

Grau d'Estudis Literaris

Treball de Fi de Grau

Curs 2023-2024

TÍTOL:

“Indicacions i possibilitats dins la cruïlla modernista”.

Problematització de l'estudi historiogràfic del Modernisme literari català
des de la contemporaneïtat.

Estudiant: Joan Morales Marsal

Tutor: Àlex Matas Pons



Barcelona, 18 de juny de 2024

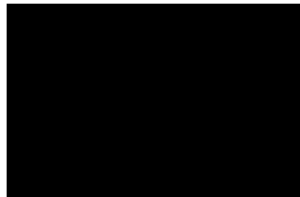


Amb aquest escrit declaro que sóc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres.

Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18, del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 18 de juny de 2024

Signatura:



Resum

Aquest treball reflexiona sobre l'estudi del Modernisme literari català a finals del segle XIX a partir de la recepció duta a terme per diversos historiadors i filòlegs catalans al llarg del segle XX. El TFG es desenvolupa en un assaig al voltant de l'escrutini dels mecanismes que s'adopten al moment de dialogar amb la tradició precedent, incidint en els procediments de selecció i canonització de fets històrics concrets. L'assaig s'aproxima a les divergències i punts en comú d'aquestes obres historiogràfiques a partir de tres eixos presents en el Modernisme (l'autopercepció com a moviment, la relació amb la tradició i el paper del catalanisme), finalitzant amb una anàlisi concreta i comparativa del pes de Santiago Rusiñol dins la construcció d'un camp literari català.

Paraules clau: historiografia, història de literatura catalana, Modernisme, Santiago Rusiñol, grup modernista de Reus.

Abstract

This work reflects on the study of Catalan literary Modernism at the end of the 19th century based on the reception carried out by various Catalan historians and philologists throughout the 20th century. The TFG is developed in an essay around the scrutiny of the mechanisms that are adopted when dialoguing with the preceding tradition, affecting the selection and canonization procedures of specific historical events. The essay approaches the divergences and common points of these historiographical works from three axes present in Modernism (self-perception as a movement, the relationship with tradition and the role of Catalanism), ending with a concrete and comparative analysis of the weight of Santiago Rusiñol in the construction of a Catalan literary field.

Keywords: historiography, history of Catalan literature, Modernism, Santiago Rusiñol, modernist group from Reus.

Taula de continguts

1. INTRODUCCIÓ	5
2. INDICACIONS I POSSIBILITATS: PERSPECTIVES EN L'ESTABLIMENT D'UN CAMP LITERARI CATALÀ	7
2.1. <i>L'ús concret d'un mot: Modernisme com etiqueta</i>	13
2.2. <i>El problema de la tradició: Europa com inspiració</i>	18
2.3. <i>Ideologia i literatura: la irrupció del catalanisme</i>	21
3. CELEBRACIONS I DISCURSOS: LA FESTA MODERNISTA A SITGES I LA FESTA DRUÍDICA A ALCOVER	25
4. CONCLUSIONS	29
BIBLIOGRAFIA	31

1. INTRODUCCIÓ

Aquest treball neix d'un interès particular, inquietuds centrades en els espais culturals, socials, artístics i polítics a Catalunya durant els anys frontissa entre el segle XIX i XX, coneguts a Europa com "La Fi del Segle". La instauració d'un camp cultural català a partir de revistes, periòdics, institucions culturals presenta un moment en què hi ha una voluntat definida de bastir uns fonaments, de configurar un marc general.

En un primer moment em va captivar la figura d'Eugeni Xammar i els seus anys de formació a Barcelona entre el 1900 i la Setmana Tràgica; en com s'intricaven els seus interessos culturals amb la configuració d'un espai polític catalanista al llarg dels seus primers escrits periodístics. En observar el moviment que hi havia concentrat com una olla de pressió a la capital, em vaig preguntar si hi havia quelcom similar durant aquest període a Reus, la ciutat on vaig néixer i he crescut. Els grans noms de les lletres catalanes són bastament reconeguts i m'interessava veure si durant aquells anys d'impàs i gran producció literària existien anàlegs al sud del país.

Vaig assabentar-me de la proliferació d'un grup modernista reusenc a finals del XIX, amb Joan Puig i Ferrater com a nom que ha tingut més recorregut dins del cànon literari català. Aquest grup efímer (només va durar un parell d'anys) i la misteriosa figura del seu incitador, Cosme Vidal, em va generar un gran interès, que és va decantar en la investigació sobre una part de la història municipal que desconeixia. Consultant amb curiositat la seva producció i la seva vida, és a dir, llegint de manera general sense buscar res en concret, començava a rumiar sobre quins podrien ser els motius de les meves pròpies llacunes, si aquesta sensació de sorpresa es podia entendre dins d'un fet més ampli. Vidal es cartejava amb Santiago Rusiñol, Jacint Verdaguer; va participar en la tercera festa Modernista de Sitges, va viure els últims anys de la seva vida a Barcelona on va col·laborar amb la fundació de la revista infantil *En Patufet...* Llavors, per què el seu nom no va més enllà de la menció dins les històries de la literatura catalana?

L'assaig es mou al voltant de diverses preguntes. La concreta: per què en la història de la literatura catalana el grup modernista de Reus només és esmentat sense una explicació concreta sobre la seva incidència dins el modernisme a finals del segle XIX? Des d'un àmbit local sí que es desenvolupen treballs històrics que contextualitzen i expliquen amb detall com va ser l'existència d'aquest grup, però en els grans manuals d'història de la literatura es perceben les falles i els buits. Sigui perquè cal sintetitzar grans períodes i

s'han de fer omissions obligatòries, o per una intenció d'explicar un moment concret a partir de les tensions amb altres projectes estètics que tenien com a proposta la superació d'un antic model literari. D'aquí sorgeix una inquietud que emmarca l'esquelet d'aquest treball, la reflexió sobre com es transfiguren les forces de poder cultural i polític per a determinar la importància d'unes obres, tendències i autors en un camp literari concret, i com afecta tot plegat en el moment que es vol construir una història i establir una tradició. Deixant en banda conscientment altres nuclis urbans de producció literària i cultural a Catalunya a finals del XIX, aquest treball es vol centrar en les reaccions i les propostes que sorgien a Reus durant l'establiment del modernisme com a motor dels interessos d'aquell moment. És menester indicar que seria beneficiós per a l'estudi de la història literària catalana establir una xarxa des de cada part del territori i veure els discursos que compartien un temps i un espai. Si Barcelona ha esdevingut un centre és perquè s'ha nodrit del que es cultivava a la perifèria.

La intenció no deixa de ser posar en contacte les pràctiques historiogràfiques que s'han fet des dels estudis de literatura catalana amb textos teòrics que reflexionen sobre les pràctiques d'escriure una Història. L'exercici es complementa amb la introducció i comparació d'alguns documents dels quals parteixo amb les interpretacions que fan els historiadors (és a dir, les lectures que en deriven) i com a experiment posar en contacte amb aquesta confluència de discursos un seguit d'episodis emmarcats dins d'un escenari que es pot entendre com a perifèric segons els fets i personatges que han volgut destacar les historiografies "oficials". L'encreuament de textos provinents de diversos règims discursius esdevé una pràctica complexa, i en cap cas l'objectiu és subjugar en un mínim comú denominador les idees que es presenten, sinó més aviat sintetitzar a base de l'encreuament de diverses sèries textuais (siguin històriques, teòriques o literàries) per a extreure'n unes conclusions preliminars. Al darrere d'aquest exercici hi ha una feina especulativa a partir d'unes preguntes, on hi ha un interès explícit d'extreure'n una resposta sense esgotar la capacitat d'expansió que pot suposar l'aparició de noves preguntes.

Com apunta la pregunta concreta, aquesta reflexió se centra en la recepció i recreació que s'ha tingut d'un període concret, a partir dels estudis historiogràfics dels últims anys de la dictadura sobre grups que es van constituir durant el primer modernisme, marcat temporalment entre els anys 1890 i 1900. Per a la comparació es tenen en compte el que s'entén per dos tipus d'historiografies: les que marquen un període concret en una

col·lecció formada per diversos volums amb un caràcter enciclopedista (el capítol dedicat al Modernisme de Joan-Lluís Marfany dins el vuitè volum de la *Història de la literatura catalana* de Riquer, Comas i Molas; o el de Magda Casacuberta dins el sisè volum de la *Història de la literatura catalana* dirigida per Àlex Broch) i les que trobaríem a mig camí entre l'assaig i la monografia acadèmica (*Literatura catalana contemporània* de Joan Fuster, *Els Marginats socials en la literatura del grup modernista de Reus* de Magí Sunyer i *Intel·lectuals, cultura i poder* de Jordi Castellanos), on a partir de temes concrets o amb un to més distès posen en joc altres qüestions del Modernisme.

