

Les novel·les dels germans Xuriguera o la lluita per la modernitat¹

Jordi Castellanos

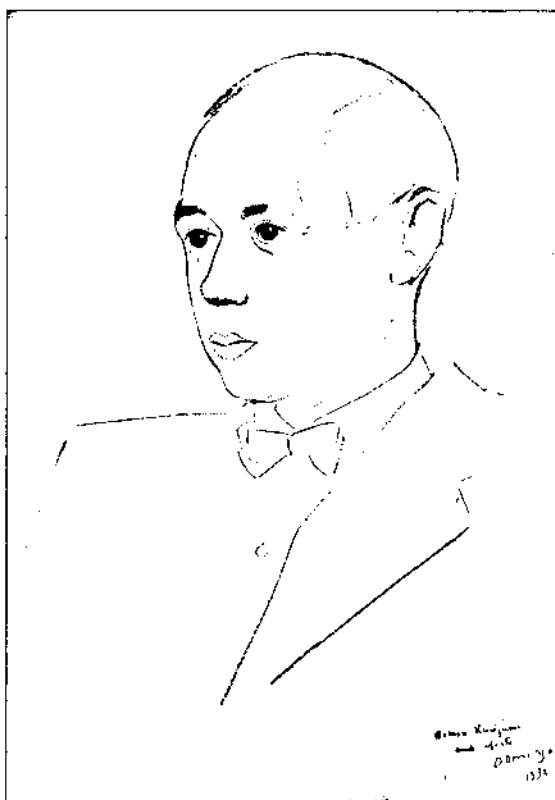
Universitat Autònoma de Barcelona

Dos escriptors a la recerca de la modernitat

Un dels grans problemes de la novel·la catalana dels anys trenta era l'enfrontament a la modernitat. Malgrat els estirabots de Josep Pla, ningú no posava en dubte que la novel·la era el gènere modern per excel·lència, entre d'altres coses perquè estava incorporant d'una manera més explícita i accessible al públic general els canvis de mentalitat i de costums que tempestejaven l'Europa d'entreguerres. Passats els primers anys de reconstrucció del gènere, a partir del 1929, a les acaballes de la Dictadura i coincidint amb l'Exposició Internacional de Barcelona, aquesta voluntat de modernització passa a un primer pla. És clar que els models d'escriptura i els referents d'aquesta «modernitat» eren múltiples i de vegades divergents: Proust, Freud, Joyce, les avantguardes... o Cocteau (de qui Ramon Xuriguera traduiria, el 1934, *Els infants terribles*), o, ai las, la crisi de la literatura burgesa i l'ascensió, no pas gaire fulgurant, del realisme socialista. La multiplicitat de sensacions, la dispersió d'experiències, sovint simultànies, del ciutadà, de l'home modern, havien posat en crisi la forma tradicional de concebre els personatges de ficció: calia construir-los justament des d'aquesta perspectiva, traduir la vivència més que no pas l'estabilitat; la dissociació més que no pas la unitat del caràcter. Però això requeria també un determinat llenguatge narratiu, unes tècniques, una imatgeria, difícils d'improvisar, i més en una narrativa, com la catalana, que es trobava en ple procés de reconstrucció. El psicologisme, així, entrava en crisi: per ell mateix, a través de la psicoanàlisi, però també des del didactisme marxista, que volia acabar amb la visió individualista dels personatges.

1. Aquest treball ha estat redactat dins del marc del projecte de MEC HUM2005-01109: «Concepcions i discursos sobre la modernitat en la literatura catalana del segle XX».

Els germans Ramon i Joan Baptista Xuriguera, com a novel·listes, tenen l'encert de situar-se al bell mig d'aquest espai de canvis, relliscós i difícil; i el desencert de no acabar-s'hi de sostenir amb seguretat. Marginals en relació amb els nuclis barcelonins que dominaven l'escena literària catalana, els dos utilitzen la novel·la com a plataforma d'assentament intel·lectual. Ramon, que havia fet una llarga estada a París, jugarà la carta del cosmopolitisme; Joan Baptista en part el seguirà, però ho farà des del marxisme i, en aquest sentit, ens dóna una de les poques novel·les catalanes de preguerra que segueixen de ple el realisme socialista: *Desembre*. Si deixem de banda aquesta obra, els dos s'encaren al gran tema literari del moment: el sexe, l'erotisme, dins d'una societat canviant, en la qual la dona adquireix un nou estatus moral i social. El fet d'encarar-s'hi és, per ell mateix, una ostentació de modernitat.



Dibuix de Ramon Xuriguera realitzat per Francesc Domingo per a la primera edició d'*Espills dormits* (1932).

