



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

---

**Grau de FILOLOGIA CATALANA**

**Treball de Fi de Grau**

**Curs 2015-2016**

**EL TÒPIC DEL *SACRÉ* EN CINC OBRES  
MODERNISTES**

LAURA HUGAS I ORPINA

TUTORS: JOSEP M. MURGADES BARCELÓ  
GLÒRIA CASALS NOGUÉS

Barcelona, 15/VI/2016

*Als meus pares, per fer-me enamorar dels llibres, per ser-hi sempre, pels seus consells i per haver fet l'esforç de llegir-se alguns fragments d'aquest treball. A la meva germana, pel seu suport incondicional i per les llargues hores al telèfon. A les meves companyes de pis, per aguantar-me en els meus moments d'estrès i no haver marxat del meu costat. Als meus amics i companys, per haver-me acompanyat en aquest camí. Als meus tutors, per haver-me donat totes les eines necessàries per poder tirar endavant aquest treball. I també a Raimon Casellas i a Prudenci Bertrana, per haver escrit aquestes grans obres. Sense vosaltres no hagués estat possible. Moltes gràcies.*

## Índex

1. Introducció .....	7
2. Objectius i metodologia .....	8
3. El concepte de <i>sacré</i> .....	8
4. <i>Sacré</i> i Modernisme .....	11
5. Resseguiment del tòpic .....	14
5.1. <i>Sacré</i> de pensament .....	14
5.2. <i>Sacré</i> de paraula .....	22
5.2.1. Una iniciativa contra els renecs .....	24
5.3. <i>Sacré</i> d'obra .....	25
5.4. <i>Sacré</i> i erotisme .....	32
6. Conclusions .....	35
7. Bibliografia .....	36

## 1. Introducció

*Siempre imaginé que el Paraíso sería algún tipo de biblioteca.*

JORGE LUIS BORGES

*Que otros se jacten de las páginas que han escrito;  
a mí me enorgullecen las que he leído.*

JORGE LUIS BORGES

*Chi non legge, a 70 anni avrà vissuto una sola vita: la propria. Chi legge avrà vissuto 5.000 anni.*

UMBERTO ECO

Potser va ser la lectura del “Cant espiritual” i d’”Excelsior”, potser van ser *Solitud* i *Drames rurals*, o potser va ser una barreja de tot, però és a partir d’autors com Joan Maragall i Víctor Català que em vaig començar a interessar pel Modernisme. No va ser, però, fins que vaig cursar aquesta assignatura a la universitat que aquest interès es va multiplicar.

És per això que, quan vaig haver de triar un tema pel Treball de Grau, vaig saber de seguida que havia d’estar relacionat amb aquesta època; vaig anar a parlar amb el professor Murgades i em va recomanar que em llegís *La damisel·la santa*, *Els sots feréstecs* i *Les multituds*, de Raimon Casellas, i *Josafat* i *Nàufrags* de Prudenci Bertrana, i que assenyalés allò que em cridés més l’atenció. De seguida ho vaig veure clar: el tòpic del *sacré*, el sacrilegi, la transgressió, i així és com vaig començar.

A més, el professor Murgades també em va parlar de mossèn Ricard Aragó, un home que maldava per depurar la llengua de renecs —en un moment en què, a les obres modernistes de caire més decadentista, se’n feia un gran ús—, i vaig creure molt oportú d’incorporar-ho al treball; al seu torn, la professora Casals em va recomanar bibliografia sobre l’erotisme durant el Modernisme, i també ho vaig trobar molt interessant, ja que a les obres d’aquest període molt sovint hi trobem la figura de la *femme fatale*.

Per tant, en aquest Treball de Grau em proposo de fer un resseguiment del tòpic del *sacré* al llarg de les cinc obres que he esmentat abans, per veure quin tractament li dona cada autor en cada cas. A més, m’agradaria de relacionar aquest tòpic amb la doctrina cristiana, i així dividir-lo en *sacré* de pensament, de paraula i d’obra.

Penso que és un treball interessant en el marc dels estudis de literatura de Filologia Catalana perquè ens pot permetre de veure un tòpic que va tenir molta importància, un tòpic que, com ja veurem, no té el mateix sentit en català que en francès. Potser els leitmotives més coneguts del Modernisme són la solitud i la multitud, però, si ens hi fixem bé, trobarem *sacré*

a gairebé totes les obres; de fet, penso que un treball més ampli, que resseguís tot el *sacré* que trobem al Modernisme català, seria molt interessant, i donaria un nou punt de vista del i sobre el Modernisme.

## 2. Objectius i metodologia

Així doncs, els objectius d'aquest treball són, en primer lloc, analitzar el concepte de *sacré* a partir de la bibliografia, tant objectual com instrumental, i veure en què es diferencien el terme català i el francès; en segon lloc, mostrar la gran importància que va tenir aquest tòpic durant el Modernisme; i, com a objectiu principal, analitzar aquest tòpic, i per tant, veure quins *sacrés* hi ha a les obres esmentades de Casellas i Bertrana.

Per fer-ho, dividirem aquest treball en quatre parts: al primer punt farem un estat de la qüestió del *sacré*; al segon, emmarcarem aquest tòpic en el Modernisme; i, per últim, en farem el resseguiment. Aquesta tercera part, al seu torn, es dividirà en quatre apartats: el *sacré* de pensament, el *sacré* de paraula, el *sacré* d'obra i el *sacré* més relacionat amb l'erotisme. Per últim, extraurem les conclusions pertinents a partir de l'anàlisi d'aquest tòpic.

## 3. El concepte de *sacré*

*Sacré* i *sagrat* poden semblar, a primer cop d'ull, dos termes que es corresponen, i podríem pensar que l'un és una traducció fidel de l'altre; però, si aprofundim en el seu significat, veurem que no és ben bé així. Si consultem el Diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans (DIEC), veurem que ens dóna diverses definicions de *sagrat*: «digne de veneració com a dedicat a Déu i al culte diví», «digne del màxim respecte», «considerat com a inviolable», «relacionat, més o menys íntimament, amb la divinitat, amb la religió i amb els seus misteris i que, per això mateix, suscita una actitud complexa de reverència, d'admiració, d'atracció, de reserva, d'avidesa i sovint de terror», «allò sagrat» i «lloc sagrat que serveix de refugi als delinqüents».

Si continuem fent recerca semàntica i busquem el significat de *sacré* a l'Enciclopèdia Larousse, trobem, a la segona entrada, significats semblants: «qui appartient au domaine séparé, intangible et inviolable du religieux et qui doit inspirer crainte et respect (par oppos. à *profane*)», «se dit des sentiments de crainte et de respect inspirés par les choses qui son

l'objet d'une révérence religieuse», «à qui l'on doit un respect absolu, qui s'impose par sa haute valeur», però també en trobem un de diferent: «indique un très haut degré dans l'excellence, ou au contraire marque la péjoration». Aquesta última definició implica, doncs, que el terme català i el francès no són equivalents; i és que el terme *sacré* té una ambivalència que no té *sagrat*: tant pot significar allò més sagrat —i valgui la redundància—, més sant, més diví, com allò més abjecte, més sacríleg, més infernal.

Potser, però, més que designar el *sacré* com un mot ambivalent o ambigu, el podríem qualificar d'anamòrfic: el prefix grec *ἀνα-* (*ana-*) indica contrarietat, i *μορφή* (*morfo*) indica forma, de manera que el mot *anamòrfic* designa aquelles paraules que, en una mateixa forma, agrupen significats contraris. O, potser, encara seria millor considerar-lo un mot anatròpic, ja que *τρόπος* (*tropos*) significa direcció, i per tant parlariem de les paraules que tenen, alhora, significats completament oposats. Potser aquesta segona opció, doncs, seria la més adequada per qualificar el *sacré*, ja que recull dos extrems contraposats en un mateix mot.

L'origen d'aquest anatròpisme del *sacré* prové del llatí; tal com explica Jünger (2006: 112), «el adjetivo romano *sacer* reviste el doble sentido de lo que está consagrado a un dios y por tanto es digno de respeto, y de lo maldito, lo detestable, lo execrable que ha sido víctima de una divinidad». Aquest doble significat, però, no l'han mantingut totes les llengües romàniques: el català no el conserva, però el francès sí, i és per això que el terme *sacré* ha adquirit un matís diferent, pel qual allò més diví i allò més infernal es troben en juxtaposició.

Robertson Smith va ser qui va posar de manifest, per primera vegada, l'ambigüïtat<sup>1</sup> del *sacré*: de fet, el *sacré* s'oposa al profà, però conté, en si mateix, les nocions de puresa i d'impuresa: «lo puro y lo impuro no son géneros separados, sino dos variedades de un mismo género, que comprende todas las cosas sagradas» (Durkheim 2014: 621, 624).

Ara bé, és una ambigüïtat que trobem en un nivell abstracte: una acció, un pensament, són susceptibles de ser purs o impurs, poden provocar sentiments contradictoris, però en el mateix moment en què passem als fets concrets els dubtes s'esvaeixen: un acte és pur o és impur, de cap manera no pot ser ambigu en un nivell tangible. I és per això que Caillois (1996: 30), un dels estudiosos que més s'ha dedicat a aquesta qüestió, s'allunya de Smith en aquest sentit i rebut la seva teoria: «siempre que se manifiesta [una força] lo hace en un solo sentido, como manantial de bendiciones o como foco de maldición». Reprement el que dèiem anteriorment, una acció, una intenció, poden ser ambigües en un nivell abstracte en tant que cada religió, cada cultura, cada societat, les interpreta de maneres diferents: tornant a Caillois

---

<sup>1</sup> Malgrat que considerem més adequat qualificar el *sacré* d'anatròpic o anamòrfic, els autors citats el qualifiquen d'ambigu o ambivalent, de manera que mantindrem aquests termes.

(1996: 29), «Es buena o mala [una força], no por naturaleza, sino por la orientación que toma o que se le da». I és per això que la puresa i la impuresa són «eminente­mente móviles, intercambiables, equívocas».

Respecte dels conceptes de puresa i impuresa, Duch (2009: 13-14) apunta que «l'impur precedeix el pur de la mateixa manera que la infidelitat, la manca de sinceritat, la ingratitude, la injustícia i la immoralitat precedeixen llurs contraris positius: justícia, gratitud i sinceritat». A més, també hem de tenir en compte que l'ésser humà és ambigu per si mateix, de manera que en les seves accions, a l'hora de ser caracteritzades com a pures o impures, sempre hi ha un cert relativisme. I és que, de fet, la mateixa religió és ambigua: «les religions establertes han donat lloc al millor i al pitjor, a la santedat i a les guerres de religió, a la misericòrdia més rotunda i arriscada i als odis més enverinats i mortífers» (Duch 2009: 25-26). Tot això, doncs, encara reforça més aquesta idea de l'ambigüitat del concepte de *sacré*.

