

Cossetània Edicions

Biblioteca Narcís Oller

Narcís Oller
La Papallona

5

LA PAPALLONA

BIBLIOTECA NARCÍS OLLER

Narcís Oller

LA PAPALLONA

Pròleg de Laureà Bonet



Cossetània EDICIONS

Aquesta obra ha estat publicada amb una subvenció de la
Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Cultura,
per al seu préstec públic en Biblioteques Públiques, d'acord amb el que preveu
l'article 37.2 de la Llei de Propietat Intel·lectual.



Amb la col·laboració de:



Comitè editor
Margarida Aritzeta, Rosa Cabré, Enric Cassany,
Josep Maria Domingo, Jordi Ginebra i Magí Sunyer.

Edició
Roger Roig

Primera edició: febrer del 2010

© del text: hereus de Narcís Oller
© del pròleg: Laureà Bonet
© d'aquesta edició: Cossetània Edicions

Edita: Cossetània Edicions
C. de la Violeta, 6 • 43800 Valls
Tel. 977 60 25 91
Fax 977 61 43 57
cossetania@cossetania.com
www.cossetania.com

Fotografia de la coberta: Arxiu Municipal de Valls/Autor desconegut

Composició i muntatge: Imatge-9, SL

Impressió: Romanyà-Valls, SA

ISBN: 978-84-9791-660-8

Dipòsit legal: B-381-2010

ÍNDEX

Pròleg, per Laureà Bonet 7
Carta d'Émile Zola a Mr. Savine..... 41

La Papallona..... 45

PRÒLEG

La Papallona, de Narcís Oller: els murmuris, les llums i les ombres de Barcelona

«...la Barcelona qui, axordada per lo trahut de carros
y l'enervador catrich-catrach de sos telers, camina com a
sonámbula per nostres avingudes» (Narcís Oller).[1]

Resulta ja gairebé tòpic parlar dels majors o menors lligams existents entre les mutacions formals, temàtiques que van tenir lloc en la narrativa del segle XIX i l'assentament de la civilització capitalista al nostre continent. Civilització entesa en un sentit tant ideològic (el triomf de la consciència liberal) com econòmic: és a dir, la revolució industrial, l'expansió dels centres urbans i l'apinyament humà en el seu interior, amb les tensions de tota mena que tal fenomen implicava. L'empremta que aquest fet va dipositar en l'escriptura literària és incalculable: el costumisme i el fulletó són un bon exemple, per esmentar dues modalitats descriptivonarratives que van assolir gran apogeu aquella centúria. Penseu en autors com Eugène Sué, Ayguals de Izco, Dickens i els seus primers *sketches*, Mesonero Romanos o Emili Vilanova... Modalitats que, a més, van ser l'embrió del triomf del realisme en totes les seves gradacions, des de la més flexible —Daudet, Galdós, Oller— fins a la més radical, és a dir, Émile Zola i el Grup de Médan.

[1] Narcís Oller, *Discurs lleguit per lo President en la Festa dels Jochs Florals del any 1896*, Barcelona, Imprempta «La Renaixensa», 1896, pp. 8-9. Aquest estudi preliminar s'ha realitzat en el marc del projecte de recerca Hum2004-06110/FILO, finançat pel Ministerio de Educación y Ciencia.

Les cendres i les noves pedres

La novel·la realista del XIX absorbí molt particularment —en forma de construcció simbòlica— un dels escenaris nascuts amb la revolució industrial, i suggerit ja a dalt: la metròpoli com a assumpte o model narratiu, és a dir com a fisonomia poètica. Un model «mystérieux et brillant», segons havia invocat Charles Baudelaire per al seu *Le spleen de Paris,*[2] i paradigma de la modernitat més extrema, una modernitat que deixa ja enrere l'*Ancien Régime* amb els seus ritmes pausats, quasi inerts, i un ordre social —i ideològic— sota la tutela del palau monàrquic, el saló aristocràtic i el claustre religiós. Com bé ha comentat Rosa Cabré, «La gran ciutat és un invent del segle XIX» i, en ella, «el carrer com a espai de significació i de creació pren tanta importància com la casa».[3] Una moderna urbs que, amb la seva quasi obscena expansió, «enderroca[rà] segments del casc antic»: arena, despulles procedents, en efecte, d'un món tradicional reduït a cendres. «Ens passegem sempre entre les runes» de la història —havia sentenciat Hegel—, encara que matisava tot seguit que de dita «mort neix [sempre] vida nova».[4] Justament, i a manera d'il·lustració d'aquest joc entre les *cendres* i les *noves pedres*,[5] un personatge que recorda en *La Papallona* la mort dels pares de Toneta comenta que, tal fet, va tenir lloc

> al *bafor* d'en Castellfort; una *fràbica* que hi havia al peu de Muralla de Terra, a quatre passes de Sant Antoni... que avui, com que tot es trasmuda, ja me l'han enterrada les cases del carrer de Ronda: sap?...[6]

[2] Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, París, Pléiade, p. 230.

[3] Rosa Cabré, *La Barcelona de Narcís Oller. Realitat i somni de la ciutat. Estudi i edició de textos* (epíleg de Carola Duran), Valls, Cossetània Edicions, 2004, p. 19.

[4] G. W. Hegel, *Introducció general a les Lliçons sobre la filosofia de la història universal*, Jordi Moners i Sinyol (trad.), València, Universitat, 1991, p. 40.

[5] Com a pas previ per a la materialització del Pla Cerdà, durant la dècada dels anys cinquanta del segle XIX va tenir lloc a Barcelona el progressiu enderrocament de les seves muralles.

[6] *La Papallona*, I. En les meves citacions a peu de pàgina d'un text d'aquesta novel·la —o d'altres novel·les— posaré sempre en el seu tancament, i entre parèntesis, el capítol en xifres romanes per facilitar millor als lectors la seva localització. I en cas que l'esmentat capítol sigui una unitat continguda en una part de la novel·la, posaré, al contrari, aquesta part en xifres romanes i el capítol en números aràbics. Això val per a alguna narració llarga o text teatral citats en la present introducció. En el cas de *La Papallona*, la citació es fa segons el text de la present edició.

Ara bé, s'hauria d'entendre el terme metròpoli com a paisatge urbà al mateix temps que com a fenomen sociopsicològic, amb la influència que implica en el viure i en el sentir de les criatures que poblen una narració literària. Potser perquè (com han argumentat W. Boelhower i Ph. Hamon des d'un doble vessant antropològic i literari) «la *forma urbis* i la *forma mentis* són homòlogues»[7] i, per tant, «décrire le milieu, c'est décrire l'avenir du personnage»...[8] Per això s'han remarcat sovint les afinitats existents entre la ciutat industrial i la narrativa del segle XIX: per entre els seus espais urbans, carrers, cafès, llars formiguegen mil existències, mil històries —en definitiva, «cent mille romans», com va dir Balzac de París.[9] Existències, històries, novel·les *viscudes* que pretenen, doncs, mudar-se en paraules i paraules que, organitzades sàviament, es transformen ja en relats per ser llegits amb fruïció pels mateixos habitants de la metròpoli. D'aquesta manera es tanca el cercle i resulta fàcil descobrir l'entranya del realisme en la seva major puresa: les distàncies entre la realitat i la literatura es fan més i més petites fins a desaparèixer gràcies a aquesta màgica reviviscència que solem anomenar *l'art del saber llegir*.