Homes i volves

Ramon Xuriguera publica, abans de 1939, quatre obres: el llibre de contes *Espills dormits* (1932) i les novel·les *Volves grises* (1932), *Desordre* (1936) i *Destins* (1938).² Deixant de banda els contes, que inclouen narracions i apunts diversos de la vida parisenca i que són, sobretot, un exercici de construcció de la seva imatge d'escriptor (i això no vol dir que alguna de les narracions no tingui interès), la seva carta de presentació com a novel·lista és *Volves grises*, una novel·la curiosa que presenta, amb un cert to autobiogràfic (que la crítica de l'època va donar per autèntic), les relacions d'amor lliure entre la joventut que fa vida a París, amb un to de normalitat no gens habitual en la novel·la catalana del moment. El sol fet d'escandalitzar Manuel de Montoliu, el crític catòlic de *La Veu de Catalunya*, ja era una bona carta de presentació.³ *Volves grises* serà bàsicament això: un llibre destinat a mostrar aquesta «modernitat» temàtica. Posada, la narració, en boca del protagonista, explica detalladament, en passat, la relació amb una noia, Sera, etèria i desdibuixada, una «volva grisa», que el narrador ha entrellucat en els miralls d'un cafè i que, poc després, se li presenta a casa de la mà d'un amic: ell la reté i s'inicien unes relacions difícils de qualificar perquè els rols de gènere, en realitat, han variat ben poc. A més, el procés que va del cafè al sexe és tan difuminat, potser pel llenguatge (tan metafòric que el pobre lector acaba preguntant-se què és el que realment s'ha fet dins del llit), potser, millor, perquè en l'afany de donar una sensació de naturalitat a aquestes relacions que es fan i es desfan com les anelles de la sardana, el lector acaba no sabent ben bé per què serveixen.

2. Deixo de banda les novel·letes de joventut de les quals parla Josep CAMPS i ARIBÉS, *Ramon Xuriguera (1901-1966). Biografia, activitat cultural i literatura* (Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2007).

3. Vegeu MANUEL DE MONTOLIU, *Breviari crític*. Vol. VI (Tarragona, Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV, 1981), p. 87-88.

És el preu de la modernitat, certament. Un preu que paga també el llenguatge: una prosa artificiosa que podia recordar *l'écriture artiste* de finals del XIX francès, filtrada per un abarrocament imatjat pretesament modern. Maurici Serrahima afirmava: «És tota construïda amb la idea de donar la visió d'un ambient, però no ben bé per evocació, ni per descripció dels ambients que la formen, sinó per la relació de les sensacions que aquest ambient provoca en la sensibilitat del narrador i de les imatges i figures que hi fa néixer. És a dir, d'una manera subjectiva, o gairebé lírica. Però això, no sols en la finalitat, sinó en la forma: és a dir, que l'autor no solament no analitza les sensacions ni les relacions, sinó que deixa que aquelles imatges i figures poètiques siguin les que vagin directament al lector.»⁴ El resultat de tant d'interès per concretar els moviments anímics en imatges físiques i ambientals o, potser millor, en conceptes imatjats, acaba en la més pura imprecisió: «un silenci immens s'aixecà del recolliment del llit i inflà l'espai, s'arrossejà per les parets de la cambra». Massa «literatura», en el mal sentit de la paraula, que acaba diluint en un no-res la complexitat que es pretén traduir. Darrere hi ha Proust, no ho dubto, i aquella evolució cap al lirisme que Ramon Esquerra constatava en la novel·la moderna. Tot i que, de lirisme, n'hi havia poc en aquesta prosa.

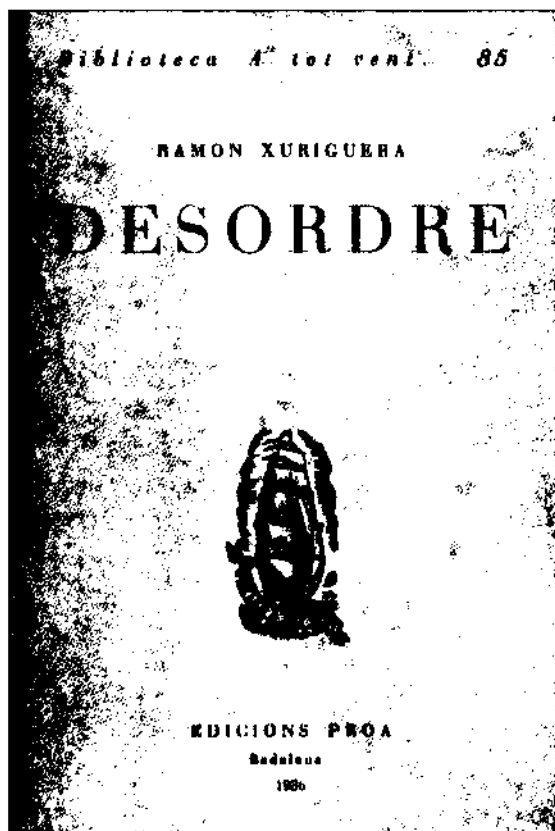
Però, ultra l'obsessió per l'estil, els personatges femenins són, en el fons, estereotips que recorden massa els del tombant de segle. I és que la descomposició de sensacions que pretén realitzar el narrador no es correspon amb un canvi en la concepció dels «caràcters»: nus de moral en relació amb el sexe, no deixen de ser estereotips, personatges plans. «Els poetes vuitcentistes —ens explica el narrador— ja no dispersaven les seves efusions liritzant la pluja i les *grisettes* pàl·lides des del fons de les seves tertúlies. Ara