El *sacré*, doncs, té un lligam molt estret amb la religió: de fet, tal com apunta Hubert, «La religión es la administración de lo sagrado» (Caillois 1996: 12). I és que la religió utilitza mecanismes com la consagració i l'expiació, uns mecanismes que en tot moment estan relacionats amb aquestes nocions de *sacré*, de puresa i d'impuresa. No és en va, doncs, que tinguin tanta importància els rituals, perquè són la seva posada en pràctica. I, de la mateixa manera, també són importants les prohibicions i els tabús, perquè cada religió té els seus, i sempre es relacionen amb allò *sacré*. I és que, de fet, el tabú també mostra l'ambigüitat de què parlàvem: és allò més sagrat o allò més impur, perillós i prohibit (Freud 2000: 27). Tal com apunta Bataille (2002: 67), és sagrat allò que és objecte d'una prohibició, però alhora «no existe prohibición que no pueda ser transgredida», cosa que ens trasllada al terreny del *fascinans* i el *tremendum*.

Tal com explica Caillois (1996: 34), el *fascinans* fa referència a la bondat de la divinitat, podríem dir que a la seva vessant més positiva de cara als homes; d'altra banda, el *tremendum* representa la cara més negativa, els càstigs divins. Tot això ho trobem en la mateixa divinitat, i per tant altre cop trobem aquesta ambivalència: d'una banda tenim un Déu just i perdonador, més semblant al del Nou Testament; però de l'altra, un de castigador i inflexible, com el de l'Antic Testament.

I és que allò sagrat és en l'inici de les religions; segons Bataille (2002: 128-130), però, malgrat que tant la puresa com la impuresa formin part del sagrat, el cristianisme va deixar de banda allò impur, de manera que ho va traslladar al terreny del profà. D'aquesta manera, es va començar a assimilar allò pur amb el sagrat, i allò impur amb el profà.

De fet, podríem dir que la religió cristiana ja té el *sacré* integrat: tal com apunta Delgado (1995: 90), «Aquesta irreverència ritual pot trobar formes tan subtils com les que representen, també a prop nostre, certes modalitats d'iconoclàstia reverencial, a la manera dels caganers dels pessebres nadalencs». I és que, tal com apunta el mateix autor (1995: 89) —citant Huizinga—, ens trobem davant d'una situació amb una «normalització del sacrilegi», perquè a la nostra societat hi ha «la possibilitat que el descontentament i la dissidència puguin expressar-se». A més, fixem-nos també amb aquestes paraules de Bataille (2002: 267): «aun cuando el sacrificio nos redime, aun cuando la Iglesia canta a propósito de la culpa, que es el principio del sacrificio, el paradójico *Felix culpa!*, lo que nos redime es al mismo tiempo lo que nunca hubiera debido ocurrir».

Molt relacionat amb el sagrat i el profà hi trobem la prostitució, al seu torn relacionada amb l'erotisme, que va començar sent considerada una forma complementària del matrimoni, ja que els membres de la parella podien mantenir relacions sexuals amb altres persones. Així doncs, citant Bataille (2002: 39):

Al prostituirse, la mujer era consagrada a la transgresión. En ella, el aspecto sagrado, el aspecto prohibido de la actividad sexual, aparecía constantemente; su vida entera estaba dedicada a violar la prohibición. [...] Las prostitutas estaban en contacto con lo sagrado, residían en lugares también consagrados; y ellas mismas tenían un carácter sagrado análogo al sacerdotal.

És per això que, per exemple, a l'Edat Mitjana es cremaven les bruixes, però no pas les prostitutes, encara que fossin de baixa condició (Bataille 2002: 144). Ara bé, cada vegada van anar desplaçant aquesta pràctica cap al terreny del profà, fins que va quedar-hi ancorada.

#### 4. *Sacré* i Modernisme

*Ni que només sigui perquè, quan els altres historiadors, obsessionats per les «metodologies» maquinals, es trobin en un punt de desconcert, pensin que la humanitat sencera comença de cintura cap avall. La humanitat catalana també.*

JOAN FUSTER (1978)

Aquest concepte de *sacré* va ser molt important durant el Modernisme, i es va convertir en un dels leitmotives principals d'aquest moviment. Com ja sabem, els intel·lectuals modernistes tenien com a mirall principal el nord d'Europa, i absorbien tot el que els arribava d'allà: sota els versos de Maragall «et c'est toujours du Nord que nous vient la lumière», els modernistes



sempre hi tenien la mirada enfocada. Ja ho va dir Rimbaud: «il faut être absolument moderne».

La voluntat de modernitat, però, tot i ser un dels objectius dels intel·lectuals, també era una de les seves majors angoixes, majoritàriament per als seguidors dels corrents decadentistes: l'intel·lectual es veu frustrat, perquè no és capaç de convèncer la massa, d'inculcar-li aquest afany de modernitat i de canvi, i és per això que la solitud i la multitud van esdevenir uns dels tòpics més característics del Modernisme. L'intel·lectual, doncs, es desdobra i es reflecteix en els personatges de l'obra; d'aquesta manera, trobarem que la Mila, a *Solitud*, se sent sola i desemparada: el seu marit és un gandul que no es preocupa d'ella, el pastor Gaietà li provoca una gran decepció en revelar-li l'edat (i posteriorment serà assassinat a mans de l'Ànima), no veu realitzat el seu desig de ser mare... O, per exemple, a *Un enemic del poble* d'Ibsen, el doctor Stockmann és la mostra de l'individu contra la col·lectivitat, la qual sempre guanya, i es veu obligat a marxar amb la seva família.

Tornant al tòpic del *sacré*, va adquirir una gran importància durant el Modernisme perquè en aquells temps havia començat un procés de secularització —que no es va acomplir fins al Concili Vaticà II (1959-1965)—; el 1907, el Papa Pius X va publicar una encíclica, intitulada *Pascendi*, on condemnava els modernistes pel seu allunyament dels ideals eclesiàstics. Però, alhora, hi havia una gran repressió sexual; el manament que tenia més importància era el sisè, i hi havia una neurosi bastant generalitzada respecte del pecat sexual. Per tant, ens trobem davant d'una societat amb una gran dualitat respecte de la religió.

De fet, si ens fixem en els noms dels personatges principals de les obres que tractem, veurem que la religiositat hi és molt present. Per una banda, els personatges principals de les obres de Casellas<sup>2</sup> s'anomenen Maria Laura, Llätzer, Josep i Mariagna; Maria s'ho deia la mare de Jesús, Laura, la *donna angelicata* de la qual estava tan enamorat Petrarca —cosa que es relaciona més amb l'erotisme, del qual també parlarem—, Llätzer era l'home que Jesús va ressuscitar, Josep era el pare de Jesús, i Anna, la mare de Maria. Per l'altra banda, a les dues obres de Bertrana hi trobem noms com Josafat, Fineta i Pepona, tots tres hipocorístics del nom Josep, i Joaquim, el pare de la verge Maria.

És en aquell tombant de segle que l'erotisme va començar a esdevenir «una al·lucinació general, comprensible després de molts anys —de fet, després de molts segles— de quaresma oficialment imposada» (Fuster 1978). Tal com va dir Castellanos (1989: 29):

---

<sup>2</sup> En aquesta ocasió, no fem cap referència a les narracions de *Les multituds*, perquè en la majoria de casos els personatges no tenen nom i, si en tenen, no es relaciona amb la religió.

No li parreu, al burgès que assisteix als Jocs Florals i compra *La Il·lustració Catalana* i el *Brusi*, d'una literatura eròtica o picant en català, per més que ell, personalment, freqüenti els bordells o espïi les models que posen al Círculo Artístico: escriuria una carta a l'*Avui* protestant-ne. [...] I només cap al final de segle, el cercle tancat d'aquest mercat condicionat comença a trencar-se.

És per això que aquest tema es va convertir en un dels leitmotives més importants, concretament en el seu sentit més brutal i pecaminós, és a dir, trobarem actes sacrílegs dins dels llocs més sagrats. Aquest sentit més eròtic del *sacré*, doncs, el trobem en obres modernistes com *Solitud*, quan la Mila és violada per l'Ànima rere l'altar de Sant Ponç, o, en el terreny de la poesia, quan el Comte Arnau de Maragall té una relació adúltera amb l'abadessa. I és que, tal com apunta Camps (2011: 10), també trobarem «otro tópic finisecular recurrente: el de la virgen profanada».

I, en relació amb aquest *sacré* més eròtic, hi trobem la figura de la dona, també molt important durant el Modernisme, que es divideix entre la *femme fatale* i la *donna angelicata*: «entre Beatrice y Lilith, en fin, se halla anclado el hombre del fin de siglo, atraído, por una parte, por una sensualidad que le conduce al abismo y, por otra, por un ideal de pureza que le brinda consuelo y redención» (Camps 2011: 4). Tal com apunta Castellanos (1986: 555), hi trobem també les *belles dames sans merci*, de la mateixa manera que també trobem «les pobretes noies tísiques o deformades, la necrofilia i el lesbianisme». De fet, aquests intel·lectuals decadentistes mostraven una certa predilecció per les prostitutes, per les abandonades, les perseguides, potser per una identificació amb aquest sentiment de desarrelament. En paraules de Hauser (1966: 321):

La simpatia per la prostituta, compartida pels decadents i els romàntics, i en la qual Baudelaire és novament l'intermediari, expressa la mateixa relació inhibida i culpable amb l'amor. És, naturalment, l'expressió de la revolta contra la societat burgesa i contra la moralitat basada en la família burgesa. La prostituta és la *déracinée* i la proscriu, la rebel que es revolta no solament contra les formes institucionals de l'amor burgès sinó també contra la seva forma espiritual «natural». [...] Roman freda al bell mig de les tempestes de la passió, és l'espectadora suprema de la luxúria que ella mateixa provoca; se sent solitària i apàtica quan els altres se senten arravatats i embriagats; és, en suma, el doble femení de l'artista.

Per tant, ens trobarem davant d'un *sacré*, per una banda, molt lligat a la seducció, a la sexualitat, a l'erotisme, i per l'altra, al sacrilegi, a la transgressió.

## 5. Resseguiment del tòpic

És en aquest sentit dels pecats on podem relacionar el tòpic del *sacré* amb la doctrina cristiana; aquesta transgressió que faran alguns personatges, aquest sacrilegi que veurem en algunes de les obres modernistes, els podrem lligar amb els tres pecats del cristianisme: el pecat de pensament, el de paraula i el d'obra. I és que, de fet, aquesta correspondència ja la podem trobar, per exemple, just al començament d'*El desig de pecar*, de Prudenci Bertrana: «en Felipet Mauri romangué fidel a la seva muller de pensament, de paraula i d'obra» (Bertrana 1977: 71).

El pecat de pensament consisteix a tenir un pensament impur, i lliga amb el novè manament: «no consentiràs pensaments ni desitjos impurs»; el pecat de paraula el podem relacionar amb blasfemar, dir algun renec, dir mentides... i per tant lliga amb dos manaments, el segon i el vuitè: «no diràs el nom de Déu en va» i «no diràs falsos testimonis ni mentides». Per últim, el pecat d'obra consisteix a fer una acció sacrílega, que transgredeixi els límits del sagrat, i per tant es correspon amb el sisè manament: «no faràs accions impures» —el manament que tenia més importància en aquell tombant de segle—.

