



Universitat
de Barcelona



Àrea de
Teoria de la Literatura
i Literatura Comparada

Màster
Universitari Oficial



TEORIA DE LA
LITERATURA
i LITERATURA
COMPARADA

Universitat de Barcelona
Facultat de Filologia
Departament de Filologia Hispànica, Teoria de la Literatura i Comunicació
Àrea de Teoria de Literatura i Literatura Comparada

Treball de Final de Màster

Estudiant: Covadonga VIÑAS FERRER

*Barcelona com a subjecte literari:
entre la crònica i la recerca d'identitat*

Dirigit per: Dr Àlex MATAS PONS

Curs 2018-2019
(Setembre 2019)

Firma de l'estudiant

Firma del director de recerca

Data i segell de la Secretària del
Departament de Filologia Hispànica, Teoria de la
Literatura i Comunicació

16/09/2019

ÍNDIX

0. PRESENTACIÓ	3
1. LA CIUTAT MODERNA	6
1.1. La ciutat en la literatura	9
2. BARCELONA	13
2.1. La Barcelona moderna	13
2.2. La representació literària de Barcelona	15
3. DUES POÈTIQUES QUE CONFIGUREN LA CIUTAT	
3.1. Hipòtesi	19
3.2. Presentació del corpus del treball	20
3.3. Anàlisi de les obres	23
3.3.1 Diferents estratègies narratives	23
• La fórmula de la ciutat en creixement. La fe en el progrés	25
- <i>La febre d'or</i>	26
- <i>Vida privada</i>	33
• La fórmula de la ciutat en runes. A la recerca de la identitat	41
- <i>La plaça del Diamant</i>	42
- <i>El temps de les cireres</i>	49

3.3.2. Resultats de les diferents estratègies narratives i reflexió comparativa

• La instància narradora	56
- Tractament dels personatges	59
- Anàlisi dels espais	65
• Tractament del temps	70
4. CONCLUSIONS	74
BIBLIOGRAFIA	76

0. PRESENTACIÓ

Triar el tema del meu TFM no va ser quelcom senzill. Des de molts mesos abans de començar-hi a treballar moltes idees em rondaven pel cap, però cap d'elles em feia la impressió de ser prou sòlida o atractiva. Després de pràcticament una dècada immersa en els estudis literaris les possibilitats em semblaven infinites. El primer que vaig tenir clar va ser que volia treballar amb textos que em fossin relativament propers quant a tradició, així doncs sabia que volia decantar-me per obres escrites en alguna de les meves dues llengües maternes per no haver de passar per la traducció i que allò representat fos quelcom que em pogués resultar prou familiar. Sabia també que volia treballar amb novel·les i que volia donar prioritat a una investigació basada en l'anàlisi textual. Una altra de les idees que tenia clara era que en el corpus que triés volia incloure-hi literatura escrita per dones i aquesta era una obligació militant, hi ha massa literatura escrita per dones que ha quedat en segon terme al llarg de la història tenint una qualitat extraordinària, i volia que les dones també estiguessin representades en el meu treball sense que aquest necessàriament hagués d'estar lligat a una reflexió de gènere. Amb aquests punts de partida vaig seguir intentant madurar un tema que fos prou consistent. I un dia Barcelona se'm va presentar com a idea, com a fil conductor, com a element vertebrador de moltes novel·les. Com es construeix la "meva" ciutat des de la novel·la? A través de quines estratègies cada escriptor en un moment donat crea un imaginari o un altre? Què s'entén per Barcelona? Com es converteix en subjecte literari? La realitat triada no podia ser més propera i el treball de lectura sobre la ciutat es convertia en un horitzó motivador. Així doncs, amb el motiu central clar, el tema del treball es va acotar una mica més. Només quedava tota la feina de lectura de novel·les per tal de definir exactament una hipòtesi i un corpus. Aquesta feina va ser intensa, en el darrer any i mig han passat per les meves mans nombroses novel·les que tenen la ciutat de Barcelona com a protagonista. Novel·les en castellà i en català, escrites en la seva major part al llarg del segle XX. Poc a poc a través de les lectures vaig anar endevinant fórmules radicalment diferents de presentar la ciutat. Construccions diverses que posant la ciutat al centre reflectien diferents realitats conformadores d'aquesta. A través d'arguments variats i d'estratègies narratives específiques cada autor configurava la ciutat des de la seva perspectiva. La tria del corpus anava prenent forma amb la lectura diverses obres que vaig veure que constituïen una línia progressiva que explicava la ciutat i la seva evolució històrica, però també suposaven poètiques confrontades,

pràcticament oposades, si és que en literatura i sobre els textos podem fer servir aquest adjectiu. Indagar en els motius, reflexionar sobre les fórmules que marquen aquesta diferència i pensar-ho tot plegat sota el paraigua de la història de la ciutat des de la formació d'aquesta com a urbs moderna va convertir-se en un tema possible sobre el que vaig veure que era molta la feina d'anàlisi que es podia fer. Finalment el corpus va quedar constituït per quatre obres que abasten pràcticament un segle de literatura i que presenten aquesta configuració de la ciutat des de dues poètiques que considero clarament diferenciades. *La febre d'or* de Narcís Oller (1890-1892) i *Vida privada* (1932) de Josep Maria de Sagarra per una banda i *La plaça del Diamant* (1962) de Mercè Rodoreda i *El temps de les cireres* (1977) de Montserrat Roig per l'altra, em van semblar novel·les prou representatives d'aquesta característica que havia anat observant en el tractament de la ciutat per part dels escriptors que havien pres Barcelona com a escenari i protagonista de les seves obres. Finalment, el corpus va quedar tancat en obres escrites totes en català. No hi ha hagut una voluntat expressa en què això fos així en aquest cas, però a mida que el tema va anar prenent forma aquestes obres se'm van presentar com les més indicades per a l'anàlisi. El fet de viure en una ciutat completament bilingüe que ha produït literatura sobre ella en les dues llengües que li són pròpies amplia molt les possibilitats però al temps dibuixa una realitat més complexa. El fet d'escriure en una llengua o en una altra pot comportar certa càrrega ideològica o cert posicionament polític. Ho comentarem en alguns casos quan treballem l'anàlisi de les obres, ja que no podem obviar la realitat política, social i lingüística particular de la ciutat de Barcelona, però no en farem centre d'atenció especial perquè aquesta no pretén ser la reflexió de l'estudi.

D'altra banda tot i que basarem la nostra anàlisi en un estudi fonamentalment textual no podem obviar que aquesta anàlisi pren com a objecte central una realitat, la de la ciutat, que esdevé quelcom canviant i en permanent transformació. Una realitat constituïda per individus que es converteixen en motor d'aquesta i subjecta, a més, a una sèrie de canvis lligats a la història i a la derives polítiques i econòmiques que aquesta comporta. El nostre estudi es centrarà doncs en el text i en la construcció textual de la ciutat que ens aporta cadascun dels autors, però sense obviar que en el nucli de l'anàlisi hi trobem una realitat social i històrica a la que haurem de parar especial atenció des de fets que van més enllà de l'estrictament literari.

El treball pretén doncs analitzar la representació literària de la ciutat de Barcelona, una ciutat que com totes les ciutats de la tradició europea ferma les bases del que avui coneixem amb l'aparició de la ciutat moderna. És per això que el primer bloc d'aquest treball el centrarem en analitzar aquest fenomen i en reflexionar sobre la necessitat de la seva representació artística com a fórmula per a la seva comprensió. En el segon bloc pararem especial atenció a la ciutat de Barcelona, analitzant les seves característiques com a ciutat moderna i les seves particularitats pel que fa a la representació literària. Finalment el tercer bloc del treball el centrarem ja en l'anàlisi i comparació dels textos del corpus triat i revisarem les diferents estratègies narratives que els escriptors i escriptores empren en la construcció de la ciutat, entesa aquesta com a subjecte, i veurem quin imaginari crea cadascuna de les obres. Al mateix temps pensarem quins són els motius per a la diferència en les fórmules de representació i revisarem la idea que la literatura ens fa arribar sobre Barcelona, una ciutat que Vázquez Montalbán va definir com a «pluridimensional» i que com a tal se'ns revelarà al llarg de les nostres lectures i reflexions al voltant d'aquestes.

1. LA CIUTAT MODERNA

L'origen del concepte de ciutat moderna el situem al segle XIX amb l'expansió dels nuclis urbans tant pel que fa a termes de població com de creixement urbanístic i territorial. Aquesta expansió fruit de les transformacions socio-econòmiques i tecnològiques del moment coincidents amb la revolució industrial imperant a Europa i la implantació del capitalisme econòmic configuren el que actualment definim com a ciutat moderna. La ciutat moderna suposa enormes canvis quant a estructura urbanística i organització social però també provoca una gran transformació en la comprensió que del seu entorn són capaços de fer els habitants d'aquests nous nuclis en creixement constant. Les dinàmiques de funcionament de la ciutat moderna difereixen en gran manera de les dinàmiques que permetien el desenvolupament de l'engranatge social en l'entorn rural. Les tensions que es donen dins de la ciutat, entesa com a sistema, modifiquen, doncs, el sentit de comunitat i la forma de comprendre-la, així com les relacions entre els individus que la conformen. El canvi de paradigma que suposa la industrialització i la massificació en termes de població de l'espai urbà obliga, doncs, a pensar aquest nou element d'organització social no només des d'una perspectiva externa, simplement física o urbanística, sinó també parant atenció a la transformació de l'experiència personal i d'identitat que porta implícita. Les ciutats no només transformen la seva aparença, sinó que el seu creixement provoca, com dèiem, grans canvis en la percepció de l'entorn i de la realitat del seu habitant. La vida en comunitat amb lligams definits entre individus i amb estructures de poder clarament assentades, que constituïen l'ordre establert en les societats rurals, es transforma en aquests nous nuclis urbans en una nova experiència que tendeix a la individualització i alhora a l'alienació d'aquest individu. La manera com aquests habitants de les urbs gestionen aquest canvi i s'organitzen al voltant de noves fórmules econòmiques i socials dona pas a la realitat de la ciutat moderna.

Des de la perspectiva de la sociologia, un dels pensadors més destacats que analitza la ciutat i la defineix prenent com a base les relacions que s'estableixen entre els seus habitants i les modificacions que en la percepció del món d'aquests opera la metròpoli, és el sociòleg alemany Georg Simmel. Per Simmel en el seu text "La metròpolis y la vida mental" (1903) l'adveniment de les metròpolis i la imposició del que ell anomena l'economia monetària en aquestes configura una nova personalitat en els individus que hi viuen i esdevenen la base del que s'entendrà com a cultura de la modernitat. Segons

el sociòleg, els problemes de la vida moderna deriven de la necessitat de l'individu de preservar la seva autonomia enfront de les forces que dominen la ciutat. En aquest entorn que cada vegada exigeix major especialització i per tant una major individualització, el subjecte, paradoxalment, es va diluint davant de la importància de les activitats dels altres que complementen la pròpia, en un espai, el de la ciutat, en el qual prima una economia monetària, és a dir una organització eminentment capitalista. El diner esdevé la mida de totes les coses dins de la ciutat, provocant la indiferenciació de les coses i del mateix individu que perd la seva capacitat subjectiva per passar a convertir-se en objecte. La ment moderna, que és la ment de la metròpoli segons Simmel, esdevé cada vegada més calculadora i més lligada a la racionalitat. El càlcul constant, lligat a aquesta nova forma d'economia imperant que sustenta les relacions socials, juntament amb la racionalitat que domina l'imaginari urbà fa que es perdi la individualitat.

Una altra característica de la ciutat és la multiplicitat d'estímuls que aquesta ofereix i la velocitat a la qual aquests es donen. Això genera, segons afirma Simmel, un caràcter intel·lectualitzat en els individus que habiten la ciutat, allunyat del caràcter més aviat emocional que es dona en els entorns rurals. La forma de relació propera i estreta que generen els entorns més petits canvia radicalment dins de les metròpolis requerint de l'individu una consciència diferent, més intel·lectualitzada. Pel sociòleg alemany aquesta progressiva intel·lectualització és una forma de preservar la vida subjectiva davant del poder de la vida urbana.

Aquestes dinàmiques de la ciutat moderna provoquen el que Simmel anomena una actitud *blasée* o indiferent ja que aquesta gran quantitat d'estímuls a la qual els habitants es veuen sotmesos provoquen una certa sensació d'apatia, en una forma de protegir la seva individualitat. Jordi Llovet en la seva conferència "Literatura i ciutat" destaca que, de la mateixa manera que la ciutat provoca aquestes sensacions i actituds en aquell qui habita la metròpoli, aquesta és indiscutiblement "el lloc en què es generen unes formes simbòliques que només podrien néixer gràcies a les condicions de vida psicològica que s'hi donen" (Llovet, 1990, p.204). És a dir la ciutat esdevé nucli del naixement de la cultura moderna a través de les reaccions que provoca en els seus habitants, la comprensió del propi entorn que aquests fan i les relacions que es generen entre ells. Així doncs, tot i que l'actitud *blasée* pugui ser una de les conseqüències del gran nombre d'estímuls, J. Llovet defensa que:

“ (...) aquesta acumulació extraordinària de sensacions (...) (és) garantia d'unes produccions simbòliques, en el sí de la ciutat, que poden alimentar eternament la curiositat del ciutadà, mantenir-lo en un estat d'atenció intel·lectual i de recepció espiritual com no és fàcil que succeeixi en qualsevol altra conformació urbanística o social.” (Llovet, 1990, p.205)

És a dir, en la base d'aquesta nova activitat dins de la ciutat es troba la conformació de la cultura de la modernitat que és al mateix temps, com ja manifestava G.Simmel, la cultura urbana.

La metròpoli genera doncs un nou tipus d'individu, i un nou tipus de cultura que vindrà conformada per les noves relacions que s'establiran entre tots aquells que formaran part d'aquesta comunitat.

La comunitat que creen les grans ciutats és també un nou espai d'anonimat en el qual l'individu pot tenir una major sensació de llibertat i de desconexió respecte als altres habitants de la ciutat. G.Simmel afirma, però, que aquesta llibertat de la metròpoli provoca també una certa actitud de reserva entre els ciutadans, ja que les relacions que s'estableixen en un entorn on la població es troba multiplicada exponencialment respecte dels nuclis rurals, la capacitat d'interacció amb l'altre es veu necessàriament reduïda i al mateix temps impregnada de cert recel davant del tracte més proper. Per aquest motiu, aquesta possibilitat de llibertat que ofereixen els nuclis urbans és el revers de la soledat i desubicació que l'individu sent entre la multitud metropolitana. Així doncs, segons G.Simmel, l'habitant de la gran ciutat recorre a l'actitud *blasée* com a fórmula d'autoconservació de la seva individualitat dins d'una gran massa que el condueix a l'homogeneïtzació, i a l'actitud de reserva com a forma de relació social en un clima creixent de desconfiança dins de la societat calculadora i lligada a l'economia que conforma la metròpoli. La gestió de la vida dins de la multitud també serà un dels grans temes que posarà sobre la taula la reflexió sobre les grans ciutats, ja que aquest fet esdevindrà clau també en la constitució de la nova cultura urbana en tant que generarà noves actituds dels individus i modificarà les relacions entre ells.

Totes aquestes característiques que ostenta l'espai de la ciutat moderna i la societat que la conforma provoquen que aquestes es converteixin en elements de difícil llegibilitat. L'entorn urbà ha patit un creixement descontrolat, les ciutats es tornen espais laberíntics i els seus habitants, subjectes, en certa manera, misteriosos; la societat moderna esdevé

un tot difícil de decodificar. L'experiència urbana és doncs compendi de realitats urbanístiques, econòmiques i socials que suposen un canvi radical en la forma de comprendre el món i les comunitats que li donen forma.

Aquesta nova realitat de la metròpoli i l'experiència individual i comunitària que aquesta provoca es converteix en nucli del pensament dels intel·lectuals del moment, i es convertirà necessàriament en tema cabdal de moltes expressions artístiques que indagaran, des de la seva perspectiva privilegiada, aquest nou espai determinant en la construcció de la societat moderna.

1.1. La ciutat en la literatura

Davant dels progressius canvis urbanístics i socials que converteixen la ciutat en nucli fonamental de població i en nova estructura d'organització humana, la literatura necessita fer-se càrrec de la concepció emergent de ciutat que totes aquestes transformacions generen. L'espai de la ciutat moderna en la seva extrema novetat es torna laberíntic i en certa manera il·legible i cal a través de la representació artística decodificar aquest entorn d'anonimat i d'incertesa. El canvi de paradigma que resulta de la industrialització i de la massificació en termes de població de l'espai urbà obliga doncs a pensar aquest nou element d'organització social no només des d'una perspectiva externa, sinó també parant atenció a la transformació de l'experiència personal i d'identitat que porta implícita. Així doncs, la literatura tematitza l'experiència urbana per tal d'atorgar-li un sentit, convertint la ciutat moderna en un element cabdal en la literatura i especialment en la novel·la a partir del segle XIX.

Fins aquest moment s'han donat en literatura moltes representacions de la ciutat, però aquesta o bé apareix com a mer escenari, simple decorat sobre el qual té lloc una acció determinada, o bé ho fa sota els preceptes de la ciutat clàssica, sustentada sobre cert caràcter mític. Àlex Matas al seu assaig *La ciudad y su trama* ho explica de la següent manera: “Se toma la ciudad como un objeto «estático» —próximo al estereotipo y en absoluto sometido a los azares del tiempo o de la historia— definido por un valor universal y transhistórico.” (Matas, 2010, p.25). La ciutat és doncs, dins de les obres literàries prèvies a la novel·la moderna, un espai sense valor estructural ni funció especialment definida, o bé és mostrada assumint el paper de protagonista de la representació però des de la comprensió d'aquesta com a element estàtic i permanent. A

partir del segle XIX, en canvi, i coincidint amb el desenvolupament de la novel·la moderna, la ciutat pren rellevància com a element estructural dins de les trames narratives compresa ja com a element canviant i en transformació constant, subjecta ara, a més, a la psicologia urbana que la seva pròpia evolució genera en els seus habitants.

La novel·la com a gènere pren consciència en aquest moment de la seva importància dins de la representació artística. Gènere considerat menor i exempt de la regulació formal que ostentaven les formes literàries clàssiques, la novel·la esdevé fórmula principal en la representació del món i la realitat que aquest suposa. Thomas Pavel al pròleg de la seva obra *Representar la existencia* ho explica amb les següents paraules: “La práctica de la novela se reveló prodigiosamente apta para ajustarse a la multiplicidad de las coyunturas y a las diversas necesidades de su público, a quien sabía hacer soñar, llorar, reír y pensar.” (Pavel, 2005, p.16). La novel·la moderna esdevé doncs el canal privilegiat a través del qual explicar un món que canvia a una velocitat vertiginosa. Segons T. Pavel “la novela adquirió una inmensa confianza en sí misma y en su misión histórica” (Pavel, 2005, p.18), i és com a resposta a aquesta missió històrica que recollirà aquesta nova experiència urbana des de la seva més incipient implantació. Novel·la i ciutat es troben, doncs, formant un tàndem necessari i imprescindible per poder explicar les grans transformacions que s’estan operant en les societats europees del segle XIX.

Raymond Williams a la introducció de *Solos en la ciudad*, prenent com a exemple la novel·la anglesa del segle XIX i analitzant el canvi que en aquesta es dona cap a 1840, parla d’una generació d’escriptors que “encontró en sus propias manos la clave de formas que encarnaban la respuesta a experiencias nuevas y distintas pero, aún así, comunes a todos.” (Williams, 1997, p.10). L’explicació del nou món que està esdevenint es vehicula a través d’una nova forma literària en una comunió entre ambdós tan perfecta com necessària. L’augment de la importància de la novel·la com a gènere, i especialment com a gènere urbà, respon segons R. Williams a factors com l’augment de lectors i la demanda del mercat però també es troba íntimament lligat a una nova manera de plantejar-se el món:

“La crisis de la sociedad y la expansión de la lectura estaban en relación directa. Al fracturarse o debilitarse las relaciones sociales consuetudinarias, había cada vez más gente que sentía la necesidad de experimentar nuevas maneras de conocimiento y experiencia.” (Williams, 1997, p.11)

La crisi d'experiència que suposa la nova realitat social queda reflectida per part dels escriptors del moment en la construcció de les seves novel·les. Els autors necessiten crear un nou model literari que defineixi aquesta societat incipient i desenvolupar d'aquesta manera una fórmula que permeti explicar aquesta realitat. J. Llovet també destaca aquesta renovació de la forma novel·lística en consonància amb els canvis històrics que s'estaven succeïnt:

“En aquest sentit, podríem dir que és fàcil d'establir un paral·lelisme entre les metamorfosis de la forma ciutat, les transformacions psicològiques de l'individu urbà i els canvis vertiginosos que les formes literàries han experimentat des del descrèdit accidental de les formes clàssiques.” (Llovet, 1990, p.200)

La novel·la es converteix, doncs, en un exercici que esdevé profunda indagació de la substància i el significat de la comunitat (Williams, 1997, p.12). Per R. Williams aquesta exploració de la comunitat és fonamental en tant que la vida en ella s'ha tornat problemàtica i cada vegada és més difícil de conèixer. Els individus que conformen aquesta nova comunitat són conscients que la seva experiència està construint una nova història, i la novel·la al seu torn s'ha d'adaptar a aquest nou estadi històric per tal de donar resposta a aquesta realitat.

“Para esta civilización industrial y urbana, poderosa y en transformación, las experiencias subyacentes son de una rápida e innegable mutación social; pertenecen a una nueva historia, consciente y visible, pero a la vez son parte de un proceso inmediato, cargado de complicaciones inéditas y, en ocasiones, también de misterios para la mayoría de las comunidades y las vidas reales de la gente.” (Williams, 1997, p.13)

“(...) los nuevos novelistas de esta Inglaterra rápidamente cambiante (...) debieron crear, a partir de sus propios recursos, formas que se adecuaron a la experiencia del nuevo y crítico estadio histórico al que se había llegado.” (Williams, 1997, p.13)

La novel·la moderna resulta imprescindible per a representar una experiència que fins llavors és inèdita i es converteix en quelcom difícil d'abastar. Hem vist en el punt anterior com G. Simmel destacava que la vida urbana quedava clarament marcada per noves relacions entre els seus habitants. Unes relacions, que subjectes a la industrialització i a la monetarització de la vida, esdevenien radicalment diferents a les que s'establien en els entorns rurals. Com a conseqüència d'això, una nova experiència

d'anonimat i de certa alienació dins la multitud urbana es converteixen en la base d'una comunitat que tracta de conèixer-se i de comprendre's al mateix temps que es construeix; i una de les vies per accedir a aquesta comprensió és, sens dubte, la novel·la. Per R. Williams es tractava de “construir para la experiencia humana un sitio desde el cual juzgar —totalmente, no de manera incidental— la sociedad que la formaba y cambiaba a la vez.” (Williams, 1997, p.14). La posició privilegiada de l'expressió artística i en concret d'aquesta nova forma de la novel·la permet un acostament a la nova societat urbana i a la nova cultura que aquesta genera. Una societat que segons Williams ja no es podia considerar “como una suma de relaciones conocidas, sino como un organismo aparentemente independiente, (...). Ahora era un proceso que atravesaba vidas, (...)” (Williams, 1997, p.14).

