multitud urbana a través del traçat urbà de les ciutats modernes. Un fenomen depèn de l'altre, cadascun ens mostra orgullós la cara lluminosa mentre amaga el revers obscur i deshumanitzador. En un exercici de superposició de les dues metàfores, no és agosarat de veure en la Borsa del primer capítol i en la seva dinàmica cardiovascular una metonímia de la ciutat. La fornal que impulsa la circulació del capital és el cor mateix de la metròpoli que fa circular i agitar-se la multitud que l'habita. Les operacions que es porten a terme a la Borsa modifiquen, a més, l'aspecte físic de la ciutat, «obrint camins i canals» a base de «transfusions d'or» (36), i determinen, per consegüent, la manera de circular de la multitud, que és destinatària i agent indispensable per a la concreció d'aquests canvis. Si fem cas de les paraules d'en Bernat, els dos fenòmens s'alien en una combustió perfecta en favor del progrés social.

4. Els corrents de la multitud al servei d'un ideal cívic en la narrativa olleriana. De la «turba» de *Vilaniu* i *La Bogeria* a la «multitud urbana» de *La febre d'or*.

Difícilment podrem completar un acostament satisfactori al discurs urbà de Narcís Oller sense parar atenció a la construcció literària de Vilaniu, el revers provincià de Barcelona, sobretot a la novel·la homònima de 1886. Concebuda com un desenvolupament de la novel·la breu *Isabel de Galceran*, el mateix autor confessa que ha modificat el títol «perquè el lector fixi més la mirada sobre la vila que sobre donya Isabel»⁴. Per definir els objectius de la novel·la, Oller parla de la «masegada condemna de la calúmnia [...] tirant ben dret contra les viles de poc veïnat, que és, a mon entendre, on té aquella passió el principal niu, o, almenys, on disposa de majors mitjans per a causar els majors desastres» (16). D'entrada, doncs, l'autor planteja una oposició tàcita entre el capteniment propi de la ciutat –que Albert Merly definirà com «l'art de no molestar el pròxim» (52)– i «la vida de població petita amb les seves exigències estúpides, la seva tafaneria ineludible, les seves indiscrecions de cada hora, les seves lluites personals i aferrissades» (32). Certament, per al jove Merly, la tornada al Vilaniu natal suposa un veritable exili, en el qual no podria gaudir de cap de les dues oportunitats que ofereix la vida metropolitana: «ni es podria veure isolat ni trobaria amb qui tractar-se i endolcir la tristesa» (32).

La lectura de *Vilaniu* palesa el caràcter completiu de la novel·la en relació a l'univers narratiu ollerian, i revela un bon nombre de paral·lelismes amb alguns elements que hem comentat al llarg del treball. Vegem-ne alguns exemples: el pla general d'obertura de la novel·la –la preparació de la vila per a la Festa Major– ens ofereix un fabulós contrast irònic amb el tractament estètic de les multituds urbanes a *La Papallona*:

Pels mateixos carrers corrien esgarriats pollastres i gallines que havien sabut aprofitar l'esclatxa d'alguna porta mal ajustada, i l'aire s'enduïa no pocs grinyols i quiquiriquics d'esgarrifosa païra, barrejats amb les palles i plomissols que en llurs embranzides i batement d'ales aixecaven els pobres perseguits. (23)

L'arribada dels cotxes de luxe a l'Hipòdrom de Montjuïc, per la banda de Can Tunis, a *La febre d'or*, troba un precedent rural en l'arribada de la llarga cua de carruatges del primer capítol. El llustre luxós de la ciutat, aquí, està cobert per un núvol de polseguera: «La pols esgroguèia les cares i agrisava les barbes, celles i cabells, fins el punt d'envellir-los tots i

⁴ Oller, Narcís (2008) *Vilaniu*. Cossetània: Valls, p. 17. A partir d'aquest moment, indicarem les citacions d'aquesta publicació només amb el número de pàgina.

donar-los un aspecte malaltís» (25); fins i tot el caràcter lluminós de l'experiència urbana, destacada tant a «El transplatat» com a *La Papallona*, troba el seu revers a *Vilaniu*, en l'accidentada passejada nocturna pels carrers obscurs de la vila, al capítol VIII de la primera part: «aquell vespre l'Albert experimentava els efectes d'un trànsit brusc de la llum la fosca» (101). Per Cabré,

És com un símbol de la seva incapacitat per a la llum moral i intel·lectual, per adaptar-se al progrés, una incapacitat que els fa viure enquistats en les velles estructures socials, malgrat les transformacions que, com l'arribada del ferrocarril, o del telègraf, imposa el temps històric. (Cabré, 2004: 63)