2. INDICACIONS I POSSIBILITATS: PERSPECTIVES EN L'ESTABLIMENT D'UN CAMP LITERARI CATALÀ

El reconeixement d'una tradició precedent és un mecanisme disponible per a dotar a les obres contemporànies d'uns fonaments fermes. Sentir que s'és part d'una història compartida anima a continuar endavant, construint entre els morts i els vius aquest gran monument anomenat literatura nacional que dota de significat les nostres vides. Tanmateix, també queda l'opció de voler magnificar la producció contemporània a partir de la idea de novetat, com a força trencadora d'una idea antiquada. A *La escritura de la historia*, Michel de Certeau parla de la relació que s'estableix entre un temps nou i el seu predecessor: «Por turno, cada tiempo “nuevo” ha dado *lugar* a un discurso que trata como “muerto” a todo lo que le precedía, pero que recibía un “pasado” ya marcado por rupturas anteriores» (2006: 17). En tot cas, ambdues opcions necessiten un passat fixat per avançar en la mateixa identificació d'un present. Assumir una temporalitat de la nostra existència estableix la necessitat de dotar-la d'una coherència. Per a de Certeau aquest buit temporal que ens precedeix s'intenta omplir mitjançant dues preguntes: la de l'origen i la de l'ordre (2006: 26).

Els encarregats d'estudiar, classificar, treballar aquest passat són els historiadors o filòlegs que posen com a centre del seu interès la literatura. Són aquells que han de posicionar-se davant les dues preguntes: quin és el punt en el qual començo a explicar el passat? Com ordeno una sèrie de fets que s'han triat com imprescindibles? En aquest sentit, la producció d'unes explicacions que comenten i ordenen una història literària nacional poden esdevenir en allò que el comentarista tingui al cap. Si l'objectivitat com a tal és una entelèquia per al fixament d'una història, els comentaris que se'n deriven ho són encara més per la proximitat als interessos de l'investigador o qualsevol que vulgui ordenar un seguit de dades. Per tant, la creença d'una possibilitat d'aproximació a la

història literària a partir de les marques temporals facilita que es continuï expandit la mateixa visió i explicació d'un fet en concret.

La pràctica històrica d'arrel positivista es veu interpel·lada per les qüestions relatives a l'objectivitat i l'adequada aproximació als documents per a la seva interpretació. Altres pràctiques històriques busquen reflexionar sobre la mateixa condició de la ciència amb la qual treballen metodològicament, però des d'altres punts de vista. Un exemple serien les pràctiques de microhistòria de Carlo Ginzburg, englobades dins l'etiqueta general d'una "nova història". Sense aprofundir en el funcionament concret de la microhistòria, el que destaca d'aquesta proposta és un exercici d'humilitat acadèmica en el moment d'explicar quin és el seu pensament i quines han estat les seves eleccions per a afrontar un material artístic d'una determinada manera. Al pròleg de *Pesquisa sobre Piero* explica:

Se ha preferido plantear la cuestión sólo relativa a este punto, en cierto sentido de manera indirecta: es decir, partiendo de una exigencia (la de la atribución de fecha) elemental, pero imposible de soslayar por quien tenga con las obras de arte una relación que no se agote en la pura degustación esteticista. La razón es ésta: demasiado frecuentemente las conexiones entre la obra de arte y su contexto se han planteado en términos brutalmente simplificados (1984: XXI).

Adopta una aptitud crítica davant del que s'acostuma a fer. La seva proposta és més indicar com s'ha dut aquesta investigació, com ha treballat amb els materials disponibles i quines han estat les seves conclusions. Proposa l'exhibició de l'entrellat per a facilitar la comprensió, per evitar caure en trampes discursives autoimposades, encara que aquest risc s'hagi d'assumir, tenint en compte les dificultats que són inherents en aquesta assumpció d'una presa de consciència.

Jacques Rancière a *Els noms de la història. Una poètica del saber* reflexiona sobre què és el que ha posat sobre la taula la "nova història" en la manera d'afrontar aquestes preguntes. Detecta que en aquesta elecció discursiva hi ha latent la voluntat de portar a la llum la història improbable, «una història que porta al límit la indeterminació del referent i de la inferència propis de tota història» (2005: 13-14). És a dir, que es mogui en aquest llindar entre el referent que no té nom i que no s'ha estudiat, amb la seva posició dins la massa històrica. Un llindar situat entre els contactes entre contraris, en com es defineixen mútuament aquells episodis històrics més sorollosos i els silencis que els acompanyen. Per això Rancière diu que «l'aberració de l'altre mai no és sinó la potència desconeguda del mateix» (2005: 121). Mirar la contrapart de l'episodi canònic, l'altra cara de la moneda, o la llum que es multiplica a través del prisma. Interpretar el fora de norma no

des del sentit comú d'aquell moment, sinó com els senyals que indiquen una mena de moviment en les zones liminars. Fins i tot què hi havia o s'imaginava què hi havia fora d'aquest límit sense caure en el reduccionisme: «L'historiador de les mentalitats no troba l'heretgia com una secció particular del seu territori. La troba com la identitat de la condició de possibilitat i de la condició d'impossibilitat d'un tal territori» (2005: 128).

Aquestes reflexions subratllen la possibilitat de mantenir una posició escèptica davant la pròpia postura que s'assumeix quan es vol dialogar amb el passat. Una ciència positivista demana enunciats taxatius que delimitin una escriptura que pot caure en la digressió i la indefinició, per la quantitat de camins a escollir. Una posició més pròxima a l'escepticisme es pregunta el perquè d'aquestes tries, com per exemple, dels talls i nomenclatura en què es dissectiona una línia temporal.

Les etiquetes històriques són eines operatives que faciliten la comunicació directa i ajuden a endreçar de manera sistemàtica discursos, idees i fets que per la seva mera existència com a documents d'època resulten inclassificables, sigui per l'extensa quantitat d'informació a destriar o la necessitat d'una síntesi per a facilitar l'estudi dels moviments i etapes artístiques, culturals o literàries. Però també es poden convertir en barreres per a la comprensió. A l'inici d'una sessió psicoterapèutica, Francesc Tosquelles creu que no s'ha de marcar el sentit de què diu el pacient a partir d'uns pensaments que es tenen a priori: «Posar etiquetes monogràfiques [...] és fer del malalt i del metge dues ciutadelles, absolutament incomunicades i petrificades» (2022: 22-23). En l'aproximació històrica que es poden fer d'uns documents per a la seva comprensió, d'alguna manera, es reproduïxen els rols. El pacient parla i el doctor és qui n'ha d'extreure les conclusions sense deixar-se contaminat del tot per uns prejudicis que són inevitables.

El Modernisme inclou una sèrie de moviments estètics que hi conviuen. Es barregen, confronten, desapareixen. L'etiqueta és operativa alhora que ofega la realitat d'un moment, que si no s'explicita acaba buscant la correspondència entre elements divergents, provocant que aquells que no són còmodes per a la sublimació general siguin apartats. En buscar una explicació cronològica, una història del pas a pas, es deixa de banda la realitat del moment, que és aquesta convivència de maneres de fer. En tot cas es troba un punt en comú: la voluntat d'establir un camp literari català amb conjunció amb el sentiment catalanista. Aquest pot ser un punt de partida. El desenvolupament d'una crítica, una literatura, una arquitectura; una cultura pensada des de Catalunya en català.

En un mateix moment passen moltes coses a la vegada, fent impossible que tot pugui encabir-se en el mateix calaix. Tenint com a fonaments unes idees generals d'una història literària concreta de Catalunya, el següent pas podria posar en contacte els "grans" moviments amb elements de la seva contemporaneïtat, a petita escala, sense deixar de tenir un altre peu posat en la manera en què, de nou, va caldre fer mans i mànigues per a enllestir una història necessària de la literatura catalana, posant sobre la taula quines decisions i opcions (són les opcions les que determinen les decisions o són les decisions les que determinen les opcions?) hi havia disponibles per a explicar-se el naixement d'un camp literari com el català. Si va existir-hi una polaritat entre ideals i discursos, aquesta va veure's constantment replantejada per la deriva dels fets polítics, socials i culturals que sacsejava la societat catalana. Cal destacar el fet que s'hagi pensat la història de la literatura catalana a partir d'un centre irradiant i no d'una xarxa on el pes està repartit. Si més no, pensar la construcció d'un camp literari català o d'una idea col·lectiva de cultura que pretén superar l'ideari de la Renaixença. En cap cas es vol entendre aquest establiment d'un camp com la superació d'una fase anterior, sinó del canvi de perspectives per un joc de contrastos constant que marcava certs debats com essencials per l'esdevenir d'una tradició.