Així doncs, l'espai urbà esdevé element primordial en la representació artística en tant que s'ha convertit en un element clau de la vida quotidiana. La ciutat en la seva representació literària, ja no es pot comprendre simplement com a teló de fons d'allò que passa, ni com a element mític inamovible, sinó que cal situar-la al centre de la representació de forma estructural per tal d'incloure en ella l'experiència que aquesta comporta. No podem entendre la ciutat com a simple cartografia o com a element al·legòric, la ciutat ja no és objecte sinó sistema que té com a motor la psicologia i l'imaginari que aquesta crea en els individus i en la comunitat que li dóna forma. La ciutat esdevé, per tant, un organisme viu en permanent transformació en el qual cal indagar per tal d'abastar-lo i comprendre'l en tota la seva dimensió. Aquesta transformació constant de les grans ciutats obliga a explicar-les a través d'un model literari que també incorpori aquesta evolució. La ciutat es va reconeixent al mateix temps que s'està formant i que està esdevenint nucli d'una nova societat. Aquest dinamisme i aquesta mobilitat obliguen doncs necessàriament a un nou model de representació que serà possible trobar en la novel·la moderna i en una literatura urbana que es faci càrrec de la consciència de la modernitat.

2. BARCELONA

La ciutat de Barcelona esdevindrà l'objecte d'estudi d'aquest treball, és per això que cal que centrem ara la nostra mirada en aquest exemple concret per analitzar les seves característiques i particularitats per tal de comprendre-la en la seva conformació com a ciutat moderna i com a objecte de la representació literària.

Totes les ciutats han necessitat al llarg de la història crear un relat al voltant d'elles que les constitueixi com a element central en la comprensió de la societat que conformen, un relat que les expliqui i generi un imaginari en l'inconscient col·lectiu. La representació literària, com hem vist, forma part indiscutible d'aquesta conformació de la imatge de les ciutats i contribueix a la possibilitat de pensar-les i comprendre-les en la seva constant transformació des de la perspectiva artística. La ciutat de Barcelona també desenvolupa aquesta necessitat sobretot en el moment en què es percep a ella mateixa com a ciutat moderna, entesa tal com n'hem parlat en els apartats anteriors.

2.1. La Barcelona moderna

Barcelona, de la mateixa manera que altres grans ciutats europees, inicia la seva transició cap a la modernitat a mitjans del segle XIX. D'una Barcelona menestral, encerclada per muralles, petita i poc salubre es passa a una ciutat que, com a conseqüència de la creixent industrialització, veu augmentar de forma exponencial la seva població en molt pocs anys i requereix de manera urgent una forma renovada d'organització urbanística i social. Una nova burgesia procedent de la menestralia s'enriqueix i es situa al capdavant de Barcelona convertint-se en la classe hegemònica del moment i exercint una influència determinant en la construcció de la imatge de la Barcelona moderna. L'enderroc de les muralles, l'any 1854, esdevé el punt d'inflexió en aquest pas cap a una modernitat impregnada de confiança burgesa en el progrés. Per J.R. Resina aquest fet suposa “un esdeveniment que va marcar una època no només per l'agregació d'espai urbà sinó també pel canvi de consciència que suposava aquest impuls.” (Resina, 2008, p.15). Així doncs, la planificació de l'Eixample, conseqüència de la caiguda de les muralles, serà un dels elements principals en el desenvolupament d'aquesta nova idea de ciutat. La ciutat que es construeix més enllà de les muralles enderrocades representa el projecte d'una societat que emergeix de les transformacions i els canvis i que vol construir no només nous espais sinó també la seva imatge com a

ciutat moderna. Jordi Castellanos al seu assaig “Barcelona: ciutat i literatura” fa la següent reflexió sobre la projecció de l’Eixample:

“Quan Barcelona enderroca les muralles i projecta una nova ciutat, posa a mans de Víctor Balaguer el disseny de la nomenclatura dels carrers: la ciutat, així, nova com és, es presenta com el resultat d’una història —ordenada per una ment romàntica i renaixentista— que assenyala un camí i, doncs, un objectiu a assolir més enllà del present: un futur que respon al present que es voldria.” (Castellanos, 1997, p.137)

En aquesta disposició i nominalització de l’espai s’hi observa una clara voluntat de construir una imatge determinada de la ciutat i un imaginari concret que la situï al centre de la modernitat europea del moment.

Juntament amb el creixement territorial de la ciutat, que no només es dona amb la construcció de l’Eixample sinó també amb l’assimilació dels pobles de les rodalies, es donen durant el segle XIX altres fets destacables que fan que Barcelona, amb la burgesia dominant al capdavant, segueixi el seu trànsit cap a la modernitat amb passes de gegant. L’organització de l’Exposició Universal del 1888 suposa un altre impuls per a una ciutat que poc a poc es va fent visible al mapa de les capitals europees. Segons J.R. Resina, l’Exposició Universal suposa “un ritu de pas que assenyalava el reconeixement de Barcelona com a metròpoli en eclosió” (Resina, 2008, p.15). D’altra banda, avenços tècnics com l’arribada del ferrocarril, amb la inauguració al 1848 de la primera línia ferroviària de l’Estat espanyol entre Barcelona i Mataró, suposarà necessàriament un canvi substancial, no només pel que fa a la mobilitat, sinó també en la psicologia dels individus que veuran transformada la manera de comprendre el món i les distàncies.

Barcelona en aquest moment es pensa, doncs, com a quelcom nou, fruit de la transformació que suposa el seu creixement i de la nova consciència provinent d’una experiència urbana inèdita. Són molts els agents que s’impliquen en aquesta incipient concepció de la ciutat, industrials, polítics, banquers, enginyers o mestres d’obra, treballen en el plantejament de la ciutat en termes urbanístics i de construcció d’imaginari (Moretó, 2008, p.24). I en aquesta construcció de l’imaginari no podem deixar de banda la missió dels escriptors. Elke Sturm-Trigonakis en la seva tesi sobre la novel·la urbana de Barcelona afirma que així com els arquitectes tenen la funció de dissenyar l’espai i amb això la possibilitat d’influir sobre les emocions urbanes, els

escriptors tenen la capacitat de percebre els sentiments que evoca aquesta ciutat i convertir-los en paraules (Sturm-Trigonakis, 1996, p.20). La representació literària esdevé, doncs, una part més d'aquesta construcció de la ciutat que ve donada per la confluència de tots els agents que formen part d'ella.

2.2. La representació literària de Barcelona

Com dèiem més amunt la representació literària juga un paper imprescindible en aquesta configuració de la Barcelona moderna i en la construcció del seu relat. Barcelona, però, presenta peculiaritats importants que la diferencien en gran manera d'altres grans capitals europees. Per a la Barcelona del segle XIX l'exemple a seguir és sens dubte París, però la realitat francesa política, social i lingüística és radicalment diferent a la de Barcelona. Marina Gustà i Margarida Casacuberta ho expliquen de la següent manera a la introducció del compendi d'assajos *Narratives urbanes. La construcció literària de Barcelona*:

“En el moment de la construcció de les grans capitals europees, tan des del punt de vista econòmic i sociopolític com des del punt de vista cultural i simbòlic, Barcelona fa la funció de capital d'un territori lingüístic políticament dividit, que, al seu torn, es troba immers dins una estructura d'estat centralista que, (...) no aconsegueix elaborar ni imposar una altra capitalitat —la de Madrid— a tots els territoris que conformen el mosaic d'Espanya, com ocorre a França o Gran Bretanya. En aquest sentit les novel·les de Narcís Oller —també les de Benito Pérez Galdós— no acaben de fer la funció de la novel·la de Balzac, Dickens o Zola.” (Casacuberta i Gustà, 2008, p.10)

Londres o París com a grans metròpolis dels imperis que representen encara al segle XIX vertebren una centralitat com a capital que Barcelona no té i a la qual tampoc no pot aspirar. La realitat política d'Espanya és molt diferent a finals del segle XIX de la realitat anglesa o francesa, i tot i que la creació de les ciutats modernes es doni de forma més o menys coetània, el sentit que aquestes prenen i la forma com són representades no poden comprendre's de la mateixa manera, ni se'ls pot atorgar el mateix sentit en el pla simbòlic i cultural.

Barcelona és en aquest moment de trànsit cap a la modernitat una ciutat amb poca capacitat de decisió sobre ella mateixa, subjecta a les polítiques i als interessos provinents del govern central de Madrid. Ja sigui per aquest motiu o bé perquè les grans

i ràpides transformacions que la ciutat està patint no poden ser del tot assimilades, observem que aquesta Barcelona presenta algunes mancances a l'hora de pensar-se a ella mateixa.

Diu J.Castellanos, al seu article "Barcelona en la literatura: imatges en conflicte" que al segle XX es troba a faltar en la literatura catalana l'existència d'una gran novel·la realista sobre Barcelona. L'assagista remet a la reflexió de Rafael Tasis que entén aquesta absència pràcticament com una mancança política. Per a R.Tasis les ciutats literaturitzades es converteixen en força d'integració del territori i en plataforma d'internacionalització de la cultura i això és quelcom que Barcelona no ha aconseguit. J.Castellanos, donant la volta a l'argument, afirma que caldria analitzar per quin motiu la força política barcelonina no va saber convertir Oller i la seva literaturització de la Barcelona burgesa vuitcentista en peça clau del joc polític i cultural (Castellanos, 2004, p.132). El motiu l'apunta el mateix J.Castellanos una mica més endavant quan assenyala que aquest rau en la incapacitat de la ciutat de definir la seva pròpia identitat:

"Quina era en el tombant de segle la ciutat de Barcelona? La dels barris antics o la de l'Eixample? La gran Barcelona de l'agregació de 1897, quan els barris conservaven encara la seva pròpia fesomia? Quina és la classe social que la defineix? Aquella burgesia que Santiago Rusiñol caricaturitza amb el senyor Esteve o la dels grans negocis de la construcció de l'Eixample (...)? L'aristocràcia i l'alta burgesia castellanitzada o el burgès ideal que voldria Josep Carner?" (Castellanos, 2004, p.132)

Barcelona presenta moltes i complexes realitats en aquest tombant de segle que, barrejades amb les transformacions que imposava la creixent industrialització i el capitalisme econòmic, dificulten la capacitat d'establir un relat més o menys tancat que estableixi una imatge única de la ciutat. Això, juntament amb les constants tensions amb Madrid, que generen la impossibilitat d'una capitalitat real a tots els efectes, sumades a la inexistència d'un poder polític prou fort, es troben en la base de la inviabilitat de definir una única imatge representativa de la ciutat.

Tot i aquestes dificultats la representació literària es fa càrrec del subjecte Barcelona ja sigui des de la poesia, on destaquen els exemples de les odes de Verdaguer (1893) i Maragall (1911) amb obres que exalten la ciutat i li atorguen cert caràcter mític, o sobretot des de la novel·la, que permetrà un acostament a la ciutat que esdevingui polifònic i sigui capaç de mostrar-la en la seva dimensió d'element en constant

transformació. La novel·la, com ja hem esmentat anteriorment, és el gènere urbà per excel·lència perquè permet l'adaptació de les seves formes a les formes també canviants de la ciutat. A través d'aquest gènere eminentment urbà es desenvolupa tota una tradició escrita que configurarà l'imaginari de la nova ciutat sorgida de les transformacions provocades per la industrialització.

L'evolució de la ciutat de Barcelona no s'atura òbviament en la creació de la ciutat moderna, i la seva representació, juntament amb la ciutat, ha seguit avançant i adaptant-se a les vicissituds que aquesta ha anat vivint. Així doncs, tot i que la representació literària de la ciutat moderna no aconseguís, segons Tasis, la «gran novel·la», afirmació que en qualsevol cas podríem si no posar en dubte, matisar, la ciutat ha produït molta i variada escriptura al seu voltant des de finals del segle XIX i fins als nostres dies.

De tota aquesta producció novel·lística situada a la ciutat de Barcelona cal destacar que no tota pot ser considerada novel·la urbana en el sentit que ja hem comentat al primer punt del treball i que Sturm-Trigonakis proposa a la seva tesi. L'estudiosa alemanya considera que només podem parlar de novel·la urbana quan els espais urbans es manifesten com a constituents de l'estructura de la novel·la (Sturm-Trigonakis, 1996, p.41) i per reforçar aquesta definició cita les següents paraules d'Àlex Broch:

“Es decir, cuando la ciudad es algo más que un referente estático —la territorialidad identificativa— para convertirse en un referente dinámico —la vida y transformación de la ciudad—, y para que ello sea posible, el referente ciudad —todo el mundo heterogéneo y convulso que encierra en su interior— ha de implicar, penetrar y estar presente en los otros niveles o estratos de configuración narrativa: en la estructura, en el tiempo, en el personaje, en la idea, en la simbolización.” (citada Sturm-Trigonakis, 1996, p.40)

És a dir, per a considerar una novel·la com a literatura urbana, cal que la ciutat sigui més que un simple decorat o teló de fons on hi té lloc una acció, cal que la ciutat esdevingui part estructural de la construcció narrativa. La novel·la urbana, com tota novel·la, és representació del món, i com a tal ens posa en front d'una realitat sobre la qual ens convida a reflexionar. La novel·la urbana ens posa doncs al davant de la ciutat per abocar-nos a una anàlisi d'aquesta.

E. Sturm-Trigonakis destaca també en el seu assaig la següent afirmació de Serge Faucherau: “las ciudades son una concentración de cultura, y son ellas las que crean

artistas y escritores. [...]. Es la ciudad que posee al artista, al escritor.” (citat a Sturm-Trigonakis, 1996, p.21). Faucherau posa sobre la taula amb aquesta afirmació un tema fonamental, per a ell la ciutat és qui crea l'autor i no a la inversa. Essent aquesta nucli de concentració cultural crea els seus autors per definir-la. J. Castellanos, per la seva banda, afirma que les imatges de les ciutats i en especial les imatges literàries són productes que arrosseguen una càrrega cultural i apareixen amb la voluntat explícita d'intervenir en la vida pública (Castellanos, 2004, p.131). La ciutat és un tot, compendi d'institucions, administracions i subjectes que l'habiten, alguns prenen decisions que determinen la seva evolució, d'altres únicament s'hi troben immersos, però tots ells formen part de la comunitat que li dóna forma. És doncs, aquesta comunitat, aquest conjunt de forces que es tensionen dins del sistema qui genera aquests escriptors i la representació que aquests duen a terme. L'afirmació que citàvem de S. Faucherau ens obliga a pensar ciutat i representació literària com un tot, de forma integrada. La ciutat ja no és objecte de la representació sinó que esdevé subjecte actiu en la conformació d'ella mateixa i de la seva imatge. Com a element en constant transformació la ciutat requereix que aquesta evolució també es faci evident en les seves formes literàries.

La ciutat moderna tal com la venint explicant al llarg d'aquest treball esdevé fonament de les ciutats que avui habitem. La nostra ciutat contemporània és hereva d'aquella ciutat industrial i massificada que va transformar les consciències d'aquells que la van construir, habitar i patir. La representació literària al llarg del temps ha continuat fent-se càrrec de les ciutats i interrogant-se sobre elles, buscant un espai des del qual observar-les, comprendre-les i abastar-les en la seva complexa i constant transformació. Igual que la novel·la de mitjans del XIX s'adapta a la necessitat de la nova realitat urbana que suposa la ciutat moderna, al llarg d'un segle XX històricament convuls la novel·la segueix modificant-se per poder continuar explicant una ciutat que viu en mutació constant. En la tradició literària de la ciutat de Barcelona s'observa aquesta transformació, aquesta evolució que es dóna en la novel·la per tal d'adaptar-se a les noves realitats que cal reflectir i que té lloc al mateix temps que la ciutat canvia i assenyala el camí cap a la construcció d'un imaginari i d'una identitat.

3. DUES POÈTIQUES QUE CONFIGUREN LA CIUTAT

3.1. Hipòtesi

Ens endinsem doncs ara de ple en la que serà la part central del treball. Per començar presentarem tot seguit la hipòtesi sobre la qual se sustenta l'anàlisi que farem a continuació.

Com ja he avançat a la presentació del treball, em plantejo demostrar com la ciutat de Barcelona s'explica des de dues fórmules poètiques completament diferents a través de l'anàlisi comparatiu de quatre obres molt significatives i que podem considerar novel·les urbanes dins del panorama de la literatura escrita en català. Com ja s'ha esmentat les obres treballades seran: *La febre d'or* (1890-1892) de Narcís Oller, *Vida privada* (1932) de Josep Maria de Sagarra, *La plaça del Diamant* (1962) de Mercè Rodoreda i *El temps de les cireres* (1977) de Montserrat Roig.

Al llarg de l'anàlisi d'aquestes quatre novel·les tractarem de demostrar com les dues primeres fan una construcció del subjecte Barcelona des de la fórmula de la novel·la realista clàssica i com les dues segones, malgrat que podria semblar que s'inscriuen en aquesta mateixa forma de narració per un cert caire costumista que podria confondre el lector en una primera lectura superficial, incorporen un seguit d'innovacions en les seves estratègies narratives que les allunyen d'aquest realisme clàssic. Al llarg de les lectures he detectat, doncs, dues poètiques radicalment diferents a partir de les quals es construeix Barcelona: podríem parlar d'una ciutat construïda des de la voluntat documental i cronista dels dos primers autors i una Barcelona erigida com a símbol de la recerca de la identitat a través de la subjectivitat de les dues protagonistes en les obres de les dues escriptores. La ciutat, convertida en subjecte literari per totes quatre obres, se'ns mostrarà, doncs, des de dos models de representació que considerem contraposats tant pel que fa a la tècnica narrativa emprada com pel que fa a la voluntat de construcció del subjecte literari.

Al llarg de la següent anàlisi pararem atenció, doncs, a les estratègies en la narració que uns i altres fan servir i revisarem de quina manera aquesta diferència en la construcció de l'artefacte literari implica també una alternativa a l'hora de pensar la ciutat i traslladar-la als lectors. Analitzarem els perquès d'aquesta necessitat de crear des de

fórmules diferents, lligats sens dubte al desenvolupament històric de la ciutat i a les exigències de l'evolució literària, i els resultats que se n'obtenen.

3.2. Presentació corpus de treball

Tenint en compte tot l'esmentat anteriorment ens endinsarem ara en la presentació de les obres triades per al desenvolupament del nostre estudi per establir el marc des del qual treballarem. Les quatre obres que analitzarem abasten un període de gairebé un segle de literatura escrita en català que d'una manera o una altra prenen com a protagonista la ciutat Barcelona. Des de 1890 fins a 1977 recorrerem pràcticament noranta anys d'història de la ciutat a través de quatre construccions de Barcelona com a subjecte literari força significatives.

La febre d'or de Narcís Oller ens situa a la Barcelona de la primera part de la dècada dels 80 del segle XIX. Aquest moment suposa la conformació de la ciutat com a ciutat moderna que ostenta les característiques que ja hem esmentat més amunt. En aquests anys del segle XIX es va donar a Barcelona un gran moviment borsari que va enriquir de forma accelerada una gran capa de la societat burgesa. Aquests anys van ser coneguts amb el nom que dóna títol a la novel·la i van suposar un creixement desfermat de les activitats econòmiques relacionades amb la Borsa i una gran especulació lligada a aquest fet i a l'expansió de la ciutat. Oller reflecteix des de la poètica realista imperant en el moment, aquesta realitat a la qual la ciutat es veu subjecta i de la qual n'és també agent. Seguint molt de prop els patrons de l'estètica naturalista francesa i prenent com a mestre Émile Zola, l'escriptor de Valls té com a objectiu aconseguir a través de la novel·la elaborar un document històric que construeixi la imatge de la Barcelona del moment. La voluntat d'Oller és doncs deixar testimoni d'un temps i una època, una necessitat que es torna imperiosa davant la gran multitud de canvis i transformacions a les quals està subjecta la ciutat i les consciències de tots aquells qui l'habiten i en formen part. La seva fórmula naturalista, amb matisos que comentarem més endavant, dibuixa la Barcelona moderna a través de la peripècia de Gil Foix, el fill d'un fuster de Sant Cugat enriquit a una velocitat vertiginosa com a conseqüència de tots els canvis succeïts a la banca barcelonina. La vida del protagonista i de la seva família dins de l'entorn burgès ens és mostrada amb detall i conforma un imaginari determinat de la ciutat en creixement i transformació. El moment històric en el qual escriu Oller és clau

pel que fa al creixement de la ciutat i a la nova mentalitat urbana que va consolidant-se. La fe en el progrés esdevé fil conductor en la forma de comprendre aquest nou espai urbà i per tant també ho és a l'hora de representar-lo.

Josep Maria de Sagarra, per la seva banda, escriu la seva obra l'any 1932. *Vida privada* es divideix en dues parts i situa l'acció de la primera l'any 1927, dos anys abans de la Segona Exposició Universal de Barcelona i la segona l'any 1932, un any després de la proclamació de la Segona República. Així doncs, Sagarra reflecteix en l'obra dos moments històrics clau per a l'evolució de la ciutat. La novel·la ressegueix les vides d'un ampli ventall de personatges prenent, però, com a eix central la història de la família Lloberola, aristòcrates de tota la vida que han vist com els diferents canvis socials i polítics, a més de la incapacitat fins a cert punt hereditària dels seus membres, han acabat amb una fortuna àmplia i sòlida. Al llarg de les històries entreteixides dels diferents personatges Sagarra aconsegueix presentar la ciutat com a organisme, com a sistema en el qual els personatges que l'habiten provoquen en ella canvis i transformacions. Sagarra en la reflexió que fa sobre la seva obra expressa la voluntat de crear una novel·la que sigui també un document sobre Barcelona i la societat del moment. Per Sagarra la literatura catalana està mancada d'una gran obra que expliqui la ciutat a la manera com ho han fet altres literatures europees. Malgrat ser una obra escrita als anys 30 del segle XX, moment en el qual el realisme clàssic ha quedat completament abandonat en favor de noves tècniques narratives que s'allunyen de la voluntat totalitzadora de la literatura i giren cada cop més cap a la consciència i la subjectivitat, Sagarra, tot i la pretesa modernitat de la representació, ancora la seva construcció literària en les estratègies narratives pròpies de la novel·la vuitcentista. La ciutat que resulta d'aquesta construcció queda, doncs, lligada als patrons del realisme més clàssic.

