

Josafat, novel·la modernista

RESUM: Estudi de les relacions entre la vida i l'obra de Prudenci Bertrana, i lectura de la seva novel·la *Josafat* (1906) en relació al Modernisme.

PARAULES CLAU: Escriptors catalans, narrativa catalana, Modernisme, Prudenci Bertrana, *Josafat*.

ABSTRACT: An analysis of the relationship between the life and the works of Prudenci Bertrana and a reading of his novel *Josafat* (1906) in relation to «Modernisme».

KEYWORDS: Catalan writers, Catalan fiction, «Modernisme», Prudenci Bertrana, *Josafat*.

Els orígens de l'escriptor: veritat i mite

Prudenci Bertrana va donar una versió novel·lada de la seva biografia o, si es vol, va utilitzar alguns episodis autobiogràfics en la seva creació novel·lesca, especialment a la trilogia *Entre la terra i els núvols*, composta de *L'hereu* (1931), *El vagabund* (1933) i *L'impenitent* (1948), una obra que sorgeix més de l'esforç per reconsiderar el sentit de la seva situació com a creador i artista que no pas d'una estricta voluntat de reconstrucció autobiogràfica. Però la temptació, per als estudiosos, de prendre aquesta mena d'autobiografia novel·lada com a document verídic ha estat massa forta i ha comptat, a més, amb la col·laboració de la seva filla, la també escriptora i novel·lista Aurora Bertrana. Així, la confusió entre vida i literatura, que va propiciar l'escriptor per tal de crear i reafirmar la seva imatge pública, ha encobert els fets biogràfics reals i ha limitat la comprensió de la persona i la interpretació de l'obra. Ens trobem, per tant, davant d'un autor d'una notable complexitat i ens resta molt, encara, per establir amb precisió la seva biografia, per destriar allò que és real d'allò que forma part del mite amb què Bertrana, com qualsevol altre escriptor, va bastir la seva imatge pública. Només així podrem comprendre l'home i el seu temps, l'obra i el seu gruix de significacions.

Un dels aspectes en els quals veritat i mite s'han confós és, sobretot, en els seus orígens familiars. Val a dir que la documentació que s'ha anat trobant ens ha reconstruït una «realitat», una imatge d'aquests orígens, no pas menys novel·lesca de la que ell ens proporcionava. En efecte, la imatge d'«hereu» d'una casa de pagès, el

mas Espriu de l'Esparra, que ens oferia a *L'hereu* ha de ser matisada: ni la casa era un llegat secular de la seva família ni ell va arribar, pròpiament, a ésser-ne l'hereu. La casa havia estat comprada pel seu avi, Marcel·lí Bertrana, fill cabaler del casal de la Bertrana, de Santa Maria del Corcó, militar de professió.¹ Tot fa pensar que Bertrana, a la seva trilogia novel·lesca, atribueix al seu pare trets corresponents al seu avi. I és que, de fet, l'herència del mas Espriu de l'Esparra es veurà gravada per l'endeutament amb què s'havia comprat, sobretot l'endeutament amb una germana de Marcel·lí, Florentina, que en morir soltera, deixà pràcticament tot el que tenia i el que li devien per a misses per a la salvació de la seva ànima. Josep Bertrana, doncs, pare de l'escriptor, va rebre una finca carregada de deutes, uns deutes que van augmentar encara més pels plets i la mala administració. En contra de la imposició testamentària del pare que condicionava l'herència a un matrimoni digne de la seva classe, Josep es va casar el 1865 amb Paula Compte i Martí, la criada que els servia a ell i al seu germà, de nom Prudenci, en el pis on s'havien instal·lat a Girona.

D'aquest matrimoni nasqué Prudenci, l'escriptor, el 1867, a Tordera.² Estudià el batxillerat a Girona i, seguint la voluntat paterna, començà a Barcelona el 1884 els estudis d'enginyeria industrial, els més apropiats per al futur comandament de les propietats sureres familiars. Però el primer any fracassa i el segon no arriba ja ni a matricular-se. Sí que es matricula, en canvi, a Llotja, l'Escola de Belles Arts, seguint l'afecció per la pintura que ja li venia de petit. Però tampoc no acabà els estudis. Mentrestant, a Barcelona, havia conegut Neus Salazar, nascuda a Belmonte (Conca) i filla de militar, amb qui es va casar a Girona el 1890. Tingueren quatre fills, tres noies i un noi, dels quals només els sobrevisqué Aurora. El seu pare, Josep Bertrana, en morir el 1906, va deixar l'herència (gravada i amb un famós plet sense resoldre), per motius que ens són desconeguts però que potser tenen a veure amb la dedicació del seu fill a activitats artístiques, als seus néts, fent de Prudenci el seu

1. R. CONGOST a «La verdadera història de l'hereu Bertrana», dins S. PONCE i L. FERRER, ed., *Família i canvi social a la Catalunya contemporània (s. XIX-XX)*, Vic: Eumo, 1994, p. 193-224, ha reconstruït minuciosament la situació familiar de Bertrana. El seu avi, Marcel·lí, s'havia incorporat a l'exèrcit el 1809, durant la Guerra del Francès. Va ser fet presoner i conduït a França. Incorporat després a l'exèrcit realista, va obtenir el grau de capità. Novament tornà a França, ara com a exiliat, el 1823, bé que reincorporat tot seguit, va participar activament en la reorganització de l'exèrcit realista a Catalunya, fins que, el 1833, per les seves simpaties amb els carlins, va ser separat de l'exèrcit. Es va retirar al mas familiar. S'havia casat el 1830 amb Agustina Gómez, filla de l'organista de la parròquia de San Lorenzo de Valladolid. Tingueren tres fills: Francisco, Josep i Prudenci. Agustina morí entorn de 1837, d'una greu malaltia que també afectà Marcel·lí. Aquest, superada la malaltia, es va reincorporar a l'exèrcit carlí el 1838, fins que el 1840 s'hagué de retirar a França, d'on tornà amnistià el 1842 i s'instal·là a Girona, amb la seva germana Florentina. Sense recursos i sense aconseguir que se li pagués la pensió pels anys de servei a l'exèrcit, endeutat amb la seva germana per la compra feta el 1833 del Mas Espriu, de Sant Martí de l'Esparra, va morir el 1854.

2. Segons Bertrana, va néixer a Tordera per casualitat: el seu pare, carlí i conspirador, fugia de les tropes carlines. Però, com assenyala Rosa Congost, el 1867 encara no havia començat la tercera guerra carlina. Per tant, sense que tinguem cap altra explicació, cal desmentir la de Bertrana.

usufructuari. L'escriptor, doncs, mai no va ser «hereu» i no va desfer-se de l'herència familiar (per liquidar els deutes i educar els fills) fins al 1916, quan ja residia a Barcelona i dos dels seus fills havien mort.

Professionalment, Prudenci Bertrana va començar a ser conegut a Girona com a pintor i professor de l'Escola Municipal de Belles Arts. Tot i que ell tendirà a rebaixar la importància i l'abast de la seva dedicació a la pintura, va ser un pintor localment força reconegut: el 1892, el seu nom va transcendir en la crítica barcelonina com un dels joves renovadors amb motiu de la seva participació en l'exposició de pintures de Sant Feliu de Guíxols;³ el 1896 exposa a Girona, amb motiu d'una vetllada artísticomusical, al Centre Catalanista de Girona i ho fa al costat d'alguns pintors olotins; hi torna en altres ocasions als aparadors d'alguns establiments comercials gironins, com era habitual a l'època als llocs on no hi havia un mercat artístic modernitzat.⁴ No va gaire més enllà de les tècniques del *plain air*, i compta com a punts de referència, diria, l'obra de Rusiñol i de Modest Urgell. Parteix d'una concepció ètica de la creació artística, molt d'acord amb les idees del «verisme» dels primers moments del Modernisme. Ens ha deixat paisatges i retrats força interessants, tot i que ell va caricaturitzar la seva pròpia imatge en presentar-se com un pintor obligat per les necessitats a rebaixar-se a servir retrats de difunts per tal de sobreviure. D'aquesta manera anava perfilant una imatge d'home migpartit entre la subjecció a feines degradants a què l'obligava la penúria, i la d'aspirant a l'ideal artístic, pur i desinteressat, de llibertat i d'independència, en el qual transposa les imatges de l'hereu feliç que mai no va ser.

Eren, explica, «temps de grans inquietuds però també de grans esperances» i afegeix: «Jo passava pel camí de la vida duent per únic patifell la meua capsa de colors. L'instint de la llibertat i de la independència m'havien tret de les penombres fredes i misterioses dels tallers i acadèmies per llençar-me món enllà».⁵ Així, identifica art amb sinceritat, amb autenticitat: «Jo no sabia pas ben bé el que em proposava. Jo volia trametre als altres els meus fervors panteístics, la joia de tenir ulls, de saturar-me mitjançant ells de la gràcia del món i volia ser verídic pur, honrat». L'art se li converteix en una línia de conducta, tal com ha assenyalat Triadú.⁶ O, en mots del mateix Bertrana, en una religió que imposa sacrificis als seus practicants: «Pobra capsa de colors, destinada a un neguitós, a un que feia del seu art la seva religió i tractava de salvar-se orant i dejunant». Des d'aquesta perspectiva la vàlua

3. R. CASELLAS, «Bellas Artes. Exposición de San Feliu de Guíxols», *La Vanguardia*, 19-7-1892.

4. Dec aquestes informacions sobre les exposicions a Girona, així com també la de la descoberta dels seus primers escrits, a Glòria Granell, que ha resseguit minuciosament els orígens del Modernisme a la premsa gironina.

