

mèrica posa l'exemple de la història de Dido divulgada per l'*Eneida*. És evident que les ficcions poètiques contraposades al relat crònic de la veritat desvetllen forts recels en l'ambient cultural del nostre autor i Curial, com a home de lletres, ha de trobar una solució de compromís. Tots sabem, que, per a certs lectors medievals, Dictes i Dares deien la veritat, mentre que Homer mentia, però si l'anònim del *Curial* nega la validesa de les mentides poètiques, què en farem de la seva novella? Curial, doncs, quan dictamina que Homer és bo per als savis i Dictes i Dares per a la bona gent, a part de formular un judici contrari al de la crítica moderna (*id est*, que avui dia tothom sap qui és Homer i només els especialistes qui eren Dictes i Dares), està justificant, entre altres coses, el dret a la ficció que el fa possible com a personatge literari. Us sembla poca maduresa cultural?

La novella ofereix en el camp de la informació literària més pistes, moltes més. I també nous misteris —no podia ser altrament—, com ara el d'atribuir a Baccus el patronat de les set arts liberals. Emmarcat en el laberint cultural del segle xv peninsular, tot el que acabo d'esmentar revela que l'autor del *Curial* comparteix tot de dèries molt característiques del moment amb altres intel·lectuals coetanis, com Enric de Villena o el seu deixeble el marquès de Santillana, i que el seu enlluernament per un món clàssic molt peculiarment entès es pot traduir a una llista ben coneguda de fonts prou difoses, per exemple, entre els homes de la Cancelleria catalano-aragonesa. I amb això —Déu me'n guard— no estic fent cap nova hipòtesi sobre la procedència de l'autor.

LOLA BADIA

L'espai: principal element simbòlic a *Josafat*, per M. Lluïsa Julià i Capdevila

Totes le lectures de *Josafat* destaquen els dos aspectes bàsics de la novella: les relacions eròtiques entre Josafat i Fineta i el marc espacial on es duen a terme, l'església de Santa Maria. Aurora Bertrana ja assenyalà al pròleg a les *Obres completes* del seu pare la importància cabdal de la catedral: «La catedral esdevé el primer personatge de la novella.»<sup>1</sup> En efecte, si Josafat hagués tingut habilitat per fer el curt trajecte entre l'església i els bordells de la ciutat, aquesta novella seria una història d'erotisme més, com també va assenyalar Aurora Bertrana i han fet d'altres. Aquest espai, doncs, s'erigeix com l'element decisiu per a la comprensió de l'obra.

Un espai marcat negativament des de la primera línia a partir d'una abundosa adjectivació cromàtica, tàctil, olfactiva i auditiva. Un espai situat dins la ciutat que es defineix per l'absència de vida i la depravació en contrast amb el món exterior —entengueu camp—, on domina la llum i el gaudi. Josafat, «un pagès del cor de les Guillerries», abandonà aquella vida plàcida per iniciar-se en una altra, la sacerdotal, que ell intueix superior. Iniciativa que comportava el seu trasllat a la ciutat.

1. Pròleg a P. BERTRANA, *Obres completes* (Barcelona 1965), p. XXVI. Totes les citacions són per aquesta edició.

Aquest és el drama de Josafat, com ho fou de Prudenci Bertana mateix: un home que fruïa de la vida a l'aire lliure, que vibrava amb la contemplació de les petites coses de la natura, que s'hi deixava abandonar. Aquesta visió pantheista, que, per altra banda, és força comuna dins l'àmbit ideològic del Modernisme, Bertrana la visqué com una autèntica tragèdia personal, tal com es demostra en la seva trilogia autobiogràfica *Entre la terra i els núvols*, on l'abandó del camp constitueix la desgràcia vital d'Innocenci Aspriu, el mateix escriptor.

