

NATURALISME VS. MODERNISME (I)

TRES VEUS CRÍTQUES A LA NOVEL·LA
DE NARCÍS OLLER

LA FEBRE D'OR: YXART, SARDÀ, BROSSA

Josep Maria Fulquet

Al llarg d'aquest estudi, l'autor analitza la crítica de la novel·la de Narcís Oller, La febre d'or, per part de tres crítics de molt relleu en la literatura catalana contemporània, a saber, Yxart, Sardà i Brossa. Igualment, estudia les característiques del naturalisme i la seva confrontació ideològica i estètica amb el modernisme literari.

Els vint anys que delimiten el canvi de segle (1890-1910) són coneguts, per la majoria d'estudiosos, amb el títol genèric de "Modernisme", denominació que, en l'aspecte literari, s'aplica especialment a les literatures castellana i catalana. El moviment té l'origen a Hispanoamèrica i, introduït a Espanya per Rubén Darío, és paral·lel a la Generación del 98, amb la qual manté punts de contacte, però també diferències fonamentals. Tots dos moviments són producte de les inquietuds de l'època, i els seus acòlits comparteixen unes mateixes actituds i preocupacions pel futur del país, per l'home i per la recerca d'un nou estil. En aquesta línia, si la Generación... és un moviment sobretot ideològic i espiritual, el modernisme és bàsicament estètic i un reflex dels corrents ideològics renovadors europeus, com el parnassianisme i el simbolisme. Com diu Joan Fuster,

Cap a la fi del XIX Barcelona era "modernista". Era la Barcelona [...] que Maragall [...] glossava en *El pas de l'any*, i que Rusiñol retratava a les seves comèdies càustiques; la Barcelona [...] d'Els Quatre Gats, del Teatre Íntim, de l'Orfeo Català, de "l'Avenç" [...] El pes de Barcelona és determinant. (Fuster, 1971:23)

Si considerem, d'una banda, el progressiu abandonament de la retòrica romàntica del poeta Joan Maragall i el seu retorn al subjectivisme líric a *Visions i cants*, i, d'una altra, les narracions decadentistes que Santiago Rusiñol publica (1893) a "l'Avenç" com els primers esborranys d'aquest nou corrent estètic, no podem oblidar que és també en aquesta època (al començament dels anys vuitanta) quan tenen lloc a Catalunya les primeres manifestacions naturalistes. En efecte, el naturalisme, com a doctrina fonamentada bàsicament en el positivisme filosòfic, es traduïa en un afany científic i una visió determinada del món. Émile Zola, el seu inspirador i capdavanter, partia de la filosofia positivista d'Auguste Comte, de les teories sobre l'experimentació fisiològica de Claude Bernard, de l'evolucionisme de Darwin i de la formulació del determinisme de Taine.

 100

Seguint Antònia Tayadella (HLC, 1986:605-606 i ss.), el naturalisme s'ha d'entendre a Catalunya, i també en el conjunt d'Espanya, com un "fenomen de recepció literària", però no un fenomen mimètic, d'acceptació incondicional d'unes idees i/o d'una estètica, sinó moldejat a la manera peninsular, com a "recreació d'uns postulats teòrics" (*ibíd.*). Així, aquest afany científic del moviment és el que haurà de separar els naturalismes peninsulars del francès: encara que escriptors i crítica acceptin que l'home és condicionat per les lleis de l'herència i l'adaptació al medi, no poden admetre l'argument nuclear de Zola, la seva visió determinista del món. En efecte, Zola considerava que l'escriptor, per pronunciar-se sobre les lleis de la naturalesa i formular-les, s'havia de sotmetre als principis i mètodes de la ciència, l'experimentació i l'observació. La preocupació fonamental del positivisme, diu Tayadella, se centra en la manera com es manifesten "les lleis que regeixen l'univers, incloent-hi l'home" (*ibíd.*), ja que, en paraules de Zola, "un même déterminisme doit régir la pierre des chemins et le cerveau de l'homme" o que "le déterminisme domine tout" (Zola:1971).

En canvi, Yxart i Sardà són antideterministes en la mesura que no accepten que l'home sigui pura fisiologia o el resultat de les lleis del medi i de l'herència. Encara que acceptin aquestes lleis,

consideren que hi ha un factor, la voluntat, que fa de contrapès d'aquestes lleis que el condicionen.

Narcís Oller va adaptar a la novel·la les teories estètiques d'aquests dos crítics, sobretot les del seu cosí Yxart. Precisament, és en el pròleg a la versió francesa de *La papallona* (1885) on Zola remarca les diferències del naturalisme català respecte al francès:

J'ai lu [...] qu'il dérivait de nous autres, naturalistes français. Oui, pour le cadre peut-être, pour la coupe des scènes, pour la façon de poser les personnages dans un milieu. Mais non, mille fois non pour l'âme même des oeuvres, pour la conception de la vie. Nous sommes des positivistes et des déterministes, du moins nous prétendons ne tenter sur l'homme que des expériences; et lui, avant tout, il est un conteur qui s'émeut de son récit, qui va jusqu'au bout de son attendrissement, quitte à sortir du vrai (*op. cit.*, p. iv).

A Catalunya, la primera formulació teòrica del naturalisme és el pròleg de Joan Sardà –que es va estrenar com a crític literari a les pàgines de “La Renaixença”– a la seva traducció, en castellà, de *Le nabab*, la novel·la d'Alphonse Daudet que data de l'època en què l'autor s'endinsa pels camins del realisme i atempera la cruesa de l'escola naturalista amb elements de fantasia i tendresa procedents de la seva obstinada fe en la vida. La traducció i el pròleg de Sardà –només un any posterior a la ressenya de Clarín a *La desheredada de Galdós*, manifest del naturalisme espanyol–, més l'article d'Yxart a *La cuestión palpitante* de Pardo Bazán, representen, doncs, l'adscripció d'aquests crítics al nou corrent, els valors pròpiament literaris del qual –la novel·la com a document social, l'estudi dels temperaments i les passions, etc.– apreciaven més que no pas els científics.

Com diu Fuster, “l'èxit del naturalisme havia estat considerabilíssim. Llegit en francès, en català o en castellà, Émile Zola esdevingué un autor familiar” (Fuster, 1971:34). Però si bé Sardà i Yxart, “amics i mentors d'Oller” (*íd.*) –aquest era, a més, cosí d'Yxart–, assumeixen amb matisacions el principi fundacional del naturalisme –la literatura ha de tenir per objecte la plasmació de la realitat–, fan observar que, com l'home, aquesta realitat presenta una doble dimensió de matèria i esperit, i això implica necessàriament en el debat la personalitat de l'artista i el seu paper imprescindible en tota obra d'art, ja que només ell, interpretant la realitat, reelaborant-la, ens en pot donar una dimensió estètica. Com afirma Sardà, “l'obra d'art, per ser-ho, ha d'estar pastada forçosa-

ment amb llevat d'entusiasmes, de creences, de sentiments" (Sardà, 1914:215). És obvi que aquesta actitud es troba en franca oposició a un dels dogmes de l'autor francès –la impassibilitat de l'artista–, que defensava en funció del cientisme de l'obra.

Sardà i Yxart, de formació inicialment idealista, ceneixen la seva aportació al debat –naturalesa dual de la realitat, personalitat de l'artista– dins el camp de la novel·la, que consideren "l'exponent literari més característic de l'època moderna" i "el gènere més adient per reflectir la societat contemporània" (Tayadella, 1986:617). Però, en les seves reflexions sobre la novel·la, el punt més important i original és el criteri que formulen de "veritat" literària, criteri que no és el mateix per a Sardà que per a Yxart. Tots dos, no obstant això, creuen que la novel·la ha de resultar de l'observació de la realitat (i això dóna al gènere dimensió de "veritat"), però també de la visió subjectiva que d'aquesta realitat té l'artista (cosa que li atorga categoria de "fet estètic"). És, doncs, un criteri que dóna a la novel·la "categoria de fet estètic" (*ibíd*):

Aquesta, aquesta és la novel·la que queda, la veritable novel·la, la novel·la que és un capítol de la història de sempre, la novel·la de l'ànima, aquesta que és alguna cosa més que el joc retòric d'una imaginació fecunda, aquesta que pinta la humanitat com és, sense exageracions optimistes ni pessimistes, aquesta que busca les lleis de sa inspiració en la veritat, rectament sentida, exposada com ella és, i colorida i encesa per l'ànima de l'autor que hi busca i troba, per intuïció de sa sensibilitat, los elements morals i els elements estètics que fan vibrar la sensibilitat dels altres (Sardà, 1914:192).

Sardà resol el problema "a base de remarcar l'osmosi entre els membres del binomi art-vida i plantejar-los [...] com a elements perfectament intercanviables: n'hi ha prou, segons ell, que un fet hagi estat viscut per poder formar part d'una novel·la" (Tayadella, 1986:618). El punt de vista de Sardà, conegut per *teoria del fet viscut*, ja havia estat formulat per Yxart, el qual, equidistant del cientisme i de l'idealisme romàntic més amunt dit, introdueix el concepte retòric de versemblança (deutor de l'aristotèlic de *mimesis* o *imitatio*) que, desenvolupat des d'una perspectiva positivista, es converteix en punt central de les relacions entre ficció i realitat. En efecte, l'autor no pot exposar els fets tal com passen a la vida real, ja que, de vegades, es donen d'una manera que en l'obra literària, tot i que "són", no poden semblar reals. Per això, el novel·lista ha de procurar crear aquesta sensació de versemblança, de veracitat,

encara que sigui ficció. Per dir-ho ras i curt: els fets han de tenir aparença de realitat, han de resultar versemblants.