5. P. BERTRANA, «De quan jo era pintor», *La Nova Revista*, núm. 13, gener 1928, p. 8-12.

6. J. TRIADÚ, «Pròleg» a *Prudenci Bertrana per ell mateix*, Barcelona: Edicions 62, 1967, p. 8.

artística d'una obra es trobaria en la seva autenticitat, en la vivència de la seva creació, com la pintura *La Barca*, pintada enmig del fred de l'hivern i que passa desapercebuda en ser exposada a Barcelona: «El meu quadre *La Barca* no hauria pas fet baixar el termòmetre d'un burgès [...]. Les hores mortes que vaig perdre-hi com a pintor les hi vaig guanyar com a contemplatiu fanàtic».⁷

L'escriptor

Bertrana, però, segons ell per la insuficiència de seva formació artística i per un profund sentit de l'autocrítica, va anar deixant la pintura en un segon pla, com a mitjà amb què guanyar-se la vida i poc més. Va abocar-se, en canvi, cap a la literatura. El 1898 publica a *Lo Geronès* unes primeres proses, en les quals, sota la influència de Rusiñol, assaja de traduir estats anímics més o menys difusos,⁸ i, l'any següent, escriu una novel·la, *Violeta*, que s'ha conservat inèdita.⁹ Eren els primers passos cap a la literatura, el resultat –si hem de creure l'explicació que ell mateix va fer-ne el 1935– d'un acte de desesperació: «La primera temptativa de suïcidi d'un trist pintor que està tip d'actuar de judes de si mateix i desitja penjar-se».¹⁰ Amb tot, allò que va tenir importància per a ell va ser la seva incorporació al grup de joves escriptors modernistes gironins, probablement ja com a intel·lectual de prestigi de la ciutat. El 1902, havia entrat a la redacció de la revista *Vida*, confessional i conservadora, que acollia alguns dels aspectes més característics de les formes «modernistes». Bertrana hi publica comentaris sobre art, proses poètiques i contes, entre d'altres «La guineu», un conte rural que li havia estat premiat a Olot. Hi aporta, a més, algunes notes polèmiques, com l'atac a l'agonitzant Associació Literària de Girona. Tot i que no hi acaba de trobar el seu lloc, la revista li obre nous camins: d'una banda, li permet col·laborar a la revista *Catalunya*, afí ideològicament i literàriament a *Vida*, que dirigia a Barcelona Josep Carner; de l'altra, el posa en contacte amb un altre grup de joves gironins, el de la revista *L'Enderroch*, format entorn de Xavier Montsalvatge, Carles Rahola i Miquel de Palol, «tinguts per iconoclastes i gentilicis», ens dirà, amb els quals introduirà les actituds modernistes radicals a la ciutat. Tot sembla indicar que va ser ell la peça fonamental perquè els dos grups col·laboressin en la fundació dels Jocs Florals de Girona el

7. BERTRANA, «De quan jo era pintor».

8. Novament és a Glòria Granell a qui dec aquesta informació. Es tracta de les narracions «Les meves veines» (13-3-1898) i «Les floretes grogues» (25-9-1899) i de les proses poètiques «La posta de sol» (4-11-1898).

9. Vegeu, sobre aquesta obra, el pròleg inèdit que transcriuen A. TAYADELLA, L. SOLDEVILA i E. GALLÉN, «Un pròleg inèdit de Bertrana», *Faig*, núm. 11, març 1980, p. 4-9.

10. P. BERTRANA, «Història d'una novel·la que mai no es publicarà», dins *ibídem*.

1903.

Bertrana, així, entra de ple en la vida cultural: el seu nom és a les revistes literàries i culturals gironines i barcelonines (*Armonia, Lletres, Lectura* —que dirigeix—, *Juventut, El Poble Català*, etc.) i, com a plataforma també habitual a l'època, participa a certàmens literaris i Jocs Florals. Va ser, però, un fracàs el que li va donar més fama: el de *Josafat*, que havia presentat el 1905 a un certamen que pretenia renovar la fórmula flouresca amb pocs premis i ben remunerats, la Festa de la Bellesa de Palafrugell. El jurat (format per Joan Maragall, Jaume Massó i Torrents i Joan Vergés i Barris) va decantar-se per raons morals per premiar *L'home bo*, de Josep Pous i Pagès. L'obra de Bertrana, malgrat tot, es va editar a Palafrugell el 1906 amb tant d'èxit que l'editor Antoni López, de Barcelona, va afanyar-se a reeditar-la el 1907. Aquest mateix any guanya, amb *Nàufrags*, el primer premi del concurs de novel·la de la «Biblioteca *El Poble Català*» i publica *Crisàlides*, un recull d'algunes de les seves primeres narracions, a la prestigiosa «Biblioteca Popular de *L'Avenç*».

Comença, doncs, a ser reconegut, bé que les característiques de la seva literatura, les actituds radicals i el decantament decidit cap al catalanisme d'esquerres dins el marc de la Girona provinciana d'aquells anys, el converteixen en un personatge polèmic. *Josafat* provoca un considerable escàndol a la premsa local i, per si mancava llenya al foc, publica en col·laboració amb Diego Ruiz (metge i filòsof, en aquells moments director del manicomi de Salt) un pamflet, *La locura de Álvarez de Castro* (1910), contra el mític defensor de Girona en el setge dels francesos: per a ells, no havia estat un heroi sinó un simple paranoic. A més, accepta, segons ell per raons econòmiques, la direcció de *Ciudadanía*, un setmanari republicà, i, pel fet de reproduir-hi un article de *Vida Socialista*, és empresonat i processat per un Tribunal Militar sota la Llei de Jurisdiccions (tal com conta a *L'òrgan del diputat*).

Al mateix temps, però, triomfa a Barcelona: el 1908 és cridat a donar una conferència a l'Associació Nacionalista de Catalunya: *De les belleses de la Natura i del meu goig*. S'hi presenta com l'artista salvatge, pur, no contaminat per la civilització, que evoca les efusions del seu esperit davant la naturalesa com a bàlsam de consol als ciutadans, malalts per la febre de la frenètica ciutat industrial. El comentari de Maragall en una carta on li demanava «Més! Més!» el pren com a resposta de la col·lectivitat; en mots de Marfany, com «la confirmació de la necessitat col·lectiva del seu art».¹¹ D'ací sortiran les *Proses bàrbares* (1911), un volum de proses sobre la natura en les quals, començant pel mateix títol, pren posició, i ben definida, davant el Noucentisme i el sistema ideològic i de valors en què es fonamenta aquest

11. J. L. MARFANY, «Els greuges de Prudenci Bertrana», dins *Aspectes del Modernisme*, Barcelona: Curial, 1975, p. 243.

moviment. El pròleg acabava amb aquests mots: «A l'urbs el llenço: que el frueixi el qui sàpiga fruir-lo. Jo espero tranquil la fina ironia civilista».¹² I decideix donar el pas: abandonar Girona, que li tancava els camins, i anar a Barcelona. «Girona», explica, «s'acomentava d'estar orgullosa dels seus fills d'ahir, convertits en pols heroica, i es desentenia o no creia en els d'avui, que podien honorar-la sense que els calgués passar fam patriòtica, ni matar francesos, ni morir de mala mort».

Però la seva arribada a Barcelona, el 1912, va ser una nova decepció. La imatge d'escriptor rebel i provocador que s'havia creat li proporciona la direcció de *L'Esquella de la Torratxa* i de *La Campana de Gràcia*, dues revistes satíriques que van anar atraient al seu voltant tot un seguit d'escriptors modernistes (Gabriel Alomar, Santiago Rusiñol, Juli Vallmitjana, etc.) que representaven una concepció popularitzant i esquerrana de la literatura, antitètica a la que propugnava en aquells anys el Noucentisme. Era, a més, un escriptor reconegut: les seves col·laboracions a la «Pàgina Literària» d'*El Poble Català* proliferen i el diari acaba proporcionant-li una secció fixa, que ell, amb l'actitud desafiant, va titular «Ideari bàrbar», que signava amb un no menys provocador pseudònim (enfrent del refinament ciutadà del Noucentisme) de «Roc». Aparentment, doncs, Bertrana anava trobant el seu lloc a Barcelona. El sou, però, és miserable i les condicions de treball, en els soterranis de la Llibreria Espanyola de la Rambla, també. En la versió novel·lada d'aquest període que ens proporciona a *L'impenitent*, l'obra que tanca la seva trilogia *Entre la terra i els núvols*, exposa el seu ressentiment davant la intel·lectualitat noucentista i una burgesia desinteressada per als afers culturals i literaris. Assumeix, doncs, vivencialment una idea que ja havia exposat en una conferència sobre «L'honradesa, la convicció i la cultura com a elements indispensables per enfortir i fer triomfar l'ideal republicà», llegida a la Unió Republicana de Girona el 1911. Hi defensava que l'artista conseqüent amb la seva missió és un proletari, explotat moralment i materialment com els proletaris: «Treballen a voltes de nit, a deshora; ells treballen a voltes sense remuneració; ells són també explotats, perquè la societat no està pas avesada a ser esplèndida amb els homes que la dignifiquen».¹³ La ruptura amb *El Poble Català*, al costat de molts altres redactors com a protesta per l'anomenat Pacte de Sant Gervasi entre la Unió Federal Nacionalista Republicana, propietària del diari, i el republicanisme radical d'Alejandro Lerroux, va representar un nou element d'incertesa professional.

Tot i que la seva ploma és sol·licitada («sol·licitat per tots els editors, però mal

12. P. BERTRANA, *Obres completes*, Barcelona: Selecta, 1965, p. 808.

13. Reproduït per M. D. FULCARÀ, *Girona i el Modernisme*, Girona: Instituto de Estudios Gerundenses, 1976, p. 177-191.

14. B. [P. BERTRANA], «Heus aquí l'enemic», *El Poble Català*, 10-8-1913.

pagat per tots», ens diu),¹⁴ publica reculls de contes i narracions curtes (*La lloca de la vídua i altres contes*, 1915; *Els herois*, 1920; *El meu amic Pellini i altres contes*, 1923; i les narracions *La bassa roja*, 1923, *El desig de pecar*, 1924, i *L'òrgan del diputat*, 1924). Del conjunt, cal destacar sobretot l'evocació de personatges que viuen en estret contacte amb la natura, els «herois» autèntics de la lluita per la vida dins un marc natural, certament agressiu, però, en el fons, afable, que dóna joc a l'home i li permet de viure. Tanmateix, cada vegada més, Bertrana va anar traspasant el protagonisme dels seus contes als animals, un aspecte que culminaria en el darrer recull publicat: *L'ós benemèrit i altres bèsties* (1932).

Impulsat per l'empresari Josep Canals i amb la intenció de resoldre les angoixes econòmiques que patia, Bertrana s'aproxima, també, al teatre, bé que la seva obra teatral ve a repetir en to menor els grans temes de la seva obra narrativa. Esmentem *Enyorada solitud!* (1918), *Les ales d'Ernestina* (1921), la seva millor obra, i *La dona neta* (1924), *L'auto del senyor Moixet* (1925) i *El comiat de Teresa* (1931), entre d'altres. Bertrana, a més, va guanyar-se un gran prestigi com a crític teatral de la *Revista de Catalunya* i de *La Veu de Catalunya*, diari al qual va col·laborar assíduament, especialment amb la sèrie que recollí parcialment en volum: *Impromptus* (1936). Va compaginar aquestes activitats amb la plaça de professor de dibuix i pintura de l'Escola del Bosc, de l'Ajuntament de Barcelona. Va anar adquirint, així, una certa estabilitat econòmica.

