

Els sots feréstecs, de Raimon Casellas

RESUM: Lectura d'*Els sots feréstecs* (1901), de Raimon Casellas, com a novel·la modernista –i, doncs, postnaturalista i simbòlica–, que dóna forma a la nova concepció de l'home i el món sorgida de la crisi del positivisme.

PARAULES CLAU: Novel·la catalana, modernisme, naturalisme, simbolisme, decadentisme, *Els sots feréstecs*, Raimon Casellas.

ABSTRACT: Raimon Casellas' *Els sots feréstecs* (1901) is interpreted as a characteristic «Modernista», i. e. post-Naturalistic and symbolic, novel reflecting the new vision of man and the world to emerge from the demise of Positivism.

KEYWORDS: The Catalan novel, «Modernisme», Naturalism, Symbolism, Decadentism, *Els sots feréstecs*, Raimon Casellas.

Una novel·la poemàtica

Quan a Raimon Casellas li van preguntar quina mena de novel·la havia fet amb *Els sots feréstecs*, la seva resposta va ser que havia escrit una novel·la poemàtica.¹ ¿Què volia dir amb això? Tenia en un primer pla la matèria amb la qual havia elaborat l'obra: un conjunt de records personals de la seva estada, de noi, a Montmany. Furgar cap al fons de la memòria personal per construir una realitat de ficció, uns espais, uns personatges, que obrissin camins a la imaginació. «Poemàtica» volia dir això. Però també una altra cosa: volia dir que la seva no era una novel·la sociològica, una novel·la que es proposés estudiar, com hauria fet un autor naturalista, una llenca de realitat. Més aviat, quan un Bori i Fontestà li va explicar que pensava visitar els sots de Montmany, l'escenari de la novel·la, Casellas se'n va desentendre. «Abans tot allò era un bosc verge; ara ho trobareu tot aixonat...».² Cert és que en la novel·la no hi trobem cap data. Seria forçar molt la lectura veure-la com una novel·la que intenta reconstruir una realitat social en un moment determinat. Fins i

1. M. FOLCH I TORRES, «Gent notable de Catalunya. Raymond Casellas», *Catalunya Artística*, núm. 92, 20-3-1902, p. 166-167.

2. A. BORI I FONTESTÀ, «Des del Figueró», *Catalunya Artística*, núm. 117, 11-9-1902, p. 592-593.

tot un espai geogràfic: és cert que l'antiga població de Montmany hi apareix amb força precisió, que les cases i les serres fictícies corresponen amb les reals, que la descripció de l'església i de la rectoria són precises, però, qualsevol que conegui aquells indrets s'adonarà de seguida que tota aquella realitat ha estat sotmesa a una profunda reinterpretació, literària. Seria forçar molt la lectura i forçar molt la figura de l'autor pensar que allò que Casellas pretenia era donar-nos un document de la vida rural en un moment històric determinat. Seria forçar molt la seva figura, dic, perquè Casellas, com a crític d'art, havia combatut la pintura històrica i acadèmica per defensar l'art personal, sentit, interioritzat, de Santiago Rusiñol i, tot i reconèixer-li un major objectivisme, de Ramon Casas. No: que darrere *Els sots feréstecs* hi hagi uns fets històrics concrets, datables entorn de la dècada dels seixanta del segle XIX, no vol dir que l'autor intenti reconstruir la vida d'una parròquia o d'un petit poble rural d'aquells anys. No intenta «reconstruir». Intenta «construir» una altra cosa: allò que afirmava en aquella entrevista, una «novel·la poemàtica».