Les presents pàgines introductòries a *La Papallona* estudien, sobretot, la ciutat de Barcelona com a imatge plàstica que brolla en forma de poderós desplegament ambiental per totes les seves pàgines. Una imatge que, gairebé resulta ociós recordar-ho, es pot detectar fàcilment en altres novel·les del segle XIX: penseu en *La desheredada*, *Nana*, *Anna Karènina* o *Bleak House*, per citar uns pocs títols. En tots aquests, la metròpoli (Barcelona, Madrid, París, Sant Petersburg o Londres) sol cristal·litzar en una sèrie de figures molt suggestives, malgrat la seva aparent elementalitat «topogràfica»: la duresa geomètrica dels edificis, els carrers sense fi, les avingudes; la multitud humana a manera de boirina

[7] William Boelhower, «Avant-garde autobiography: deconstruncting the modernists habitat», dins *Literary Anthropology*, Fernando Poyatos (ed.), Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1988, p. 275.

[8] Philippe Hamon, *Du Descriptif*, París, Hachette, 1993, p. 207.

[9] Honoré de Balzac, *Ferragus*, París, Librairie Gründ, 1941, p. 19. El text complet, que desprèn una considerable riquesa sígnica, diu: «Paris est toujours cette monstrueuse merveille, étonnant assemblage de mouvements, de machines et de pensées, la ville aux cent mille romans, la tête du monde.»

flotant per aquestes avingudes; la llum de gas que distorsiona els rostres anònims de la gentada i il·lumina amb cruesa els aparadors curulls de mercaderies; les veus, els sorolls gairebé com a *respiració biològica* de la monstruosa urbs i els seus habitants, etc. L'espai i la seva geografia íntima, per tant, viscuts per l'ésser humà, amb les ressonàncies emocionals que tal fet implica: goig, ambició, dolor, confusió...

Una anàlisi d'aquesta iconografia (i la no menys considerable musicalitat anònima que desprèn la metròpoli amb els seus mil sons) hauria de partir d'un estudi ja clàssic de Walter Benjamin: l'assaig *Sobre alguns temes a Baudelaire*. El seu text parla de quina manera les aparences plàstiques s'imbriquen amb una sèrie de trets sociològics que condicionen les peripècies emocionals de les persones que poblen els espais il·luminats per la nova —i torbadora— llum de gas: els seus hàbits públics i íntims, les seves ments, les seves ferides psíquiques. És a dir, l'*habitare* o manera d'existir en un territori en molt bona part artificial que, alhora, allibera i oprimeix. I ferides psíquiques tals com la solitud de l'individu immers en la multitud, multitud en ocasions fantasmagòrica, un punt esgarrifosa, dissolta a més per les ombres de la nit i pels fulgors que desprèn la llum dels farons de gas. Un calfred, un cert horror que pot convertir els objectes, els cossos en enormes insectes, tal com succeeix en *La febre d'or,* on, sota la foscor,

> els cotxes, un cop buits, anaven afilerant-se en doble renglera per les Rambles i carrers adjacents, com estranya corrua de monstruosos coleòpters que llançaven pels ulls blanca i enlluernadora llum.[10]

O un erotisme òptic, exemplificat per la persecució de la dona anònima, vista com a silueta evasiva, que apareix i desapareix al mig del renou dels carrers. És a dir, l'erotisme entès com a resposta instintiva, o com a anhel que intenta superar aquesta solitud/vaporització de l'individu perdut per entre els laberints de la metròpoli. Recordeu, sobre això, el motiu de la «dama fugissera» baudeleriana, estudiat també per Walter Benjamin, i que curiosament constituirà l'eix narratiu de l'últim capítol de *La Papallona*, encara que no s'hagi pogut documentar que

[10] Narcís Oller, *La febre d'or*, *Obres completes*, Barcelona, Selecta, 1948, I, 8.

Oller conegués el poema de Baudelaire —com amb molta prudència avisa Rosa Cabré.[11] És revelador que, al contrari de l'erotisme que tant exalta el escriptor francès a favor de la «dama esquívola», Oller tracti aquest tema des d'un angle molt negatiu, d'acord amb el moralisme que postulava llavors la burgesia alta i mitjana de Barcelona: J. Sardà va fer al·lusió ja a l'«excitabilitat moral» que, al seu entendre, s'agitava sempre dintre de l'escriptura del nostre autor.[12]

Walter Benjamin analitza com l'esmentat fenomen col·lectiu, de proporcions descomunals, inunda els carrers de l'urbs industrial del segle XIX, a diferència del món camperol, els seus masos i les seves valls incomunicades. Una ruralia on regnava un ordre immutable, i una experiència molt plàstica del pas del temps, un temps pautat amb les seves festes, els seus sants, els treballs per a la sembra i la recollida dels fruits de la terra: «les fases de la vida del sol» —segons l'atractiva imatge de Mijail Bajtin.[13] Comentant la dedicatòria al redactor de *La Presse*, Arsène Houssaye (posada per Baudelaire al capdavant de *Le spleen de Paris*), fa notar efectivament Benjamin que aquest fragment permet

> realitzar una doble comprovació. Ens informa [...] de l'íntima relació que hi ha a Baudelaire entre la imatge d'un gran *shock* i el contacte amb les nombroses masses ciutadanes. Ens diu a més què hem d'entendre [...] per tals masses. No es tracta [...] de cap cos col·lectiu ben articulat i estructurat. Es tracta simplement de la multitud confusa dels que transiten, del públic dels carrers.

Per rematar després: «La multitud: cap altre tema s'ha imposat amb més força als literats del segle XIX.»[14] Zola, entre d'altres, obrí les portes de la seva narrativa a aquestes masses urbanes, ja que —com percebrà

[11] *Op. cit.* a la nota 3, p. 58, nota 254. Sobre aquesta temàtica, o paisatgisme urbà, potser s'hauria de parlar més d'un conjunt de *topoi*, o tòpics, compartits per molts escriptors occidentals, que no pas pas d'influències directes: reacció literària davant un fenomen inèdit fins llavors, alhora fascinant i torbador, com anirem veient amb més profunditat.

[12] J[oan] Sardà, «Narcís Oller», dins *L'Avens*, segona època, any I, núm. 10, 25 d'octubre de 1889, p. 467.

[13] Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, p. 362.

[14] Walter Benjamin, «Über einige Motive bei Baudelaire», dins *Illuminationem. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1961, p. 211.

Henry James— així ho indica *Les Rougon-Macquart*, cicle novel·lesc que «va tenir la bona fortuna [...] de ser abans de res un quadre d'aglomeracions humanes, de classes, de tumults, de confusions, moviments, indústries».[15] Paraules amb tantes connotacions naturalistes que ben bé podríem traslladar-les a nombroses pàgines de *La Papallona, La febre d'or* o —en el conjunt de les literatures hispàniques— a les obres majors de Galdós: penseu sobretot en *La desheredada* (1881), que, per cert, potser dipositá alguna llavor en *La Papallona*. Una novel·la sobre el Madrid dels primers anys setanta del XIX que, com molt bé va expressar L. Alas —en termes no allunyats de Henry James— posa en primer pla la «marea de la vida» urbana i els seus «sucesos anónimos»,[16] una marea tèrbola, grisenca que marcarà per sempre els protagonistes del relat...

Les multituds: fascinació estètica i malestar moral

La multitud, en fi, com a fenomen sociològic i imatge literària del centre urbà vuitcentista, com a monstre amb milers de caps que dissolen la seva individualitat en una nova «persona» disforme i anònima. Es pot recordar que Gustave Le Bon en la seva *Psychologie des foules* —assaig que tant va seduir Freud— es va detenir a estudiar l'esmentat fenomen, i declarà que la multitud constitueix, en termes psicològics, «une agglomération d'hommes [que] possède des caractères nouveaux fort différents de ceux que chaque individu qui la compose».[17] Ja Friedrich Engels, mig segle enrere, havia delimitat a *Situació de les classes treballadores a Anglaterra* aquesta imatge en alguns dels seus fruits més tòxics: molt en especial, la mecanització dels gests (mecanització dels sentiments?) i, com a conseqüència, una naturalesa cada vegada més hermètica i instintiva en l'individu, a mesura que augmenta la massa humana en uns espais estrets, asfixiants...