Una de les opcions possibles per aproximar-se a una gran quantitat d'autors, d'obres i temes és la que proposa Mads Rosendahl Thomsen amb les constel·lacions a *Mapping World Literature*. Tot i que ell ho presenta com una solució per a establir connexions entre autors de diverses nacions, les premisses ens són útils per marcar unes línies clares en la nebulosa modernista. En concret per la innovació que comporta l'ús de la constel·lació per apropar obres d'una mateixa literatura per uns aspectes en concret, i no per l'estatus de canònic que es tingui. La proximitat de les obres a estudiar no és determinada per un grau d'importància històrica, sinó per les concomitàncies que es poden detectar. Els criteris de relació són determinats per aquell qui mira i construeix les constel·lacions, és per això que demanen una posició activa i cert grau de desenvolupament a partir d'explicacions.

Podem dir que Magí Sunyer a *Els Marginats socials en la literatura del grup modernista de Reus* entoma d'aquesta manera el seu estudi. Prèvia contextualització històrica i biogràfiques dels autors, agafa una figura literària en concret (els marginats socials) i hi veu com és tractada en les diverses obres del grup reusenc, establint fils comuns, disparitats i conclusions generals. En aquest cas es fa a una petita escala, encara que en

un inici del treball Sunyer dibuixi el marc general en el qual incorpora aquesta constel·lació en concret, que com bé assenyala, es dissoldrà conformant de noves. Per a ell, «més que no pas per una cohesió interna, el Modernisme el definim per oposició» (1984: 23). Es pot parlar de les forces d'eclosió i configuració del Modernisme a partir d'una constel·lació de filiacions on no s'excloquin elements que per no estar en el centre no vol dir que no tinguin la seva part de rellevància, ja que amb els seus actes, certàmens o publicacions periòdiques també participaven en la construcció d'aquest imaginari modernista que s'estava creant en aquell moment.

Per això s'ha de tenir present el Modernisme literari català com un magma abundant, però definit a partir d'uns noms i idees generals. Tenim puntals i grans moments, però eren una gran massa que anava més enllà de Barcelona. La pregunta d'aquesta primera part és: com s'ha actuat amb la història de la literatura catalana, en concret, amb l'anomenat Modernisme, per a restablir una tradició que ompli el buit de la Guerra Civil? Hi ha moviments de recuperació d'un passat idíl·lic, d'una edat daurada de les lletres catalanes que irradia catalanisme cap al futur. Restablir uns fonaments per a la construcció d'un país. Si es pensa el passat amb una idea de reconstrucció, explicació o traspàs de significats es cau en la perversió d'aquest passat, en una mena de desig conscient que els fets justifiquin un present perpetu. Una hipòtesi seria pensar la repressió provocada pels noucentistes com a motiu dels silencis i la simplificació del Modernisme, per a presentar la culminació dins el Noucentisme.

Ja no és una qüestió sobre el Modernisme, sinó sobre la història de la literatura catalana i com estudiar-la, com aproximar-se. El modernisme literari funciona com a detector de postures per la seva caracterització d'encreuament de camins, per la seva voluntat de revolucionar el panorama que havia posat en marxa els que tenien al cap la Renaixença de les lletres catalanes i per la mort que es va voler dictaminar per part dels noucentistes. Cadascú hi ha pogut projectar el discurs que més s'hi adequava segons els seus interessos. Si una etiqueta en si mateixa ja és un marcador textual que sintetitza i redueix en un mateix significant tota una família de conceptes, de possibilitats antitètiques, fer-ho amb el tall temporal que entenem com a Modernisme expandeix i problematitza l'exercici de síntesi. Que sigui un problema no significa una impossibilitat, sinó que obliga a l'historiador o al lector a extreure'n una imatge àmplia.

Aquest dubte sobre els procediments durant la construcció d'una història literària catalana ha sorgit a partir de la consulta de diversos manuals que tracten el Modernisme des d'una

perspectiva històrica. En concret, cinc maneres diferents de parlar sobre uns mateixos fets, posant l'accent cadascun en els detalls que personalment eren més rellevants. A grans trets, es poden dividir en dos grups: les històries en majúscules que formen part d'una col·lecció enciclopèdica (Marfany i Casacuberta) i les obres que de manera concreta o general parlen d'aquest període amb un to més assagístic o monogràfic (Sunyer, Castellanos i Fuster).

Com a precedent dels estudis sobre la modernitat en les lletres catalanes trobem la tasca acomplerta per Joaquim Molas durant els anys seixanta a partir de les classes impartides als Estudis Universitaris Catalans i posteriorment a la universitat (Marrugat, 2020: 14). La seva tasca de construcció vol dotar d'una normalitat a la literatura catalana, posant-la al nivell d'altres literatures internacionals. Per aquest motiu opera a partir dels moviments literaris que s'entenen com a establerts en la història literària universal. La seva concepció del Modernisme parteix de l'entesa de la idea de "modernitat" com a part central del conflicte entre l'artista i la societat, escenificat per Santiago Rusiñol: «Per això, el Modernisme es converteix en clau de volta, que es projecta, com a estructura de moviment, sobre el passat (la Renaixença) i, com a voluntat de modernització, sobre el futur (les avantguardes)» (Castellanos, 2010: 245). El Modernisme esdevé una anella més de la llarga cadena de la literatura universal, en aquest cas en clau catalana.

La consolidació de tot plegat la trobem al vuitè volum de la *Història de la literatura catalana* (1986) dirigida per Molas, on el capítol dedicat al Modernisme de manera general és escrit per Joan-Lluís Marfany. Es percep un canvi de percepció sobre el tema que se situa en el centre del debat. Per a Marfany, «l'eix central del Modernisme era l'existència d'un moviment conjunt, programat, impulsat per una ideologia de regeneració, prou potent com per integrar altres posicions més neutres o més vagues o sorgides de la tradició radical del republicanisme petit burgès barceloní o comarcal» (Castellanos, 2010: 240).

Davant d'una historiografia que classifica i separa, es pretén un apropament als documents de la Història i la manera en què s'ha aprofitat buscant les explicacions intrínsecament, en la complexitat mateixa d'una temporalitat concreta. Tampoc es vol deixar enrere l'existència d'unes connexions clares o idearis/realitats paral·leles que es puguin reflectir com a correspondències clares entre passat i present. En cap moment es neguen les connexions, però no són tan preclares, sinó que més que afirmar un ordre inamovible, dibuixen un escenari possible a partir de les runes del passat.

Aquesta cruïlla temporal situa el centre del debat en l'urbs, tema tractat en la literatura del tombant de segle. La gran metròpolis és l'escenari on se centra el creixement econòmic i on esclaten les revoltes artístiques i polítiques (Casacuberta, 2020: 18-19). Barcelona s'estableix com aquest gran escenari, força centrípeta, tot i que no és l'única ciutat catalana que s'observa el creixement econòmic i, per consonància, l'artístic i polític. En grau més baix, l'existència de ciutats que també viuen la industrialització provoca un consegüent moviment de persones i d'establiment de les inquietuds que en resulten (l'especificació de la massa, de la producció cultural, etcètera).

Com esmenta a l'inici del seu capítol sobre el Modernisme, Casacuberta preveu que per a l'entesa de com es va construir «un espai simbòlic en què caldrà lliurar les batalles de la modernitat» és interessant «resseguir l'ús [...] que els diferents grups intel·lectuals fan en el tombant de segle de la tradició, del passat, de la llengua, de la literatura i dels llenguatges artístics en general» (2020: 22-23). En aquest cas observem la imbricació entre modernismes i històries de la literatura catalana contemporània a partir de tres temes comuns en les històries seleccionades: el semàntic, l'historiogràfic i el polític. Són temes que s'interconnecten, que no deixen de tenir la seva raó de ser en aquesta idea general de l'establiment d'un camp literari i cultural català. En altres paraules, parlarem del procés de significació del mot modernisme/modernista, la presa de posició davant de la tradició, del cànon i dels referents; i les relacions que es van establir entre literatura i catalanisme.

2.1. L'ús concret d'un mot: Modernisme com etiqueta

Marfany indica que el modernisme és «la voluntat de posar el grup propi al nivell d'una modernitat absoluta definida pels corresponents grups de fora» mitjançant «l'acceptació indiscriminada de tot allò que sigui modern pel mateix fet de ser-ho» (1986: 75). El plantejament modernista de l'art es veu com un revulsiu del que el renaixement català pretenia fer. El modernisme com una proposta de futur, una intenció d'actuacions en un present, però que queden aturades per la radicalitat de les seves propostes.

No té una definició fixada en aquell moment, no es va autodefinir, més aviat funciona com a indicador d'una actitud. Per això el seu significat podia mutar, com l'ús posterior per a denominar el que era l'*art nouveau* a Catalunya (Marfany, 1986: 75). La seva significació és posterior, el mot s'omple de significat per altres intents d'anul·lar altres perspectives, com el gest de Santiago Rusiñol d'unificar el modernisme; o per a destacar

una nova actitud estètica a partir dels contraris, com en la dualitat Modernisme-Noucentisme.

