
Les novel·les dels Garriga de Josep Pin i Soler. Una lectura

per Josep M. Domingo

1. PAIRALISME

Els paratextos a l'entorn de *La família dels Garrigas*, l'obertura de la saga novellística de Josep Pin i Soler,¹ envien repetidament al que hom té com una forma natural i òbvia de referent, el paradigma de l'idil·lisme: el títol de novel·la familiar, l'editor (en el que és al·lusió al *curriculum* editorial així com al sistema simbòlic global de la Renaixença), les indicacions genèriques de les gasetilles i anuncis de premsa («novella catalana», «novella catalana del Camp de Tarragona»), part de la recepció crítica. Això a banda dels components que en la ficció mateixa hi remetent, efectivament, d'una manera directa (la caracterització de personatges i enunciats narratius, l'ús del folklore). Pin i Soler mateix, en la seva única manifestació pública contemporània sobre el sentit de la ficció, hi apellava —bé que en un sentit oposat.² L'idil·lisme pairalista manté en els darrers anys vui-

1. Saga que va començar a escriure, segons Pin i Soler mateix, el 1869 (ho anota en el ms. de *La família dels Garrigas* de l'arxiu del Dr. Joan Solé i Pla, Barcelona) i de la qual va publicar entre 1887 i 1890 tres volums: *La família...* el 1887, *Jaume* el 1888 i *Niobe* el 1890 (però amb data de 1889). Hi ha, entre els papers conservats de Pin i Soler, els esborranys d'una quarta novel·la inacabada, titulada *Kildo*, en la qual sembla que treballà entre 1889 i 1892. (Dec a l'amabilitat dels hereus de Josep Pin i Soler i del Dr. Joan Solé i Pla la consulta dels materials que esmento.)

2. J. PIN Y SOLER, *Intimitats*, dins «Almanach de la Torratxa pera l'any 1892» (Barcelona, López, ed., Llib. Espanyola, 1891), p. 131.

tanta una presència abassegadora a base d'un profús bagatge textual i icònic acumulat i en circulació, i activat, per corroborar-lo o per negar-lo, per les mobilitzacions del catalanisme: és, en efecte, un signe d'identitat establert, operatiu en sectors no implicats en el catalanisme i, per tant, alhora una ben gastada –i restrictiva– pedra de toc.

És, també, un sistema simbòlic i de valors la intensa profusió del qual (amb episodis d'especial pugnacitat ideològica) dreça un àmbit inevitable de naturalització que afecta tota mena de projectes literaris –inclosos certs aspectes del de Pin i Soler. Esdevé, aleshores, un condicionant poderós de la creació i la recepció autòctones de novel·les. En mots d'Enric Cassany, «el mite [pairalista] entra en la novel·la més enllà de si és de temàtica rural, i esdevé un lloc comú i una trinxera contra el realisme –amb la qual cosa es confirma el poc interès per aprendre la lliçó d'Oller».³

La valoració d'aquest episodi en l'historicisme literari no ha presentat dubtes: un residu exclòs del «modern». La contestació literària i ideològica contemporània dels *topos* esgrimeix aquest mateix argument: són els autors progressistes com Balaguer, Roca i Farreras o Almirall. O el mateix Joan Sardà que el 1877, a «La Renaixença», en un significat «moment d'estret i germanívol companyonatge»,⁴ desconfia del felibrisme.⁵ I, després, clar, el grup naturalista. Sardà, Oller i Yxart ironitzen en privat sobre la qüestió a més de pronunciar-s'hi explícitament. Oller es nega davant de Miquel i Badia, arran de la seva crítica de *Vilanis*, al «*capricho singularísimo [que] reducirá al escritor catalán a pintar tan sólo menestrales y payeses y algún otro tipo ya desperdigado de más altas clases*»;⁶ es nega, continua, a «*coadyuvar al deplorable amañamiento de que ha venido adoleciendo nuestra literatura pintando un mundo convencional que ni usted ni yo podemos de buena fe tolerar más que en los ventalls; una tierra que pone en ridículo a sus inventores y a los infelices que les aplauden*».⁷ I, així, quan s'aproxima a la vida rural fa atenció a un món en conflicte: el 1892 mostra a Pereda l'esbós de la novel·la en projecte *La familia del Mas Gran* (cal notar el títol!), «tràgica pintura de l'odi originat pel fideicomís condicional entre dos germans pagesos».⁸ O Yxart, en un balanç de l'any 1889, es resisteix a «*prolongar lo que podríamos llamar la edad del arpa*» d'una literatura del fonamentalisme ètnic desvinculada del present.⁹

És en aquest àmbit (en aquest àmbit de contestació d'un imaginari en col·lisió amb el «real» i el «modern») que, de fet, tal com volia Pin i Soler, la història de la

3. ENRIC CASSANY, *El costumisme en la prosa catalana del segle XIX* (Barcelona, Curial, 1992), p. 265.

4. R. ARAMON I SERRA, *Mirèio a Catalunya*, dins *Actes et Mémoires du IIe Congrès International de Langue et Littérature du Midi [...]* (Centre d'Études Provençales de la Faculté de Lettres d'Aix, 1961), p. 299.

5. J. SARDÀ, *Sobre 'ls orígens de la actual restauració literària catalana*, dins *id.*, *Bibliografia*, «La Renaixença», any VII (1877), tom 1, ps. 387-390.

6. Carta d'Oller a Miquel i Badia de 26-VII-1886 (dins Narcís OLLER, *Memòries literàries. Història dels meus llibres*, Barcelona, Aedos, 1962, p. 68).

7. *Ibid.*

8. N. OLLER, *Mem. lit., op. cit.*, p. 35. Transcriu l'esbós Alan YATES, *Narcís Oller: Esborranys de novel·les*, «Els Marges», 10 (1977), ps. 39-40.

9. J. YXART, *Barcelona 1889*, dins *Apuntes para el resumen del año 1889*, Tip. de «La Vanguardia», p. 94. També, J. YXART, *Teatre català*, dins *id.*, *Obres catalanes* (Barcelona, Tip. «L'Avenç», 1895), p. 289: «És una preocupació, filla d'una vanitat ridiculíssima, figurar-se an els pagesos idiotes o poch menos. Precisament són tot lo contrari. L'astúcia refinada, la malícia impertinent, los caracterisen», etc.; en carta a Oller del 20-IX-1894, Yxart (que escriu a Oller des del Mas de les Moreres) constata com és «la vida rural tan convencionalment descrita i encara no ben coneguda. *El crim de Vallestret*, i les pàgines de *La Terre*, inclús les més horroroses, són els estudis que, el que veig, em recorda més sovint» (N. OLLER, *Mem. lit., op. cit.*, ps. 259-260).

saga dels Garriga fa sentit. Una història, aquesta, que desenvolupava una imatge del rural copsada per l'autor de jove i que, poc després, s'activava per la construcció d'un cicle novel·lístic que –deia Pin– es pensava com a constatació del que «érem» i «som».¹⁰ Anotava en el quadre *Els prohoms* (1868): «Els Déus se'n van! dèyan els grechs; escarnint llur dictat yo diré: las costums originals desapareixen? Lo pagès, per poch que pugui, deixa·l tarròs y l'aixada y se'n va a las ciutats preferint sé camàlich o carraté a fé lo que los pares fèyan: lo pobre no se n'adona que, en contes de guanyà, perd», etc.¹¹ El text segueix segons una convencional fraseologia costumista, però insinua uns referents segons els quals prendrà forma la ficció dels Garriga: l'orfenesa a què els «Déus» condemnen els humans, la negativitat del procés, l'urbà (l'extrarural) com a escenari de la solitud resultant.

2. NÍOBE

1. La restitució de la veritat

El panorama obert als ulls del lector a l'incipit de *La família dels Garrigas* acaba en la focalització d'una casa pairal, d'un hipotètic temple del culte pairalista –el Mas del Molí Vell. L'aparició, tal com era previsible, d'aquest emblema (que té, a més, les parets exteriors decorades amb esgrafiats que representen escenes d'una Arcàdia mitològica i agrària presidida per Ceres –F, 12-13¹²) queda, però, ja marcada pel contrast amb la convenció. Tot allò de positiu que se'n declara (que sigui «avuy un mas dels mes bells», F, 9; el palès «bon gust de l'exterior», F, 13; que posseeixi la grandesa d'un passat immediat)¹³ no servirà sinó per a mesurar l'abast de la seva actual (i futura) degradació: l'ús degradat dels objectes (F, 13-14), l'enviliment de la biblioteca (que de volums nobles de canonge siscentista passa a contenir novel·les de fullotó i romanços, «criminalitats eixidas d'aquell cau de fenòmenos parits pe·ls Jolis y nudrits encara per la viuda Pla» –F, 16), els senyals diversos del pas del temps, que ja no pot ser un fonament de vanitats, sinó sobretot l'acumulació de les evidències d'un desgast dolorós de tot, una manifestació de la vida que –dolorosament– s'ha escolat (F, 10-13).