El retorn a la novel·la

Quan, després d'una llarga polèmica entorn de la novel·la es reprèn el conreu del gènere, Prudenci Bertrana serà un dels primers a publicar-ne. Així, el mateix 1925, publica *Jo! Memòries d'un metge filòsof*, que és, de manera diàfana, la recreació de la figura de Diego Ruiz en el protagonista Daniel Pérez. Bertrana col·labora, així, a la revisió del passat intel·lectual, un tema que esdevindrà comú als vells modernistes que han tornat a la novel·la. Però Bertrana ho fa des d'un angle molt particular, ja que en triar una figura lateral i caracteritzada pel seu caràcter bohemí i excèntric i els seus afanys d'intel·lectualisme, sembla com si satiritzés la manca de sinceritat i la buidor de determinades actituds intel·lectuals, unes actituds que, per a ell, que no ha adquirit encara una perspectiva històrica suficient, no acabarien de distingir-se de les «noucentistes». Ho avala la presència del contrast amb l'element positiu: l'«artista», un pintor de tarannà contemplatiu, força idealitzat, que respon a la seva pròpia imatge. L'obra, amb l'idil·li entre la muller del metge, la Merceditas, i el cap de burots, i els atacs de gelosia del protagonista, va prenent un to de farsa que l'aproxima més cap a la literatura satírica que no pas cap als nous corrents psicologistes que anaven imposant-se en aquells anys, tot i ser una obra que, amb l'es-

tractura de la narració inserida, és narrada en primera persona. Potser per això, més que d'estudi psicològic i de revisió del passat, convé qualificar l'obra, com ha fet Triadú, de novel·la pamfletària, satírica.¹⁵ Amb ella, Bertrana, tornava a situar-se en l'actualitat literària i tornava a provocar polèmica, en aquesta ocasió per la transparència de la pseudobiografia de Diego Ruiz. El 1929 rescata *Tieta Claudina*, una novel·la que ja havia estat publicada el 1911, en traducció castellana de Màrius Aguilar, amb el títol d'*Ernestina*, i la reelaborada per al teatre amb el títol *Les ales d'Ernestina*.

La veritable revisió, novel·lada i mitificada, de la seva pròpia trajectòria biogràfica vindrà amb la trilogia *Entre la terra i els núvols*, composta de *L'hereu* (1931), amb el qual guanyà el premi Crexells, *El vagabund* (1933) i *L'impenitent*, acabada el 1939 i no publicada fins el 1948. L'obra es presenta com una autobiografia i segueix el procés intel·lectual de l'autor, però l'objectiu no és el de descriure el procés viscut sinó el de justificar-lo. Això vol dir que Bertrana fa ús de la seva pròpia biografia amb objectius estrictament literaris. I això és el que li dona la dimensió que l'obra té. Emmascarat en la figura del protagonista Innocenci Aspriu, Bertrana exagera les seves pròpies incapacitats per tal de remarcar el contrast entre el personatge i la trajectòria ètica seguida, que és, al capdavant, l'objectiu que vol que resti ben explicat.

L'hereu, el primer volum de la trilogia, és una novel·la tancada, que gira al voltant del tema del «paradís perdut». Estableix, per fer-ho, un doble pla, el personal, que és el de la formació d'un exhereu sense ofici ni benefici, i el col·lectiu, la terra, l'heretat, que representa uns valors perennes. La novel·la es basteix, així, de la reinterpretació d'elements autobiogràfics: Innocenci és fill d'un pare despòtic (que ha trencat amb les formes de viure tradicionals, ha estat hereu per «xamba» i menysté els propietaris rurals) i d'una mare humiliada, i ell, «de sang no massa rica» i acomplexat, s'identifica amb la mare i pren actituds sentimentals, emotives, antitètiques a les del pare. És així com crea el seu «paradís venturós», amb la descoberta del qual comença l'obra. El paradís va desplegant-se amb una doble perspectiva: la visió idealitzada, subjectiva, que en té el protagonista i la realitat objectiva que progressivament va imposant-se. És, però, la visió idealitzada la que dona sentit a la vida, la que el fa lliure i el fa heroic; la que s'identifica, a més, amb la relació natural i tradicional, que té el seu símbol en la cacera (compendi de tradició humana, familiar i personal; manifestació de l'ordre ètic natural i via de penetració, de contemplació de la natura) i, aquesta, s'associa amb la propietat. El conjunt conforma un sistema de vida oposat –altra vegada– al que representa la ciutat mercantilista, que és, al capdavant, la que triomfarà. *L'hereu* és, en aquest

15. TRIADÚ, «Pròleg», p. 10-11.

sentit, una novel·la d'iniciació.

Innocenci, en efecte, hi esdevé home a partir de les relacions emotives que estableix amb la natura i amb Eugènia; se li desvetlla, així, una consciència individual que el porta a l'emancipació personal, a una ètica de domini que s'expressa en l'aparició de la vocació artística i que li permet, alhora, transcendir els seus propis límits: «Ja no li bastava el viure egoístic d'hereu de suredes i masos. Preferia navegar en la incertesa d'una mar boirosa, sense límits, en un vaixell abanderat d'ideals, fent proa vers una resplendor llunyana». És, així, doncs, com Bertrana identifica la plenitud creativa de l'artista amb la plenitud humana, quan aquesta inexorablement s'ha perdut perquè l'home ha eliminat, a canvi de guanys materials, les formes de vida que la feien possible. Per tant, l'artista és el desheretat, una categoria anterior a la pròpia creació. És l'únic que pot establir, encara, unes relacions desinteressades, purament contemplatives, d'harmonia plena amb la natura. Tal com havia explicat, per exemple, a les «Orientacions per a un estudi mèdico-filosòfic sobre la mandra», publicades dins *La lloca de la vídua*. S'entén, doncs, que sigui Bertrana qui «escriu les planes més dures de tota la literatura catalana contra la ciutat industrial».¹⁶

Aquest concepte d'artista es desplega en els altres dos volums de la trilogia, en els quals explica novel·lada la seva trajectòria com a escriptor, en l'etapa gironina (*El vagabund*) i en la barcelonina (*L'impenitent*). És mostra i justificació d'unes concepcions ètiques de l'art, que impliquen tota la vida, a les quals s'ha mantingut fidel. Marfany ha escrit, interpretant l'episodi que tanca la trilogia: «Aspriu haurà sacrificat al seu respecte sacrosant per la puresa de la literatura la seva vida i la de les persones que més ha estimat i que més l'han estimat. Però en fer balanç de la seva existència davant de les dues filles que moriren per culpa de la seva incapacitat i el seu refús de guanyar-se decentment la vida a qualsevol preu, l'escriptor no se sent penedit».¹⁷ Hi abocava, doncs, el seu drama familiar, la mort, enmig de penúries econòmiques, de dues filles i del fill. L'única supervivent serà Aurora Bertrana, novel·lista també, amb la qual col·laborà en una novel·la, *L'illa perduda* (1935).

President dels Jocs Florals de Girona el 1935 i dels de Barcelona el 1936, va publicar encara *En Rossinyol que jo he tractat* (1937). Va morir en plena postguerra, el 1941. L'obra inèdita que deixava, *L'impenitent*, no seria publicada fins set anys més tard. La seva reivindicació com a escriptor, tanmateix, va anar-se fent amb molta lentitud, bé que hi col·laboraren decisivament la publicació de les *Obres completes* el 1965 i l'organització a Girona, a partir del 1968, per subscripció popular, del premi de novel·la que porta el seu nom i que ha esdevingut un dels més prestigiosos.

16. MARFANY, «Els greuges de Prudenci Bertrana», p. 244.

17. *Ibidem*, p. 241.

Josafat: una novel·la polèmica

Prudenci Bertrana va presentar la seva novel·la, *Josafat*, a la Festa de la Bellesa, que se celebrava a Palafrugell i que comptava amb Maragall com a president del jurat i amb Jaume Massó i Torrents i Joan Vergés i Barris com a vocals. El certamen, que se celebrava el 1905 per primera vegada, havia estat objecte d'una àmplia campanya que el presentava com l'alternativa als Jocs Florals tradicionals: un jurat expert de tres persones, pocs premis (un de poesia i un de prosa en literatura i, de composició musical, un de sardanes i un de cançons) i ben remunerats. *Josafat*, però, va venir a crear problemes a l'afalagador naixement del concurs empordanès: el jurat, després de forts debats, va decidir no premiar-lo i concedir el premi a *L'home bo*, de Josep Pous i Pagès. Indirectament, a la Memòria del secretari del jurat, Joan Vergés, s'hi deixaven entreveure les raons, perquè es parlava de l'obra de Bertrana amb un entusiasme no gens habitual per referir-se a l'obra descartada. Escrivia:

Josafat és una concepció grandiosa, magistralment desenrotllada. Son realisme quasi brutal a voltes, apareix com ennoblit, com dignificat per la fantasia de l'artista que ens afalaga l'esperit d'un encís irresistible. El drama intern, violent, intensíssim, la poderosa lluita que es rebolca per l'ànima petita d'aquell cos gegant, d'en Josafat, el campaner salvatge, brutal, luxuriós i fanàtic; l'esclat de ses passions que es desborda en la plenitud de sa bestialitat, topant violentament contra sa consciència rudimentària, endurida de supersticions i fanatisme, tot això ens ho presenta l'autor viu, palpitant, immens, amb un vigor, amb una força, amb un relleu que meravella. En les escenes de seducció en què apareix com el símbol de la temptació carnal, la meretriu impúdica i fastigosa, el cuadro esdevé llotós i repugnant a força de detalls infectes que enterboleixen i profanen la puresa de l'obra d'art. Mes, malgrat això i fins en aquests moments, el drama punyent que batega en l'interior d'aquell home, les violentes convulsions de son esperit aturmentat, que es transparenten en ses accions i en ses paraules, ens suggestionen tan fortament, que ens produeix la noble fruïció de l'art i redimeixen l'obra.¹⁸

Joan Vergés, em sembla evident, es veu obligat a donar les raons per les quals l'obra no ha estat premiada. Només en té una, la «immoralitat» d'algunes escenes, una immoralitat que ell mateix s'afanya a desmentir. De l'obra de Pous i Pagès, en canvi, ben poca cosa té a dir-hi. Això sí, la de Pous és «moral»: «La forma és senzi-

18. J. VERGÉS I BARRIS, «Memòria del secretari del jurat literari», dins *Festa de la Bellesa*, Palafrugell: Centre Català, 1905, p. 44.