es veien minyons forts i rossos degustant aperitius clars i noies fresques de galtes que parlaven amb el paquet de cigarettes a la vora.» La mecanògrafa —o la dependenta dels magatzems, com és Sera— es guanya la vida i té una certa independència, però no deixa de ser la *grisette* dels bohemis: el seu paper social, tal com ens el presenta Xuriguera, no ha canviat gaire del que corresponia a aquelles noietes dels bohemis. O són impersonals com ella («la seva presència era tan fonedissa que no modificava en res el sentit de la meua vida») o dominants com Janine, que la deshancarà. *Grisettes*, les dues, volves grises que donen atmosfera de modernitat.

El fet que el narrador acabi abocant-se als braços de Janine i que Sera, discretament, quan té clara constància que ha estat substituïda, deixi el camp lliure, pot ser una marca de «modernitat», però tot queda relativitzat per la perspectiva, la masculina. De fet, les insinceritats del protagonista freguen la deshumanització: per ser modern calia prescindir del sentiment, de la moralitat. L'estranya sensació que produeix l'obra prové d'això, de l'absència de sentiments, però també de l'absència de qualsevol nota d'humor o d'ironia. Estranyes relacions amoroses sense amor, ni pietat, ni, gairebé, sexe. Ni aprenentatge. Els homes actuen, treballen; les noies acompanyen. Com diu Janine: «—Sí; m'heu trobat, no pas pel que tinc de fàcil, que no sé si en tinc gran cosa; ans bé pel que hi ha en vós de fort, d'elevat.» Un home així, què pot aprendre? I, doncs, per què rememora la seva vida?

Desordre, la seva segona novel·la, sembla com si hagués sorgit per resoldre els problemes que li havien detectat a la primera. Aquí sí, hi haurà sentiment i justament el xoc entre el sentiment i la ideologia feminista de la modernitat serà el punt de partida de l'obra. I és que la dona moderna evita el sentiment i l'evita per no caure en l'esclavatge que li imposa l'home. Helena, la protagonista encara adolescent, pugna «per conciliar els seus sentiments amb els corrents

4. Maurici SERRAHIMA, «Dos llibres de R. Xuriguera», *El Mati*, 8 de gener de 1933.



Coberta de la primera edició de la novel·la *Desordre* (1936) de Ramon Xuriguera.

de modernitat que la colpien al carrer i al cinema en una eterna excitació mental, nodrint-se d'imitacions i d'artificis.» Les seves relacions de camaraderia amb Mireval, un arquitecte que l'havia posada en evidència en una sala d'exposicions, a qui acaba admirant en les converses que tenen sobre aquests temes quan es troben per atzar, se situen en un carreró sense sortida quan aquest confessa que el seu interès per la dona és curiositat: «un cop exhaurides, retirar-me», una opinió que matisa posteriorment: «Cal que la dona es renovi cada dia, que s'enriqueixi constantment amb atraccions inèdites. Llavors els homes, com més exigents millor, esdevenen fidels al seu tracte, al seu interès permanent...» Tornem, doncs, amb matisos, a trobar-nos davant de la diferència entre homes i dones que s'establia a *Volves grises*. Ell és un arquitecte modern, d'èxit, d'opinions sòlides i originals; ella, una mecanògrafa que s'ha inten-

tat construir un món propi, però que se sap inferior i mediocre.

L'obra estructuralment és molt simple: després d'aquest primer capítol, passem a conèixer el cercle familiar i, de fet, la protagonista pràcticament desapareixerà d'escena fins als darrers capítols. Així, se'ns presenta aquell cercle familiar que, per Ramon Esquerra, hauria pogut convertir l'obra en un gran drama de família. Però el que interessa a Xuriguera⁵ és, dins d'un marc explicatiu del fracàs del pare i la tutela indecisa de la mare, seguir el paper i la manera de ser dels fills: un noi, abúlic, que no juga cap funció, i les tres noies: la gran, Marta, que juga, en la llibertat que ha conquerit, el rol tradicional conquerint amants que li concedeixen favors; la segona, Adriana, que ha entrevist les formes modernes d'afirmació de la dona i s'hi ha agafat per tal d'afirmar el seu poder i defensar-se; i la tercera, Helena, l'autèntica protagonista de l'obra, ingènua i sentimental, es fa seva la doctrina d'Adriana i intenta entendre-la i raonar-la, però des de la feblesa de qui se situa, perquè també li han obligat, en un pla inferior.