Per part seva Mercè Rodoreda publica *La plaça del Diamant* l'any 1962. Aquesta obra escrita des de l'exili ginebrí suposa una construcció de la ciutat que s'inscriu, ara sí, en els models literaris propis de les primeres dècades del segle XX. Rodoreda, admiradora d'autors com Kafka, Joyce o Woolf i influïda per les seves lectures, fa un exercici de gran simbolisme lligat al treball de flux de consciència de la seva protagonista. Durant tota l'obra observem la transformació del personatge, de Natàlia a Colometa i posteriorment a senyora Natàlia, en una evolució pràcticament paral·lela a la que fa la ciutat de Barcelona. El recorregut històric que marca les diferents etapes del personatge i que també marcarà els diferents moments històrics de la ciutat s'inicia cap a finals de

la dècada dels anys 20 del segle XX, i transita la proclamació de la República, la Guerra Civil i la post-guerra. Rodoreda a través d'una obra treballada de forma minuciosa i amb la clara voluntat d'escriure una gran obra per a la literatura catalana, construeix el subjecte literari Barcelona de forma subtil però ferma des d'un espai, el del barri de Gràcia que també confereix certa particularitat a la representació de la ciutat. Cal destacar que aquesta és, de les quatre obres del corpus, l'única narrada en primera persona i l'única que no té com a protagonista un personatge pertanyent a la burgesia o l'aristocràcia sinó a la menestralia d'un dels barris de la ciutat.

Per últim Montserrat Roig publica *El temps de les cireres* l'any 1977. El moment històric és d'una importància significativa per la ciutat, després de gairebé quaranta anys de dictadura el país es troba en l'inici d'un llarg camí cap a la transició democràtica. L'obra de Roig situa la seva acció l'any 1974 uns dies després de l'execució de Puig Antich i encara amb el règim franquista en el poder. El rerefons polític és present en tota la novel·la de Roig i marca de manera definitiva la construcció de la ciutat. Tot i que l'acció principal té lloc durant una setmana, la següent a la tornada de la protagonista a Barcelona, el temps històric de la novel·la recorre un llarg període de la història de la família i de la ciutat, a través dels records que els personatges van desgranant, i abasta des de principis del segle XX fins als anys 70. La ciutat en aquest cas sí que se'ns presenta de forma evident i en molts casos lligada especialment a la manera de sentir de la protagonista. Ciutat i personatge van estretament relacionats. La Barcelona representada per Roig dona veu de forma destacada a les dones de les famílies Claret i Miralpeix, dones per a les quals la ciutat s'ha reduït als espais domèstics als quals s'han vist confinades. Per Roig la literatura és la forma de venjar l'obligat silenci que ha imposat a les dones una història explicada sempre per homes. Els personatges de la novel·la representen la burgesia barcelonina del moment, en un clar paral·lelisme amb la realitat de Roig, tot i que incorpora l'aparició d'altres estrats socials en el seu desenvolupament. *El temps de les cireres* és la segona de les novel·les d'una trilogia formada també pels títols *Ramona, adéu* (1972) i *L'hora violeta* (1980), obres que, de la mateixa manera que la novel·la que analitzem, posen la ciutat i el punt de vista femení al centre de la representació.

3.3. Anàlisi de les obres

3.3.1. Les diferents estratègies narratives

Com ja hem esmentat ens trobem davant de quatre novel·les que converteixen en subjecte literari la ciutat de Barcelona. En cadascuna de les trames la construcció de la ciutat esdevé element cabdal convertint-se en fet estructural dins de l'acció narrada. Cadascuna de les obres permet, doncs, no només l'elaboració d'un relat sobre la ciutat, sinó també la possibilitat de la ciutat de pensar-se a ella mateixa a través de l'exercici literari.

Tal com hem apuntat més amunt la gran diferència entre les obres d'Oller i Sagarra i les de Rodoreda i Roig es troba fonamentalment en l'estratègia narrativa emprada per uns i altres en la construcció literària. Així doncs, mentre en les obres d'Oller i Sagarra ens trobem davant la fórmula del realisme clàssic vuitcentista, les obres de Rodoreda i Roig ofereixen una construcció de major complexitat narrativa que, responent a la pròpia evolució de la literatura, incorpora tècniques com el flux de consciència en el cas de *La plaça del Diamant* o la composició polifònica a través de l'estil indirecte lliure amb una constant alteració de la linealitat temporal en el cas de *El temps de les cireres*.

La voluntat totalitzadora de la novel·la realista es fa evident en les obres dels dos escriptors que pretenen, tant l'un com l'altre des de la seva perspectiva de cronistes, deixar un testimoni que documenti la seva època. Així doncs, Oller i Sagarra, davant d'una ciutat sotmesa a grans canvis i transformacions i una societat en plena mutació, busquen a través de l'exercici literari elaborar quelcom similar a una crònica que perduri per poder explicar un moment històric determinat de la ciutat. La importància de la novel·la com a fórmula per explicar una societat i un temps històric la destaquen tots dos autors. Segons Oller:

“«La novel·la moderna ja no és una fantasia de la imaginació per entretenir a las senyoras, sinó una obra sèria en la que cad'un dels seus detalls està comprovat y en la qual las furas del sigle vinent trobarà escrita dia per dia, l'història dels nostres temps.»”
(citad a Casacuberta i Gustà, 2008, p.47)

Sagarra per part seva afirma el següent:

“De totes les formes que té l’art de la paraula, aquesta de la novel·la és la més assequible, la més apassionant, la que s’adapta més a tots els paladars; és la forma democràtica per excel·lència de l’art de la paraula.” (Sagarra, 1924, p.1)

Un canvi radical de paradigma en la construcció literària s’observa, en canvi, en les altres dues obres. Se’ns fa evident que la voluntat totalitzadora, la necessitat d’explicar el món, i en aquest cas la realitat de la ciutat, de forma completa i tancada ha quedat totalment fora de l’exercici literari que realitzen les dues escriptores. Tant Rodoreda com Roig situen el punt de vista en l’interior de les consciències dels seus personatges i així mateix el subjecte de la ciutat. Les obres no pretenen ser crònica objectiva d’un moment si no una representació d’aquest. Així doncs, molt conscients ambdues que la seva és una representació fragmentària i subjectiva de la realitat, ofereixen uns treballs narratius que mostren clarament la impossibilitat d’abastar un tot. Rodoreda des de la consciència de Natàlia ofereix la visió del món i de la ciutat des dels ulls de la seva protagonista; Roig per part seva, des de les veus entrelaçades dels personatges de les famílies Claret i Miralpeix ens ofereix una visió calidoscòpica de Barcelona i de la seva història.

Ens trobem doncs davant de formes radicalment diferents de representar una ciutat que es situa, en cadascun dels casos, en moments històrics diferents. Les dues primeres obres i les dues segones estan separades per un fet històric que suposa un trencament absolut sobre la percepció que tenen de la ciutat els seus habitants i també sobre les seves consciències. La Guerra Civil esdevindrà un punt de no retorn que marcarà, sens dubte, la comprensió del món. Així doncs, en les obres prèvies a l’any 1936, la ciutat representada suscita una imatge clara de creixement i progrés, amb matisos en cadascuna d’elles que plantejarem a continuació, que no eliminen però la confiança assentada sobre uns valors sòlids que totes dues desprenen. En canvi, a les obres de Rodoreda i Roig ens apareix incorporada la idea de trencament i derrota que suposen la guerra i el franquisme, i se’ns fa evident la necessitat de representar la ciutat com a part d’un exercici de recerca d’una identitat que sembla perduda després de la contesa i el posterior règim dictatorial imposat.

Carles Carreras al seu article “La ciudad de Barcelona en la literatura catalana” afirma: “La ruptura que supuso la guerra y, sobre todo, su dramático final, constituye una clara ruptura también, tanto en el papel de la ciudad, como en la propia continuidad de la

cultura” (Carreras, 2005, p.228). Així doncs, les novel·les de les dues autores s’inscriuen en una necessitat de trencament amb les anteriors formes de representació. La fórmula clàssica de representació ha quedat ja obsoleta i no permet elaborar la construcció que el moment i la forma de comprendre el món necessiten. Les dues escriptores viuen una realitat on el món de les certeses s’ha esfondrat, especialment en el cas de Rodoreda. En aquest món on tot esdevé fràgil i insegur, la representació totalitzadora no permetrà generar una imatge de la ciutat pròxima a com elles la conceben. S’imposa doncs una nova fórmula de representació i la ruptura amb els models clàssics.

A continuació analitzarem aquestes dues fórmules de representació que podem considerar lligades a la necessitat històrico-social i a la realitat de la ciutat en cadascun dels moments que reflecteixen, però també, sense cap mena de dubte, a l’evolució literària de la novel·la com a gènere.

- **La fórmula literària de la ciutat en creixement. La fe en el progrés.**

Sota aquest títol incloc les dues novel·les que representen la ciutat de Barcelona a través del model literari del realisme. Tant *La febre d’or* de Narcís Oller com *Vida privada* de Josep M. de Sagarra empen una fórmula que respon a les característiques del realisme clàssic de finals del segle XIX. En totes dues l’acció se’ns presenta a través de la veu d’un narrador omniscient en tercera persona que a més, i especialment en el cas de Sagarra, és un narrador intrusiu que es deixa sentir clarament i que en nombroses ocasions interfereix en la construcció textual ja sigui fent judicis morals de forma directa o indirecta (a través de l’ús de la ironia o el sarcasme) o bé dirigint-se de manera explícita al lector. Són narradors que des d’una omnisciència absoluta entren i surten de les consciències dels seus personatges i els expliquen i jutgen des de fora creant un relat orientat a generar un discurs molt concret de la ciutat i la societat que la conforma. A més de la narració omniscient, una altra de les clares característiques realistes és l’organització perfectament lineal de la trama. Totes dues obres es divideixen en dues parts gairebé simètriques que respecten perfectament l’ordre temporal. Les descripcions detallades i abundoses en ambdues novel·les pretenen oferir també l’efecte de realitat, la versemblança que atorgui a les obres l’estatus de document viu del seu moment.

○ *La febre d'or*

En el moment en què escriu Narcís Oller el model literari imperant és el que arriba des de França. A finals del segle XIX el realisme ha deixat pas al naturalisme dels Goncourt i de Zola. L'exemple francès és en aquell moment model a seguir i des d'Espanya autors com Galdós o Pardo Bazán s'inscriuen en la seva estela. A Catalunya, Oller assaja aquesta fórmula literària en llengua catalana amb les particularitats que la tradició pròpia comporta. Tot i així, malgrat que l'autor de Valls va escriure obres que podríem incloure per les seves característiques en l'òrbita més naturalista, com *La bogeria* o *Pilar Prim*, no podem afirmar que *La febre d'or* s'inscriu de manera clara en aquest model. A més de deixar de banda l'anàlisi més determinista lligat a la biologia i l'herència genètica, no es pot dir que Oller sigui un simple escriptor d'allò que succeeix com demanava Zola per a l'escriptura de la novel·la naturalista, ans al contrari, un cert caràcter moralitzant impregna tota l'obra i l'opinió de l'autor i la voluntat de transmetre un ensenyament amb la seva novel·la es fa evident al llarg d'aquesta. Per J.R. Resina, Oller “va crear una galeria de models socials i els va sotmetre al funcionament de lleis morals més que no pas biològiques” (Resina, 2008, p.46). En el que sí coincideix l'autor de Valls amb l'escriptor francès és en la idea de convertir la novel·la en un exercici allunyat de l'entreteniment que esdevingui document d'una època i sota aquesta premissa s'inscriu clarament *La febre d'or*, amb la voluntat ferma d'esdevenir una novel·la urbana que representi la ciutat moderna en què s'ha convertit Barcelona.

En l'obra d'Oller assistim a l'ascens i davallada de Gil Foix en el moment històric de la febre borsària que va tenir lloc a la Barcelona de finals de segle XIX. L'autor afirma a les seves memòries que la voluntat de la seva obra és la d'“estudiar de prop la història i caràcter d'aquella follia” (Oller, 2014, p.117). En el recorregut d'aproximadament dos anys, de 1880 a 1882, en el que es centra l'acció de la novel·la, la família protagonista pateix els trastorns ocasionats per la bogeria desfermada pel diner i les seves conseqüències. Oller fa un retrat de la Barcelona d'aquest temps amb la voluntat explícita, com ja hem dit, de llegar el testimoni d'una ciutat en plena transformació que s'estava convertint en una metròpoli moderna. Oller a través de la novel·la explica tots aquests canvis i dibuixa la nova societat sorgida d'aquesta evolució a través de certa mitificació del progrés de la ciutat. Tal com afirma Rosa Cabré:

“*La febre d’or* és la novel·la paradigmàtica que mitifica la realitat i l’ideal de tot el que suposava el progrés el 1881: l’urbanisme i el cosmopolitisme, (...), les grandeses i les misèries que porta aparellades tot el procés de transformació de Barcelona en gran ciutat.” (recollit a Casacuberta i Gustà, 2008, p.55)

I és efectivament a través de totes les grandeses i misèries d’aquesta nova societat moderna que Oller ens fa arribar la imatge d’una Barcelona aferrada a la seva fe en el progrés des d’una visió clarament burgesa. L’auge d’aquesta nova classe social provinent d’una menestralia ràpidament enriquida, de la qual Gil Foix, un fuster de Sant Cugat casat amb la neboda del capellà del poble, n’és el millor exemple, requereix d’una representació literària global que es faci càrrec de la seva manera de pensar i gestionar les transformacions enormes que estan esdevenint a la ciutat. En conseqüència cal representar també els canvis que es produeixen en les seves vides i els seus entorns, així com les seves dinàmiques, per tal de construir el relat de Barcelona des de la seva quotidianitat. Oller, coetani de la modernitat barcelonina i coneixedor de ben a prop de totes aquestes realitats, a més de ferm defensor de tots els avenços que per a ell el progrés significa, retrata l’auge i davallada del sector bancari i de l’activitat especuladora que es trobaran al centre de la Barcelona moderna i estrenarà amb *La febre d’or* la ciutat de Barcelona com a subjecte literari (Resina, 2008, p.26).

L’optimisme i la fe en el progrés que documenta Oller es fa perceptible en algunes de les descripcions panoràmiques de la ciutat. L’orgull d’una classe social que està esdevenint dominant en una ciutat que creix físicament però també simbòlicament es deixa sentir en fragments com el següent:

“Llavors, el senyor Foix, (...), es lliurà a contemplar i elogiar amb grans exclamacions les boniques vistes que d’allí es descobrien. A l’esquerra, un tros de Barcelona confosa ja amb sos suburbis, estenent-se al peu de Montjuïc, blanca, nova, immensa com una gran metròpoli. Sos barris de Llevant, salpicats d’alteroses xemeneies, es perdien en una boirada de vapor que la brillantor del sol fonia amb les tintes de la costa, rosses, nacarades, mig velades per vapor d’or. Una gran cinta blava, sols interrompuda per la massa roig-verdosa de Montjuïc, faixava de cap a cap l’horitzó, arrossegant son farbalà de blonda per la sinuosa platja (...). Davant, al peu mateix de l’espectador, Sarrià i Les Corts, que amb llurs torratxes i colomars, relliscaven costa avall, (...), fins a topar-se amb el caseriu nou de Barcelona, que s’arraulia dessota son orgullós castell. I a la dreta, els ocrosos barris de ponent, fumant la vegetació de Montjuïc, queixalant la verda catifa del bellíssim pla del Llobregat. (...) Un cel blau desmaiat amb llapissades de perla

aigualit, harmonitzava aquell conjunt de tons finíssims, que feia espurnejar els ulls d'en Foix i li travava llengua." (*La febre d'or*, 2012, p.169)

Un Gil Foix en el moment més àlgid del seu ascens observa Barcelona des de la part alta d'aquesta, amb una visió completa de la ciutat que mostra la voluntat totalitzadora de la novel·la realista. Aquesta detallada descripció no només denota la ciutat en creixement sinó que connota clarament l'optimisme d'una època i la impressió de poder i força que una classe social ràpidament enriquida i encimbrada ostenta en aquest moment. Aquest optimisme i poder són mostrats també a través de la descripció d'altres espais que es converteixen en elements clau en aquesta ciutat moderna i conformen l'esfera pública esdevenint aparador d'una nova forma de vida i de comportament. En ells és on tindran lloc les relacions socials que són motor d'aquest nou paradigma. Així doncs, capítols com l'estrena del tenor Masini al Liceu o bé la inauguració de l'Hipòdrom de la ciutat es converteixen en autèntics quadres d'aquella Barcelona i també de les seves intrigues.

“Mentrestant, el pati, amb ses llotges, i les de 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 millors teatres del món.” (*La febre d'or*, 2012, p.108)

“L'Eladi i sos amics, mentrestant, havien eixit a l'avantllotja, (...). Corredors i escales no podien engolir la munió d'homes que pujaven i baixaven de l'un pis a l'altre comunicant-se amb fruïció el plaer de la victòria o discutint acalorats o mastegant cigars. (...). Noves de gran alça de valors arribaren aleshores del *bolsín*. I al saló de descans i al vestíbul, on no es parlava d'altra cosa, acudien afanyosos tots els jugadors.” (*La febre d'or*, 2012, p.114)

“Creu-me 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? (*La febre d'or*, 2012, p.220)

“La societat elegant, segura de bones localitats, seguia passejant, conversant tranquil·lament per la lliure circulació, mirant els cavalls a l'estable d'espera, visitant el bufet, totes les dependències, indiferent a les mirades fiscalitzadores de la tribuna, topant ací i allà amb la hipòcrita *cocotte* que la segueix pertot, orgullosa d'asseure's al costat de la muller enganyada, d'avergonyir-la amb el luxe que li roba.” (*La febre d'or*, 2012, p.220)

Altres moments de la quotidianitat burgesa són representants a través de la descripció detallada dels interiors de les cases, espais ampulosos i recarregats a través dels quals cadascun d'aquests nous rics fa ostentació del seu poder, o bé mostrats a través d'altres fets habituals com les passejades en cotxe de cavalls pel Passeig de Gràcia, la compra d'obres d'art a la sala Parés o el nou costum de l'estiueig. Esdeveniments reals i quotidians que poblen la novel·la creant el que Rosa Cabré anomena un document viu pels lectors de l'època que podien reconèixer fàcilment les seves dinàmiques, així com les seves misèries i grandeses (Cabré, 2004, p.66). Ens trobem doncs davant d'un retrat acurat d'una classe social que Oller coneix molt de prop i de la qual sap captar perfectament el paper crucial que desenvolupa en aquest període de transformació de la ciutat (Resina, 2008, p.40). És a partir d'aquest entramat de relacions en el cor de la ciutat moderna que Oller construeix la imatge d'aquesta.

Aquestes relacions, però, només són protagonitzades per personatges pertanyents a la burgesia dominant o a les capes benestants de la societat que són les que tindran veritable transcendència a l'hora de definir la ciutat moderna. Les classes treballadores apareixen com un tot informe que no té rellevància de cap mena en l'evolució de la trama argumental. La ciutat de Barcelona en cap cas és representada per aquestes masses sense veu que es descriuen de forma anecdòtica al galliner del Liceu: "Quart i quint pis estaven, feia ja dues hores, farcits de gom a gom, de gent cansada d'esperar que suava i es fonia." (*La febre d'or*, 2012, p.108) amb connotacions clarament despectives en aquestes accions de suar i fondre's; o a la inauguració de l'Hipòdrom:

"De l'altra banda, 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. I allà lluny, 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, (...)." (*La febre d'or*, 2012, p.216)

Des de la visió estrictament burgesa, la ciutat moderna se'ns presenta també a través de fets característics d'aquesta modernitat. L'estranyesa de l'individu davant de la multitud és un dels símptomes més clars que provoquen les grans urbs, que presenten espais que comporten una difícil llegibilitat i que són magistralment plasmats per la ploma d'Oller al llarg de la narració amb exemples com l'arribada de Rodon a la Borsa o enfront de la gernació congregada davant del Liceu en dia d'estrena.

"Senyors de barret lluent i levita botonada, jaqués i americanes, bolets i fins alguna barretina musca, bullien per allí, barrejant-se en democràtica confusió, ajuntant-se i separant-se, parlant-se a cau d'orella o saludant-se a crits. I les portes com boques de sèquia, seguien vessant glopades i més glopades de gent. (...)

Aquell formigueig constant, cada volta major: aquella multiplicació i aquell fraccionament continu dels rotllos, aquella barreja d'estaments i vestidures i llengües, li feien perdre el cap, el marejaven tant més com més s'atapeïa la multitud i major era la furimó que ella formava." (*La febre d'or*, 2012, p.22)

"Ell no veia sinó els nedadors arruixats, aixecant el cap entre les negres onades de barrets, agitant en l'aire aquells llibrets microscòpics, (...). La pura realitat li glaçava la il·lusió mentre li obria els espiralls de la curiositat turmentosa." (*La febre d'or*, 2012, p.26)

"La Rambla estava animadíssima. Els passejadors es paraven, s'eixamaven, sense voler, amb el vesper negrós de curiosos que s'havia format davant del Liceu, i tots plegats, ocupaven ja quasi l'amplada del passeig. (...) 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." (*La febre d'or*, 2012, p.108)

Un altre element lligat a la modernitat com és l'arribada del tren i la seva expansió té en la novel·la també un pes cabdal. En un moment en què Barcelona es pot connectar amb el món i posar-se al mapa de les capitals europees a través del ferrocarril aquest apareix de forma recurrent en la novel·la. El progrés que el ferrocarril comporta permet enllaçar Barcelona amb els pobles del voltant: connectar Barcelona amb Vilaniu, per exemple, serà un dels projectes més importants de Gil Foix al llarg de la novel·la. Aquestes connexions suposen la creació d'una xarxa que permet la progressiva urbanització d'una vida que va abandonant la ruralitat en favor de la modernitat urbana. Però el tren suposa també la possibilitat de viatjar molt més lluny i conèixer de primera mà les realitats d'altres grans capitals com Madrid o sobretot París. Aquesta possibilitat de viatjar i de moure's per altres grans ciutats obliga també a prendre consciència d'un mateix i de les possibilitats reals de la Barcelona que s'està construint. L'experiència de Gil Foix a París, viatge que emprèn amb la seva amant Mimí, és del tot descoratjador en molts moments. El protagonista, acostumat a ser tractat com algú important a Barcelona, de cop pren consciència de la seva insignificància, de la seva petitesa, que és també la petitesa de la ciutat que representa i que es troba tot just a les beceroles de l'ansiada

modernitat. L'estranyesa de l'individu davant de la multitud, davant d'allò desconegut i novel·lós es torna a fer evident ara des de la nova experiència urbana de Gil Foix a París.