[15] Henry James, «Émile Zola», dins *The Atlantic Monthly*, XCII, núm. 60, agost de 1903, p. 197.

[16] Leopoldo Alas («Clarín»), «*La Desheredada*, novela de don Benito Pérez Galdós. (Segunda parte)», dins *La literatura en 1881*, *Obras completas*, IV, Laureano Bonet (ed.), Oviedo, Ediciones Nobel, 2003, p. 436.

[17] Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, París, Félix Alcan, 1921, p. 52.

Engels, efectivament, va escriure que «Una ciutat com Londres, en la qual es pot passejar hores i hores sense arribar al principi del final [...] constitueix un fenomen molt singular. Aquesta colossal [...] acumulació de tres milions i mig d'homes en un *únic* punt, ha centuplicat la seva força, ha situat a Londres com a capital comercial del món [...]». Però

> les víctimes que tot això ha costat es descobreixen únicament més tard. Si es camina un parell de dies al llarg de les avingudes principals, obrint-se pas amb prou feines entre la multitud [...], es nota llavors que aquests londinencs han sacrificat la part més noble de la seva humanitat per assolir totes les meravelles de la civilització, en les quals tant abunda la ciutat; que mil forces latents han hagut de quedar oprimides i sense realitzar, a fi que algunes poques es desenvolupessin plenament [...]. El tumult dels carrers mostra ja quelcom de repulsiu [...]. Aquests centenars de milers d'individus [...], urgint-se els uns als altres, no són tots homes de la mateixa qualitat [...] i amb idèntiques il·lusions per assolir la felicitat? [...] Tanmateix, avancen junts com si no tinguessin res de comú, res a fer un amb l'altre.

I concloïa que «l'aïllament de cada individu capficat en els seus interessos privats, apareix més desagradable i xocant com més junts es troben tots ells en un petit espai, i encara sabent que l'aïllament de cada un [...] és [...] el principi bàsic de la nostra actual societat, en cap lloc es revela tan vergonyosament a la llum del dia [...] com aquí, entre la multitud de les grans capitals».[18] En una interpretació molt encertada de Walter Benjamin, la multitud tindria —per a Engels— «quelcom que el deixa perplex», perquè l'estimula una «reacció» alhora «moral» i «estètica».[19] Val a subratllar, per cert, que aquesta mescla entre l'atracció artística i el repudi moralitzant constitueix un dels eixos ideològics en els quals descansa *La Papallona*, on es descriu el tèrbol onatge de les masses ciutadanes que van i vénen per les places i avingudes de Barcelona: mescla paradoxal, doncs, que pot crear en ocasions un clar desajust en l'articulació del relat, com anirem veient.

[18] Friedrich Engels, «Die gro en Städte», dins *Die Lage der arbeitenden Klasse in England*, www.zeno.org/Philosophie/M/Engels,+Friedrich/Die+Lage+dert+arbeitender+Klasse+in+England.

[19] *Op. cit.* a la nota 14, p. 213.

I d'aquí la rara fascinació que tals pàgines provoquen al lector i que, diríem, semblen remetre a alguna de les pintures urbanes de l'impressionisme francès més suggestives. Recordeu molt especialment quadres com *Le boulevard des Capucines*, de Claude Monet, o *Le boulevard Montmartre, effet de nuit*, de Camille Pissarro: ambdues teles recullen amb gran luxe plàstic aquell element «transitoire, fugitif» contingut en l'atmosfera de les modernes capitals, on «les métamorphoses sont si fréquentes». O, dit d'una altra manera, aquella marca que «le temps imprime à nos sensations» i que, en definitiva, constitueix la nova ruta cap a la modernitat.[20]

Encara que és de justícia assenyalar que Oller no pretén construir en *La Papallona* un descripcionisme «impressionista» per mitjà de taques pictòriques netes, fresques mitjançant sobretot els blaus, vermells, grocs, verds, taronges, violetes i blancs, a més de vivificar-se tals taques gràcies a fórmules metafòriques pròpies de la ja no llunyana escriptura modernista, com la catacresi o l'hipàl·lage. Segons podrà advertir fàcilment el lector, a les pàgines de la nostra novel·la imperen sobretot colors freds com el blanc i el gris, encara que en les descripcions nocturnes apuntin algunes suggestives gotes violàcies, verdoses o rosàcies, sota l'acció del crepuscle o de la llum artificial: i aquí sí que podríem parlar d'alguna molt discreta temptativa impressionista per part de l'autor català, en la línia del seu mestre Zola. No obstant això, Oller confessà en alguna ocasió que a ell li atreia molt més «la tonalitad suave de relaciones que da el natural bañado de luz tamizada», que exemplifica amb un «hermoso» quadre de Luis Jiménez —*Una sala de hospital*—, on impera la tonalitat «blanca», tot just tacada per «algunas cinceladas grises».[21]

Ara bé, la mateixa empremta d'espant moral i embruixament estètic que hem vist en les citacions d'Engels nia també en el conte d'Edgar Allan Poe *The Man of the Crowd*. En aquest conte, com és sabut, un personatge convalescent d'una malaltia contempla en un capvespre (i des de la finestra d'un cafè del centre de Londres) les riuades de tran-

[20] Charles Baudelaire, «Le peintre de la vie moderne», dins *Œuvres complètes*, París, Éditions du Seuil, 1968, ps. 553 i 554.

[21] Narciso Oller, «La novedad de hoy», dins *La Vanguardia*, 27 d'abril de 1890. Vegeu *op. cit.* a la nota 3, p. 186.

seünts que recorren l'avinguda embolicats per les penombres de la nit. Una multitud que «creixia de minut en minut» i que «quan es van encendre els llums de gas» es transforma ja en

> dos espessos, compactes rius de transeünts creuant-se davant el cafè. No m'havia sentit mai en un estat d'ànim com el d'aquesta nit; i vaig assaborir la nova emoció que m'havia sorprès davant l'oceà d'aquests caps en moviment. A poc a poc [...] em vaig abandonar [...] a la contemplació de l'escena de l'exterior.[22]

Observeu com en el text cristal·litzen ja algunes de les situacions que aviva la interacció individu-multitud: l'exercici «voyeurista» per part del personatge; la seva «emoció» davant de la massa humana que inunda els carrers i, finalment, la curiositat que l'embarga per desentranyar la fosca naturalesa d'aquesta gentada. Segons veurem més endavant, tal fascinació es converteix, en el cas de *La Papallona*, en la fortíssima resposta eròtica de Lluís Oliveras davant de la misteriosa dona fugitiva que es submergeix entre els transeünts, Rambles avall, amb les primeres negrors de la nit i la llum de gas que s'escorre, entre blanquinosa i rosàcia, per aquestes tenebres.

I es pot subratllar, a més, que Poe presta especial atenció al caràcter abans que res instintiu de l'aglomeració urbana: Gustave Le Bon assenyalà, per cert, en el llibre abans mencionat, que tal aglomeració «est conduite presque exclusivement par l'inconscient», ja que sovint els seus integrants cauen en un «état de simples automates [...] menés par des suggestions».[23] L'esmentada mobilitat serà descrita en una altra pàgina de *The Man of the Crowd*, gairebé en forma d'organisme sacsejat per espasmes mecànics. En efecte,

> Era ja de nit i l'espessa boira humida que embolicava la ciutat no va tardar a convertir-se en copiosa pluja. El canvi de temps va produir un estrany efecte en la multitud, que va tornar a agitar-se i es va albergar sota un món de paraigües. L'ondulació, les empentes i la remor es van fer molt més intensos.[24]

[22] Edgard Allan Poe, *Works*, Nova York, Walter J. Black, Inc., 1927, p. 245.
[23] *Op. cit.* a la nota 17, p. 138.
[24] *Op. cit.* a la nota 22, 248.