És a posteriori quan s'empra aquest adjectiu particular que en el seu moment estava regularitzat com un ús comú dins dels corrents o actituds artístiques, com podien ser el vitalisme, el positivisme, el decadentisme o el realisme. Trobem autors que segons el moment de producció estan més propers d'una tendència artística que d'una altra. Per això no podem parlar de modernistes en un sentit general i durant un temps perpetu, tret de casos particulars. El programa noucentista necessita una contra imatge per empoderar els seus ideals estètics, culturals i nacionals, i per això necessiten demarcar d'una manera concreta l'etapa passada, el Modernisme, aquest cop en majúscula, per a denotar l'escissió i el canvi que s'estava produint, encara que encetar una nova "era" no significava la desaparició de les propostes estètiques modernistes dins del camp cultural, tot i que a partir de l'hegemonia i el control de l'opinió pública per part dels noucentistes va marginalitzar aquells que havien participat més activament durant el modernisme català.

Marfany ho deixa clar a l'inici del seu capítol sobre el Modernisme: el mot "modernista" en minúscula significa aquesta "actitud", en canvi, "Modernisme" en majúscula fa referència al procés històric situat entre el 1890 i el 1910 (1986: 78). Tot i remarcar aquesta diferència per evitar confusions, l'ús del mateix mot encara que sigui amb majúscules o minúscules tendeix a la confusió per l'homonímia.

Casacuberta utilitza la mateixa distinció de majúscules i minúscules, encara que per ella "modernisme" és un procés de «revolta política i cultural d'unes minories intel·lectuals urbanes [...] que es desenvolupa, a Catalunya, durant la segona meitat del segle XIX i el primer terç del XX»; en canvi, el Modernisme és una concepció concreta de la modernitat confrontada amb altres com la Renaixença, el futurisme, l'evolucionisme o el Noucentisme fins a la Guerra Civil Espanyola (2020: 21). De la seva proposta podem entendre que realitza una diferenciació entre el fet contemporani compartit a Europa (el modernisme en minúscula) i el Modernisme en majúscula entremig d'altres "moviments" que proposen diverses concepcions de la modernitat que es van enfrontant i superposant, on el que està en joc és el triomf d'una d'aquestes concepcions de la modernitat.

El programa noucentista determina l'etiqueta històrica, marcant un to a partir del qual s'ha de parlar dels seus predecessors. Del Renaixement fins a la culminació noucentista de les arts catalanes, el Modernisme queda com a període de transició, deixant penjat un

cartell taxonòmic que emmarca tots aquells que van ser rellevants literàriament i artísticament sota aquesta etiqueta, encara que no combreguessin de ciència certa amb el modernisme. Tot això qualla després de la guerra civil, moment en què el nom es queda fixat dins de la història de la cultura catalana, des d'aquest moment «serveix per a anomenar això que, sovint sense aturar-nos gaire a reflexionar sobre l'essencial vaguetat del concepte, designem com a “moviment”» (Marfany, 1986: 76-77).

La designació de moviment atorga a aquest tall temporal de vint anys una entitat de calaix de sastre, ja que fa que parlem d'un conjunt de personalitats divergents sota uns mateixos paràmetres que tot i ser motiu de debat, no eren uns pensaments acceptats per tothom. És a dir, l'establiment d'un “moviment” que sobresurt dels altres anul·la potencialment la coexistència de discursos divergents. La solució que dona Marfany és la d'entendre aquests anys a partir de la visió dinàmica que tenia el mateix concepte en la seva contemporaneïtat, com un procés concret «al final del qual una determinada realitat social [...] emergeix substancialment transformada en relació amb el seu estat a l'inici del mateix procés» (1986: 77).

Sense buscar aquí una data d'inici concreta i final (els manuals ofereixen les seves propostes), cal remarcar el que significa el modernisme en conjunt: un moment en què una realitat social es veu transformada si s'agafen un punt de partida i un final, veient la diferència de l'estat d'aquesta realitat social entre els dos punts si es compara amb un altre segment temporal delimitat. No podem parlar d'una millora, d'una evolució en termes darwinista, sinó simplement d'un canvi, del pas d'un escenari X a un escenari Y. La pregunta que cal respondre és: com s'han produït aquests canvis, quins han estat els procediments?

Fuster exposa un exercici de síntesi a partir de la manera d'explicar els canvis que es produïen en aquell moment. Per exemple, busca la definició d'un màxim comú denominador a partir de les paraules de Maragall:

”La reacció espiritualista que ha sucedito la corriente del naturalisme positivista...” Amb aquestes paraules va definir Joan Maragall el que podríem anomenar “màxim comú denominador” del Modernisme. “Màxim” i a la vegada molt lleu. Perquè els escriptors i les tendències que confluïren i s'agitaren a la Barcelona de la darrerria del XIX no tenien gairebé cap altre tret genèric (1971: 33).

Veiem de nou la constància del pas d'un moment a un altre. Del naturalisme positivista es passa a la *reacció* espiritualista. Per tant, pensem el Modernisme com una resposta al

naturalisme i positivisme anterior. L'entesa d'aquesta voluntat espiritualista la fa a partir d'un text de Santiago Rusiñol, on el conjunt de frases resumeixen per ell les coordenades on es mou el Modernisme: «el desfici individualista, el desig de sinceritat, la insatisfacció subversiva o elegíaca, la imaginació visionària, l'emocionalitat morbosa» (1971: 36). De la mateixa manera que Raül Garrigasait al seu assaig sobre la figura de Santiago Rusiñol, *El fugitiu que no se'n va*, Rusiñol no proposa una estètica en concret, sinó que es refereix «als sentiments, als somnis, als matisos de l'amor, a l'entusiasme, a la fe. Més que d'art, es parla d'una actitud vital que permet resistir el positivisme i la fredor paralizzadora del món» (2018: 63).

Tornant de nou a Joan Fuster, a partir de les coordenades modernistes extremes de Rusiñol, l'assagista valencià hi situa altres noms tan disperss com Jaume Brossa i Ernest Vendrell dins l'extrema esquerra, els «poetes de religiositat observant» com Maragall i Manuel de Montoliu, arribant a parlar d'un Modernisme catòlic centrat en el Cercle de Sant Lluç; i aquells propers a «una postura esteticista, sense massa preocupacions ideològiques» com Rusiñol, Gual, Casellas, Soler i Miquel (1971: 36).

Fuster no està còmode amb l'etiqueta temporal "Modernisme". Prefereix parlar d'una "Fi de Segle", d'un punt d'intersecció entre estètiques. Més que una definició clara a partir d'uns trets, hi veu una actitud que va fent marrada, parla en termes d'incoherència i contradicció, heterogeneïtat, «efervescència general, copiosa i tèrbola» (Fuster, 1971: 22). Fuster, com si parles des del flux Modernista, no proposa a priori una definició reduccionista del moviment, sinó que la seva visió general pretén sintetitzar aquestes grans tensions, encara que per la quantitat de volum i revulsiu que va suposar per Barcelona, se centra en els protagonistes de la vida cultural i literària de la ciutat. El to, les absències i les seves preferències estan justificades en el pròleg, encara que la rapidesa en despatxar certs moments provoquin una sensació de buidor. No es pot demanar més del que hi ha, perquè d'igual manera proporciona imatges descriptives que ajuden a una primera aproximació. La manera en què parla de molts autors i de presentar aquestes coordenades generals fan que la imatge general de la "Fi de Segle" catalana quedi com «una cruïlla complexa en la qual conflüïren les estètiques i les intencions més diverses» (Fuster, 1971: 22).

La primera referència de l'ús de l'adjectiu *modernista* que és presa com a punt de partida per a Casacuberta i Marfany és la seva aparició a la revista cultural i literària *L'Avens*

(1882-1884) a la seva entrega del dia 15 de gener de 1884, on al suplement d'aquest número llegim unes declaracions de principis que acaben de la següent manera:

Nostra Revista es, doncs, una mica discutidora; dona molta importància a la crítica, que procura amenisar y fer arribar a tota mena de lectors, adoptant molt sovint lo gènere humorístich; defensa (y procurarà realitzar sempre) lo conreu en nostra patria d'una literatura, d'una ciència y d'un art essencialment *modernistas*, únich medi que, en consciència, creu que pot fer que siguem atesos y visquem ab vida esplendorosa.

El modernista és aquell art, literatura o ciència que s'arriba mitjançant a una pràctica concreta: la discussió, el pensament crític de com arribar a esdevenir moderns en un sentit ampli, com a mera contraposició a qualsevol antiguitat del passat.

Aquest primer moment de recerca d'una pròpia definició fa eclosió, segons Casacuberta, en el primer número de l'any 1892, durant la segona etapa d'aquesta revista, ara *L'Avenç* (1889-1893), on «la redacció hi fa una recapitulació de les etapes anteriors i anuncia els dos pols sobre els quals gravitarà la revista a partir d'ara: “la crítica literària i artística, i l'estudi de la nostra llengua”» (2020: 33). Trobem dos vectors definits: l'establiment d'una crítica i la normalització lingüística del català.