“ (...), en Foix tot era guaitar i no veure, marejat pel bellugueig dels 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 aquest pont i l'altre i el de més enllà...” (*La febre d'or*, 2012, p.338)

“¿Qui era, un banqueret de Barcelona, posat allí? La gran cortina de cel que s'estenia per damunt del Jardí i la plaça de la Concòrdia, la immensa perspectiva del palau del Louvre que enfilava carrer avall les agulles i les cúpules que destacaven ací i allà de l'extensíssima ciutat, li aclaparaven l'ànima amb el pes d'una grandiositat i una riquesa no sentides mai, revelant-li la insignificància de ses forces i de son nom.” (*La febre d'or*, 2012, p.339)

Oller a més de presentar els espais que conformen la gran urbs de la modernitat fa un retrat també de les noves consciències que aquesta genera, de la nova mentalitat urbana que arracona l'antiga cosmovisió menestral que havia estat hegemònica abans de l'eclosió de la metròpoli i tot el que aquesta ha comportat. Oller ens mostra aquesta realitat de forma molt clara especialment a través de l'evolució que fa el protagonista. D'humil fuster de poble a banquer en una metròpoli emergent, de viure en un pis petit i fosc al carrer d'En Gíriti a habitar un luxós principal del carrer Ample, de menestral d'idees morals i religioses ben arrelades a nou ric de costums laxes. Gil Foix arrossegat per la marea del seu temps descuida la família i els valors per perdre's en la vanitat d'una societat que ha posat al centre de la vida el diner. Com Gil Foix, una corrua de personatges confirmen aquest relat, Rodon, Giró, els parents Balenyà i molts d'altres personatges lligats al món de la Borsa mostren el caràcter d'una Barcelona que pren cos a través de tots aquells que formen part de la ciutat convertint-la en organisme viu. Tots ells són arquetips de comportaments i de formes de comprendre i gestionar aquests grans canvis que genera la modernitat. Com a contrapès a tots aquests personatges lligats al moment àlgid de la febre d'or a Barcelona, hi trobem altres personatges com Francesc, Bernat, la senyora Mònica o Delfina, tots pertanyents a la família Foix que seran capaços d'oferir altres visions del món, i per tant de la ciutat, deslligades de la bogeria desfermada per l'especulació i el diner. De fet, és gràcies a l'herència que la senyora Mònica deixa a la seva filla Catarina, l'esposa de Foix, que després de l'estimbada del protagonista, arruïnat per la baixesa d'aquells que ell creia socis i amics,

els Foix poden salvar-se del desastre més absolut i tornar a començar. La mentalitat menestral, allunyada d'aquella fe cega en l'enriquiment vertiginós i deslligada completament de l'ambició i la vanitats desmesurades permet que la família pugui tirar endavant. L'accent moral d'Oller es fa evident en aquest final en el qual mostra de forma clara el seu posicionament davant de certs comportaments que porta associats la ciutat moderna. Tot i ser un gran defensor de la modernitat i els avenços que estan transformant la ciutat, Oller critica en la seva obra algunes de les actituds que aquesta modernitat està instaurant. Aquesta crítica es fa evident també en d'altres escenes com la conversa que mantenen el protagonista amb l'historiador Monfar, un clar representant de la Barcelona intel·lectual que mor ofegada per la Barcelona del diner, o les anècdotes que tenen lloc a la sala Parés on l'art queda en un segon terme davant la vanitat d'una classe que el necessita només per mostrar el seu poder, però en cap cas com a eina per a la comprensió del seu entorn.

“—Historiador, és, el senyor Monfar?... Ah! ¿vostè escriu històries? —preguntà el banquer mirant el vellet amb estranyesa.

(...)

—Jo no he llegit cap història com la de *El sitio de la Rochela*. Allò sí que és bo! allò sí, que és magnífic! —soltà en Foix amb l'atreviment i la irreverència d'una nissaga incapaç d'amidar la pròpia ignorància i fer-se-la perdonar amb un silenci discret.” (*La febre d'or*, 2012, p.238)

“—No arribarà a la mida. Vegi —féu en Llassada—. Perquè (veu, senyora Foix?) he d'omplir un pany de paret, i (què hi farem!) bé hem de dar de menjar als artistes!” (*La febre d'or*, 2012, p.210)

La construcció de Barcelona com a subjecte literari ens arriba, doncs, de la mà d'Oller a través de l'entramat de personatges i de la seva comprensió de la nova metròpoli. Els espais urbans, al seu torn, esdevenen centre neuràlgic de les relacions entre ells, resultant d'aquesta conjunció una ciutat que podem comprendre com a organisme i que és la que cobra vida a les pàgines de *La febre d'or*. Oller presenta un retrat global i totalitzador de la societat burgesa del seu moment i de la ciutat que aquesta està conformant. Des del realisme imperant l'escriptor de Valls construeix un artefacte amb el qual vol explicar Barcelona i la seva transició cap a la modernitat, des de la màxima objectivitat i amb la voluntat de testimoniar un moment històric determinat. L'obra

representa la ciutat i és part de la transformació d'aquesta en tant que element creat per definir-la i comprendre-la. *La febre d'or* és doncs una novel·la urbana que respon a la necessitat d'explicar la modernitat barcelonina amb la fórmula literària que és pròpia del moment.

○ *Vida Privada*

Amb l'obra de Sagarra ens trobem davant d'un escenari radicalment diferent. Han passat quaranta anys des de la publicació de la novel·la d'Oller i el panorama català no ha donat cap novel·la urbana destacable en aquests anys. Sagarra, aristòcrata i intel·lectual, reflexiona sobre aquest fet i la necessitat del gènere en un seguit d'articles que publica a la revista *La Publicitat*. El maig de 1924 en un article titulat «Novel·la catalana», Sagarra afirma que així com a Europa s'ha donat un gran desenvolupament de la novel·la entre finals del segle XIX i principis del XX, a Catalunya no hi ha sinó un gran buit en aquest aspecte. Sagarra ho atribueix a la manca d'una llengua prou sòlida i normalitzada, però es mostra convençut que en el moment en què escriu, el català com a idioma comença a prendre prou cos com per explicar històries a través de la novel·la. A més, l'escriptor també destaca que la vida barcelonina ofereix, en aquesta segona dècada del segle, tot un seguit de fets interessants que posats al servei d'un narrador prou hàbil poden suposar un document literari a l'alçada de les grans literatures europees de llarga tradició. En un altre article publicat a la mateixa revista un any més tard i titulat «La por a la novel·la», Sagarra atribueix el buit de la novel·la catalana al fet que, no existint pràcticament una tradició prèvia, l'abisme que es presenta davant dels escriptors catalans genera una por absoluta enfront de la possibilitat d'escriure. Sagarra segueix reclamant la necessitat d'aquest tipus de creació literària ja que, segons ell, existeix un públic lector que estima les coses del país i que vol llegir allò que li és proper, i que si acaba llegint obres estrangeres és perquè a Catalunya no se'n produeixen de pròpies. L'autor veu necessària aquesta creació per desenvolupar un imaginari sobre la ciutat i el país que en aquest moment no s'està donant. Sagarra posa aquest debat sobre la taula a mitjans dels anys vint tot i que no serà fins 1932 quan ell mateix senti el que anomena "olor de novel·la". És cert que, un cop encès el debat, la cultura catalana pren consciència de la necessitat de crear novel·la pròpia i per tal de fomentar-ne la seva escriptura es posen en marxa alguns certàmens com el Premi

Crexells, que Sagarra guanyarà amb *Vida privada*, que dinamitzaran la producció del gènere. Sagarra per la seva banda, molt més conegut i popular com a dramaturg que no pas com a novel·lista, escriu un parell de novel·les, *Paulina Buxareu* (1919) i *All i salobre* (1928) que ell mateix qualifica de lamentables intents. L'any 1932 serà el moment en què l'escriptor es veu capaç de dur a terme l'escriptura d'una novel·la amb totes les característiques i la complexitat que aquesta comporta, prenent a més com a element central la societat barcelonina de finals de la dècada dels vint i principi de la dels trenta. L'objectiu de Sagarra és, doncs, el d'escriure novel·la, gènere del qual es troba mancat la literatura catalana, i en concret una novel·la urbana que reflecteixi el subjecte Barcelona, abandonant la ruralitat que s'havia imposat en molts dels anteriors projectes literaris en català. Sagarra inicia aquesta tasca el maig de l'any 1932 i l'enllesteix només dos mesos després. En aquests exercici, com analitzarem a continuació, Sagarra pren com a model el realisme més clàssic amb tocs naturalistes deixant de banda les noves fórmules que la literatura del moment venia imposant.

En la segona dècada del segle XX la literatura i l'art en general han viscut un important canvi de paradigma. Del realisme de finals del segle XIX, les representacions literàries han evolucionat cap al simbolisme i les avantguardes eliminant tota discussió sobre la possibilitat de representació mimètica de la realitat, que ha quedat completament obsoleta en favor de les noves fórmules. En literatura, la necessitat de representació de la realitat es vehicula ara a través d'una estratègia narrativa que posa en primer terme la consciència i la subjectivitat. La possibilitat d'una representació totalitzadora, que pugui explicar o representar el món ha quedat ja descartada i el pes recau ara en una visió subjectivada d'aquest. Tot i així Sagarra s'aferra al model del realisme més clàssic per dur a terme la seva crònica sobre Barcelona. Només a l'inici de *Vida privada* l'escriptor tempteja la possibilitat de la narració des de la subjectivitat d'un dels personatges principals en els dos primers paràgrafs, que comencen de la següent manera:

“Els parpres, en obrir-se, varen fer un «clac» gairebé imperceptible, com si estiguessin enganxats per causa d'una pretèrita convivència amb les llàgrimes i el fum, o per aquella secreció produïda en els ulls irritats després d'una lectura molt llarga sota una llum insuficient.

El dit menut de la mà dreta va fregar les pestanyes, a la manera de cop de pinta ràpid, i les nines varen intentar veure alguna cosa. De fet, la visió va ser un panorama d'ombres

fofes i semilíquides d'una gran imprecisió: allò que un hom enlluernat del carrer copsa en penetrar en un aquàrium (...)" (*Vida privada*, 2018, p.15)

Aquesta fórmula és abandonada tot seguit per situar-se en una narració plenament omniscient i, com ja hem comentat més amunt, força intrusiva que ja no deixarà en la resta de la novel·la:

"Probablement serien quarts de cinc de la tarda. L'home dels parpres castigats, Frederic de Lloberola, es despertava normalment. No l'havia cridat ningú, ni l'havia deixondit cap soroll; els nervis estaven tips de dormir; havia aprofitat fins a les escorrialles un somni absurd i descolorit, d'aquests que es tenen quan a la vida no passa res, i que, quan un es desperta amb prou feines si es recorda l'argument." (*Vida privada*, 2018, p.15)

Sagarra sent una absoluta fascinació per la novel·la europea del segle XIX i és doncs a partir d'aquest model que treballa en la seva obra perquè el concepte nuclear del gènere es troba per a ell en aquesta fórmula. El model realista de Sagarra es complementa a més amb certs tocs carregats de determinisme que l'acosten de forma evident als preceptes de la novel·la naturalista. En una entrevista concedida al diari *La publicitat* l'agost de 1932 afirma parlant de *Vida privada* que: "la novel·la està escrita amb una concepció biològica de la vida" i "la meua ambició és donar una visió tan humana i desinteressada com sigui possible amb un criteri més aviat de biòleg, naturalista." (Brunet, 1932, p.5). Així doncs, l'autor deixa ben clara la seva intenció realista/naturalista en el desenvolupament de la novel·la. L'herència genètica i de l'entorn marquen de forma acusada uns personatges que difícilment poden escapar d'aquest disseny:

"A altres, com als Lloberola, no els tocà altre remei que una anul·lació absoluta, perquè la decadència que duïen a la sang ja no tenia gens de força per reaccionar." (*Vida privada*, 2018, p.46)

"Leocàdia va protestar tímidament, va aconsellar, va insinuar, amb aquell esperit conservador i pràctic que generalment tenen les dones; però mai amb energia sempre d'una manera limfàtica, natural del seu organisme limfàtic, i sense poder evitar cap catàstrofe." (*Vida privada*, 2018, p.48)

"Guillem com s'ha fet notar no era precisament una mala persona en el sentit estricte de la paraula; era només que un xicot feble, amoral, egoista, sense dignitat; un producte de la degeneració familiar, (...)" (*Vida privada*, 2018, p.93)

“Conxa, enigmàtica, amb aquell deixar fer tropical que li venia de la seva àvia (...)”
(*Vida privada*, 2018, p.119)

Aquests personatges marcats per la biologia però també per l’evolució i la transformació del seu entorn, en aquest cas l’entorn urbà, seran els que ens conduiran per aquesta Barcelona que Sagarra vol presentar en una novel·la amb un ineludible gust de crònica. La voluntat de Sagarra segons ell mateix afirma en l’entrevista que esmentàvem més amunt és la de:

“(...) presentar, en el moment actual, la descomposició d’una família catalana aristocràtica. És la novel·la de la Barcelona vella que desapareix, d’una família que havia estat poderosa i esdevé socialment ineficaç i es fusiona en un estat confusionari que s’ha produït en el món i en aquest país després de la guerra, ara que predominen l’interès econòmic i la sensualitat. Es tracta de presentar una visió del panorama moral de Barcelona en aquests darrers anys.” (Brunet, 1932, p.5)

Així doncs a través d’aquesta història de decadència, Sagarra construeix un producte literari que genera gran polèmica en el moment de la seva publicació per la seva “modernitat”. Com ja hem esmentat més amunt la suposada “modernitat” de la novel·la no té res a veure amb els procediments literaris emprats, clarament conservadors, sinó amb la temàtica d’aquesta que parla obertament de comportaments sexuals considerats escandalosos i que, a més, queden lligats al «gran món» barceloní del moment. A través d’aquest «gran món» Sagarra elabora el retrat d’una Barcelona que esdevé subjecte literari. Marina Gustà afirma que “Sagarra aconsegueix que Barcelona s’integri en la ficció novel·lística a base de mimetitzar-la en el caràcter dels personatges i de convertir-la gairebé en dispositiu argumental.” (Gustà, 2008, p.154). És a dir, l’entramat de personatges es converteix en motor de l’organisme viu que és la ciutat. I és a través de les seves evolucions i de la seva capacitat d’adaptació al medi que el lector pren consciència d’una ciutat que canvia i es transforma.

En dues parts gairebé simètriques pel que fa a extensió però completament diferents pel que fa a la seva composició, Sagarra presenta la societat de la Barcelona de 1927 i de 1932. En la primera part i amb una construcció que M. Gustà qualifica de concèntrica el narrador ens presenta tot un seguit de personatges integrants d’aquest «gran món» barceloní girant al voltant de la intriga i el xantatge que genera una lletra de canvi. Vella aristocràcia rànica o nouvinguda en complicitat amb el règim i burgesia més o menys

sobrevinguda pobla les pàgines de la primera part de la novel·la a mode de presentació. Els diferents components de la família Lloberola, el Baró de Falset i la seva esposa Conxa Pujol, en el centre del xantatge i del comportament sexual més escandalós, la vídua Portell i les seves grans recepcions amb visita del dictador Primo de Rivera inclosa, el barcelonisme anterior a l'exposició del vuitanta-vuit de Pilar Romaní o els baixos fons del districte cinquè representats per Rosa Trènor i el seu barcelonisme descuidat i autèntic, entre molts d'altres perfils van desenvolupant un seguit d'accions que s'entretreixeixen i dibuixen la societat de la Barcelona del moment, una ciutat que es prepara per a la Segona Exposició Universal. La segona part de la novel·la s'inicia amb una crònica que posa el lector al dia dels canvis esdevinguts en els cinc anys que la separen de la primera i a partir d'aquí incia una narració completament lineal en què l'autor va resolent les peripècies vitals de cadascun dels personatges que ha presentat, donant aquest compendi com a resultat el retrat

“(…) d'una societat barcelonina que, després d'haver-se adaptat a les oscil·lacions econòmiques produïdes per la Gran Guerra, assisteix al gran trasbals de creixement produït per l'Exposició i a la breu incertesa derivada del sobtat canvi de règim.” (Casacuberta i Gustà, 2008, p.154)

Per altra banda cal destacar el paper central que juguen els espais en què es mouen els personatges en el desenvolupament de l'obra. Llocs com l'Equestre, centre de l'esfera pública del moment, en contraposició amb La Criolla, un cabaret del barri “xino” on aquests personatges del «gran món» busquen entreteniment, van apareixent durant la novel·la conformant la imatge de la ciutat. També els llocs de la ciutat on habiten els protagonistes tenen important significació en la configuració de l'imaginari urbà. Així doncs, el lector pren consciència de la decadència dels Lloberola en saber que s'han vist obligats a abandonar el casalot de Sant Pere Més Baix per un pis al carrer Mallorca i que Frederic viu en un pis que “tenia tot l'aspecte d'una cosa deixada” (*Vida privada*, 2018, p.109) en una escala del carrer Bailèn que “feia tuf d'ala de gallina, de caliquenyó i de pot d'escombraries” (*Vida privada*, 2018, p.108). L'opinió de Sagarra sobre l'Eixample es deixa sentir, com és habitual durant tota l'obra, en la descripció del barri:

“(En) un barri estàndard, amb cases pensades segons un criteri geomètric sense imaginació, de manera que, engegant unes verticals des del terrat fins a les botigues, es podien enfilejar cinc paelles amb la truita corresponent, o cinc matrimonis que fan l'amor, o cinc cuineres que totes canten el mateix tango, (...)” (*Vida privada*, 2018, p.74)

Sagarra ens presenta doncs la seva visió de Barcelona des d'una narració en la qual diu que ha donat cabuda a totes les classes socials (*La publicitat*, 1932, p.3). És cert en tant que apareixen tipus com Agustí Casals, amic de Guillem de Lloberola, advocat d'extracció humil de qui es diu que “sentia una admiració delicada per aquest món selecte i inútil que avui dia ha fracassat tristament i del qual era una mostra específica don Tomàs de Lloberola” (*Vida privada*, 2018, p.99) .

“El món dels Lloberola era el món més oposat al de la família d'Agustí Casals; ell era fill d'aquesta Barcelona democràtica i menestral presidida per l'estalvi d'espai, l'estalvi de temps, l'estalvi de diner i l'estalvi de roba.” (*Vida privada*, 2018, p.98)

Més enllà d'aquests breus apunts i de fer constar alguna opinió del personatge sobre la ciutat de Barcelona, Agustí Casals no té més rellevància ni funció estructural al llarg de la novel·la. De la mateixa manera, els baixos fons també són representats a *Vida privada*, però no com a element autònom que serveixi per explicar Barcelona sinó com a revers de la moneda que defineix aquests protagonistes del «gran món» a través del qual Sagarra ofereix la seva idea de ciutat. En ell s'hi troben prostitutes, xulos o propietaris de clubs nocturns, tot un ventall de personatges lligats a la nit i en especial al districte cinquè, el lumpen que ofereix la distracció als senyors de classe alta. La seva aparició és força constant durant tota la novel·la, apareixen com a alteritat necessària, com a perifèria imprescindible d'un centre on es situen les classes dominants, siguin aristòcrates o burgesos. Aquest lumpen, però, sempre es troba fora de la centralitat que els podria donar veu en la construcció de la ciutat. Cal assenyalar que d'aquesta funció que fa aquest sector marginal en són perfectament conscients aquests personatges de classe alta, i Sagarra ho fa evident en l'excursió que aquests fan pel districte cinquè a la recerca d'algun entreteniment prou excitant. L'espectacle, d'una sordidesa extrema, colpeix profundament els visitants:

“Aquell personal dedicat a la més embrutida mecànica del sexe treballava sense cap mena d'entusiasme; totes les aberracions els havien obligat a fer-les mil vegades, davant d'un públic idiota, pel qual sentien gran indiferència.” (*Vida privada*, 2018, p.215)

“L'espectacle comportava cert silenci. A més a més, davant d'una cosa així, encara que en començar hi pot ballar una rialla, de seguit s'atura la secreció de l'alegria, les boques es clouen, les galtes es contreen i els ulls s'embruten d'un líquid gris que és la febre, la tristesa o la vergonya.” (*Vida privada*, 2018, p.215)

“—Què vols que et digui —va fer Teodora—, em sembla que hi veus massa filosofies; jo només ho he trobat repugnant. I elles... s’hi guanyen la vida.

—Vés a saber què hi guanyen!

(...)

—I això —va dir Isabel— és el vici?

—No, no; això és la infinita pobresa de la carn —va respondre Emili—. El vici no el trobaràs en aquests barris. Això no és el vici.

—Aleshores —féu Teodora— vols dir que el vici... som per exemple nosaltres?

—Vés a saber, vés a saber... —contestà Emili Borràs.” (*Vida privada*, 2018, p.216)

Sagarra presenta doncs una Barcelona orgànica i complexa, evitant, segons ell mateix explicita, cap tendència moralista ni la recerca de cap valor simbòlic (*La publicitat*, 1932, p.3). Malgrat aquesta afirmació, un cert moralisme vinculat amb la manera d’entendre la ciutat es va revelant al llarg de la novel·la. Durant tot el desenvolupament de l’obra, Sagarra ens posa davant de dues construccions de Barcelona: la Barcelona moderna que va de finals de segle XIX fins la Primera Guerra Mundial i la Barcelona contemporània que va de 1918 a 1932. M. Gustà a la revista *Els Marges* explica els mecanismes a través dels quals Sagarra presenta aquesta contraposició i la converteix en nuclear en la comprensió de la ciutat:

“El contrast 1850-1918/1918-1931 entra a *Vida privada* a través de la caracterització d’alguns personatges (Pilar, Bobby, Leocàdia); dels ex-cursos típics del Sagarra narrador, i de la caracterització plàstica del món; els objectes i els ambients connoten inequívocament una època i de retop una concepció del món, (...)” (Gustà, 1981, p.43)

I és en la contraposició d’aquestes dues Barcelones on hi trobem la pàtina moralista que embolcalla la novel·la. Maurici Serrahima en el seu article sobre *Vida privada* publicat a la *Guia de literatura catalana contemporània* ho explica de la següent manera:

“(...) ens adonem que l’autor hi adopta una actitud moralista. No pas de moralista sermoneaire, és clar, sinó més aviat de moralista escandalitzat, dels que davant de la corrupció que descobreixen en el seu temps, s’inclinen a creure que mai no n’hi havia hagut tanta.” (recollit a Castellanos, 1973, p.243)

La nostàlgia de Sagarra per la Barcelona moderna de finals del segle XIX es deixa sentir durant tota la novel·la però es personalitza de forma evident en el personatge de Pilar Romaní, filla del segle anterior:

“(…) la filla dels Comtes de Sallent va sortir amb personalitat pròpia, una personalitat barcelonina anterior a l'exposició del vuitanta-vuit, sensible a les olors colonials, a l'oli de les fàbriques, a l'eficàcia del cotó filat i a les comèdies d'en Pitarra.” (*Vida privada*, 2018, p.140)

La mort d'aquest personatge tancarà la novel·la i amb ella exhalarà l'últim alè aquella Barcelona enyorada:

“Bobby va besar-li la mà amb un agraïment infinit; només Hortènsia Portell i ell podien comprendre la gràcia i bellesa d'un cos de vuitanta anys, que, glaçant-se de mica en mica, s'enduia l'aire més excels d'una Barcelona que ja ha passat.” (*Vida privada*, 2018, p.431)

Vida privada a més de ser un retrat de la societat del seu moment traspua, doncs, l'enyorança del seu autor pel que havia estat la Barcelona de finals del segle XIX. La nostàlgia per l'època vuitcentista enllaça perfectament amb el mode de representació triat per Sagarra, que idealitza aquest passat també a través de l'ús del model literari del qual és ferm admirador. Sagarra fa servir la fórmula realista per representar la ciutat perquè és el mode de representació de la societat urbana moderna, de la ciutat del progrés en la qual ell creu fermament.