Entre els capítols IV i X de la primera part de la novel·la assistim, aprofitant la celebració de la Festa Major, a l'acció de la multitud provinciana. A diferència de la dinàmica cardiovascular i contínua pròpia de les ciutats, a *Vilaniu*, la multitud envaeix l'espai:

Quan callaven les campanes, pujava pels balcons l'enrenou de la gent bullangosa [parem atenció a aquest adjectiu] que emplenava els carrers, ja cantant, ja cridant-se els uns als altres, ja rient amb atronador esclat. (53)

I, més tard, l'abandona, perquè Vilaniu, com les Monges, batega amb un ritme cíclic anual, mentre que a la ciutat aquest cicle es reproduceix diàriament:

S'havien acabat les festes. Vilaniu recobrava per moments son aspecte normal de població quieta, enfeïnada, que de bon matí escampa gran munió de pagesos per camps i vinyes, engabia una altra munió de teixidors i filadors i, per tot trànsit, es queda amb la gent de carrera, els pocs funcionaris i rendistes, les senyores d'aquests, les criatures i el servei. (130)

Des del capítol IV, que suposa el tret de sortida de les festes, fins el capítol X, la tornada a la rutina, assistim a una autèntica desfilada de les distintes formes de la multitud provinciana, ja sigui a les celebracions populars a peu de carrer, a la missa de Festa Major, al joc social des dels concorreguts balcons de la plaça, a les processons d'autoritats o al ball de fi de festa. Les escenes de to costumista dels castells ens ofereixen una visió de la massa ben diferent de la indiferència urbana:

Aquella mar de caps somrients, tots aixecats vers un cantó, fits en un sol lloc els ulls; aquella marxa pausada i unànime de la multitud acompanyant amb aclamacions la seva obra, vanaglòria llegendària de la força humana a què es lliurava per passatemp tot un poble treballat per la fatiga que exigeix l'aspre conreu de la nostra terra. (57)

És ben interessant de comparar el valor simbòlic atorgat als castells amb el menyspreu dispensat als diables i altres entreteniments populars, que

Feien soroll, socarrimaven sense avisar, i això bastava per a divertir aquelles disfresses que en res no trobaven tant de gust com a mortificar i fer córrer la gent. Els senyors Galceran, no trobant prou atractiu en aquell espectacle, es retiraren. No, per això, els imitaren els vilaniuencs del carrer, als quals els agradava molt sentir xiscles i crits. (58)

Més endavant, aquest greuge es fa del tot evident:

Prou s'esgarmellaven els actors dels balls que tenien parlaments; prou s'acoloraven fent salts i cabrioles i combinacions coreogràfiques els dansaires de les comparses idíl·liques; prou calaven i més calaven carretilles els diables: llurs esforços eren incapços de retenir gaire estona als balcons la gent com cal. Entre aquells jocs i les portentoses proeses dels castellers hi havia per als vilaniuencs la desigualtat

d'atracció que tindrà sempre l'obra de tot un poble, allò que revela força i valentia, que encadena la mirada i penja d'un fil l'esperit, sobre el que sols distreu els ulls i fa riallejar l'ànima. (88)

En contra del discurs general de la novel·la i de l'aferrissada crítica dels costums provincians que traspuen les pàgines de *Vilaniu*, en el cas dels castells, cal assenyalar que la capacitat de la massa d'anar tots a una, de respirar i bategar a la vegada, de servir un mateix propòsit, és inviable a la ciutat, on l'anonimat i la indiferència han portat a un grau d'individualisme que impedeix la identificació col·lectiva:

On no poden fer res, els castellers (o els xiquets, com allà baix els diuen), és a Barcelona i a altres llocs que hi són poc afectats; perquè els deixen sense gent a baix, i, és clar, no poden arriscar-se a fer-ne d'atrebits per por d'esberlar-se la closca si cauen. (41)

De retruc, la contemplació de les torres humanes ens permet copsar una de les característiques més interessants de les festes vilanienques:

En arribar a la finestra, desembocava la gent a ramades, i, entre ella, les gralles i els castellers. Aquests vingueren a reunir-se al peu de la porta de casa en Galceran. (85)

La perspectiva ocular de l'actuació dels castellers al capítol VI és marcadament aèria, de manera que la narració posa de manifest la forta estratificació de la societat de Vilaniu, en contrast amb les imatges de la multitud més genuïnes de la primerenca narrativa urbana olleriana, en què la multitud dilueix els estaments socials en un magma horitzontal. Isabel de Galceran, al llarg de tota la novel·la, però de manera molt marcada i explícita en aquest episodi, personifica la distància existent entre el gust exquisit de la vida urbana i el gust popular:

Donya Isabel, no feta a l'espectacle, s'esgarrià de veure com anaven creixent aquelles perilloses columnes d'homes, i es tirà enrere (86), [fins el punt que pateix un petit «cobriments de cor»] Però donya Isabel, no avesada a l'espectacle, sentí tota l'esgarriosa impressió d'un gran desastre, una profunda commoció li gelà la sang, i caigué en basca (87) [...] Però donya Isabel, per a qui els miracles de la força bruta no tenien cap atractiu, restà en el canapè de la saleta, voltada de les seves entenimentades amigues, fins que abandonaren la plaça els castellers. (88)

Els capítols de la Festa Major ens fan pensar inevitablement en la descripció de les festes de Santa Tecla de Tarragona a *La família dels Garrigas* (1887), de Pin i Soler. Si bé Pin i Soler i Oller poden compartir algunes consideracions: «Als balls literaris segueix lo dels diables que cap falta fa, no té argument ni joc» (Pin i Soler, 1980: 109), el tarragoní es limita al report folklòric, mentre que el vallenc executa un profund anàlisi de la dinàmica de les masses, contraposada a la perspectiva individual d'Isabel i Albert.

Els balcons de la plaça són, a més de miradors privilegiats de l'espectacle, refugis des d'on practicar l'art de la xafarderia i la murmuració i, alhora, instrument arquitectònic que palesa les diferències socials. En les escenes dels balcons es desenvolupa el drama que ha començat a l'església i culminarà en el ball de cloenda de la Festa Major:

Tot eren tossetes, ric-racs de vanos de nacre, mirades i ulls maliciosos vers on seien les Oques, enflocades de cap a peus. Fins les menestrales més rumbants participaven d'aquella inquietud. «I donya Isabel no arribava!... Era capaç de no comparèixer!». (67)

També a *La bogeria* (1899) ens trobem amb dues aparicions fulgurants de la turba que, per les seves característiques, comentarem en relació amb el capítol XVII de *La Papallona*, que hem deixat per al final deliberadament. L'acció de *La bogeria* arrenca l'any 1867 i, ja en el primer paràgraf, se'ns informa que «la nit abans hi havia hagut escopetades a la Rambla»⁵. Aquest context d'aldarulls i violència marcarà el to de la novel·la. És ben interessant de constatar que el procés de degradació mental d'en Serrallonga està encaixat en la novel·la, des d'un punt de vista narratiu, entre dos aldarulls notables, al primer i al penúltim capítol. El primer desemboca en l'enfrontament del protagonista, agullonat per la multitud, amb un comandant de mossos d'esquadra, i la seva detenció. Finalment, en Serrallonga se separa, com un heroi romàntic, de la multitud amenaçant, i decideix enfrontar-se tot sol amb l'autoritat, perquè, com ell mateix explicarà:

El fanatisme popular el mouries més amb figures que amb raons, que el poble no entén mai prou. L'heroisme anònim no ha despertat mai cap idolatria, sense idolatria no hi ha fanatismes, i sense fanatisme no es fan revolucions. (35)

Al capítol VIII, la conversa dels narradors es veu interrompuda per «Una gran cridòria, acompanyada de corredisses que provenien d'un escamot de gent apilat al mig del passeig» (98). El parell d'amics aconsegueix «traspasar la massa compacta d'aquella multitud enjogassada que ens malmetia a empentes i cops de colze» (99), per arribar a veure el boig –el mateix Serrallonga– acorralat al bell mig, deixant anar paraules inconnexes i etzibant garrotades a tort i a dret:

La multitud celebrava llavors amb rialla imbècil i escandalosa la traça amb què havia sabut salvar-se d'aquelles garrotades de cec eixamplant ràpidament el rotllo en què tenia tancat el boig i que no es passaven dos segons que no es tornés a estrènyer per veure com els més insolents s'atrevien a trencar les oracions de l'infeliç, qui estirant-li l'americana, qui pessigant-li una cuixa, qui tirant-li fang al barret o burxant-lo amb un bastó. (99)

Els adjectius que el narrador dirigeix a la turba són ben explícits: «multitud enjogassada», de «rialla imbècil i escandalosa», «salvatges», «escamot de salvatges», i la parella d'amics fins i tot es planteja d'intervenir amb violència, davant la passivitat de la policia, per si «amb l'espurna del cop els enceníem la llum de la consciència, que tan apagada tenien». (99)

⁵ Oller, Narcís (2009) *La bogeria*. Cossetània: Valls, p. 27. A partir d'aquest moment, indicarem les citacions d'aquesta publicació només amb el número de pàgina.