De fet, encara que no estic del tot segur que l'autor en fos conscient, *Desordre* és una novel·la sobre el poder dins del microcosmos d'una família. L'origen de la lluita prové de la defecció del pare i, doncs, de l'estructura patriarcal. Desacreditat, l'ordre queda en mans de la mare, incapaç de sostenir l'estructura familiar. Per això, la filla gran i la mitjana es prenen les llibertats que volen, la primera des del rol tradicional de la dona, la segona, imbuïnt-se de la ideologia feminista. En aquesta lluita de poders, la germana petita, Helena, no hi té cap possibilitat. Adriana, que aparentment la protegeix, en realitat la utilitza per als seus interessos. Ella intenta rebel·lar-se i fugir, però fracassa; i l'única cosa que li resta, l'amor inconfessat per Mireval,

5. Aquest, tanmateix, és un dels punts que intentarà potenciar en la versió revisada de l'obra, que s'ha publicat recentment: Barcelona, Edicions de 1984, 2007.

li és profanat per les germanes i per ell mateix, que prescindeix d'ella i anuncia la seva marxa a Austràlia. L'autor llegia l'obra com l'estudi d'un complex d'inferioritat (dins el marc, és clar, del feminisme modern). Potser sí. La crítica de l'època, però, des de Ramon Esquerra a Joan Teixidor, la llegien més des de la perspectiva de la crisi de la família.⁶ I crec que tenien raó, especialment si hi afegim això: la crisi de la concepció tradicional de la família. Sense que se'n presenti cap alternativa: les idees feministes no passen de ser purament mimètiques i superficials i, a més, ineficaces. L'únic element positiu és Mireval, l'home d'opinió, que ja hem vist què opinava de la dona, que no se sap a què juga amb les seves trobades amb Helena i que, finalment, ni que sigui sense saber-ho, desencadena la tragèdia.

Cal dir que, en relació amb el llenguatge, *Desordre* representa un pas endavant, tot i que l'autor no s'acaba de desprendre de la recerca d'aquella imatgeria que tant engavanya la narració. L'omnisciència selectiva variable que adopta és sovint traspassada justament per aquesta recerca de l'expressivitat, que reflecteix més la interpretació del narrador que la consciència dels personatges. Encara trobem frases com:

«S'adonà que interrompia una de les seccions neuràlgiques de la casa. El joc de les voluntats, sorprès en plena divergència, mostrava, com els plans tallats verticalment dels arquitectes, les qualitats i la direcció íntima dels materials. Amb la vivesa que bullia al fons del seu caràcter apreuà els elements de l'escena, situà ràpidament els seus motius, els seus efectes; sentí l'agitació sobtada dels antecedents que no paraven d'assetjar-la, engrapà el recinte de la lluita, hi penetrà:

Què li passa, a Helena, que està tan moixa?»

Simplement: massa èmfasi. Ens trobem davant d'una desproporció entre els mitjans i l'objec-

tiu. Proporcions guardades, «parturient montes, nascetur ridiculus mus». I això no ajuda gens la fluïdesa de la narració.