Al llarg de la majoria d'obres modernistes, concretament les dels autors més lligats als corrents decadentistes, hi trobarem la transgressió d'un d'aquests manaments —o de més d'un—, i en la majoria de casos aquesta transgressió estarà lligada amb el sacrilegi, amb la religió, i per tant amb el leitmotiv del *sacré*.

### 5.1. *Sacré* de pensament

*Pequem, ànima meva, pequem! Vulgues pecar, atreueix-te a pecar, dóna'm forces per a pecar!*

*El desig de pecar*, PRUDENCI BERTRANA

Tal com apunta Castellanos al pròleg de *La damisel·la santa* (1974: 15), aquesta obra «narra el procés de recerca i d'acompliment d'un ideal, però, a diferència dels contes fins ara comentats, són les experiències i aspiracions internes, subjectives, de la protagonista, i no pas la realitat externa, les que provoquen i configuren l'evolució dels fets». Per tant, això ja ens dóna una primera pista que el *sacré* que trobarem en aquesta obra serà de pensament: els pensaments i els desitjos de Maria Laura seran els que la faran cometre un sacrilegi.

A diferència de la resta d'obres que tractem en aquest treball, *La damisel·la santa* no s'ubica a Catalunya; els fets ni tan sols transcorren a Espanya, sinó que ens traslladem a

Itàlia, concretament a Sena. Ara bé, aquest marc no és gens important per a l'acció, ja que la localització no hi influeix en cap moment.

Al principi de l'obra, Maria Laura se'ns presenta com una noia amb una forta vocació cristiana, potser a causa d'haver estat criada en un convent arran de la mort dels seus pares. Així doncs, la primera imatge que en tenim es correspon força amb la de la *donna angelicata*:

semblava que com més se complavia el món en rebolcar-se pel fang dels plaers carnals, més anava enlairant-se en el seu desig de perfecció la noble damisel·la, tan meravellosa per l'hermosura de l'esperit com per les bel·leses corporals amb què el cel l'havia dotada i enriquida. (I, 21)<sup>3</sup>

Una *donna angelicata* amb una virtut cristiana tan potent que decideix fer-se màrtir, vol sacrificar-se pel seu Senyor, tal com ho van fer les grans màrtirs en les quals s'emmiralla, unes màrtirs que són presentades dins d'un joc de contraposicions: «aparicions fúnebres, però esplendentes; triomfals, però adolorides; sagnantes, però lluminoses» (I, 22). I és que Maria Laura desitja sacrificar-se per Déu per tal de poder arribar a Ell i, de retruc, accedir a tots els privilegis que comporta el paradís, tal com es mostra en aquest esplèndid passatge:

a dalt, tot un tornassol de rics metalls i volves de pedreria, format pels núvols d'argent, pels nimbes d'or, pels raigs de llum de les estrelles, per l'enlluernadora presència del Senyor del món. Assegut sobre un trono de robins i diamants, apareixeria el Fill de l'home, vestit de porpra i escarlata, voltat de celestials constel·lacions i cenyit amb la corona de foguerades de sols de migdia. [...] Per les misterioses escales pugen i davallen eternament les màrtirs triomfadores, assistides per arcàngels i serafins. [...] Serenes, però joioses, ostenten a l'altra mà les palmes daurades de la victòria i del martiri. (II, 24)

Amb aquest fragment ja podem començar a veure la idea que té Maria Laura del que es troba «a dalt», al cel, i això ens introdueix al primer *sacré* que cometrà: només aspira a convertir-se en màrtir per tal d'accedir als privilegis de què han gaudit les altres màrtirs de la història. Ella mateixa ho expressa així: «Permeteu en aquesta trista criatura, que delira per tastar les eternes, les infinides dolçures de l'amor diví, que vessi sang del seu cos en servei vostre!» (II, 25). L'error —i per tant el *sacré*— de Maria Laura està que pretén ser una màrtir per una finalitat equivocada: no vol sacrificar-se per Déu, només pensa en els privilegis a què tindrà accés un cop hagi passat el martiri.

Un martiri, però, que no durarà gaire: Maria Laura decideix posar-se un cinturó de punxes per tal de començar amb la vocació martirial, un acte descrit amb un gran joc de contraposicions (vg. II, 25), que queda resolt en «una goteta de sang, petita i vermella com

---

<sup>3</sup> D'ara endavant, i amb totes les obres que citarem, el primer número farà referència al capítol de l'obra en qüestió i el segon, a la pàgina.

una punta de robí»; una goteta petita, però que la farà estar al llit una llarga temporada. És precisament per això que Maria Laura decideix canviar la seva vocació per una de més tranquil·la: fer-se monja de clausura, de manera que «la tragèdia de martiri es tornava idil·li de convent» (III, 28), cosa que li farà rebre el sobrenom de «damisel·la santa». De fet, és un canvi, en certa manera, beneficiós per a Maria Laura: les màrtirs han de patir per Déu, però les santes simplement han de deixar enrere els seus béns, les vanitats; podríem dir, doncs, que Maria Laura tria una opció d'acostament a Déu que requereix, per dir-ho així, menys esforç.

Però aquesta vocació conventual tampoc no acaba de funcionar, perquè troba una nova manera de servir al seu Déu, quan Ell en persona —o, potser millor, en aparició— li diu: «Edifica la ciutat de Déu dintre la ciutat dels homes» (V, 34). La vocació de Maria Laura, doncs, ha tornat a canviar, perquè ja no li interessa estar tancada dintre les quatre parets d'un convent, se sent cridada a una missió superior: deixa de ser la «damisel·la santa» per esdevenir una «santa de retaule».

Per tal d'acomplir aquesta missió superior és que va a la festa que s'està celebrant a la plaça pública; encara que les festes i celebracions no catòliques eren considerades llocs profans, no es pot considerar un *sacré* —si ho fos, en tot cas, seria d'obra—, perquè ho fa per una causa justa, per ensenyar a la multitud el camí correcte. Encara que aquest fet no sigui un *sacré*, però, no implica que no se'n produirà un: durant el transcurs de la seva missió, Maria Laura passa per tres fases diferents. A la primera fase —i es repetirà tres vegades—, avança entre la multitud «com si volés arran de terra, sense tocar les lloses amb els peus»; a la segona, però, ja la trobem «arrossegant els peus sobre les lloses»; per acabar, finalment, «clavada a terra i rígida» (VII-VIII, 39-41). I és que, tot i que al principi pretengui complir el manament de Déu, de mica en mica comença a adoptar una actitud més aviat egocèntrica:

Jo hauré [...], jo també gaudiré de contínues visions divines, d'incessants revelacions, de deliquis immarcessibles, que ja no tenen un més enllà. Viuré en la benaventurança de Crist, i moriré bressada en els seus braços. (VII, 40)

Com trobem més endavant, Maria Laura queda «perduda en el vèrtig de les grandeses místiques», dintre d'un «somni superbiós»; és aquest el pecat de Maria Laura, el seu *sacré*: només s'interessa pels privilegis que obtindrà al més enllà, el seu plantejament de cara a servir Déu és erroni. Potser podríem pensar que aquestes accions no encaixen ben bé dins de l'esquema del *sacré* de pensament, però aquest error de base de Maria Laura és molt greu, i finalment, tot i que tard, ella mateixa se n'adona: «com si el cel volgués aterrar-la en mig de les místiques vanitats» (VIII, 41). I Maria Laura és conscient de tot: «Encara que

immobilitzada, la damisel·la tenia consciència del seu afront» (VIII, 42), cosa que també li passarà a Mossèn Llätzer al final d'*Els sots feréstecs*: quedarà catalèptic, però completament conscient de què passa al seu voltant.

Deixant de banda aquest *sacré* de Maria Laura amb els privilegis, també en trobem un altre en la línia de l'erotisme: quan vol anar a convèncer les seves antigues companyes que s'uneixin a la seva causa, es troba davant d'una escena del tot inesperada. I és que, quan va a veure l'Armanda de Varani, la troba mantenint relacions sexuals amb un jove, cosa que la fa marxar corrents. Ara bé, lluny de mantenir aquelles imatges fora de la ment, Maria Laura les recorda «amb certa insistència delitosa»: «no deixava d'entretenir-se amb la contemplació d'aquella escena, d'endormiscar-s'hi, d'ensopir-s'hi...» (V, 32). Per tant, ens trobem davant d'una Maria Laura que està contravenint el novè manament, ja que té pensaments impurs; tot i això, aquest *sacré* es queda aquí, ja que immediatament després es desdiu d'aquests pensaments i fa penitència.

Maria Laura, per tant, comet un pecat de pensament que l'aboca al fracàs, i podríem dir que les immenses ganes de gaudir dels privilegis celestials la fan pecar d'avarícia i de supèrbia. A més, és important el fet que és la divinitat qui provoca que quedi clavada a terra, és a dir, és castigada; aquest càstig per part de Déu —que només trobarem en aquesta obra— sí que el trobem, per exemple, a *Solitud*, tot i que d'una magnitud molt més gran. Gaietà li explica a la Mila la història de Murons, on hi havia la pesta; quan aquesta plaga va quedar eradicada, els habitants van fer una creu de ferro i la van pujar al Cimalt. Però un d'aquests vilatans, un renegat, va penjar una esquella a dalt de la creu, per tant la va profanar; ara bé, tan bon punt va haver fet aquest *sacré*, li va caure un llamp al damunt que el va desintegrar, tant a ell com a la creu: «con aixecaren el cap, l'un après de l'altre, veieren pas arreu rastre de Creu ni de renegat» (XIV, 244).

Un tipus de pecats diferents dels que trobem, seguint amb Casellas, a *Els sots feréstecs*. Mossèn Llätzer és destinat a la parròquia de Montmany, tal com s'explica més endavant, per voler saber més i haver defensat autoritats heterodoxes. Al principi, va a la parròquia amb moltes ganes, amb la voluntat de seguir endavant, però el panorama que es troba és decebedor: els bosquerols, a causa del llarg període sense rector, s'han acostumat a viure sense, i no el troben necessari. De fet, ja al principi trobem una premonició que ens fa pensar que mossèn Llätzer no se'n sortirà:

Mes el pobre capellà estava ben lluny de sospitar les mormolacions que aixecava amb sa arribada, i encara més lluny d'endevinar que la malícia dels bosquerols arribés a ser tan fina quan se tracta de flairar el mal en lo més fondo dels secrets. (III, 43)

I, encara, una altra sobre el catalèptic desenllaç de l'obra, quan mossèn Llätzer veu el sot de Montmany «com per a enterrar-s'hi en vida» (III, 47-48), entre moltes altres premonicions que anirem trobant, a vegades manifestades en forma de somni.