Per Rafael Tasis, segons afirma Marina Gustà, *Vida privada* no acabava de funcionar com a novel·la ciutadana. M. Gustà apunta en canvi que:

“*Vida privada* és, però, molt més que una novel·la de tema urbà: és la idealització mítica d'una ciutat que, en una època, sintetitza tots els valors de la concepció sagarriana del país i dels seus habitants.” (Gustà, 1981, p. 47)

Vida privada es converteix doncs en una obra que, a través de la comprensió de la ciutat com a organisme en un moment històric concret, acaba mitificant la Barcelona d'un temps anterior i fent un cant elegíac en honor a aquesta. *Vida privada* és la novel·la de la Barcelona dels anys 20 i 30 però és també, com dèiem, l'obra de l'enyorança de la Barcelona vuitcentista que entusiasma Sagarra i que l'autor trasllada des d'una fórmula literària que es troba perfectament alineada amb aquesta admiració.

La febre d'or i *Vida privada* presenten a través d'un model de representació realista una Barcelona que esdevé organisme format pel conjunt de cèl·lules en què es converteix el reguitzell de personatges que poblen ambdues obres. Dins d'un sistema organitzat, cadascun dels personatges representats té una funció determinada que fa que l'element/organisme ciutat resulti plenament viu. Des d'aquesta visió orgànica, la imatge que ens ofereixen totes dues novel·les és totalitzadora en tant que presenten una visió del món que es pretén tancada i completa des d'uns valors determinats i hegemònics. La representació del subjecte Barcelona des del model literari del realisme, es troba absolutament lligada a una ideologia hegemònica que proposa una forma d'entendre el món i la ciutat. Aquesta fórmula suposa en les dues obres la confirmació i l'assumpció del correlat burgès de la fe en el progrés i certa necessitat de mitificació de la ciutat a través de la literatura. Tots dos escriptors tenen la voluntat de crear relat sòlid que construeixi una idea concreta de ciutat que arrela en la història i en el substrat cultural d'un país amb una clara mancança en la tradició literària moderna.

- **La fórmula literària de la ciutat en runes. A la recerca de la identitat.**

Ens centrarem tot seguit en l'anàlisi de les altres dues novel·les que formen part del corpus triat: *La plaça del Diamant* i *El temps de les cireres*. Com ja hem dit, observem que aquestes dues obres es construeixen des d'una poètica radicalment diferent a les dues que hem estudiat anteriorment. En la introducció d'aquest apartat ja hem esmentat que la Guerra Civil es converteix en un punt de trencament pel que fa a l'aprehensió de la vida i el món. L'intent de comprensió de la ciutat passa ara per una representació literària que ja no pot aspirar a la totalitat quan tot s'ha trencat. La representació tampoc no pot tenir una voluntat mitificadora, perquè el mite ha caigut, la ciutat està en runes de la mateixa manera que les consciències d'aquells qui l'habiten. Cal reconstruir-se, i per reconstruir-se cal pensar-se i explicar-se i des d'aquest punt cercar un relat, ja no que mitifiqui la ciutat, sinó que en recomposi la identitat. La pròpia individual, però també la de la comunitat esbocinada. L'obra literària, en aquest cas la novel·la, ha de permetre repensar allò que ha succeït, i aquest és l'exercici que fan les dues escriptores en les dues obres que analitzarem a continuació. En elles, la ciutat, en aquesta recomposició necessària, es comprèn com a metàfora de la identitat personal i col·lectiva. És, per tant,

una ciutat que és subjectivada, en tant que és mostrada des de l'interior dels personatges. La ciutat ja no queda fora dels protagonistes sinó que en configura la seva evolució.

- *La plaça del Diamant*

En el cas de Rodoreda és important destacar que *La plaça del Diamant* és escrita des del seu exili a Ginebra cap a l'any 1959. Rodoreda marxa de Catalunya l'any 1939 després de l'entrada dels nacionals a Barcelona, amb l'esperança de trobar-se davant d'un exili curt, però el seu retorn no tindrà lloc fins trenta-tres anys després. La maduresa vital i literària de Rodoreda es donen doncs des d'un desterrament que es converteix en motor de la seva obra. Aquesta característica és d'una importància cabdal en tant que el retrat que ella fa de la ciutat és captat entre la memòria i la distància.

Amb *La plaça del Diamant* en cap cas ens trobem davant de la narració d'una crònica amb pretensions historicistes, com en els casos que hem analitzat anteriorment, sinó que com diu Joan Fuster a la seva obra *Literatura catalana contemporània*: “Mercè Rodoreda no es proposa «explicar» o «discutir» res: es limita a «consignar» una situació extrema i a introduir-hi la seva «imaginació»” (Fuster, 1988, p.379). Amb un exhaustiu treball d'estil que pretén oferir la màxima versemblança, Rodoreda ens acosta a una realitat determinada amb una narració que no pretén ser testimoni d'un temps, sinó únicament reflexió d'aquest i de l'espai que ha ocupat. Com ja dèiem no hi ha voluntat totalitzadora pel que fa a la manera d'explicar la ciutat, i així ho expressa també J.R. Resina, sinó que el que ens presenta l'autora és la proposta de definir l'espai lligat a la memòria, a la subjectivitat (Resina, 2008, p.147).

L'acció que transcorre a *La plaça del Diamant* va de finals dels anys 20 a un punt indeterminat de mitjans dels 50, i ressegueix l'experiència vital de Natàlia i les seves transformacions al llarg d'aquest periple, transformacions que lliguen la seva experiència a l'espai de la ciutat en què aquesta és viscuda. La narració realitzada en primera persona respon a la tècnica del flux de consciència i connecta el treball de Rodoreda amb la tradició narrativa europea de principi del segle XX. Aquesta narració, que es duu a terme des d'un present indefinit de la vida de la senyora Natàlia, queda enllaçada indefectiblement, segons afirma Maria Campillo, a una memòria que fusiona, des de la distància temporal en què es situa, la realitat exterior i interior. M. Campillo

assenyala també una diferència destacable d'aquesta narració respecte a d'altres textos que se sustenten en la tècnica del monòleg interior, i és que entén que Natàlia pren plena consciència narrativa en tant que el seu *stream of consciousness* no és involuntari, com el monòleg interior, sinó plenament deliberat (Campillo, 2002, p.7); veurem més endavant la importància cabdal d'aquest fet. Per tant el subjecte Natàlia decideix narrar a partir de la pròpia memòria la seva experiència vital, una història que segons Neus Carbonell és una història d'opressió i alliberament, una història de supervivència amb un subtext que apel·la a allò polític i social i a la identitat i l'existència (Carbonell, 2004, p.16). A *La plaça del Diamant* assistim, doncs, a una història que no és només la intrahistòria, la història "en minúscula" de Natàlia - Colometa - Senyora Natàlia, sinó que esdevé relat de la història col·lectiva d'una societat i d'una ciutat que, trencades per la guerra, busquen la forma de recuperar la identitat. Per Maria Campillo a *La plaça del Diamant*

“no hi ha una Barcelona sinó tres Barcelones: la d'avantguerra, la de la guerra i la de la postguerra. O més aviat, una Barcelona en metamorfosis successives, de forma correlativa a les metamorfosis de la protagonista mateixa.” (recollit a Casacuberta i Gustà, 2008, p.173)

No ens trobem doncs tampoc davant d'una sòlida i única identitat sinó davant de tres identitats de la protagonista Natàlia (Natàlia - Colometa - Senyora Natàlia) perquè “el destí del subjecte modern sembla que és trencar-se en trossos, fragmentar-se” (Arnau, 2012, p.27). Des d'aquesta fragmentació, de la qual és perfectament conscient el subjecte narrador, és des d'on s'erigirà la seva veu per a fer-nos partíceps de la seva evolució i conseqüentment de l'evolució de la ciutat que habita.

La novel·la s'inicia amb la imatge de la plaça del Diamant en dia de festa major a finals dels anys 20. En aquest ambient festiu assistim a la primera transformació de Natàlia que perdrà la seva identitat per deixar lloc a aquella que li serà atorgada per en Quimet:

“(…), quan estarem ben sols, tota la gent desada a dintre de les cases i els carrers buits, vostè i jo ballarem un vals de punta a la plaça del Diamant... volta que volta... Colometa. Me'l vaig mirar molt amoïnada i li vaig dir que em deia Natàlia i quan li vaig dir que em deia Natàlia, encara riu i va dir que jo només em podia dir un nom: Colometa.” (*La plaça del Diamant*, 1993, p.18)

A partir d'aquest moment Natàlia serà Colometa en uns espais, els de la ciutat i en concret els del barri de Gràcia, encara molt definits. El carrer Gran, la Rambla del Prat o

el Parc Güell, juntament amb d'altres llocs com el Monumental, on cada diumenge van a fer el vermut i menjar popets, o la botiga d'hules on la protagonista s'atura a mirar les nines de l'aparador, van apareixent en la narració oferint una imatge de quotidianitat en un entorn social encara tranquil. Colometa, despullada de la seva identitat anterior iniciarà la seva vida de casada amb en Quimet al pis del carrer Montseny, l'espai domèstic al qual serà confinada, però que també li serà arravatat. Espais com el mercat són descrits amb detall per a la conformació de l'imaginari d'una ciutat que encara és viva i desprèn estímuls que exciten els sentits. La sensorialitat i la percepció dels estímuls són clau al llarg de la novel·la per comprendre l'evolució de la ciutat.

“L'olor de carn, de peix, de flors i de verdures es barrejava i, encara que no hagués tingut ulls, de seguida hauria endevinat que m'acostava a la plaça de vendre. Sortia del meu carrer, i travessava el carrer Gran, amb tramvies amunt i avall, grocs, amb campaneta. (...). El sol venia tot sencer de la banda del Passeig de Gràcia i ¡plaf! per entre els rengles de les cases queia damunt l'empedrat, damunt de la gent, damunt de les lloses i els balcons.” (*La plaça del Diamant*, 1993, p.75)

El primer gran canvi pel que fa referència a la ciutat i al temps històric arriba en aquest mateix capítol, després del quadre de vida que suposa l'espai del mercat. La proclamació de la República i els canvis que això suposarà s'expliquen de la següent manera per la narradora:

“I tot anava així, amb maldecaps petits, fins que va venir la república i en Quimet se'm va engrescar i anava pels carrers cridant i fent voleiar una bandera que mai no vaig poder saber d'on l'havia tret. Encara em recordo d'aquell aire fresc, un aire, cada vegada que me'n recordo, que no l'he pogut sentir mai més. Mai més. Barrejat amb olor de fulla tendra i olor de poncella, un aire que va fugir, i tots els que després van venir mai més no van ser com l'aire d'aquell dia que va fer un tall en la meva vida, perquè va ser amb abril i flors tancades que els meus maldecaps petits es van començar a tornar maldecaps grossos.” (*La plaça del Diamant*, 1993, p76)

Sensorialitat i memòria lligades per, des de l'anècdota personal, referir un moment clau de la història de la ciutat i del país. La insistència amb què la narradora fa servir el verb recordar lliga l'experiència a la seva subjectivitat, una subjectivitat poblada de sensacions agradables, l'aire fresc, l'olor de fulla tendra i de poncella, que es relacionen amb la proclamació de la República. Rodoreda ens fa arribar amb la descripció l'optimisme del moment històric per tot seguit anunciar-nos el tall en la vida i els

maldecaps grossos. I aquest tall en la vida i aquests maldecaps grossos aniran arribant-nos com a lectors desgranats en petites anècdotes explicades per la narradora a partir del llenguatge aparentment senzill d'una mestressa de casa de la menestralia graciencia, aconseguit a través d'un complex exercici d'orfebreria literària per part de Rodoreda.

L'espai domèstic de la Colometa que serà cada cop més reduït i hostil presentarà cert paral·lelisme amb l'espai de la ciutat que anirà tornant-se cada vegada més opressiu.

“Els coloms, quan van estar tips de volar, van anar baixant ara l'un ara l'altre i es van ficar al colomar com les velles a missa, a passos petits i amb el cap endavant i endarrere com maquetes ben engegades. I des d'aquell dia no vaig poder estendre la roba al terrat perquè els coloms me l'empastifaven. L'havia d'estendre a la galeria. I gràcies.”
(*La plaça del Diamant*, 1993, p.78)

“Només sentia parrupeig de coloms. Em matava netejant els coloms. Tota jo feia pudor de colom. Coloms al terrat, coloms al pis; els somniava.” (*La plaça del Diamant*, 1993, p.111)

“I tot anant-hi, el carrers que eren com sempre, em semblaven estrets” (*La plaça del Diamant*, 1993. p.97)

“A la una em van pagar i vaig anar cap a casa corrent pels carrers, i quan vaig travessar el carrer Gran, de poc que vaig a parar sota un tramvia, però no sé quin àngel em va salvar d'aquell perill.” (*La plaça del Diamant*, 1993, p.99)

El moment històric s'entrellaça amb la quotidianitat de la vida, la intrahistòria i la Història es barregen amb total naturalitat en el relat de Natàlia:

“I la feina anava malament. En Quimet deia que la feina se li girava d'esquena però que tot es posaria bé a l'últim, que la gent estava alterada i no pensava a fer-se restaurar els mobles ni a fer-se'n de nous. Que els rics feien l'empipat amb la república. (...) I la feina es girava d'esquena i tots plegats teníem molta gana i en Quimet amb prou feines el veia perquè ell i en Cintet no sé quins embolics tenien. I jo no podia estar amb les mans plegades i un dia em vaig decidir a buscar feina per treballar només els dematins.”
(*La plaça del Diamant*, 1993, p.87)

“Tant en Cintet com en Quimet no paraven de parlar dels escamots i que haurien de tornar a fer el soldat i tot el que calgués. Jo els vaig dir que bé, molt bé, fer d'escamot bé, però que ells ja havien fet el soldat i vaig dir a en Cintet que em deixés en Quimet

tranquil, que no me l'esverés amb els escamots perquè prou maldecaps teníem.” (*La plaça del Diamant*, 1993, p.119)

Al llarg de la narració assistim, doncs, a una evolució paral·lela del personatge i de la història de la ciutat. Els grans canvis arriben explicats de forma anecdòtica però posen sobre la taula una realitat contundent. En el moment en que la Colometa decideix posar fi a l'infern dels coloms al qual es troba sotmesa arribarà la guerra.

“I mentre em dedicava a la gran revolució amb els coloms va venir el que va venir, com una cosa que havia de ser molt curta. De moment ens vam quedar sense gas. (...) En Quimet també corria pels carrers i cada dia anava pels carrers i sempre pensava que un dia no el tornaria a veure. Se'm va vestir amb una granota blava i al cap d'un dies de fum d'esglésies llençant espurnes se'm va presentar amb un cinturó al revòlver i una escopeta de dos canons penjada a l'espatlla.” (*La plaça del Diamant*, 1993, p.127)

I de nou la sensorialitat lligada al moment històric, ara però ja no són sensacions agradables la calor és asfixiant, com ho és el moment en qüestió: “I tot era calor, molta calor, la roba s'enganxava a l'esquena i els llençols s'enganxaven per tot el cos i la gent vivia esparverada.” (*La plaça del Diamant*, 1993, p.127). La guerra, sense que aquesta paraula sigui pràcticament emprada, ens és explicada des de diversos punts de vista passada pel filtre de la consciència de la narradora:

“(…) i tothom parlava del mateix i una senyora va dir que ja es veia venir feia temps i que aquestes coses d'un poble en armes sempre passaven a l'estiu, que és quan la sang bull més de pressa.” (*La plaça del Diamant*, 1993, p.127)

“I la senyora em va dir: el que volien aquells llogaters era que els milicians ens agafessin, que ens possessin a viure en el seu garatge i ells venir a viure a la nostra casa. ¿Què li sembla com va el món?” (*La plaça del Diamant*, 1993, p.131)

“La senyora Enriqueta deia que tot allò era fora de mida, que li havien fet malbé el negoci. Tot a passeig. I a veure què passaria amb el que tenia al banc.” (*La plaça del Diamant*, 1993, p.133)

Al principi de la novel·la, la narradora ja ens ha fet saber que pateix una mancança respecte el llenguatge, una mena d'afàsia que li dificulta poder explicar el món i poder definir el seu lloc en ell:

“A casa vivíem sense paraules i les coses que jo duia per dintre em feien por perquè no sabia si eren meves.” (*La plaça del Diamant*, 1993, p.28).

“(…) però és que a mi em passava que no sabia ben bé per què era al món.” (*La plaça del Diamant*, 1993, p.37)

La Natàlia narradora ha aconseguit vèncer aquest silenci i crear un relat per poder explicar la seva experiència i la de la seva comunitat, però d'aquell viure sense paraules en queda que, necessàriament, moltes de les explicacions del món que descriu vinguin donades per tots aquells que l'envolten. La insistència en l'ús de formes verbals com “em va dir” o “deia” fa evident que, davant de la manca de paraules, la narradora s'ha hagut d'aferrar a les dels altres per poder explicar el món d'aquell moment afàsic.

Amb la mort d'en Quimet i el final de la guerra, Colometa tracta de sobreviure al desastre. De nou la sensorialitat, ara és un fred gelat, i els espais de la ciutat recuperats per una memòria imprecisa, que es fa evident amb la repetició de l'expressió “no ho sé”, prenen rellevància i s'omplen de significat i de pèrdua:

“I anava pels carrers, bruts i tristos de dies, foscos i blaus de nit, tota de negre, i al capdavall com una taca blanca, la cara que se'm feia menuda.” (*La plaça del Diamant*, 1993, p.156)

“I van començar a marxar. (...) L'últim dia feia vent i feia fred i el vent feia volar els papers esquinçats que omplien els carrers de taques blanques. I el fred a dins del cor era un fred que no s'acabava mai. Com vam viure aquells dies no ho sé. (...) No sé qui em va dir que donaven menjar no sé on i vaig anar-hi. No ho sé.” (*La plaça del Diamant*, 1993, p.157)

La imatge de la ciutat, una ciutat que és més hostil i difuminada que mai, tenyida de blau, gairebé fantasmagòrica obsessiona Colometa en el camí per anar a buscar sulfumant per poder matar els seus fills i matar-se ella mateixa:

“Havia de mirar de no caure, de no fer-me atropellar, d'anar amb compte amb els tramvies, sobretot amb els que baixaven, de conservar el cap damunt del coll i anar ben de dret cap a casa: sense veure els llums blaus. Sobretot sense veure els llums blaus.” (*La plaça del Diamant*, 1993, p.171)

Després del matrimoni amb l'Antoni, l'adroguer de les veves, anem assistint a una progressiva transformació de la Colometa, que anirà renaixent en la nova identitat de la Senyora Natàlia. El pas del temps, la narradora el farà sentir intercalant el pas cíclic de les estacions i descrivint els fets més quotidians lligats a la vida familiar. De la mateixa manera que el personatge, la ciutat anirà recuperant-se de “la gran malaltia” de la guerra. Els espais, però, primer desapareixeran amb l'episodi d'agorafòbia que pateix Natàlia i després esdevindran força imprecisos o difuminats. Només tornaran a prendre forma de manera evident en el darrer capítol on finalment Colometa serà capaç de desfer-se de la llosa del passat en un periple que recorrerà els espais de la joventut i la primera època adulta. La plaça del Diamant esdevindrà centre neuràlgic d'aquesta transformació, com també ho va ser de la primera, i amb el crit de l'infern Colometa deixarà pas finalment a la Natàlia que pot convertir-se en narradora de la seva experiència vital. A la plaça finalment es dona la presa de consciència completa de la pròpia individualitat i amb ella la capacitat de constituir-se com a subjecte del llenguatge. D'aquí rau la importància de la voluntat de la seva narració com esmentàvem més amunt. En recuperar la paraula la Natàlia narradora pot parlar d'ella mateixa i pot establir la identitat des de la seva configuració pròpia, no des d'aquella que sempre li ha vingut imposada. En un entorn en què constantment és objectivada, Natàlia lluita per esdevenir subjecte. J.R. Resina afirma que la insuficiència sintàctica de Natàlia sempre l'ha sotmesa a voluntats més fortes (Resina, 2008, p.154) i no és fins que és capaç de teixir el seu relat que Natàlia pot fer l'exercici de recerca de la pròpia identitat. En aquesta reescriptura del passat es troba la superació i la reconciliació amb aquest, i així el món, la ciutat i la seva individualitat adquireixen significació. Natàlia torna a néixer, com el seu nom indica, quan neix de nou en el llenguatge que li permet explicar i interpretar un món en runes per dotar-lo de sentit. La recuperació de la identitat a través de la recuperació del llenguatge i de la possibilitat de significació suposa la supervivència de la protagonista a la seva història personal i a la del seu temps històric, així com la recuperació o recreació d'una identitat que s'estén també a la identitat de la ciutat i de la comunitat.

Carme Arnau assenyala que el que Rodoreda aconsegueix amb aquesta obra és crear una impressió de vida des de la individualitat de la protagonista (Arnaú, 2012, p.25), una individualitat que porta l'empremta de la condició humana, i per tant aconsegueix elevar el cas particular fins l'universal i traslladar un sentir col·lectiu. El nom de

Barcelona no apareix en tota la novel·la però se'ns fa plenament evident. La ciutat és també un subjecte perdut i mancat d'una significació que no assolirà fins que la protagonista, en la seva identificació amb el subjecte ciutat, pugui explicar-la al mateix temps que s'explica a ella mateixa. J.R. Resina citant Culleton diu que “«la narració de l'experiència solitària de la Natàlia és un acte explícit de construcció de la comunitat»” (Resina, 2008, p.154).

La narració incorpora un marc geogràfic i històric que s'entrellacen amb l'acció i esdevenen imprescindibles per al seu desenvolupament. Els espais tot i no ser particularment definits són perfectament identificables i es converteixen en part de l'experiència i de les transformacions de la vida, assumint una funció plenament estructural en el desenvolupament de la novel·la.

- *El temps de les cireres*

En el cas de Montserrat Roig la construcció de la ciutat també ve donada des de la memòria però des d'una perspectiva que, impregnada d'un feminisme militant, vol recuperar la veu massa vegades silenciada de les dones de forma completament conscient. L'espai urbà a l'obra de Roig s'eleva a la categoria de personatge-testimoni, segons afirma Christina Dupláa (Dupláa, 1996, p.142), en una construcció de la ciutat que necessàriament ha d'esdevenir subjectiva, en tant que recupera part de la història no-oficial, la de les dones, que només pot ser construïda des de la memòria. L'evolució de la ciutat és també l'evolució d'aquestes dones que, al llarg de les generacions, van aconseguint recuperar espais que els han estat vetats. No és, però, *El temps de les cireres* una obra només de dones. Alguns dels personatges masculins, i en especial el de Joan Miralpeix, destaquen amb prou força construint també el seu relat de la ciutat.