L'estudi de la llengua catalana és important perquè «com més perfecta sigui, més servirà per a la producció literària de la Catalunya moderna» (*L'Avenç*, núm. 1 gener de 1892), tot i que la creació d'una normativa sobre el català lliga amb interessos polítics dels quals parlarem amb més extensió quan observem els contactes entre catalanisme i modernisme. La producció crítica simbolitza la manera de fer-se càrrec de les necessitats que té el camp literari català. A partir d'una crítica de major qualitat, de l'anàlisi de qualitats i defectes, les obres literàries esdevindran peces que formaran el conjunt clar. En aquest primer número de l'any 1892 defensen la següent posició:

Estimem la crítica. Perquè? Perquè nosaltres sentim, com els primers, la necessitat que té la Catalunya renaixent d'una forta manifestació literària que reflecteixi la seva vida en tots els seus aspectes, y que vingui a satisfer las seves aspiracions vagas y latents, a desentrotllar un organisme complert qu'escaigui a la seva manera de ser. Y, per contribuir a l'esplendor d'aquesta literatura, què millor que l'anàlisi sincera conciençut aplicat a l'obra produhida, per fer-ne ressortir las qualitats y els defectes (*L'Avenç*, num. 1 gener de 1892).

Per a Casacuberta, és durant aquesta segona etapa de la revista que van apareixent en les seves pàgines els principals protagonistes del moviment modernista: Santiago Rusiñol, Ramon Casas, Emili Guanyavents o Alexandre Cortada; així com la creació de la

Tipografia de l'Avenç (2020: 32). La confluència d'actors sota aquest aparador cultural conforma un nucli irradiador de pensaments modernistes convertint «una revista minoritària en la plataforma pública d'un dels grups intel·lectuals més actius i decisius de la cultura catalana contemporània, el “grup modernista de Barcelona”, com el va batejar Maragall el 5 de setembre de 1893» (2020: 31). La denominació ve de l'esment d'un coetani (Maragall), la conformació com a grup és designada per un altre actor del moment.

Tot i poder localitzar una part dels impulsors barcelonins d'aquests ideals a *L'Avenç*, podem parlar d'un èxit total? Segons Casacuberta la interrupció dels projectes modernistes prové de «els límits de la mateixa societat catalana -que era molt lluny de poder acceptar els plantejaments del Modernisme- i de la mateixa intel·lectualitat modernista, perquè l'assumpció plena de la modernitat que propugnen, molt pocs la poden assumir i actuar en conseqüència» (2020: 42). Com a entitats delimitadores del potencial que poden tenir els ideals modernistes, Casacuberta assenyala dos principals actors: la pròpia incapacitat dels mateixos modernistes perquè tenien més il·lusions que solucions concretes per aconseguir els objectius marcats; i la societat catalana que tenia uns altres interessos que no concordaven amb la proposta modernista. La pregunta que sorgeix és: què preocupava a la societat en aquell moment si no podien acceptar els plantejaments del modernisme? Quina era la posició amb la tradició i la història de la literatura catalana fins en aquell moment?

2.2. El problema de la tradició: Europa com inspiració

Tenint en compte la posició adoptada al voltant de l'actitud modernista que prenen com a punt de partida les interpretacions de les històries consultades, la següent pregunta posa en joc les relacions que s'estableixen amb l'obra produïda anteriorment. Quin paper s'ha d'entomar davant la tradició? Quins problemes sorgeixen en plantejar-se una continuïtat dins les lletres catalanes?

Inicialment, trobem una presa de consciència de la posició que s'estava assumint. Si prenem com a referència l'entrega de *L'Avens* del 15 de gener de 1884 a l'inici trobem la següent afirmació (la negreta és meua): «qu'es precis donar á la crítica impuls y que aquest deu esser més cap al cantó de la severitat que cal al de la indulgencia, si's vol que'l **renaixement català** dongui, cada vegada més, fruyts que tinguin veritable valor aquí y fora de aquí». Hi ha una consciència d'aquesta actitud de voler fer renéixer el camp

cultural català, més que en termes de ruptura s'entén més com a recuperació, de tornada a un estadi anterior fructífer.

Fuster destaca de l'actitud modernista la «reacció descarada contra el *pairalisme* d'aires medievalitzants o de substància popularista, que es prolongava des de la restauració dels Jocs Florals (1859)» (1971: 24). Com a gest inicial trobem una distància clara del que s'havia anat gestant durant la Renaixença, en concret l'imaginari jocfloralesc. El que molestava en concret no era la temàtica de les obres guanyadores, sinó la fastuositat en què es dirigien aquestes cerimònies amb relació a un passat idíl·lic medieval. El que està en joc és una manera determinada de pronunciar-se, la construcció d'una identitat mitjançant l'acció directa i significativa. En contra del català medievalitzant, trobem una campanya de reforma lingüística per a normalitzar el català, per a establir un punt de partida per a la construcció d'aquestes noves realitats culturals modernes, l'objectiu era «convertir el català en una llengua moderna, capaç de ser usada com a vehicle lingüístic normal en totes les manifestacions d'una societat desenvolupada» (Marfany, 1986: 81).

Una sensació d'estar modificant la història, d'estar encarnant un *zeitgeist* europeu. Com? Allunyant-se de la literatura jocfloralesca, és a dir, la més pròxima en el temps que idealitzava un passat medieval. Les eines i els espais de transformació eren les revistes i l'aparell crític que aquestes desenvolupaven, com hem vist en l'epígraf anterior. Però si calia un nou model on el trobarien? Mirant cap a Europa, i en concret les produccions del nord que s'allunyaven dels referents francesos de la Renaixença.

Jordi Castellanos veu aquesta intenció en Ramón Domènec Perés, director de *L'Avens* durant els anys 1883-1884, impulsor d'aquesta actitud. Perquè Catalunya es modernitzés havia de mirar Europa. Castellanos recupera les següents paraules de Perés: «Si una crítica constant de profunda mirada i enlairat vol, inculqués això a tots los que en Catalunya escriuen, ¡que aviat la catalana no fóra una literatura regional sinó universal!» (1998: 97). Hi ha una intenció d'igualar-se a altres literatures constituïdes com a nacionals: «La renovada redacció de *L'Avens* es proposa potenciar una literatura en català d'ambició universal, oberta als temps moderns i alliberada dels constrenyiments ideològics i morals a què resta sotmesa la literatura jocfloralesca» (Casacuberta, 2020: 25-26). Fuster, d'igual manera, també coincideix en aquest pensament en què la renovació passava per una possibilitat, que era Europa (1971: 27).

Castellanos indica que l'actitud crítica cap a les obres que es produïen dins el territori català no escapaven d'una «exigència de contemporaneïtat que imbueix les seves actituds culturals» (1998: 95-96), d'estar en consonància amb el que passava més enllà dels Pirineus. Aquesta és una actitud que ja es pot veure just abans de l'aparició de *L'Avenç*, amb els referents que els crítics literaris Josep Yxart i Joan Sardà esmentaven a publicacions com *La Renaixença* o *La Vanguardia*. Fuster els presenta com figures importants per a entendre el punt de partida en els referents modernistes europeus:

Ni Sardà ni Yxart no s'integraren plenament en el Modernisme barceloní: la seva vida fou massa curta perquè en poguessin veure l'apogeu. [...] La seva intervenció, però, en la irrupció del Modernisme va ser important: [...] donaven notícia de les novetats literàries europees, i difongueren i comentaren obres i autores que serien després, i que ho començaven a ser, devocions assídues dels modernistes. Si Yxart fou el primer a parlar d'Ibsen, Sardà s'interessà sovint Maeterlinck: Ibsen i Maeterlinck, que, amb Nietzsche i Ruskin, constituïren els quatre punts cardinals del nostre Modernisme (1971: 34).

Marquen uns referents que més endavant s'agafaran com a exemples del que ha de ser el modernisme català. Les obres d'Ibsen es representaran a les festes modernistes de Sitges, i Maeterlinck, per exemple, serà emprat per a *L'Avenç* l'any 1893 com a «compendi de tots aquells aspectes de la modernitat europea que la cultura catalana ha d'integrar si pretén adquirir identitat pròpia i inserir-se en l'evolució de les cultures modernes» (Casacuberta, 2020: 37). No s'observa una importància en saber qui va ser el primer a incorporar a cert autor dins del camp cultural català, sinó que es veu més aviat una mirada conjunta d'admiració i respecte cap a autors europeus, presos com a referents.

Fuster també esmenta l'actitud en contra del «naturalisme i, en general, a qualsevol rastre del *positivisme*, el qual en literatura va tenir el seu moment cap als anys 80, amb escriptors com Narcís Oller» (1971: 24). Tot i que en aquest cas no va haver-hi un gest de ruptura unitari, perquè no marginen en cap cas artistes que havien reeixit durant la nova producció catalana al llarg del segle XIX, perquè entenen aquests autors com els seus referents directes. Ho podem veure agafant com a exemple amb el mateix autor que esmenta Fuster, el novel·lista i màxim referent del naturalisme a Catalunya, Narcís Oller.