I és que es trobarà davant d'uns habitants adormits, que no tenen ganes de fer res que no sigui anar a la taverna de Puiggraciós, i que no li posaran les coses fàcils: per molt que ho intentarà, per molta voluntat i bona fe que hi posarà, mossèn Llätzer no serà capaç de fer-los canviar. I és per això que, quan veu que els bosquerols el critiquen per les obres de reconstrucció de l'església, no pot contenir la seva ira: renega —com ja veurem a l'apartat del *sacré* de paraula— i té uns pensaments que li produeixen terror (vg. X, 100). Mossèn Llätzer desitja que els bosquerols siguin castigats per Déu, cosa que lliga amb la concepció divina de l'Antic Testament, la del Déu castigador i no pas redemptor. Si avancem una mica més, la ira de mossèn Llätzer envers els bosquerols encara creix més; mentre té un malson, els està a punt de maleir:

—Ah, males ànimes! Ah, mals esperits! Ah, dimonis de l'infern! —rumiava, exaltat, el capellà, mentres li entrava de sobte un gran desig de maleir els bosquerols, de maleir-los i remaleir-los, encara que les malediccions l'haguessin de dur a l'eterna damnació. (XX, 195)

Aquesta imatge és molt potent, perquè mostra tota la ira que té mossèn Llätzer; si pensem en termes de Freud, el subconscient, que es manifesta en somnis, simplement deixa anar les pulsions que, desperts, el conscient ens amaga. Per tant, tota aquesta ràbia de mossèn Llätzer, encara que la vehiculi a través d'un somni, no és per res falsa, i per tant entraria a la categoria de *sacré*.

Pel que fa a aquesta obra, doncs, no trobem tant de *sacré* de pensament com trobàvem a *La damisel·la santa*; i és que, de fet, la majoria del *sacré* que hi trobarem serà d'obra, com veurem més endavant. Així doncs, fins aquí podem veure que mossèn Llätzer sent una gran ira contra els habitants dels sots, tanta que els desitja el pitjor, i fins i tot està a punt de maleir-los en somnis. Un tipus de *sacré* de pensament diferent del que veurem a *Les multituds*.

De fet, dels onze relats que conté *Les multituds*, només a un, concretament el quart, hi trobem el *sacré* de pensament. Es tracta d'«Els miquelets al convent»; ens trobem en un convent, però ja des del començament les monges estan una mica esvalotades: «—Què hi ha? Que tenim miquelets al convent!» (IV, 45). Aquesta és la causa de tant d'enrenou: el terme *miquelet* fa referència als milicians, i les monges tenen por que vinguin, ja que

Per la imaginació espaordida de les santes dones desfilaven les més terribles imatges de sagnantes violacions, de contactes impúdics, de forçades nueses virginals, que esborronaven de somiar. Totes les llegendes de claustres profanats, totes les històries de castes verges violades, prenién el color més sinistre, la forma més esgarriosa, en aquell desvari del pensament esvalotat per la por. (IV, 46)

És per això que, quan veuen que els miquelets són a punt d'arribar, decideixen amagar-se; a partir de l'arribada dels miquelets, però, ens trobem davant de la idea de Freud per la qual allò més desitjat és el més temut, i viceversa: les monges, des del seu amagatall, gaudeixen mirant els joves jugant a futbol, queden seduïdes (vg. IV, 48). Per tant, per un moment, el terror que tenien es converteix en una mena de desig, que no marxarà fins que no marxin els miquelets: «I en el refugi de l'oració van tornar a trobar, les santes dones, la serenor d'esperit, un instant torbada per la invasió de les humanes turbes en el recinte sagrat» (IV, 50).

Canviant cap a Prudenci Bertrana, a *Josafat* trobem un home ple de contradiccions internes, que està entre el voler i el no voler. Vegem-ho: «i quan la veia [la pastora], quan ella, obrint-li els braços, se li ofería impúdica, una processó inacabable de capellans, vestits de pontifical i presidits pel senyor bisbe, s'interposava entre ells» (I, 13).

Aquesta dinàmica interna de Josafat l'anirem trobant al llarg de tota l'obra: se sent temptat per Fineta —i finalment caurà a la temptació, com veurem al *sacré* d'obra—, però alhora no vol sucumbir a la temptació; de fet, és com si tingués por de caure-hi: «passà com un llampec pel magí del campaner la idea de la seva eterna perdició; una veu, sonant dins del seu crani, li cridà: “Déu et mira”» (IV, 29). Aquesta imatge tan panteista és la que fa patir Josafat en tot moment: no pot resistir els seus impulsos primaris envers Fineta, però se sent observat, sent que, si sucumbeix, anirà a l'infern. Aquest afany per no anar a l'infern o, potser, per anar al cel, recorda al que hem vist abans amb Maria Laura: tant l'un com l'altre volen pujar cap a dalt, i les accions que fan, les fan per tal de no baixar. Josafat intenta, amb totes les seves forces, resistir els impulsos, però, igual que Maria Laura, també peca perquè vol accedir als privilegis divins: «S'ho jugava tot!: la glòria eterna, l'estimació dels superiors, el pa de cada dia i fins —per què no confessar-ho?— l'esperança de tenir el bell parlament amb Pepona» (VI, 45).

L'actitud de Josafat és totalment contrària a la que trobem en una altra narració de Bertrana, *El desig de pecar*; en aquesta obra, Felipet Mauri desitja pecar: ell «En feia deu [d'anys] que era casat i cinc que cobejava la muller del pròxim», i és per això que «Resolgué pecar», «pecaria tan clandestinament com fos possible» (III, 82-84). Tot i això, el desenllaç serà completament diferent: mentre que Josafat, tot i no voler pecar, ho acabarà fent, Felipet



Mauri no serà capaç d'acomplir el seu desig de pecar amb Rosalia, tot i que, al final, sabem que «Viu estamordit pel càstig de Déu, viu pecant amb una dona lletja» (Epíleg, 116).

Qui també tindrà pensaments impurs però no els arribarà a materialitzar serà mossèn Joaquim, el protagonista de *Nàufrags*. Ja al principi de l'obra podem veure que Quimet no té cap vocació per a la vida religiosa, sinó que ho fa en part pel tiet i en part per la mort de la seva mare: de fet, la seva vocació és l'art. De la mateixa manera que Maria Laura, mossèn Joaquim també parteix d'un error de base, i pensa en el sacerdoci com una manera de ser venerat, per tant peca de supèrbia, i aquest és el seu primer *sacré*:

Els parlà [a Lena i Cèlia] amb solemnia suficiència de les qüestions que en l'actualitat agitaven el món catòlic; de l'afany de lluita que l'arborava; del desig de sacrificar-se i que el seu nom fos venerat com el d'un campió de la santa causa. (II, 10)

Però, lluny d'acabar-se aquí, els altres *sacrés* de pensament que veurem en mossèn Joaquim aniran molt més enllà, sobretot en el moment en què veiem que comença a enamorar-se de la seva cosina Cèlia, fins al punt que l'espia. Un amor impossible que es reflecteix en la seva relació amb els hàbits: primer, «la serenitat dels hàbits li pesava a frec de la seva cosina»; després, «Li repugnava estranyament posar-se la sotana»; més tard, «Mai com ara la negra sotana no havia fet tanta nosa al sacerdot»; i finalment «Més, ai!, que no era el seu rostre el motiu de la seva dissort; era aquella sotana fatídica» (VI, 20; VIII, 27; XII, 46; XVI, 60). Aquest és un dels *sacrés* de mossèn Joaquim: no vol dur la sotana, i és que la du per una falsa vocació, cosa que li farà cometre un altre *sacré*: tenir desitjos impurs amb la seva cosina.

El primer el trobem quan, la nit de Sant Joan —la nit més associada a la fecunditat, cosa que, de retruc, ens pot conduir a cometre un *sacré*—, mossèn Joaquim reconeix l'amor que sent per Cèlia:

—L'estimo amb tota l'ànima [...]. L'he estimada sempre! ¿Com he comès la tossuderia de negar-ho tant de temps? Siestic amarat d'ella! Si he passat anys enters pensant en ella a totes hores! Si la sé de memòria! (X, 36)

A més, justifica els seus pensaments sacrílegs: «El mateix Déu havia d'ésser indulgent», tot i que en té algun que potser no mereixeria una indulgència (vg. XIV, 54). I és que aquest «amor sacríleg» que ell mateix reconeix li farà cometre un altre *sacré*:

Aquella tasca maquinal de dir missa li semblava que ja feia una eternitat que pesava sobre seu. La deia sense fe, sense respecte, amb la mateixa pressa i amb la mateixa distracció que l'escolanet de

veu atenorada que recitava el seu paper i li aixecava la casulla en el moment més solemne del sant sacrifici. (XI, 39)

Què hi ha de més sacríleg per un mossèn que enamorar-se i tenir desitjos impurs amb la seva cosina i, alhora, perdre la fe i el respecte per la divinitat? De fet, fins i tot quan ell i Lena marxen del pis que els havia cedit el seu oncle —perquè Lena endevina els pensaments inadequats de mossèn Joaquim—, ell continua pensant en Cèlia de manera impura, i fins i tot hi somia (vg. XIX, 69).

Tot i això, Cèlia no té cap interès en el seu cosí, i ho demostra en diverses ocasions: no s'acomiada d'ell quan marxa i li diu força vegades que la deixi en pau; aquesta actitud queda plasmada de forma contundent a l'epíleg de l'obra: «Del que hi havia hagut amb el seu cosí, ni se'n recordava: fou un petit episodi de la seva vida, un desagradable descobriment. Qui ho havia de dir!...» (Epíleg, 72). Mentre que per Cèlia mossèn Joaquim ha estat només un capítol, per mossèn Joaquim Cèlia ha suposat la seva vida sencera; tant, que arriba al punt que prefereix que Cèlia mori abans que estigui amb un altre home (vg. XVI, 61).

Els *sacrés* de pensament de mossèn Joaquim, però, no s'acaben aquí, ja que també hi trobem el pecat de l'enveja quan veu que Cèlia mira amb molt bons ulls —potser massa— Ernest, un soldat que els ve a visitar, i pensa que

Bé podria trobar-se en plena lluita de races, bé podria ser ell, el sacerdot, capítol d'un ban de revoltosos, veure's rodejat d'uns quants companys decidits. [...] Aleshores sabia el capità el que era haver-se-les amb un caçador, aleshores veuria el que pot un *reverendo*, un amic de les muntanyes, aleshores... S'interrompé. (VIII, 31)

A més, un altre *sacré* que comet és pensar en el suïcidi, cosa inconcebible per a un home de religió —de fet, des del punt de vista de la doctrina cristiana, per a qualsevol persona, ja que és un pecat—: «Oh mort alliberadora! La mort que s'estatjava dintre els negres canons de la seva escopeta, ¿per què no engegar-la; per què no occir-se sense pietat a acabar d'un cop?» (XV, 56).

La figura de mossèn Joaquim, doncs, lliga més amb la de Felipet Mauri que amb la de Josafat, perquè ell, de fet, desitja pecar, desitja tenir una relació amorosa amb Cèlia, però és la seva condició de sacerdot la que li ho impedeix, no pas la falta de ganes. Aquest enamorament tan visceral serà el que el portarà, a més, a cometre més *sacrés*, tant de paraula com d'obra.