Dit això, podem preguntar-nos: ¿som davant d'una novel·la rural? Fa més de trenta anys que els que ens hem dedicat a l'estudi de la novel·la a Catalunya o del Modernisme o de la literatura catalana, hem anat insistint amb una reiteració esgotadora en la conveniència de no aplicar a la novel·la «modernista», a obres com *Els sots feréstecs* o *Solitud*, l'etiqueta de «novel·la rural».³ Per desbancar aquest terme, que ens ha semblat falsificador, s'han proposat altres qualificacions que, com totes, no abracen tot el que unes obres són, però, com a mínim, no en tergiversen el sentit com el tergiversa parlar de «novel·la rural». Entre d'altres coses perquè aquesta qualificació va ser inventada i ha estat utilitzada al llarg del anys en un sentit denigratori: la novel·la rural seria, des d'aquest punt de vista, una novel·la resistent a la «modernitat» o a la «civilitat». L'antítesi de la modernitat. I és evident que hi ha tot un corrent de novel·la, representat per Genís i Aguilar, Lluís B. Nadal, Bosch de la Trinxeria, Busquets i Punset i molts d'altres, que fan del camp un bastió a oposar a la modernització del país. Una novel·la que defensa l'organització social del camp (domini dels terratinents apuntalats per una religió i una moral ben concretes que representa l'Església més immobiliària del moment) i els costums tradicionals com emanats de la creació, o de la mateixa naturalesa i, doncs, base de la forma de vida «natural», d'allò que constituïria un bé col·lectiu, el fonament de la «nació». La modernitat, que prové de les ciutats, on dominen les formes de vida artificials imposades per la moda, resulta, per a aquest corrent, «desnaturalitzadora» i, per tant, contrària a l'essència de la nació. Però, ¿on és aquesta organització «patriarcal» a

3. Vegeu, sobre aquesta qüestió, J. CASTELLANOS, «La novel·la modernista», dins J. MOLAS, dir., *Història de la literatura catalana. Part moderna. VIII: El Modernisme*, Barcelona: Ariel, 1985, p. 481-492; i, d'entre els nombrosos escrits de Joan Lluís Marfany que d'una manera o altra toquen el tema, «El món rural en la literatura catalana», *L'Avenç*, núm. 134, febrer de 1990, p. 30-34 i 51.

Els sots feréstecs o a *Solitud*? S'ha de ser, em sembla, cabut o malintencionat, per continuar pensant que aquestes novel·les són rurals o ruralistes. La «naturalitat», la «ruralitat», ¿què és als *Sots* sinó allò que mossèn Llàtzer veu en les seves vetlles de malalt, aquell retrocés en la història que torna els homes a les baumes i els buida de tot sentit humà, superior, per convertir-los en simples bèsties lligades als instints, que sobreviuen en la misèria?

És clar: algú podrà dir que no és una d'aquestes novel·les rurals, idíl·liques; que és un altre tipus de novel·la rural. Bé, al final de tot haurem d'admetre que, sí, que alguna cosa té de rural: un espai geogràfic i social que no s'utilitza ni per retratar-lo ni per exaltar-lo com a model; un espai geogràfic que s'utilitza per expressar altres coses que no són aquest espai geogràfic. Fins i tot podríem afirmar que dos dels personatges rurals que hi apareixen, els dos únics que hi adquireixen un cert relleu, l'Aleix de les Tòfones i el pallaso bosquetà, corresponen a dos tipus amb una forta tradició literària al darrere: el del pagès malfiat, el primer, i el del rústec expansiu, el segon. És clar que amb això diem ben poc de la funció que fan aquests dos personatges dins de l'obra, a més del fet que no hi són pas per il·lustrar la manera com es comporta la ruralia. No, no és aquest el sentit de l'obra. És clar que qui vulgui continuar utilitzant el terme «rural» per parlar d'aquestes novel·les o per afirmar que és així com els estudiosos les qualifiquen, pot fer-ho, en el benentès, però, que és el seu propi nivell de comprensió el que està posant en evidència. Perquè, ben mirat, tornem a ser al cap del carrer: «novel·la poemàtica» vol dir també «novel·la simbòlica», una novel·la que utilitza la realitat (sigui rural, sigui ciutadana) per abastar uns espais de significació que resulten inabastables per altres camins.