De tot això, com apunta Tayadella (*ibíd.*), se'n deriven conseqüències decisives pel que fa a les relacions entre llengua i literatura: des d'aquest moment, l'escriptor català no podrà escriure en una altra llengua que la seva i la de la seva realitat, si es vol que aquesta llengua, desplaçada als terrenys de l'art, sigui vàlida des del punt de vista realista:

... ni podemos ser buenos poetas, ni buenos novelistas, ni pintores de costumbres más que escribiendo en catalán. Las realidades subjetivas y objetivas que forman los temas de la literatura exigen para su cabal reproducción literaria el empleo del idioma que es consubstancial a aquellas realidades. Si siento e imagino en catalán, si pinto personajes catalanes, que en catalán hablan, en catalán he de hacerles hablar. La tendencia realista del arte actual lo exige. (Sardà, 1886:102)

Si tradicionalment es considera la data d'aparició del modernisme pels volts de 1890, "l'actitud" modernista, diu Marfany (1986:78 i ss.), ja havia aparegut abans. El terme "modernista" és usat per primera vegada en un article aparegut a "L'Avens", el 15 de gener de 1884, i és una declaració de principis de la revista. Aquest concepte, "modernisme", s'aplica a la primera època de la revista i a un cert nombre d'escriptors que hi estan relacionats. A més d'Yxart, Sardà i Oller, hi trobem Apel·les Mestres i Valentí Almirall, del qual prové, segons sembla, l'orientació ideològica de la revista.

Ja dins la segona època de la publicació, que apareix com "L'Avenç", comença a introduir unes reformes ortogràfiques, embrió d'una reforma més profunda "que culminarà el 1893 amb l'adopció d'unes agosarades regles de les quals les Normes del 1913 seran bàsicament una versió edulcorada" (Marfany, 1986:81). A "L'Avenç" d'aquesta època, hi col·laboren Alexandre Cortada, Raimon Casellas, que hi fa la crítica d'art, i Jaume Brossa. Els dos primers aportaran a la revista una agressivitat radical, "una manca total de concessions als valors establerts i amb un menyspreu olímpic per la cultura catalana coetània, que qualifiquen de 'mansa', 'casolana', 'rància' i 'antiquada', és a dir, regionalista i tradicionalista" (*ibíd.*). A aquest estat de coses, hi oposen el modernisme, entès com a sinònim de novetat i renovació. Precisament, en el primer –i violent– dels articles sobre *La febre d'or* que segueixen, Jaume Brossa parla de la literatura catalana en termes d'"inevitable

naufregi", d'"hipocresia", de "vuidetat d'idees" (*sic*), i afegeix encara que si alguna cosa caracteritza les lletres del seu temps és "l'allunyament del que constitueix la medul·la de les literatures modernes". A partir de 1893, Brossa –influint per Nietzsche i Ibsen, ideològicament situat entre l'anarquisme intel·lectual de la fi de segle i els ateneus obrers– i Cortada seran els membres més destacats de la revista, que es convertiran en portaveus d'una grandiloqüent campanya de modernització de la societat catalana, atacaran amb contundència l'art i la literatura, el catalanisme polític i les seves institucions, i introduiran a Catalunya les últimes novetats del panorama cultural europeu: els ja esmentats Ibsen i Nietzsche, Maeterlinck, Wagner, César Franck i el simbolisme poètic.

Aquestes són, a grans trets, les dues tendències que conflueixen i bullen dins la societat barcelonina de finals del XIX. El propòsit del present treball no és altre que presentar, en funció de tres articles crítics a la novel·la de Narcís Oller *La febre d'or*, el trànsit del naturalisme positivista a la "reacció espiritualista" de què parlava Maragall i que, en paraules de Joan Fuster, podríem anomenar "màxim comú denominador" (Fuster, 1972:33) del modernisme. Així, doncs, transcrivim a continuació els articles de referència: els de Joan Sardà (1851-1898) i Josep Yxart (1853-1895), els crítics que van encaminar Oller al naturalisme, i el de Jaume Brossa (1875-1919), un dels capdavanters del modernisme en l'última dècada del segle.

NARCISO OLLER. LA FEBRE D'OR

Hablar de la novela de Oller cuando sólo se había publicado su primer tomo, era, sino prematuro, un tanto expuesto y ocasionado a juicios temerarios. Concebida la obra con un plan vasto, y proporcionadas sus partes todas a aquel plan, podían algunas de ellas, no conociendo el destino que el autor les daba en el organismo del conjunto, aparecer o excesivas o rnunguadas, o como enderezando la acción y el argumento por rumbos diversos de los que en definitiva se proponía seguir el autor. Era como juzgar de un edificio cuando sólo se veían los cimientos y una parte del zócalo. Así se dió el caso de que algún crítico nada lerdo sino muy perspicaz se equivocase en alguno de los conceptos que acerca de la obra formuló, y supusiese cosas y direcciones en ella y en sus personajes que luego resultan ser muy otras de como el crítico, viéndolas sólo a media traza, las juzgó.

Hoy que ha salido el segundo tomo y ha terminado con él la

primera parte de la obra, primera parte que forma ya un todo con vida propia y poco menos que completa, hoy cabe hablar del libro. No se podrá tal vez formular un juicio definitivo ni hacer un estudio de conjunto; esto vendrá en su día, cuando escrita y publicada la segunda parte, hechos y caracteres hayan alcanzado el desarrollo definitivo de su evolución entera; pero el desarrollo que trazan unos y otros hasta hoy es suficientemente adelantado para que quepa ya hablar sin miedo de equivocación de bulto.

Lástima ha sido que el autor se viese precisado a publicar su obra por etapas. Se lo han exigido dos circunstancias distintas: una permanente, de ocasión otra. La permanente es la dificultad de colocar uno o más tomos excesivamente voluminosos cuyo coste exige la venta a un precio asustador para compradores de obras literarias, los cuales no suelen andar muy repletos de bolsillo. ¡Eso de la literatura es cosa de gente de poco más o menos! Otra circunstancia, la ocasional o accidental, ha sido la coincidencia de dar a luz Zola, en el folletín del *Gil Blas* su novela *L'argent*, basada en el mismo orden de estudios sociales y de costumbres que *La febre d'or*. El natural amor propio del autor de ésta hubo de rebelarse contra la idea de que alguien pudiese un día suponer que *La febre d'or* era hija y plagio o adaptación de *L'argent* de Zola, o de que, ya que a tanto no se llegase, cuando menos se le regatease al autor de la primera la legítima paternidad de la idea matriz y originario arranque. Es más: tengo la seguridad de que simultáneamente con esta susceptibilidad de segundo orden, aunque legítima, influyó en que Oller precipitase la redacción e impresión de su libro otra idea ya más alta y si cabe decirlo así más íntima y subjetiva. Temió Oller que, sin pensarlo y sin quererlo, la sugestión de la obra de Zola fuese poderosa a moldear con más o menos energía la concepción propia, y que, sin darse cuenta él mismo, perdiese esa concepción en el trato con el mundo seductor del novelista francés algo de su virginidad nativa. Tan lo temió que yo sé que venciendo fuertes irnpulsos de curiosidad y de admiración no ha querido, mientras trabajaba y limaba los capítulos de *La febre d'or*, poner siquiera los ojos en la mitad inferior de la plana del *Gil Blas*. Ni el apellido ha querido saber de los personajes de *L'argent*.

¿Fue legítimo el temor? Pienso que no. Oller tiene una personalidad literaria suficientemente propia y firme para poder sus- traerse a la sugestión del maestro. Y con admirar mucho a éste, y sentirle hondamente, y congeniar con las tendencias directrices de él, en el orden estético principalmente, tiene Oller cualidades

y condiciones genuinas que han de libertarle o hacer difícil la sugestión. Lo que voy a decir parecerá una paradoja y una vanidad de amigo y comprovinciano. Oller es más *novelista* que Zola, en el orden de la novela que, por llamarla de alguna suerte, aunque ya apeste por sobado el apelativo, denominaré naturalista. Hablo del naturalismo literario, del estético, no del otro, el naturalismo científico, fisiológico, fatalmente determinista, que constituye una de las dos fases, la más acentuada quizá o más personal o más vista, del ciclo novelesco de Zola. Como novelista de observación, repito que Oller lo es más que Zola. Tiene más directa e intensa la visión del *individuo*, de la unidad individual; más clara y ceñida la visión del pequeño círculo, pequeño siempre hasta cuando es extenso, en que se mueve y gira la vida del individuo. Zola, por una propensión de su genio que, pugnando por objetivarse, como dicen los filósofos técnicos, es principal o enérgicamente subjetivo, tiende siempre e invenciblemente al tipo, a la personificación, al símbolo, si cabe usar este vocablo que pugna en cierto modo con la corporalidad humana de todas las creaciones del novelista francés. Las figuras de éste parecenme siempre como la vivificación plástica de enfermedades, de vicios sociales; algo como lo que sería la encarnación sistemática en un cuerpo de todos los signos característicos que traza la ciencia médica al hacer el cuadro de cada enfermedad. El tifus típico de los tratados de medicina hecho hombre, o dígase, hecho enfermo. Es el enfermo tipo, estudiado o presentado con una precisión y una exactitud maravillosas; pero tipo siempre, con algo vago, genérico, colectivo, que dificulta el trabajo de reproducción cerebral a merced del cual la imaginación esculpe en el fondo de su taller e infunde vida real al tipo creado por el poeta. Esto en cuanto al orden individual.