## 5.2. *Sacré* de paraula

*¿A on reïra de bet deuen haver anat a raure els ossos corcats  
d'aquell jaio del dimoni?*

*Els sots feréstecs*, RAIMON CASELLAS

Reprenquem mossèn Llätzer i reprenquem, també, la seva ira contra els bosquerols dels sots; com hem vist abans, els *sacrés* de pensament de mossèn Llätzer es relacionen, bàsicament, amb la ira que sent cap als bosquerols. I és aquesta ira la que li farà cometre un *sacré* de paraula: renegarà, i ho farà dins de l'església. Vegem-ho:

Mossèn Llätzer va passar de llarg, i, ofegant la santa ira que li inflamava el cor, sols mormolava entre dents: «Mala nissaga!» [...] —Mala nissaga! —repetia sense poguer-hi fer més—. Mala nissaga! (x, 100-101)

Si ara ens fixem en *Les multituds*, trobarem dos *sacrés* de paraula: el primer, a “Els miquelets al convent”, quan un miquelet renega dins del convent mentre juguen a futbol: «— Em toca a mi... llamp de Déu!» (IV, 47); l'altre, a “Els funerals de l'espasa”, quan, a la capella ardent de l'espasa, s'alça entre la multitud un «avalot de renecs, d'obscenitats i impropis» (IX, 104). A més, en aquesta mateixa narració, la multitud canta una cobla com a resposta al cant dels xantres:

I quan els xantres, amb veu de tro majestuós, entonaven: —*Chorus angelorum te suscipiat...!*—, ells, tot seriosos i solemnes, com grotescament influïts per la sublimitat de l'acte funerari, responien:

*Que visca Aparili!*  
*Que visca el valor!* (IX, 108)

A les dues obres de Bertrana també hi trobem *sacré* de paraula, però, igual que a les de Casellas, no amb tanta abundància com n'hem trobat de pensament i en trobarem d'obra. A *Josafat*, concretament, en trobem algunes mostres; la primera, quan Fineta i Josafat estan fent les hòsties que seran consagrades, i Fineta es posa a taral·lejar una cançó bàquica, per tant relacionada amb Bacus, déu del vi i la festa, dins de l'església (vg. VI, 44). Més tard, Fineta i Pepona es discuteixen dintre la capella, i comencen a renegar:

un raig de paraulotes baixes, que l'altra recollia, retornant-les-hi. [...] Però el xàfec de brutícia, el torrent infecte, passava per sobre d'ell i borbotejava en plena església, dins la majestuosa nau, tot esquitxant de llot i podridures les coses santes. (VI, 47)

I Josafat també profèrirà algun insult dins del sant recinte: «reïra!», «Llamp t'esquerdi!» (VII, 51).

Pel que fa a *Nàufrags*, només trobem un *sacré* de paraula: el reneç que profereix mossèn Joaquim contra Cèlia quan veu que ella està ballant amb un altre home. Ara bé, no diu aquest reneç només una vegada, sinó que el repeteix:

Mossèn Joaquim flastomà: una frase baixa, indecent, que mai no hauria cregut que embrutís els seus llavis, passà centellejant, brutal, insultadora com una satànica exhalació. [...] Repetí la paraula, sistemàticament, tossudament, la paraula insultadora dirigida a Cèlia. (XIV, 54)

Així doncs, aquestes poques mostres de *sacré* de paraula són les úniques que trobem al llarg d'aquestes cinc obres. Ara bé, encara que no puguin considerar-se pròpiament *sacré*, sí que trobem una gran quantitat de reneços; de fet, les obres modernistes decadentistes es caracteritzen per incorporar-ne a les seves obres, cosa que es relaciona amb el conegut estil mascle o llengua mascla.

En el tombant de segle la llengua no estava definida ni codificada, no hi havia un model de llengua literària, i per tant els autors no tenien cap base sòlida a partir de la qual escriure les seves obres. És per això que van començar a sortir diverses iniciatives per tal de normativitzar la llengua: la revista *L'Avenç*, per exemple, va començar un procés de reforma lingüística, tal com apunta Massó i Torrents a l'article «Com és que *L'Avenç* s'ha llençat a la reforma lingüística», publicat en aquesta revista. Diu Massó i Torrents que el castellà ha exercit massa influència, i que ja és hora de modernitzar el català i fer-lo una llengua apta per a tots els usos:

Per les pròximes conferències us fareu càrrec de que el nostro intent és estudiar la llengua viva d'un poble viu, i us convencereu, tal vegada, de que si el català escrit d'avui no ha conquistat tots els cors, és perquè no és prou català. (Massó i Torrents 1984: 57)

Però, mentre la gramàtica de Fabra, publicada el 1918, no arribava, els autors havien d'escriure com podien; i, a aquest fet, se n'hi lliga un altre: la importància que va adquirir el Simbolisme. I és que la majoria dels autors modernistes donaven molt de simbolisme a les seves obres, i això ho aconseguien, en part, amb el llenguatge: d'aquí que aparegués —de mans de Raimon Casellas, amb *Els sots feréstecs*— un nou tipus d'estil narratiu, l'estil mascle o llengua mascla, totalment oposat a l'estil més amanerat i artificios que tenien altres autors, i que havia acabat imperant en la llengua dels Jocs Florals. Aquest estil mascle, doncs, es caracteritzava per ser fort, viril, aspre, reunia totes les condicions que sempre s'han associat al gènere masculí: un lèxic rústec, agrest, l'ús dominant de les interjeccions, dels reneços (que a vegades es reformulaven), barbarismes, augmentatius, dialectalismes... Vegem-ne una bona mostra:

[...] pla sabia aon jeien ¡les remaleïdes! Ben acotxades sota terra... ¡Rellamp que les toc! Per a escapar de ser vistes, trien els indrets més amagats, els ermots més solitaris, els claps de terra més tristos... i com que són tan males pècores i tan dròpoles [...]. (*Els sots feréstecs* I, 25)

Ara bé, no tots els autors modernistes utilitzaven aquest estil: Maragall, per exemple, hi estava en contra, malgrat que aquest llenguatge fos, en certa manera, l'expressió més viva de la paraula, cosa que posa de manifest aquesta ambivalència del Modernisme. Però Maragall no era l'únic que s'hi oposava, i això ho podem veure molt clarament si ens fixem en mossèn Ricard Aragó i el seu projecte: la Lliga del Bon Mot.

### 5.2.1. Una iniciativa contra els renecs

Mossèn Ricard Aragó, conegut amb el pseudònim d'Ivon l'Escop, va encetar, a principis del segle XX, un projecte lingüístic: al mateix temps que Fabra volia depurar la llengua de castellanismes, Aragó la volia depurar de renecs, així que va

Crear la Lliga del Bon Mot, l'«origen cronològic i topogràfic de la qual —segons ell mateix ens confessa— varen ser els anys 1907-1909 a Santa Coloma de Farners», però que va donar a conèixer i va estructurar en els articles publicats al «Diario de Gerona» a partir de l'any 1908 fins al 1910. (Mas i Solench 1992: 27)

Així, sota el lema *pro lingua et dignitate nostra*, Aragó es va proposar de donar dignitat a la llengua, de sofisticar-la, de donar-li volada: «Ivon vol començar una nova *creuada* “la creuada del bon mot; la cultura del parlar; l'enaltiment de la gran bellesa de la nostra parla”» (Mas i Solench 1992: 27). I és per això que va començar a posar-se en contacte amb alguns dels intel·lectuals del moment, per tal que el recolzessin en la seva tasca: Maragall, Costa i Llobera, Carner, Torras i Bages, Prat de la Riba... li van donar el seu suport.

I la tasca d'Ivon l'Escop no va quedar-se a les pàgines del *Diario de Gerona*, sinó que la seva veu també va arribar a les pàgines de *La Veu de Catalunya* i el *Diario de Barcelona*, en el qual podem llegir aquests versos de Monserdà (Mas i Solench 1992: 31):

De ma llengua catalana  
cap baixesa no'n vull fer!  
Amb ma llengua tan hermosa  
renegaire ¡no'n vull ser!

A més, Torras i Bages va contribuir a aquesta iniciativa amb la publicació de la Pastoral contra la Blasfèmia l'any 1909, de la mateixa manera que, des de Mallorca, el recolzava el poeta Joan Alcover (vg. Mas i Solench 1992: 36).

Tot i que la campanya d'Aragó va començar el 1908, la Lliga no va adquirir un estatus oficial fins a l'abril de 1910, quan es van aprovar els seus Estatuts. Però no es va quedar aquí, sinó que es va expandir a d'altres parts del país, com il·lustra la creació de la Lliga de Mallorca, i també va travessar les fronteres: tal com va plasmar *El Correo Catalán*, «La importante revista *Allgemeine Rundschau*, que se publica en Munich, se ocupa por segunda vez y en un largo estudio de la institución catalana “Lliga del Bon Mot”» (Mas i Solench 1992: 41). A més, el mateix Ivon també es feia ressò d'institucions en altres països que feien el mateix, com la Holy Name Society nord-americana o l'Associazione Nazionale Antiblasfemia italiana.

Aquesta tasca contra els renecs va tenir molt bons resultats, ja que com el mateix Ivon apuntava el 1933, «els actes antiblasfems i les paraules i els treballs dels homes més representatius de la nostra terra han penetrat en l'ànima del nostre poble», «avui es pot dir que a Catalunya ha minvat considerablement el renegar» (Mas i Solench 1992: 54).

A més, no podem deixar de banda que Aragó va ser el primer a introduir Saussure al país, l'obra del qual va conèixer en una estada a Ginebra, i fins i tot va introduir citacions de l'autor, traduïdes al català, a les seves obres. Unes obres —*La Lliga del Bon Mot* (1910), *La Paraula* (1921), *La Paraula Viva* (1924), *La Blasfèmia* (1925)...— que sempre van maldar per aconseguir dignificar la llengua, i que ho van aconseguir.

### 5.3. *Sacré d'obra*

*Vegé una gran lluminària i cregué que la vida li mancava; mes, abans de perdre del tot la coneixença, encara sentí caure-li al damunt i enfonsar-se en ses carns la grapa peluda i l'alenada roent de la fera.*

*Solitud*, VÍCTOR CATALÀ

Tal com apunta Castellanos al pròleg d'*Els sots feréstecs*, els bosquerols que apareixen a aquesta obra tenen un «terror irracional al sagrat» (2014: 9); però no només són aquests bosquerols: al llarg de les obres modernistes de caire més decadentista hi trobarem moltes reaccions semblants. Comencem, però, per *Els sots feréstecs*.

Ja d'entrada, el narrador ens informa que l'església on està destinat mossèn Llätzer està abandonada; els habitants ni tan sols es van posar d'acord per decidir qui guardaria les

claus de l'edifici sagrat, i és que «Les coses del temple i de l'altar els feien certa temença, als bosquerols...» (II, 39). A falta de rector, doncs, a mesura que anava passant el temps van anar perdent les ganes d'anar a missa, cosa que queda simbolitzada pels tocs de campanes: primer, les trobaven a faltar, però després es van acostumar a no sentir-les.