Com ja deu haver advertit el lector, en el conte de Poe es fa menció també a les llums del gas com a element transfigurador d'una humanitat que flueix líquida per les artèries de la metròpoli. Són molt suggestives les al·lusions als «estranys efectes de la llum», a les «resplendors del gas» que escampen per l'ambient «una llum agitada i enlluernadora». I, finalment, es remarca a més l'estranya solitud que destil·la cada membre, o molècula, de la dita aglomeració: els transeünts apareixen «parlant i gesticulant amb si mateixos, com si la densitat de la massa que els envoltava els fes sentir-se sols».[25]

La Papallona: una cartografia de Barcelona

Ha arribat ja l'hora d'obrir les pàgines de *La Papallona* i de fixar-se en la presència de la ciutat de Barcelona i en com aconsegueix Oller convertir en matèria literària el seu viure quotidià; els seus carrers i edificis; el bullici de la gent; els sons i els sorolls més anònims. S'hauria d'advertir, no obstant això, que, atès l'afany realista de la novel·la, resulten molt idònies les abundants al·lusions a un entorn físic des d'un doble angle temporal i espacial, amb la qual cosa el relat esdevé rèplica gairebé *cadastral* de la Barcelona dels anys centrals del segle XIX, enderrocades no feia gaire temps les velles muralles.[26] Resulta fàcil detectar, doncs, que l'autor ha fet seves —amb gran eficàcia— alguna de les millors lliçons del costumisme abans mencionat... Això, però, malgrat les «foguerades romàntiques» (en qualificatiu de J. Sardà)[27] d'algunes pàgines i que, a

[25] *Ibid*., p. 248. El paral·lel amb Engels és aquí notabilíssim.

[26] Resulta fàcil centrar cronològicament la història narrada a *La Papallona*: parlant, per exemple, Oller del mobiliari de la pensió que regenta donya Pepa adverteix que mostra l'«estil indefinit que, fins llavors feia quinze anys, havien cultivat els nostres ebenistes a tot estrop» (VI). Tenint en compte que *La Papallona* va ser escrita el 1882, la historicitat que emmarca els fets narrats podria, doncs, fixar-se cap a 1867-68, en plena expansió de la ciutat gràcies al Pla Cerdà. Una altra pista ens l'ofereixen les notícies sobre Toneta per part del narrador o d'algun personatge. Així, quan té lloc la mort dels seus pares a la fàbrica de la família Castellfort, esdevinguda «l'any 53» (XIV), Toneta tenia uns «cinc anys» (I), per la qual cosa l'any 1867 o 1868 comptava ja «uns vint anys» (III). Vegeu també, sobre totes aquestes qüestions, el text de la nostra novel·la citat a la nota 6.

[27] *Art. cit.* a la nota 12, p. 467.

la fi, vulneren en part les esmentades ambicions de caire verista, com ja apuntava Zola, el qual, amb la seva habitual sobrietat, matisà en el pròleg a l'edició francesa de *La Papallona* que, a diferència d'Oller,

> Nous sommes des positivistes et des déterministes [...]; et lui, avant tout, il est un conteur qui s'émeut de son recit, qui va jusqu'au bout de son attendrissement, quitte a sortir du vrai.[28]

Així, el *mapa* que recull les anades i vingudes dels personatges de *La Papallona* (cal ressaltar que és incansable, quasi neuròtic, el seu cinematisme) estaria enquadrat entre les Rambles, el Pla de la Boqueria, les Drassanes, la Porta de Santa Madrona, el Portal de l'Àngel, la plaça de Catalunya, el passeig de Gràcia, el primitiu Tívoli (o carrer d'Aragó), i els carrers de Portaferrisa, d'En Roig, Hospital, Nou, Lancàster, Arc de Teatre, el passatge d'En Bernardino i la travessia de Montserrat. En poques paraules, una Barcelona meitat obrera, meitat menestral, amb alguna poderosa presència alt-burgesa, com bé suggereix aquesta frondosa carta urbana, si la situem —repetim-ho— a les darreries dels anys seixanta del segle XIX. La vella Barcelona, doncs, en contacte amb la nova ciutat, en ràpida expansió, a través de la plaça de Catalunya; per ambdós territoris es mou Lluís Oliveras, i té com a fronteres l'encreuament del passeig de Gràcia amb el carrer d'Aragó i, al sud, la zona portuària de les Drassanes.

Seguint aquesta guia cartogràfica es pot observar que el primer capítol de *La Papallona* conté ja algunes referències a l'entramat urbà de la ciutat. Al peu d'un arbre de la Rambla de les Flors, al mig del tragí del Mercat de Sant Josep —al Pla de la Boqueria—, i a primera hora del matí, trobem les senyores Madrona i Pepa. Ambdues parlen sobre Toneta, la costurera òrfena que la primera —la seva protectora— recomana a la segona, que regenta una pensió al carrer d'En Roig. A les presents pàgines la massa humana que omple el rerefons del relat és encara identificable, amb la qual cosa es plasma una certa pàtina ambiental, ineludible, podríem dir, a bona part de les novel·les d'aquell segle XIX

[28] Émile Zola, «Lettre au traducteur», dins Narcís Oller, *Le Papillon*, París, s. d., F. Rouff, Éditeur, p. 1. Pròleg datat a Médan, 15 d'octubre de 1885.

tan poc disposat a obrir una història *in media res*, «al mig de l'assumpte o de l'acció» —segons va sentenciar el vell Horaci.[29]

Amb aquest text inaugural, ple de sorolls, llums, siluetes, colors, l'autor pretén sobretot oferir-nos una fisonomia típica del Mercat de Sant Josep, encara que pugui rastrejar-se ja una fraseologia que, més endavant, caracteritzarà el cor urbà que envolta, consolida o dilueix els personatges del relat. Una estampa, doncs, costumista però no estàtica ni tancada en si mateixa: hi nien els engranatges que activen la «màquina narrativa» del llibre, amb els seus múltiples fils de caràcter sociològic o psíquic. I, alhora, una sèrie de signes plàstics que també van creixent al pas de les pàgines per, a la fi, materialitzar-se una particular morfologia de Barcelona, amb la seva gent, les seves places i vies públiques. És molt significatiu que el nostre autor, parlant sobre el procés creatiu de *La Papallona*, confessés que el primer capítol va ser afegit al manuscrit quan havia conclòs la seva redacció, ja que l'obra

> Començava pel que és avui el seu segon capítol, i no semblant-me bé per introducció, vaig idear i escriure aquell amb què ara comença, esbossant-hi els caràcters de la Madrona i Senyora Pepa i ficant-hi antecedents que, al meu parer, devien precedir el segon.[30]

Així Oller fa referència, abans que res, a «un eixam de mossos de fonda i de menestrales que es disputen els millors talls i la fruita més primerenca a més bon preu». Tot seguit, tanmateix (i en forma d'un segon nivell semàntic més genèric) la mirada del narrador es torna ja panoràmica: la senyora Madrona i la senyora Pepa apareixen «barrejades en l'amoïnós corrent de compradors carregats de grans cistells al braç». Sobresurt en aquest sintagma el terme *corrent*, que reapareixerà en algu-

[29] Curiosament aquest primer capítol funciona també com una subtil prolepsi (o anticipació) del que posteriorment ocorrerà —o *podrà ocórrer*— en la història protagonitzada per Toneta i Lluís. Així sembla suggerir-ho Oller en boca de la Madrona quan, dirigint-se a donya Pepa, li comenta: «volia dir-li que, la Toneta, jo l'he muntada amb el sant temor de Déu, i que, si vostè té estudiants a casa, per tots els diners del món no voldria pas que me l'esgarriessin: sap?...» (I).