En cuanto al colectivo, Zola, épico por naturaleza, rebasa sin querer los lindes cardinales del cuadro y se pierde en las veladuras y vaguedades de un horizonte de apoteosis, cuyas nubes se difuminan allá a lo lejos y se evaporan en el vacío de lo indefinido y de lo inmenso. Como en sus libros el hombre no es el individuo sino el caso típico hecho carne –lo general, lo colectivo encerrado o queriendo encerrarse en el cuerpo de un hombre–, así sus escenarios no son el escenario local, sino a modo de universos encerrados violentamente en un mundo reducido. Y así por las junturas mal soldadas de la figura se escapa lo general y la deforma, como por las grietas del pequeño mundo estalla la comprimida universalidad que se quiso amazmorrar en aquel menguado circuito.

Caracterizando así a Zola resulta caracterizado Oller. La visión del individuo, del caso concreto y no típico adredes, del enfermo del tifus y no del tifódico de los libros; la reproducción en escala exactamente matemática, sin agrandamientos fantásticos, del pequeño mundo social en el cual viven aquellas creaciones, esto es lo que caracteriza los libros de Oller, lo que da a éste personalidad propia, enérgica, personalidad que, como digo al tanto concreto de *La febre d'or*, difícilmente hubiera borrado *L'argent*, de Zola, con sus intensísimas condensaciones personales de los grandes fenómenos de la vida económica contemporánea.

Menos había de influir probablemente, porque siendo como es tan enérgica la sensación que del mundo que observa experimenta Oller, y siendo el mundo observado este pequeño mundo de Barcelona que nos rodea y que forna el fondo del cuadro de *La febre d'or*, difícilmente la realidad literaria de París –París mundo, París universo– encogido en *L'argent* de Zola, había de truncar o quebrar el contorno claro y perfectamente dibujado que de su mundo tenía Oller en los ojos de su espíritu.

Claro que el fenómeno era el mismo; que la fiebre estudiada por Oller en la Barcelona del 80 y 81 no era más que el desarrollo de una influencia que los vientos nos trajeron del Norte; sus síntomas genéricos eran los mismos, mas la diferenciación era marcada, propio el estado social que aquella epidemia venía a revulsionar y transformar, y en la nueva sociedad producto de la revulsión y transformación habiáanse de notar claros y distintos los caracteres nativos e idiosincráticos del enfermo.

Y ahí está el singular hechizo de *La febre d'or* de Oller; ahí, en todo esto que vengo diciendo. En la individualidad de sus tipos y personajes, en la proporcionalidad y correlación del medio social, cuación de la copia con el modelo; en que aquello es Barcelona, realmente Barcelona, sorprendida en su vida, en sus palpitaciones reales, vista por dentro, con sus defectos, sus cualidades, sus preocupaciones, con las estrecheces de su vida de capital pequeña que en un momento dado, embriagada por el vino que mal engulle, se lanza a la vida del gran señor opulentamente adinerado. Y como que la visión individual es más potente que la colectiva, sin que falten los puntos de vista generales y de conjunto, ni las grandiosidades del escenario, ni el trascendentalísimo de la observación social, prepondera sin embargo siempre o en primer término el drama pequeño, ceñido, de los personajes de la novela; fulge a toda luz, hipnotizando los ojos y la imaginación y el alma del lector, el conflicto de corazón y de

carácter que de capítulo en capítulo va arrastrando a los actores del drama.

¡Qué hermosas figuras las que en este drama de familia luchan y padecen! ¡Cuán interesantes! ¡Cuán hondamente hieren el corazón del lector y se le llevan, ansioso y excitado detrás del autor, a penetrar en el fondo de sus almas! Viven, viven con vida real y enérgica, con vida de verdad, Gil Foix y su mujer y su hija, una creación esta última en la cual ha puesto Oller todas las ternuras y delicadezas de su espíritu; vive la suegra de Foix, otra creación de líneas indelebles; viven su cuñado, Eladi, el rival de éste, el padre y la madre de Eladi; viven y andan todas las figuras y figurones de segundo y tercer término, especímenes acabados pero fuertemente individualizados de nuestras diversas clases sociales. Viven todos, a todos los conocemos, les tratamos, les vimos hace nueve o diez años. Acaso les pondríamos hasta nombres propios, buscándolos cada cual en el círculo de nuestras particulares relaciones. Tú, lector, has conocido a un Gil Foix, a un Eladi; yo les he conocido. ¿Dónde? ¿Cuándo? Ni tú ni yo podríamos acaso precisarlo ni asegurar que fuesen los que presumimos; pero que hemos cruzado nuestra mano y nuestro saludo con ellos, que acaso un día, vencidos de la fiebre de oro y arrollados por la oleada prepotente, les confiamos nuestro dinero y nos enriquecimos con ellos para arruinarnos después también con ellos, esto nos parece indudable. Sentimos como latir debajo de aquella ficción un drama real. Atisbamos que hay una clave. ¿La hay? No, sin duda. Hay eso que hace que en el extranjero, en mitad del bulevar más concurrido, de repente nos hiera una cara, el gesto de un cuerpo y digamos: éste es de Barcelona, éste es paisano. ¿Por qué? ¿Dónde le hemos visto? No podemos precisarlo, pero estamos seguro de que es paisano. Y realmente lo es.

Joan Sardà

(*La Vanguardia*, 4 mayo 1891)

Més de la meitat de l'article de Joan Sardà gira entorn de la figura d'Émile Zola; primer com a autor de *L'argent*, la novel·la "basada en el mismo orden de estudios sociales y de costumbres que *La febre d'or*", i més endavant per establir una comparació entre el naturalisme del creador d'aquest corrent estètic, Zola, i el de Narcís Oller, sobretot a *La febre d'or*. Joan Sardà se'ns descobreix més partidari del naturalisme d'Oller que no pas del de Zola, i, així, en l'article objecte de comentari fa una crítica favorable a Oller presentant-lo com un novel·lista que del naturalisme francès fa

seus postulats estètics i recursos tècnics del moviment i deixa de banda les teories deterministes i cientistes que defensa Zola. Aquesta tria, diu Sardà, fa d'Oller un novel·lista més genuí que Zola, i, de la seva obra, en destaca precisament els aspectes que el fan més diferent del francès perquè són els que donen màgia, vida i versemblança a la novel·la. Són aquells aspectes que toquen l'ànima del lector i fan que aquest s'interessi profundament, capítol a capítol, pel drama que viuen els personatges.

Així, en l'obra d'Oller, Sardà valora positivament la visió que aquest dóna de la realitat, d'una realitat ajustada i concreta, d'un món els perfils del qual defineix clarament. Sardà ens parla d'Oller com d'un novel·lista d'observació que sap traslladar fidelment l'ambient del model copiat a l'obra, i això sense perdre's en horitzons gaire llunyans o indefinits que podrien difuminar, o qui sap si esborrar, el quadre.

Pel que fa a la creació dels personatges, Sardà en valora sobretot la visió directa i intensa que aplica Oller a l'individu en tant que cas concret:

Y como que la visión individual es más potente que la colectiva, sin que falten los puntos de vista generales y de conjunto, ni las grandiosidades del escenario, ni el trascendentalísimo de la observación social, prepondera sin embargo siempre o en primer término el drama pequeño, ceñido, de los personajes de la novela; fulge a toda luz, hipnotizando los ojos y la imaginación y el alma del lector, el conflicto de corazón y de carácter que de capítulo en capítulo va arrastrando a los actores del drama. ¡Qué hermosas figuras las que en este drama de familia luchan y padecen! ¡Cuán interesantes! ¡Cuán hondamente hieren el corazón del lector y se le llevan ansioso y excitado detrás del autor, a penetrar en el fondo de sus almas!

 109

Oller no crea, doncs, com diu Zola, el personatge gènere, col·lectiu i vague; i és en aquestes qualitats, segons Sardà, que es basa fonamentalment l'encert de la creació d'Oller. En resulta així una obra més enèrgica, més interessant per al lector: en definitiva, més viva, més real.

LA FEBRE D'OR

Per Narcís Oller

La febre bursatil de l'any 1881, general a Europa, se deixà sentir ab molta força a Barcelona. En pochs dies s'improvisaren multitud de banchs, societats de credit, empreses de ferro-carrils, etc. Una societat nova marxà a la conquesta del vedell d'or. Los més freds y de més seny se deixaren arrastrar per la comú y encomanadissa bojeria, com sentats a l'entorn d'una colossal ruleta. Se gastà, se derrotxà, hi hagué diner de sòbres, y es llançà al carrer un d'aquêts grupos sobrevinguts que dóna'l to per uns quants dies fins que se l'emporta la trampa. Aquêt moviment pintoresch del caleidoscopi social somogut per un cop impensat de la fortuna, era per a tentar a un novelista de la talla y de les tendencies modernes de l'Oller.