19. *Ibidem*, p. 45.

lla, correcta, harmoniosa, com una estàtua grega».¹⁹

És així com neix a la llum pública *Josafat*: envoltat de polèmica. Els sectors que se sentiren més agredits van ser, però, els integristes gironins, que van veure, en les opinions de Diego Ruiz i de Bertrana contra el provincianisme gironí i sobre Álvarez de Castro (abans, fins i tot, que aquests publiquessin el pamflet *La locura de Álvarez de Castro*) i en la publicació de *Josafat*, un atac a les essències pàtries. Un tal «G.» va publicar, el 1910 (aquests sectors sempre triguen a assabentar-se de les novetats literàries), a la revista *La Regeneración*, dos articles furibunds: «¡Noble Gerona, protesta!» i «Las cosas en su lugar».²⁰ Són l'exponent clar d'un sector que se sentia tocat directament (i crec que de forma ben voluntària per part de Bertrana) per l'obra. Res no interessa dels seus arguments, farcits de tòpics moralistes i patriòtics, i sí, en canvi, del que va dir Bertrana en defensar-se.

«El caso *Josafat*», escriu, «fue inspirado en la crónica negra de los tribunales, nació de la realidad». Afegeix, però, que en cap moment la seva intenció va ser fer crònica macabra o explotar comercialment o ideològicament els fets: «si yo explicara quién fue Josafat y a que clase social pertenecía; si yo hubiera querido aprovechar aquella historia para fines bastardos y lanzar por el mundo mi libro como Galdós lanzó su *Electra*, otro habría sido el éxito editorial y con más razón se lamentara el Sr. G.».²¹ Més encara: sigui o no relacionat amb aquest fet divers que dóna peu a la novel·la, sabem, per un comentari de Carles Rahola, que Bertrana havia pensat inicialment que el protagonista fos un capellà: «El fanático Josafat es un campanero, pero en la primitiva idea de la novela era un sacerdote».²² Tot fa pensar que aquesta idea, no portada a terme ni més ni menys que per tal d'evitar l'es càndol de què se l'acusa, té poc a veure amb el fet divers i molt, en canvi, amb la dimensió literària de l'obra. Perquè *Josafat* és, per sobre de tot, una novel·la sincera i conseqüent: «yo busco la belleza a todo trance y cuando la hallo, esté donde esté, sea como sea, siento una fuerza interior que me obliga a producir la obra; el amigo Diego Ruiz lo ha dicho: “escribe porque ya no puede soportar su asunto”. Y cuando se escribe de esta suerte, cuando no se busca el aplauso de una secta determinada, ni se pretende halagar pasión alguna, la obra es moral. *Josafat* no puede ser un libro para monjas, ni para doncellas, ni tal vez para señoras, pero para los que en la vida

20. La polèmica, que conec en la seva totalitat gràcies a l'amabilitat de Bibiana Corominas, va començar amb un article de Diego Ruiz, «La internacional en Gerona», a *Vida Socialista*, que va reproduir *El Autonomista*, 4-6-1910. Hi comentava *Josafat* i *El llibre d'August d'Alzina*, de Carles Rahola. Aquest text va provocar la resposta: G., «¡Noble Gerona, protesta!», *La Regeneración. Revista semanal de acción católica*, núm. 203, 11-6-1910, p. 1-4. Bertrana s'hi va afegir amb una carta al director al *Diario de Gerona*, 16-6-1910. Finalment, tanca la polèmica G., «Las cosas en su lugar», *La Regeneración*, núm. 205, 25-6-1910, p. 2-5.

21. P. BERTRANA, «Remitido», *Diario de Gerona*, 16-6-1910.

22. C. RAHOLA, «Bertrana, republicano», *El Autonomista*, 17-7-1910.

han aprendido a vivir, nada pueden hallar en *Josafat* que les sonroje [...]. La escribí honradamente, castamente, con el puro placer del artista que crea, en horas dichas de un olvido absoluto de todas las miserables cuestiones sociales, de todas las detestables sutilezas que perturban la razón de los fanatizados». ²³

Una de les proves que aporta Bertrana de la moralitat de l'obra és la seva imparcialitat com a narrador: «desde la primera a la última cuartilla me ceñí a una imparcialidad de narrador absoluta». L'afirmació ens interessa, especialment, perquè és l'indici d'una consciència artística: Bertrana opta voluntàriament per narrar d'una determinada manera. L'objectivitat, per a ell, és sobretot defugir les interferències del narrador i presentar una realitat novel·lística que s'expressi per ella mateixa, que impacti sobre la sensibilitat del lector. La seva intervenció, doncs, no és explícita, però no per això és menys evident. Bertrana ha escrit un llibre polèmic que apunta directament contra determinades concepcions de la religió i la moral: *Josafat*, campaner o capellà, és un fanàtic i, com tots els fanàtics, amaga darrera la capa de la integritat moral, la incapacitat d'esdevenir home en la plenitud de la paraula i, darrera la seva violenta defensa dels valors socials, s'hi amaga un home incapaç d'autocontrolar-se, joguina dels seus propis impulsos instintius i, al capdavant, autèntica amenaça per a la societat.

La torre: un cronotop

L'obertura de la novel·la porta el lector dins de la torre de l'església de Santa Maria. Construeix, així, el que Bakhtin anomena un cronotop, una imatge espaciotemporal que caracteritza la literatura d'un determinat moment. En aquest cas, és la torre. La novel·la s'esdevé, en la seva totalitat, a l'interior del campanar de l'Església de Santa Maria. Podria semblar que la torre és un símbol de l'elevació de l'home cap al cel, cap a l'esperit, i, de fet, en diverses ocasions, en el tombant de segle, se li donarà aquest significat. Però no és així a *Josafat*. La torre de *Josafat* encaixa perfectament en el tractament del cronotop en la novel·la decadentista (sense que això vulgui dir que es tracti d'una novel·la d'aquestes característiques): la torre envoltada de zones pantanoses, d'aiguamolls, que ací es corresponen als espais de luxúria, els immediats, ciutadans, marcats pel pecat i la degradació, i els llunyans, idealitzats, enmig de la natura.

Si resseguim minuciosament aquest primer capítol, que posarà les bases sobre les quals es construirà l'obra, trobem una gran riquesa de detalls en la construcció del cronotop, tant, que fins i tot el personatge s'explicarà dins l'espai creat. Perquè

23. BERTRANA, «Remitido».

la torre és un espai diferenciat, al qual s'entra a través de la capella baptismal. No podem oblidar que aquesta capella és l'espai del ritus iniciàtic de la religió, el baptisme (amb el punt equívoc que deixa entreveure «la taca informe de les carns blanques», que és tot el que es pot distingir del quadre de la paret enmig de la penombra), i el forat fet a l'esbiaixada, que s'associa a la sensació d'angoixa, a l'enderrocament (a destacar: dins una construcció arquitectònica) i a la fredor i la pesantor de la pedra. L'interior, és fosc, estrany i misteriós, amb llum de «celística trista i somorta» que prové d'un finestral cegat. El cronotop acaba de construir-se des del seu interior, quan justament l'escala, que podria assenyalar un camí d'elevació i de sortida, representa tot el contrari: «apar una torre dins una altra torre, cilindre de tenebres que, amb les seves finestres espitlleres i repartides en la llisa paret i amb la seva porta de golfos poderosos barrada sempre amb forrellat, sembla guardar un secret espaventable». I és que som fora del temps històric (la immobilitat de les peses del rellotge, més endavant ens en donarà constància), lluny de la vida: «Cap vibració, cap murmuri de vida no traspasa les aclaparadores muralles». És l'espai del silenci i de la mort: la descripció de tots i cadascun dels elements va posant en evidència l'envelliment i la decrepitud d'un interior dominat per una «mortal tristesa, on cap infant no gosaria a saltironar ni sabia riure».

La importància d'aquest espai és absoluta, tanta, que el personatge de Josafat hi és descrit com una peça més del mobiliari, confós amb l'entorn, indiferenciat. D'una banda, perquè participa de la manca de vida de l'entorn i es mou «rosegat de mandra, estremit de misteri, malalt de silenci i de penombra» i «tot ell, àdhuc la cara, està cobert d'aqueixa melangiosa i humil pàtina que unifica la tonalitat de les coses en els ombrívols sojorns on flaira l'encens i els llavis xiuxiuegen». De l'altra, perquè ell mateix s'ha projectat en l'entorn, l'ha marcat amb una capa de tartrà, «secreció de les seves manasses», i l'estima «amb un amor gelós que el fa insociable». Anem entrant així en la dimensió psicològica del cronotop: se'ns explica una primera versió del passat de Josafat, la més externa: el pagès que sobtadament sent vocació eclesiàstica i es presenta, sense ni saber de lletra, al seminari; que renuncia al sacerdocí, però es posa al servei, en cos i ànima, de l'església, on troba estima i acollida, un refugi, al qual correspon amb una defensa violenta, intransigent, de tot allò que aquesta representa (que s'exemplifica amb l'episodi de l'agressió visceral i incontrolada sobre un republicà radical que s'ha negat a fer acatament a l'eucaristia) fins que acaba confinat (i refugiat) en el campanar, «com una fera engabiada», que es creu necessari i destinat a grans coses, al servei, sempre, dels seus protectors. El cronotop s'enriqueix, doncs, amb un altre tret: la imatge de la insociabilitat.

Si tota acció prové d'un conflicte no resolt, la història de Josafat és una història de luxúria o, si es vol, de tot allò que representa la luxúria, és a dir, l'instint sexual o, en termes més generals, la vida. Josafat ha acabat dins la torre buscant un refugi en l'església. Veu l'univers, la seva vida, presidida per l'ull omnipresent del

Pare Etern i per una por obsessiva als turments infernals. I, dins aquest marc, dues passions l'inquieten: la ira (que, ens diu, ha estat canalitzada perfectament al servei de l'Església i, doncs, ha estat integrada socialment) i la luxúria. Aquest és el punt clau: Josafat, en les seves pregones meditacions, ens presenta el problema i ens el presenta des d'una única perspectiva, aquella que encaixa amb l'ordre dictat pel Pare Etern i el terror que sent per l'Infern: la culpa, el pecat i el càstig diví. Com compaginar, doncs, el refugi que s'ha creat al si de l'església, al marge de la vida, i la força de l'instint en un homenàs com ell que li apareix amb força, «a l'estiu sobretot, quan, a les migdiades, la virilitat del campaner clamava pels seus furs i privilegis». El cronotop, doncs, de la torre, acaba de construir-se amb un altre element: el d'observatori. Des de la distància, observa els tràfecs sexuals que l'envolten i allò que confusament observa «l'incitava i l'omplia de curiositat voluptuosa».