A *Josafat* aquesta oposició camp-ciutat es carrega d'un gran valor simbòlic. Recordem que, una vegada encuat dins els dominis ombrívols del temple, el personatge contempla melangiosament les muntanyes, el cel i la llum dels camps on visqué la seva infantesa i adolescència. De tant en tant, aquesta imatge es fa present en la novella com un somni agradós i desitjat fins a constituir el seu consol, l'únic consol després del crim: «Allí mirà al lluny, vers les blavoses muntanyes, vers el seu poblet, vers el país assolat, de fresques obagues i prats formosos, on la pastora s'hi enjogassava tot temptant la seva honesta adolescència, [...] però el cos èrtic i pudent de Fineta s'interposava» (p. 61).

El físic i el tarannà de les dues bagasses escenifica aquesta oposició entre el camp (món del somni) i la ciutat (món del real), que esdevindrà dramàtica en la novella. Cal remarcar el simbolisme del camp i d'aquest tipus de vida que Josafat abandona: l'home inserit, immersit, en comunió amb la Natura. Es tracta del caràcter religiós que per a l'home primitiu pren la naturalesa; un univers màgic i diví del qual participa com un element més.

Aquesta concepció panteista ancestral sovinteja a les proeses de Bertrana. Rellegim aquell fragment diàfan de *L'encis d'una marrada* (dins *Proses bàrbares*), on el jo poètic intervé en la vida còsmica de la natura com les bèsties, les plantes, els minerals: «I els anys haurien passat, els dies i les nits s'haurien aconseguit, sense una enyorança, alegre, amb la pura contemplació de la natura, fent vida de germanor amb insectes i rèptils, com la més insignificant eflorescència que enverdia el rocam» (p. 841).

És un text que coincideix amb el d'un altre gironí, Joaquim Ruyra, tot i ésser un escriptor fidel a la ideologia cristiana més ortodoxa: «Després no penso res més. M'aboco als sentits oberts, m'abandono a les percepcions, me deixo comenetrar pel cosmos... la meva ànima es vessa a l'exterior: és la sensació de la immensitat, el palp de les belleses fondes del paisatge... [...] Els meus músculs se relaxen en suau repòs. Veig, sento, frueixo. [...] Estic en l'ambient més apropiat a la meua vida, intimo amb una naturalesa amiga, i no tinc consciència del temps que passa.»<sup>2</sup>

Així, doncs, la massa enorme de la catedral de Girona (que també Ruyra embolcallà de tenebres i misteri) es presenta com una realitat distorsionadora de l'harmonia còsmica que regna a la naturalesa. És un espai regit per «les tenebres del no-res» (p. 26). La llum sempre hi és somorta, lívida, crepuscular, grisa, agònica, per donar alguns adjectius agafats al vol. Allí dins sols hi destacarà la blancor espectral de les carns de Fineta.

Josafat és l'home primitiu que, seguint un impuls interior, decideix dedicar-se a Déu. Un Déu que forçosament no pot coincidir amb la imatge cristiana que li proposava el capellà del seu poble, però que, essent el model socio-cultural vigent en aquell mo-

ment, Josafat pren, equivocadament, com la via de la seva autorealització. Allí el trobem, «com una fera engabiada» (p. 12), en començar la novella. Bé podem dir, sense por d'equivocar-nos gaire, que Josafat es troba en un espai ideològic-religiós incompreensible per a la seva mentalitat. Cal recordar que des de l'antiguitat, quan certs espais naturals (boscos, coves, llacs) es constitueixen temples sagrats, l'home ha volgut representar la seva concepció de l'Univers en l'estructura dels temples. L'esperit humà plasmà en aquestes estructures arquitectòniques un conjunt de símbols dinàmics capaços d'arrossegar-lo fins a l'absolut. Les oposicions cel·terra, dalt-baix, llum-tenebres, comunes a tots els temps, també tindran la seva iconografia en l'estructura del temple de Santa Maria. Lògicament, una organització que respon a la ideologia cristiana.

A partir del moment —fatídic— en el qual Josafat s'introdueix dins la rígida estructura piramidal de l'Església —va al seminari— perd la seva capacitat de decidir i d'actuar. Passa a dependre absolutament de l'organització eclesiàstica i la seva vida es converteix en una espera: pensava que «destinat a fer coses grans [...] el reservaven per a una ocasió oportuna» (p. 12). Els seus «protectors» han decidit que, per la seva manca d'aptituds intel·lectuals i per la seva força bestial, a voltes incontrolable, el lloc idoni de Josafat és la de campaner tot aprofitant —i rendibilitzant— els trastorns psíquics d'un dels campaners anteriors. No cal insistir en la notòria incapacitat d'actuar que el campaner demostra al llarg de la novella.