L'Oller ha vist perfectament l'assumpto per totes ses cares. En lo fons de la novela ha posat lo fet economich, l'impuls bursatil, la febre de l'especulació general, aqueixa nova forma de la lluita per la vida en un jòch terrible, colossal y reproductiu. Més ençà posà la multitud, la colla tipa de riqueses, llançant-se a exhibir son luxu recarregat, cobejosa d'espectacles sumptuosos y introduhint en la ciutat costums exotiques. Més ençà encare, a primer terme, concretant lo cas, agrupà'ls protagonistes, engendrants, contrafets y alterats pel llevat y fermentació d'aquells fets socials. Compon aquêt grupo central la familia de'n Gil Foix, home improvisat, pobre fuster en sa joventut, convertit de cop y volta en corredor, arbitrista, milionari, etc. Sa familia, modesta y burgesa; sa muller, sa filla, son germà, s'embarquen ab ell y la seva sort, més per protegir-lo en contra d'ella que per a gaudir-ne. Sa sogra, son cunyat, un jove artista, menestrals a l'antiga, se mantenen retrets y contraris. Los cosins, los parents llunyans, gent nova y ambiciosa, contribueixen al seu fals engrandiment encomanats de la meteixa febre: l'adulen, lo dominen, l'exploten, y al fi l'arruïnen. Aquest és lo drama intim per demunt del daltabaix col·lectiu d'una Barcelona improvisada, moguda al meteix temps per la conflagració europea que retro-na al lluny.

En los dos volums primers y part de l'ultim principalment, aquêt plan general és visible: va realisat ab una potencia de concentració extraordinaria. En ells hi hà ordre y harmonia especials: un meteix halè de vida se difundeix per totes les parts de l'obra. Are'l narrador, are'ls interlocutors, apunten y comenten

la transformació social a què assisteixen, ab claretat, ab grandiositat de línies en alguns passatges.

L'obra's construeix y obté ses proporcions, deixant visible la carcassa en que s'aguanta, qu'és la part tecnica imprescindible de les operacions financieres, ignorada de] literat, y que l'autor exposa ab facilitat y exactitut per als profans. (Salvo les observacions dels de l'ofici. Aquêts, siga de la classe que's vulga, lo meteix los bolsistes que'ls grans d'Espanya, los obrers, etc., may regoneixen la fidelitat en los permenors de sa novela respectiva.) Tots aquêts components, dich, apareixen y reapareixen en plans diferents, segons la calitat dels episodis, y barrejats ab los espectacles publichs de la col·lectivitat, y més principalment ab lo drama intim que forma 'l cos central de la novela.

No obstant, lo qu'en ella té més relleu són aquells espectacles y aquêt drama. El caracter y proporció que'ls hi ha donat l'autor, el punt de vista en que's posa, vénen a ser lo que distingeix l'obra entre les del meteix genero: nos dóna la mida del seu valor artístich y com estudi social. Això és lo que voldria determinar d'aquí en endavant.

L'Oller intentà l'evocació de la Barcelona externa de 1881 en el moment de l'esclat y predomini d'aquella societat especial creada per la Borsa; en altres termes, la vida dels nostres *menestrals* enriquits per un cop de fortuna. Dintre d'aquêts limits la tasca del novelista és admirable. L'imaginació reproductora de l'Oller, fresca, inestroncable, animada, arriba en son darrer llibre a sa major potencia, vivificada per una observació de lo més intim que s'ha depurat y refinat en l'autor. Passa realment per l'obra 'l cosmorama de Barcelona, extesa al costat del seu port, en la part vella, y pels seus alegres y luminosos contorns. Desfila a la vista del lector lo senyoriu burgès de la Barcelona d'aquells dies, en la Borsa, en lo Liceu, en les carreres de cavalls, en l'inauguració de noves torres, en sos viatges a París per ont allarga sa vida en les excursions d'estiu. Aquella és la nostra gent, genuinament industrial y mercantil, ab sa educació apenes desbastada y sos verniços d'un cosmopolitisme après en poques hores, tal com la feren seculars tradicions del vehinat autocion, i tal com la modificaren los temps. L'Oller posa empenyo en fixar el color singular que distingeix de sos congeneres d'altres capitals a eixa societat barcelonina, ab totes ses ridiculeses o grosseries propies. No falta en lo chor cap dels seus peculiars grupos: sos botiguerets convertits en tipos de la *high life*; sos garneus banquers, enlairats a la categoria d'homes eminents y potencia unica, prop d'algun qu'altre escriptor modest y senzill,

qual nom ignora aquella colla; los propietaris forans, vinguts a la capital y vivint-hi retrets y esquerps; l'artista condemnat a dibuixar portades de luxo per a edicions de clichés estrangers; l'institutriu o'l director de fabrica sortits de la nombrosa colonia francesa adherida a la ciutat, ja emparentada ab ella, tots hi són. En aquesta part, sols alguns fragments del llibre podrien trasmetre aquí la força y plenitut de vida de l'original, son accent propi, y sobre tot sa exactitut. L'autor s'ha mantingut fidel al seu amor fanatich per les reproduccions exactes del realisme literari pur, sense efectismes ni violencias de cap genero, més sense excloure tampoch la vida de lo pintoresch, lo toch de poeta que condensa y engrandeix l'espectacle més petit.

Alguns d'aquells capituls se faran famosos: entre ells, la primera contractació de Bolsa, *lo debut* d'en Massini en el Liceu, y per a mi'l primer apat solemnial de la familia Foix.

En l'estudi d'aquêt grupo central particularment, l'Oller s'ha encarinyat ab sos tipos y ha concentrat tota sa atenció en el procés d'aquella lluita casulana, que porta, d'un costat, la descomposició d'una familia no preparada ni educada per aquella vida nova, y que suscita, d'una altra, tota mena de passions y rivalitats a l'entorn dels milions de'n Foix entre'ls dos bandos: els honrats y els previsors, y els mentiders y ambiciosos, los que'l roben. La vida de quasi tots aquêts personatges és, no sols molt distinta, sinó tant característica y local, que sols coneixent los originals és possible admirar sa notable equivalencia. A tots prefereixo la sogra de'n Foix, la senyora Monica, arrelada en les velles costums de sa patria, saturada d'un bon sentit limitat, però lliure del ridicul que desfigura als demés. Després d'ella ve'l banquer, optimista, malejable, declamador, prodich, exhuberant de bondat tonta y atolondrada, tant sols ab vent y vanitat, y volent inutilment fer partcipe a sa familia de ses vulgars satisfaccions y de sos somnis de passatgera grandesa.

En el drama que's desenrotlla al seu voltant, l'autor usa son acostumat procediment d'atendre sempre a una verossimilitut comú, disposant-lo, preparant-lo i movent-lo fins a l'ultim sense saltar ni oblidar l'amagada y muda logica dels fets reals. No succeheix res que no tinga senyalat en algun capítul anterior, de vegades a rellisquentes, son insignificant origen. Però aquêt drama obté, per a mi, ses majors proporcions al final del segon volum. La mort de la senyora Monica dóna ocasió an en Foix, mal aconsellat, com sempre, a exhibir tota sa vanitat, apoderant-se del cadavre, profanant-lo per a lluhir en la comitiva de l'enterro ses noves relacions, son prestigi y posició socials, con-

vertint la trista cerimonia en sorollós reclam mercantil. L'indignació del fill, modest yserio, y de gran delicadesa d'anima, vegent-se despossehit de sa mare adorada, tant humil en vida; l'impotent y desesperada lluita prop del meteix cadavre; l'enterrero fred y aparatós, donen lloch a les escenes més interessants y commovedores de la novela. La més forta tensió d'esperit del seu autor logra en elles traslladar ab absoluta simplicitat, amagant l'art per complert, un d'aquêts moments tragichs, sense sanch ni crids, comuns en la vida familiar, nascuts de l'incompatibilitat dels caracters, y no per vulgars en apariencia menys patetichs en el fons. Aquêts capituls són los de més relleu y veraderament magistral de tota l'obra.

Fòra d'ells, ni els restants impressionen tant vivament, ab tot y ser los de la bancarrota y ruïna, ni en tota la novela, vista desde aquêt cim, se nota la meteixa grandiositat. Are torno a començar y completo mon proposit insinuat més amunt. Vaig al capítol de carrechs.

La febre d'or és més una novela de costums barcelonines que'l verdader poema de l'especulació gran y terrible. Limitat l'Oller a ésser l'historiograf d'un moviment economic dins d'una plaça reduhida y d'un cambi social en escenari petit, tota la novela enxiqueix per aquí ses proporcions a pesar de sa extensió. Però encare a dintre d'elles cabia, al meu judici, veure l'assumpto per altra cara més ferrenya y esgarrifosa, comunicar major intensitat a tot el drama. Ab indicar l'Oller en un y altre passatge les linies realment grandioses de la transformació social a que assistim, l'impuls d'aquesta febre bursatil no trascendeix plenament a la colectivitat que figura en l'obra, ni revesteix sos caracters més penetrants, més punyents y quasi diré lugubres, en la lluita dels Foix.

Per a mi'l chor ocupa massa espay, se'n ve massa al demunt y sembla més divertit que viciós. L'Oller ha concedit tota sa atenció a ses costums superficials. en realitat insípides, y no a les corrupcions internes de la cobdicia general. Quan s'arriba a les planes en qu'aquesta descomposició se manifesta en la familia dels protagonistes, tampoch apareix pels seus aspectes més interessants, complexos y vius. També aquí l'autor ha vessat una finura d'observació delicadissima, y son criteri moral exquisit, en seguir fil per randa les insignificants evolucions d'uns quants sers mitjans, sense idees, sense passions excepcionals, sense cap relleu psicologic. A pesar d'ésser los protagonistes, si's prenguessin les coses de més amunt tot just servirien per a figurar en segon terme. Me fixo principalment en en Gil Foix, el banquer.

L'autor s'ha cuidat molt de presentar-nos una varietat de sa universal especie, tant rica en elles: la varietat de l'horne absolutament vulgar a qui infla, engrandeix y alça fins als nuvols en breus hores una ratxa de la tempesta social. Donchs bé: aquêt tipo no és lo més a proposit per a encarnar lo que tinga de més dramatic aqueixa terrible guerra dels nostres dies.