Així doncs, aquest és el panorama que es troba mossèn Llätzer en arribar als sots feréstecs: una gent totalment adormida, podríem dir que una mica secularitzada, que no té cap interès a tenir, altre cop, un rector. Ara bé, si no tenen temps per anar a missa, sí que en tenen per a la gresca: «Ara ja feia temps que de missa no se n'hi deia... però per això, a les tardes de festes, ¡no en vulgueu més de gernació a l'hostalet a jugar al truc o a la brisca, entre got i got de vi! » (VII, 72). Aquest passatge el trobem dins del setè capítol (“El pallasso bosquetà”), un capítol que podríem titllar d'afegitó —igual que el primer—, ja que podria ser-hi o no ser-hi, i focalitzat en el personatge de Carbassot, el primer a cometre un *sacré*, ja que anuncia un fals incendi a l'església: «I el vailet no para fins a la rectoria: “Que teniu foc a l'església!”» (VII, 80).

Mossèn Llätzer, però, es caracteritza per no perdre l'esperança en els bosquerols fins ben al final de l'obra: actua com un cec davant de tot el que li passa. És per això que, amb la voluntat de despertar els habitants de Puiggraciós, el rector comença les obres de remodelació de l'església, en un capítol amb força similituds al quart capítol de *Solitud*, “Neteja”, en el qual la Mila neteja tot l'altar de Sant Ponç. I és que, de fet, el tòpic de la neteja és molt important en el Modernisme, perquè implica purificació, catarsi, renaixement. Un cop fet això, l'església és a punt per tornar a posar-se en marxa; però els bosquerols, quan senten «aquell toc desficiós» de les campanes, que els criden a missa, més que anar-hi per voluntat pròpia, ho fan —com repetiran en diverses ocasions— perquè no tenen més remei: la tradició els empeny.

Però aquests habitants, molt lluny de sorprendre's i alegrar-se per les obres de reconstrucció de l'església, se senten decebuts (vg. X, 99). És aquí on el rector comença a sentir ira cap als bosquerols, una ira que ja hem vist quan tractàvem el *sacré* de pensament. Però, de fet, no només els bosquerols amarguen l'existència a mossèn Llätzer, també ho fan els jaios que l'acompanyen, que només es limiten a acatar les ordres sense ni tan sols gosar replicar (vg. XI, 112).

I, enmig d'aquesta gran solitud, apareix el màxim exponent del *sacré*: la Roda-soques, l'esca del pecat, el prototip perfecte de la *femme fatal* —com veurem al següent apartat—. I és que, de fet, el personatge de la Roda-soques és l'antítesi perfecta de mossèn Llätzer, perquè recull totes les característiques del pecat. Només d'arribar, ja es produeix un altre

*sacré*: els ermitans de Puiggraciós l'acullen a casa seva, cosa que escandalitza mossèn Llätzer. Vegem-ho:

¿Aon s'és vist un sacrilegi semblant? ¡Tenir a l'ermita, a la mateixa ermita, a l'altra part de l'esglesieta, a quatre passes de la Mare de Déu, a una mala pècora com aquella, que és la damnació dels homes, la perdició de les ànimes! (XII, 117)

Ara bé: els habitants de Puiggraciós no la veuen de la mateixa manera que mossèn Llätzer, perquè els sembla una «pobra dona» incapaç de fer cap mal. Incapaç de fer cap mal, però que cometrà el *sacré* més gran de tots: entra a l'església mentre mossèn Llätzer està fent missa (vg. XIII, 130).

Aquest fet ocorre al tretzè capítol, “Déu i el dimoni”, que podríem qualificar íntegrament de *sacré*, i on es produeix la lluita del bé contra el mal, de la puresa contra la impuresa, de mossèn Llätzer contra la Roda-soques:

—[...] ¿És a dir que tu ets la dona del pecat mortal, que emmalalteixes els cossos per lla on passes i mates les ànimes per sempre més? ¿És a dir que tu ets el diable? ¿És a dir que tu ets la carn? La meuca, a cada pregunta, anava revenxinant-se, revenxinant-se, tota dreta, amb el cos enfora i el cap alt, com si volgués desafiar al sacerdot. (XIII, 133)

Un combat, però, que acaba guanyant mossèn Llätzer, ja que la fa fora de l'església; la bagassa intenta que els habitants del poble l'ajudin, però ningú no ho fa. I és que, de fet, el més lògic hagués sigut que els bosquerols l'haguessin ajudada, perquè amb ella se senten emparats: «Si aquella dona era el mal esperit, ¿qui millor que ella per a deslliurar-los de la tirania del rector?» (XIII, 132), ens diu el narrador just abans que l'esca del pecat entri a l'església.

Però, a partir d'aquí, trobem un punt d'inflexió a l'obra: els habitants de Puiggraciós cometem un *sacré*, perquè deixen d'anar a missa per anar a la taverna a fer gatzara. A més, mossèn Llätzer encara patirà un cop més fort quan vegi que, a causa de les grans pluges, tota la seva obra de reconstrucció se n'ha anat en orris. Tot i això, però, les coses encara empitjoraran més: el següent *sacré* que trobem és quan els habitants cometem actes vandàlics contra l'església, mossèn Llätzer i els jaios (vg. XVI, 161-162).

Això, però, només és un petit tastet del gran *sacré* que cometran després: un habitant de Puiggraciós, aparentment el pastor del Lledonell, el va a avisar que una vella és a punt de morir i que demana el viàtic. Mossèn Llätzer, que, tot i les befes dels bosquerols, encara manté l'esperança de despertar-los, no s'ho pensa dues vegades i, acompanyat pel jaió, emprèn el que serà el camí del seu calvari. Un Calvari, en majúscula: la seva ascensió cap a



Puiggraciós, «muntanya amunt, muntanya amunt», tal com també deia durant la pujada als sots, provoca que el jaio s'estimbi i quedi malferit. Però la desil·lusió, la befa més gran arriba quan, un cop a dalt, l'informen que allà no hi ha cap vella que necessiti el viàtic. Vet aquí el *sacré* dels bosquerols: «Que es mofessin d'ell, ja els ho perdonava, els ho perdonava de tot cor..., però... voler riure amb el Sagrament? Voler escarnir el Cos de Crist! ¿On s'és vist sacrilegi com aquest?...» (XVIII, 183-184).

Per això precisament cal parlar de Calvari i no de calvari, ja que la davallada també tindrà unes altres conseqüències, unes conseqüències fatals: mossèn Llätzer queda en estat catalèptic, és a dir, conscient però incapaç de moure's. Lluny de pensar que el seu senyor pateix de catalèpsia, però, els dos jaios creuen que és mort, de manera que comencen a preparar la seva vetlla i toquen a morts. D'aquesta manera, es compleix la premonició que ja havia aparegut alguna vegada en els somnis del rector: «Havia somniat que l'enterraven en vida dins d'un gran sot, aparedat de muntanyes negres» (V, 58).

En contra de les seves expectatives, però, els bosquerols es presenten a la capella ardent, i un fibló d'esperança retorna al cor del rector; tot i que, al principi, hi van perquè no tenen més remei, després es posen a sospirar: «Aquells ais, aquells sospirs, varen arribar fins al capellà agonitzant, com una cantúria deliciosa. Eternament refiat de la redempció dels feligresos, va creure arribada l'hora del penediment» (XX, 203).

Però aquesta batalla no la guanyarà mossèn Llätzer, i és que no la pot guanyar des del moment en què, cometent un altre gran *sacré*, la Roda-soques es presenta a la capella ardent, el dimoni torna a fer acte de presència en un lloc sagrat. Aquesta vegada, però, els bosquerols es deixen vèncer per la bagassa i acaben marxant amb ella: «tots, tots varen córrer darrere la ferum de la carn que feia la bagassa, com afanyosos de perpetuar, pels sots ombrívols, la passa de la luxúria i de dolor» (XX, 204).

Mossèn Llätzer, però, no és l'únic que té problemes amb els feligresos: si ens mirem la narració “Deu-nos aigua, Majestat!” de *Les multituds*, també en trobarem uns de particulars. En aquest cas, ens trobem davant d'un poble que pateix una gran sequera, i per tant tota la producció dels camps se'n ressent. Davant d'aquesta situació, opten per començar a comportar-se millor, ja que fins el moment no ho estaven fent:

I com que la força del mal, terrible pels seus efectes, terrible pel misteri amb què es vesteix, podia més que la sang bullenta i la supèrbia dels homes, va venir una hora en què tothom va haver d'ajupir-se davant la desolació, i de mica en mica es van acabar els roncs, les rebel·lies i les blasfèmies. (VIII, 90)

A més d'això, i com a recomanació d'un vell del poble, decideixen fer rogatives a Déu per veure si així aconseguen que torni a ploure; ara bé, ja se'ns indica des del principi que els habitants són gent «molt més supersticiosa que creienta» (VIII, 91). Així doncs, decideixen de fer una processó fins al turó de les Set Creus, amb la imatge de la Majestat. Ara bé, no és una Majestat gaire ben cuidada, ja que se'ns descriu com una «llorda escultura de les centúries velles, vestida de barbres ropatges i coberta de matusseres joies per la pietat ferrenya de les antigues generacions» (VIII, 93): això, doncs, ho podríem considerar un *sacré*, perquè aquests habitants no tenen cap cura de l'escultura, simplement la van empenyent per tal d'aconseguir que ploqui, no pas per cap sentiment de creença.

De la mateixa manera que a *Els sots feréstecs*, aquí també trobem una mala nissaga, i un frare que, a diferència de mossèn Llätzer, que desitja castigar els bosquerols, es complau castigant la multitud (vg. VIII, 95). Però la felicitat del frare no durarà gaire, perquè al cap de poca estona comença a ploure, i la gent, «un cop lliures de la tortura, exhalaven respirs de satisfacció», i cometent un gran *sacré*, lluny de quedar-se agraint a la divinitat aquella pluja que tant desitjaven, emprenen la davallada i comencen a entrar a les tavernes per tal de celebrar el miracle, canten «cobles desvergonyides»... I, mentre tot això s'esdevé, juntament amb el frare, «allà dalt, al turó de les Set Creus, el Crucifix es mullava, voltat de fosca i solitud» (VIII, 96-97).