[30] Narcís Oller, *Memòries literàries. Història dels meus llibres*, Barcelona, Aedos, 1962, p. 17. S'endevina, doncs, en aquesta confessió de l'autor, la inseguretat abans esmentada per començar el relat *in media res*...

na altra pàgina de la novel·la per suggerir un mateix escenari d'atrafegament, massificació, mobilitat urbanes en què es troben immersos els protagonistes.

El caràcter progressivament anònim, multitudinari que va assolint el rerefons del relat augmenta a l'acabament del primer capítol mitjançant una pinzellada ambiental que emmarca i, tot seguit, absorbeix el comiat entre les senyores Madrona i Pepa. Escriu Oller: «I una i altra s'allunyaren, confonent-se amb el formigueig de gent, que anava augmentant a mesura que el sol baixava a ordir sos raigs d'or entre les clarianes de la pampolada dels plàtans, que ombreja la bella Rambla com un extens i fresc emparrat.» «Formigueig», nou substantiu amb notable abast metafòric, que sobresortirà també en altres segments de la novel·la.

Els sons, sorolls i xiscles de la ciutat

El capítol II s'encamina ja cap a un escenari més recollit, a diferència del soroll i enrenou de la Boqueria. Ara, per mitjà d'un ampli *flashback*, que omple per complet aquesta seqüència i interromp l'acció en «temps present» de les pàgines prèvies, el narrador —exhibint aquí la seva potestat omniscient— ofereix generoses notícies sobre Lluís, *la Papallona* que dóna nom al relat, mal estudiant de Lleis i hoste de donya Pepa, a la seva pensió del carrer d'En Roig.[31] Quan, per exemple, Lluís surt al balcó assaboreix abans que res un ambient humil, menestral: la seva sensibilitat va absorbint a poc a poc un conjunt de sorolls —una remor col·lectiva de caràcter artesanal— que aviva en ell una imprevista nostàlgia del seu lloc natiu. Ens informa així el nostre relator que «quan [Lluís] eixí al balcó de son estatge i va sentir grinyolar les llimes, dringar els martells a les encluses i escapar-se de totes les portes d'aquell carrer d'oficis i botiguetes els sorolls discordants del treball, li semblà que li arribava als sentits una alenada de Ripoll, sa vila nadiua».

[31] Aquest capítol és seqüela del relat «Un estudiant», que l'autor recollí a *Notes de color* (1883): «Un altre dia, recordant els nostres temps de dispesa, parlàrem [Oller i jo] d'un amic nostre [...] i escrigué immediatament *Un estudiant*, que fou la veritable crisàlide de *La Papallona*» (Josep Yxart, «Clau d'aquest llibre», *Notes de color*, *op. cit.* a la nota 10, ps. 857-856).

Cal anotar, finalment, que l'atmosfera col·lectiva —en aquest capítol— continua sent molt humanizada, molt discernible: no és encara el magma anònim tan exclusiu dels grans centres industrials. Un magma anònim que —recordeu, per exemple, «El trasplantat»— crearà en el madur Daniel una reacció psíquica, gairebé fisiològica, de pesadesa o fàstic que «li prodüia l'efecte d'un cementiri on els morts es passegessin», a diferència del «seu poble», on «tothom el saludava»...[32]

Al capítol III el fons ambiental assoleix una major complexitat, ja que està vist a través del sistema perceptiu de Toneta, molt excitada després del seu primer encontre amb Lluís, a la pensió. La seva hipersensibilitat —clarament malaltissa— serà el detonador del desenllaç, tan dramàtic, del nostre relat i bon exemple de com la psicologia, fins i tot la fisiologia, incideixen en el curs narratiu d'una novel·la, redreçant-lo cap a una direcció o una altra. En aquest punt, ara sí, aconsegueixen cristal·litzar sense dificultat en l'escriptura olleriana les lliçons naturalistes de Zola…[33] L'enrenou de carrer, les masses que envolten els vianats, són captats pels ulls en algun moment al·lucinats de la noia (i, ultra el record de Lluís, aquesta al·lucinació que arriba a distorsionar la realitat està activada, no es pot oblidar, per les obscuritats vesprals i la desintegració dels individus per part, novament, dels fulgors del gas).

Noteu ara com estan ja fixades en el text algunes de les situacions que estimulen un joc d'interaccions entre l'individu i la multitud: l'exercici «voyeurista» per part del protagonista; la seva «emoció» davant de la massa humana que inunda els carrers i, finalment, la curiositat que l'embarga per desentranyar la fosca naturalesa d'aquesta gentada. Segons veurem més endavant, la fascinació es converteix en la fortíssima resposta eròtica de Lluís Oliveras davant de la misteriosa dona que es

[32] «El trasplantat», *op. cit.* a la nota 10, IV. És molt penetrant aquesta imatge de la ciutat com a cementiri per on es passegen els seus cadàvers; un tòpic compartit al llarg dels segles, entre d'altres, per Dante, Larra, Rimbaud, T. S. Eliot, Dámaso Alonso o Juan Goytisolo.

[33] Comenta, per exemple, l'autor de *L'assommoir*: «Il faut remarquer que [...] si le terrain du médecin [...] est le corps de l'homme dans les phénomènes de ses organes, à l'état normal et à l'état pathologique, notre terrain à nous est également le corps de l'homme dans ses phénomènes cerebraux et sensuels, à l'état sain et à l'état morbide» (Émile Zola, «Le roman expérimental», dins *Le roman expérimental*, *Œuvres complètes*, Henri Mitterand (dir.), X, París, Cercle du Livre Précieux, 1968, p. 1191).

submergeix entre els transeünts, Rambles avall, amb les primeres negrors de la nit i la llum de gas que s'escorre, blanquinosa i rosàcia, entre elles.

Val la pena observar també en el capítol III, i des d'un angle òptic, que la imatge «formigueig de gent» és substituïda per «ones de bruses i caps» dels obrers per entre els quals s'obre pas Toneta en tornar a la llar de la senyora Madrona. És una imatge posseïdora de major accent dinàmic que l'anterior: el punt de vista dels protagonistes de *La Papallona* és quasi sempre mòbil —a diferència de l'estatisme panoràmic del primer capítol. Com he apuntat abans, les anades i vingudes, les fugides, les persecucions dels diversos personatges tenen gran entitat quantitativa i qualitativa a la nostra novel·la. Entitat qualitativa perquè els espais suggerits des de la constant mobilitat dels protagonistes deixen de ser mer teló de fons per tornar-se en «estat d'ànim» —diríem amb H. F. Amiel—, o sigui, en paisatge urbà que assoleix singular plenitud. Paisatge, sí, en el sentit d'una realitat estètica que neix de la fusió entre el món exterior i un món íntim, emocional ja, que destil·la la imaginació del personatge: el psiquisme, doncs, deforma les espaiositats objectives, fent-les *seves*, per dir-ho així.

Però vegeu, finalment, la tornada de Toneta a casa seva, després de l'encontre amb Lluís a la pensió, al capvespre, i per entre els diversos carrerons que neixen de les Rambles. Escriu Oller que la nostra òrfena caminava «procurant salvar amb constants giragonses les empentes de la munió d'obrers que, en aquella hora de plegar, inundava tot aquell barri, ja bastant enfosquit per les ombres del capvespre. De tant en tant tombava el cap, temerosa que l'estudiant la seguís. A voltes creia descobrir el seu bust entre les ones de bruses i caps que bellugaven darrere i semblaven espessir-se més i més en els confins de sa visual». I afegeix que

> quan això succeïa, escurçava el pas, deixava avançar l'ona en què havia fixat sa atenció, i, un cop convençuda que ell no hi era, emprenia altra volta el camí amb major deler. Les cantonades la feien altra vegada retardar, tement, a cada una, que ell li eixís de trascantó; però, una darrere l'altra, anaren desfilant sense l'encontre temut, i, a la fi, s'acusà ella mateixa de beneita per haver ni un sol moment sospitat que un senyoret com en Lluís [...] posés tal afany a saber on vivia. Travessant el

> carrer Nou [...] de sobte se li seguen les cames. Davant d'un aparador d'armer, on la llum resplendent de grans jocs de gas es multiplicava a l'infinit en reflectir-se en les brunyides armes, veié en Lluís, entretingut amb una *desgraciada*. La claror d'aquell carrer, i sobretot el doll que n'eixia d'aquell aparador [...] no deixava dubtar: era en Lluís. El primer moviment de la Toneta fou apartar-se'n [...]; però, sense voler, anà atansant-s'hi, i es trobà gairebé fregant amb la parella. De cua d'ull primer, i després clavant ja de dret la ullada, va veure, amb goig, que fins aquesta volta s'havia errat. Era un desconegut.