Tots aquests fets eventuais instal·len definitivament Josafat en «la mística penombra del temple gòtic» (p. 7). Un lloc que, com comenta l'oncle de la porqueirola (un personatge que pertany al mateix àmbit de Josafat), és massa fosc, massa ple de basarda: «sembla que no podeu pensar en res de bo ací dintre» (p. 15). I Josafat hi resta tot sol «rosegat de mandra, estremit de misteri, malalt de silenci i de penombra» (p. 9). L'única idea que el sosté és «l'esbrinadora fixesa d'aquell ull divinal, que, dins un triangle resplendent, havia vist, de petit, en alguna estampeta» (p. 12). Fixem-nos que és la representació més primitiva de Déu: el Déu justicier i temible que la tradició jueva ens transmet a través de la Bíblia. Ell en té una litografia a la seva cambra, la mirada sotjadora del

2. J. RUYRA, *Jacobé*, dins *Obres completes* (Barcelona 1964), ps. 193-194.

qual l'acompanyarà en tots els seus pensaments i actes. Es tracta de la figura del Pare Etern, comuna a la majoria de les religions deïstes i que també assimilà la doctrina cristiana. És un dels únics contactes, de fet, que estableix una relació entre el personatge i el conjunt de la iconografia cristiana. Perquè Josafat està fornit amb els paràmetres de l'home de l'Antic Testament. Constituit d'una sola peça, sols reacciona davant la «gran por» que té «als turments infernals» (p. 12) i a la ira de Déu. Bertrana ens presenta en Josafat la figura d'un home bíblic, petri, dur, inalterable al llarg de tota la novel·la. Observem la descripció que ens dona just abans d'abraonar-se funestamente sobre Fineta: «La seva fesomia es cobrí d'austeritat, dues arrugues solcaren les seves galtes, els seus llavis *mormolaren alguna cosa pareguda a una oració, i tota la seva llarga còrpora prengué una rigidesa bíblica*» (p. 50).

I per si encara ens restés cap dubte sobre aquesta representació bíblica, Bertrana ens dona una clau simbòlica definitiva: el nom del personatge, Josafat. Es tracta d'un nom hebreu (una de les llengües en què està escrita la Bíblia) que, a través del grec *Iosēpos*, es transformarà en el nostre romànic «Josep», amb el qual batejarà les dues bagasses, Pepona/Fineta.

No podem estranyar-nos, doncs, del fet que Josafat sigui incapaç d'entendre la representació simbòlica d'aquesta religió nova que ornamenta el temple gòtic de Santa Maria. Recordem que en una actitud absolutament paral·lela a la Mila (la protagonista de *Solitud*), Josafat, «a còpia de pegar cops d'espolsadors a les imatges, anà perdent-los el respecte» (p. 12). I el primer que se'ns diu en començar la novel·la és que, davant el quadre de Joan Baptista batejant Jesús, Josafat es troba desqualificat per interpretar-lo com a ritu iniciàtic de la religió catòlica, tot i que sabem pel final de l'obra que posseeix el primitiu sentit purificador de l'aigua d'on el manlleua, naturalment, la religió cristiana.

Josafat sols hi distingeix «la taca informe de les carns blanques» (p. 7). Una percepció voluptuosa que ens remet directament al seu desig de «tornar a veure la carn blanca de Pepona» (p. 16) quan sap que es troba a la ciutat i que, a partir del quart capítol, es concretaran en les carns impúdiques de Fineta. En aquest aspecte, com en molts d'altres de la narració, Bertrana comença i clou la relació entre

Josafat i Fineta amb el mateix motiu: «En la fosca blanquejà la seva sina descoberta» (p. 36), es diu després que Josafat hagi sadollat el seu desig per primera vegada, i aquest serà el punt exacte on s'enfonsi amb violència el colze del campanar.