Pel que fa a “Els funerals de l'espasa”, també hi trobem *sacré* d'obra, concretament dos casos. El primer és quan una de les dones que ha assistit a la capella ardent de l'Aparili li fa un petó i, per tant, profana el difunt; el segon és quan la multitud vol cantar unes cobles en honor a l'espasa, però acaben deformant-se, i el que havia de ser un honrament a l'espasa, acaba sent una mena de bacanal:

Però va venir lo que era fatal, inexorable. Com que la música, amb els seus ritmes, demana el moviment cadenciós dels cossos, aviat va començar a moure's el jovent al compàs de la tocada. Per natural instint, els braços dels homes cercaven les cintures vincladisses de les dones. [...] Les gerres corrien de mà en mà, encomanant la febre de bullícia. [...] En lloc de victorejar l'espasa, victorejaven el plaer, victorejaven l'alegria... (IV, 107)

A *Josafat*, però, trobarem el cas d'un home diferent: no vol cometre cap sacrilegi, cap transgressió, i manté una lluita interna per tal de no fer-ho, però n'acabarà cometent. Ja al principi de l'obra se'ns assenyalen alguns dels efectes de la secularització que començava a prendre força al tombant de segle: «Oh!, en el present segle, tan abundós en mofes anticlericals, Josafat era un joiell» (I, 10). Per tant, la primera imatge que se'ns dona de Josafat és la d'un home que no té cap voluntat de transgressió; això, però, no durarà gaire,

perquè de seguida se'ns explica que va tenir un atac d'ira tan gran contra un obrer que no es va voler treure la boina per saludar Nostramo, que el van confinar a tenir cura del campanar de l'església de Santa Maria, a Girona. I és que, de fet, a l'obra trobarem constants referències a la feresa de Josafat i a la seva bestialitat: se'l compara amb un simi, amb un brau, amb un faune, amb un orangutan... Com dèiem, manté una lluita interna constant: de fet, el narrador ja ens diu, de bon principi, que

Dues passions tan sols li donaven molèsties: la ira i la luxúria. [...] Per no turmentar la consciència ni contrariar els instints, empenia llargues i pregones meditacions sobre el sisè manament. (I, 12)

Això, doncs, posa de manifest que el sisè manament, el relacionat amb la sexualitat, era el que tenia més importància, ja que la repressió sexual que hi havia era molt forta; ara bé, en aquells mateixos anys va començar a produir-se un procés de secularització que canviaria totalment les coses. Però, tot i les meditacions de Josafat, no li posen les coses fàcils, ja que «El plaer podia comprar-se no gaire lluny, allà sota, ran del campanar» (I, 13): aquest és, doncs, el primer *sacré* que trobem. Encara que no sigui un sacrilegi tan potent com els que veurem més endavant, sí que ho és pel fet que no és el més adequat que hi hagi un bordell ben bé sota de l'església.

Però Josafat té molt clar què vol: no li interessen les dones del bordell, sinó que somia amb una pagesa de les Guillerries (d'on procedeix Josafat), d'aquella terra alta que té tan idealitzada —i on retorna quan toca el flabiol, correlat objectiu de la felicitat passada—, amb la qual té somnis pecaminosos però, alhora, contradictoris: «quan ella, obrint-li els braços, se li oferia impúdica, una processó inacabable de capellans [...] s'interposava entre ells» (I, 13). I és que Josafat pateix constantment perquè vol estar amb aquesta dona ideal, vol alliberar-se «d'aquella vida de castedat que tant el feia sofrir» (I, 14), però vol fer-ho de la manera correcta, sense haver de cometre cap pecat en el procés.

És per això que, quan torna a veure Pepona, la idealitzada pagesa de les Guillerries que ara treballa com a dama de companyia, la lluita de Josafat esdevé més tensa, i fins i tot pensa a matar-la per tal de no caure en la temptació (vg. III, 18).

Però no serà Pepona qui farà cometre a Josafat el *sacré* més gros de tots, sinó que serà la seva amiga Fineta, tal com podem intuir a través de les diverses premonicions que van apareixent. Però, abans d'aquest gran *sacré*, Fineta i Pepona en cometem un altre: es presenten, igual que la Roda-soques d'*Els sots feréstecs*, amb un «tros de mantellina» al cap a l'hora d'entrar a l'església, en lloc de dur el cap cobert com cal.

Fineta, tan bon punt coneix Josafat, sent una gran atracció sexual cap a ell, i té molt clar que l'ha de conquistar. Tot i això, i tot i el gran desig que sent Josafat, ell sap que no ha de caure a la temptació (IV, 29); però, encara que Déu el miri o que estigui dins d'un campanar, el recinte més sagrat de tots, això no serà un impediment pel sacrilegi que cometrà amb Fineta: mantindran relacions sexuals dins de la casa de Déu. Aquest *sacré* apareix en forma d'el·lipsi narrativa, per tant no s'explicita, però ens podem fer a la idea de què ha passat:

i, resseguint amb la llengua els seus llavis sagnosos els oferia al campaner, ardents, botits, folls, delirants.

—T'espero; vine... vine...

En el replà que servia de pas al primer estatge del campanar, Josafat va atrapar-la. (v, 35-36)

I, a partir d'aquí, comença el *sacré* en la seva màxima expressió, i és que les relacions de Josafat i Fineta s'aniran repetint de forma regular; de fet, arribarà un punt en què Fineta passarà dies sencers al campanar sense sortir-ne.

Mentre tot això s'esdevé, Josafat continua amb els seus dubtes, tot i que cada vegada va adoptant una actitud més propensa al pecat: no es vol confessar perquè sap que, si ho fa, «ja no hi hauria manera de tornar a veure Fineta. Oh, l'amor de Fineta. Amb quina ànsia el fruïa, i com l'esperava cada tarda!» (VI, 37).

Així doncs, com ja han apuntat diversos estudiosos, ens trobem davant d'una inversió de rols del mite de la bella i la bèstia: Fineta, la bella, és qui instrueix la bèstia de Josafat en el plaer carnal, i no pas al revés.

A part de tot el *sacré* que representa aquesta relació sacrílega entre Fineta i Josafat dins de la catedral, en cometem, també, un de diferent: tots dos junts fan les hòsties que, més endavant, han de ser consagrades. Què hi ha de més *sacré*, a part de mantenir relacions sexuals dins d'un recinte sagrat, que una bagassa faci hòsties destinades a la consagració amb les seves pròpies mans, al mateix temps que canta una cançó bàquica?

Però la felicitat de Fineta no durarà gaire, perquè Josafat, sempre en lluita interna, té un atac d'ira bestial contra ella, tot i que no la matarà definitivament fins més tard, i ho farà amb les seves pròpies mans:

[...] el campaner, en un esclat d'impaciència, féu ell allò que havia encomanat a les lleis de la matèria, a la inèrcia de les coses. (VII, 59)

Diferent dels anteriors, però no per això menys *sacré*: Josafat mata Fineta dins d'un recinte sagrat. A més, lluny de fer-li un enterrament com Déu mana, podríem dir que profana

el cadàver de la bagassa quan la posa no dins d'un nínxol, sinó dins d'una saca. I, en lloc de donar-li santa sepultura, l'estimba per un penya-segat, cosa que, d'alguna manera, serveix per a purificar Fineta: «I l'aigua que gitava la gàrgola quimèrica caigué com baptisme purificador sobre la seva nuesa [de Fineta]» (IX, 67).

Tot això, tots aquests sacrilegis i transgressions, faran que, igual que el campaner anterior a Josafat, ell també pari boig: l'únic que li quedarà serà el flabiol, i per tant el record d'aquells feliços temps passats a les Guilleries.

Tot i que ja hem vist, a l'apartat del *sacré* de pensament, que mossèn Joaquim té desitjos impurs amb la seva cosina Cèlia, no n'arriba a materialitzar cap. Ara bé, això no implica que, en una ocasió, no cometi un *sacré* d'obra: i és que les festes i celebracions, si no eren de la litúrgia cristiana, també eren considerades un pecat, de manera que el sacerdot en comet un quan hi assisteix. Vegem-ho:

Comprenqué que en aquell lloc tots els seus purs sentiments se n'anaven en orri; que ell, com els altres, s'havia embriagat pel baf d'impuresa que llançaren aquells cossos arroentats pel contacte seguit [...]. (XIV, 54)

El mossèn, mentre és a la festa espiant Cèlia, veu que és profanada, ja que un home està ballant amb ella; però, de fet, Cèlia no està cometent cap pecat, ni ella ni ningú de la festa, perquè no són de condició religiosa: «l'únic que feia un sacríleg mancament era ell». (XIV, 54). Així doncs, mossèn Joaquim, a causa de no poder reprimir els seus pensaments impurs amb Cèlia, acaba cometent un *sacré* d'obra.

#### 5.4. *Sacré* i erotisme

*Puix d'ençà que el món és món, s'ha pas trobat encara beguda, cadena, enginy, escarceller o conjurament tan poderós pel sentit de l'home, per sant que sia, com un petó de fembra...*

*Solitud*, VÍCTOR CATALÀ

Com dèiem al principi, el sacrilegi, durant el Modernisme, anava de bracet amb l'erotisme. Tal com apunta Castellanos (1982: 30),

la temptació sexual, la introducció en el territori del sagrat, són vehiculades com a experiència del misteri, de l'ocult, de l'abisme o del buit. I, en general, tota la literatura modernista es presenta profundament carregada d'erotisme.

Així, els autors decadentistes sovint donaven un component eròtic a les seves obres, sobretot influïts per autors com D'Annunzio —que va marcar, sobretot, autors com Jeroni Zanné, Ramon Vinyes o Alexandre Plana— o Wilde; de fet, ja hem vist algunes mostres d'eroticisme amb el poder de seducció de la Roda-soques, la Fineta o la Cèlia. Ara, però, ens centrarem en la *femme fatale*, contraposada a la *donna angelicata*.

Hem vist a l'apartat del *sacré* de pensament que Maria Laura fracassa en la seva missió a causa de la seva supèrbia i l'afany de tenir privilegis. Recordem el moment en què es queda clavada al terra a causa dels seus pensaments: tota aquesta successió d'accions, a més del *sacré* a causa de la vanitat, també tenen una altra vessant, en aquest cas més lligada a l'eroticisme. Si bé ja hem apuntat abans que, al principi, Maria Laura és descrita com una *donna angelicata*, al final aquesta visió canvia completament: en el moment en què queda clavada a terra les robes que porta se li estripen, i queda totalment nua. És aquí on la imatge de la damisella santa comença a generar visions contradictòries entre la multitud, ja que «segons com, semblava casta [la nuesa] com la d'un àngel i, segons com, temptadora com el pecat carnal»: Maria Laura es troba entre *donna angelicata* i *femme fatale*. Però, finalment, la imatge de *donna angelicata* desapareixerà, de manera que serà vista com una *femme fatale* en tota regla: «Fugiu, que és el dimoni!», «Molts se senyaven sobre els ulls. Tothom fugia» (VIII, 42-43).

Si bé podem dir que, al final de l'obra, Maria Laura perd la condició inicial de *donna angelicata* per esdevenir *femme fatale*, no ho és amb la mateixa intensitat que la Roda-soques d'*Els sots feréstecs*. D'entrada, la Roda-soques ja és descrita amb el prototip bàsic de la *femme fatale*:

Allò era la temptació eterna de tot Montmany. [...] la bagassa, amb aquells cabells rojos com aram, amb aquelles carnasses blanques com mató, amb aquella pell llantiosa com espujada de boll daurat. (XII, 120)

I, a més, no podem deixar de banda la seva malèfica rialla, representada amb un «hihihi» que s'anirà repetint en diversos passatges de l'obra. Amb aquesta descripció, doncs, ja ens podem fer una idea de la temptació que suposarà la seva arribada per a la gent de Puiggraciós, una temptació contra la qual mossèn Llätzer no podrà lluitar i, finalment, veurà com tots els bosquerols se'n van darrere de la bagassa irremeiablement.