També aquesta figuració de la multitud urbana apareix lligada al tema de la bogeria en el capítol XVII de *La Papallona*. Quan, al final, la Toneta fuig Rambla avall amb el nadó en braços, la dida s'adona que

[...] una colla de badocs i xicots insolents començaven a acompanyar-les formant de seguida un d'aquells escamots que fan girar els caps i parar un moment l'indiferent vianant [...] La colla es perdé Rambla avall, i milers de persones, en dispensar una mirada a la Toneta, exclamaven entre si: «¡Una boja, pobreta!». (161)

Més enllà de la reiteració del motiu de la bogeria, tant del gust de la novel·la realista, és interessant constatar que l'incident té la virtut de trencar per un moment la indiferència dels vianants. Poc abans, davant la casa dels Castellfort, quan la Toneta irromp en la comitiva que baixa el taüt de l'infant mort cap al carrer, l'entrada s'omple de «badocs»:

L'avalot anava atraient públic i més públic, tota l'entrada s'omplia de badocs, i en les disputes començaven a dibuixar-se dos partits contraris: els uns, i amb ells tot el dol, qualificaven d'escandalós l'atac de la *boja*, i reclamaven l'auxili de l'autoritat perquè deixés pas franc a l'enterrament i s'emparés d'aquella desventurada; els altres, quasi tot gent del poble, commoguts pels clams de la *mare* i excitats per l'esperit de classe, advocaven a favor de la Toneta i demanaven també la presència de l'autoritat perquè obrís el taüt i disposés després del que calia. (156)

Aquest és un dels pocs moments en la narrativa olleriana en què apareix alguna cosa semblant al conflicte de classe. Aquí ja no ens trobem amb la massa indiferent, que circula per les artèries de la metròpoli de manera incessant i conforma l'espai de la consciència moderna, esdevenint a la vegada un espai físic i psicològic, sinó amb la massa activa, revolucionària. És la mateixa que ve al cap a en Rodon quan entra per primera vegada al palau de la Borsa a *La febre d'or*:

[...] un clamoreig eixordador de crits trencats i aspres com de baralla, que ja eren isolats, ja tumultuosos, imatge d'una plaça amotinada, a voltes sobrepujats pel ver avalot que tronava en l'atapeït vesper de l'atri ja visitat (40) [...] com el dia de la revolució de setembre davant les masses de Vilaniu clamant al mig de la plaça. (43)

En l'apartat introductori, dedicat a la presència de Barcelona a la novel·la del vuit-cents abans de l'aparició de Narcís Oller i Emili Vilanova el 1879, hem esmentat els *Successos de Barcelona* (1822-1835), que narra els esdeveniments d'un període de gran conflictivitat social i política, fins els aldarulls i la crema de convents de 1835. Al primer capítol de *La bogeria*, en Serrallonga, encès, explica al narrador:

El *clero* sembla que es busca una segona edició del 35. No se'n deu recordar, dels frares. Ell que vagi tibant, tibant... que, un cop armada la grossa, ja ho veurem. En Prim conspira. Ja ho veureu, quan la tingui armada! ¡S'ha d'acabar, això! S'ha d'acabar! El cop ha de venir! (32)

Si llegim algun dels fragments dels *Successos* que fan referència als incidents del 35, ens donarem de la contundència amb què fa acte de presència allò que, al llarg del treball, hem anomenat la turba, en contrast amb la multitud de la metròpoli moderna:

[...] y aribem al día 25, dia felís de *Sant Jauma*, ahon feren toros los més ynfelisos, que al quart toro la gran urbe de la gent totom tirà los bentalls sobre als toreros y toro y gran griteria, y surt al quint toro

tembé dolén y al poble aritat tirà bentalls y cadiras, fins banch[s], que tot ho derotaren, y a cops de cadiras y banchs mataren al toro, que ronperen més de 15 000 cadiras y banchs, que fou una derota que feye orror, y después, ab la corde de la maroma, lligaren al toro y arosegan lo portaren a Sant Franses<e>ch<s> y allí es comense el gran albarot y calaren foch a la porta pero y aribà al tinén de rey ab la caballeria del *torín*, y la gent fogí ab <ab> altres yglésias y combens a calar foch ab mistos y fexínes. (Dins Cassany, 2008: 18)