De tot l'anterior, Bertrana ens en dóna una informació, sobretot en el primer capítol, molt el·líptica; però que podem extreure del conjunt de la seva producció i del context cultural del Modernisme. L'aventura, realment, comença ara, quan l'autor ens endinsa, amb els ulls del visitant, en les fosques dels dominis de Josafat. Per la via de la intuïció i de la suggestió Bertrana ens repta a descobrir l'enigma que entranyen els petris i laberíntics murs del temple: «Apar una torre dins una altra torre, cilindre de tenebres que, (...) sembla guardar un secret espantable» (p. 8).

Un secret que no se'ns revela de moment però que anirem copsant al llarg del llibre com les mateixes bagasses intueixen des de la primera vegada que, per la capella baptismal, penetren en el campanar gòtic: «En la buidor del finestral, on tremolava, agònica, la crepuscular celístia, veieren l'amplària del mur isolador i terrible; *s'adonaren del negre enigma que traspuava per les espitllerades obertures de l'enorme cilindre que tancava l'escala*» (p. 20).

Un secret que no descobrirem fins al final però que en iniciar-se la segona part de la novel·la<sup>2</sup> ja ens el situen en la part més enlairada de la torre romànica: «i, per últim, una petita torratxa, feta de paret d'esquerda, que rematava l'antic campanar romànic, dintre la qual hi havia una llosa sobre un cilindre de pedra: *rústega taula d'utilitat inexplicable, mena de spoliarium dels esparvers, on sempre es trobaven restes sagoses d'ocellets sacrificats*» (p. 24).

Quatre capítols dedicats a la formació de tot un espai només per potenciar el caràcter sacríleg de les relacions entre Josafat i Fineta ens sembla un esforç ingent massa inútil en una novel·la de només seixanta-una pàgines.<sup>3</sup> De fet, després del capítol cinquè —ca-

3. Com ja proposà Enric Sullà (pròleg a *Josafat*, Barcelona 1972), l'obra es divideix en tres blocs de tres capítols cadascun d'ells. Un número, el tres, d'enorme rendibilitat en l'obra; tots els motius evolutius de l'obra es presenten tres vegades, com podrà observar el lector d'aquest article. També tenen valor simbòlic els números set i dotze.

4. Espai que ocupa la novel·la en l'edició que

pítol estructuralment central del llibre—, on Josafat esdevé víctima de Fineta, i del capítol sisè, on el campaner acaba per confessar-se, Bertrana dedica tota una part de la novel·la, aquella que ha de desllorigar el conflicte de l'obra, a un viatge psicològic i espacial que transportarà el protagonista —i no casualment— dalt de la torre romànica, al costat de la «taula d'utilitat inexplicable», on trobarà solució per a la seva lluita interna.

Un conflicte que, ara ho veiem, no pot minimitzar-se en un problema únicament d'arrel sexual. Un espai, doncs, que no pot ser simplement l'escenari on es desenvolupa l'acció, sinó el correlat simbòlic de l'antagonisme ideològic-religiós que l'obra pretén desenvolupar. Aquest conflicte, el central en la novel·la, és representat per les dues torres: la torre gòtica, representació de la ideologia catòlica, i la torre romànica, representació de la ideologia arcana.

Cal remarcar, doncs, que els dominis de Josafat no es concreten solament en la torre gòtica, on exerceix de campaner, sinó també en els àmbits de l'«antiga» torre romànica, ara en desús. Dues torres que contenen els tres espais arquetípics descrits per la simbologia clàssica i que s'estructuren sobre els eixos de verticalitat (dalt=llum, baix=tenebres) i d'horitzontalitat al qual s'atribueix el valor de grau o estadi de l'existència dins aquest tendir cap a l'altura, cap a l'espiritualització, com hem explicat anteriorment.