Ell sap, però, que l'autèntic conflicte no és amb el seu entorn (al capdavant, les dones que l'envoltaven eren «dones perdudes, que carregaven elles soles amb el pecat i el càstig») sinó més lluny, en aquella imatge que se li presenta en somnis, la pastora ajaçada a l'herba que se li ofereix impúdica. És, enfront de l'espai de la realitat que envolta la irrealitat de la torre, una altra realitat, la del somni d'una sexualitat lliure, primitiva, sense sanció de cap mena. També aquesta realitat, sobretot aquesta, hostatjada al fons del fons de la consciència, entra en contradicció amb l'espai clos, laberíntic, on viu i amb tot allò que aquest espai representa. Per això, quan la imatge del somni se li ofereix impúdica, «una processó inacabable de capellans, vestits de pontifical i presidits pel senyor bisbe, s'interposava entre ells». El terror a perdre el refugi, a ser foragitat, llençat enmig de la vida i del progrés (què representen, si no, la gentada enemiga que canta *La Marsellesa*?) l'espaoordeixen. Les sortides possibles (trucar a la porta del vici o prendre muller) en realitat no compten perquè l'autèntic conflicte és la renúncia feta en el passat: terror nadiu, natura lliure i imatges temptadores, impúdiques, s'associen en el record. Josafat resol el conflicte traient el flabiol (que l'uneix als seus orígens rurals) i estrafent, des del seu mirador, en una significativa barreja, «tonades de la seva terra» amb la imitació de «l'enjogassament frisós de la camperola». La imatge del déu Pan, que tanca el capítol, és, al capdavant, la imatge del conflicte no resolt: una natura vital a la qual és negada, per ell mateix, per tot allò que l'envolta, la possibilitat de viure. El cronotop de la torre basteix, així, dins mateix de l'espai tancat, un conflicte entre vida i mort que, en esclatar, no farà altra cosa que explicitar-se.

L'estructura de l'obra

La novel·la, com ha estat a bastament assenyalat, s'estructura en nou capítols, agru-

pats de tres en tres, que segueixen l'esquema clàssic de plantejament (els tres primers), nus (del quart al sisè) i desenllaç (del setè al novè). De fet, atesa la importància de l'espai, se li dedica tot el primer capítol i, pròpiament, l'acció novel·lística no comença fins al segon, amb la visita que rep el campaner d'un pagès del seu poble: serà un pretext argumental per donar veracitat (ara narrativa, «factual», dins el marc de la veritat literària de l'obra) a les informacions que hem rebut al capítol anterior, per contrastar la forma de vida de Josafat i, sobretot, per posar-lo en contacte amb els elements externs que desencadenaran l'acció de la novel·la: la Pepona i la Fineta.

Perquè hi hagi un conflicte hi ha d'haver una situació d'instabilitat que, per resoldre's, provoca que avanci l'acció: quina és la «instabilitat» que ens presenta als primers capítols? A un nivell molt extern, purament argumental, que permetrà que els altres conflictes més profunds apareguin, trobem aquesta presència de l'oncle de la Pepona que desencalla l'acció propiciant el contacte de Josafat amb les dues prostitutes. Però el conflicte de fons es troba en Josafat i, també en ell, podem distingir dos nivells: un seria la seva inquietud sexual, però, l'altre, del qual aquesta inquietud n'és una estricta manifestació, és la seva por a viure i, per tant, la seva incapacitat de ser «home» en el sentit complet de la paraula, és a dir, com a dominador de la seva pròpia vida i de la seva pròpia situació. Per això, Josafat, tant fort ell, viu insegur enmig dels terrors de ser expulsat de l'església i de ser condemnat.

Partint d'aquests tres nivells, plantejem quin és el conflicte de l'obra: el pretext argumental (els papers de l'oncle de la Pepona) ja han fet la seva funció i desapareixen com a elements actius, no sense propiciar un petit episodi: una visita d'una colla de capellanets que aterroritzen Josafat, que té la Fineta amagada. I ja es tanca, amb aquesta funció que conflueix sobre l'eix central, que és el de les relacions entre Fineta i Josafat. O, si es vol, la submissió de Josafat a la Fineta, que experimenta en ell les seves perversions (aquest és el sentit de l'escenificació del tema de la bella i la bèstia, un tema que pertany a l'imaginari de la Fineta). El sexe, així, uneix el pla argumental extern amb el problema profund que es planteja: la incapacitat de Josafat de ser ell mateix, perquè contra el domini de la Fineta recorre, temorós de perdre el seu refugi, a l'Església i, doncs, al sentit de la culpa, al terror davant la mort i la condemna eterna, i, al capdavall, a la confessió.

Que aquesta solució no és la solució definitiva ens ho demostra el desenllaç: Josafat continua en la contradicció interna i, quan reapareix Fineta i fins i tot quan l'ha deixada mig morta, continua sentint-se atret per ella. Alliberar-se d'ella, alliberar-se del desig sexual, vol dir, també, alliberar-se d'ell mateix, perquè és en la seva persona on radica el conflicte, en el fet mateix de ser home, o projecte d'home. Per això, acaba convertit en una melodia, una força de la natura, incontrolada per la raó. Deixa, doncs, de ser home. Aquest és el desenllaç. Vegem, pas a pas, com s'hi arriba.

La irrupció de la vida

La Pepona i la Fineta irrompen, en el tercer capítol, en els dominis de Josafat. Novament topem amb uns tòpics literaris: des de la perspectiva de Josafat (la veu narrativa ens el focalitza), la testa riallera que irromp en els seus dominis representa la temptació. L'associació amb Sant Antoni (l'eremita temptat pel diable enmig del desert) i, tot seguit, amb la imatge de la serp bíblica no podien mancar. La reacció de Josafat, a un tris d'esclafar (no oblidem que viu en el regne de la mort) la testa temptadora que se li apareix en el marc de la porta, sembla un ressò de la renúncia d'anys abans a collir la poma de la temptació enmig de la natura. Ara, però, no actua, i les dues dones entren als seus dominis.

La veu narrativa s'atura a descriure –és a dir, a crear-nos– aquests dos personatges, dos tipus femenins. Dels dos, l'autor en sap molt més que Josafat i que nosaltres, pels indicis que ens ha donat anteriorment i per la descripció que ens en fa. Les dues representen la sexualitat, en la seva dimensió pecaminosa que envolta la pretesa puresa de la torre: l'una, la Pepona, representa la sexualitat natural, la vida en la seva exuberància carnal i lògicament, en la seva capacitat de domini i destrucció de l'home (tret de satanisme i capacitat per destruir les qualitats elevades de l'home: sentiment i pensament); l'altra, la Fineta, representa la sexualitat perversa i antinatural: la seva força no és en la carn («de poca estatura, ciutadana, feble, malaltissa», bé que amb els atributs de la feminitat ben visibles) sinó en l'antinaturalitat, l'artifici, la perversió i, doncs, en el moviment, la lassitud. Justament aquest caràcter fluctuant ve representat per la cabellera, roja, onejant, carregada de força magnètica. El narrador, en descriure-la, apunta algun tret valoratiu, potser per distanciar-se ell de l'objecte descrit, potser perquè la perspectiva moralista li és útil per definir amb eficàcia el personatge («repulsiu», «deshonestat», «aberracions», etc.). És clar que, des que ens és descrita, la Fineta adquireix el protagonisme que, argumentalment, semblaria que havia de correspondre a la Pepona: és ella, la Fineta, qui es manifesta activa i converteix Josafat en objecte de desig.

I és que, en efecte, ens trobem davant de dos prototipus de la sexualitat, tal com els concebia l'art i la literatura del tombant de segle: la dona simbolitza la natura i és a través d'ella que aquesta, la natura, actua sobre l'home. En la tradició literària que té arrels bíbliques i que en el segle XIX va trobar en Baudelaire el seu referent més important, la dona és un ésser menyspreable, justament perquè és primitiu, lligat a la terra, sotmesa tirànicament als instints més primaris i, incapaç d'alliberar-se'n, no té altre horitzó espiritual que la satisfacció d'aquests baixos instints. Escriu Baudelaire: «La femme est le contraire du dandy. / Donc elle doit faire horreur. / La femme a faim et elle veut manger. Soif, et elle veut boire. / Elle est en rut et elle

veut être foutue. / Le beau mérite! / La femme est *naturelle*, c'est-à-dire abominable». ²⁴ És, doncs, l'instrument amb què la natura sotmet l'home, anul·la la seva voluntat individual i li imposa la funció reproductora, al servei de l'espècie. Aquest és el dilema de l'home, escindit entre el reconeixement del caràcter satànic i pervers de la dona i l'amor i la impossibilitat de prescindir-ne. La solució és la que trobarem en Josafat: acceptar l'amor i la sexualitat dins del marc del sentit de la culpa, un tret que, a l'obra, vindrà específicament simbolitzat per la dimensió religiosa que pren i que té una importància temàtica bàsica.

Tanmateix, la distinció que potencia Bertrana entre allò que representa la Pepona i allò que representa la Fineta és, també, digne de comentari perquè ens ajuda a situar l'obra lluny del decadentisme i, doncs, de l'ús que fa de l'herència baudelairiana. Perquè l'equació Pepona-Natura-Vida que s'ha creat, en la seva ment, el personatge, no deixa de ser significativa: el mal no es troba, a *Josafat*, en la presència i el predomini de la vida sinó en la negació d'aquesta. La llunyana temptació que la porquerola havia representat per a ell era, en principi, una invitació a la vida. Vida, natura i sexualitat se li oferien en la imatge seductora de la pastora enjogassada sobre l'herba. Va fugir, però, del pecat «enfortit per les prèdiques del sant rector». La religió, doncs, s'havia interposat entre ell i la pastora. Bertrana s'acull a una de les acusacions que el vitalisme més o menys nietzscheà en què s'abeuren els ambients literaris del tombant de segle dirigeix a l'Església: exaltar la mort per negar la vida. L'equació religió-mort és, em sembla, paradigmàtica i té el seu símbol, com hem vist i anem trobant pas a pas en l'obra, en els espais sagrats, que són també els de la mort (la sentor de tomba que puja per la caixa de l'escala, la presència de l'altar del sacrifici sobre l'antic campanar romànic, amb l'*espoliarium* dels esparvers que hi deixen les restes sangoses dels ocells, la campana que sentim es diu Brandamorts, les sortides per portar el viàtic als moribunds, etc.).