Certament, els *Successos* narren uns fets que esdevenen en un escenari que no té res a veure, encara, amb l'espai de la metròpoli moderna. Barcelona, el 1835, és encara una ciutat provinciana que no ha iniciat els grans projectes de transformació urbanística, ni ha estat encara reclamada com el reflex físic de les projeccions i aspiracions de classe de la burgesia autòctona. Al llarg dels textos de Narcís Oller que han estat objecte d'anàlisi en aquest treball, hem observat la formació i consolidació de l'espai de la consciència moderna per excel·lència, la multitud urbana, seguint les passes dels grans referents de la narrativa realista europea, però també l'espòròdica i contundent aparició de la turba, rèmorra de la Barcelona del 35, allunyada de la civilitat burgesa que esdevé marca de la modernitat. És ben cert que la lectura de la metròpoli moderna i del fenomen de les multituds està amarada en Oller d'una profunda i vacil·lant ambivalència, a cavall entre la reserva moral i l'entusiasme de la modernitat. El cúmul de tensions i contradiccions que es donen cita al llarg de la seva obra –l'efecte pernicios i alienador de la multitud que podem observar en «El trasplantat» o en *La Papallona*; l'exhibició cívica de l'Hipòdrom o el luxós passeig dels cotxes a les grans avingudes parisenses a *La febre d'or*; la «turba» festiva a la Festa Major de Vilaniu o la seva aparició violenta a *La bogeria*, *La Papallona*, o en la imaginació d'en Rodon– es resolen en el discurs positivista d'en Bernat, a *La febre d'or*. La veu narrativa olleriana traspua una evident reserva moral de tendència conservadora en tractar els aldarulls revolucionaris que conformen el fons de *Vilaniu* i *La bogeria*. De tota manera, a través de la ideologia sincrètica d'en Bernat, entenem que aquests estirabots de la història estan al servei del progrés de la societat, de la mateixa manera que la circulació del capital impulsada pel joc borsari, les grans intervencions urbanístiques que tenen l'objectiu de permetre l'exhibició del fetitxe burgès, o els avenços tecnològics que permeten el domini del temps i de l'espai per part de la burgesia, com el ferrocarril de Vilaniu o els mateixos invents d'en Bernat, símbols del procés positivista de domini de l'entorn per part de la classe dominant.

Per acabar, tornarem al capítol VIII de *La febre d'or*, corresponent a l'actuació del tenor Massini al Liceu, per observar un trajecte invers del que acabem de definir: de la multitud delerosa d'exhibir el luxe, a la turba inculta i bestial. L'arribada del públic al teatre ens ofereix una de les imatges icòniques de la narrativa olleriana, amarada d'esperit grotesc:

Oberta la portella, aquells grans estoigs de laca vessaven belles fembres, agençades amb flors, sedes de colors desmaiats, velluts i pedreria enlluernadora. Homes elegants les rebien donant-los la mà, els oferien el braç, i desapareixien amb elles, xuclant-les pels estrets canals de les portes d'entrada, amb sonoroses rialles i l'alegria als ulls. El públic de peu, que es veia amb penes i fatigs per travessar entremig de rodes i cavalls, s'empenyia per l'estreta vorera, amb perill de la vida. I els cotxes, un cop buits, anaven enfilerant-se en doble renglera per les Rambles i carrers adjacents, com estranya corrua de monstruosos coleòpters que llancen pels ulls blanca i enlluernadora llum. (122)

Al llarg del capítol, veiem que entren en joc, com en un teatre social de ressonàncies al·legòriques, bona part dels elements que hem fet servir per descriure la dinàmica de les multituds en la narrativa d'Oller. No hi manquen ni el recurs de la mirada a través de ginys òptics que domina el capítol de l'Hipòdrom: «Dels companys de l'Eladi, dos, apuntant ací i allà les ulleres, passaven revista al teatre, abocats a l'ampit de la llotja» (124), ni l'estreta comunicació entre els espais d'exhibició i la fornal de la Borsa: «Noves de gran alça de valors arribaven aleshores del *bolsín*. I al saló de descans i al vestíbul, on no es parlava d'altra cosa, acudien afanyosos tots els jugadors» (128). L'estratificació, aquí accentuada per l'arquitectura del teatre, ens fa pensar en l'Hipòdrom, però, sobretot, en les balconades de Vilaniu:

Dependents de botiga i d'escriptori, possessionats de les llotges del terç pis, duien encara allí dents més esmolades i més perilloses, com són les de l'ignorant infatuat. [...] Mentrestant, el pati, amb ses llotges i les del primer i segon pis, anaven convertint-se en grans canastres de flors; el conjunt del teatre presentava aquell aspecte brillantíssim i distingit que sols es veu en els grans teatres del món. (122) [...] Tots els elements brutals que hi havia pel quint pis i pel terç, perdut el seny, van començar a insultar els que aplaudien [...] Tot el públic de baix tenia el cap enlaire, escandalitzat, tement que comencessin a caure fustes. (127)

Que la multitud engalanada i exhibicionista aviat revelarà el seu veritable rostre de turba inculta i incívica, ho anuncien les premonicions d'una tempesta que no trigarà a esclatar: «aquesta mala disposició d'espirits, exacerbada per la calor sufocant i la fatiga, esclatava, de tant en tant, en forma de trons precursors de tempestat» (122), i la nuvolada es congria en les altures –no se'ns ha d'escapar la combinació de la metàfora tempestuosa de la turba amb el reflex arquitectònic de l'estratificació social:

La sala bullia: l'atmosfera, en les altures, anava carregant-se; a mesura que passava l'hora, els trons sovintejaven més i, de tant en tant, esclataven troteigs de crits vandàlics entre el públic del tercer pis i del quint. (124) [...] i allí caigué el xàfec. L'electricitat acumulada en les altures esclatà en llamps i trons esfereïdors. La clac volgué imposar-se, i acabà de perdre-ho. Els xiulets s'encreuaven per tots cantons, refilats, agressius, espessos com la pluja de sagetes. Peus i bastons, picant damunt la fusta, movien un rebombori atronador que ofegava l'orquestra, el tenor, la clac. (126)

La sanció del narrador –curiosament, a través d'una metàfora taurina– no es fa esperar, i posa de manifest la distància entre la Barcelona somniada, cívica, culta i moderna, i la Barcelona real:

Allò no era un teatre, sinó una plaça de braus, la revelació més vergonyosa de la incultura d'un públic que no té noció dels deures socials que li imposen la roba que vesteix, el lloc on es troba, el contacte amb gent ben educada; que no té món ni discreció per mesurar els límits de son dret de censura, ni tampoc prou caritat quan així es rabeja contra un artista emocionat i indefens; que no sap, en fi, respectar la dignitat de l'entitat col·lectiva ni la pròpia individual. (127)

5. Conclusions.

A l'inici del treball, ens preguntàvem, d'una banda, per les filiacions estètiques que sustenten el discurs literari de Narcís Oller sobre les multituds urbanes i, de l'altra, pels seus plantejaments ideològics. Hem vist, a través de l'anàlisi d'alguns fragments de «El transplantat» i *La Papallona*, que Oller s'alinea de bon començament amb les tendències estètiques europees de la narrativa realista –el discurs *baudelerià* de les multituds, a través del relat «L'home de les multituds», de Poe, així com l'ús d'alguns dels tòpics més destacables de la literatura del vuit-cents, com la dama fugissera, present en Baudelaire, Gógol, Balzac, etc., i un tractament estilístic proper a l'impressionisme literari–. En aquestes primeres narracions, hem detectat que l'autor vacil·la entre la fascinació estètica i el rebuig moral –més *blazaquià* que no pas *zolià*, a despit de l'afany d'adscripció al naturalisme literari– del fenomen de les multituds i de la massificació metropolitana, que amenaça amb la dissolució de la identitat en un magma de gregarisme. A *La febre d'or*, la perspectiva estètica de l'autor s'obre de manera notable, i les tècniques de representació s'adapten a l'objecte de representació, que ja no és la ciutat menestral que anuncia l'eclosió burgesa que hem vist a *La Papallona*, sinó la metròpoli orgullosa que esdevé aparador del luxe i les aspiracions de la classe dominant. El canvi d'òptica proporciona un angular panoràmic, que ofereix els resultats més genuïns en el capítol de l'Hipòdrom. Oller no deixa de sancionar mai els comportaments frívols i mesquins i les perversions monetàries dels seus personatges, però en la novel·la sura pertot una celebració de la urbanitat i la civilitat i, com hem vist, les contradiccions del progrés es resolen en l'original discurs positivista d'en Bernat.

Vilaniu, «aquell gran cau d'escurçons tan afavorit per la naturalesa, tan acaronat pel sol» (248), ofereix, en la novel·la homònima, el contrapunt provincià de la celebració metropolitana de *La febre d'or*. Al marge de la contraposició dels valors de la ciutat amb els valors del camp, un tòpic fundacional de la novel·la urbana europea del vuit-cents, els capítols de la primera part corresponents a la celebració de la Festa Major, amb passatges de to marcadament costumista –juntament amb els fragments seleccionats de *La bogeria* i el capítol XVII de *La Papallona*–, suposen l'aparició i consolidació de la turba, que en el present treball hem oposat a la multitud urbana. Si aquesta darrera es caracteritza per la seva presència i dinàmica permanent, en un cicle accelerat que desafia les lleis de la natura –la metàfora del corrent sanguini n'és una constant–, la turba es caracteritza per les seves aparicions puntuals i fulgurants, com fenòmens de la natura desfermada. Si la multitud urbana és indiferent i

conforma un paisatge psicològic que, seguint les reflexions de Simmel, permet gaudir de la llibertat proporcionada per l'anonimat i, al mateix temps, singularitza la subjectivitat de l'individu, la turba té un potent caràcter volitiu que anul·la la individualitat en benefici de la massa, si seguim les reflexions de Le Bon citades abastament en l'assaig de Laureà Bonet sobre *La Papallona*.