El signe d'aquest inici és el de la història sencera: és premonició del sentit agònic que prendrà el relat. *La família dels Garrigas* és exactament la història de la dissolució dramàtica d'una família pairal: de la dissolució d'un medi, d'unes formes de vida, engolits en darrer terme pel curs de la història. És la liquidació d'una nissaga que, a més, no és pas anònima, sinó que s'ha vist engalzada en el relleu històric de l'antic règim (F, 30-31, i, abans, cap. primer): un medi i unes formes de vida no tan sols d'un aparent valor emblemàtic, sinó saturats d'un temps històric característic. La història, en efecte, es revela segons un mesurat i inapellable pla tràgic. Es desenvolupa en uns estadis (unes sèries de capítols) que

10. J. PIN Y SOLER, *Intimitats*, op. cit., p. 131.

11. J. PIN Y SOLER, *Cuadros de costums. Els prohoms*, «L'Avenc», III, núm. 1 (31-I-1891), p. 10.

12. Citaré abreujadament F per Joseph PIN Y SOLER, *La família dels Garrigas. Novela* (Barcelona, Imp. La Renaixensa, 1887); J per Joseph PIN Y SOLER, *Jáumè. Novela catalana* (Barcelona, Imp. La Renaixensa, 1888); N per J. PIN Y SOLER, *Niobe. Novela catalana* (Barcelona, Imp. La Renaixensa, 1889 [1890]); i K per J. PIN Y SOLER, *Kildo*, ms. (Arxiu Pin i Soler, Barcelona). Les xifres que en les citacions segueixen cada inicial corresponen a les pàgines tret del cas dels originals de *Kildo*, que es refereixen als fulls (segons la foliació de la meua edició, en premsa).

13. «les terras del "Molí Vell" han anat sent més vastas cada dia» (F, 17).

consecutivament van declarant que (a) hom parteix d'un marc familiar pairal (els dos primers capítols), (b) on hi ha uns conflictes (caps. de *Preludis a L'hort*); (c) uns conflictes que alteren l'ordre d'aquest marc (caps. de *La fi d'un Guarnerius a Feridura*); (d) que l'alteren de tal manera que en provoquen una definitiva decadència (caps d'*Altre ferit a Lo Molí Vell comença a caure*) i (e), a la llarga, la seva completa destrucció (del cap. *Lo Molí Vell comença a caure* fins al final).

A grans trets, *La família* és, com ja he dit, una història que mostra una dialèctica entre conservació i destrucció. En un vèrtex, Ramon Garriga, tipificat com a vell amo —que, per a escarni seu, ha d'assistir sense poder posar-hi remei a la destrucció del patrimoni familiar—, és de fet la personificació del vell sistema i exerceix una funció de símbol de l'ordre pairal. És testimoni de l'abast de la crisi i, alhora, en fa d'indicador: així, la seva decadència física és reflex de l'estat en què es van enfonsant família i propietat, i la seva mort (cap. *Lo Molí Vell comença a caure*) no és sinó l'averany de la disgregació final del Mas del Molí Vell, la seva gent i la seva condició. Tal com Ramon Garriga, davant dels fets, havia sospitat («acababa per veurer sos hereders confosos entre gent obrera d'una ciutat, esclaus d'una indústria o tràfec» —F, 293): atribuït de la seva identificació amb el vell ordre, l'hereu Garriga és la clara consciència de l'abast del fenomen que li ha tocat de viure (com també en ell mateix un seu exponent).¹⁴ A l'altre extrem, l'hereuet Ramon (l'àmbit problemàtic del qual, de manera significativa, és el que primer es defineix: caps. *L'hereuet, La Tuies i Pagesos*) és la figura que, en paradoxa amb els deures de la seva situació familiar —i tot ignorant, a més, els racons de la història i la moral familiars—,¹⁵ més volenterosament participa en la ruptura de l'ordre pairal. Ramon Garriga II acumula uns atributs i un comportament que suposen la contradicció sistemàtica dels símbols i els valors convencionals i identificadors del —fins aleshores— seu món (l'evitar que la «casa» «caigui», per dir-ho curt): l'haver esquinçat «una pila d'infòlios [de la biblioteca familiar] pera empaperinar prunas y fer cartuxos» (F, 24) (però consumir fulletons); la seva evident toïxosa i feblesa de caràcter; la seva militància liberal, nodrida precisament en la novella de fulletó (quan —cal notar-ho a més de les consideracions òbvies— el pare s'havia significat tot acollint un hipotètic fill d'un cap carlí —Narcís); el fet que expulsat del Mas la seva família, a qui deu protecció, per instal·lar-s'hi amb la seva amistançada (i així convertir el temple del familisme pairal, amarat dels records venerables dels Garriga en aquest cas particular, en un vergonyant «cau de femella» —cap. *Tots despartits!*). Voltat i fàcilment influït per personatges tan significats (tan «urbans»: tan poc «pairals») com un secretari d'ajuntament liberal o una noia cap-verd, la seva deixadesa de les responsabilitats d'hereu i la seva contaminació ideològica representen els signes dels temps que duen a la decadència —i més tard a la desaparició física— els Garriga.

Tot plegat amb la radicalitat de l'extrem oprobios i *kitsch* de la literatura de consum i del món modern alhora: un hereu obtús que no té cura del patrimoni i que, per a acabar-ho d'adobar, es fa progressista i finalment un assassí; un cabaler que no vol seguir la tradició de l'ofici eclesiàstic i que tira per artista; un amo que

14. Els successius conflictes que protagonitzen els fills del vell Garriga, causa de la decadència del Mas, són també la causa de la decadència física del vell hereu. Tot reblant la identificació, els capítols *La fi d'un Guarnerius, Feridura* i *Monotonia* són recapitulacions de l'esclat de la situació dels Garriga i alhora són episodis centrals de la degradació física de l'hereu. El valor emblemàtic del personatge és especialment significat en el cap. *Lo Molí Vell comença a caure*: la mort del personatge és alhora la mort del Molí Vell.

15. F, 17: «L'escarment del Avi, profità als nebots, y del aforcat ensà, cap Garriga ha sigut may més faciós».

té un fill natural que, a més, se li enamora de la filla legítima. Signes d'un temps confús, repeteixo, i apostats en qualsevol replec: la degradació de les pintures i els mobles del mas tingué lloc «en gran part» arran de la Guerra del Francès (F, 18), és a dir, apareixen com un desgavell més de la Revolució; les vinyes dels Garriga són delmades per la cendrosa, la malura que segons creença d'un pagès personatge de Vidal i Valenciano a *Rosada d'estiu*¹⁶ (creença popular?) causava el ferrocarril. *La família* és, doncs, el relat de la liquidació d'un món –d'un món ancorat en l'antic règim– en el flux agitat i confús de la història moderna: l'activisme polític, el progrés liberal, la crisi agrària. Tal com tematitza la sèrie dels títols (d'un món del qual es parteix, i que s'acaba, *La família*, a un conjunt de destins individuals: *Jaume, Niobe, Kildo*), un cop clausurat aquest àmbit els següents episodis de la història (les tres novel·les següents) mostren com uns personatges són impel·lits per la *vis centrifuga* del món modern: fora de la protecció del vell ordre, es debaten en la complexitat del món veritable –és a dir, ingressen definitivament en la història. Una bona part de l'interès que les ficcions de Pin poden desvelar es troba en aquesta qualitat de diagnòsi del contemporani: un temps de crisi que duu a l'isolament personal –«ce qui tarit bien des sources de bonheur», conclou un balanç francès coetani de la redacció de *La família*.¹⁷ El mateix caire de l'operació ja la marca ideològicament. L'enrolament en la història, és clar, es fa efectiu segons la projecció d'una perspectiva burgesa del món tant en el reconeixement dels models ideològics i mecanismes socials que hi operen, en el món, com en la –diguem-ne– reflexió metafísica que inspira –es produeix aleshores aquella característica (de la ficció novel·lesca del XIX, del cicle dels Garriga) oscil·lació entre la integració burgesa i l'estranyament del món que formalitza la inevitable posa de l'*ennui* nihilista. Una perspectiva burgesa, deia: queda clara en les mateixes raons explícites de l'antipairalisme:

«Certs enamorats platònics de la vida del Camp n'han cantat en tota llengua y ritme las virtuts de la gent que l'habitan... oblidant que virtuts és sinònim de bonas costums y que las costums són bonas hont la gent són culta o menos aferrada que ·l rural als béns terrestres.