Si canviem cap a Bertrana, Pepona també se'ns presenta com una *femme fatale*:

Era una dona d'aspecte sanitos, madura i esplèndida; la seva carn, un xic masegada per contínues carícies, trontollava sota el vestit [...]. Per la gorja i les munyques s'endevinava la blancor de la

seva pell, mentre una lleugera i antiga pàtina de sol li emmorenia les mans i la cara. La seva boca grossa, mig oberta per un somriure burlesc, ensenyava les dents, admirables de netedat i simetria; dents que feien pensar en gelositats amoroses, en besades crudels i en pruïges satàniques. Era perillosa, enfollia el cor i emboirava el pensament amb carnals embriagueses. (III, 18)

Ara bé: Fineta, qui finalment cometrà el sacrilegi dins de l'església amb Josafat, no se'ns descriu de la mateixa manera: té els cabells rossos i és feble, talment com una *donna angelicata*, però alhora «semblava oferir-se amb un esgarrifós cinisme» (III, 19). I és que, de fet, ser pèl-roja no és una condició *sine qua non* per ser considerada una *femme fatale*, ja que la característica més rellevant d'aquestes dones és la seva sensualitat, l'atracció que generen als homes.

És en aquesta mateixa línia que trobem Cèlia, que suposa una gran temptació per al seu cosí: «Cèlia és la fruita assaonada de sanita brillantor, que en la branca més baixa, vora el camí, tempta el vianant assedegat» (VIII, 28). O, més endavant, aquesta sensualitat que desperta Cèlia encara se'ns fa més palesa: «Li semblava profanador, eròtic, riure d'orgia, riure de nimfa que dins el bosc intenta despertar el faune impúdic» (IX, 32).

Tal com apunta Camps (2011: 2),

Las representaciones de la “femme fatale” insisten en su sensualidad y en su gran experiencia sexual, pues acumula el saber del mundo [...] por ejemplo, destaca su voz, profunda e insinuante, su mirada, fría y cruel, su desdén, su ironía, y hasta su ira [...], su enigmática sonrisa [...], o su sádica risa.

A més, Camps també destaca la passió que genera aquesta *femme fatale* com un «estallido irracional e irresistible, o bien como una contaminación» (2011: 9): de fet, tots dos casos els trobem magníficament representats a *Josafat*. Com hem dit abans, Josafat es troba en una cruïlla entre voler/no-voler, i quan Fineta l'inicia ell s'hi entrega amb tota la bestialitat: no debades la majoria d'adjectius que s'apliquen a Josafat es relacionen amb el món animal (simi, faune, orangutan...) o amb una bèstia. I, pel que fa a la contaminació, Josafat insisteix diverses vegades en el fet que Fineta ha contaminat l'església:

i en aixecar l'hòstia, ho feien amb fervor de desagreujament, amb mirar contrit, pidolant clemència per al causant de la tremebunda infecció de l'església. (VI, 45)

l'església, bruta de sang profanadora, hauria d'ésser purificada per hostatjar una altra vegada Déu sacramentat. (VIII, 58)

De fet, però, hem de tenir en compte que l'erotisme, en els seus orígens, no era vist com a cosa profana: tal com explica Bataille (2002: 130), al principi es movia dins del terreny

de la cristiandat, però al final va acabar caient en el terreny del profà, i per tant va esdevenir el desig que triomfa sobre la prohibició, el tabú. Fixem-nos en les paraules de Baudelaire que cita l'autor, en les quals relaciona l'amor, la sensualitat, amb el mal:

Yo digo: la voluptuosidad única y suprema del amor reside en la certeza de hacer el *mal*. Y el hombre y la mujer saben desde su nacimiento que en el mal se halla toda la voluptuosidad.

A més a més, Bataille (2002: 137) també assenyala que, malgrat que la temptació pot ser tant d'un home cap a una dona i viceversa, les dones solen atreure més els homes perquè mostren una actitud passiva que les fa més desitjables; per una banda, doncs, trobem les dones que sucumbeixen al desig (les *femmes fatales*), i per l'altra, les que opten per la castedat (les *donne angeliche*).

## 6. Conclusions

A tall de conclusió, amb aquesta anàlisi del *sacré* es pot veure de manera molt clara la importància que va tenir durant el Modernisme: molts autors van utilitzar aquest tòpic, i ho van fer de maneres diverses. Així doncs, Bertrana ens presenta un mossèn amb molts desitjos impurs, totalment contrari al mossèn de Casellas, cosa que reforça més aquesta idea dels diferents tractaments que pot rebre. A més, també hem vist la importància de l'erotisme i l'estreta relació que manté amb el *sacré*, cosa que el fa un altre element molt recurrent en aquest període.

Per tant, podem afirmar que el *sacré* va ser un tòpic clau en el Modernisme, que no només engloba accions, sinó també pensaments i paraules, unes paraules que, per una banda no tan decadentista, s'intentava de depurar. I, agafant uns versos d'"El Comte Arnau" de Maragall, tanquem aquest treball; esperem que, de la mateixa manera que Arnau aconsegueix el seu propòsit de cometre el *sacré* amb Adelaïsa, nosaltres hàgim acomplert el nostre propòsit quant a la importància d'aquest tòpic:

*Totes les veus de la terra  
aclamen el comte Arnau  
perquè de la fosca prova  
ha sortit tan triomfant*

(VI, vv. 1-4)



## 7. Bibliografia

### BIBLIOGRAFIA OBJECTUAL

BERTRANA, Prudenci (1965). *Nàufrags*, dins *Obres completes*. Barcelona: Editorial Selecta.

————— (1977). *Josafat*, seguit d'*El desig de pecar*. Barcelona: Edicions 62, Col·lecció universal de butxaca El Cangur, 31.

CASELLAS, Raimon (1974). *La damisel·la santa i altres narracions*. Barcelona: Edicions 62, col·lecció Antologia catalana, 72.

————— (1978). *Les multituds*. Barcelona: Quaderns crema.

————— (2014). *Els sots feréstecs*. Barcelona: Butxaca 1984.

### BIBLIOGRAFIA INSTRUMENTAL

BATAILLE, Georges (2002). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, col·lecció Ensayo, nº 34.

CAILLOIS, Roger (1996). *El hombre y lo sagrado*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica.

CAMPS, Assumpta (2011). “Lilith o Beatrice: la mujer en el fin de siglo. Arquetipos femeninos dannunzianos y su difusión en el Modernismo”. Universidad de Sevilla: Grupo de investigación de Escritores y Escrituras [en línia].

CASTELLANOS, Jordi (1986). “La novel·la modernista”, dins RIQUER, COMAS i MOLAS: *Història de la literatura catalana*, vol. VIII. Barcelona: Ariel.

————— (1989). “Narrativa catalana i erotisme (1862-1936)”, *L’Avenç*, nº 123.

CATALÀ, Víctor (1996). *Solitud*. Barcelona: Edicions de la Magrana, col·lecció L’Esparver Llegir, 75.

DELGADO, Manuel (1995). “Profanació i sacrilegi: la violència contra el sagrat”, *Revista d’etnologia de Catalunya*, nº 6.

DUCH, Lluís (2009). *L'ambigüitat de la puresa*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, col·lecció Breus CCCB.

DURKHEIM, Émile (2014). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Alianza Editorial.

FREUD, Sigmund (2000). *Tótem y tabú*. Madrid: Alianza Editorial, col·lecció Biblioteca Freud.

FUSTER, Joan (1978). “Salvem el patrimoni eròtic!”, *Serra d'Or*, XX.

*Grand Larousse en 5 volumes*, vol. V (1987). París: Librairie Larousse.

JÜNGER, Friederich Georg (2006). *Mitos griegos*. Barcelona: Herder Editorial S.L.

HAUSER, Arnold (1966). *Història social de l'art i la literatura*, vol. II. Barcelona: Edicions 62, col·lecció Història social de la cultura.

MAS I SOLENCH, Josep M<sup>a</sup> (1992). *Ivon l'Escop i la Lliga del Bon Mot: l'obra de mossèn Ricard Aragó*. Barcelona: la Formiga d'Or.

MASSÓ I TORRENTS, Jaume (1984). “Com és que *L'Avenç* s'ha llençat a la reforma lingüística”, dins *Els modernistes i el nacionalisme cultural*, a cura de Vicente CACHO VIU. Barcelona: Edicions de la Magrana i Diputació de Barcelona, col·lecció Biblioteca dels Clàssics del Nacionalisme Català, 3.

RIES, Julien (2014). *Lo sagrado en la historia de la humanidad*. Madrid: Ediciones Encuentro.

#### RECURSOS EN LÍNIA

INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS (2007). *Diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans* (DIEC2) [en línia]. Última consulta: 24/04/2016. Disponible a: <http://dlc.iec.cat>



## Treball de grau

### Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que sóc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18, del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 15/VII/16

Signatura:



## RESUM

Aquest treball és un estudi que se centra un concepte que, en francès, presenta ambigüitat: el *sacré*, que tant pot significar allò més sagrat com allò més sacríleg en un entorn sagrat. Així doncs, l'objectiu de l'estudi és posar de manifest l'ambigüitat d'aquest concepte i relacionar-lo amb el Modernisme, època en la qual va tenir tanta importància que va esdevenir-ne un tòpic. Per il·lustrar aquest ús del *sacré*, i com a cos del treball, es ressegueix aquest tòpic a cinc obres modernistes: *La damisel·la santa*, *Els sots feréstecs*, *Les multituds*, *Josafat* i *Nàufrags*, les tres primeres de Raimon Casellas i, les altres dues, de Prudenci Bertrana.

Paraules clau: Filologia Catalana, Literatura Catalana Contemporània, Modernisme, Raimon Casellas, Prudenci Bertrana, *sacré*, doctrina cristiana.

Laura Hugas i Orpina

El tòpic del *sacré* en cinc obres modernistes

(*The sacré's cliché in five modernist literary works*)

## ABSTRACT

This work is a study focused on a concept that, in French, is ambiguous: *sacré*, which means the most sacred thing but, at the same time, the most sacrilegious thing in a sacred environment. Therefore, the object of this study is to show the ambiguity of this concept and to relate it with the Modernism, a period in which it had so much importance that it became a cliché. To illustrate this use of the *sacré*, and as the central part of the study, this cliché is followed in five modernist literary works: *La damisel·la santa* (*The saint demoiselle*), *Els sots feréstecs* (*The wild hollows*), *Les multitudes* (*The crowds*), *Josafat* and *Nàufrags* (*Castaways*), the first three by Raimon Casellas and, the remaining two, by Prudenci Bertrana.

Key words: Catalan Philology, Catalan Contemporary Literature, Modernism, Raimon Casellas, Prudenci Bertrana, *sacré*, Christian doctrine.