Som conscients que les conclusions suara exposades són el resultat d'un anàlisi parcial i insuficient, que caldria completar amb una lectura més exhaustiva de l'obra de Narcís Oller. El present treball pot esperar noves línies d'anàlisi que de ben segur contribuiran a oferir una visió més fiable dels condicionants estètics de la narrativa urbana olleriana i del tractament del motiu de les multituds. Caldria, per exemple, realitzar una lectura més profunda de la dinàmica social dels balcons de Vilaniu, i comparar-la amb el capítol de l'Hipòdrom de *La febre d'or* –i, potser, afegir a l'anàlisi «Els que s'ho miren i els que hi van», de *Croquis del natural*–, en la línia de la lectura que hem efectuat en aquest treball a la llum de l'estudi de Sotchita. Hauríem d'anar, també, molt més enllà en la comparativa entre la passejada nocturna de l'Albert, a *Vilaniu*, i les passejades per la multitud d'impressions lluminoses de *La Papallona*. També seria de gran interès relacionar la torrentada de *Vilaniu* – que ofereix una dinàmica correlativa amb la turba i també amb el tractament que rebrà el tema de la multitud en el modernisme, sobretot a *Les multituds*, de Raimon Casellas– amb la metàfora marina sobre la dinàmica de les multituds a *La Papallona* i el primer capítol de *La febre d'or*, i la correspondència d'aquests elements externs amb l'estat anímic i la psicologia dels personatges, per resseguir una filiació romàntica d'aquesta tècnica –per exemple, en comparació amb la tempesta del final de *Julita* (1874), de Martí Genís i Aguilar–, complementària a la filiació *zolian*a que defensem en el treball, seguint les observacions de Rosa Cabré.

Aquestes són només algunes de les línies d'investigació que podríem obrir al voltant de la narrativa olleriana, i el seu influx en la consolidació de la narrativa catalana posterior. Amb el present treball, hem pretès situar-nos en el discurs de superació de les reserves que les limitacions de la narrativa olleriana ha suscitat durant molt temps, per tal d'analitzar alguns dels recursos estètics que consoliden Narcís Oller com un pioner del procés de modernització i de sintonia de la literatura catalana amb les literatures europees coetànies.

6. Bibliografia

Obres d'Oller:

- OLLER, Narcís (2007) «El transplantat», Dins: *Croquis del natural*. Cossetània: Valls, p. 93-110.
- OLLER, Narcís (2008) *Vilaniu*. Cossetània: Valls.
- OLLER, Narcís (2009) *La bogeria*. Cossetània: Valls.
- OLLER, Narcís (2010) *La papallona*. Cossetània: Valls.
- OLLER, Narcís (2012) *La febre d'or*. Cossetània: Valls.
- OLLER, Narcís (2014) *Memòries. Històries de mos llibres i relacions literàries*. Cossetània: Valls.

Crítica coetània:

- SARDÀ, Joan (1997) *Art i veritat: crítiques de novel·la vuitcentista*. Antònia Tayadella (Ed.) Curial: Barcelona.
- YXART, Josep (1991) *Novel·listes i narradors*. Enric Cassany (Ed). Curial: Barcelona.
- YXART, Josep (2009) «La febre d'or». Dins: *Panorama crític de la literatura catalana. Segle XIX*. Cassany, Enric (Ed) Vicens Vives: Barcelona, p. 457-460.

Estudis sobre l'obra d'Oller:

- ARROYO, Antonio (2003) *Poética de lo urbano en la novel·la. Dos calas en la narrativa del ochocientos: B. P. Galdós y Narcís Oller*. Complutense: Madrid.
- BESER, Sergi (1965) «Pròleg». Dins: *La societat catalana de la restauració*. Oller, Narcís. Edicions 62: Barcelona, p. 5-9.
- BESER, Sergi (1977) «Les limitacions narratives de Narcís Oller». Dins *Actes del Quart Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes. Basilea, 22-27 de març de 1976*, Barcelona: Abadia de Montserrat, p. 333-347.
- BESER, Sergi (2009) «La bogeria». Dins: *Panorama crític de la literatura catalana. Segle XIX*. Cassany, Enric (Ed) Vicens Vives: Barcelona, p. 460-463.
- BONET, Laureà (1983) *Literatura, regionalismo y lucha de clases : Galdós, Pereda, Narcís Oller y Ramón D. Perés*. Universitat de Barcelona: Barcelona.
- CABRÉ, Rosa (2004) «Les Barcelones de Narcís Oller» Dins: *La Barcelona de Narcís Oller: Realitat i somni de la ciutat*. Cossetània: Valls, p 9-95.