»Se troban naturalment en los llogarets y masias, puvillas que may han trencat llurs debers..., hereus que may han furtat a ningú ni diners, ni anomendada... més com fallirà la pagesa rica y ben cuydada, esposa del home que més satisfaccions pot procurar-li de quants per la vora viuhem?

»Las Cristinas y ·ls Muñoz o Monaldeschis són aberracions d'altres classes socials.

»Lo pagès és púdic tocant a l'hipocresia.

»Lo ciutadà franch fins al cinisme.

»Si lo que fa ·l pagès sembla senzill, és per què n'amaga ·ls ressorts.

»L'home en son estat natural (sense renovar l'etern tema de si és originàriament dolent o bo) cercarà sempre la satisfacció de lo qu'ell pren per necessitats –o que ho son– y del desitj de satisfer·las resultarà tot lo mal com tot lo bé, de manera que l'home sols deixarà d'ésser dolent quan perdi la possibilitat d'ésser bo... va llarch!

»L'home absolutament virtuós és lo “Santi di guixi”.

»Tal qual Deu ha fet la criatura, ab nervis, sanch, calor, voluntat, moviment;

16. G. VIDAL DE VALENCIANO, *Rosada d'estiu* (Barcelona, Llib. de Alvar Verdaguer, 1886), ps. 71-72.

17. AZAÏS, *Civilisation*, dins Léon RENIER (dir.): *Encyclopédie Moderne*, IX (París, F. Didot, 1867), col. 514.

aquesta serà per força: nerviosa, colèrica, enamorada, generosa, mansa, bona, dolenta, activa, dropa... y pera fer-li posar en joch sas tendèncias sociables y corretjir o guiar las que no ho són, s'ha anat teixint poch a poch, posant-hi cadahú la seua, lo que se'n diu *civilisació*; art de persuadir al més gran número de que tot lo que agrada no és lícit fer-ho.

»Com en los llogarets hi ha menos civilisació qu'en las grans vilas, com ademés, etc., etc., *ergo...*» (F, 63-65).

«Bons costums», «cultura», liberalitat, franquesa, educació, civilització, un «estat natural» abocat a la voluntat i al desig: el lloc per al pairalisme arcàdic (i les formes diverses que adopta) és inexistent. La seva negació (ben immediata, com deia: l'anterior fragment resolutiu és al sisè capítol de *La familia*) es fa en nom del seny burgès de l'obvi i el pragmàtic, escèptic davant del desaforat tòpic rousseau-nià —una actitud que Pin va poder llegir, per exemple, en el seu admirat Karr de *Sous les tilleuls*.¹⁸

2. L'artista

«L'home en son estat natural [...] cercarà sempre la satisfacció de lo qu'ell pren per necessitats —o que ho són— y del desitj de satisfer-las resultarà tot lo mal com tot lo bé» (F, 64). La liquidació del vell ordre suposa desvelar quelcom de proper a aquest despullat «estat natural» —si és que, de fet, no queda al descobert—: vénen, ara, uns cursos vitals (el de Jaume, el de Ramon Garriga III, el de Kildo) que són aventures induïdes per un desfermament de la voluntat i el desig. (Aventures que, restituïda la veritat, mostren un increment de l'escreix allegòric.) L'ingrés en la història implica uns mecanismes convencionals i comuns de comportament que responen, en efecte, a un dilatat univers del desig. La biografia de Jaume obre significativament la sèrie. Davant del mar, en l'espai de la felicitat de la infantesa i de l'ensomni adolescent, Jaume llegeix: «Després d'un versista llegia un prosador, casi sempre *vidas* d'homens, los sols llibres que verament ensenyan» (J, 309): la seva particular educació sentimental és la lectura d'unes biografies d'on extreurà «ensenyaments», models d'alteritat sota la suggestió dels quals voldrà construir la seva vida. La seva existència es mostra sota el signe stendhalià d'un jo que no és sinó desig: «*Le désir par excellence, celui d'“être soi”, ou du bonheur*». ¹⁹ És a dir, Jaume manté la forma extrema del desig, el voler ser un altre del (en termes de Girard)²⁰ desig metafísic. I Jaume vol, a més, ser artista —i més exactament, encara, músic—: una emblemàtica forma absoluta de desig, la voluntat romàntica d'absolut, alhora que el signe de la crida romàntica a una llibertat essencial oposada a les formes de l'autoritat social. La illusió de llibertat promou aquesta radicalitat ingènua —aquesta forma de vanitat romàntica— que la realitat del món anirà atenuant fins a mostrar la veritable condició marginal i victimitzada en què rau aquest somni d'artista —de músic—, tal com les faules romàntiques (que Pin havia freqüentat) advertien.

18. Alphonse KARR, *Sous les tilleuls* (Paris-Ginebra, Slatkine Reprints, 1980), p. 28 (cap. XIV): «Connais-tu rien [...] de plus fatigant que cette manie funeste au plaisir des autres qu'ont certaines gens de tourner à l'idylle, de prôner un bonheur qui les ferait mourir de chagrin, et de raconter à tout propos les vertus de ces bons paysans auxquels ils ne rendent pas leur salut dans la crainte de se compromettre, et encore de dire, d'après les poètes élégiaques: "Où que je voudrais vivre aux champs, libre de soucis et d'ambition!" quand rien ne les empêche d'y vivre, que leur volonté». Cf. J. PIN Y SOLER, *Intimitats*, op. cit., p. 130, i id., *Comentaris*, op. cit., p. 130.

19. G. BLIN, *Stendhal et les problèmes de la personnalité* (Paris, Corti, 1958), p. 590 (apud Jean-Yves TADIÉ, *Introduction à la vie littéraire du XIX siècle*, Paris, Bordas, 1984, p. 16).

20. René GIRARD, *Mensonge romantique et Vérité romanesque* (Paris, Grasset, 1989).

En efecte, la història dels Garriga, que es clou en *La familia* sota el signe de la destrucció, la mort (del vell Garriga, de l'hereuet Ramon, de Narcís), el desempar (un cop clausurat el vell ordre) i la infelicitat, es reprèn a *Jaume* pel sector que havia quedat obert a l'esperança de l'únic projecte de futur, que era alhora el sector menys marcat per l'infortuni: la trajectòria de Jaume, el fadrister, el personatge que volia ser músic i que ja a mitja novel·la (al cap. *A llevant sempre*) se n'havia anat del Mas a cercar una nova vida. *Jaume* és la novel·la d'aquest personatge que lluita radicalment per construir la seva vida fora del clos pairal. La disposició resolta del protagonista sembla obeir un obscur disseny revelat pels diversos aspectes de la seva estigmatització: l'estranyament familiar (trobava «a la escola menos fredor qu'a casa» -J, 33), entre l'absència de la mare i l'extrem rigor patern (J, 54-56) (en contrast amb la seva vida entre els pescadors, Jaume «recordaba, y era per ell gran tristor! que mentres fou petit may havia passat prop d'ella [la mare] y de son Pare un dia completament felís» -J, 25); l'especial (exactament d'artista, «romàntica») sensibilitat -davant del paisatge (el mar), la música (l'efecte inoblidable d'un *Lied ohne Worte* de Mendelssohn -J, 266)- que el narrador sembla referir en l'episodi de la representació de la *Lucrezia Borgia* de Donizetti (l'òpera com la mesura adequada dels tràfecs espirituals de Jaume, com per a l'Emma Bovary que assisteix a una *Lucia di Lamermoor*); l'alternativa dels «ensomnis de [...] glòria artística» (J, 70), la seva «bona o mala estrella» de la «Música» diu el narrador (J, 64); i finalment, la consegüent desobediència al pare, que, com la desobediència bíblica (*Gènesi*, 4, 15), li és recordada («fins a pesar seu» -J, 55) per una marca visible, un «trench que rebut de la mà paterna se féu en lo cantell d'un banch... ran dels cabells... prop del pols esquerra, una costureta en forma de T... de vegadas roja, altres confusa, esborrada» (J, 56), l'estigma físic d'una T de *condemnat a treballs*.²¹