Dins de la col·lecció “Les millors obres de la literatura catalana” dirigida per Molas i publicada per Edicions 62, trobem una recopilació de contes de Narcís Oller. En la nota biogràfica sobre l'autor feta per Carme Arnau trobem la seva explicació de l'allunyament d'Oller del camp literari català: «Dos fets hi van contribuir d'una forma decisiva: d'una

banda, la mort prematura dels seus consellers i amics Yxart i Sardà [...] d'una altra, la seva inadaptació als nous corrents literaris dominants, modernisme i posteriorment noucentisme» (1979: 10). Aquesta és una visió acceptable dels fets si partim del que s'estava plantejant en el modernisme barceloní amb la represa d'uns nous referents i de nous horitzons. Però què passa si mirem, per exemple, el primer número de *La Gent del Llamp* (1893), revista literària publicada a Reus i confeccionada per Josep Aladern, pseudònim de l'alcoverenc Cosme Vidal.

Destaca, en primer lloc, la proposta a la nota de la redacció de mirar a Europa com a referent per a introduir un aire nou al que es fa a Catalunya:

Ab la mirada extesa per sobre'l balcó dels Pirineus, mirarèm constantment á l'Europa y darèm entrada en nostre casa als aires plens d'oxigeno de progrés que d'allá'ns vinguin. Es necessari oretjar nostre nació ab aires nous y purs, sinó l'atmósfera enverenada que aquí's respira, acabaria per ofegar-nos, y nosaltres volem respirar

En segon lloc, crida l'atenció que la peça literària introductòria que es pot llegir en aquest primer número, és a dir, el que marca el to del seguit de números, és un conte de Narcís Oller. Aladern parla d'Oller com «eminent escriptor compatrici nostre» i «primer dels escriptors de nostre comarca». Per a Aladern, Oller no representa una figura allunyada dels seus ideals de modernitat, sinó més aviat un exemple d'escriptor que s'adequa al que hi te en ment, un referent proper geogràficament. No hi ha un pensament de descartar autors en concret, sap valorar allò que hi pot aportar, perquè per sobre de tot el que es té en compte és una actitud concreta, europeista, de saber revitalitzar el que es fa a casa amb idees del veí, com Oller va fer amb el naturalisme francès de Zola.

Es veu clar que hi ha un desig d'assimilar-se a les grans literatures europees com la francesa o l'alemanya pel potencial que tenen els escrits dels seus grans autors. Però a la vegada hi ha un altre interès polític que ha anat traient el camp durant els altres epígrafs, la voluntat d'esdevenir una comunitat cultural normal amb la institució d'una nació que representi els catalans. Observem de quina manera entra en contacte el camp polític i el literari amb l'embranchement del modernisme amb una ideologia catalanista.

2.3. Ideologia i literatura: la irrupció del catalanisme

L'actitud adoptada pels modernistes no era un fet aïllat dins del camp literari català, ja que les seves proclames i voluntat de renovació de la vida cultural catalana se superposava amb els interessos ideològics que conformava el catalanisme dins del camp polític català.

Marfany explica la confluència entre catalanisme i modernisme des de la dicotomia existent entre Espanya i Catalunya a partir del que denuncia Valentí Almirall a *Lo Catalanisme. Motius que el legitimen, fonaments científics i solucions pràctiques* (1886). Els modernistes a partir d'una obra de caràcter polític n'extreuen la interpretació amb les següents conclusions: «la diferència entre els pobles català i castellà és una essencial diferència de caràcter nacional; el decandiment contemporani de Catalunya és el resultat de la suplantació del caràcter propi pel castellà» (Marfany, 1986: 95-96). La solució implicaria recuperar el caràcter català mitjançant el fet d'emmirallar-se amb les nacions capitalistes europees a partir de les seves influències artístiques considerades modernes. El sentiment modernista artístic esdevé un escenari més dels disponibles per aconseguir recuperar una Catalunya autònoma, i en aquest sentit, la literatura un vehicle ideal per la transmissió del catalanisme: «la literatura adquireixi un paper rellevant com a vehicle ideològic i com a constructora d'una realitat catalana diferenciada de la realitat espanyola» (Casacuberta, 2020: 24).

La crisi del 1898 per la pèrdua de les colònies espanyoles és un dels detonants que beneficien al catalanisme, tot i que Fuster fa la següent observació: «a escala popular, la penetració fou dèbil. Les classes dominants i la seva enorme influència van restar-ne a distància, i només acceptaren l'efusió “renaixentista” com un petit luxe domèstic i innocent» (1971: 12-13).

Casacuberta posa en detall els efectes que va tenir aquesta crisi en un context compartit a Europa on la dissolució de grans imperis provocaven una “rebel·lió” de les ciutats segones (en el nostre cas, Barcelona) i d'aquí el seu interès amb el catalanisme, i és arran d'aquesta voluntat de diferenciar-se que acaba desembocant «en la construcció d'un camp cultural propi com a alternativa al centralisme de l'estat liberal durant la segona meitat del segle XIX que es convertirà en el símbol per antonomàsia del problema de l'encaix de Catalunya dins l'Estat espanyol» (2020: 22).

Es prenen com a model societats europees capitalistes que sí que han aconseguit desenvolupar certa autonomia de l'art en les esferes polítiques. En aquestes societats els artistes volen resignificar la seva posició en el camp econòmic, on hi havia una tensió amb la burgesia que proporcionava el capital econòmic per a la producció de les obres d'art. A finals del segle XIX a Catalunya per un costat trobem les reflexions al voltant de la relació Espanya-Catalunya i, per l'altra costat, la disputa sobre el paper que ha de jugar l'art i la literatura dins el camp literari català. Marfany hi veu una rèplica dels debats que

sorgeixen entre art i societat dins del món capitalista, però en el cas català, hi troba un tret característic que marca la diferència amb altres casos:

el que els joves artistes i escriptors catalans dels anys noranta experimenten és la manca relativa de modernitat de la seva societat. [...] El que els joves modernistes retreien a la burgesia catalana no era que fos burgesa, és a dir l'antítesi materialista de l'artista, sinó que no ho fos prou. Que no fos, en un mot, prou moderna (1986: 92-93).

Tot i molestar la posició que mantenia la burgesia catalana, al provindre molts d'aquests joves de la burgesia barcelonina o de famílies petitburgeses comarcals, segons Marfany hi havia la intenció de què les classes socials altes adoptessin actituds enteses com a modernistes davant l'art i la literatura per a avançar en les diverses etapes de les societats polítiques europees, és a dir, que hi arribes la noció de l'art per l'art. Casacuberta, seguint els plantejaments de Marfany, veu com en el canvi d'etapa de *L'Avens* també hi ha la presència d'un altre tarannà ideològic, es passa d'un «projecte del republicanisme federalista» cap a un «discurs nacionalista que evolucionarà paral·lelament a la construcció del discurs nacionalista espanyol» on a partir d'aquesta presència del discurs de l'art per l'art es posa en dubte el funcionament dels mercats culturals espanyols i catalans (2020: 30).

És el mateix Marfany qui ens presenta un exemple de com es creuaven diversos corrents ideològics i de quina manera era la seva recepció en altres espais culturals allunyats del centre barceloní: aprofita per a comentar la situació de Josep Aladern i Ricard Català. Destaca que ambdós comencessin a parlar de “modernisme” l'any 1891 abans que es fes a Barcelona amb la fundació d'una Biblioteca “Lo Modernisme” per a la publicació de les seves obres. La seva ideologia la defineix com una barreja de «positivisme, anticlericalisme i idees més o menys anarquistes de Pompeu Gener [...] racionalisme i progressisme democràtic», entès el modernisme com un “esperit del segle” on les seves poesies eren «odes victorhuguesques o pur Bartrina» (1986: 98).

Tot i presentar-ho com una mena d'excepció anecdòtica, aquest breu resum ens ajuda a observar que tot i haver-hi unes línies generals ideològiques, no podem pensar el modernisme com una comunitat definida per uns trets clars, les obres particulars ens presenten una barreja ideològica i estilística que es fa més evident com més allunyada estava del nucli irradiador de la capital catalana.

Dins aquesta barreja ideològica que podem trobar al final del segle XIX a Europa, Fuster intueix que hi havia una mena d'una entesa de l'anarquisme que no només hi era present en les classes populars (1971: 16). No parla d'un anarquisme militant sinó més aviat «anarcoide», qualificant-ho com a un «gest esnob, d'una provocació ressentida o d'una boirosa sensació d'inadaptat», una pressa de posició que per al ser d'aquesta manera més superficial per a Fuster no deixen de ser «reaccions *encara* burgeses».

En aquest sentit, malgrat tot, no deixa de veure-hi una coincidència entre els defensors de l'art per l'art i els revolucionaris anarquistes: «el refús més o menys dràstic de la societat burgesa». El motiu d'aquest refús compartit seria la voluntat de modernització artística i cultural que les classes burgeses no volien assumir, esdevenint literatura i llengua catalana en un nexa transversal de certs grups socials.