CABRÉ, Rosa (2008) «Retòrica i mite de la metròpoli: Narcís Oller» *Narratives urbanes. La construcció literària de Barcelona* / Margarida Casacuberta i Marina Gustà (Eds.). Fundació Antoni Tàpies / Arxiu Històric de la Ciutat: Barcelona, p. 37-57.

CASACUBERTA, Margarida; GUSTÀ, Marina (2008) «Introducció». Dins: *Narratives urbanes. La construcció literària de Barcelona* / Margarida Casacuberta i Marina Gustà (Eds.). Fundació Antoni Tàpies / Arxiu Històric de la Ciutat: Barcelona, p. 9-15.

CASSANY, Enric (2008) «Del testimoni a la ficció». Dins: *Narratives urbanes. La construcció literària de Barcelona* / Margarida Casacuberta i Marina Gustà (Eds.). Fundació Antoni Tàpies / Arxiu Històric de la Ciutat: Barcelona, p. 17-36.

CASTELLANOS, Jordi (1997) «La Barcelona industrial» i «La Barcelona burgesa». Dins *Literatura, vides, ciutats*. Edicions 62: Barcelona, p. 137-147.

SERRAHIMA, Maurici (1985) «El món de Narcís Oller». Dins: *Obres completes. Vol II Oller, Narcís*. Selecta: Barcelona, p. 1061-1093.

SERRAHIMA, Maurici (1972) «Narcís Oller (1846-1930)». Dins: *Dotze mestres*. Destino: Barcelona, p. 46-88.

SUNYER, Magí (Ed.) (1996) *El Segle romàntic: actes del Col·loqui Narcís Oller, Valls, 28, 29 i 30 de novembre de 1996*. Cossetània: Valls.

TAYADELLA, Antònia (2009) «'La papallona', primera novel·la de Narcís Oller». Dins: *Panorama crític de la literatura catalana. Segle XIX*. Cassany, Enric (Ed) Vicens Vives: Barcelona, p. 453-455.

YATES, Alan (1998) *Narcís Oller. Tradició i talent individual*. Curial: Barcelona.

Estudis sobre literatura i ciutats:

BENJAMIN, Walter (1972) *Iluminaciones II: Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*. Taurus: Madrid.

BOU, Enric (2013) *La invenció de l'espai. Ciutat i viatge*. Universitat de València: València.

CARRERAS, Carles (2003) *La Barcelona literària: una introducció geogràfica*. Proa: Barcelona.

CASTELLANOS, Jordi (1978) «Les multituds: en el centre mateix de la narrativa modernista». Dins: *Les multituds*, Raimon Casellas. Bosch: Barcelona, p. IX-XLI.

HARVEY, David (2008) «Los mitos de la modernidad: el París del Balzac» Dins: *París, capital de la modernidad*. Akal: Madrid, p. 33-77.

LLORENTE, Marta (2015) «Literatura y ciudad: la escena urbana como horizonte de representación» Dins: *La ciudad: huellas en el espacio habitado*. Acantilado: Barcelona, p. 341-429.

LLOVET, Jordi (1990) «Literatura i ciutat». Dins: *El sentit i la forma. Assaigs d'estètica*. Edicions 62: Barcelona, p. 187-223.

MATAS, Àlex (2010) *La ciudad y su trama: literatura, modernidad y crítica de la cultura*. Lengua de trapo: Madrid.

ROMEA CASTRO, Celia (1994) «1835. El comienzo de *Les Bullangues*». Dins: *Barcelona romántica y revolucionaria. Una imagen literaria de la ciudad, década de 1833 a 1843*. Publicacions de la Universitat de Barcelona: Barcelona, p. 60-78.

SIMMEL, Georg (2005) «Las metrópolis y la vida mental» Bifurcaciones (nº 4. Edició digital).

SOITCHITA, Victor I. (2005) *Ver y no ver*. Siruela: Madrid.

WILLIAMS, Raymond (2001) *El campo y la ciudad*. Paidós: Buenos Aires.

Altres obres catalanes del XIX:

BOSCH DE LA TRINXERIA, Carles (1979) «Al lector». Dins: *L'hereu Noradell*. Ed. 62: Barcelona, p. 19-26.

GENÍS I AGUILAR, Martí (1981) *Julita*. Ed. 62: Barcelona, p. 177-181.

PIN I SOLER, Josep (1980) «Intermezzo – Festa Major». Dins: *La família dels Garrigas*. Ed. 62: Barcelona, p. 102-110.

VERDAGUER, Jacint (2002) «Pròleg» Dins: *Aires del Montseny*. Edicions de 1984: Barcelona, p. 25-27.