Sens més iniciatives que son optimisme esperonat y premiat per la sort; sense cap talent financier (o qu'al menys deixa l'autor poch en clar, indecís en aquêt punt); declaradament tonto, y a més ridicul en ocasions, res de lo qu'an ell pertoca pot interessar fonament. Tot lo que's refereix a sa familia se reduheix (salvo'l passatge citat) a un cambi transitori de costums, sense ferides ni dolors intims y sanguinosos, y a un sol disgust conjugal per una calaverada del marit, més ridicula que digna de l'enfado de sa bona dòna si aquesta fos d'altra condició. La meteixa catastrofe que torna an en Foix al seu primer y humil estat consisteix principalment en una baixa estafa dels seus protegits, que deixa sols en l'anim del lector l'amargura d'una ingratitude vulgar. No aixafa, per cert, ni a un caracter, ni a un geni, anch que fos a mitjes. No és una d'aquelles amples ferides que posen al descobert fins a donar esgarrifança, y en la meteixa llar, les entranyes de la societat moderna, assedegada d'or y de plahers. L'Oller, que sentí ab tanta intensitat lo patetich en *La bofetada*, en *Lo drama de Vallestret*, en los meteixos capituls citats més amunt, no trobà per a la catastrofe una situació suprema. És l'ultim y poderós cop d'ala que falta a l'obra.

Dich més. D'aquesta vital transcendencia, d'aquestes majors dimensions per lo alt y per lo fondo, careix fins are la nostra novela, limitada encare a les apariencies de la vida real entre personatges vulgars y a una psicologia casulana.

Josep Yxart
(*L'Avenç*, 1895)

Aquest article relatiu a la novel·la d'Oller està molt clarament estructurat en dues parts complementàries (i antagòniques): la primera, que ocupa les dues terceres parts de l'article, és d'elogi, gairebé d'admiració; l'última, més breu, de retret.

En efecte, l'autor comença elogiant els aspectes en general més valorats per la crítica en parlar de *La febre d'or*: l'amplitud de la visió novel·lística, el vast panorama descrit de la burgesia barcelonina de final de segle, l'ambient moral, social i econòmic de l'època, l'encert notable en la descripció de les escenes de multitud o l'interès humà del caràcter dels personatges. Encara, el crític en

destaca altres característiques importants, com ara la solidesa de l'estructura argumental i la claredat d'exposició narrativa:

En los dos volums primers y part de l'últim principalment, aquét plan general és visible: va realisat ab una potencia de concentració extraordinaria. En ells hi ha ordre y harmonia especials: un meteix halè de vida se difundeix per totes les parts de l'obra. Are'l narrador, are'ls interlocutors, apunten y comenten la transformació social a què assisteixen, ab claretat, ab grandiositat de linies en alguns passatges...

És significativa també la valoració que fa el crític d'aquests dos plans, interior i exterior, imaginació i observació, en l'obra d'Oller superposats l'un a l'altre. La novel·la, entesa així, és reflex de tot allò que de la realitat circumdant l'autor ha observat i que forçosament la imaginació haurà de reforçar. Aquesta imaginació no farà sinó interpretar la realitat de l'autor, que podrà demostrar d'aquesta manera el que per a Yxart té una importància capital, la genialitat:

L'imaginació reproductora de l'Oller, fresca, inestroncable, animada, arriba en son darrer llibre a sa major potencia, vivificada per una observació de lo més intim que s'ha depurat y refinat en l'autor...

 115

I encara un altre aspecte positiu abans d'entrar al, com diu Yxart, "capítul de carrechs":

la versemblança, una verossimilitut comú disposant-lo, preparant-lo y movent-lo fins a l'últim sense saltar ni oblidar l'amagada y muda logica dels fets reals.

Aquest concepte teòric original creat per Yxart ens fa entendre la novel·la no pas com a realitat traspasada al paper, sinó més aviat com a realitat digerida, assimilada, modificada, si cal, i, finalment, exposada.

Pel que fa a l'estil i al llenguatge, el crític, encara que molt breument, apunta les qualitats que més hi admira quan parla de l'encert d'Oller en saber convertir els moments tràgics –i no per quotidians, menys patètics– de la vida familiar a les escenes més interessants i commovedores de la novel·la, "ab absoluta simplicitat, amagant l'art per complert".

A les primeres línies de la tercera part de l'article de referència, Yxart ens exposa una síntesi del càrrec final que fa a la novel·la del seu cosí. Segons ell, el novel·lista ha de fer desembocar els conflictes que tria de la realitat en un estudi global que reflecteixi la societat sencera. És en aquest punt que el crític se sent teòricament en connexió estreta amb el naturalisme francès, a pesar de les diferències que, respecte a aquest, en altres punts pugui tenir. Efectivament, diu Yxart:

La febre d'or és més una novela de costums barcelonines que'l verdader poema de l'especulació gran y terrible...

L'impuls econòmic que transforma la societat a finals de segle no transcendeix d'una manera prou contundent la vida dels personatges en la família Foix. Hi falten, segons Yxart, "els caràcters més penetrants, més punyents y quasi diré lugubres." Li falta, doncs, en general, volada, a la novel·la, transcendència, intensitat dramàtica. És massa superficial. Yxart sembla voler excusar aquests defectes dient:

També aquí l'autor ha vessat una finura d'observació delicadíssima, y son criteri moral exquisit, en seguir fil per randa les insignificants evolucions d'uns quants sers mitjans, sense idees, sense passions excepcionals, sense cap relleu psicològic...

com si fos per pudor que Oller no gosa ser més dur amb els seus personatges i fer que els canvis que els trasbalsen la vida quedin reflectits amb més vigor, amb un dolor més íntim que arribi d'una manera més directa i efectiva al lector. Aquest és el retret final que Yxart fa a la novel·la:

És l'últim y poderós cop d'ala que falta a l'obra. Un retret que més endavant fa extensiu a tot el panorama de la novel·la catalana de l'època, limitada encare a les apariències de la vida real entre personatges vulgars y a una psicologia casolana.

NARCÍS OLLER

En mitj de l'inevitable naufragi que van sufrir la-major part d'obres catalanes escrites desde el renaixement ençà, les de l'Oller són de les poques que mereixen esser preses en serio. És tanta

l'ipocresia que baix la capa de l'elogi mutu regna en la nostra renaixença, que l'asserció de que grand part de l'actual literatura catalana hà de morir per sa vuidetat d'idees i son menyspreu de la forma la consideraran com una etregia aquells que, moguts per un chauvinisme catalanesc, han comparat an en Guimerà amb en Shakspeare i ane l'Oller am l'Emili Zola. Analisant el fons de les nostres lletres, llur essencia característica, lo primer qu'es nota és el llur allunyament de lo que constitueix la medula de les literatures modernes, això és, les crisis d'idees i sentiments, tant individuals com collectives, els problemes socials i l'estat transitori qu'engendra la desaparició d'una societat vetusta que no té dret a una existencia llegal. En quant a la forma, el conjunt s'assembla al rapapieig de la pintura, escultura i arquitectura primaries d'un poble, en les obres del qual els contorns són desproporcionats i les figures monstruoses. De l'oblit de les lleis fonetiques en la rima i dels preceptes més estrictes de la sintaxis, tant en el vers com en la prosa, n'ha resultat una literatura embrionaria, talment que les produccions més inspirades dels nostros autors semblen els primers esclats artístics d'una civilisació en estat rudimentari. Respecte al ritme i a la rima, exceptuant a un qu'altro poeta modernista, no hem sortit dels antics motllos d'una poetica arnada i estantiga. La prosa, aquella forma artistica i polida que serveix d'adequat instrument a l'esperit de l'epoca, encare està per fer. Faltats d'especial cultura literaria, molts dels escriptors catalans gasten una prosa incorrecta, plena de reminiscencies castellanes, i usen un llenguatge ordinari, quand no pequen per l'extrem invers, per l'arcaisme rebuscat. A l'estil pocs són els qu'es cuiden de dar elegancia i força, pocs cultiven el verb i el substantiu, que són l'anima i el cos d'una llengua viva.

El desitg de trobar en la nostra literatura un eco de la vida umana am totes les seves complexitats baix forma artistica, ens fa agradar la tendencia de l'Oller fent entrar en les seves noveles les lluites que preocupen a la societat contemporanea. *La febre d'or* és un ensaig d'una de les branques de la novela sociologica, que, a seguir les corrents que dominen a Europa, serà la novela de l'avenir. A l'importancia social d'aquell genre d'art molt hi

contribuirà l'actual floriment de la novela d'anàlisi; més així com ara s'aplica la psicologia a estats d'ànima individuals, aleshores s'empLEARÀ en estudiar-ne de col·lectius.

El concepte primordial per què *La Papallona*, *Vilaniu* i *La febre d'or* s'acorden amb els procediments moderns està en llur estructura. Encara qu'el llur autor no passa d'esser un contista engrandit, puix no es distingeix per les qualitats qu'hà de tenir un grand novelista en el present sigle, sens dupte és el primer de Catalunya, ja qu'els demés s'han acontentat en compondre veritables rapsodies. En *La Papallona* i en *Vilaniu* el medi està ben estudiat lo que no pod dir-se de *La febre d'or*. En aquesta la classe de la societat qu'avía de pintar-se és molt complexa: està tant ramificada, que necessitaria un quadro més vast del qu'ens presenta l'Oller. La part exterior, d'alcanç social, del crak de 1881, poc apareix en la novela. D'aquella mania de la creació dels bancs en cada població important de Catalunya, sols se n'ocupa de passada. No obstant, interessan les lluites pel diner a què s'entrega en Gil Foix, el protagonista, rodejat d'una aureola d'adoradors del vedell d'or. La narració se sosté sobre l'estat que dins d'una família crea la febre bursatil; de modo qu'el quadro perd en perspectiva i grandiositat, puix lo que semblava començar essent un drama social se converteix en una comedia íntima, interessant, però no de transcendència.