En algunes altres pàgines la, per dir-ho així, «respiració» de la metròpoli, la seva música de sorolls anònims i persistents, brolla de l'entorn en forma de so que omple momentàniament la pausa, més o menys incòmoda, d'un diàleg entre dos personatges. L'encerta de ple Llorenç Barber quan diu que «cada ciudad tiene su propio son, su propio cantar, su propio [...] argumento sonoro».[34] Això ocorre en el següent instant de tensió oculta, després del rebuig de Toneta en prosseguir el seu tracte amb Lluís, per témer que aquest —un fill de casa bona— s'aprofiti de la seva condició de jornalera i l'aparent amor sigui poc més que un joc:

> Enmig del silenci que regnava, arribaven a dalt, clars i propers, tots els sorolls, tot el traüt del carrer d'En Roig, sense que per això aconseguissin trencar el recolliment d'aquells dos esperits.

En una altra pàgina, al contrari, l'espaiositat urbana és simple el·lipsi, absent ara qualsevol so o imatge, sense vigor doncs per perforar els soliloquis mentals en els quals es troben abstrets els personatges. És interessant subratllar, referent a aquest punt, la quantitat i, sobretot, la insòlita densitat dels monòlegs a la nostra novel·la: sens dubte amb un paper molt més rellevant que els diàlegs quant a incidència dramàtica. I això perquè sent *La Papallona* una història de sospites, sotsobres, pors, la subjectivitat i, alhora, «el que diran» són ingredients de gran importància, segons s'ha apuntat abans. Tensions psíquiques, és clar, que funcionen com una barrera classista que ha d'arruïnar els amors

[34] Llorenç Barber, «Paseo por una sinfonía llamada Vetusta», dins *Clarín: 100 años después. Un clásico contemporáneo*, Madrid, Instituto Cervantes, 2001, p. 171.

de Lluís, un estudiant de Lleis, amb l'analfabeta i obrera Toneta: no podem oblidar que, tal com va observar J. M. de Pereda, la nostra obra és, abans que res, una «novela de pasión»...[35]

Monòlegs, pors, figuracions

Aquest fet tindrà lloc en el capítol IX, quan Lluís rebi la carta de la seva mare, en què l'informa que ha enviat ja els diners que li va demanar, en teoria per costejar la prolongació de la seva estada a Barcelona (a causa d'uns exàmens); en realitat amb la finalitat d'allargar els seus embolics amb Toneta. El nostre estudiant surt precipitadament de la pensió per anar a recollir el préstec al magatzem Jofre, Bellpuig i Companyia. Tanmateix, no sabem res dels carrers que travessa Lluís: a la seva ment no arriba cap imatge, cap remor, i el monòleg flueix deslligat de qualsevol espaiositat o cronologia «exteriors», de manera sospitosament abstracta. La pròpia temporalitat del soliloqui mental —el recorregut del lector per tot el text— és molt breu, uns dos o tres minuts potser, i no sembla atenir-se a l'extensió que hagués hagut d'assolir un monòleg desenvolupat al llarg d'un temps exterior, o *de carrer*, considerablement més dilatat.[36]

Sens dubte la tècnica del «corrent de la consciència», amb múltiples estrats que poden enfonsar-se en la subconsciència, encara no era madura el 1882, any en què Oller va escriure *La Papallona*. En el cas de les literatures hispàniques cal esperar fins al 1897, quan Unamuno, en la seva *Paz en la guerra*, experimenti ja amb la ruptura del discurs mental, tot diluint la vida intel·lectiva d'un personatge en el tumult de les percepcions cutànies o les imatges sorgides del seu inconscient —i fruit, tal fet, de les seves profitoses lectures de William James. Per tant, seria molt injust atribuir a una incapacitat personal de Narcís Oller l'esquematis-

[35] Carta escrita el 27 de gener de 1886 (Mathilde Bensoussan, *L'amitié littéraire de José María de Pereda et de Narcís Oller à travers les lettres de Pereda et les Mémoires d'Oller*, tesi doctoral inèdita, Université de Rennes, 1970, p. 172).

[36] Cal, però, no oblidar que en un relat és sempre legítim el control de l'autor sobre l'ordre, o longitud, dels esdevinents narrats, ja que l'acte de l'enunciació escripturística no ha de coincidir forçosament amb la història, fàbula o conjunt de referents narratius aliens a tal enunciació.

me sintàctic i l'abstracció psicològica amb què elabora aquest «parlar amb si mateix» (segons l'agudíssima expressió de Fernando de Rojas).[37] Ara bé, la rigidesa d'aquest fluir psíquic s'atenua una mica quan, al seu terme, el narrador sembla insinuar que el personatge es trobava massa immers en si mateix per adonar-se de l'ambient de carrer:

> I [Lluís] donà fi a les seves reflexions mossegant-se els llavis, rodant el cap i deixant perdre per l'espai una mirada amb la qual semblava dar l'adéu a tot un vol de fugitius plaers.

Després de concloure el monòleg, irromp ja l'espai exterior en la ment de Lluís, a manera d'imatge en «primeríssim pla subjectiu» —si val el símil fílmic—: la porta de l'empresa a què s'ha dirigit per recollir el préstec de la seva mare. I quasi és innecessari dir que les dimensions mentals de l'esmentat soliloqui queden, ara sí, fugaçment trencades per la penetració de l'espaiositat urbana, en successives figures (i algun so) capturats pel nostre protagonista que, a més, va internant-se a poc a poc a l'edifici. Vegem-ho:

> Abaixant l'esguard, veié llavors una placa ovalada, de llautó, penjada al caire d'un portal, que amb lletres esmaltades deia: «Jofre, Bellpuig i Companyia». Donà dues passes, i, empenyent, al mig d'un cancell semihexagonal on el rètol es repetia gravat en grans ovals de vidre, una porta, en obrir-se la qual ressonava un gran cop de timbre argentí, s'internà pel llarg i quiet magatzem per veure el seu *caixer*, que deia ell.

Pel contrari, en un altre monòleg —també itinerant— l'espai exterior ja no és tan el·líptic, sinó molt real: més encara, incisiu, feridor, i amb un gruix expressiu que cala en la consciència del personatge.[38] Es tracta del descobriment per part de Toneta —al capítol X— de les galanteries que Lluís prodiga a unes amigues seves, amb les quals passeja

[37] «...va por la calle [Celestina] hablando consigo misma entre dientes» (Fernando de Rojas, *La Celestina*, Dorothy S. Severin (ed.), Madrid, Alianza Editorial, 1969, V).