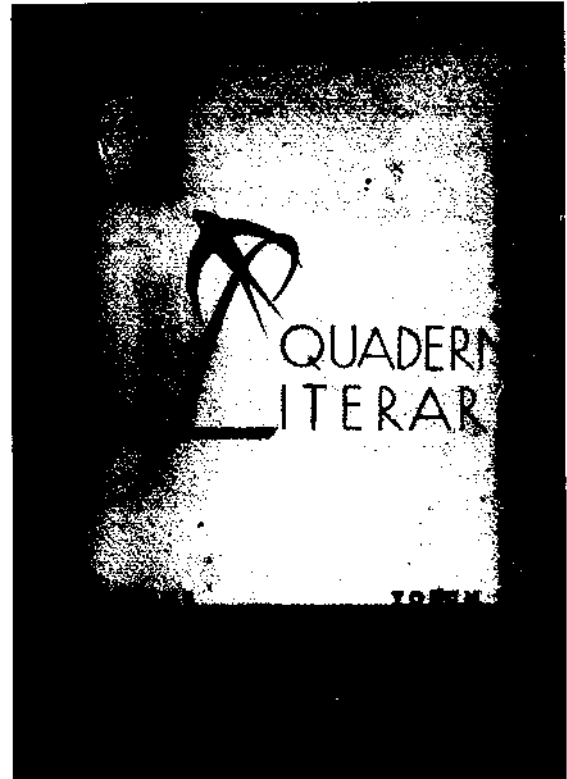
La novel·la d'una generació

En aquest sentit, la darrera novel·la, la més convencional, *Destins*, millora. Escrita el 1936, va ser publicada el 1938, en plena guerra. És la seva novel·la més coral i, de fet, intenta ser la novel·la de la seva generació, dels homes que viuen la primera joventut en els anys de la Gran Guerra i que, en plena maduresa, protagonitzen l'adveniment de la República. S'emmarca en una petita ciutat innominada que hom pot identificar amb Lleida i acaba a Barcelona. Tanmateix, com a novel·la coral l'obra no acaba d'estar ben articulada. La crítica li va retreure la desproporció entre la primera part (que porta el títol «1918», l'any en què se situa l'acció), que conté tot el gruix de l'obra, i la segona (que porta el títol «1930»), que actua com un simple epíleg destinat a donar compte del destí dels personatges. Ara, l'obra té un problema més greu que aquesta desproporció. Em refereixo a la manca d'integració dels diversos elements narratius que hi són, de vegades, més per donar una estampa de la vida provinciana que no pas en funció de la unitat de l'obra. Així, el que hauria pogut ser (pel que deia l'autor sobre l'obra) una lluita entre dues concepcions diferents de la vida, la de la generació madura i la dels joves, es queda a mig camí perquè no hi ha tal enfrontament. El nucli representatiu de la vella generació, la tertúlia de la barreteria La Forma, no passa de ser un recurs per presentar-nos un seguit de personatges pintorescos que només de forma molt lateral tindran incidència en l'argument central. L'autor sembla que vol encaixar el sentit dins de l'obra d'aquesta vella generació a través de l'oposició de Bisbal al casament de la seva filla, Anna, amb Lanau, un personatge indecís, que protagonitza l'obra. Tot fa pensar que aquests amors constitueixen el centre argumental més important i, doncs, el nucli integrador dels diferents elements. Però l'enfrontament generacional queda esbiaixat quan s'insinua que l'oposició (absolutament

6. Ramon ESQUERRA, «Narradors», *La Veu de Catalunya*, 22 de maig de 1936; Joan TEIXIDOR, «Ramon Xuriguera. *Desordre*», *La Publicitat*, 11 de març de 1936.

il·lògica) prové de l'amor incestuós que el pare sent per la seva filla, fins al punt d'arribar a violar-la. L'intent posterior de la mare i la filla per caçar Lanau i encobrir l'incest topa amb la primera reacció d'aquest quan s'adona del frau. Anna és lluny de les noies amb pretensions de modernitat de les novel·les anteriors. Formada a França, ha llegit Flaubert, Mallarmé, Loti, Ch. L. Philippe i Rimbaud. Però no ho demostra. Actua com un personatge passiu, sense cap voluntat, en una història d'amor en la qual cap dels dos protagonistes, ni ella ni Lanau, sembla que hi tinguin res a veure.

Una bona clau per entendre les intencions de l'autor i el perquè dels elements de l'obra són els lemes de cadascuna de les parts. Oswald Spengler, l'autor de *La decadència d'Occident*, és a les dues, a la segona acompanyat de Romain Rolland, l'autor de *Jean Christophe*. La primera part porta el títol «1918» i té, per tant, la Gran Guerra com a rerefons. El lema són tres fragments de Spengler: l'un fa referència a l'esdevenidor, que ja no depèn dels nostres «ideals privats»; el segon és: «Malbaratem enormes quantitats d'esperit i de força en empreses mal orientades»; i el tercer, contrasta el romanticisme que pervivia encara a l'època de Nietzsche amb el present «que ha girat definitivament l'esquena a tot el romàntic.» Dic que aquests lemes són a l'obra perquè és evident que la nova generació és víctima del destí. Lanau, apocat, incapaç per a l'acció, s'entesta en una aventura romàntica que és incapaç d'aconduir, que acaba en fracàs i que li marca el destí. Però, tant com ell, l'exponent generacional és la colla de joves mig estudiants, mig artistes, que viuen una mena de bohèmia fi de segle, ja extemporània, que no els porta enlloc. L'extrem representatiu seria en Nogareda, que fa un ridícul intent de suïcidi, primer, i acaba enmig d'un suïcidi col·lectiu, penós, ja a la segona part de l'obra. Les teories de Spengler són objecte de debat entre aquesta colla, sobretot perquè en parla el «savi Barbés», un professor universitari (tot sembla indicar que respon a un personatge real) que en



Coberta de l'edició d'*Espills adormits* (1936) a la col·lecció «Quaderns Literaris» dirigida per Josep Janés i Olivé.