Si, en la seva joventut, la religió s'havia interposat entre ell i la Pepona (i Josafat, fugint de la vida, s'havia refugiat en l'església: un tret que seria encara molt més definidor si, com havia pensat inicialment, el protagonista hagués estat un capellà i, per tant, la seva «torre», més que física, hagués estat estrictament moral), ara, en retrobar Pepona, qui s'interposa entre ells és Fineta. Podria semblar que Fineta no difereix gaire de Pepona. Les dues, al capdavant, són prostitutes i representen el sexe en el seu estat més pur de degradació i destrucció. Res més lluny, però, d'aquesta observació: mentre la Pepona és natural i representa la vida –com a mínim en la ment de Josafat–, la Fineta és, tota ella, artifici, té un aspecte malaltís i actituds lasses, semblants a les d'aquells personatges que havia pintat Anglada Camarassa i que Casellas descrivia com a «dones-fantasmes i cadàvers-ballarines» que «tenen la mort

24. C. BAUDELAIRE, «Mon coeur mis a nu», dins *Oeuvres complètes*, Paris: Seuil, 1968, p. 630.

marcada en la llangor dels cossos, en la pal·lidesa dels semblants, en l'obertura desmesurada i horrible d'aquells ulls, on s'hi reflexen l'insomni, la febre, l'alcohol i la morfina». ²⁵ És, justament, aquesta identificació, en ella, de sexe i mort el que explicarà els seus instints sadomasoquistes i, al capdavall, el desenllaç final.

A destacar, com un tret que actua com a definidor dels personatges, que els seus noms, Josafat, Pepona i Fineta, pertanyen a un mateix patronímic, bé que connotat en cada cas de formes diferents: Josafat té una connotació bíblica, religiosa (diferent de la que correspondria a Josep, tant per la imatge del sant com per les derivacions populars, socials, del nom); Pepona la té rural i Fineta, ciutadana. Són, si es vol, tres vectors d'un mateix drama humà: la religió en el sentit més primari (la Vall de Josafat és, dins la Bíblia, la vall dels morts), la vida en la seva dimensió més natural i matussera en la Pepona, i l'artifici, el refinament, en la Fineta. És a instàncies d'aquesta, atreta pel perill i el misteri, que les dues dones obliguen Josafat a ensenyar-los la torre, una visita en la qual acumulen sensacions diverses, totes del mateix signe: s'adonen del «negre enigma» de l'espai, del fatalisme dels contrapesos del rellotge (unes feixugues pedres que descendien imperceptiblement, «fatals i amenaçadores»), i se senten segregades «al fons d'un pou sense sortida», «per una eternitat». Com si entressin en la mort, un pou terrorífic, al marge del temps i de l'espai: Fineta, que hi ha desplegat totes les seves armes de seducció, atreta pel que aquell home li podia aportar a la seva fam de noves sensacions, se situa en un primer pla. És en relació amb ella, al capdavall, que prenen cos tota la sèrie d'anticipacions que contenen les sensacions que reben les dues dones.

La bella i la bèstia

Els capítols centrals de l'obra presenten un procés de temptació i caiguda de Josafat que acaba amb la seva confessió, una confessió que provocarà el desenllaç a la tercera i darrera part. En tot cas, tal com ha fet en el primer capítol, ara, en el quart, tornem a recapitular sobre els espais de l'obra amb una nova visió panoràmica de l'Església de Santa Maria, dels seus interiors. Dos trets se'n destaquen com a autèntiques anticipacions: la fetor de tomba que puja per la caixa de l'escala i la presència, sobre la torre romànica, d'un altar dels sacrificis: l'*espoliarium* amb restes dels ocells sacrificats pels esparvers. Són autèntiques premonicions dins d'una narració que ara ja, obertament, s'ha desencadenat: Josafat ha pres la decisió de casar-se amb la Pepona, tot i el passat que li coneix i que li perdona com una forma de treure's la

25. R. CASELLAS, «Coses d'Art. Un concurs de cartells. Acadèmies i pintures de l'Anglada», *La Veu de Catalunya*, 10-5-1900.

culpa de sobre i congraciar-se amb l'Església. Així, en produir-se la segona visita de les dues dones, Josafat entra en un joc de seducció que, de fet, actua sobre la Fineta, perquè és ella qui se sent atreta per l'abisme, pel perill, per les pors que el campaner provoca i s'interposa, assetjant-lo i desvetllant-li l'instint, en els plans que aquest s'ha fet: «La virilitat del campaner gemegava». Fins al punt que «l'església, ell i Fineta s'enfonsaren en un remolí negre i furient». La violència de Josafat, les seves formes brusques, lluny d'evitar-lo, desvetllen el desig de la noia.

Allò que resta de la segona visita és la contaminació dels espais sagrats i la llavor d'erotisme que Fineta ha deixat en ell («Josafat es consumia de luxúria») i, en ella, la decisió d'«oferir-se a l'home que la seva refinada perversió havia escollit». És així com es presenta vestida de negre i amb mantellina i ens dona la clau de l'imaginari sexual amb què es mouran les relacions entre els dos: la bella i la bèstia. El tema exemplifica, sobretot en la ment de la noia, les relacions entre el mascle, violent, i la feminitat, aparentment feble, que el sotmet i el domestica. Així el presenta:

Josafat es consumia de luxúria; era fàcil de realitzar-hi el seu anhel inextingible, el seu afany d'amor excèntric que l'enternia a ella mateixa com el conte de la dona robada per un orangutan. Sempre l'havia trasbalsada aquell maridatge horrible; sempre havia sentit insans desitjos de viure la vida d'aquella desgraciada, reclosa en el tronc d'un arbre, alimentada per les mans del simi, sentint sobre la seva nuesa el pelut contacte de l'animal feréstec, rebent de continu abraçades immensament lascives acompanyades dels crits estridents d'un plaer ferotge que no es cansa ni se sacia.

Aquest tema, el de la bella i la bèstia, afegeix un referent literari que serà recurrent al llarg de l'obra i que, per tant, ajuda a articular l'argument, però no n'és, ni de lluny, el tema central. El fet mateix que Josafat sigui sotmès per la Fineta en contra de la seva voluntat i en contra de la seva esperança d'aconseguir la Pepona resulta prou simptomàtic i, en certa manera, modifica el tòpic literari en el seu desplegament més ortodox. De fet, quan les relacions entre ells s'hauran establert, Fineta instruirà Josafat en el seu paper d'orangutan i ella parodiarà l'esglai de la dona robada. És, doncs, una simple peça d'una relació eròtica que posa de manifest realitats més pregones.

Allò que té importància del capítol cinquè és, indubtablement, l'art de la seducció que desplega Fineta davant de Josafat. Bertrana hi sap situar la noia encarada a un Josafat que dubta entre la ira i la luxúria i sap moure-la subtilment, des de la humilitat, a sotmetre la bèstia violenta. La descoberta del sexe per part de Josafat, els seus dubtes, l'atracció i el rebuig perfectament combinats, la interferència del sentit de la culpa, així com la dimensió social de la seva aventura secreta, al costat de la precisió amb què se'ns descriu el procés de seducció de la Fineta, em semblen

d'una subtilitat psicològica absoluta. El cúmul de sensacions contradictòries que el deixen a mercè de la noia quan aquesta se li presenta vestida de beata i amb actituds humils, n'és prou demostratiu. Llegim:

El vestit i la mantellina de la bagassa influïren en l'esperit del campaner d'una manera estranya i complicada. Idees contradictòries sorgiren en el seu magí contorbat. Cregué en un penediment, en una disfressa del dimoni, en la pròxima satisfacció de la luxúria, en un missatge de Pepona, en un enginy dels seus enemics i en un camí segur per notificar a la porqueirola el seu bell propòsit. I restà mut, i Fineta, també muda, amb un aire entristit, anà allunyant-se del campaner fins a caure esllanguida a l'escambell, des d'on li envià, per entre les seves pestanyes, una salutació casta i fervent...:

–Som amics, Josafat?”

Indubtablement, una de les novetats de l'obra en el marc de la literatura catalana és l'explicitesa amb què es descriuen aquestes relacions eròtiques, en la seva dimensió, a més, sadomasoquista i, també, en el marc del sagrat, tot i que Bertrana redueix considerablement aquest darrer aspecte: el limita, gairebé, a l'episodi en el qual, després d'una nit de luxúria, els dos fan hòsties mentre ella canta una cançó bàquica. Seria, potser, l'únic punt en el qual la novel·la frega el sacríleg, si deixem de banda el fet de situar-se tota ella dins els espais sagrats. I és que, davant el text, em sembla evident que Bertrana no persegueix l'escàndol més enllà del que li és útil per al desenvolupament del tema, que és, com anem veient, la presentació d'un personatge atrapat, per dir-ho en termes de Gabriel Alomar, dins la «malla inextricable dels prejudicis, apriorismes, dogmes, veritats infuses, principis incommovibles».²⁶

Josafat, un home feble

I és que, com bona part de la novel·la modernista, també *Josafat* s'enfronta al gran problema de l'època: la individualitat. S'està sortint d'un llarg període en el qual ha predominat el naturalisme, que entenia que l'home era producte de l'herència i de l'ambient, sotmès a les lleis inexorables de la Natura. De fet, la novel·la modernista no negarà aquests principis, però els limitarà a un estadi inicial, que l'home, per tal de ser home, ha de superar. És a dir, l'home comença a ésser ell mateix, a ésser

26. G. ALOMAR, *El futurisme i altres assaigs*, a cura d'A. Lluc Ferrer, Barcelona: Edicions 62, 1970, p. 20.

individu, quan sap sobreposar-se a l'herència i a l'ambient i construir-se ell mateix la seva pròpia vida. L'home seria, doncs, un ésser dual, subjecte, per una banda, a la fatalitat de la matèria, però capaç, per l'altra, d'imposar la seva voluntat, el seu domini. Migpartit per aquesta dualitat, té, a l'univers, la funció de superar-se ell mateix per tal de fer avançar la matèria cap a l'esperit, com a punta de llança que és de tota la creació. La gran novetat que aporta la novel·la finisecular en la concepció i creació de personatges es troba justament en aquest punt: l'home deixa de ser un ésser estàtic, fixat, per esdevenir variable: la seva «qualitat» d'home depèn de la relació que ell (i no els elements externs, l'herència o l'ambient, com havia defensat el naturalisme) estableix amb el seu entorn. La imatge nietzscheana de l'acròbata que passa la maroma en seria una imatge perfecta: «L'home», escriu Nietzsche, «és una corda tibant entre la bèstia i el superhome, una corda sobre l'abisme. Un perillós passar a l'altra banda, un perillós fer camí, un perillós mirar enrera, un perillós tremolar i restar aturat. La grandesa de l'home rau en el fet de ser un pont i no pas una meta».²⁷ No tothom, però, fa el pas cap a la plena humanitat: encara, entre els homes (i, lògicament, entre els personatges novel·lístics del Modernisme), podem descobrir l'ampli espectre de l'evolució humana, els diferents estadis de l'evolució darwiniana de la matèria cap a la consciència.