La resolució de Jaume és tan decidida com impenetrable la realitat. «Novella d'artista», la seva novel·la són els episodis de la lluita de qui malda per resoldre un projecte vital peculiar, d'una complexitat -d'una impossibilitat- significativa. Jaume, necessàriament traslladat del món rural a l'experiència de la ciutat «*fourmillante*», «*spleine de rêves*» (F, 90-91), passa les penalitats de rigor (la qual cosa, per a un artista sota una suggestió com la de l'Anthony dumasiana no deixa de poder ser un bon auguri) (F, 257-8), inclosa la temptació del suïcidi (F, 259), però aconseguix d'obrir-se un camí. Es fa unes relacions (és amic de Joan Pagans, «lo gran pianista Barceloní» -J, 252) que li permeten una sortida professional i reix a dreçar una obra personal: tres òperes (*Carthago*, *Miquel Servet* i una obra «sobre motius mitològichs: la lluyta de no sé quin déu scandinau ab las potències infernals» -N, 341) que mostren Jaume entre la felicitat *naïveté* verdiana i la torbadora grandiositat wagneriana i, a més, els projectes, ignorem si duts a terme, d'una «Simfonia Marítima» (J, 305) i «una mena d'*oratorio*» «que titularia *La Platja*» (J, 305). Ara bé, la diferència entre les expectatives covades i la realitat resulta dolorosa: Jaume -sabem per terceres persones- recull algun èxit breu, però de seguida decau la seva estrella i ve el desengany i l'obscura fi a l'Amèrica del Sud (N, 210-1, 341). Al lector allò que li consta és només, a part de la considerable mesura de la seva ambició, el seu enrolament en una qualsevol companyia itinerant d'òpera: en certa manera com el Pierre Grassou de Balzac, una professionalitat esforçada en comptes de la genialitat somiada.²² El desig, en

21. «En las señales que se grababan antiguamente en la espalda de los condenados, la T quería decir: trabajos; y la T. F., trabajos forzados» (Roque BÀRCIA, *Primer Diccionario General Etimológico de la Lengua Española*, Barcelona, Seix, 1902, v, p. 3, s. v. T).

22. Francisco CALVO SERRALLER, *La novela del artista. Imágenes de ficción y realidad social en la formación de*

qualsevol cas, ha estat encès. I, nota Girard, «*Le mal ontologique entraîne toujours ses victimes, on le sait, vers les "solutions" les plus favorables à son aggravation*». ²³ El resultat de l'aventura de Jaume és precari, però la seva història es perfà segons el gran tema balzaquià –romàntic– del geni com a malaltia i dels lligams d'art i pensament amb la mort. ²⁴ L'art és tributari de la vida (crear és *irse muriendo a chorros*), ²⁵ i, encara, la música, cal afegir –amb Schopenhauer–, esdevé un mitjà radical d'estranyament que fa de la vida comuna la figuració de la mort. ²⁶ En efecte, independentment d'uns guanyats migrats, Jaume, com tants personatges artistes de novella vuitcentista –els de Balzac, és clar, o com els del *Zanoni* de Bulwer Lytton– ²⁷ o com els protagonistes de *La Recherche de l'Absolu* o de *La Peau de Chagrin*, a la seva ambició d'absolut hi veu sacrificada la «vida». Primer, la vida convencional segons un «destí comú», tal com Narcís la descriu, el d'«estimar i ser estimat» (J, 156). La música i l'amor, les dues «passions» (el terme és del narrador –J, 297) que mouen Jaume, es revelen incompatibles perquè l'amor de Lupe es mostrarà en contradicció amb la vocació artística de Jaume –exactament com un impossible, considera el narrador (J, 207). La relació amb Lupe, que s'obre sota l'aspecte d'un malefici (el pas de Jaume del Pont del Diable darrere Lupe: «*Qui m'aime me suive!*» –J, 203), ²⁸ és aquí la formalització de l'oposició convencional entre Obra i Dona, dins del sistema general de l'oposició Art-Vida. ²⁹ Lupe, d'una categoria moral que la fa inferior a Jaume, és un engolidor envers la banalitat de la vida quotidiana i burgesa. El ràpid fracàs de l'alternativa que queda, la de l'«amor experimental» de Paulina (J, 282, 344), ³⁰ no fa sinó créixer la mancança sentimental –que els fets, sembla, corroboren: Jaume a Amèrica i Lupe finalment casada amb l'americano Bernat Arbona. Però no es tracta només de la seva vida sentimental. Encara, la disposició vital de Jaume l'incapacita per a allò que són les necessitats del seu agençament domèstic. Qualsevol expectativa seva, inclosa l'amorosa, és a dir, allò que n'hem de dir la seva felicitat, es veu interferida per problemes de divers ordre: el trencament familiar, la pobresa, la situació familiar després de la mort de l'hereuet (que ell

la identidad artística contemporánea, 1830-1850 (Madrid, Mondadori, 1990), ps. 87-94.

23. R. GIRARD, *Mensonge*, op. cit., p. 160.

24. La peça teatral *Por 100 000 \$!!!* (datada el 1867; n'hi ha una versió posterior titulada *Locura contagiosa*, s.d.) o el text de l'article *La mort de Beethoven* (c. 1868; extret de *Sous les tilleuls*, de Karr) com a exemples primerencs del tema en Pin i Soler. N, 22-23: el narrador s'entendré davant dels «Pobrets artistes desconeguts, mansos d'esperit que ningú espera may en lloch, atormentats per l'afany de produir obras d'art y las ganas de menjar calent un dia qu'altre». Després, per exemple, J. PIN Y SOLER, *Varia*, p. 12: «L'art és exclusiu, saturnià, se nudreix dels fills per ell engendrats, reclama una acció sostinguda», una «consagració» per part del creador, etc.

25. BALZAC, *Pierre Grassou: «Inventar en cualquier terreno es irse muriendo a chorros: copiar es vivir»* (apud F. CALVO SERRALLER, *La nov. del art.*, op. cit., p. 93).

26. *Pensamientos de Schopenhauer sobre el arte*, «Revista La España Regional», any VII (1891), tom XI, p. 80: «Cuando oigo música, mi imaginación juega a menudo con este pensamiento: que la vida de todos los hombres y mi propia vida no son más que los sueños de un espíritu eterno, buenos y malos sueños, cuyo despertar es la muerte».

27. J. PIN Y SOLER, *Comentaris*, op. cit., p. 36: «En lo foch dels entusiasmes juvenils, vaig traduir al castellà *Zanoni*, que no he rellegit fa molts anys, però que recordo fins al punt de que la podria contar».

28. L'aspecte d'un malefici segons la rondalla clàssica. L'episodi resulta especialment memorable –i eficaç, doncs–, tal com advertí Jaume VIDAL ALCOVER (*Llengua i literatura en l'obra de Josep Pin y Soler*, dins *Actes del setè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes* [...]), Abadia de Montserrat, Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, 1986, p. 19).

29. F. CALVO SERRALLER, *La nov. del art.*, op. cit., esp. les ps. 154-157.

30. «Sas relacions ab la Paulina foren aviat pe·l Jaume un motiu de mortificacions, de disgustos diaris, de tristesa; casi de fàstich moral» (J, 344). L'expressió «amor experimental» (J, 282) sembla extrafer la terminologia naturalista (en un *clin d'oeil* antinaturalista, clar).

mira d'arranjar), els mateixos problemes de la seva vida sentimental, de la seva carrera musical que mútuament s'interfereixen. Les consecucions després del seguit de «treballs» de la seva vida, doncs, resten en la pura discreció: Jaume no aconsegueix de triomfar com a músic i quant a la seva vida sentimental només obté la perspectiva d'una unió no gens prometedora. La de música no era, en definitiva, una «bona estrella» (com tampoc l'haver nascut el dia del patró de la seva ciutat (J, 53) —més aviat, això, un cruel sarcasme de l'atzar). Jaume, alliberat del pare, pensava de poder descobrir «si la realitat és més bella encara de lo que jo la somnio» (J, 91), però la novella de la seva vida —que, recordem-ho, era l'horitzó obert en el món liquidat de la novella anterior— es resol enmig de la complexitat del món, sense la realització d'aquelles expectatives: en insatisfacció, que té com a teló de fons la infelicitat de la resta dels Garriga —i fins de la seva mort, en el cas de Mercè i la seva filla.