parla. Soldrà, amic íntim de Lanau i, a diferència d'aquest, treballador, estudiós, pragmàtic, l'admira i el defensa davant dels altres: «—Quan hi ha una peresa mental com la que es tragina ací, un home que es confii a la voluntat i al treball metòdic no té èxit. Si hagués fet l'elogi de la inspiració l'hauries trobat molt important. Ell, però, s'estima més l'acció de cada dia que no el geni: el món no es sosté pels genis, sinó pels esperits volenterosos que l'empenyen amb el seu esforç i la seva disciplina.» No cal especificar que s'està fent una reinterpretació històrica d'un dels nuclis de debat diguem-ne endèmics de la Catalunya de l'època. Sigui com sigui, Soldrà és l'únic que se salva, justament perquè acull aquesta filosofia de l'esforç.

En efecte, la segona part de l'obra porta el títol «1930» i ens presenta una trobada entre Lanau, convertit en un metge de poble, que acut

a Barcelona per un congrés de metges, i Soldrà, convertit en el director d'un gran diari barceloní de prestigi. El lema de Jules Romains afirma que som en un dels moments de la Història «molt durs de viure per a l'esperit», mentre que el de Spengler acaba amb l'afirmació: «Qui valgui alguna cosa sabrà salvar-se». Moment de reconsideracions i conclusions. Soldrà i Lanau revisen el passat i el destí dels seus companys. I el propi. Al capdavant, Lanau no ha acabat de comprendre què hi havia darrere d'Anna, ara casada amb un enginyer.

«Potser havia estat ell mateix, els seus sentiments. Lanau era intel·ligent, mancat, però, d'ambició i, per damunt de tot, sense energia per encarar-se amb res. Patia un signe de delinqüència, de desordre i de romanticisme. I allò no era solament un mal seu: amb més o menys variants, era el mal de tota aquella generació. Només calia veure els companys d'aquell temps: tots vivien del passat, de romanalles. La culpa potser no era tota seva: la Universitat era rònega, estantissa; el carrer no duia cap vibració. Tot dormia ensopidament amb una profunditat eixorca. I els esperits que es sentien agitats es rebolcaven en el bassiol: no podien fer res més. I al món passava alguna cosa. Totes aquelles energies haurien pogut ser aprofitades.»

Soldrà serà l'únic capaç de sobreviure, preparat per a l'acció que ha de portar un nou ordre. Lanau, en canvi, abandona la ciutat: «Al final d'aquella cursa hi havia l'estació, la porta de l'anonimat, de l'atuïment, del fracàs. Soldrà vindria fins al peu, el descavalcaria i, tornant-se'n de bell nou, es confondria amb l'èxit, la potència, la resplendor...»

De la primera a la darrera, tot i que aquesta és la més convencional, hi ha hagut un procés d'aprenentatge que ens fa pensar en el novel·lista que Ramon Xuriguera, si no hi hagués hagut la guerra, hauria pogut ser.

Joan Baptista Xuriguera: els límits de la rebel·lió
Desembre (1934), la primera novel·la de Joan Baptista Xuriguera, va ser escrita entre el gener de 1931 i el 27 de juliol de 1932. Coincidint, doncs, amb el final de la redacció de l'obra, Joan Baptista Xuriguera escrivia un article amb el títol «La nostra generació i la literatura»,⁷ en el qual parlava dels que, per a ell, eren els llibres que interessaven el públic: «Avui —afirmava—, els corrents socials han creat un nou tipus de lector (...) Avui s'ha superat el criteri esnob i resclosit dels lectors vells. Abans es llegia els autors; avui es llegeix el contingut del llibre. Novel·la moderna, atrevida, curta, d'estil tallant, sec i penetrant; lacònic, hàbil i expressiu. Fullets de divulgació, revistes polítiques, llibres sobre la URSS, novel·les socials. Què es llegeix, doncs? A un costat, Gladkov, Lebedinski, Fadeiev, Pilniak, Ivanov i Nevierov; Lenin, Marx, Trotski, Stalin, Engels, Bujarin, Plejanov i Grinko; Barbusse, Glaeser, Malraux, Sinclair, Corry, Erwin, Enno, Fax i Istrati; a un altre costat A. Zweig, Remarque, Piscator i Kessel; Cocteau, Gide, Hardy i Joyce; S. Lewis, Rolland i V. Blasco.» Tot el que no era això, era literatura rosa o blanca: «són els patufistes Folch i Torres i Ruyra; els lectors distingits d'aquest gènere, a Catalunya, s'entusiasmen per la prosa de C. Soldevila i pels versos de Carner». Conclusió: «La nostra generació és això. Tres caràcters: obrerisme, burgesia i ignorància.»