L'autor pren per motiu el grand aconteixement financer de 1881, quand la fenomenal alça de valors espanyols i la creació de societats de credit i ferroviaries. Barcelona va sufrir una commoció: aquella febre va portar el deliri de l'enriquiment improvisat. En Gil Foix, un ex-fuster, es llença bojament a l'especulació, arribant al pinacul de l'exit. Es crea una posició luxosa, però cursi; es converteix en una primera firma, i concebeix l'idea de construir un ferro-carril de Vilaniu a Barcelona. Tals fets estan ben conduïts. La descripció de la Llotja, al començar la novela, és magnífica; i el diner a càrrec de Foix a l'obrir sa casa bancaria és d'un umorisme genuïnament català, que voldriam veure més sovint en la nostra literatura. També ressalten en la primera part l'excursió a la torre d'en Foix, la funció en el Liceu i l'enterro de la senyora Monica. Freg a freg de l'acció principal es desplega una passió, secundaria al començament, però que creixent en intensitat, després de varies intermitències, interessa al lector més qu'els mals-de-cap d'en Foix i companyia. La condició de que quasi tots els personatges visquin esperonats per la set d'or motiva que les qualitats integrants dels caracters tinguin un timbre d'uniformitat que dóna monotonia a la novela. En la vida

real, si un grand nombre d'individus es mou per un motiu igual, impulsiu i contagiador, es manifesta amb una infinita diversitat de maneres. En la vida retratada en *La febre d'or* no hi hà ni una petita part de la gama de varietats individuals que s'observa en la vida real. Aquesta falta de matços en la intima estructura dels caracters ja es nota en *La Papallona* i en *Vilaniu*. L'Oller apenes fa psicologia viventa, i al presentar-nos els personatges amb una objectivitat superiorment plastica (i això és un dels seus millors merits) inventa una anima determinada i l'adapta a la generalitat dels tipos creats. Per altra part, aquesta plasticitat es deu més a l'exhibició de detalls nimis referents sols a la vida exterior, de relació entre ome i ome, que no pas a l'exteriorisació dels processos d'idees, sensacions, emocions i actes volitius. En totes les noveles de l'Oller és patent l'esmentada similitud en el fons de l'anima dels personatges. Tots són monolitics, d'una sola peça; i quand dóna vida a un ser una mica complicat, el deixa en estat de nebulosa, protoplasmatic, donant-li una fesomia moral esfumada, indexifrabable, vaga, com si l'esperit que l'aviva, menant una existencia inconscient, visqués ubriagada per l'absenta. No presentant-nos sers d'una estructura moral eterogenia, sempre exposa tipos d'una vulgar insignificancia, tals com l'Etiologia els califica d'amorfos, és a dir, d'aquells que no tenen altra individualitat que la qu'els imprimeixen els medis cosmic i social qu'els rodeja. *L'Isabel* i *l'Albert*, en *Vilaniu*; *la Delfineta* i en *Francesc*, en *La febre d'or*, exigien una delicada i subtil introspecció en llurs cors. L'autor els dóna a llum, els bateja, ens descriu llurs faccions i els llença al terbolí de la vida novelesca sense cap raonament logic qu'ens expliqui els actes que realisen. No sols hi manca solidesa i profunditat en la creació dels sers que tenen una idiosincrasia complexa, sinó qu'en tota *La febre d'or* (principalment respecte d'en Foix) resalta una grand antitesis entre lo qu'els personatges són en llur for intern i lo que fan en contacte am la societat. Ja es veu sovint aquesta antinomia en la vida umana; però com l'Oller no ens la demostra, té de creure's que prové de que l'autor no coneix prou el món que pinta, resultant que no hi hà veritable justesa entre el medi social descrit i les persones que hi figuren. La posició d'en Foix a l'enriquir-se no és sols ridicula pel segell de snob que li dóna sa fortuna improvisada, sinó perquè li ve ample i està renyit amb el seu modo d'esser el paper d'un atrevit batallador qu'intenta revolucions financieres com les que hi ha agut a Barcelona desde vint anys fins are. Aquesta vuidedat que té la vida d'en Foix, treu a voltes l'interès a la novela. El lector no hi veu

veritat en aquells fantastics plans isendistics, i sent més atracció vers les escenes passionals, que són els *hors d'oeuvre* de la satural bursatil.

La segona part de l'obra és inferior a la primera. En musica és més dificil executar un *diminuendo* qu'un *crescendo*. Una falta de proporció descompon l'efecte de *La febre d'or*. Quand s'acaba el segon volum, el lector está satisfet: la vida d'en Foix, al desplegar ses empreses, adquireix certa relativa grandesa, i augmenta el relleu de sa figura en servint-se de l'enterro de sa sogra per a ostentar sa posició, contrastant l'espectacle que la seva vanitat dóna amb el sentiment sincer qu'experimenta en Francesc veient que li prenen la mare. El tercer volum és diluit en el fons i no tant correcte com els altres dos en la forma. Aproximant-se la caiguda del bolsista, un ja preveu qu'en Francesc serà la salvació de la familia; i en llog d'enterar-nos de l'evolució deis seus amors am la D2 *¿fineta*, ¡'autor s'enfrasca en la narració detallada de la vida domestica d'en Gil Foix, arribant al trivialisme. El lector no sab res de dita passió. S'ensorra la fortuna d'en Foix i es troba el casament fet. El final és de melodrama. Aquêt procediment, empleiat ja en *La Papallona*, corrobora l'impressió qu'ens produeix el veure qu'en les lletres catalanes, com a concepte trascendent de la vida, domina un optimisme egoista, estret, utilitari, propi d'una literatura eixida de cervells que no saben resistir al medi mercantil en que viuen.

Una altra circumstancia qu'apeteix el quadro descrit en *La febre d'or*: l'abús que l'autor fa d'una qualitat que se li ha alabat moltissim: l'abús del detall nimi, el qual el duu a no sortir-se de la vida privada dels personatges. L'autor s'hi entusiasma tant, qu'en la descripció i la narració moltes voltes deixa l'estil elevat i sostingut del novelista per adoptar la meteixa fraseologia dels tipos que viuen dintre la novela. Per més qu'el naturalisme agi predicat i establert la senzillesa i el desterro de l'afectació, quand el novelista parla en nom propi mai descendeix an els vulgarismes que componen la tessitura dels personatges. Recordi's el celebre precepte d'en Flaubert. El novelista contemporani té de contar el fet més infim de la vida am la meteixa grandesa qu'Omer presentava an els eroes. En alguns passatges l'Oller, per completar l'illusió de lo real, fa desapareixe sa personalitat per a què el pensament d'un personatge ens posi al corrent de lo que va succeint; pero en altres fa lo contrari: l'autor es posa en llog del personatge, més servint-se del llenguatge ordinari qu'aquell empleia. El primer procediment és bo: fa creixe l'interès: en aquell instant tota l'acció i moviment se concentra dins el cap

del que pensa o parla; però el segon li fa perdre l'elevació, contribuint-hi l'abús dels diminutius a què és molt aficionat l'autor. Aquella afició an el detall treu perspectiva an el conjunt de l'obra, puix el novel·lista s'acosta tant an els tipos que crea que no els pod amidar d'una mirada. Aquêt carreg, qu'aminora l'importancia de *La febre d'or*, perquè el drama social desapareix davant el drama de familia, va dirigit a tota la literatura catalana d'aquêt sigle. El caracter casulà que tenen aquí la poesia, el teatre i la novela, els priva de presentar mai una vista de conjunt, ni una idea sobre la finalitat umana, ni l'espiritualitat de les passions que més dominen a l'ome, com l'amor, la gelosia i l'ambició. El positivisme de farmacia qu'informa el caracter català es manifesta en la seva literatura. I és qu'el literat no s'eleva del *terre-à-terre* de la vida vulgar del ciutadà. Quelcom d'aquestes impressions demostra aver sentit l'Oller quand diu en la seva obra que "en la ciutat dels campanars escapsats no hi pod aver res que sobressurti." L'antagonisme entre l'ome intel·lectual i el de negocis està ben interpretat en la col·locació d'en Monfar entre-mitj dels qu'en *La febre d'or* menen una vida metallisada.

És un llog comú dir qu'el català és poc expansiu en exteriorisar els scus sentiments intims, doncs els nostros escriptors, creient que no fóra de la terra l'estudiar fundament estats passionals, mai analisen cap sentiment ni idea. En les nostres novel·les, qu'aurien d'esser un apropiat terreny per l'anatomia de les passions, les escenes amoroses semblen d'opereta. El català té un vocabulari pobre per expressar la mare de les passions, l'amor, doncs la renaixença no ha produït cap poeta amatori que sobrepujés an el ridícul Pere Serafí. De tal sobrietat en manifestar estats d'anima s'en dedueix una grand pobresa en el llenguatge, el qual no està proveït del vocabulari per expressar els infinits matijços per que passa l'intelligencia umana.