Així, en un primer estadi trobem aquells personatges que no han arribat a individualitzar-se: són, encara, idèntics a la matèria i, per tant, incapaços de defugir el determinisme, víctimes de l'herència i de l'ambient i transmissors inconscients d'aquestes mateixes forces. Són, aquests, personatges estàtics: la imatgeria modernista els compara sovint amb objectes inanimats o amb les bèsties. Són, sovint, part indiferenciada de la multitud, de la massa, perquè el gregarisme, l'anonimat, els protegeix i dins d'ell se senten forts, moguts només pels instints primaris. No tenen, tampoc, una autèntica psicologia individual, perquè són mancats de sentiments i vida pròpia, intel·lectiva i volitiva. És lògic, doncs, que puguin ésser analitzats amb els mateixos instruments amb què s'analitzen els fenòmens naturals: el mètode analític, experimental, de la ciència positiva. Per això són sovint presentats literàriament des d'una òptica aparentment realista o naturalista: els pagesos d'*Els sots feréstecs* són «aspres i bonyeguts com les terres que habiten»; i, en un altre pla, el pare de Jordi Fragonal, és una pedra, una roca, però la seva fortalesa només és aparent perquè la força no neix d'ell sinó de la seva submissió a la tradició, als costums; un altre personatge, l'Ànima de *Solitud*, és «la cosa més roïna de la muntanya» i actua com una força natural destructiva.

El sentit de la plenitud humana es troba en la necessitat d'escapar d'aquest estadi d'indiferenciació: l'home ha de construir-se ell mateix, ha de dominar el seu

27. Cito de la versió de Manuel CARBONELL: F. W. NIETZSCHE, *Així va parlar Zaratustra*, Barcelona: Edicions 62 i "la Caixa", 1983, p. 25. El text havia estat traduït per Maragall el 1898.

propi destí, arrencant d'allò que Gabriel Alomar, en una conferència donada el 1904 amb el títol d'*El futurisme* –un dels grans textos teòrics del Modernisme–, anomenava impuls de personalització, d'individuació, de diversificació, que «diu amb veu de tro a la persona, encara ensopida i somorta sota la teranyina protectora de la família: *Fiat!* Sies TU! Sies únic! Contradiu! Deixa d'ésser els altres! Crida i esvalota! Dissent de la multitud! Viu!».²⁸ Es tracta del segon naixement de la persona, dolorós perquè es realitza en la consciència; perquè exigeix ser renovat contínuament, en cada acció, en cada decisió, en cada moment de la vida; dolorós també perquè atempta contra l'ordre natural de les coses.

Però el sentit de l'home es troba en la rebel·lió i aquest és el mandat que rep de la natura, un mandat al qual no pot renunciar sense abandonar la seva condició d'home: «Sóc la Vida», escrivia Pompeu Gener a l'*Evangeli de la Vida*, «i sempre tendeixo més enllà; però aquest més enllà és sols per tu que ho realitzo sobre la Terra».²⁹ La funció de l'home enmig de l'univers és, doncs, la d'apoderar-se de l'energia immanent de l'univers, de la qual participa, per girar-la contra l'univers: és, com escriu Pérez-Jorba, la «Voluntat de l'home revoltant-se, per medi de l'acció, contra la Fatalitat que pesa damunt d'ell».³⁰ Així, l'home és producte de la seva pròpia voluntat: tota la literatura modernista i la novel·la especialment estan impregnades de l'«ètica de l'autorealització», que es concreta en l'organització interna de les obres en una estructura d'itinerari biogràfic: el procés de sentiment, consciència, voluntat, acció, es resol en l'«ètica de domini». L'home comença a ser ell mateix en el moment en què es diferencia de la Natura per la presència de l'emotivitat, del sentiment, que genera, al seu torn, en un segon pas, una consciència que es resol en el desvetllament de la voluntat i, doncs, de l'acció, una acció que transforma i humanitza la natura en recrear-la a imatge i semblança humana. L'home, dominador, ordena l'univers: converteix el caos que l'envolta en un cosmos ordenat i controlat (això és, per exemple, el que diferencia l'Ànima, destructor, del Pastor, creador, que viu en harmonia amb la Natura, a *Solitud*). Aquest és el sentit de l'home, malgrat que el dolor i la mort acabin vencent-lo.

Josafat, un gegant, un home d'una gran potència física, és un personatge feble, com demostra en les seves relacions amb la Fineta. L'obra ens explica, en diferents moments, els motius d'aquesta feblesa, que provenen, bàsicament, de la religió: han estat les prèdiques del rector de poble les que han impedit que, per bé o per mal, Josafat fes un primer pas per «viure» i, davant la temptació, davant allò que se li presenta com un perill, en lloc d'adoptar una posició personal (d'acceptació o

28. ALOMAR, *El futurisme i altres assaigs*.

29. P. GENER, «L'Evangeli de la Vida. Somni-prefaci», *Juventut*, núm. 18, 14-6-1900, p. 273-279.

30. J. PÉREZ-JORBA, «Revista de revistes», *Catalònia*, núm. 2, 10-3-1898, p. 35-36.

rebuig, no importa mentre sigui personal i, doncs, conscient i voluntària), s'ha retret cercant refugi en la religió, un refugi que, com hem vist, el cronotrop de la torre simbolitzava. Ni les recances d'allò que ha perdut ni, ara, la descoberta del sexe, li serveixen per redreçar la seva personalitat, per construir-se ell mateix. Al contrari, debilitat per una religió repressora, temorós de perdre els privilegis que ha adquirit, es troba escindit entre el terror al càstig etern i un sexe degradat, del qual és víctima.

El desvetllament sexual, que dins aquestes concepcions de l'home i de l'univers encara l'individu amb ell mateix, li ha representat, doncs, la seva dimissió com a home i quan, dins la torre, pensa en Pepona, ho fa estrictament perquè la veu (erradament, és clar) com una solució a un problema fisiològic, sexual, sense que en cap moment es plantegi escapar de la teranyina, del sistema social o religiós, que l'empressona. La seva obsessió per la porquerola no es converteix en cap moment en el sentiment, l'emoció, que li pugui desvetllar la consciència i li permeti de fer els passos cap a la seva individuació. Fins i tot quan pensa a perdonar-li les faltes, no ho fa per generositat sinó per interès. Cap sentiment, cap humanització: Josafat és la imatge del fanàtic que demostra que, en la seva fortalesa, en la rigidesa de les seves posicions, no hi ha altra cosa que la submissió passiva als altres i, en el fons, una absoluta por a la vida.

La culpa i l'alliberament

L'obra, en efecte, projecta, com hem anat veient, la problemàtica de l'individu sobre un sistema dual en el qual la tensió Vida-Mort (o si es vol, en la seva formulació ideològica: Vitalisme-Decadentisme) es fa omnipresent i comprèn des del joc de relacions que la torre estableix entre interior (Mort) i exterior (Vida), fins a un altre gran dilema del moment, Camp-Ciutat, que hi té una interessantíssima concreció: són dos sistemes que representen valors antitètics, irreconciliables, els naturals i els artificials. La civilització imposa que la bondat natural sigui mediatitzada per la religió i, de la mateixa manera, que els impulsos naturals de l'home ho siguin pel vici, i que aquest sigui tolerat. Virtut i vici s'agermanen en la realitat immediata –església i prostitució– que Josafat veu des de la finestra, com hi veu també els camps llunyans on té els ideals inaccessibles de plenitud humana. Inaccessibles: ni la Pepona és ja la força de la Natura, ni ell pot escapar de la torre on s'ha refugiat i que se li ha acabat convertint en una gàbia. En canvi, la germanor església-prostitució funciona perfectament: el sagrat és per a la Fineta un incentiu per al vici i amb la seva presència contamina tots els espais fins al punt de posar en evidència la indefensió de Josafat, és a dir, la falsestat del refugi que s'ha triat, la seva manca de personalitat individual.

Els tres vectors que pressionen Josafat se li fan, aleshores, presents (som al final

del capítol VI): la mort, el sentit de la culpa i el terror a perdre els espais on s'ha refugiat. Així, els elements van acumulant-se fins a portar-lo, al final del sisè capítol, als peus del capellà: la sortida nocturna per acompanyar el Viàtic i el toc de la campana amb què s'acompanya («avis de l'Etern dirigit als homes, per recordar-los la feblesa i mesquinesa de llur vida i com és d'inflexible la seva divinal justícia»); la visita dels clergues, que fan la seva libació ni més ni menys que en la llosa de la torre romànica, l'*espoliarium* dels esparvers; l'amenaça de la Pepona de xerrar-ho tot; i, finalment, l'ull del Pare Etern, que ho resumeix tot.

Els tres darrers capítols porten ja, obertament, al desenllaç: les diferents línies obertes, les argumentals i les premonicions que han anat bastint un sistema simbòlic, ara prendran sentit en la mort de la Fineta a mans d'un Josafat que, enmig dels seus terrors, no té altra sortida que la violència. La mort, però, de la bagassa no resol cap dels problemes que l'obsessionen, ni la seva tranquil·litat social (que sent perillar), ni la seva inquietud personal. Per això els mots de la Fineta «morta i tot seguiré desitjant-te» se li fan ben presents en l'atracció pel cadàver i la dificultat per desembarassar-se de la seva imatge i del seu cos. Així, mentre la Fineta agonitza, ens movem, entre el somni i la realitat, enmig de les típiques obsessions de la literatura finisecular, des de la necrofilia (en l'atracció que Josafat sent per la moribunda) fins a la crueltat i el macabre (en les escenes de la mort a la cavitat del rellotge).