Casellas, al pròleg de *Les multituds*, afirmava que intentava aproximar-se a la realitat «per anotar-ne el gest i, si puc, mostrar-ne el símbol».⁴ Des d'aquest punt de vista, doncs, *Els sots feréstecs* no seria, tampoc, una novel·la «naturalista». Tornem a les etiquetes: hi va haver un temps en el qual el terme «naturalista» s'equiparava amb la literatura que cercava temes desagradables i, doncs, que defugia l'idíl·li o les concepcions que idealitzaven la realitat. «Naturalista» volia dir, també, «immoral», poc recomanable per a la lectura dels joves, poc educatiu; literatura que servia perquè les persones sense miraments s'hi recreessin en la immoralitat. No cal dir que va ser només des d'aquest punt de vista que es va utilitzar el terme «naturalista» a tort i a dret, de forma totalment aleatòria. Posteriorment, amb la millor intenció del món, els termes «naturalisme», «segon naturalisme» o «naturalisme rural» es van aplicar a moltes de les novel·les modernistes perquè, en relació amb el que havia estat la novel·la catalana del segle XIX, amb l'excepció matisada de Narcís Oller, s'hi veia l'aproximació a la realitat que s'estava reclamant per a la literatura

4. R. CASELLAS, «Proemi», dins *Les multituds*, Barcelona: Llibreria de Francesc Puig, 1906, p. 7-15.

contemporània. Em refereixo als anys cinquanta i seixanta del segle XX, uns anys de reconstrucció d'una literatura que volia incidir sobre la realitat i que, cercant antecedents en els quals justificar-se, portava a terme una revisió sistemàtica del passat literari des d'unes noves perspectives crítiques. En aquest sentit, el terme «naturalisme» tenia un sentit positiu. Tanmateix, un millor coneixement de les obres, un millor coneixement del món, del pensament, de les aspiracions dels primers anys de segle, ens han portat a desbancar aquest terme: la novel·la modernista, que quedí clar, no només no és naturalista: és postnaturalista o, millor, antinaturalista.

M'explico: la novel·la modernista està caracteritzada per l'exploració de les possibilitats de l'individu per escapar del determinisme, per escapar del medi, per construir-se ell mateix com a individu i imposar la seva voluntat sobre l'entorn. El grau d'èxit o de fracàs d'aquesta temptativa és bàsic, fonamental, perquè l'individu pugui construir-se com a ésser autònom, capaç d'exercir la seva llibertat individual i d'imposar-se sobre l'entorn. ¿Com es pot penetrar en aquells espais en els quals neix l'emoivitat, el primer element que diferencia l'home de tota la resta de la creació? ¿Com es pot captar la presència d'un element com és la Voluntat i el seu grau de personalització? Perquè l'home, a través de la Voluntat, participa de les forces més pregones de la Natura, però, alhora, si és capaç de personalitzar-la, de sotmetre-la, pot dominar-se ell mateix i dominar l'univers que l'envolta. El concepte de l'home ha canviat radicalment en relació amb el que proporcionava el cristianisme o el positivisme: l'home ha deixat de ser un ésser estable, creat per la divinitat o determinat per la naturalesa; és, sobretot, un ésser en potència que ha de realitzar-se ell mateix en la consciència i en la voluntat. L'home, en la seva plenitud, és allò que mossèn Llätzer, al llarg de la novel·la, reclama dels seus feligresos: «Jo només us demano cor, esperit, braços que m'ajudin, cossos que es moguin, cames que caminin... Jo no us demano res més que voluntat, una mica de voluntat». L'home és la capacitat de sentir emoció i és aquesta capacitat la que el diferencia de la natura i li permet adquirir consciència de la seva realitat; gràcies a la consciència pot convertir aquella força cega que és en l'univers i en la qual participa, que se li manifesta en els instints, en un element positiu: la voluntat. I, aquesta voluntat, sotmesa a la intel·ligència, el pot convertir en l'amo d'ell mateix, del seu propi destí: un ésser capaç de crear-se la seva pròpia vida, de dotar-se d'uns ideals superiors a la vida purament vegetativa, instintiva, que assegurí la supervivència de l'espècie, que és allò que la força inconscient de la Natura voldria imposar-li.