El temps de les cireres, publicada l'any 1977, gira al voltant del retorn a Barcelona de Natàlia Miralpeix¹ després de dotze anys d'absència. El temps de l'acció té una durada d'una setmana, tot just la setmana següent de l'arribada de la protagonista, però el temps

¹ La protagonista de *El temps de les cireres* comparteix nom amb la de *La plaça del Diamant*, en un clar homenatge de Roig a Rodoreda. Natàlia Miralpeix comparteix també amb Natàlia-Colometa el renaixement que el seu nom porta implícit a través de l'experiència que per a ella suposarà el retrobament amb l'espai urbà de la infantesa i la joventut.

històric que relata abasta des de l'esclat de la guerra civil fins al tardo-franquisme, passant per tota la postguerra, en una construcció que es teixeix a través dels records que els personatges van enfilant. La tornada de Natàlia a Barcelona se situa l'any 1974 just després de l'execució de Puig Antich. La seva absència de la ciutat s'emmarca pràcticament entre les dues darreres execucions que va dur a terme el règim franquista, la de Julián Grimau l'any 1963 i la de Puig Antich l'any 1974.

“I és que la Natàlia havia marxat el mateix any del mullader d'Astúries —(...)— i de la detenció d'en Grimau. En Grimau, a qui executaren l'altre any i que havia dit que la seva mort havia de servir per a ésser la darrera de les víctimes del feixisme... I ara mataven en Puig Antich.” (*El temps de les cireres*, 1980, p.14)

El moment històric i els fets polítics són determinants en la configuració de l'espai urbà que Roig representa. Així com a *La plaça del Diamant* el moment històric apareixia de forma clara i era clau en l'acció però era mostrat sempre a través de l'anècdota quotidiana, Roig fa explícits determinats fets en un exercici que vol ser una invitació a la crítica política i a la reflexió històrica.

La novel·la és narrada en una tercera persona omniscient, però recorre constantment a un estil indirecte lliure, que en moltes ocasions, a més, incorpora el monòleg interior dels personatges o l'estil directe, de manera que sovint ens trobem amb una narració que ens situa al centre les consciències o de la parla dels protagonistes convertint la novel·la en un mosaic de veus que configuren la imatge de la ciutat. El temps de l'acció és lineal però es veu trencat de forma constant per nombrosos *flashbacks* que s'orquestran des de les diferents veus amb la qual cosa la trama es convertirà en un trencaclosques que anirà prenent forma al llarg de la lectura. A través d'aquesta fórmula i durant les sis parts de l'obra, Roig dibuixa la Barcelona de la postguerra.

Per Roig, segons afirma Christina Dupláa al seu estudi, l'absència de documents testimonials que explicitin l'experiència de les dones a la ciutat fa completament necessària la ficcionalització textual (Dupláa, 1996, p.146), per tenir, d'aquesta manera, la representació que en els canals oficials no s'ha aconseguit. Per Roig és doncs important incorporar la mirada de la dona a la literatura. Al seu article «De finestres, balcons i galeries» ho expressa així:

“Dama, senyora, menestrals o xinxas: el camp de visió variava una mica però, sense elles saber-ho, l’actitud de mirar les unia. Era una mirada que encara no havia trobat les paraules, les seves, per expressar allò que veia. I és això el que li falta a la història de Barcelona. I a la seva literatura.” (Roig, 1993, p.155)

A *El temps de les cireres* Roig mostra l’evolució d’una nissaga femenina de la burgesia mitjana de l’Eixample que comença veient la ciutat des de les galeries que s’aboquen als patis interiors, en la reclusió domèstica a la qual han estat condemnades, i que pas a pas lluitarà per fer-se un lloc als espais exteriors. Són exemples clars del primer Patrícia Miralpeix, la padrina de Natàlia o Judit Fléicher, la seva mare. Ambdues observen des de la galeria una Barcelona que les reclou, l’una per un matrimoni insatisfactori i l’altra per un atac de feridura, i que les obligarà al silenci o a generar un relat que només pot ser domèstic.

“La Natàlia quan anava a veure la seva padrina s’avorria molt, car la Patrícia sempre feia el posat de víctima. Caminava com una ombra, no opinava mai, vivia reclosa en un petit món fet de llàgrimes i de penes.” (*El temps de les cireres*, 1980, p.28)

“(…) els ulls morts de la Judit, els ulls color maragda que miraven els patis de l’Eixample sense veure’ls.” (*El temps de les cireres*, 1980, p.167)

Roig a la seva obra *Digues que m’estimes encara que sigui mentida*, evoca aquesta sensació de reclusió a l’Eixample de la seva infantesa:

“Jo vivia tancada, com he dit, en un pati voltat de cases altes, enclaustrada sota una volta de cel blau o ennuvolat, sempre el mateix retall de cel, inamovible. Allò que desvetllava la meua imaginació era el carrer, perquè m’estava prohibit.” (Roig, 1993, p.48)

D’aquesta reclusió viscuda durant la infantesa també pel personatge de Natàlia i vista en les dones de generacions anteriors sorgeix la seva necessitat de conquerir el carrer, de fer-lo seu. Christina Dupláa cita Susan Merrill Squier que afirma: “el espacio urbano puede ser un gran liberador para las mujeres, en tanto que las *aparta*, o puede apartarlas, de su aislamiento en la vida doméstica.” (Dupláa, 1996, p.141). Però per aquest pas a l’exterior, per aquesta sortida de l’àmbit domèstic la protagonista en pagarà un preu ben alt, el de l’expulsió de la ciutat. Així com, abans que ella, altres dones que havien decidit no assumir el seu rol femení com els corresponia, també van haver-lo de pagar.

“La tia Patrícia deia sovint que la Natàlia era una barreja de la seva germana Paquita — que morí com un tomàquet i això que havia estat una preciositat, ai Senyor: la trobaren embolicada amb papers de diaris, ella que havia estat tan rica, però havia després tota la fortuna del seu difunt marit amb bandarres; (...)—, una barreja, doncs, de la Paquita i la Kati, l’esbojarrada de la Kati, que se suïcidà en 1939 i que Déu l’hagi ben perdonada” (*El temps de les cireres*, 1980, p.18)

Natàlia abandona Barcelona l’any 1962 després d’haver viscut les persecucions policials dels estudiants i d’haver patit un avortament amb complicacions. La ciutat i els seus espais exteriors són opressius per a ella en tant que no li permeten expressar-se, de la mateixa manera que és opressiva la seva pròpia història:

“(…) la Natàlia cridà com no ho havia fet mai, cridava *Asturias* com si *Asturias* fos ella (...), Astúries ja no era Astúries només, per això cridava tant, com si es tragués del damunt tots els silencis de casa seva, cridava per esborrar-ho tot, sense vergonya.” (*El temps de les cireres*, 1980, p.112)

“La Natàlia no cridava contra aquella massa burella que els havia colpejats, ni contra els *jeeps*, ni contra els tancs d’aigua, no cridava contra els gossos deixats anar que tustaven sense saber per què, la Natàlia cridava contra el seu passat, contra les ires del seu pare, contra el que ella havia estat.” (*El temps de les cireres*, 1980, p.112)

En un entorn que reprimeix amb brutalitat les formes de pensament contràries al règim i que oprimeix les dones pel fet de ser-ho, Natàlia es veu abocada a fugir d’aquell Eixample burgès, d’aquella quadrícula familiar i continuar la seva experiència vital en altres ciutats que puguin oferir noves oportunitats com Londres o París. Barcelona, però, s’ha convertit en aquest espai hostil per Natàlia perquè, abans, d’altres com el seu pare també es van haver d’enfrontar a la realitat que aquesta presentava. La guerra suposa un trencament definitiu que provoca una nova manera de concebre la ciutat. Joan Miralpeix, l’arquitecte (no és en va la professió del pare de Natàlia en tant que els arquitectes són aquells qui pensen la ciutat i els espais habitables), va haver d’abandonar un cop acabada la contesa tota una concepció de ciutat que havia albergat per construir-ne una de nova per tal de sobreviure:

“Si poguéssim omplir Barcelona de línies serenes, si poguéssim reconciliar l’art amb la tècnica, deia en Joan Miralpeix, que tenia contactes amb els arquitectes del GATPAC.” (*El temps de les cireres*, 1980, p.144)

“Havia vingut una època embordonada i ell havia procurat esbandir del cos tot el que havia estat abans. En Joan i la Judit intentaren canviar de rostre, de mans, de peus de braços... (...) Calia deixar ben endarrera els aires que havien dut tantes desgràcies. Calia regirar el pensament, calia començar a parlar d’una altra manera, vestir-se com ells volien, tancar-se a casa, (...) , calia no sortir al carrer, car el carrer era d’ells —l’única revenja possible: fer diners— (...). Calia anar a combregar i no riure obertament — tampoc no plorar— cremar els llibres que no els agradaven, calia suposar que la teva llengua no valia per a res, (...)” (*El temps de les cireres*, 1980, p.143)

“Quan s’acabà tot en Joan Miralpeix va dir que calia viure «a mi que em deixin tranquil». La Natàlia li explicava a l’Emilio com havia guanyat diners el seu pare: saps, ha construït cases a la Verneda i a la Trinitat amb el forat de l’escala tan estret que quan es mor algun llogater no hi cap el taüt i han de baixar el mort en braços.” (*El temps de les cireres*, 1980, p.126)

La ciutat en runes en la qual intenta sobreviure Joan Miralpeix és la ciutat que hereta Natàlia i de la qual necessitarà fugir. La seva no és només una disputa generacional, és la tristesa enorme davant d’uns espais, unes vides i unes identitats que han estat segrestats i on tot allò anterior ha quedat destruït. I davant d’aquest segrest i aquesta destrucció cadascú ha d’aprendre a sobreviure.

El retrobament de Natàlia amb la ciutat dotze anys després ve marcat per un sentiment ambivalent d’esperança i por. La transformació que s’hagi operat en la ciutat serà la transformació que els anys d’absència han operat en ella mateixa.

“La primera cosa que notà diferent fou el soroll. Barcelona s’havia tornat sorollosa, però no del brogit de qualsevol ciutat, brogit de cotxes i ciutadans, sinó diferent. (...), sinó com si la ciutat xisclés, «xiscla per a no sentir-se». (...) Barcelona era un immens cadàver esventrat.” (*El temps de les cireres*, 1980, p.97)

La ciutat es personifica, xiscla per a no sentir-se com la mateixa protagonista. La ciutat és subjectivada en un exercici de comprensió d’aquesta i del passat d’ella mateixa. Ja cap al final de la novel·la, en un passeig de Natàlia amb el seu nebot Màrius pel Born, la ciutat se’ns presenta des de la mirada dels dos personatges:

“Aviat fotré el camp, tornà, faré com tu, me n’aniré ben lluny, no m’agrada aquesta ciutat. És com si s’enfonsés poc a poc... La Natàlia va dir: jo també creia que aquesta

ciutat s'enfonsava però a fora he comprès que la ciutat la portem a dintre.” (*El temps de les cireres*, 1980, p.216)

Amb aquesta frase Natàlia fa evident com de subjectiva esdevé la construcció de l'espai urbà que habitem. És un espai que mai és completament extern al propi jo, sinó que interseca amb el temps històric i el temps de l'experiència individual. Natàlia, després de dotze anys d'absència, un cop compresa aquesta fusió inicia la seva reconciliació amb la ciutat, amb el seu passat i la seva història:

“Vols saber una cosa?, va fer en Màrius, doncs que aquest país em fa fàstic. A mi també me'n feia, digué la Natàlia, i he tornat. Jo no hauria tornat... Però és que jo vaig descobrir aclarí la Natalia, un bon dia, que no em feia fàstic el país, sinó que em feien fàstic els qui em voltaven i també tenia fàstic de mi mateixa.” (*El temps de les cireres*, 1980, p.217)

Igual que l'altra Natàlia que ens ha ocupat, Natàlia Miralpeix reneix, en honor al seu nom, en aquest retrobament amb la ciutat. Reneix perquè durant l'absència d'aquests espais que eren dolorosos ha après a mirar com els havia aconsellat la professora Harmonia:

“(…), l'Harmonia els encomanà la passió de mirar. Hi ha molta gent que es mor sense haver mirat res del seu voltant, tenen el cor mesell. Heu d'aprendre a mirar, quan aneu pel món. I això ho va comprendre la Natàlia quan se'n va anar de casa: a mesura que deixava lluny el seu passat començava a mirar, les coses adquirien un relleu nou i es vinculaven amb ella sense neguits. Potser sense saber-ho prou, el que havia fet durant aquests dotze anys era «mirar» i ara tornava per a connectar de nou?” (*El temps de les cireres*, 1980, p.32)

Així com la Natàlia de *La plaça del Diamant* reneix en el llenguatge, Natàlia Miralpeix reneix en la mirada, una mirada que és capaç de captar a través de la fotografia de la qual n'ha fet professió. La possibilitat de mirar reconcilia Natàlia amb el seu passat i amb la seva ciutat perquè possibilita generar un discurs de comprensió de l'un i l'altra.

La construcció de la ciutat a *El temps de les cireres* no és, doncs, només polifònica, sinó que podríem arribar a afirmar que és polièdrica en tant que la mateixa realitat, la de la ciutat de Barcelona se'ns presenta des d'angles diferents subjectivada per cadascun dels personatges. Roig no potencia o afavoreix la veu de cap d'ells, tot es presenten a un

mateix nivell posant en valor totes les mirades. Duplóa cita Ciplijauskaité que al monogràfic «Barcelona in Literature» afirma que “la pertinença a Barcelona es algo indisputable en las novelas de Roig, tan natural que no necesita proceder por descripciones: cada protagonista es Barcelona.” (Duplóa, 1996, p.151). Això és exactament el què trobem a la novel·la que analitzem de Roig, cada personatge d’una manera o altra són Barcelona, són maneres de comprendre i viure la ciutat cadascuna lligada al moment històric i al recorregut vital de cadascun d’ells. Cert és que la majoria de les veus són femenines en aquesta construcció del relat de la història no-oficial, de la història domèstica que tant preocupava Roig, però això no desplaça pas veus masculines com la de Joan Miralpeix o Màrius (una generació abans i una després de Natàlia) que configuren igualment la ciutat.

Amb *El temps de les cireres* ens trobem una altra vegada davant d’una ficció literària que porta implícita una memòria social i històrica de fons. De nou la representació transcendeix la individualitat per abastar allò col·lectiu. Duplóa ho explica així:

“Cuando Montserrat Roig escribe sobre Barcelona, nos habla de su casa, nos habla de la memoria que establece la continuidad del día a día, nos habla del reconocimiento de nosotras y nosotros mismos, en definitiva nos habla de una memoria cultural que nos provee de una identidad que va más allá de lo individual” (Duplóa, 1996, p.157)

La recerca de la identitat que mostra Roig a la seva novel·la està relacionada amb el procés històric de la ciutat, però també, com ja hem dit, íntimament lligada amb el fet femení. Tot i tenir en compte les veus masculines que apareixen a la novel·la, la importància de les quals ja hem destacat, hi ha un treball de fons de Roig per tal que la ciutat també es pugui reconèixer en femení i pugui recuperar la identitat des d’aquesta feminitat. L’autora vol posar de relleu aquestes veus per aconseguir el relat d’una ciutat que també representi les dones que en formen part, i no només aquelles que han assolit els exteriors, l’esfera pública, sinó també aquelles confinades als interiors domèstics. La protagonista en el seu retorn troba una Barcelona esventrada que tracta de reconstruir-se tot recuperant la memòria per construir la identitat, i en el relat d’aquesta identitat Roig hi incorpora com a pal de paller la mirada femenina que lluita per manifestar-se.

Així doncs, tant a *La plaça del Diamant* com a *El temps de les cireres* ens trobem amb la necessitat de crear una representació que recuperi una ciutat en runes i una identitat que ha estat manllevada. La construcció de Barcelona és fragmentària com ho és el món que ha quedat després de la guerra i durant una dictadura de gairebé quaranta anys, com ho és també el mateix subjecte. La construcció des del record subjectiva la ciutat i aquesta subjectivació col·loca la ciutat a l'interior dels personatges com a part de les seves consciències. Els relats en sorgir de les consciències ofereixen visions parcials i en cap cas totalitzadores; la idea de la ciutat mitificada ha desaparegut en totes dues, perquè una ciutat en runes no pot esdevenir mite.

3.3.2. Resultats de les diferents estratègies i reflexió comparativa

Reflexionem ara, després de l'anàlisi que hem fet de les diferents estratègies narratives en cadascuna de les novel·les, quins resultats ens ofereixen respecte a la construcció i la percepció de la ciutat cadascuna d'elles, en el que serà un exercici comparatiu entre les quatre obres que posarà de relleu les dues poètiques que conformen el subjecte ciutat en els textos treballats.

L'argumentació l'organitzaré en dos grans blocs que responen a les principals diferències en les estratègies que hem detectat: la instància narradora i el tractament del temps.

- **La instància narradora**

Al llarg de l'estudi, hem observat com a *La febre d'or* i a *Vida privada* la instància narradora se situa sempre fora de l'acció. Ens trobem davant de la narració omniscient clàssica del realisme vuitcentista. La veu del narrador es fa evident i, fins i tot, en el cas de Sagarra, arriba a identificar-se directament amb l'autor: "El senyor Llinàs jugava totes les tardes amb don Josep Rocafiguera, amb un aragonès anomenat Ceballos i amb l'avi de l'autor d'aquest llibre." (*Vida privada*, 2018, p.244). Podem afirmar que tractant-se totes dues de narracions omniscients la de Sagarra és molt més intrusiva, amb apel·lacions directes al lector i judicis sobre costums o personatges. Aquestes apreciacions del narrador en el cas d'Oller es donen de manera més velada i tenen lloc

l·ligades amb el transcurs de l'acció, però certa pàtina de moralitat s'endevina en tots dos textos. Així doncs, la veu omniscient en totes dues obres és la que controla tota l'acció descrita i per tant condueix el relat de forma evident configurant una visió determinada de la ciutat. Com ja hem assenyalat, tant Oller com Sagarra, mostren una clara voluntat cronista i cerquen amb les seves creacions llegir el testimoni d'un temps i de les transformacions que Barcelona i els seus habitants pateixen.

En les dues novel·les de la segona meitat del segle XX observem, en canvi, que la instància narradora se situa dins les consciències dels personatges. Es fa més evident en el cas de *La plaça del Diamant* donat que la narració és feta en primera persona. A *El temps de les cireres* tot i que la narració ve donada per una veu omniscient, aquesta cedeix el protagonisme constantment a les veus construïdes des de les consciències dels personatges. La instància narradora en el cas de Roig, no té voluntat totalitzadora i serveix com a base sobre la qual s'encadenen les baules en què es converteixen les diferents veus que construeixen el relat, però no s'evidencia de forma intrusiva. En aquest cas ens trobem davant d'un narrador impersonal que es difumina en la narració. La ciutat que ens presenta aquesta estratègia narrativa, tant en Rodoreda com en Roig, identifica necessàriament els personatges amb la l'espai urbà, i les transformacions que aquests pateixen es tradueixen en mutacions de la ciutat. Barcelona sempre se'ns presenta des de les diverses veus que l'expliquen oferint una imatge radicalment diferent de la que produïen les dues primeres novel·les.

Cal destacar però que, més enllà de la instància narradora que es fa càrrec del relat, en totes quatre obres la versemblança de l'acció narrada és un efecte buscat de forma expressa pels seus autors, tots ells cerquen amb les seves construccions textuais assolir un efecte de realitat, però la voluntat d'uns i altres en la recerca d'aquesta versemblança és radicalment diferent. L'objectiu que persegueixen les obres d'Oller i Sagarra és fer-se càrrec de manera "objectiva" de la de la representació de la ciutat en un determinat moment històric, en el cas de Rodoreda i Roig l'efecte de realitat no persegueix deixar el testimoni d'un temps, únic i totalitzador, sinó un o diversos testimonis d'una època, tots igualment vàlids. Ni *La plaça del Diamant* ni *El temps de les cireres* poden incloure's en els preceptes del realisme clàssic malgrat que a ambdues se'ls pugui atribuir un cert caire costumista.

Com a lectors, amb les obres d'Oller i Sagarra tenim la sensació de trobar-nos observant la ciutat des de l'exterior, com qui observa un quadre en la seva totalitat. Són descripcions documentades que volen aportar una imatge "objectiva" de la ciutat:

“Era ja innombrable la pobrissalla que en poques setmanes s’havia enriquit. (...). Els teatres sempre plens estaven enlluernadors. Les quincalleries i ebenisteries anaven en orri per fer lloc al nombre creixent de grans argenteries i magatzems de mobles sumptuaris. (...), i mentre minvava l’edificació en barris industrials, naixien, a dreta i esquerra cases llampants, petits hotels i palaus de debò.” (*La febre d’or*, 2012, p.70)

“I mentre a Barcelona s’anava produint tota una vida nova, i els pirates, els espartenyers i els escapats de les fàbriques es convertien en grans industrials; mentre els botiguerets arraconadors de sous es trobaven amb un capital gras i es dedicaven a les noves construccions i a l’engrandiment de la ciutat, aquesta aristocràcia, sense imaginació, sense una ombra d’iniciativa, es va anar desinflant, empobrint, anorreant del tot.” (*Vida privada*, 2018, p.46)

En canvi amb les novel·les de Rodoreda i Roig percebem la ciutat des de dins de l’acció, al costat dels personatges i des de l’interior de les seves consciències, la qual cosa ens fa adonar-nos que ens trobem davant d’una visió parcial i subjectiva de la ciutat, ja que no arribem a abastar més enllà d’allò que se’ns està mostrant directament. La subjectivació de la ciutat i la seva identificació amb els personatges es fa molt evident en moltes de les descripcions.

“Tots els llums eren blaus. Semblava el país dels màgics i era bonic. Així que queia el dia tot era de color blau. Havien pintat de blau els vidres dels fanals alts i els vidres dels fanals baixos i a les finestres de les cases, fosques, si es veia una mica de llum, de seguida xiulets.” (*La plaça del Diamant*, 1993, p.147)

“El cel de Barcelona era d’aquell gris compacte, feixuc, que tenia sovint la primavera barcelonina. Semblava que els núvols, tots d’una peça, anessin davallant a poc a poc fins a tocar les vores dels arbres. Era cel de mal de cap i son.” (*El temps de les cireres*, 1980, p.11)

A continuació revisarem de manera concreta la forma en què són tractats els personatges i els espais a partir de l’estratègia narrativa de cadascuna de les obres per veure com queda constituïda la ciutat en funció d’aquests elements.

- **Tractament dels personatges**

Els habitants de la ciutat en són la seva matèria viva, allò que li dóna sentit. La forma com aquests ens siguin descrits suposa una determinada representació i portarà implícita una comprensió concreta de la ciutat.

Necessàriament el fet que la instància narradora canviï en unes obres respecte de les altres fa que la forma en què es presenten els personatges sigui radicalment diferent. En aquell quadre de realisme clàssic que suposen les novel·les d'Oller i Sagarra els personatges són perfectament descrits, amb tot detall i amb una pretesa objectivitat.