Situes en l'eix de verticalitat del CAMPANAR GÒTIC, hi distingim la *capella baptismal* (nivell 1 o terrenal), l'*escala* de cargol que arrenca de l'hèlix fins a sota la cúpula (nivell 2 o estadi intermedi cap a la perfecció) i la *cúpula* (nivell 3) amb les seves campanes, encimbellada, per la part de fora, per «l'àngel de bronze simbolitzant la Fe, amb les ales mig esteses i la vestidura voleiant» (p. 23). Aquesta torre, que es descriu sistemàticament dues vegades —la primera (capítol I) des de baix i la segona (capítol IV) des de dalt—, esbossa les fites ineludibles del procés vital que ha de dur a terme l'home cristià si vol aconseguir la salvació. En primer lloc, el ritu de purificació, que permet a l'individu d'iniciar convenientment la vida cristiana. Després, a través de les dues portes (trànsit cap al món) el

tràfec terrenal on regna la confusió, les tenebres, el pecat. Aquest és el sentit de les llargues i fosques escales de cargol on es troba «l'hèlix fatídica». La seva constitució exemplifica l'esforç que l'home-matèria haurà de dur a terme per tal d'espiritualitzar-se, de convertir-se en perfecció i eternitat. La base d'aquesta torre és octagonal, és a dir, la figura geomètrica intermèdia entre el quadrat (figura simbòlica del món terrenal) i el cercle, plasmació del món celest, recreat per la cúpula, on l'àngel (mena d'ocell) actuarà de mitjancer cap a la llum definitiva.

Encara que Josafat no participi d'aquesta representació còsmica, home com és, executarà els seus actes humans en els dominis que representen aquest món: el trifori, els replans de l'escala i, finalment, l'hèlix on complirà l'acte «fatídic», el crim. També en aquest espai intentarà de donar sepultura al cos de Fineta (en la caixa del banc d'església), sense resultat satisfactori. Aquí serà on Fineta, tal com ella mateixa pressentia, trobarà la seva mort, el seu «pou» (p. 21), la seva «tomba» (p. 24), en «l'hèlix de graons admirables que, des de sota la cúpula, baixava al fons d'aquell larguíssim prismà octoval» (p. 23).

Una altra volta, doncs, el temple se'ns presenta amb tota la seva força simbòlica. Josafat, però, no es confessa després de l'esgarriós crim, sinó abans, quan sol i en la foscor tingué durant tota la nit l'ull «escrutador» del Pare Etern (el Déu primigeni) que judicava severament el gaudi obtingut. Un plaer que, de fet, permetien els costums eclesiàstics cristians fent una acotació al sisè manament. Josafat reproduïx aquest raonament quan es planteja la manera de donar esplai al seu turment. Llegint-ho hi intuïm un argument que es devia esgrimir en el seminari: «En el món hi ha una mena de dones amb les quals es podia pecar sense atraure la ira del cel; eren dones perdudes, que carregaven elles soles amb el pecat i el càstig, *objet de licit esbarjo de la continència*» (ps. 12-13).

La mateixa Fineta, experta com ningú en l'ofici, treu a relluir l'assumpte quan ja ho veu tot perdut, «Dejuna, que ells ja s'afarten» (p. 52). És un atac diametral, directe, a les formes clericals que configuraven l'ambient de la Girona que Bertrana coneixia tan bé. Però l'atac fulgurant no s'acaba aquí: Bertrana dirigeix les culpes del veritable pecat comès per Josafat (el crim) a

hem manejat i de la qual traïem totes les citacions (Barcelona 1984).

l'estructura religiosa que amb la confessió indueix inevitablement al crim un home de les característiques de Josafat. Un desenllaç que el «bondadós» jesuïta no podia preveure: «Vetllaré per vós; el pecat que contamina la vostra ànima és d'aquells que solen perdurar en els homes; el vostre ésser està saturat de concupiscència i fàcilment tornariu a caure» (p. 55).

A continuació cau en una llosa les paraules del narrador: «Així li parlà el confessor en l'hora solemnia de l'absolució, i això recordava Josafat, i això determinà aquella violència» (p. 55).

I per fixar encara més, si és possible, la concatenació dels fets, Bertrana la reflecteix en l'estructuració dels capítols: final del capítol VI, confessió, capítol VII, el crim; i, en el començament del capítol VIII es reproduïen les paraules de comminació del sacerdot com a causants directes del fet esgarrifós.