Amb aquestes idees, no cal dir quina mena de literatura defensava: el realisme socialista o, si es vol, el realisme social. El trobem, en efecte, als diaris i revistes que, des de l'esquerra o, millor, l'extrema esquerra, promovien aquest tipus de literatura, com *Front* i *L'Hora*. Va formar part, també, amb Enric Lluelles, Julià Gorkin, Joan Muster, Andreu Nin, Jordi Arquer, Lluís Bransuela, Joan Vallespinós, Josep M. Farrés i Josep Tort, del jurat del concurs de contes socials

7. Joan Baptista XURIGUERA, «La nostra generació i la literatura», *Front*, núm. 2 (16 de juliol de 1932), p. 5.

ESTÀ PRÒXIM A SORTIR

un llibre que cridarà l'atenció de tothom:

"DESEMBRE"

la novel·la de la Revolució espanyola

UN VOT AL PREMI CREXELLS, 1932

la primera novel·la catalana de tendència
exclusivament proletària

Un nom: Baptista Xuriguera

que figura entre la nova promoció d'escriptors

"Desembre de 1930. Aixecament de Galan a Jaca. Concentració de forces populars. Personatges plens de vida. Lluita d'idees i lluita de cors. La família i la Revolució. La monarquia i la república. Obrers. Vaga general. Repressió esfereladora. La fredor de la presó..."

**Obrer, aquest llibre és per a tu!
Intel·lectual, no pots deixar de llegir aquesta obra!**

Full informatiu en què s'anuncia la propera aparició
de la primera novel·la de Joan Baptista Xuriguera,
Desembre (1934).

que va convocar el 1933 l'Ateneu Enciclopèdic Popular i que va premiar Agustí Bartra.⁸

No seguiré, aquí, les seves activitats en aquest camp: simplement, *Desembre*, que porta, entre parèntesis, un subtítol que li va una mica massa gran, *La novel·la de la revolució espanyola*, és un exponent clar i net del que determinats sectors entenien per literatura social: una literatura que exposés les lluites de la classe obrera i de les organitzacions sindicals i revolucionàries, amb l'objectiu de conscienciar els obrers i incorporar-los a la lluita. *Desembre* pren com a motiu la revolta fracassada de Jaca del desembre de 1930, una revolta que naixia dels militars i que havia de comptar amb el suport dels obrers. Segueix,

8 Jordi CASTELLANOS, «Literatura catalana i compromís social en els anys trenta», *Els Marges*, núm. 69 (gener de 2002), p. 7-23.

en dues parts que porten els títols de «Revolta» i «Repressió», els fets dia a dia, des del 12 al 19 de desembre en què un grup d'obriers es van reunir per intervenir i es troben que la revolució ha fracassat abans de néixer, fins a la convocatòria de vaga general, seguida de la repressió i l'empresonament de molts dels protagonistes. Narra els fets succeïts a Lleida i rodalies, tot i que utilitza noms ficticis. La figura central és la d'un obrer, Ricard Forcadella, que pateix del cor i que acabarà a la presó. La seva psicologia és fàcil de resumir en la manera com el veu Roseta, la filla del burgès: «home bo, sincer i noble». De fet, cada personatge, especialment Ricard Forcadella i Josep Tirant, tenen al darrere elements biogràfics que ajuden a la identificació sentimental dels lectors: l'agonia de la mare, en el cas de Tirant, i, en Forcadella, a més del petó de la filla del burgès, la seva malaltia i, a partir de la detenció, la solidaritat del seu pare, que s'aboca a llegir els llibres que ell llegia (començant per *La mare*, de Gorki) i pren consciència de la noblesa de la lluita del seu fill. Perquè cal no oblidar que els llibres exerceixen una gran influència i, per tant, indirectament, l'obra assenyala quina és la literatura que cal llegir. I això és tot: l'obra, amb una certa aparença de crònica, no va més enllà del fulletó. Val a dir que, entre les històries exemplars, exponents de la injustícia amb què actua la Justícia, dels condemnats que conviuen a la presó amb els obrers detinguts, s'esbossa la història del pastor muntanyenc que mata el fill de l'amo que l'ha deixat sense feina. Aquest serà el tema d'una altra novel·la de Joan Baptista Xuriguera, *Margarit*, escrita el 1935 i publicada el 1959.

Després d'aquesta peça del realisme socialista, Joan Baptista Xuriguera publica, el 1935, *Hilde* (*la novel·la de la joventut moderna*), en la qual les idees de classe només apareixen en detalls molt laterals (com en una referència a un cartell de Lenin). Ara, també *Hilde* vol ser una novel·la trencadora, i ho vol ser perquè posa l'erotisme en un primer pla. De fet, aquest és el princi-

pal mèrit de l'obra: reconèixer que l'erotisme i l'afany de poder (els dos elements entrelligats) són les forces que empenyen l'individu en la seva vida social. El narrador així ho reconeix: després d'escoltar la història d'obsessions sexuals del protagonista, l'anima a continuar perquè



Coberta de la primera edició d'*Hilde* (1935).