“Era una vella de seixanta anys que en representava setanta, alta i apergaminada; un temperament nerviós, tota ossos, però de roure; sense més tara que l’ofec, sense arrugues, sinó en l’espaiós front i a les mans; ulls vius i esbrinadors, nas recte i barra un xic bífia.” (*La febre d’or*, 2012, p.53)

“La vídua Portell estava aleshores grassíssima. El seu cabell, d’un ros exagerat, i les seves ulleres de carei, ajuntant-se a una figura baixeta i rodona, li donaven l’aspecte de característica de comèdia alemanya, d’aquelles que tracten un tema pedagògic o social.” (*Vida privada*, 2018, p.186)

Trets físics, formes de vestir, maneres de pensar i de moure’s, serveixen per descriure uns personatges que no són només analitzats individualment sinó també mostrats com a societat. La comprensió de la ciutat en les obres d'Oller i Sagarra, com ja hem dit, és la d’un gran engranatge on les peces que el formen i el fan moure són els seus habitants, la comunitat doncs també ha de quedar definida en el seu conjunt.

“Dames i noies ricament vestides de colors clars, baixaven d’un salt, obrien les llampant ombrel·les, i, de bracets amb els cavallers disfressats de *sportsmen* amb levites grises i barrets de copa d’igual color, la corretja de les ulleres encreuada al pit, la targeta d’entrada penjant del trau, travessaven corrent la dallada pista per arribar al clos de lliure circulació i reunir-se amb el món elegant que ja hi formiguejava.” (*La febre d’or*, 2012, p.216)

“En els salons enlluernava la lluentor dels braços i espatlles; la crema rosada de les pells, amb el ritme de la respiració, feia com una mar d’onades lentes i grasses tenyides lleugerament de sang; entre les onades florava de tant en tant la medusa herpètica d’un clatell.” (*Vida privada*, 2018, p.187)

No trobem només la voluntat d'una descripció externa dels personatges en les obres dels dos autors que treballem; la inquietud per indagar en la condició humana, quelcom lligat a l'exercici literari des de sempre, se'ns mostra també a *La febre d'or* i a *Vida privada* així com a *La plaça del Diamant* i a *El temps de les cireres*. Òbviament aquest tret comú a les quatre obres rep respostes diferents en funció de l'estratègia narrativa triada.

Així doncs, a les obres d'Oller i Sagarra ens són traslladats pensaments i reflexions dels personatges però sempre des de l'omnisciència narrativa que se'ns fa perfectament present com a lectors. Les veus dels personatges ens arriben o bé en un estil directe en llargs diàlegs que omplen gran nombre de pàgines en un model molt teatral, o bé a través de reflexions que els narradors desenvolupen sobre els seus personatges. L'observació de les ànimes és realitzada en aquest cas des de l'exterior. Mai es cedeix la veu a la interioritat dels personatges evitant que es presentin per ells mateixos. M. Gustà al seu article «Notes sobre *Vida privada*» ho expressa així:

“Sagarra no s'esforça a resoldre problemes tècnics i els obvia tan còmodament com pot perquè, primer, té un propòsit ideològic (en aquest cas mostrar la inutilitat d'unes classes altes deslligades de la realitat del país, exemplificada en el bovarisme d'uns quants representants) i no creu poder-lo fer prou explícit si el deixa només en mans dels personatges, (...)” (Gustà, 1981, p.39)

Aquesta intromissió de Sagarra en les consciències dels personatges respon doncs a la seva voluntat d'imposar la seva veu com a narrador en el relat, de deixar testimoni d'aquells fets “que han impressionat la seva consciència” (Gustà, 1981, p.39). Per la seva banda Oller presenta personatges que són arquetips de la societat d'una època. Pocs d'ells presenten evolució de cap mena (a excepció de Delfina, probablement, tot i que la seva evolució passa de convertir-la d'un estereotip a un altre) i reflecteixen els diferents caràcters que es podien trobar dins la ciutat moderna. Oller pretén, d'aquesta manera, presentar l'ampli ventall de personatges que donen vida a la metròpoli en eclosió.

Així doncs, tant en Oller com en Sagarra assistim a la presentació d'uns personatges que, des de l'omnisciència més absoluta, són presentats al lector com un producte acabat. Els dos autors tenen un projecte inicial definit a l'hora de començar a escriure, saben quina ciutat volen mostrar i és aquesta la que a través de la seva tècnica s'esforcen en presentar. El fet d'oferir uns personatges que són només vistos des de fora no permet

evolució de cap mena, per tant tampoc ells no fan evolucionar la ciutat. Les transformacions que es donen a la ciutat són explicades pels narradors, no són fetes sentir a través de l'acció. El quadre és estàtic, és tancat. Les evolucions dels personatges que tenen lloc a *La plaça del Diamant* i *El temps de les cireres* serien impossibles d'obtenir des de les narracions subjectes al realisme clàssic, ja que, en el cas de les escriptores, a través d'una presentació plenament subjectiva dels seus personatges se'ns representa la ciutat, una ciutat que necessàriament resulta inacabada, imprecisa i oberta, com ho són les mateixes consciències que ens ajuden a transitar-hi. Les transformacions i evolucions de la ciutat tenen lloc des de la pròpia consciència del subjecte que desenvolupa l'acció, sigui o no narrador directe d'aquesta.

La primera fórmula ens presenta doncs la voluntat de generar la crònica d'un temps mentre que la segona pretén construir un relat que permeti redefinir una identitat perduda. En el cas d'Oller i Sagarra des d'una posició que confirma el correlat burgès, o el correlat del poder no hi ha dubtes sobre la identitat. La identitat dels personatges és clarament definida des de la narració. Cadascun d'ells manté el seu rol dins del sistema i a compleix la seva funció, són personatges, com ja hem apuntat, arquetípics, especialment en el cas d'Oller. D'aquesta manera, la ciutat per la seva banda també presenta una identitat sòlida, una identitat monolítica concedida des del relat del poder.

En canvi, en Rodoreda i Roig el relat construït ja no procedeix del poder, no ve del centre del sistema, sinó de la perifèria. És un relat construït des de la veu dels perdedors, i no em refereixo amb això tan sols a la idea de la derrota en la guerra, que com ja assenyalàvem és el punt de trencament cabdal i un dels motius principals que genera el canvi de poètica en la representació. Els personatges de Rodoreda i Roig són perdedors en tant que són pobres, són dones o presenten conductes o idees fora del que és normatiu. Són per tant veus perifèriques que busquen definir la seva identitat. Una identitat que els és negada i que només es pot definir de nou des del subjecte en el moment en què aquest és capaç d'entrar en el llenguatge (de les paraules en el cas de la Natàlia de Rodoreda o de les imatges en el cas de la Natàlia de Roig). La necessitat de definir-se dels personatges de les novel·les de Rodoreda i Roig va lligat íntimament a la necessitat de definir-se de la ciutat. La ciutat ha deixat de ser un centre en creixement com ho era en les obres d'Oller i Sagarra, la ciutat està en runes, com ho estan les consciències protagonistes i cal definir com es vol que sigui la seva reconstrucció.

No podem passar per alt en aquest punt el tractament dels personatges femenins en unes i altres obres, que també esdevindrà determinant en la representació del subjecte ciutat. El fet que les protagonistes siguin dones en el cas de les novel·les de Rodoreda i Roig és, òbviament, significatiu. Com ja hem assenyalat les dues escriptores construeixen el relat des d'un punt allunyat del poder, escriuen des de la perifèria que suposa ser dona en una societat patriarcal. Alçar la veu des d'aquesta posició esdevé un exercici molt més complex.

A *La febre d'or* i a *Vida privada* els caràcters femenins que se'ns presenten funcionen com a comparses perfectes dins d'un entramat patriarcal. Compleixen la seva funció dins l'engranatge. És una funció que normalment és reproductiva, i tornarem sobre això més tard, o complementària. En Oller se'ns fa força evident de quina manera les dones representen una funció gairebé ornamental, ja sigui en els espais públics o en l'àmbit privat. Catarina, l'esposa de Foix, és la dona abnegada que perdona les relliscades del marit, comprensibles "perquè ja se sap com són els homes", i sosté la família unida mentre ell és arravatat per la febre del diner. Delfina, la filla, passa de joveneta presumida i superficial a dona cabal amb valors assentats, transformació assolida, com no podia ser d'altra manera, per l'amor que la portarà a convertir-se en esposa del seu oncle Francesc. Només d'un personatge femení se'n destaca la intel·ligència, Emília Llopis, la filla gran d'una família acomodada. Aquesta, però, és presentada com un personatge antipàtic i pedant contraposat a la dolça Delfina. Finalment en una societat amb els rols estrictament marcats, Emília usarà la seva intel·ligència per aconseguir un matrimoni profitós amb el Baró d'Esmalrich i garantir la seva supervivència dins de l'ordre patriarcal. Altres personatges femenins com Mimí o Blanche compleixen la seva funció de satèl·lits dins de la societat mostrada. L'amant dels homes més destacats de la Borsa del moment, aprofitada i sense escrúpols, o la innocent institutriu francesa que també per amor, una vegada més l'amor, s'acabarà suïcidant. Una bateria doncs de personatges femenins que no fan sinó de comparsa en una societat regida per homes i en la qual són ells qui prenen la paraula. A l'obra de Sagarra, en canvi, són molts més els personatges femenins que ostenten una forta personalitat pròpia. Hortènsia Portell o Pilar Romaní són dones per les quals el narrador sent veritable admiració i així ho transmet. Són dones però que segueixen acomplint el seu rol dins d'una societat patriarcal. Se'ls permet certa visibilitat però sempre i quan es comportin com correspon, com «senyores», segons les normes establertes. Fins i tot en el cas de Rosa Trènor,

l'amant de Frederic de Lloberola, una prostituta que ja coneixem rondant la quarantena, veiem com aquesta sap assumir perfectament el paper que li toca dins de la societat; després de la proclamació de la República aconseguix reinventar el seu negoci i es manté encara com a referència dins dels baixos fons. Trènor no és un element femení castigat per les ires de Sagarra com sí ho serà Maria Lluïsa, com veurem de seguida, ja que dins de l'estructura social col·labora amb el seu perfecte funcionament. Així doncs, a les novel·les d'Oller i Sagarra els personatges femenins assumeixen el seu rol dins d'una societat patriarcal sense oposar més resistència. Es mostren com a complement perfecte en un món i una ciutat que els té un lloc clarament assignat.

En el cas de *La plaça del Diamant* i *El temps de les cireres* el fet que les veus femenines tinguin una importància cabdal en la representació de la ciutat i en la cerca d'identitat ens fa acostar-nos a elles des d'una perspectiva diferent. Les dones assumeixen un paper central i configuren el món des de la seva veu. Són elles qui construeixen la ciutat al contrari que en les altres dues obres. És en aquestes novel·les on ens adonem de l'experiència alienadora que suposen els rols establerts per a les dones en les societats patriarcals. La seva sexualitat, per exemple, queda sotmesa al domini masculí i a la maternitat. Això se'ns fa molt evident en el cas de l'obra de Rodoreda on hi trobem constants al·lusions que configuren l'experiència sexual i maternal com a experiència traumàtica.

“Perquè de petita havia sentit a dir que et parteixen. I jo sempre havia tingut molta por de morir partida. Les dones, deien, moren partides... La feina ja comença quan es casen. I si no s'han ben partit, la llevadora les acaba de partir amb un ganivet o a cops de vidre d'ampolla i ja queden així per sempre, o estripades o cosides, i per això les casades es cansen més aviat quan han d'estar una estona dretes.” (*La plaça del Diamant*, 1993, p.53)

L'entrada al matrimoni com a entrada a la submissió masculina i a la maternitat alienadora, a la impossibilitat de control del propi cos i per tant a la impossibilitat de definir la pròpia identitat. L'embaràs esdevé també experiència d'usurpació del cos de la dona que es converteix en recipient i deixa de ser propi: “Es reia de mi, perquè es veu que feia riure, amb un ventre que no era meu” (*La plaça del Diamant*, 1993, p.62).

La identitat de Natàlia comença a poder explicar-se quan aconseguix defer-se de la llosa que suposa aquesta submissió. El matrimoni amb l'Antoni ja no la subjugarà

perquè com ell li explica “per culpa de la guerra sóc inútil del mig.” (*La plaça del Diamant*, 1993, p.182). Aquesta impossibilitat de consumir una relació sexual amb el seu nou marit serà un punt de partida en l’alliberament que ha de conduir Natàlia cap a la seva constitució com a subjecte. També ho serà la ruptura del lligam amb els fills, simbolitzat amb el trencament del collaret que porta posat mentre balla amb en Toni al casament de la Rita. La recomposició de la identitat de Natàlia passa necessàriament per aquests trencaments, que suposen, però, una renúncia a una part constitutiva del subjecte. De la mateixa manera, en la recomposició de la identitat de la ciutat hi ha una part constitutiva d’aquesta que es perd. Tot el que va ser la Barcelona d’abans de la guerra, de l’època de la República, s’ha d’oblidar per donar pas a la nova ciutat en les seves noves circumstàncies.

En el cas de la novel·la de Roig ja hem assenyalat que l’autora té una voluntat expressa de donar veu a les dones i mostrar amb les seves experiències tot allò que la història oficial ha amagat. Tot allò que en les obres d’Oller i Sagarra ni tan sols es pot intuir. Des de la pròpia veu de les dones confirmem la submissió als marits i a les normes de la societat. En coneixem els sentiments i com això les fa entendre el món d’una manera determinada. La tia Patrícia, encadenada a un matrimoni insatisfactori que serà el motiu de la seva tristesa permanent; la Judit, lligada a les normes d’una societat que no deixa expressar el seu cos com ella voldria i després a la maternitat dolorosa d’un fill amb una discapacitat que mor als quinze anys; la Sílvia, sotmesa a un marit que l’ha obligat a renunciar a la seva vocació i que li imposa una sexualitat que no és la que ella desitja. Testimonis en veu de dona que denunciïn una submissió que els dificulta alçar-se com a subjectes i per tant impossibiliten el seu relat de la ciutat. Natàlia Miralpeix, la protagonista de *El temps de les cireres*, com ja hem dit, intenta transcendir els interiors als que són recloses i superar les submissions imposades. La transgressió de Natàlia, en la seva lluita per cercar la seva identitat, l’acaba abocant a la fugida després d’un embaràs no desitjat i un avortament clandestí amb complicacions. El cos de la dona és violentat, una i altra vegada, en aquest intent de construir una identitat pròpia. Un dels personatges de Sagarra pateix una situació d’embaràs i avortament similar a la de Natàlia. Maria Lluïsa Lloberola, filla de Frederic i néta de Don Tomàs, amb tota la decadència i la degeneració de la seva estirp dins de la sang, com ens fa saber Sagarra, decideix emancipar-se i convertir-se en una dona treballadora i sexulament alliberada de les convencions. Els temps de la República són més laxes en aquest sentit i poden donar

més oportunitats per viure lliurement. Aquesta actitud, però, és castigada de manera evident per l'autor, que ha anat mostrant clarament al llarg de l'obra quin és el seu ideal de ciutat on un personatge femení veritablement emancipat no hi té cabuda. Sagarra castiga Maria Lluïsa convertint-la en prostituta, amant del millor amic del seu pare i condemnant-la finalment a un matrimoni infeliç lluny de Barcelona. El personatge femení que s'ha atrevit a desafiar les lleis de la societat patriarcal és enfonsat i degradat a tots els nivells. Maria Lluïsa en la novel·la de Sagarra no té, en cap cas, l'oportunitat de renéixer que Roig dóna a Natàlia Miralpeix.

Així doncs, entenem que la forma de presentar els personatges i la manera com aquests es mouen en la ciutat i ens l'expliquen determina, sense cap mena de dubte, l'imaginari urbà que cadascuna de les obres està creant. Observem que mentre les obres d'Oller i Sagarra són obres corals en què l'entramat del grup i el seu funcionament com a sistema configura la idea de ciutat, a les obres de Rodoreda i Roig el motor que les fa funcionar es constitueix des de la individualitat. Per més que el relat generat per l'obra pugui transcendir aquesta individualitat per a crear un relat col·lectiu, formalment tant *La plaça del Diamant* com *El temps de les cireres* ens presenten construccions que són individuals, al contrari que les obres d'Oller i Sagarra, en tant que són construïdes des de la subjectivitat i la consciència.

- **Anàlisi dels espais**

Com ja hem comentat al llarg del treball, la ciutat de Barcelona no apareix en cap de les quatre obres treballades com a simple marc o escenari en què té lloc l'acció. Tots els espais urbans representats tenen funció estructural i són clau per al desenvolupament de l'acció convertint els textos que treballem en novel·les urbanes.

Així doncs ens interessa acostar-nos als espais urbans que totes elles mostren analitzant de quina manera són representats, quin significat adquireixen amb aquesta representació i per tant quina ciutat construeixen.

Cadascuna de les obres mostra espais diferents dins de la mateixa ciutat, elecció que respon necessàriament al moment històric i als interessos de cadascun dels autors o autores. Així com per a Oller el centre de la ciutat, la part antiga, esdevé el nucli que

acull i desenvolupa la modernitat barcelonina i és en aquesta zona on situa l'acció, per a Roig en canvi, vuitanta anys després, l'Eixample es converteix en l'espai característic de Barcelona on tenen lloc les evolucions de la burgesia mitjana que vol reflectir a la seva obra. Rodoreda, per la seva banda, tria descentralitzar el focus de la narració, abandonant els espais que es podrien considerar centrals de la ciutat de Barcelona i situant l'acció al barri de Gràcia. D'aquesta manera l'autora col·loca la veu narradora no només en la perifèria simbòlica que hem esmentat més amunt, sinó també en una perifèria cartogràfica.

Però més enllà dels espais urbans concrets triats per cada autor, cal que ens fixem en la manera en què l'elecció de la instància narradora determina la configuració d'aquests espais generant una imatge de la ciutat de Barcelona diferent en cadascuna de les obres. La diferència definitiva en la forma de tractar els espais de la ciutat en les novel·les adscrites a la poètica "realista" respecte a les novel·les que entenem que s'adscriuen a una poètica "subjectiva" radica en la constitució o no d'aquests com a esfera pública. Tant a *La febre d'or* com a *Vida privada* els espais de la ciutat, interiors o exteriors, es configuren en la seva gran majoria com a entorns de socialització en els quals les relacions entre els individus conformen les evolucions de la ciutat, o com a mínim, són susceptibles de participar en aquestes. L'esfera pública com a tal, en canvi, no té transcendència en els espais presentats a *La plaça del Diamant* i a *El temps de les cireres* on la importància d'aquests queda circumscrita majoritàriament a l'àmbit domèstic.

Així doncs a les novel·les d'Oller i Sagarra podríem dir que la definició de la ciutat ve donada de portes en fora, basada en la importància de les aparences i les connexions socials que en aquests espais de relació es poden donar. Són exemples clars el dinar del dia de Nadal a can Foix o la festa d'inauguració de la torre d'en Giró a *La febre d'or* o les festes a casa d'Hortènsia Portell a *Vida privada*. Uns i altres, espais bigarrats, ocupats per una societat conformada per individus diversos que en les seves interaccions tracten d'adaptar-se a les transformacions del moment per tal de continuar tenint pes en la conformació de la ciutat. Els espais compartits suposen, doncs, el lloc on mostrar-se i per tant on influir.

Els espais a les novel·les de Rodoreda i Roig adquireixen, com dèiem, una significació completament diferent. L'àmbit domèstic, com a espai de reclusió femenina, passa a

tenir una importància cabdal en la construcció del relat. Les dues autores presenten una ciutat que senten silenciada i que per tant fins aquell moment ha obviat uns espais que també són constituents de la realitat urbana. El pis del carrer Montseny on la Colometa viurà amb en Quimet o el pis de la tia Patrícia són espais significatius amb pes dins de les narracions d'una i altra escriptora. Ambdós reflecteixen la reclusió i l'opressió en tant que es converteixen espais que es van reduint, amb la invasió dels coloms en el cas de *La plaça del Diamant* o amb la forçada venda del pati de Patrícia per poder fer front als deutes deixats pel marit mort. Però no són només els ambients interiors, estrictament domèstics, els que prenen protagonisme en aquestes novel·les. El carrer també és un espai significatiu, però no ho és des de la perspectiva que mostraven les novel·les d'Oller i Sagarra, ja que en aquestes aquests entorns tampoc no s'erigeixen com a esfera pública sinó com a espais hostils. Natàlia a *La plaça del Diamant* camina sempre pels carrers amb por de ser atropellada pels tramvies, els carrers són insegurs, són incòmodes de transitar: “Altra vegada un tramvia va haver de parar en sec mentre travessava el carrer Gran; el conductor em va renyar i vaig veure gent que reia.” (*La plaça del Diamant*, 1993, p.159)

D'una manera diferent aquesta hostilitat de l'espai exterior també ens és traslladada a l'obra de Roig. Especialment destacable, en aquest sentit, és el moment de les càrregues policials contra els estudiants i de la detenció de Natàlia. El carrer, la Universitat, són llocs que no li corresponen, com s'encarrega de recordar-li Joan Miralpeix:

“I tu no has volgut saber què em va passar a comissaria i el que vaig veure a la Universitat. A la Universitat?, preguntà el pare de la Natàlia, i què hi feies tu a la Universitat? Que no ho veus que això no és cosa teva?, els estudiants sempre fan enrenou.” (*El temps de les cireres*, 1980, p.127)

Els espais de la ciutat es converteixen en espais de difícil lectura per a les protagonistes, són espais dels que són excloses pel moment històric, la ciutat de la guerra o la immediata postguerra en el cas de *La plaça del Diamant*, o bé la ciutat sota el règim franquista de *El temps de les cireres*. Però hi ha una exclusió que va més enllà de la realitat històrico-política que és l'exclusió de l'espai públic per una qüestió de gènere. El fet de ser dones les aparta de la possibilitat de viure la ciutat en plena llibertat, les confina als espais domèstics o les condemna a uns espais exteriors hostils que generen estranyesa o descoratjament constants.

L'hostilitat dels espais de la ciutat que presenta Roig és la que forçarà Natàlia Miralpeix a la fugida de Barcelona. La fugida de la Colometa serà, en canvi, una fugida interior. Un cop acabada la guerra i casada amb l'Antoni el pànic als espais exteriors la portarà a la reclusió absoluta: "Vivia tancada a casa. El carrer em feia por. Així que treia el nas a fora, m'esverava la gent, els automòbils, els autobusos, les motos... Tenia el cor petit. Només estava bé a casa." (*La plaça del Diamant*, 1993, p.187)

Una i altra evasió formaran part de l'evolució de les protagonistes i de la seva transformació, que necessàriament anirà lligada a un canvi en la interacció amb els espais de la ciutat. D'aquest canvi sorgirà la capacitat de llenguatge que totes dues assoliran i que els permetrà la construcció del propi relat i la seva configuració de l'espai urbà.