Induïtament l'Oller té molts avantatges en el cultiu de la forma, però no ha arribat a donar a son istil la flexibilitat qu'en la novela és necessaria. Encare que molts s'esgarriïn, direm que la prosa de l'Oller és de la prosa més civilisada de l'actual literatura catalana, no movent-nos de la literatura vella, la que perteneix a lo que pod dir-s'en en el periode teologic del nostro renaixement. No obstant, molts dels seus periodos tenen quelcom d'incoerencia, degut a voltes a la repetició de mots com *mentrestant* i *però*, qu'acudeixen seguidament a la ploma de l'escriptor. Alguns han dit que la prosa de l'Oller (el més artista dels nostros prosadors després d'en Verdaguer) té cert aire de prosa francesa. Res més inexacte. No seria aventurat suposar que l'au-

tor de *L'escanyapobres* ha fet l'aprenentatge en castellà al voler crear-se un estil personal, propi i característic, puix podrien citar-se molts giros i locucions que semblen traduïts de l'idioma oficial.

Malgrat el timbre cosmopolita que sembla tenir a primera vista *La Febre d'or*, produeix pessim efecte aquell galimaties trilingüe que hi hà escampat per ses pàgines, les quals contenen algunes frases franceses mal escrites i certs dialectes en un castellà propi d'un orador de l'Ateneu Barcelonès.

Lo esmentat no priva de qu'en totes les obres de l'Oller hi vibri un grand sentit de la realitat; i per la nostra part afirmem que, entre-mitj dels ingenis catalans contemporanis, ell tal volta és el més clarividient, el que comprèn am més precisió i exactitud la vida complexa i nova de Catalunya, i és un dels pocs que senten certa afinitat am les teories estètiques que capgiren la literatura moderna europea, an el patrimoni comú de la qual la nostra terra pod portar una grand dosis d'inspiració i d'ingeni si s'aparta de procediments artístics qu'es repeleixen amb els de la present epoca de febrosa i fonda elaboració intel·lectual.

Jaume Brossa Roger

(*L'Avenç*, desembre de 1892)

La crítica que fa Jaume Brossa de *La febre d'or* de Narcís Oller, i en general del conjunt de la seva obra narrativa, és més exhaustiva que la que en fan els dos altres autors comentats, Sardà i Yxart, i també més dura. Brossa no deixa de reconèixer en el novel·lista valors de modernitat, de capacitat descriptiva i de visió de la realitat. Efectivament, Jaume Brossa, regeneracionista, seguidor dels corrents de la novel·la europea i admirador de Zola, sembla exigir a Oller alguna cosa més del que l'autor de Valls, aïllat enmig del mediocre panorama de la novel·la catalana del seu temps, és capaç de donar. Així, el crític situa de primer *La febre d'or* dins els corrents narratius europeus del moment. La novel·la és moderna en la seva estructura, ens diu:

Encare qu'el llur autor no passa d'ésser un contista engrandit, puix no es distingeix per les qualitats qu'hà de tenir un grand novelista en el present sigle.

Després, però, afegeix:

sens dupte és el primer de Catalunya, ja qu'els demés s'han acontentat en compondre veritables rapsodies.

A partir d'aquest punt, comenta Brossa diversos aspectes concrets de la novel·la que mereixen, ja sigui una crítica negativa –la majoria–, ja sigui un elogi sincer. El medi, escriu, no està prou ben estudiat, ja que:

La narració se sosté sobre l'estat que dins d'una família crea la febre bursatil; de modo qu'el quadro perd en perspectiva i grandiositat, puix lo que semblava començar essent un drama social se converteix en una comedia intima, interessant, però no de transcendència.

Pel que fa a l'estructura dels personatges, Brossa en critica la falta de matisos. Són, diu, monolítics, poc diferenciats psicològicament, d'una sola peça. Els tipus de la novel·la d'Oller, continua Brossa, són d'una insignificància vulgar, són poc sòlids perquè estan poc estudiats, poc treballats, internament. Segons Brossa, hi ha un aspecte, a més, en la seva manera de ser que resta veritat i interès a la novel·la, aspecte que prové del fet que la major part dels personatges no es correspon amb l'ambient en què es mouen. Brossa posa com a exemple d'aquesta afirmació la vida de Gil Foix:

No sols hi manca solidesa i profunditat en la creació dels sers que tenen una idiosincrasia complexa, sinó qu'en tota La febre d'or (principalment respecte d'en Foix) ressalta una grand antitesis entre lo qu'els personatges són en llur for intern i lo que fan en contacte amb la societat [...] l'Oller [...] no coneix prou el món que pinta, resultant que no hi ha veritable justesa entre el medi social descrit i les persones que hi figuren [...] Aquesta vuidetat que té la vida d'en Foix, treu a voltes l'interès a la novela. El lector no hi veu veritat.

Parla Brossa més endavant de la falta de qualitat del tercer volum, en relació amb els dos primers, i del final de melodrama que presenta la novel·la, judici crític que també fa extensiu a *La Papallona*, la primera i breu novel·la d'Oller precedida de la carta-pròleg de Zola on l'autor francès posa en dubte, per no dir que nega explícitament, l'aplicació que de les tesis naturalistes fa Oller en aquesta obra. Les qualitats descriptives d'Oller, que en més d'un passatge de la novel·la són celebrades per Brossa en l'article objecte de comentari (recordem aquí la famosa descripció de la llotja), presenten també un aspecte negatiu quan l'autor abusa del detall i resta, d'aquesta manera, perspectiva al conjunt de l'obra. És aleshores quan el drama social desapareix davant el drama familiar i la

novel·la s'ofega en un ambient massa clos, massa tancat, massa local. Aquesta vessant de la crítica de Brossa és paral·lela a la que exhibia Yxart quan parlava no tan sols d'Oller, sinó de tota la narrativa catalana de l'època. Brossa reclama als novel·listes catalans la capacitat d'analitzar l'anatomia de les passions, i és per aquest biaix que l'autor de *L'Assommoir* era un dels seus referents literaris més estimats. Des del punt de vista de l'estil i del llenguatge, Brossa reconeix en Oller algunes qualitats que no especifica, i parla, en canvi, de falta de flexibilitat o d'incoherència en molts dels períodes oracionals de la novel·la. Li retreu també haver fet l'aprenentatge de novel·lista en castellà, segons delaten certs girs i locucions que Oller emprava sovint. El cosmopolitisme de *La febre d'or*, ens acaba dient Brossa, és tan sols una aparença, i aprofita per fer un balanç crític, definitivament negatiu, del llenguatge de la novel·la en parlar d'"aquell galimaties trilingüe que hi ha escampat per ses pàgines", galimaties que "produeix pessim efecte". No obstant això, a la fi de la seva glossa, i gairebé a tall de desgreuge, Brossa reconeix que en Oller hi ha "el més artista dels nostros prosadors després d'en Verdaguer", i en fa l'elogi abrandat amb què acaba l'article:

 124

Lo esmentat no priva de qu'en totes les obres de l'Oller hi vibri un grand sentit de la realitat; i per la nostra part afirmem que, entre-mitj dels ingenis catalans contemporanis, ell tal volta és el més clarivident, el que comprèn am més precisió i exactitud la vida complexa i nova de Catalunya, i és un dels pocs que senten certa afinitat am les teories estètiques que capgiren la literatura moderna europea.

NATURALISME VS. MODERNISME (II)

A l'entorn d'*Oracions*, de S. Rusiñol

El 1897 Rusiñol va publicar *Oracions*, un recull de poemes en prosa iniciat dos anys abans, amb il·lustracions de Miquel Utrillo i anotacions musicals d'Enric Morera. *Oracions* era el primer llibre de poemes en prosa que es publicava a Catalunya –també el primer en l'àmbit peninsular–, i representava, en estreta relació amb els corrents simbolistes i decadentistes, la introducció d'un gènere que trencava el monopoli del vers com a única forma possible d'expressió poètica.

Oracions és exactament això: un devocionari de meditacions i pregàries a la manera profana, un testimoni de la condició redemptora que Rusiñol va atorgar a l'art. Així, l'assimilació de les formes religioses serveix a Rusiñol per concretar una idea insistentment repetida al llarg del llibre: que l'art és la religió del món modern. Al proemi, dirigit "Al lector", ho diu ben clar:

El sol baixant a la posta, el cel coronat d'estrelles, la lluna escorrent-se silenciosa, la rosada omplint la terra de perles, la pluja cantant la cançó de l'aigua, la Bellesa escorrent-se majestuosa adorada per l'Art que besa sa cabellera de plata, la campana plorant el dia que mor, i la nit somniadora esperant l'amor de l'alba, són les belleses de què l'ànima s'adona, i per a que les contemplem ens avisa i ens detura. (pp. 7-8)

L'únic capaç de salvar l'home de la grisor i el materialisme de la vida moderna i de proporcionar-li ideals superiors. Com diu Joan Fuster:

Rusiñol sentia una profunda aversió per la realitat que el rodejava [...] Ell és un "artista", i un artista com era habitual de ser-ho en els grups modernistes: creient en la Bellesa, la gran panacea, debelladora de tot el que s'hi oposés, començant per l'imperi del diner i de la vanitat i acabant per l'estolidesa de la rutina diària. Rusiñol té els ulls fits en la imatge ideal d'una vida sublimada pel fervor esteticista. I quan els gira cap a la realitat quotidiana, es troba amb la massissa vulgaritat [...] amb les mesquines passions de la gent. La realitat de cada dia frustra o contradiu l'arquetipus de "bellesa", "poesia", "art", que, segons Rusiñol, haurien de ser els bons propòsits de la humanitat (*op. cit.*, p. 100)

A *Oracions* alterna Rusiñol el to ombrívol i el lirisme deliquescents dels preraphaelites que rara vegada tornen a aparèixer en la seva producció literària posterior, sempre satírica o humorística. Rusiñol no va ser una excepció dins la línia dels escriptors burgesos del Vuitcents, que es van dedicar a combatre la seva pròpia classe, la burgesia, i el seu positivisme de llibre de caixa, aquella pragmàtica filosofia del "toquem i toquem".