Es la segona vegada que Josafat recorre a les estructures religioses catòliques per solucionar els seus problemes i es torna a equivocar. Ara, però, amb un cadàver comprometedor que pot posar fi a l'única cosa que té en la vida (l'esperança de fer coses grans) haurà de buscar una solució pròpia al seu ésser i lluny, per tant, de les coordenades cristianes. Finalment, se li acudeix que «un home com ell no havia d'espaiar-se per amagar el cos d'una mala dona, allí on hi havia tants d'espais, tantes buidors, tantes tenebres, tants de llocs ignorats de la gent» (ps. 56-57).

I nosaltres amb ell girem la mirada cap a la resta dels seus dominis i, en particular, cap a la inutilitzada TORRE ROMÀNICA al cim de la qual Josafat comença a cavar una tomba. En aquells espais tan desolats, Josafat hi té la seva cambra, un «niu de miloques» (p. 39) suspès sobre el precipici, sota mateix de l'altar dels sacrificis. Aquests àmbits, allunyats en l'espai però també en el temps, desemboquen per unes escales a la sagristia. Com en la torre gòtica, es tornen a configurar els tres espais primordials que escenifiquen el procés d'un ritual aquest cop ancestral. El ritual del sacrifici per aplacar les iras dels déus i obtenir els seus favors. Així, per exemple, el sacrifici tan dolorós que Déu demana a Abraham per provar la seva fidelitat: el sacrifici del seu únic fill Isaac. L'home sempre establia la seva relació amb Déu en un lloc elevat perquè el considerava el punt de

convergència entre els dos mons tal i com representa la part alta dels temples. Lògicament, doncs, els altars per als sacrificis s'erigien en aquest lloc de reunió dels dos mons. Allí es retirà a orar Moïses per demanar l'ajut de Déu i allí Crist s'oferí al Pare. Un sacrifici que la litúrgia catòlica commemora en l'Eucaristia tot recollint els dos elements simbòlics d'aquest ritu: la carn (el pa) i la sang (el vi).

Josafat, que ha provocat la ira del Pare Etern amb els seus pecats, també haurà de realitzar el seu sacrifici. Abans, però, de la seva realització, Bertrana ha tingut prou cura d'investir-lo amb els atributs necessaris perquè el ritual pugui acomplir la finalitat desitjada. Per això, el seu aspecte físic és comparat a diversos animals: al simi, al lleó, a la hiena, al porc espí, a l'aligot... per extreure'n de cadascun la imatge d'una feresa absoluta, tal com demostra la mort de «l'home irreverent». És per això, també, que Fineta se sent atreta cap a ell, però malgrat els seus esforços no aconseguirà de domar aquella «fera terrible i esquarterada» (p. 51) i morirà a les seves mans.

A més a més, Bertrana estableix tota una similitud entre els esparvers i la manera d'actuar de Josafat. No hi havia cap necessitat de comparar la cambra de Josafat amb un «niu», precisament, «de miloques», ocells de rapinya, mena d'aligots que pertanyen a la família dels esparvers. Així, doncs, a la torre definida com la de «les sagnants despulles» (p. 39) on es trobaven «restes sagnoses d'ocellets sacrificats» (p. 24) pels esparvers, Josafat, com un esparver més, hi vol deixar les «humanes despulles» (p. 62) de Fineta.

I encara més: la cambra de Josafat, com la dels sacerdots, els encarregats de dur a terme el sacrifici, es troba en el lloc preminent de la torre, sota mateix de l'altar. Després de la mort-sacrifici de Fineta sols li resta commemorar-lo prenent pa i vi. I així, mentre ofereix un got de vi a l'oncle de la porqueirola (cap. II) en senyal de convit i es veu forçat a celebrar amb els capellans el seu prometatge sarcàstic, just al voltant de l'ara dels sacrificis (cap. VI), una vegada realitzat aquest (cap. VIII) «amb grans esforços, pujà a la seva cambra. Allí engolí un bon tros de pa i begué d'una sola tirada una sitra de vi negre» (p. 59). Sols després d'haver executat el ritu, i per primera volta al llarg de tota la novel·la, Josafat «clogué les parpelles en un desmai de tot el seu ésser» (p. 59).