[38] Profunda psicologització, sí, de l'espai exterior, o urbà, i al mateix temps —cal ressaltar-ho— del (micro)espai corporal de la pròpia Toneta: els seus gestos, moviments, ganyotes, mirades destil·len així mateix una tibant emocionalitat. En fi, en aquesta prodigiosa seqüència el cos *parla* també, i ben alt, amb el seu irrefrenable cinematisme...

a prop de les Drassanes. La visualització de l'espai urbà (el carrer, les remors, la gent) assoleix gran relleu en les presents pàgines: unes pàgines excepcionals, sense cap discussió, pel seu enorme calat psicològic. I això des d'un angle tant òptic com auditiu, ja que la nostra òrfena, amb «tot son esperit ple d'en Lluís», es veu impel·lida a interpretar els seus gests i les seves paraules, i sovint cau en l'error: un error derivat de les seves pròpies pors, o sotsobres, i que poc té a veure amb el que es desenvolupa a poca distància seva.

En conseqüència el monòleg (en algun moment un «parlar», ja, «entre dents») és la condensació mental del que Toneta veu i sent o, millor, *creu* sentir i veure. Al final, tanmateix, Lluís i les seves amigues es perden «entre el garbuix de municipals, agents de policia, mistaires, criades, mariners i obrers que embussaven de part a part el carrer, davant del Circ, on es representava [...] *De Sant Pol al Polo Nord*». A partir d'ara la multitud es converteix per a la nostra jove obrera en un «formigueig», en una «maror», que s'interposen enutjosament entre ella i Lluís, fins a diluir-lo: símils amb una expressivitat dinamicista, aquosa, no llunyana a la que brollava de les anteriors citacions procedents del conte de Poe (rius, ondulació, remor, moviment, etc.). Descriu Oller que

> Quan la Toneta es va veure prop de tot aquell formigueig, s'adonà del que havia caminat, va posar-se sobre si, i estigué a punt de recular; però l'afany de saber [...] on parava en Lluís, la va fer encara avançar amb aquella llibertat d'anar sola que té l'obrera. I penetrà aviat pel mig d'aquell públic que cridava, reia, malparlava i es partia en dues masses fermentoses i virolades a cada òmnibus de família que anava avançant per descarregar dides, criatures i pares candorosos. Ficada entre aquelles empentes, on la llum del dia semblava migrar-se [...], mirava sense veure-hi. No sabia si *ells* [Lluís i les seves amigues] s'havien ficat al teatre [...], o si haurien passat de llarg. I amb el neguit del dubte, rompent aquella maror, arribà a la Rambla de Santa Madrona, que escorcollà de cap a cap.

Des d'aquí escolta Toneta, procedent de la Rambla del Mig, «un gran remor de vida» que contrasta amb la tranquil·litat de les muralles que es troben properes al mar. Aquesta llunyana remor emfatitza l'espaiositat de l'escena, la fusió instantània del «primer pla» en el qual es

troba situat el personatge, amb un «pla general», on la metròpoli es fa visible i, sobretot, audible: una focalització, doncs, molt dinàmica i que Oller desplega també amb una gran agilitat en altres seqüències de la mateixa novel·la.

Més tard, en retornar a casa de la senyora Madrona, Toneta reflexiona sobre la conducta de Lluís, que considera tan contradictòria. Un revoltim de pensaments en els quals s'endevina també una tèrbola consciència de classe que li impedeix satisfer una relació amorosa entre ella —una simple jornalera— i Lluís, un estudiant de bona nissaga. Ja al balcó, i mentre desfulla el clavell que aquell li regalà uns dies abans, arriben una altra vegada a les seves oïdes les remors de la ciutat. Una ciutat que sembla ara «bullir» —puntualitza el narrador—, i remors que van sorgint amb notable nitidesa potser perquè les imatges i els sons del món sempre arriben més nets a la sensibilitat del subjecte entristit. Es crea així un nou moment «paisatgístic» a partir de l'encreuament entre l'emotivitat del personatge i la circumstància ambiental: el símil tan punxant que converteix la nota d'un orguenet en un *xiscle* és, amb la seva sobtada intensitat, molt significatiu…[39] Llegim, per exemple, que «L'exaltació l'ofegava», a Toneta, «l'esperit se li tenia per un fil», i, «enmig d'aquell defalliment», «sentia bullir per fora

> la vida de la ciutat, i arribar allí dins amb sos contrasts i amb ses discordàncies ordinàries, que jamai notem tant com enmig del sofriment. Sota el balcó de la Toneta un orguenet tocava el vals de *Les cent donzelles*

[39] Es materialitza, doncs, en aquesta nota musical convertida en «xiscle», una fugaç i intensa psicologització del so: té lloc, també, aquest fenomen en algunes altres pàgines del llibre. Les onades sonores que desprèn la superfície textual de *La Papallona* constitueix, sens dubte, un dels seus trets més suggestius: demostra una subtil percepció auditiva per part de l'autor. Apareixen i desapareixen sorolls, sons, murmuris en forma de cercles concèntrics que poden néixer del «cric-cric» de l'agulla de la màquina de cosir de Toneta per expandir-se ràpidament amb «els sorolls dels carros carregats de ferro» dels carrerons portuaris (VI), i arribar a la seva màxima amplària amb les Rambles descrites —en forma de simfonia trencada— com «terratrèmol», «bum-bum de les converses», «cantúria dels ocells», «veus discordants», «bruit de vida», «maror atordidora» (XIV) dels «milers de persones» (XVII) que hi caminen, etc. Un amuntegament de crits, xiscles, sons, frases esquerdades que —si ens situem en un terreny musical— recorda una mica els *collages* sonors executats pel nord-americà Charles Ives a partir de la vida quotidiana del Nova York de començaments del segle XX.

> [...], d'una taverna del carrer de Trentaclaus s'escapaven esqueixos de cançons obscenes cantades per veus d'aiguardent, i, de tant en tant, l'orguenet trencava la melodia, sostenint una nota com un xiscle, per deixar passar un cotxe que omplia de terratrèmol el desert carrer.

Les pàgines que relaten la sortida de la senyora Madrona de casa dels Castellfort (després de no atrevir-se a confessar el fill que Toneta ha tingut de Lluís), contenen també un notable lligam entre l'estat anímic del personatge, confús, tens, i la massa urbana que l'envolta. En un primer moment Oller ofereix una instantània una mica distanciada d'aquesta dona enfonsant-se entre les multituds de les Rambles: la gentada, per tant, «dissol» l'individu. Així ho expressen les següents línies: «La pobra Madrona baixà l'escala [...], emprenent el camí de la rectoria, i es confongué arreu arreu amb el traüt de gent i carruatges que transitaven per les Rambles.» La por davant de la confessió que ha de fer al rector de Santa Madrona li provoca un caminar a cegues per entre la gentada que (en nou símil aquós) la sacseja com *l'onatge*:

> I aquests temors li tenien el pit oprimit com no se l'hi havia sentit mai en ses majors desventures; li feien escurçar el pas i anar com a li palpentes per entre aquella mar de gent indiferent, que l'empenyia i copejava com les ones a un cos mort.