Josafat creia –ho sabem des del primer capítol– que les dones com la Fineta «carregaven elles amb el pecat i el càstig». La seva mort, doncs, és una forma de transferir en ella el seu propi pecat per tal d'alliberar-se de la pregona escissió en què viu. Momentàniament, el matí següent, amb la vida que es desvetlla agradable, sembla com si li fos una alliberació. Però una vegada més, ara en forma de «cos èrtic i pudent», Fineta s'interposa i l'oreig vitalitzador, els colors del matí, el xerrotejar dels ocells, acaben, amb la nit, convertits en un ponent venjador, un cel negre i rúfol i unes amenaçadores ales monstruoses. De la vida a la mort, del dia a la nit, Josafat extrema l'escissió de la seva vida en un vagabundeig sense objectiu, arrossegant el cos de la bagassa, fins que, a la torre romànica, aquella que conté l'altar dels sacrificis, l'espai ancestral on els esparvers sacrifiquen les seves víctimes, des de dins de la tomba que està excavant per enterrar el cadàver, sent la pluja, l'aigua alliberadora, en la qual intentarà redimir la seva culpa. El seu recorregut l'ha portat pels quatre elements, l'aire (la ponentada), la terra (en l'intent d'enterrar el cadàver), el foc (l'ha intentat cremar) i, finalment, l'aigua (la pluja).³¹ Com un retorn al primigeni, a allò que és més essencial, als fonaments de la Natura. Així, si, en iniciar-se l'obra, entràvem al campanar per la capella baptismal, ara en sortim pel bap-

31. Vegeu, sobre aquests aspectes, la lectura que proposa M. L. JULIÀ I CAPDEVILA, «L'espai: principal element simbòlic a *Josafat*», *Els Marges*, núm. 34, maig 1986, p. 120-125.

tisme redemptor de l'aigua.

És, lògicament, el final. En un epíleg en el qual el narrador adopta una perspectiva externa al personatge i presenta objectivament l'obertura de l'església l'endemà d'aquests fets, la presència de Josafat ha quedat reduïda a una pura força natural, despersonalitzada, perduda la raó: el desig que expressa el flabiol d'una vida, una llibertat, que la societat, la religió, el fanatisme, no han permès d'assolir.

Una llengua connotada

Hem vist com Bertrana reivindicava la seva objectivitat com a narrador. El narrador, certament, mai no es personalitza: és clarament extradiegètic. Però això no vol dir que sigui, com diu Bertrana, un narrador objectiu, perquè, encara que no es personalitzi mai, el sabem sensible i valoratiu: ja en iniciar-se el primer capítol, per exemple, ens testimonia l'«angoixa» de qui s'endinsa en aquells espais i, tot i que en determinats moments traspassa les seves sensacions a un hipotètic visitant («fredor de pedra esgarrija el visitant»), és ell mateix, el narrador, qui adjectiva tot el que ens narra o ens descriu. Se li podria descobrir un cert deix irònic, que només en alguna ocasió molt escadussera arriba a explicitar-se (com per exemple, quan qualifica, al tercer capítol, la mirada del Pare Etern com «un mirar de mèrit, que seguia l'observador a tot arreu»). En general, però, es tracta d'un discurs narratiu que dóna molta importància a la descripció i, doncs, a l'adjectivació, que acumula verbs i adjectius modals, justament amb la intenció de carregar de tensió el text: comparacions i metàfores s'hi acumulen. De fet, la veu narrativa ens dóna una realitat que coneix molt bé, i ens la dóna qualificada, accentuada: la seva visió d'artista va reconeixent un seguit d'elements, de sensacions, que van bastint un sistema significatiu paral·lel: la cambra de Josafat, per exemple, és «tan isolada, tan tènica, tan veïna de galeries, escales i buidors atapeïdes d'enigmàtiques tenebres, que s'hi desvetllarien els més coratjosos». Com que aquestes afirmacions, així com la presència de determinats espais o objectes, van apareixent recurrentment al llarg de l'obra i van relacionant-se amb personatges i situacions determinades, és prou evident que connoten un llenguatge fortament suggeridor i, en cap cas, neutre. Quan, per exemple, descriu la cabellera de la Fineta («Una terrible cabellera rossa, crespa i onejant en les flames d'una foguera, moria en la seva nuca, on passaven a cada instant esgarriances magnètiques»), en la pretesa objectivitat descriptiva trobem, com a mínim, tres formes d'intervenció: la qualificació afectiva («terrible»), l'ús d'una imatgeria connotada per la tradició iconogràfica literària i pictòrica («les flames d'una foguera») i, finalment, la conclusió que el narrador es permet d'extreure'n (l'afirmació de la força magnètica que conté). Així, la frase es carrega de sentits implícits i explícits i s'accentua encara més amb la recerca d'un ritme intern, la selecció de sons, la con-

tundència de la imatgeria. No ens ha d'estranyar, doncs, que la veu narrativa, portada per la coherència del discurs, es permeti –com en l'exemple que anem seguint– de situar-se davant del personatge i proporcionar-nos unes dades a les quals, en la pretesa objectivitat invocada per l'autor, difícilment hauria pogut accedir: «Espantava mirar-la; xuclava l'esguard com un abim de deshonestat; a les seves entranyes hi devia haver desconegudes estridències, un tresor d'aberracions delirants».

El narrador, omniscient com és, juga amb els diferents punts de vista dels personatges. En general, combina focalització interna (variable, a més, perquè passa d'un personatge a l'altre) amb focalització externa. Com que es tracta d'un discurs fortament connotat, els límits entre allò que pertany a la veu narrativa i allò que pertany al personatge es difuminen, amb la qual cosa, òbviament, se cerca la implicació del lector. De vegades la focalització interna és clara i s'adopta, ni que sigui per un moment, el discurs indirecte lliure («Quin home el campaner! Quina voluptuositat més nova prometia! Seria tan terrible el seu amor! Que dolçament espantable fruit-lo allí dintre, en les nits llargues, somniant fantasmes, abraçada a l'homenàs ple de confiança, indiferent al xisclar de les òlibes, a les buidors negres i als veïnatsges sepulcral!»), però habitualment ens movem en l'ambigüitat de l'omnisciència que valora i aporta anotacions afectives. El discurs narratiu cerca la suggestió, però no és, pròpiament, un llenguatge impressionista ni té els trets característics del llenguatge decadentista. De l'«estil artista» en té la càrrega d'imatges, la proliferació de metàfores, de comparacions, la recerca de la suggestió, però se n'allunya en tant que defuig l'elegància, la substantivació, la descomposició de la frase, la recerca de l'indecís. Justament per la llengua, sòlida, però alhora fortament connotada per una tradició cultural, una imatgeria i un llenguatge finiseculars, l'obra se situa en aquell espai de «realisme paradòxic» amb què Casellas definia les actituds estètiques que van fer possible la recuperació de la novel·la després d'uns anys d'incertesa. En aquest sentit, *Josafat*, que té algunes afinitats (com ja va remarcar Manuel de Montoliu) amb *Barbey d'Aurevilly*,³² té un deute clar amb *Els sots feréstecs* (1901), de Raimon Casellas, i amb *Solitud* (1905), de Víctor Català i, com si el volgués reconèixer, en més d'una ocasió recorre a la intertextualitat. Per exemple, en relació amb *Els sots feréstecs*, quan descriu l'interior de l'església, quan barreja sagrat i sacríleg i enfronta simbòlicament religió i sexe, o quan, en el discurs que el narrador posa en boca del temple, Josafat se sent inculpat: «–Has contaminat la casa del senyor; per la teva culpa les bagasses hi entren per satisfer llur famolenca luxúria, i, com dins el bordell, s'hi barallen i llencen a la faç plàcida de les imatges tota la por-

32. Montoliu defineix *Josafat* com «esborronador poema de la luxúria i del fanatisme» i afegeix: «és una concepció superba, digna d'haver niat i germinat en el cervell extraordinari d'en Barbey d'Aurevilly, que n'hauria pogut fer, amb el seu art meravellós, una de les seves dotze *Diabòliques*» (*Estudis de literatura catalana*, Barcelona: Societat Catalana d'Edicions, 1912, p. 36).

queria que omple llur cos envilit. Penedeix-te, demana perdó, Déu et mira». Diria que el «botó de foc» que Josafat sent a les entranyes no és gaire llunyà del que sentia la Mila al final de *Solitud*.

Tot aquest joc de llengua i d'imatges es dirigeix a potenciar, clarament, un segon pla de significació de l'obra, més difús, però de molta més importància perquè és en aquest segon pla on pren sentit l'obra. Prenguem, com a exemple, tot allò que va connotant el personatge de la Fineta: té tots els trets de la *femme fatale*, dominadora, amb els cabells flamejants de la passió i el cos fluctuant. Un prototipus femení que, per ell mateix, «significa» ja moltes més coses. L'acció ens l'associa contínuament amb la mort, per exemple a través dels punts on va situant-se (la caixa del banc d'església del campanar o els «cataus estrets, nínxols immunds» on Josafat la vol entaforar quan té la visita dels clergues). Ella té el pressentiment de la mort i es veu ella mateixa «dins un grandios sepulcre saciant la voluptat profanadora d'un monomaniac» i associa l'amor amb la mort, de manera que veu en l'exaltació sexual de Josafat el preludi d'«una mortal escomesa» (fins al punt d'imaginar-se'l amb un punyal). Les seves tendències masoquistes vehiculen, òbviament, aquest joc de referències i quan Josafat la fereix té un «ombrívol pressentiment», però lluny de defugir-lo, decideix de continuar amb més empena encara. Quan torna, «abillada com una núvia», després que Josafat s'ha confessat, mira l'horitzó «com si prengué comiat d'aquella llum, d'aquella boniquesa», mentre la campana Brandamorts està tocant. Josafat la rebat contra l'escala (recordem que era «plena de fetor de tomba»), on queda fins que la situa per tal que les pedres arrodonides del rellotge (recordem que amb el seu «retruny isòcrom» Josafat havia espantat les dues bagasses en la visita a la torre) acabin amb ella, cosa a la qual s'avança ell mateix. Morta ja, l'encabeix al banc de l'església. Serà, encara, qualificada d'escurçó, de serp que, un cop morta, xucla encara la sang de la seva víctima.

És un exemple de com una sèrie d'elements recurrents (metàfores, imatges, símbols, situacions, etc.) van bastint un joc de referències que, a un nivell purament argumental, podríem qualificar d'anticipacions, però que, òbviament, van més enllà perquè actuen sobre la significació dels personatges, de les situacions creades, referint-los, els uns i les altres, a un marc intemporal, aquell mateix que carregava de significació el conotop de la torre: el dilema vida/mort en què es mou l'home, l'espai justament on incideix el sexe, l'aparició de la voluntat individual i el sentit de la vida. L'obra, així, estableix plans diversos de significació, des del més extern fins al, diguem-ho així, filosòfic. Ho fa, com no podia ser d'altra manera, amb les peces que el seu temps li ofereix: una tradició literària i una visió del món. Que ens obliga, avui, a una descodificació històrica, una descodificació que sempre, per al bon lector que, com és el cas, s'encara a una obra mestra, resulta enriquidora.