Per aquest motiu, en ser les tendències ideològiques eixos transversals que en cada estrat social significaven de maneres diferents; la confluència entre catalanisme i modernisme no es pot entendre com l'acceptació d'un programari polític, com succeiria més endavant amb la tasca de Prat de la Riba d'ajuntar un grup d'escriptors i periodistes a *La Veu de Catalunya*, altaveu del catalanisme polític i literari. Podem entendre aquestes connexions entre ambdues esferes com una actitud d'exaltació d'un sentiment compartit. Evidentment, aquest contacte entre ideologia i literatura produeix canvis en pressupòsits anteriorment acceptats, com era el rebuig de la producció jocfloralesca:

la confluència amb el catalanisme es manifesta en una literatura que accentua la seva catalanitat a expenses del cosmopolitisme. [...] I això sol anar acompanyat d'un canvi ideològic, en el sentit de l'acceptació de valors que poc abans havien estat condemnades com a pairalistes i menestrals (Marfany, 1986: 120-121).

El resultat final d'aquest contacte indissociable entre aquestes tres esferes (política, literatura i llengua) influeixen en la producció d'aquells anys i en les bases del que hauria de ser el camp cultural català al llarg del segle XX fins als nostres dies. En paraules de Joan Fuster:

De mica en mica, l'idioma va esdevenir la pedra de toc d'uns quants afrontaments cívics essencials. La literatura en seguia els avatars. Llengua, literatura i catalanisme semblen identificar-se per sempre més. [...] Els programes dels partits i els llibres dels escriptors reflecteixen, directament o indirecta, l'afirmació nacional projectada sobre l'idioma (1971: 13).

3. CELEBRACIONS I DISCURSOS: LA FESTA MODERNISTA A SITGES I LA FESTA DRUÍDICA A ALCOVER

En observar les diverses possibilitats i els punts en comú per a parlar històricament de la literatura catalana, sorgeix una possible resposta a la pregunta inicial d'aquest assaig: de quina altra manera ens podem aproximar a les tensions discursives inherents durant els últims anys del segle XIX en el camp literari català? Com bé s'ha presenciat, un camí ha seguir és realitzar un seguiment més enllà de la producció literària sense deixar-la de costat, sinó mostrar també un interès en tot allò que conforma el fet literari entès com a fenomen cultural.

Marfany al seu article "Per una història de la literatura que ho sigui de debò" publicat a la revista *Els Marges*, defensa la següent idea: «En realitat, el fet literari rarament s'esgota, si és que mai ho fa, en la producció d'un text» (2000: 8). És a dir, segons ell: «la literatura no és únicament una col·lecció cronològica d'obres; és també una activitat o, més ben dit, una sèrie d'activitats socials» (2000: 9). Si posem només les produccions textuais al centre de l'estudi, es deixa en banda tota una sèrie de manifestacions que es poden interpretar com a produccions de sentit. Per a l'enteniment del significat que va tenir el Modernisme, Fuster és del parer que cal prendre nota de les accions que envoltaven el moviment cultural per a saber ben bé que estava ocorrent:

És precisament, en tot això, festes, tertúlies, revistes, cartelleres, on millor es transparenta el "to mitjà" del Modernisme: el que permet parlar del Modernisme com d'un fet històric delimitat i palpable, i el que potenciava, en darrer terme, tota la seva agitació "espiritual" (1971: 35-36).

Per això en aquest tercer epígraf prendrem com a pal de paller un dels esdeveniments centrals i canònics per als historiadors del Modernisme: la Tercera Festa modernista de Sitges; no només recopilant la seva recepció, sinó també comparant-la amb l'intent del grup modernista de Reus d'establir una festa druídica l'any 1898. Per què s'han escollit aquests dos esdeveniments per a contraposar-los i entrelligar-los? Perquè en ambdues històries generals de la literatura catalana, Santiago Rusiñol i la seva tercera festa modernista a Sitges s'estableix com un punt clau on s'evidencien les aspiracions modernistes d'una manera en concret. Curiosament, en aquesta tercera festa també hi trobem Josep Aladern, nom que ha anat sortint al llarg de la monografia, i que a finals del XIX, quatre anys després, també va voler fer un esdeveniment que no va poder realitzar-se, però que marca també quin era el caràcter del grup modernista de Reus. Les dues festes es van dur a terme per agrupacions que es proclamaven modernistes, però

cadascuna es va fer de manera diferent. Anem a mirar en detall com podem entrecreuar aquests fets amb la recepció posterior que se n'ha fet.

Les generalitzacions i els grans discursos públics necessiten per a ser entesos en tota la seva complexitat l'existència d'una rèplica, encara que aquesta sigui a menor escala i que calgui aproximar-nos amb una lupa d'augment. Com esmenta Garrigasait sobre les respostes de Rusiñol a Eugeni d'Ors sobre les seves afirmacions noucentistes al seu *Glosari*: «En lloc d'emetre proclames i apel·lar a grans conceptes reguladors es fixa en els detalls menors, en els instints de sempre, en la vida que desautoritza els idealismes» (2018: 129). Els grans programes funcionaven bé com a exposició d'unes intencions, però la materialització d'aquests ideals ens donen la resposta del que va arribar a ser aquesta il·lusió i eufòria que d'alguna manera es vol reprendre per a la reinstauració d'un camp literari estroncat per la dictadura. En moments de reconstrucció cal escollir el model a reinstaurar, sent de més utilitat i fàcilment assimilables aquells moments que es poden descriure i explicar amb pocs trets.

En constatar que a diverses ciutats hi havia aquests interessos la pregunta que sorgeix és: el Modernisme és un fenomen exclusivament barceloní? Recordem que la major part dels textos o autors que fan un programa modernista miren més enllà dels Pirineus, o sigui, que tenim una visió concreta d'uns ideals que es modulaven a les realitats específiques del territori. El grup modernista de Reus s'adjunta a una idea de modernisme general, el seu interès és replicar les màximes modernistes en un altre territori català. Però la rèplica no pot ser exacta, ja les particularitats geogràfiques provoquen que la seva idea de modernitat es transformi. Els matisos no són ben considerats posteriorment per als manuals d'història de la literatura, perquè les divergències particulars fan més complexa la tasca de buscar un substrat compartit.

Analitzem com es va rebre i s'ha interpretat Santiago Rusiñol dins la cruïlla modernista. Casacuberta indica que Rusiñol amb «el seu posat i indumentària [...] i la seva obra pictòrica i literària, congregaran una sèrie de poetes joves i de procedència comarcal que s'identifiquen amb la imatge iconoclasta de l'artista» (2020. 94). La seva figura esdevé com a model a seguir, veient com fora de Barcelona voldran apropar-se al que feia l'artista barceloní que havia passat una temporada a París. Marfany destaca el paper de Rusiñol com «un animador cultural i un model de modernista, no sols com a pintor, sinó com a escriptor i com a *connaisseur*» (1986: 82), a la vegada que posa en evidència com va ser

introduït a *La Vanguardia* per Raimon Casellas, crític d'art, escrivint articles en castellà des de París, i més tard per a *L'Avenç*.

Casacuberta aprofita l'esmena de la influència de Rusiñol per a introduir a Josep Aladern com a mostra dels que poden ser apartats dels grans centres. En concret ell va rebre crítiques negatives pel seu recull poètic titulat *Impietats* (1891), donant pas a formular la següent afirmació: «Per bé, doncs, que el Modernisme es defineix per l'actitud oberta a totes les propostes estètiques modernes, hi ha importants filtres que intervenen en la selecció de les obres i autors que han de formar part del projecte de *L'Avenç*» (2020: 94). Aquests filtres poden ser, amb paraules de Perés sobre un segon poemari d'Aladern, *Sagramental* (1891) un problema derivat de «la manca de rigor formal, la preponderància de la intuïció per damunt del treball lingüístic. A *L'Avenç*, doncs, queda poc espai per l'espontaneisme» (2020: 95). Veiem com el camp literari estès en diverses zones geogràfiques del país posen les seves barreres per a l'acceptació i la validació d'autors novells.

Aquests mecanismes de validació, a part de la crítica literària, també podien ser la presència a esdeveniments culturals. La tercera festa modernista de Sitges va ser una reunió i conjunció en un sol espai i moment de la representació del modernisme, amb la barreja de diverses figures que provenien d'arreu del país. En contrast, la festa reusenca tenia un caràcter privat d'iniciació entre els joves que es reunien a la llibreria "La Regional" de Josep Aladern, tenint un caràcter més ritual pròxim a la unió entre igual en un medi natural. Per un costat tenim la bohèmia fastuosa de festes d'alt nivell, per l'altre un romanticisme aïllant pensat a partir del contacte amb la natura.