3. *Viatges*

Totes les aventures externes a l'àmbit tradicional familiar realitzen arquetipus centrals de la imaginació romàntica. Jaume Garriga emprèn el viatge baudelairià en el curs del qual descobreix la seva identitat genèrica: no s'aparta d'una fatalitat que acaba per descobrir-li com la seva imatge és «une oasis d'homme dans un désert d'ennui». El tercer —l'últim— Ramon Garriga, fill de Jaume, segueix el mateix viatge, que la seva desesperada circumstància particular fa semblar ara més radical. Davant de l'hostilitat del món, Ramon es replega en la recerca d'una afirmació última de si mateix. El seu és de forma literal un viatge cap a l'origen, en el sentit fonamental romàntic (del *Heinrich* de Novalis) alhora que una impàvida experiència del destí —d'un destí en què es projecta tothora el passat. La història de Ramon Garriga III a *Niobe* és, en efecte, una repetició de la del seu pare tot reduint-la a uns essencials i dramàtics —però raonables— límits. A les dèries i el talent d'artista de Jaume correspon una merament utilitària formació musical de Ramon (N, 79) que serveix només per a revelar les seves escasses condicions i fer-lo repartidor de partitures en l'orquestra d'un teatre precari, a Tarragona (N, 96), i, per fi, comparsa d'òpera al Principal de Barcelona (on la primera representació a què assisteix és el *Robert le Diable* de Meyerbeer —N, 180-7—: un nou signe de l'hipotext operístic) (N, cap. *Operistes*). I, tot realitzant aquella intuïció del vell Garriga que veia «sos hereders confosos entre gent obrera d'una ciutat, esclaus d'una indústria o tràfec» (F, 293), es guanya la vida d'obrer manual. L'existència de Ramon és la forçosa necessitat d'acomodació al món, allò que mirà d'ignorar Jaume. Li ho advertí Narcís, padri seu, en la consigna testamentària destinada a regir la seva vida: «Pòrta·l [el cognom Garriga] honradament, no corris darrera l'anomenada, contenta·t d'ésser conegut y estimat per la gent modesta ab qui·t tractis» (N, 56). De tota manera, Ramon no es pot sostreure de la interrogació de la seva identitat: no es pot sostreure no ja de voler ser ell mateix segons un determinat projecte, sinó de voler saber qui és. Decideix, doncs, d'anar a la recerca de la seva mare (N, cap. *La reina daurada*): mor havent estat casualment vora seu i finalment sabent qui és però sense haver arribat a conèixer-la. Mor, també, havent conegut el món. És, la seva història, una novella de recerca que va paral·lela a la descoberta del món —és el seu *Bildungsroman*— i a una conseqüent deducció d'un sentit de l'existència apuntat al nihilisme. Tal com ha conclòs (i anuncia) el narrador, «En realitat viatjar no és més que fàstich del siti ocupat, y esperansa, fallida sempre, de trovar-ne d'altres que sígan més plascents» (N, 6). (Leopardianament, doncs, els viatges successius

dels Garriga encarnen una refutació de la convencional esperança en la «fugida com a vida»). El protagonista de *Niobe* respecte del de la novel·la anterior veu accentuat el seu desvaliment material i físic (enquadrats en la indigència dels darrers Garriga) i, de manera correlativa, l'espiritual (cosa, tot plegat, que dóna l'ocasió del pietisme): no li és possible ni tan sols d'assegurar la seva identitat. La conclusió de l'aventura que el protagonista emprèn amb aquest objecte és, així, un altre cop, la mort i el dolor: l'últim Garriga, un autèntic «naufragat de l'existència» (N, 337), mor finalment a l'hospital dels pobres sense haver conegut la seva mare (N, cap. *La Santa Casa*). L'obra que tancava la trilogia que va veure el públic (la història de l'últim Garriga) liquidava la ficció amb la desaparició física del llinatge —el títol mateix, *Niobe*, el personatge mític que ha d'assistir a la mort de tots els seus fills, subratllava la idea d'aniquilació, terminalitat i dolor.

4. *La roda del món*

Els viatges, d'altra banda, descobreixen la realitat i el món. Escriu Jaume a Narcís, des de França:

«Las estrellas fent ullet allà dalt, la lluna tant misteriosa, l'immensitat tant pesanta, me demostràban, una vegada més, quant poca cosa és la terra y quant repoca l'home pera què sa conservació o sa pèrdua pugua alterar la magestuosa y freda harmonia, que per tot, en apariència, regna.

»Mas ideas s'esgrahonaban l'una ab l'altre y acababa per ahont acabo moltes voltas, per figurar-me que la boyra lleugera, lo punt en l'immensitat, lo no res que s'anomena home, es aquí perquè ha vingut y se'n anirà perquè fou.

»Perdona'm, y pren en paga la modèstia. Tants se creuhen semi-Déus!» (F, 260).

Més tard, Jaume somia una «Simfonia Marítima» que «expressaria» «la sublime indiferència de *Natura* per lo ser vivent qu'ella suporta perquè l'engalana» (J, 308).³¹ Jaume, com a artista —com a músic— que és, ha entès i ha volgut mostrar la qualitat i la identitat del món veritable, però la seva existència, moguda per l'ambició (i receptiva de les qualitats lenitives de l'art), es manté —de l'esperança al fracàs— en unes formes absents —de suspensió «melancòlica»— del que fóra una lucidesa ontològica: de primer, «*La comparaison entre un présent qui trompe les vœux secrets et l'avenir qui peut les réaliser est une source inépuisable de mélancolie ou de satisfactions douces*»;³² després —potser— hi ha l'atuïment del desengany. En canvi, consta de Ramon Garriga III que la seva aventura vital el fa no tan sols sensible a les condicions del món, sinó un seu exponent conscient i definitiu.

La mirada inicial del narrador sobre l'escenari de la ficció es mostrava atenta a revelar-li el rastre del pas del temps. Els «mobles vells» de la golfa del Mas, deia,

«Tots jahuen per terra plens d'esquerdas y tranyinas.

31. «L'Arch dels set colors» és el «símbol d'aliança, la serenitat del espay, la sublime indiferència de *Natura* per lo ser vivent qu'ella suporta, perquè l'engalana, que devegadas afalaga fent-li pendre lley al viürer dins de sa falda y que vehent-lo ben enecat, quand més corprès lo trova de plácida contentesa, ab una sotragada li esborra lo que —vanitós!— ell imaginaba monuments perennes, ab un buf li esqueixa lo qu'ell ne dèya *invencibles armadas*... las hi esmicola, las hi fa trossos, las hi engoleix, deixant-li solament y com per mofa: esparrachs, runa, cossos morts, inflats cadavres, qu' ab sarcasme gegantí li escupeix a la cara» (J, 308-9).

32. BALZAC, *La Recherche de l'Absolu*, ed. M. Ambrière, dins *id.*, *La Comédie humaine*, x, ed. P.-G. Castex (dir.) (París, Gallimard, 1986), p. 658).

»Lo veure·ls tan rebutjats con mou y fa pensar en temps de la vellura.

»Ensemps ocuparen un lloch en la casa, identificant-se ab los qui l'habitaren. S'han gatat y fet vells al contacte de la placent vida o dels colps violents de la passió.

»En cada una de sas tranyinas pot llegir-se un any d'oblit, en cada pota de cadira trencada rampells de violència o cents anys d'assistència a fets d'intimitat.

»Un tros de drap gruixut, encarcerat, mostra un bras y part de cos que foren còpia d'una parenta o amiga, núvia?, esposa? protectora?... imposible dir-ho... Lo restant de l'imatge ha sigut menjat per corchs y ratolins. Sols se veu que fou dona, per lo que del vestit ne queda.

»Què pensar d'un llistó desdaurat, del quin penja un esparranch en lo qual se distingeix una perruca blanca, uns ulls negres y terribles, part d'una mà?

»Lo vent fent ondejar la tela com bandera, muda a cada punt l'expressió del mirar, que tant aviat sembla ferreny com plorós o sarcàstich.

»Quant lo vent bufa, la part de la tela hont se veu la mà y mirant ben fixo, fins lo puny d'una espassa, s'aixeca ab força, doblegant-se per amunt, donant rabiosos colps als ulls, nas y galtes.

»Sembla que l'home visca, que la ràbia de veure's servint de penjoll en una golfa lo desesperi» (F, 10-12).