Però tot seguit la veu narratòria objectualitza encara més el traginar de la senyora Madrona enmig de la multitud: les tensions en les quals es debat el seu ànim provoquen que l'entorn de sorolls, veus, empentes arribi a les seves oïdes com una «maror llunyana». La descripció és, amb seguretat, una mica freda i filla d'un afany costumista per enaltir les Rambles —gairebé una frase de *baedeker* turístic. Sigui el que sigui, llegim que

> tot aquell trasbals bigarrat de carruatges que, corrent a dreta i esquerra de la Rambla, omple l'espaiosa via de terratrèmol; el bum-bum de les converses, [...] les veus discordants dels revenedors cridaners, dels venedors de periòdics i mistaires; tot aquell bruit de vida, que fa de la millor via de Barcelona un dels carrers més alegres del món, no arribava a l'orella de la pobra dona sinó com una maror llunyana, per damunt

> de la qual ressortien amb veu més forta i vibrant els crits agudíssims del seu esperit.[40]

Quan la senyora Madrona cuida Toneta —postrada al llit— retornen a la seva consciència, i entre la penombra de l'habitació, les veus i els sorolls del carrer. Vegeu el següent text tan significatiu: «De tant en tant semblava condormir-se tot, i llavors avançaven per sa pensa les idees que la intranquil·litat d'esperit havia tingut fermades; però aviat un gemec de la malalta [...], el trontoll d'un cotxe, que feia vibrar tota la casa, o el crit d'algun marxant, que arribava fins allí trist i endormiscador [...], l'alarmava, la sobreexcitava i trencava un cop més ses reflexions.» I més tard, quan la mateixa Toneta rescata el seu fill de la família Castellfort i torna a casa seva, la gentada de les Rambles —entre la qual se submergeix també la noia— canvia metafòricament a una enorme mirada judicadora de la bogeria del personatge, mitjançant, és clar, un vigorós impuls interpretatiu per part del narrador, i que qualificaríem avui de desmesurat:

> La colla [Toneta, Madrona i la dida dels Castellfort] es perdé Rambla avall, i milers de persones, en dispensar una mirada a la Toneta, exclamaren entre si: «Una boja, pobreta!»

La Papallona i la dama fugissera

Però el moment culminant es troba al capítol XX —últim del relat—, capítol molt melodramàtic i en excés moralista, sense dubte, com ho expressen clarament els seus darrers paràgrafs. Uns paràgrafs amb diverses connotacions entre teatrals i folletinesques que van empènyer J. Sardà a qualificar aquest segment de la novel·la com a «catàstrofe»,[41] en el sentit

[40] En rigor aquest text tan encomiàstic d'una avinguda barcelonina és bon exemple de com la veu relatora s'esquerda i —des del seu interior— surt ja sense cap màscara una veu autoral molt individualitzada: l'emissor, o escriptor empíric que respon a les inicials de N. O.

[41] «...catàstrofe final, tràgica solució d'un conflicte que crearen la lleugeresa i passió posades en contacte, i que la fatalitat havia anat empenyent per una baixada que no podia acabar sinó en l'abisme» (Joan Sardà, «*La Papallona*. Novel·la de costums del nostre temps, de Narcís Oller i Moragas», dins *La Renaixensa*, any XII, 1882; cito per Joan Sardà, *Art i veritat. Crítiques de novel·la vuitcentista*, Antònia Tayadella (ed.), Barcelona, Curial, 1997, p. 145).

més aristotèl·lic del terme, amb les seves implicacions de tensió expressiva, explosió desmesurada i —com a fruit últim— total «neteja» o catarsi psíquica. I això perquè es narra el càstig «exemplar», i la posterior absolució, que rep Lluís de l'autor-narrador, amb la qual cosa es desaprofiten en part els indicis naturalistes que conté la novel·la, segons va veure ja Zola. Pàgines que descriuen, recordem-ho, el caminar erràtic de Lluís (després del dinar celebrat en un restaurant amb els seus amics) pel passeig de Gràcia, la plaça de Catalunya i les Rambles, al caient de la tarda del diumenge de Rams, un any després del seu primer encontre amb Toneta.

La solitud que satura l'individu immers en la massa urbana, les primeres foscúries nocturnes, l'enllumenat amb gas que transfigura rostres i cossos, l'incentiu sensual de la dona anònima: tot plegat, motius que es reuneixen en l'esmentat capítol, tot atorgant-li gran expressivitat.[42] Pàgines, doncs, que són bona mostra d'alguns dels tòpics més singulars del realisme vuitcentista de caire urbà: i potencien sobre manera, a través d'una singular inflor eròtica, el tema del *crépuscule du soir*[43] —és a dir, «l'hora de l'amor», com sentencia el nostre relator. El capvespre no suposa per a Lluís un vel de malenconia o defalliment, sinó, ben al contrari, una alegria vital, instintiva, accentuada pel formigueig de la gent que l'embolica a la plaça de Catalunya, a la seva tornada a la ciutat vella. Oller descriu en un dels moments més fascinants del relat que

> el crepuscle anà avançant; aquells núvols de foc van anar tornant-se morats, tenyint-se de zinc, agrumollant-se, i, per fi, prengueren forma de fantàstica cigonya sense potes, que restà nedant per l'horitzó verdós. Llavors en Lluís [...] emprengué el camí de la ciutat vella. Aquella posta de sol no havia aconseguit entristir-lo: sentia refetes les forces, i, fora la pesantor del cap, aquell enterboliment es transformava en esbojarrada alegria. Per la plaça de Catalunya formiguejava un devessall de gent i

[42] El 3 de novembre de 1842 es va inaugurar la il·luminació de gas a les Rambles de Barcelona, tres mesos després de les primeres proves a l'església de Santa Maria del Mar. Vegeu Carles Sudrià, «Notas sobre la implantación y el desarrollo de la industria del gas en España, 1840-1901», dins *Revista de Historia Económica*, I, núm. 2, 1983, p. 103.

[43] Baudelaire, «Le crépuscule du soir», dins *Le spleen de Paris*, *op. cit.* a la nota 2, p. 263. En aquesta prosa s'al·ludeix als «couleurs [...] indécises du crépuscule», colors que «imitent tous les sentiments compliqués qui lutten dans le cœur de l'homme» (*ibid.*, p. 263).

> cotxes que venien de la Rambla; i, quan embocà aquesta via, la trobà plena de marejador moviment.

El crepuscle propicia una insòlita metamorfosi de l'ambient urbà: un ambient atordidor, fantasmal. Els cossos dels transeünts, durs i inflats sota la llum del dia, es transformen ara en ombres mig diluïdes. Escriu Oller que «L'espai s'enfosquia a mesura que *la Papallona* anava internant-se per l'ampla avinguda; els vianants anaven convertint-se en meres siluetes de colors esmorteïts, dels quals ressaltava la blancor de les camises, bruscament barrades de negre per les corbates». Encara més, expressa el nostre narrador per mitjà d'un enunciat metafòric molt gràfic, els transeünts es dissolen «com una bufada de pols»...

I, amb la desintegració de la solidesa diürna, el desordre del carrer, una certa por col·lectiva: al costat de la «maror atordidora [de la gent]», les «interminables rues de cotxes particulars, amb les cobertes llepades per aquella llum crepuscular, acudien de tot arreu a augmentar la confusió dels òmnibus i carros, sembrant l'esglai a cada pas, trencant la torrentada de la gent de peu». Observeu de nou una fraseologia al·lusiva a la massificació, moviment, impersonalitat de la multitud que inunda les artèries de l'urbs i que a més —detall també molt significatiu— conté novament un nimbus semàntic «aquós».

La imminent nit, amb el vel acollidor, potser per dissoldre la persona en taca anònima que afavoreix la clandestinitat i estimula el gregarisme (l'individu protegit per la multitud), brolla efectivament en la imaginació de Lluís com «el temps de l'amor». Així ho dóna a entendre el narrador, tot suggerint el caràcter paràsit del personatge, xuclador de «l'alegria aliena» —com podria ser una bella papallona.[44] En les seves paraules:

[44] El qualificatiu de *Papallona* que rep Lluís Oliveras prové —és clar— del seu activisme eròtic, de la seva inconsciència bulliciosa: «*papallona* esbojarrada, tot jovenesa, tot sentiment, tot espontaneïtat» (II). Lluís actua sempre nerviosament —com les papallones—, mogut per estímuls ambientals, ja siguin d'ordre visual o olfactiu, que inflamen la seva imaginació. Aquests trets temperamentals tenen notable importància per poder entendre la persecució que el personatge efectua de la dama fugissera a través de la nit i la multitud. Però és precís veure igualment el sobrenom de *Papallona* en un sentit de «xuclador» sensual de la dona i igualment, a la fi, com el seu destructor, tot saltant sense parar d'una víctima a una altra. Hi ha diversos textos