Com tot-hom, i com tot lo fill de la terra, a ma manera he resat, i mes pobres oracions formen el llibre que veus; llibre impropri pels temps de positivisme que sofrim a pesar nostre, pels

temps en que l'esperit que't deia no's desperta quasi mai, dels temps civilisadors tant cansats per molta gent ("Al Lector", p. 8)

Les *Oracions* sorgeixen, doncs, de la contemplació desinteressada, de la visió emotiva de l'entorn: els diversos moments del dia ("A l'alba", "Al dia", "A les Remors de la Nit"), els elements naturals i els accidents geogràfics, climatològics o astrals ("A la rosada", "Al mar", "Al sol", "A les Cascades", "Al Vent", "A la Pluja", "A la boira", "A les flors"), les creacions artístiques de la humanitat ("A les Piràmides", "Al Partenon", "A l'Alhambra", "A les Catedrals Gòtiques"), l'evocació malenconiosa ("Als Jardins Abandonats") o la dramàtica situació de l'artista oblidat ("Als Artistes Ignorats"), tot escrit en una prosa força suggestiva i decantada cap a la poesia, en la línia dels articles de "L'Avenç" de 1893, perquè hi descobreix l'harmonia universal i un sentit superior, una transcendència, que són al capdavant els únics conceptes capaços de justificar i embellir la vida:

Aquella contemplació, silenciosament gaudida, aquell encís que'ns transporta a una vida esperitual, fa néixer les oracions. En aquell moment feliç que l'home viu realment, en aquell desvetllament d'un instant de muda contemplació, l'home resa davant de lo que contempla amb els ulls idealisats, i pressenteix, tot resant, que l'oració és corresposta, que s'enllaça am les coses que'l rodejen, i que tot resa a sa manera, formant un concert harmònic d'essència misteriosa ("Al Lector", p. 8)

Rusiñol parteix de la descripció metafòrica dels elements buscant la complicitat del lector i el to suggerent i reposat de la pregària religiosa. En aquestes proses, Rusiñol sintetitza el gust pel misteri del simbolisme francès amb elements que provenen del decorativisme prerafaelita, però, i sobretot, ofereix temes habituals en la seva obra des d'una perspectiva lírica mancada, a causa d'aquesta actitud religiosa, del to mordaç o humorístic que adopta en altres ocasions. Un dels autors que més extensament han glossat la figura i l'obra de Rusiñol, Josep Pla, diu, a propòsit d'*Oracions* i de la seva vinculació amb el simbolisme:

Immediatament després d'aquest moment inicial (Pla es refereix al moviment intel·lectual de "l'Avenç"), apareix el Rusiñol més específicament simbolista, el dels Caminants de la terra i *Oracions*. *Oracions* és l'obra d'aquest període. El problema d'aquest llibre és el de la felicitat, el de la recerca de l'ideal [...] És

molt possible que una de les seves més grans il·lusions hauria estat dir-nos en què consisteix la felicitat i l'ideal. Si no fos un home que pintà, escriví i parlà sempre de primera intenció, si hagués disposat d'una mentalitat esotèrica, s'hauria potser fet la il·lusió que ens la descrivia. Ara, no havent estat possible, s'accontentà a resar a les formes que l'ideal sembla adoptar en la vida terrestre. A les formes intermèdies situades entre el pur misteri i la realitat vulgar. Aquestes formes són els símbols. *Oracions* és un llibre de resos als símbols (*op. cit.*, pp. 452-453)

Ara bé, què va ser el simbolisme i de quina manera va influir en *Oracions*?

El simbolisme –moviment bàsicament escrit en vers (escrit en prosa, *Oracions* se n'aparta només formalment)– reivindica una estètica ja formulada pels primers romàntics alemanys al famós fragment número 16 de la revista *Athenäum*, atribuït a Friedrich Schlegel:

La poesía romántica [...] por una parte debe hacer más viva y social la poesía, y por otra la vida y la sociedad más poéticas [...] La poesía romántica abarca todo, con tal de que sea poético, desde los más grandes sistemas del arte, que, a su vez, contienen otros sistemas, hasta el suspiro, el beso que el niño poeta exhala en un canto carente de artificio (*op. cit.*, p. 130)

 127

Així, oposant-se a la preceptiva realista, els simbolistes consideraven que era el poder de suggestió del llenguatge més elaborat allò que podia transformar la realitat en una essència pura. Al manifest simbolista de 1886, ja diu Moréas:

Ennemis de l'enseignement, la déclamation, la description objective, la poésie symbolique cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette [...]; car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la concentration de l'Idée en soi. Ainsi, dans cet art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux-mêmes; ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des Idées primordiales.

Així, el llenguatge dels simbolistes tendirà a la conjunció de la metàfora-símbol i la musicalitat –“de la musique avant toute chose”, deia Verlaine– més refinada. Per als poetes simbolistes, el llenguatge és una eina que fa possible no solament la reproducció passiva de la realitat, sinó també l'activa “anticipació poètica” del real. La seva principal ocupació estètica és el conjunt de mitjans tècnics en funció dels quals el llenguatge adquireix categoria de poema: la rima, el ritme, la melodia o el lèxic. Una vegada més, Moréas és, en aquest sentit, definitori:

Il faut au Symbolisme un style archétype et complexe: d'impollués vocables, la période qui s'arcoute alternant avec la période aux défaillances ondulées, les pléonasmes significatifs, les mystérieuses ellipses, l'anacoluthie en suspens, tout trop hardi et multiforme [...] Le rythme: l'ancienne métrique avivée; un désordre savamment ordonné; la rime illucescente et martelée comme un bouclier d'or et d'airain. auprès de la rime aux fluidités absconses; l'alexandrin à arrêts multiples et mobiles.

Oracions entronca, doncs, amb el corrent simbolista pel biaix de la idea d'esteticisme. D'un esteticisme que, seguint la proposta romanticoherderiana d'una "mitologia popular" i d'una "religió sensible", postulava una revitalització del llenguatge més enllà del seu estricte ús realista, o representatiu-mimètic, per fer front al progressiu deteriorament de la societat moderna a causa del progrés material:

No sé, lector, si seras del meu parer. T'ho confesso: la major part de lo que'n diuen les conquestes del progrés, no'm sedueixen ni m'agraden (“Al Lector”, pp. 8-9)

Però si Pla ha pogut escriure que *Oracions* és el manifest més important de la tendència modernista, el llibre del simbolisme de cenacle i de torre de vori, el seu simbolisme difús va quedar aviat arraconat. Va persistir, això no obstant, com remarca Fuster, el ferment anarcoide, antipositivista i antiburgès de la seva sàtira. I un element indestriable del conjunt de la seva obra, allò que Joan Maragall anomenava “el resorte estético de Rusiñol”: la tristesa. Perquè la tristesa va ser la clau de volta d'un humor que, en paraules del poeta del cicle d'*Haidé*, va respondre a “la simple distensión de unos nervios que han vibrado demasiado en la belleza de las cosas”: component modernista, i simbolista, cent per cent.

Bibliografia

- Brossa, Jaume: "Narcís Oller", dins *L'Avenç*, segona època, Any IV, núm. 12, desembre 1892, pp. 353-357.
- Fuster, Joan (1971) *Literatura Catalana Contemporània*. Barcelona: Curial.
- Marfany, Joan Lluís: "El Modernisme", a Martí de Riquer, A. Comas i J. Molas eds. (1986), *Història de la Literatura Catalana*, vol. VIII. Barcelona: Ariel.
- Moréas, Jean: "Le Symbolisme", manifest publicat a *Le Figaro* el 18 de setembre de 1886.
- Pla, Josep (1981) *Tres artistes. Manolo, Rusiñol, Mir*. Barcelona: Destino, OC/14.
- Rusiñol, Santiago (1897) *Oracions*. Antoni López, ed. Barcelona: Llibreria Espanyola.
- Sardà, Joan (1914) "Narcís Oller: *La febre d'or*", dins *Obres escullides / Obras Escogidas*. (1886) "La España regional", any I.
- Tayadella, Antònia: "Narcís Oller i el naturalisme", a Martí de Riquer, A. Comas i J. Molas eds. (1986), *Història de la Literatura Catalana*, vol. VII. Barcelona: Ariel
- Schlegel, Friedrich (1983) "*Del Ateneo*", a *Friedrich Schlegel. Obras selectas, vol. I. Escritos de juventud (1796-1801) y textos de transición (1803-1812)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Yxart, Josep (1895) "*La febre d'or, per Narcís Oller*", dins *Obras catalanas*, Barcelona: Tip. "L'Avenç".
- Zola, Émile (1886) *Lettre au traducteur*. Pròleg a N. Oller, *Le Papillon*. Traduit par Albert Savine Paris: E. Guiraud et Cie. Éditeurs. (1971) *Le roman experimental*, París, pp. 70-71

Abstract

Throughout this study, the author analyses the book reviews on Narcís Oller's *La febre d'or* (Gold Fever) written by three outstanding critics in contemporary Catalan literature, namely, Yxart, Sardà and Brossa. Likewise, he studies the characteristics of Naturalism and its ideological and aesthetic confrontation with literary Modernism.