No és la mera temporalitat, allò revelat, sinó l'efecte colpidor («commovedor») del testimoni de la *vida* escolada. L'acumulació temporal descobreix una dimensió tràgica que desfigura i degrada de manera punyent (dolorosa) el real —la presència espectral i grotesca i la identitat equívoca dels retrats de la golfa. Aquella primera mirada commosa del narrador indicava una de les claus del sentit global de la ficció, i n'augurava el curs. És la mateixa perspectiva que Ramon, l'últim Garriga, definitivament desarmat davant de la realitat, aplica al món. El principi de la història de Ramon Garriga III és el record de mossèn Narcís, és a dir, és el record de la seva mort i el seu efecte. Ramon, en un «absolut abandonament» (N, 39), «en una soledat espantosa» (N, 61), ingressa de manera brusca en la vida adulta tot reconeixent també la part de vida seva deixada en l'episodi de la mort del capellà padrí seu. Li ha deixat, mossèn Narcís, una «mena de carta» testamentària en què, com a signatura, «en compte del seu nom com acostumava posar-lo al peu d'altras cartas, després de la paraula "Amén" hi havia una creu feta ab dos grans cops de ploma. Per damunt sorreta fina, y la *Creu* n'arreglegà un gargot tant gros, que malgrat los anys encara n'hi havia força grumolls aferrats. Li semblava quand ne quèyan grans que perdia altres tants anys de vida» (N, 56-57). És penosament desplaçat (amb la tia Pona) de la casa, atapeïda de records, on ha viscut fins aleshores per uns nous estadants, que l'aconicionen al seu gust (N, 61-66). (I haurà de viure amb una tia Pona de senectut llegendària i una parenta, la Capitana, que és una mena d'enze monstruós —N, 75, 76.) Amb mossèn Narcís queden enterrats episodis irrepetibles, abocats a un obsessiu «mai més»: «L'idea del *may més* comensà a pendre forma en son cervell» (N, 64).

Amb la certitud del temps i la vida irrecuperables, «Lo sentiment de l'infinit li feya rodà·l cap, li donava una mena de basca. ¿Quants anys deu fer *may més*, quantas centúrias?...», etc. (N, 65). És aleshores, quan l'ha colpit l'experiència del temps, que adquireix la seva lucidesa característica, la mena de «raig de claror que li féu vèurer cosas invisibles»:

«Mai més, quin desespero! Per la primera vegada li vingué com un raig de claror que li féu vèurer cosas invisibles... Lo padrí és mort... per sempre, se deya. Ell encara vivia, mes dintre un quant temps també·s moriria... per sempre; de manera que son padrí y ell serian morts per igual temps.

»Això devia ser lo *per sempre* de quand som morts. Ell era allí fins que s'enfonsés en lo may més dins lo quin jèyan son padrí... son pare, sos avis» (N, 65-66).

Aquesta perspectiva de l'infinit iguala les expectatives de l'existència: «Qu'èran comparadas ab las centúrias de centúrias de millions de remillions de centúrias que no existiríam o que seríam morts, los pochhs anys que passéssim aquí? Tant vella era la tia Pona com ell» (N, 66). És la mateixa constatació que Jaume confessava en la carta a Narcís des de França (F, 260) en aquell refús del *coeli enarrant Gloriam Dei*, la consciència de la infinitud de la natura, de la seva «freda harmonia», i, sobretot, de la insignificança i de la impotència humanes davant seu. Enfront dels treballs i el dolor humans, el comportament de la natura és el d'un ens indiferent davant el qual els humans es debaten. Una naturalesa d'una «grandiosa magestat e indiferència no fent res per ningú, donant-se tota a tots» (F, 312), comenta un cop el narrador.³³ O, encara, en la sensibilitat de Jaume, d'un «sarcasme geganti» (J, 309). Així, tal com remarca la imatge eloqüent de la sínia del capítol final, en una explícita fraseologia de *l'ennui* («Com gadúfols de sínia los uns vénen los altres se'n van», diu el títol, F, 370), l'existència dels homes en el món es redueix a un etern recomençar d'evolucions cegues, d'anar i venir, de néixer i morir enmig de la més absoluta indiferència universal. La vida dels humans, la sínia de la seva existència, no és sinó —en la imatge cara a Schopenhauer— la condemna d'Ixió, lligat a la roda. El món, doncs, es redueix a una monotonia tràgica: «Lo temps [...] anaba passant sense portar cap mudansa en llur manera de viure» (N, 67), comprova Ramon després de la seva irrupció en la vida adulta. Com que l'existència és una repetició, qualsevol gest esdevé inapreciable, queda adscrit al sentit desolat del rodar del món: en una conclusió d'estricta nihilisme, el món «veritable» és en definitiva no res. Incloua la veritat. La desaparició del vell ordre i la seva harmonia comportava, ja ho sabem, la descoberta de la dissolució de la veritat. Però, a més, resulta palesa la intranscendència mateixa de l'ambició d'una veritat en darrer terme insignificant. El protagonista de *Niobe* ho descobreix arran de l'experiència operística: en tragué, diu el narrador, «observacions que li ensenyaren la vida en edat ben primarenca, maduraren son judici, [...] li donaren una experiència de cosas que no li habían succehit, que no li succehirían» (N, 188). N'extreu, d'aquesta delegació d'experiència, l'ensenyament que la veritat pot ser aparent, que té dosis estimables d'una vana complexitat: «[e]l Ramon ne deduhía que [...] tot ve a ser hu, tot dependeix del cercle social ahont los fets se pàssan, tot són qüestions de massa aprop o massa lluny, de visualitat, de perspectiva» (N, 191). És la lliçó de la relativitat de les coses. La lliçó, repeteixo, del nihilisme.

O queda, malgrat això, l'eficaç negació del providencialisme arcàdic que representa la certesa del sofriment. El món, com a lloc que és de condemna, és habitat pel mal i, en aquestes condicions, la vida podrà ser una aventura radicalment infeliç: Mercè, un dels exponents més colpidors d'aquesta infelicitat en la història dels Garriga, un personatge que es reconeix «poc vividor» (N, 27), vol confessar —d'amagat— a la seva filla acabada de néixer que «val més no viure!» (J, 398).

33. «Tot era frescor, tot perfums, tot dolça conversa, entre la Terra y'l Cel las herbas, la rosada... sols l'estudiant [Narcís] gemia» (F, 155); «la Terra indiferent se cuydà de fer un mateix fanch d'aquells tres cossos» (els de l'Hereuet, la Tuies i el secretari) (F, 360).

5. *Níobe*

De *La família* a *Níobe*, doncs, cada novella del cicle dels Garriga és un estadi distint d'un procés d'anorreament en què, desaparegut el vell ordre (*La família*), es fan problemàtics per als individus el lloc en el món, la felicitat (*La família*, *Jaume*, *Níobe*) i, finalment, la mateixa identitat (*Níobe*). Segons els seus mateixos plantejaments, és, així, la trilogia publicada, el vehicle d'una falla estretament lligada a l'elegia del costumisme rural: el trencament del vell ordre duu aparellada la instal·lació en la desorientació, la inseguretat i, en darrer terme, l'adversitat del món modern. I és que els protagonistes de la segona i de la tercera novel·les (com la resta dels Garrigas) es mouen en un món de complexitat, i hostilitat, i negativitat del qual les seves pròpies històries en són paràbola: històries que no són sinó aventures d'uns herois moderns en el sentit que deixen constància de la impossibilitat del retorn a qualsevol forma de món acollidor. En definitiva, la falla romàntica que el notable repertori de *topoi* característics sosté. L'interior i l'exterior del marc pairal (és a dir: el marc pairal i el món modern) són correlació de l'Edat d'Or liquidada i el present d'aflicció de l'agonia romàntica. Fora del marc pairal hi ha la dificultat, la lluita i el dolor. Hi ha, també, la descoberta d'una nova imatge del món —i d'un altre sentit de l'existència. Tots dos tràgics. La invocació de Níobe (la imatge de la riquesa perduda i del lament permanent³⁴) de la tercera novella és rotundament explícita. La culminació de l'aventura, comprovats el profund dolor i la grotesca manca de sentit del món, només pot ser un reconeixement del tràgic. En un final d'efecte, la tia Pona, que fins «no s'havia casat pera no mimbar los béns de la casa» (F, 21) i que ha hagut d'assistir a l'absoluta aniquilació patrimonial i familiar, embogida, vaga tot oferint unes pedretes que recull de l'antiga hisenda dels Garriga (N, 406). En la seva follia —en la lucidesa de la seva follia—, sol·licita una cohesió ontològica elemental perduda (recull i ofereix aquestes pedres que són testimoni d'un arrelament físic i metafísic, confia en les seves propietats guaridores): advoca inútilment, dramàticament, la restitució de la cohesió ontològica de què ella —com les pedres que presenta— havia estat testimoni. En definitiva, ha embogit: és un excés de dolor no superat i finalment (com la Níobe mítica) petrificat en aquesta alienació —en aquesta forma d'absència que, però, «eternament plora» (N, 400): que testimonia el tràgic.