«moltes coses vostres eren també meves». Al capdavant, afegeix, «aquesta història vostra és la meua història, és la història de tots». Ii ha, doncs, al darrere, tot el pes del freudisme: la novel·la mateixa, estructurada com una confessió en quatre episodis, s'acosta a la psicoanàlisi, fins i tot en la recerca de la teràpia a través de la confiança. Fins a la violència: «Vaig a explicar-ho amb els ulls tancats, en aquest ambient d'obscuritat i amb les mans prement fortament les meves conquestes. Així transcendirà menys i el meu dolor no serà tan intens.»

Aquest mèrit de l'obra, però, no s'acompanya d'un canvi en la concepció de l'erotisme ni

de les relacions entre home i dona. En un moment determinat, el protagonista assisteix a un concert en el qual es toca un fragment del *Tannhäuser* wagnerià i, sobre el tema, escriu un poema. Es tracta de tota una declaració, en la línia d'altres explicitacions que s'han anat fent amb anterioritat. En altres termes, la violència del reconeixement de l'erotisme com a fet social prové, justament, del fet que continua essent concebut des d'una perspectiva negativa i, doncs, dins del dualisme matèria i esperit, cor i sexe. L'instint sexual representa la submissió de l'home a la naturalesa, a l'animalitat i, per tant, tota relació sexual es fa violentant la dimensió intel·lectual, espiritual de l'home.

Això comporta l'aparició del desconcert masculí davant de la dona moderna, davant del rol que aquesta assumeix en relació amb el sexe. Si alguna cosa té de bo aquesta novel·la és, justament, aquest desconcert, val a dir que no del tot reconegut perquè el protagonista se sent molt segur d'ell mateix i de les seves idees, però se sent també un fracassat perquè la seva concepció de les relacions amb les dones no troba encaix social. A la primera part explica tot un seguit de fracassos nascuts de les seves persecucions obsessives rere les dones: els seus abordatges acaben en fracàs, davant de la noia sense pretensions, davant de la dona pretesament moderna, davant de la prostituta. Per tal d'orientar-nos, explica a la segona part de l'obra els seus orígens, la seva formació, el procés d'integració en el món cultural (amb els elements sexuals presents, però en un segon pla i per la via de les idealitzacions d'adolescent), per explicar, després, a la tercera part, les seves relacions amb Hilde, la dona que l'ha obsessionat i que continua obsessionant-lo «per no haver-la poguda posseir». És, figura, una dona moderna, però abans ja ens ha explicat que la dona és un ésser contradictori i incompreensible.

Hilde és la dona moderna. Abans d'aparèixer aquest personatge, el narrador ja havia fet un

esbós de què entenía que era una dona moderna: «parla de totes les coses sense eufemismes ni respectar principis». Ara, Hilde, jueva fugida de l'Alemanya de Hitler, s'explica més clarament: al seu país, «la dona, en aquell ambient completament distint d'aquell en què viu la dona d'aquest país vostre, contempla obertament i serenament les lleis de la vida, a les quals està subjecta per naturalesa pròpia. Aquí la dona viu en un món artificiós, tot seu, fantasiós, irreal. I quan es troba amb la realitat viva, tem, dubta, dol, fuig i, finalment, ella mateixa se sacrifica. Allà, no. Un home pot parlar amb una dona de tots els problemes, absolutament de tots, i el món no s'enfonsa.»

Les pretensions amoroses del protagonista envers Hilde, però, es van aclarint quan, progressivament, desmunta el personatge: ella ha deixat un amor a Alemanya («Bé. Sí. Per què

no dir-ho? Jo dormia amb ell quan els nostres instints animals coincidien»), però, a més, té un amor a Barcelona i quan el protagonista aconsegueix portar-la a un hotel, ella es fa enrere. En un primer moment ho considera un triomf («creia que havia realitzat els meus desigs només d'haver pogut arribar fins allí. Avorria ja el que hauria pogut venir després entre nosaltres dos»), però després de l'aparició d'un ratolí per la cambra es crea una expectativa perquè sembla que ella està a punt de descobrir un secret. I el que fa és demanar-li cocaïna: «El camí havia acabat en el més pregon dels abismes». Aquest final introdueix un element nou i, en realitat, a parer meu, acaba anecdotitzant una novel·la que pretenia representar la nova joventut. Perquè, caracteritzant el conjunt, destrueix Hilde com a representativa. I això, en un escriptor eficaç i força destre com és Joan Baptista Xuriguera, és una llàstima.