Va ser al Cau Ferrat de Sitges l'any 1894 on Rusiñol va formular la teoria de "l'art per l'art". Casacuberta interpreta el discurs de Rusiñol sobre la defensa de l'art per l'art com una síntesi i una neutralització de la paradoxa entre el descrit com «un art individualista i refinat que viu per uns moments la temptació del decadentisme» i un Modernisme més assumible per la societat adquirint «una dimensió social en tant que és canalitzat cap al decorativisme i cap a una pintura simbolista» (2020: 44). Com a participants de la festa i testimonis d'aquest discurs hi trobem crítics com Yxart i Sardà, el poeta Joan Maragall, una bona representació de la premsa barcelonina i comarcal, i Josep Aladern, entre altres personalitats del moment (2020: 43).

Un dels punts forts d'Aladern i del grup modernista de Reus era la multiplicitat de temes que els semblaven interessants per a la creació artística. La festa que va voler portar a cap el grup modernista de Reus es vinculava amb un dels molts interessos d'Aladern, la prehistòria:

En alguns dels seus poemes contraposa els primers temps de la humanitat i la contemporaneïtat que li va tocar viure. La puresa primigènia, la justícia natural, el contacte directe home-natura, s'oposen a l'imperi de la injustícia, l'explotació de l'home per l'home i la vida d'esquena a la naturalesa, en aquest esquema (Sunyer, 1984: 68).

La festa druídica es pot resumir com una mena de *performance* on els assistents portarien vestits de pell, danses i crits al voltant d'un suposat dolmen situat a Alcover, amb sacrificis animals i costelles a la brasa incloses (1984: 68). La festa es va suspendre per avisos meteorològics adversos. Aquesta mena de preparacions d'actes estrafolaris són una mostra «de la mentalitat d'aquells artistes que contínuament imaginaven, projectaven, discutien, i als quals només el gust per la “boutade” i el pessimisme finisecular, la moda dels tons foscos, podia fer modificar la màxima cartesiana exclamant: “m'abhorreixo sé que visc”» (Sunyer, 1984: 70).

Com hem vist amb la síntesi de Casacuberta sobre el discurs de Rusiñol, l'art per l'art defensava un apropament cap al decadentisme. Marfany veu que la festa modernista de Sitges és la manera d'intentar fer campanya per la unificació de les tendències modernistes per abandonar aquelles actituds radicalistes (és a dir, anarquistes), ofegant les possibles discrepàncies ideològiques posant en el centre de tot el mateix fet modernista: «la tasca de modernitzar la societat els semblava a tots tan urgent i necessària que el modernisme es convertia en la valor màxima, que passava per damunt de totes les altres» (1986: 85). Casacuberta també arriba a la mateixa conclusió, esmentant el seguit d'agrupacions modernistes que van tots a una a partir del 1895: «la xarxa de certàmens regionalistes [...] sectors catalanistes més radicals (el republicanisme federalista del grup de Reus)» o els «joves que s'aplegaren a Els Quatre Gats, alguns dels quals (Carles Casagemas, Jaume Sabartés) es presenten com a “separatistes”» (2020: 45).

Es poden interpretar aquestes manifestacions de caràcter nacional i local com a símptomes de la voluntat d'establir els centres de poder culturals i polítics en un territori. Incidint en la capitalitat de Barcelona es pot pensar en una rèplica a petita escala de l'obsessió centralista madrilenya de l'Estat espanyol? Al rerefons trobem la pregunta sobre quina mena de nació catalana a l'inici del segle XX, si una rèplica de la nació liberal

capitalista o les possibilitats que proporcionen l'anarquisme o el sindicalisme. Fuster veu el pes que ha tingut el Modernisme en la construcció d'una ciutat com Barcelona, i com Barcelona ha determinat la concepció que es té del modernisme als Països Catalans. Dictamina: «El pes de Barcelona -la Barcelona modernista- és determinant. I el Modernisme, el seu Modernisme, se'n beneficià àmpliament» (1971: 23).

4. CONCLUSIONS

A partir dels teòrics i filòsofs de la història que s'han preguntat sobre la construcció d'una discursivitat concreta per al desenvolupament d'una història no fonamentada només amb el positivisme, que es construeixi a mig camí del discurs i de la narració, sorgeix el següent dubte: per què no hi ha una tradició filosòfica/teòrica de la història a Catalunya/Espanya? Hi ha buits en la tradició assagística/teòrica sobre la Història que s'ha vist bé suplir amb d'altres provinents de França i d'Europa. Fent una reflexió sobre la posició que ocupo en la realització d'un treball de fi de grau des d'Estudis Literaris, pot ser simptomàtic del grau aquesta percepció d'un buit teòric? En general, des de les ciències socials encara hi ha una perspectiva positivista que va encetar el règim del 78. La idea d'una construcció nacional en àmbit supranacional o interregional va delimitar la possibilitat del conreu de l'assaig com a fonament de les lletres catalanes més enllà de l'àmbit acadèmic. Trobem en aquest assaig a Joan Fuster o les reflexions de Jordi Castellanos a *Els Marges* com a exemples. S'ha de buscar en els treballs de síntesi en revistes de caràcter erudit per a desentrellar les espurnes que ajuden a reconstruir un camí d'actitud crítica sobre l'assumpció d'una perspectiva històrica.

El grup modernista de Reus és esmentat perquè el paradigma d'estudi de la història de la literatura catalana s'ha establert a partir d'uns centres geogràfics i des de perspectives que depenen d'un centre per a explicar el seu significat particular sobre el Modernisme. Es fan esforços per a mostrar encara que sigui a partir de mencions l'existència d'uns coetanis, però la història de la literatura catalana necessita aquest centre per explicar-se. Podem fer un paral·lelisme entre els moviments a finals del XIX i a l'historiografia catalana del segle XX, ja que davant la necessitat d'actualitzar el camp literari català, en dos contextos ben diferenciats, l'actitud que acaba prenent-se és la de voler normalitzar una situació particular a partir d'encabir-se en uns esquemes europeus que anul·len les particularitats culturals catalanes, sigui per motius geogràfics o sociològics.

El que està en joc és la nostra autopercepció com a cultura, que no té perquè passar per una equiparació a l'Estat espanyol o altres estats europeus, ja que cada realitat sociopolítica és determinada per allò que les fa diferents. Si volem entendre la història de la literatura catalana, cal descentralitzar la nostra mirada i veure de manera sincrònica en un moment determinat que es feia en les realitats diferenciades geogràficament de Catalunya i els Països Catalans. És un exercici complicat per la quantitat de material en biblioteques i hemeroteques que no s'ha sistematitzat, però no es pot entendre en la seva complexitat la realitat social i literària d'un país si no es fa de manera exhaustiva des de tots els angles possibles. Perquè si se centralitza el saber i la història en la capital al final s'acaba replicant el centralisme madrileny que tan molesta a Catalunya. S'ha de generar un model de reflexió històrica propi, buscar la petjada del que fou per a mantenir viu un àmbit del coneixement relacionat amb el passat més proper.

BIBLIOGRAFIA

- Arnau, C. (1979). "Narcís Oller". Dins N. Oller, *Contes* (p. 7-12). Edicions 62.
- Casacuberta, M. (2020). "El modernisme: la construcció del camp literari català". Dins J. Castellanos i J. Marrugat (Dir.), *Història de la literatura catalana* vol. 6 (p. 17-84). Enciclopèdia Catalana.
- Castellanos, J. (1998). *Intel·lectuals, cultura i poder*. Edicions de la Magrana.
- De Certeau, M. (2006). *La escritura de la historia*. Universidad Iberoamericana.
- Fuster, J. (1971). *Literatura catalana contemporània*. Curial.
- Garrigasait, R. (2018). *El fugitiu que no se'n va. Santiago Rusiñol i la modernitat*. Edicions de 1984.
- Ginzburg, C. (1984). *Pesquisa sobre Piero: el Bautismo, el cicló de Arezzo, la Flagelación de Urbino*. Muchnik.
- Marfany, J. L. (1986). "El Modernisme". Dins J. Molas (Dir.), *Història de la literatura catalana* vol. 8 (p. 75-142). Ariel.
- Marfany, J. L. (2000). "Per una història de la literatura que ho sigui de debò". *Els Marges*, nº 68, 5-12.
- Marrugat, J. (2020). "Pròleg". Dins J. Castellanos i J. Marrugat (Dir.), *Història de la literatura catalana*, vol. 6 (p. 13-16). Enciclopèdia Catalana.
- Rancièrre, J. (2005). *Els noms de la història. Una poètica del saber*. Publicacions de la Universitat de València.
- Rosendahl, M. (2008). "Conclusion: constellations as facts and experiments". Dins *Mapping World Literature*, (p. 139-142), Continuum.
- Sunyer, M., & Vidal Alcover, J. (1984). *Els Marginats socials en la literatura del grup modernista de Reus*. Associació d'Estudis Reusencs.
- Tosquelles, F. (2022). *Funció poètica i psicoteràpia. Una lectura d'«In memoriam» de Gabriel Ferrater*. Arcàdia.