Tot ha estat sota el signe de Níobe. Jaume i Ramon Garriga III (i Mercè, i Narcís) han negat la convenció literària i psicològica de la joventut totpoderosa. Com l'orfenesa de Ramon ha negat una tòpica orfenesa pobra literària. Han constatat com el món (és a dir, el modern espai urbà —temut pel pairalisme: l'escenari de la percepció metafísica de Jaume (F, 260-3), l'àmbit on en efecte es dissol la nissaga dels Garriga) és un *desert* social que impedeix el desenvolupament moral de l'individu. Tots dos (com Mercè) exemplifiquen la dificultat del «destí comú» de l'amor,³⁵ que evitaria, o assuaujaria, la consciència d'infelicitat. Tot, en definitiva, ha tendit cap a un absolut patètic: del primer a l'últim protagonista, han estat homes que es «desfan».³⁶ Ha estat la descoberta de l'infern

34. Un epígraf (del mateix Pin) sobre la figura de Níobe que encapçala l'últim capítol de la tercera novel·la tematitza la qüestió (N, 400).

35. J, 156: Narcís preveu per a Mercè Garriga «[e]l destí comú: estimar, ésser amada» (destí del qual ell es reconeix al marge) (també, F, 327). Cercar l'amor etern, sosté el narrador, és un despropòsit impossible com el de perseguir la pròpia ombra o el voler la lluna (J, 207).

36. «Un homme qui se défait [...] c'est tout le pathétique» (M. BARRÈS, *Mort de Venise*, apud Albert THIBAUDET, *Réflexions sur le roman*, París, Gallimard, 1963, p. 107).

metafísic d'aquella comèdia humana realista de què l'autor s'havia vist sollicitat: l' 'ANÁΓKH revelada ha posat de manifest un món saturnià en el qual tot projecte (tot desig) individual pren el relleu ofensiu d'un desafiament orgullós al destí. Que acaba essent castigat –castigat, en conclusió molt balzaquiana, i olleriana, amb l'alienació.

3. LA PROSA DEL MÓN, LA POESIA DEL COR

Kildo sembla que volia ser, com *La família*, i seguint-ne la lliçó, una forma d'hipòtesi sobre el món: precisament l'alternativa definitiva a la imatge del món que *La família* desmuntava i que *Jaume* i *Niòbe*, tot il·lustrant-ho, insistien radicalment –amb radicalitat romàntica– a negar. A l'anterior nomadisme iniciàtic excitat per una o altra educació sentimental segueix la moralitat del pacte amb el món a través de l'acomodació burgesa, això és, el reconeixement de la qualitat antièpica de l'existència, de la seva necessària mediocritat acomodaticia. El *Bildungsroman*, diu una citació de Hegel, és aquella ficció de la qual «*la suite [...] n'a plus rien de romanesque*». Tal com mostrava un sentit global de la comèdia balzaquiana, és finalment desvelat que el món exigeix de sotmetre's a les seves lleis per a desenvolupar-s'hi amb èxit. Ras i curt, repetim-ho, aquell ingrès en la història està en una reconciliació burgesa amb el món. El moment final és, doncs, un altre cop el de l'ordre –ara el de debò. Don Bernat, una veu del seny, manté una confiança plena, d'animós regeneracionista, en la «societat» davant de les maledicències mesquines dels «incorruptibles de casino».³⁷ Som, ara, en aquella perspectiva de l'ordre que Sartre descriví com a característica de la ficció novel·lesca del segle XIX:³⁸ una veu experimentada davant d'un auditori triat conta uns episodis a propòsit dels quals desplega una saviesa mundana, una altivesa indulgent i la seva confiança en l'ordre de les coses. Han quedat exhaurides, després de *Niòbe*, les construccions dramàtiques, una forma convencional del novel·lesc, i som, sobretot, davant d'una «lliçó de coses». Som en un món en el qual diverses instàncies (el narrador-autor, personatges) se senten mogudes a l'exercici didàctic –i els és grat, perquè aquest és, definitivament, el seu món.

Els herois agònics són, ara, substituïts per *Kildo*, una mena de Rastignac de qui hauríem pogut seguir –segons els plans de l'obra– l'ascens i la caiguda. La història de *Kildo* irromp com un signe dels temps. Un tipus sense qualitats morals ni escrúpols,³⁹ sagaç i bàsicament escèptic,⁴⁰ i d'una grisor característica,⁴¹ aconse-

37. I, conclou *Kildo* tot prestant la veu a D. Bernat, «la societat es lo millor de lo que'ls socis [del casino] contan» (K, f. 94).

38. Jean-Paul SARTRE, *Situations. II. Qu'est-ce que la littérature?* (París, Gallimard, 1948), ps. 179-182.

39. Ni aptituds per al tracte social, segons una caracterització: *Kildo* «entre personas ben educadas y observadoras may passà de lo qu'era, un menestral mal educat y pretencions» (K, f. 161).

40. K, fs. 15-16: «Ja de molt enrerera, d'allà d'allà quand encara no li pintaba la barba habia pesat lo pro y l contra dels afers humans y sens vacilació, ab l'instint del qui verament ha nascut per adivinar lo que més li convé, havia trovat la solució encertada, justa, infalible. En negocis ser dels qui còbran, en política ser dels qui mànan, en relegió y altres menudèncias no ficar-s'hi. Fer-se fort en eixos principis y ab una gran dosis de respecte exterior per tot lo que la majoria trovés respectable».

41. K, f. 151: «N'hi habia de blancs, de blaus, de grocs, de verts, de muscos, y tots plegats composaban una sinfonia de colors sense comensament ni fi; tot allò era colorat y no tenia coloració, com tot allò era ple de gent y semblaba que no hi hagues ningú. Com tothom parlaba y ningú dèya res en el sentit de que ni una de las frases allí pronunciadas tenia substancia, sentit esperitual qualsevolga, sal ni àtica ni dòrica, tot hi era insuls, ple, sonor, sorollós si s vol, mes de cap manera armònich interessant».

gueix una posició social rellevant, matrimoni (el segon) inclòs. L'ambició de Kildo encarna la realitat del desig viable –del desig burgès–, d'una energia que –en termes burgesos: en termes regeneracionistes– no pot sinó ser apreciada mentre no en quedi en evidència la primarietat. (I, així, D. Bernat, veu del seny i imatge de Pin i Soler mateix, es reconeix en el jove Kildo.)⁴² Quan el relleu de la seva tosquedat esdevé massa obvi cal la reconvençió didàctica.

El major gruix significatiu dels fragments que han restat de la novel·la de Kildo (no la de Lupe Arbona, l'altra protagonista) incideix en aquesta intenció correctiva. Un ensenyament que va a càrrec sobretot del narrador-autor i de l'*alter ego* pinià que és D. Bernat, un tipus bonhomí que en «aqueix món» «tot ben comptat havia fet més bé que mal» (K, f. 96). Els punts de vista d'un i altre són coincidents en un seny madur contrastat amb la lleugeresa i freqüent inconveniència del comportament de Kildo. El problema, a més, no és exclusivament Kildo, sinó el món de nou-rics del qual ell, hem quedat, és exponent. És a dir, el món precari i mesquí però amb infules (l'Exposició del '88) de la Barcelona i la Catalunya coetànies amb què Pin i Soler topava després de dues dècades de córrer, convertit en un senyor, per Europa i que, a propòsit de Kildo, descriu tot apuntant a l'estereotip literari d'una Barcelona arrilada i mesocràtica (que després Rusiñol definitivament establiria), forçós correlatiu migrat, vergonyant, dels clixés verbals i icònics com «l'alegre París» o «la trista Rússia». Davant d'això, hom aplica un ensenyament reiterat de la distinció social (com el que Pin i Soler mateix va practicar), en un exercici proper al combat flaubertià contra la *sottise* o a l'execració de la trivialitat del dandisme. Un ensenyament de la distinció en qüestions d'urbanitat, de decoració domèstica, d'arquitectura, d'urbanisme: en tot allò que identifica la burgesia –és a dir, l'època moderna. Les prolixes descripcions d'interiors de *Kildo* tenen aquest sentit, alhora que el de la sollicitació d'un àmbit característic de realitat, el burgès, que és el que es voldria ficcionalitzar –el que es desitja, ni més ni menys– i per al qual l'autor ja en facilita si més no una escena. Si, tal com l'autor mateix va apuntar, les novel·les dels Garriga neixen d'una flagrant dissociació entre la vida i la literatura, amb *Kildo* queda clar, finalment, que el «mediador»⁴³ global del desig pinià no és altre que la societat burgesa moderna. És a dir, ara, a la fi, es revela l'error, la naturalesa de la «decepció», dels aventurers llançats al món després de la crisi del pairal. Ha estat, el seu error, dit amb Balzac, d'*avoir imaginé sous le feu d'une excitation passagère une aventure dans un siècle où les romans s'écrivent parce qu'ils n'arrivent plus*.⁴⁴ El món, en realitat, es desenvolupa (cal que s'hi desenvolupi) en la grisor circumspecta, «sense història», de «totes les societats ben organitzades». ⁴⁵ (Encara, més tard, en *La viudeta*, la peça teatral de Pin, ja no hi haurà ni l'apel·lació a l'ordre burgès, sinó a una mera resignació al donat.) Grisor des de la qual els en aparença extraordinaris «fets grossos» de la història queden neutralitzats per un escepticisme condendent i distant –l'escepticisme d'una bàsica recursivitat