L'últim capítol explica com, després d'haver fet les paus amb el seu Déu, pot establir una comunió absoluta amb la Natura, que, ara sí, s'erigeix com a Déu únic, un Déu panteista explicitat en la força dels quatre elements vitals: el vent, el foc, l'aigua que transformaran el cos de Fineta per retornar-la a la matèria primigènica, la terra. Aquesta era la idea de Josafat, «que les humanes despulles es cobrissin de verms, es tornessin pols, vent empudegat, resquícia inapreciable» (p. 62). La Natura va en el seu ajut en forma de «ponentada», pren la faisó d'una «fera irada i venjadora» durant dos dies fins que, al tercer, la pluja cau espessa. Una aigua que purifica el cos de Fineta i que troba Josafat en un estat d'anihi-

lació total: boig, matèria inerte i indiferenciada.

Aquesta era l'única manera per la qual Josafat podia assolir la placidesa i l'harmonia còsmica tal com el sol flabiol ens deixa entendre. Es tracta, sens dubte, d'aquell «vegetar consolador», d'aquella vida de «germanor amb insectes i rèptils» del qual ens parlava Bertrana a *L'encís d'una marrada*.

I ara, al final de la novella, nosaltres, com el rector, com el jutge, o com un més entre «l'escamot de curiosos» (p. 68) restem «empedreïts per la sorpresa» després d'haver visitat el complex entrellat simbòlic que Bertrana ens havia ordit.

M. LLUÏSA JULIÀ I CAPDEVILA

*Els dies immortals* de Baltasar Porcel: el final d'una aventura,  
per J. M. Balaguer

Hi ha novel·les que només assoleixen tot el seu sentit en situar-les en el context de l'obra del seu autor. *Els dies immortals*, darrera novella de Baltasar Porcel,<sup>1</sup> és un bon exemple d'aquest fet, perquè encaixa en el tipus de temes i recursos dominants en la seva narrativa, però també perquè pot ser entesa com el final d'una trilogia, constituïda per aquesta, *Cavalls cap a la fosca* (1975) i *Les pomes d'or* (1980). Si aquesta darrera s'adequava als models de la novella iniciàtica, *Els dies immortals* acaba donant al conjunt el sentit d'un únic procés d'iniciació, encara que sigui encarnat per personatges diferents, en la mesura que conté les fases de les novel·les anteriors i ve a sumar-ne una de darrera que sembla ja definitiva.

A *Cavalls cap a la fosca* trobàvem un narrador-personatge a la recerca d'un sentit al seu passat familiar-collectiu, de la qual es despenia una certesa: només la negació d'aquests orígens podria permetre la seva realització com a individu i per tant la seva existència plena només serà possible a partir d'una actitud d'absolut individualisme. A *Les pomes d'or* es concreta aquesta descoberta a través de la

busca del tresor, per part d'un altre narrador-personatge, lligada a la de les raons del fracàs del seu pare, unes raons que, reforçant la filosofia del protagonista, en el fons resideixen en la seva pròpia feblesa. Així només l'home fort aconsegueix d'imposar la seva personalitat i assolir les seves fites i per tal de fer-ho es veurà sempre obligat a sotmetre els altres homes; en conseqüència, l'única moral del personatge acabarà sent la de l'autorealització. Però al final de l'aventura només queda el buit; aquesta té alguna cosa de físic, de material i la seva grandesa resideix en el gest d'un instant. L'aventura acabada només és record i assumir-ho és una forma d'acceptar la pròpia i lenta destrucció del temps. I el bagatge d'experiències? L'aprenentatge ha implicat la solitud, la pèrdua de la innocència i l'assumpció de la amoralitat, també per aquesta banda el buit existencial, ja res no podrà tenir sentit, només, per als altres, els moments de la seva aventura. I en *Els dies immortals* el protagonista, després de passar per unes fases que fins a cert punt tenen les seves equivalents en les dues obres anteriors, acabarà trobant un sentit al final de l'aventura.

El punt de partida d'aquesta darrera novella ens situa el narrador-protagonista en plena fugida cap a la

1. Baltasar PORCEL, *Els dies immortals* (Barcelona, Edicions 62, 1984).