Reflexió a banda requereix l'espai de la plaça del Diamant en tant que es converteix en espai simbòlic en la novel·la, no en va és l'espai que dona títol a l'obra. Els espais exteriors a la novel·la de Rodoreda ja hem dit que no es constitueixen com a esfera pública en cap cas, sinó que són espais de la subjectivitat de la protagonista. La plaça del Diamant és a més espai catalitzador per a Natàlia, és l'espai on tindrà lloc el reconeixement de la protagonista que permetrà la seva entrada al llenguatge i la conseqüent capacitat de narrar. La Plaça del Diamant es convertirà en l'espai simbòlic de la pèrdua i de la recuperació de la identitat per a Natàlia, però també per a la ciutat. La concepció de la plaça va lligada a les relacions col·lectives, a la vida de la comunitat, per això en el primer capítol la plaça és representada com un espai en festa. En aquest entorn festiu Natàlia es converteix en Colometa i inicia la vida que serà capaç d'explicar després de renéixer en aquest mateix espai molts anys després. La plaça que veu aquest renaixement de la protagonista és "una capsa buida feta de cases velles amb el cel per tapadora." (*La plaça del Diamant*, 1993, p.219). Un espai que ja no té res a veure amb aquell lloc de festa major que obria la novel·la, igual que la senyora Natàlia ja no té res a veure amb la Colometa que va sortir-ne en el seu dia. La narradora podrà explicar a partir d'aquí la seva vida, i també la vida de la ciutat en aquest temps. En tant que entenem que l'experiència de Natàlia va lligada a l'evolució de la ciutat i que la seva cerca d'identitat transcendeix l'individual per aixecar una veu col·lectiva, el seu crit a la plaça i la seva anagnòrisi es desenvolupen en paral·lel a la de la Barcelona que ella ens explica. J.R. Resina afirma: "Com un túmul prenyat amb els treballs del dol, la plaça s'emplena de significat; és l'indret on la ciutat s'articula i es torna anomenable."

(Resina, 2008, p.174). La col·lectivitat que havia perdut la identitat la recupera simbòlicament després del “crit de l’infern” proferit a la plaça per la protagonista.

Així doncs, observem que a través de la representació que genera la instància narradora els espais de la ciutat prenen un o altre sentit en cadascuna de les novel·les. La construcció d’aquests en les novel·les d’Oller i Sagarra els constitueix en la seva gran majoria com a esfera pública, i a través de la construcció coral que tots dos autors proposen, aconsegueixen aquesta funció establint-se com a nucli de les relacions socials que constitueixen la ciutat. Els espais serveixen d’aparador per a que la societat del moment es mostri i configuri la ciutat. També en d’altres moments aquests espais ens són descrits amb voluntat totalitzadora, amb la intenció de traslladar una imatge determinada de l’entorn urbà. Ho hem vist a l’anàlisi de *La febre d’or* amb aquella contemplació que Gil Foix fa de la ciutat des de la part alta d’aquesta i es repeteix en Sagarra tot i que en aquest cas el seu to s’acosta, moltes vegades, al de la crònica periodística:

“Feia cinc anys que el Baró de Falset s’havia foradat el cap amb una bala. Durant aquells cinc anys, la vida pública del país evolucionà força. A Barcelona es produïren fets de brillant transcendència. L’exposició de Montjuïc va marcar els moments de més xarol. (...) Els cabarets van tornar a segregar el xampany gelat com en el bon temps de la guerra. Els hotels de Barcelona no podient donar abast. (...) Barcelona bullia, tot era un sofregit de grandesa i de campí qui pugui.” (*Vida privada*, 2018, p.237)

En Rodoreda i Roig, en canvi, els espais formen part de la subjectivació que procedeix de la instància narrativa i per tant, com hem vist, s’identifiquen necessàriament amb els personatges i amb la seva evolució. Els personatges d’aquestes dues novel·les no funcionen com a estereotips per tant la seva visió és plenament individualitzada, subjectiva i fragmentària i d’aquesta manera es configuren els espais de la ciutat que ens presenten.

- **Tractament del temps**

El tractament del temps de l'acció també es converteix en un fet cabdal a l'hora de representar la ciutat i traslladar-nos la imatge d'aquesta. Com ja hem esmentat la fórmula temporal presenta diferències importants en les quatre novel·les, la qual cosa fa que la construcció de la ciutat variï en funció d'aquesta.

A les obres escrites sota els preceptes del realisme clàssic l'estructura temporal presenta un perfecta linealitat sense fissures. Les accions descrites comencen i acaben de forma perfectament delimitada, són talls sincrònics nets. A *La febre d'or* ens trobem davant la peripècia de Gil Foix situada en un moment històric perfectament reconeixible que és el període especulatiu que es va donar a Barcelona entre els anys setanta i vuitanta del segle XIX que dona títol a la novel·la. L'acció descriu dos anys d'aquest període en els quals assistim a la pujada i l'estimbada del protagonista, presentades en les dues parts de la novel·la titulades precisament així. La narració ofereix en perfecte ordre cronològic els esdeveniments i la història es tanca de manera conclusiva. Gil Foix després de la gran fortuna que ha aconseguit en un període molt curt de temps s'arruïna, la família es salva gràcies al llegat de la senyora Mònica i l'antic fuster víctima de l'afàsia produïda pel xoc de l'estimbada torna a treballar la fusta reclòs en una habitació. Oller ha presentat durant el desenvolupament perfectament ordenat de l'acció el que Rosa Cabré anomena un "veritable retaule de la dinàmica de classes que caracteritzava la societat barcelonina" (recollit a Casacuberta i Gustà, 2012, p.47) i deixa una lliçó moral com a rerefons de l'obra en què fa una clara crítica a l'ambició desmesurada i la vanitat que algunes de les transformacions de la ciutat moderna estan comportant.

Sagarra per la seva banda fa un exercici similar pel que fa a l'organització temporal. En el seu cas divideix la novel·la en dues parts separades per cinc anys. La primera part es situa l'any 1927 i la segona el 1932. El lapse temporal entre totes dues parts és documentat profusament pel narrador que introdueix la segona amb una detallada descripció dels fets ocorreguts a la ciutat durant aquell temps amb la clara voluntat d'informar al lector. L'organització de l'acció en totes dues parts és perfectament lineal de nou i quan se'ns presenten fets ocorreguts en moments anteriors als del temps cronològic de l'acció, la dominant veu del narrador condueix la nostra mirada de forma

perfectament guiada cap al fet concret que vol mostrar sense fer-nos dubtar en cap moment de l'ordre temporal de les accions que relata.

Així doncs, la impressió que causen totes dues obres és la d'un quadre perfectament emmarcat, res escapa a la nostra visió en aquest tall temporal perfecte. Tant a *La febre d'or* com a *Vida privada* ens trobem amb productes que es volen perfectament acabats, conclusius. Només es presenta un tall temporal concret, perfectament delimitat i ordenat que desitja elevar-se a categoria, en el sentit que es pretén retrat complet d'una època i incorpora certa voluntat mitificadora de la ciutat.

Les obres de Rodoreda i Roig són en aquest sentit molt més complexes, tot i que el tractament del temps sigui molt diferent entre l'una i l'altra. En el cas de *La plaça del Diamant* el punt de partida de l'acció narrada ja planteja una distància temporal indeterminada amb la veu narradora. La Natàlia narradora decideix explicar la seva història, hem vist més amunt la importància d'aquesta determinació en la construcció del relat, des d'un present incert. La narració ens ofereix un temps de l'experiència vital de la protagonista sense delimitacions temporals tancades, que s'emmarca en un temps històric que anem endevinant a través de l'anècdota quotidiana. La narració és lineal en tant que cronològicament ordenada, però no ofereix certesa de cap mena, ja que tot el relat prové de la consciència de la protagonista. Entenem que la novel·la comença en algun moment d'un estiu previ a la proclamació de la República, però en desconeixem dates exactes ja que aquestes no s'expliciten mai. Els diferents fet històrics i el pas del temps es lliguen sempre a l'evolució cíclica de les estacions. Així la República arriba una primavera amb "olor de fruita tendra i de poncella", l'inici de la guerra amb una calor que fa que la roba s'enganxi a l'esquena i el final d'aquesta amb "un fred que no s'acabava mai". El temps llarg de la postguerra des del matrimoni amb l'Antoni fins al casament de la Rita s'expressa amb senzillesa en una frase lligada al temps de la natura: "Vaig veure caure moltes fulles i vaig veure néixer molts brots" (*La plaça del Diamant*, 1993, p.191). La idea d'un temps cíclic, recurrent, es reforça amb la imatge de la plaça del Diamant, la plaça s'erigeix com a símbol de la comunitat primitiva i com a evocació del temps de la natura i Rodoreda inocula aquesta circularitat en l'estructura de l'obra amb l'obertura i tancament del conjunt de l'acció narrada a la mateixa plaça. La narració "lineal" de Natàlia comença i acaba en el mateix lloc tancant el cercle, però no de forma conclusiva sinó permetent que seguim girant en ell, transmetent la idea de transformació constant de la protagonista i de la ciutat.

Molt diferent, com ja assenyalàvem, és el plantejament temporal en l'obra de Roig. En aquest cas tenim un temps de l'acció perfectament lineal que es centra en la setmana posterior al retorn de Natàlia Miralpeix a Barcelona. Aquest retorn, però, incorpora el record de tota la vida familiar que es va teixint a través de les veus convocades per la instància narradora. Totes les veus reconstrueixen la història de la família a través de la pròpia memòria, cadascú aporta la seva visió, la seva construcció del món, en un trencaclosques complex que no aconseguim ordenar del tot com a lectors fins a l'acabament de la novel·la. Tot i aconseguir potser al final de la lectura un ordre cronològic de tots els fets que s'han anat esdevenint, la novel·la no pretén tancar la visió de la ciutat que ens explica, ans al contrari, la idea de la ciutat acaba apareixent en concloure el text com a entitat en constant evolució. La relació amb la ciutat i la comprensió d'aquesta apareixen en les rememoracions de tots els personatges, però cal destacar especialment de quina manera les visions de Joan Miralpeix, Natàlia Miralpeix i Màrius, s'entrellacen donant lloc a aquesta lectura de continuïtat. Tres generacions d'una mateixa família, que han viscut en la mateixa ciutat i on cadascú ha hagut de tractar de comprendre-la i adaptar-se a la seva transformació. Ho va haver de fer el pare de Natàlia després de la guerra, abandonant els somnis d'arquitecte idealista; la construcció de la ciutat desitjada, va deixar pas a l'intent de reconstruir la ciutat en runes des d'uns valors que ja no eren els propis, negant tots els principis i també la identitat. Ho va haver de fer la Natàlia fugint de la ciutat que l'oprimia i la negava com a dona; per a tractar des de la distància aprendre a mirar-la. I ho fa també el seu nebot Màrius en la seva contradicció adolescent a través de la poesia. La construcció de la ciutat del futur porta implícita la Barcelona del passat. La transformació de la ciutat es lliga als personatges generant una mena de contínuum, un doll que no deixa de rajar. Generació rere generació la ciutat que és la mateixa, canvia, és una ciutat transformada que cadascun d'ells es veu obligat a tractar de comprendre per sobreviure-hi.

Els fets de la història familiar que ens són presentats desordenadament com a lectors prenen al final de la novel·la un sentit de continuació, de cercle que es tanca per seguir girant també al ritme de la transformació de les consciències i de la ciutat. El retorn al punt zero del cercle el trobem al final de la novel·la quan Natàlia visita el seu pare al manicomi:

“La Natàlia trobà el pare més gras, calb del tot, una calba rosada, lluent com la d'un infant abans de néixer.” (*El temps de les cireres*, 1980, p.237)

“En Joan Miralpeix començà a enraonar com una criatura.” (*El temps de les cireres*, 1980, p.237)

Aquesta mena de retorn a la infantesa planteja aquesta noció circular que es constata en la frase que diu el mateix Miralpeix en el seu divagar: “Però el vell no l’escoltava, la vida és com un cercle, tornem al punt de partida.” (*El temps de les cireres*, 1980, p.238)

Tot i la diferència en el tractament del temps de les novel·les de Rodoreda i Roig, aquest en cap moment ens genera com a lectors la sensació de tall delimitat, l’acció narrada en cap cas esdevé conclusiva. La ciutat que se’ns presenta a través d’aquests tractaments temporals va recuperant la identitat a través de la lectura que d’ella poden fer les protagonistes, però ambdues narracions ens remetent a certa circularitat o continuïtat, impedit una visió tancada. El temps que circula, que brolla a raig, que no s’interromp amb un principi i una fi abruptes permet pensar una ciutat oberta en transformació constant. Cap de les dues obres no pretén aturar-se en la transformació d’un moment sinó traslladar una imatge en la qual la ciutat flueix i avança com els seus protagonistes.

4. CONCLUSIONS

Al llarg d'aquest treball hem analitzat de quina manera des de la literatura s'ha generat una representació de la ciutat de Barcelona que afavorís la seva comprensió i hem revisat quatre representacions que ens acosten a la idea de ciutat des de dues fórmules diferents. La ciutat moderna, aquella que respon a una transformació i creixement exponencials al segle XIX, que genera dubtes en la seva llegibilitat i que es torna difícil d'habitar, s'ha convertit en un signe complex que ha seguit evolucionant fins als nostres dies i que requereix d'una interpretació. Com ja hem repetit diverses vegades, les ciutats no són simple cartografia, simple juxtaposició d'espais, sinó que es converteixen en entramats complexos que incorporen en la seva evolució tots aquells que les habiten i les pensen en un moment històric determinat.

M'he volgut acostar a la conferència que Roland Barthes va dictar l'any 1967 sobre semiologia i urbanisme perquè m'acompanyi en aquesta reflexió final. Barthes en la seva exposició afirma que tota ciutat és discurs i tot discurs és llenguatge. La ciutat, diu Barthes, és escriptura en tant que suposa la inscripció de l'individu en l'espai. Així doncs, la ciutat es converteix en signe que cada ciutadà construeix amb la seva inscripció i al mateix temps amb la seva interpretació. L'habitant de la ciutat esdevé semiòleg en tant que tracta de decodificar el signe, però també escriptor d'aquesta.

Al llarg d'aquest treball he mostrat l'exemple de quatre autors i autores que han posat sobre la taula la seva interpretació d'aquest signe que és Barcelona a través de les seves construccions literàries. Cadascun d'ells ens ha presentat a través dels seus personatges uns lectors/escriptors determinats de l'espai urbà representat, uns semiòlegs que s'han enfrontat a aquesta idea de Barcelona com a signe, al mateix temps que participaven en la seva creació. Tots quatre han ofert, doncs, una imatge de la ciutat en una construcció que suposa per a nosaltres com a lectors un doble nivell de significació, el de la ciutat i el de la seva representació, en tant que les novel·les es converteixen en discurs que representa un altre discurs que és la ciutat. I en aquesta doble lectura hem basat, doncs, el nostre estudi. Així, hem pogut analitzar la construcció de la idea de ciutat des de dues estratègies narratives, una que ha presentat la ciutat des d'una pretesa objectivitat, amb una voluntat totalitzadora, i una que ho ha fet des de la subjectivitat de la consciència, fent evident la impossibilitat de fixar un únic sentit.

Des d'aquestes dues fórmules de representació, hem pogut observar com el significat Barcelona presenta significats diferents en la interpretació que cada obra fa del signe ciutat. Barthes, en la conferència esmentada afirma que els significats passen però el significat queda. Aquesta frase em sembla la clau per comprendre i tancar tota la reflexió per on ens ha conduït aquest estudi perquè ens remet a la inevitable i constant transformació de la ciutat. Barcelona se'ns ha presentat al llarg de les novel·les treballades com a significat que allotja diversos significats. Significats que són canviants com ho és la mateixa ciutat i la forma de representar-la. Els significats varien, el significat es manté en tant que el subjecte Barcelona sempre és el mateix tot i que romangui en constant transformació. Cada Barcelona representada és hereva de les anteriors i la construcció literària que d'ella se'n fa també beu inevitablement de la tradició que la precedeix. La ciutat de Barcelona que hem analitzat des de les quatre visions proposades és un palimpsest on cadascuna de les ciutats s'ha anat superposant a l'anterior. De la ciutat d'Oller fins la de Roig passant per la de Sagarra i Rodoreda cada ciutat deixa la seva petjada en la que vindrà després, perquè, com hem dit, la ciutat és un organisme viu que es modifica al compàs del temps històric. De la mateixa manera, les representacions literàries són deutores de la seva tradició i en cadascuna de les obres s'hi troba sempre algun rastre de les anteriors.

Les ciutats són les seves representacions o, dit d'una altra manera, no tenim ciutat si aquesta no ha estat representada. Una ciutat és la seva representació perquè sense aquesta no hi ha possibilitat de comprendre-la, no hi ha possibilitat de pensar-la. I aquestes representacions evolucionen inevitablement amb la ciutat, es transformen com aquesta i construeixen un imaginari que mai és únic ni tancat i que necessàriament s'alimenta de totes les representacions que ja hi són i de les que han de venir.

Les quatre novel·les que hem estudiat han construït quatre Barcelones diferents i totes representen un signe que comparteix significat però no significat. La literatura, com la ciutat, com el món, es transformen constantment, i tota representació ha de ser testimoni d'aquesta modificació. No hi ha doncs una única representació de la ciutat, ni aquestes dues fórmules que hem presentat esdevenen les úniques per posar sobre el paper el subjecte Barcelona. Si alguna cosa hem comprovat al llarg d'aquest estudi és la impossibilitat de tancar una única interpretació de la ciutat donada la constant transformació del signe. La ciutat de Barcelona és, doncs, cadascuna de les seves representacions i cadascuna de les interpretacions que d'elles puguem fer.

BIBLIOGRAFIA

ARNAU, C.: *Mercè Rodoreda, l'obra de postguerra: exili i escriptura*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda: Institut d'Estudis Catalans, 2012

- "Josep M. de Sagarra i la novel·la: *Vida privada*" dins *Actes de la jornada d'homenatge a Josep Maria de Sagarra*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2014

BARTHES, R.: "Semiología y urbanismo" dins *La aventura semiológica*. Barcelona, Buenos Aires: Paidós, 1993

BROCH, À.: "Maria Aurèlia Capmany i Montserrat Roig o el temps com a memòria col·lectiva". *Catalan Review*, vol VII, núm. 2, 1993 (p. 21-37)

BRUNET, M.: "La novel·la que Josep M. de Sagarra ha escrit aquest estiu". *La publicitat*, 25 d'agost 1932 (p.5). Disponible a: https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1466383

BUSQUETS, J.: *Barcelona, evolución urbanística de una capital compacta*. Madrid: Editorial Mapfre, 1994

CABRÉ, R.: *La Barcelona de Narcís Oller. Realitat i somni de la ciutat*. Valls: Cossetània, 2004

CAMPILLO, M.: "La plaça del Diamant. El substrat històric en una narració de vida.". *Els Marges* núm 70, 2002 (p. 5-23)

CARBONELL, N.: «*La Plaça del Diamant*» de *Mercè Rodoreda*. Barcelona: Editorial Empúries, 2004

CARRERAS, C.: *La Barcelona literària. Una introducció geogràfica*. Barcelona: Proa: Enciclopèdia Catalana, 2003

- "La ciudad de Barcelona en la literatura catalana". *Anales de geografía de la Universidad Complutense* núm. 15, 1995 (p. 221-233)

CASACUBERTA, M. i GUSTÀ, M. (editores): *Narratives urbanes. La construcció literària de Barcelona*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2008

- CASTELLANOS, J.: *Literatura, vides, ciutats*. Barcelona: Edicions 62, 1997
- DUPLÁA, C.: *La voz testimonial en Montserrat Roig*. Barcelona: Icària, 1996
- FUSTER, J.: *Literatura catalana contemporània*. Barcelona: Curial Edicions, 1988
- GALLÉN, E. et al. (ed.): *Sagarra i Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2012
- GUSTÀ, M.: “Notes sobre *Vida privada*”. *Els Marges*, núm 22/23, 1981 (p. 33-48)
- HUGHES, R.: *Barcelona*. Barcelona: Anagrama, 1992
- LLOVET, J.: “Literatura i ciutat” dins *El sentit i la forma. Assaigs d'estètica*. Barcelona: Edicions 62, 1990
- MATAS, À.: *La ciudad y su trama. Literatura, modernidad y crítica de la cultura*. Madrid: Lengua de trapo, 2010
- MORETÓ, I.: “La irrupció de la ciutat moderna. 1854-1874”. *Barcelona quaderns d'història*, núm. 14, 2008 (p.23-45)
- OLLER, N.: *Memòries. Història de mos llibres i relacions literàries*. Valls: Cossetània Edicions, 2014
- PAVEL, T.: *Representar la existencia: el pensamiento de la novela*. Barcelona: Crítica, 2005
- RESINA, J.R.: *La vocació de modernitat de Barcelona. Auge i declivi d'una imatge urbana*. Barcelona: Galàxia Gutenberg, 2008
- RIERA, C.: “Montserrat Roig: una altra mirada de Barcelona”. *Revista Lectora* núm 1, 1995 (p. 7-17)
- ROIG, M.: *Digues que m'estimes encara que sigui mentida*. Barcelona: Edicions 62, 1993

SAGARRA, J.M. de: "Novel·la catalana". *La publicitat*, 11 de maig 1924 (p.1). Disponible a: https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1461361

- "La por a la novel·la". *La publicitat*, 26 d'abril 1925 (p.1). Disponible a: https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1461957

- "Olor de novel·la". *El mirador*, 5 de maig 1932 (p.2). Disponible a: https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=249&anyo=1932

- "Josep M. de Sagarra parla del «Naixement d'una novel·la»". *La publicitat*, 23 d'octubre de 1932 (p.3). Disponible a: https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1466485

SERRAHIMA, M.: "Vida privada de Josep M. de Sagarra" dins de *Guia de la literatura catalana contemporània*. Barcelona: Edicions 62, 1973

SIMMEL, G.: "La metròpolis y la vida mental" dins *Antología de sociología urbana* México D.F.: UNAM, 1988

STURM-TRIGONAKIS, E.: *Barcelona. La novel·la urbana (1944-1988)*. Kassel: Reichenberger, 1996

TORRES, A: *Montserrat Roig. La memòria viva*. Carcaixent: Sembra, 2016

TRIADÚ, J.: "La plaça del Diamant de Mercè Rodoreda" dins *Guia de la literatura catalana contemporània*. Barcelona: Edicions 62, 1973

WILLIAMS, R.: *El campo y la ciudad*. Buenos Aires ; Barcelona [etc.] : Paidós, cop. 2001

- *Solos en la ciudad. La novela inglesa de Dickens a D.H. Lawrence*. Madrid: Debate, 1997

YATES, A.: *Narcís Oller. Tradició i talent individual*. Barcelona: Curial, 1998

Edicions de les obres treballades:

OLLER, N. (1890-1892): *La febre d'or*. Barcelona: Edicions 62, 2012

RODOREDA, M. (1962): *La plaça del Diamant*. Barcelona: Club Editor, 1993

ROIG, M. (1977): *El temps de les cireres*. Barcelona: Edicions 62, 1980

SAGARRA, J.M. de (1932): *Vida privada*. Barcelona: Proa, 2018