42. K, f. 40: «D. Bernat, que sabia sobre la posició del viudo jove, sobre el seu inginy i relacions detalls que l'interessaban, persistia en trobar qu'aquell home, en qui ell se reveya, baix certs aspectes, trent anys ençà, era home de pervindre».

43. En terme de R. GIRARD, *Mensonge*, op. cit.

44. BALZAC, *Gambara*, ed. R. Guise, dins *id.*, *La Comédie humaine*, ed. P.-G. Castex (dir.), x (París, Gallimard, 1986), ps. 460-1. Aquesta és, afegeix, «une déception par laquelle ont passé bien des hommes qui n'en conviendront pas» (*ibid.*, p. 461).

45. J, 89-90 (parla el narrador): el «nou matrimoni [de Mercè Solé amb Romuald Larramendi] s'establí en lo piset de ca'l Senyor Ventura, ahont visqué sense història, com todas las societats ben organisadas».

històrica,⁴⁶ oposada, val a dir, al canònic fatalisme realista. Circumspècció burgesa o etern retorn, com la perspectiva *ennuyée* (Oller: «El temps és una concatenació de moments que, blaus, rosats i negres, donen un gris molt fosc»),⁴⁷ tot, doncs, acaba resolt en la grisor de la «prosa del món». Dels mancaments de la qual, malgrat el desig pinià, la primarietat de Kildo és, lúcidament, significativa.

Enfront seu —però amb la possible illació que representa la bonhomia de D. Bernat—, en la inèrcia de la dualitat literària convencional del «romanticisme amorós» i el «realisme social», hi ha la contrapartida de la vida entesa en un sentit invers, «idealista», d'una vida més plena però condicionada per l'apartament del món i el dolor. La «poesia del cor» que vehicula la història de Lupe Arbona: l'apartament passiu al privat, a la intimitat intensa de la vida sentimental d'una heroïna que davant de les formes de Kildo, i la realitat sencera, es veu imposat un definitiu estranyament: com la Tristana de Galdós, «*la vostra miseria non mi tange*». És clau per a la caracterització d'aquest àmbit la referència de l'autor a *Le Lys dans la Vallée* de Balzac en el segon pla de l'obra (K, f. 3) com a indicatiu suficient de les seves intencions. És, en principi, una referència que vol explicar la caracterització d'un personatge, la «finor» i «delicadesa» de M. Punsoda enfront de la grolleria de Kildo (per al pla segon del cap xiv), però alhora el *Lys* («*perle d'amour pur*») d'un Balzac «*las de cynisme et d'horreur*»⁴⁸) suggereix un arxitecte global, tot un reajustament de la tria estilística, del sistema de personatges i del disseny de la història. Una fraseologia característica sobre l'amor, que apuntarà al sublim i l'eteri del sentiment. Després, M. Punsoda serà com Félix de Vandenesse, Lupita com Madame de Mortsauf i Kildo com el comte de Mortsauf. I l'argument presentarà una tensió entre l'espiritual i la insensibilitat del curs de la quotidianitat material, és a dir, l'esmussament afectiu. En coherència lògica amb aquest referent, la història de *Kildo* insistiria a assenyalar el cor, la «poesia del cor», com a lloc d'exili del món: el sentiment, el sentimental, com a exutori de la incomoditat existencial i alhora com a accés al profund i irrepitible. Tal com els plans de *Kildo* la sintetitzen, la història és més aviat el triomf d'aquesta «poesia» sobre la «prosa» del món de Kildo. És a dir, alhora que una experiència del món, *Kildo* apuntaria una diagnosi sobre els temps. Una diagnosi no favorable, si del món cal exiliar-se'n. Alhora que la cara de la hipòtesi burgesa, *Kildo* presentava —sembla— la creu de la desillusió espiritualista fi de segle —de la desillusió romàntica, en definitiva. Pin s'hi va referir, d'una manera més aviat críptica, i potser irònica, en un pròleg a un llibret de poemes de 1892 (contemporani de la preparació de *Kildo*): «Los assumptos que n podríam dir del temps present», deia, rauen en «lo procés d'impressions pessimistas sobre fins finals».⁴⁹ Per això aquesta «recerca d'espiritualitats» de *Kildo*, en sintonia amb la nova literatura del moment, la «modernis-

46. J. PIN Y SOLER, *Sogra y nora. Comedia en tres actes* [...] (Barcelona, Lluís Tasso, 1890), p. 14 (1, VI): (parla el dr. Grau, *alter ego* de Pin) «De l'història no més val la pena de saber-ne ls fets grossos... Las causas, las conseqüèncias un las deduheix, las endevina; són casi sempre las mateixas». Cf. XAVIER FÀBREGAS, *Angel Guimerà i el teatre del seu temps*, dins Joaquim MOLAS (dir.), *Història de la literatura catalana. Part Moderna*, VII (Barcelona, Ariel, 1986), p. 555: «De tot plegat se'n dedueix un cert escepticisme, un esperit de contemplació lleugerament àcid que pot resumir-se en aquestes [les citades] paraules del doctore».

47. Narcís OLLER, *Guspírus*, dins *id.*, *Obres completes* (Barcelona, Selecta, 1948), p. 1.449b. També, d'Oller, l'esborrany de novel·la *Un qualsevol* (dins À. YATES, N. Oller: *Esborranyes*, *op. cit.* p. 42), «Quadro pessimista d'una existència vulgar» (*ibid.*).

48. LAMARTINE, *Balzac et ses oeuvres* (Paris, Michel Lévy frères, 1866), p. 293 i 189.

49. J. PIN Y SOLER, *Quatre motets de prefaci*, dins Jaume NOVELLAS DE MOLINS, *Ratllas curtas. Poèsias* (Barcelona, Estampa «La Catalana» de J. Puigventós, s. d. [1892]), p. IV.

ta» —per això el «miracle» de la curació, contra tota previsió mèdica, del capítol final, que evoca un negatiu de l'emblemàtica *Intrusa* de Maeterlinck.

És probable que tot plegat sigui indicatiu d'una reflexió sobre el lloc i el sentit de la literatura tan determinant per a la interrupció de *Kildo* com el fet que Oller publicqués entre 1890 i 1893 *La febre d'or*: la història de l'ambició que puja i s'estimba ja estava escrita, però a més els temps mobilitzaven una altra literatura. És ben significatiu que del projecte de *Kildo* només se salvés per al públic l'episodi del miracle, la *Rosa mística* premiada a Reus el 1892:⁵⁰ de la consciència de Pin i Soler sobre l'actualitat d'una nova literatura n'hi ha prou testimoni, entre els quals, en efecte, una pràctica de la ficció que, però, ja no és sinó dubitativa i desorientada, a més de decebuda.

JOSEP M. DOMINGO

50. La narració *Rosa mística* fou premiada en el certamen literari del Centre de Lectura de Reus de 1892 i publicada en el volum corresponent (*Centro de Lectura de Reus. Certamen. Año 1892*, Reus, Imp. de Viuda de Torroja, 1892). L'episodi de *Rosa mística* és, a més, un dels fragments de *Kildo* presentats en lectura pública de l'autor en la seu de la Lliga de Catalunya el 17-XII-1892 («La Vanguardia», 18-XII-1892, p. 5).