Gabriel Alomar parlava del «segon naixement de la persona»,⁵ aquell que es realitza en la consciència i que sorgeix de la imposició de la voluntat individual:

5. G. ALOMAR, «El futurisme», dins *Obres completes II. El futurisme. Articles d'El Poble Català*, Mallorca: Moll, 2000, p. 43-80.

l'home que es crea ell mateix i que, en crear-se, ocupa el lloc de Déu; l'home que no se sotmet a l'univers sinó que sotmet l'univers a la seva voluntat, que és capaç de viure harmònicament amb la Natura perquè és ell qui dicta les lleis. Cert: la mort acabarà destruint-lo, però si alguna cosa pot tenir sentit dins d'un món sense sentit és aquesta capacitat de l'home per donar sentit a l'univers, per crear la Història. Darrera aquesta concepció de l'home i del món –que no deixa de ser un lloc comú en el pensament finisecular– hi ha l'herència dels grans pensadors del romanticisme alemany, sobretot del Schopenhauer i Hartmann; del decadentisme i del simbolisme finisecular; de les teories nietzscheanes i vitalistes; etc. Fixem-nos com *Els sots feréstecs* no ignora aquest gran debat sobre el sentit de la Història i mossèn Llätzer, en la hipersensibilitat que li dona la malaltia, intenta esbrinar el sentit de la vida davant l'omnipresència de la Natura que imposa la seva llei, de la mort que regna per tot i que el deixa a ell amb el càstig de la clarividència: «Les cases arribaran a caure a engrunes... Mancada de xopluc, vindrà un dia en què la gent dels sots haurà de cercar refugi dins les baumes esperant la darrera hora... Després tot se convertirà en un fossar immens, en un cementiri sense fites...». L'autèntica realitat, al capdavant, es troba més enllà de les aparences, de la manera com la capten els sentits. Aquests no ens donen altra cosa que les aparences, els ressonos d'una altra realitat més pregona: «Entremig de la quietud que el rodejava, s'havia avesat a distingir els sorolls més desmaiats, més febles... i aixís passava llargues hores escoltant, escoltant en les tenebres, com si volgués desxifrar el llenguatge ignorat de milers de sers i coses que parlen o sospiren, que glapeixen o ploren mansament dins el gran silenci de la nit».

La figura del «sacerdot» adquireix, dins aquesta concepció còsmica, un caràcter simbòlic ben evident. En primer lloc, és cèlibe, un tret que compartirà amb molts dels herois de la novel·la decadentista o simbolista.⁶ La renúncia al sexe o, si més no, a la família, la forma institucional amb què es produeix la continuïtat de l'espècie, el situen en un espai d'independència personal, de control de la seva pròpia vida, que és essencial si el que es pretén és representar la plenitud humana (sempre, és clar, dins unes concepcions en les quals el sexe apareix com la forma amb què la Natura esclavitza l'home). En segon lloc, com a sacerdot assumeix la funció d'intermediari entre Déu i els homes o, en altres termes, entre la idealitat, l'esperit, i la humanitat. Com a representant d'aquests béns superiors, ocupa el lloc de Déu entre els homes. És l'ungit, duu la marca del sagrat i, per tant, assumeix la funció de la divinitat, exemple per als altres homes, als quals representa. Resumeix, en ell, la humanitat sencera i, per tant, a la manera de Crist, el seu model, es fa seus el

6. Vegeu, sobre aquesta qüestió, J.-P. BERTRAND, M. BIRON, J. DUBOIS, J. PAQUE, *Le roman célibataire. D'À Rebours à Paludes*, París: José Corti, 1996.

pecat i el dolor dels altres, els sent i els pateix com si fossin propis. «Com si ell tot sol» –ens diu la novel·la– «hagués hagut de purgar els pecats de tots els feligresos junts». Per això és també el redemptor, un redemptor que redimeix amb el seu propi sacrifici. La seva trajectòria al llarg de la novel·la és un «camí del calvari», en el qual no hi manquen ni les befes, ni el dolor, ni el desànim, ni la desesperació. I és que mossèn Llätzer és, evidentment, una figura simbòlica. És fàcil de veure si anem analitzant les funcions que va assumint mossèn Llätzer.

El pretext argumental

Casellas coneixia bé Montmany. Segons testimonis diversos i una narració seva més o menys autobiogràfica, «La mort del bosc», tenim notícies certes, bé que força imprecises, de la seva estada, de petit, a la contrada.⁷ Havia nascut a Barcelona el 1855 i, delicat de salut, va ser probablement criat per una dida de la masia de l'Ullar. Les relacions ben segur que no es van interrompre a mesura que es va anar fent gran. Com a mínim, sabem que el 1870 ell i la seva mare, fugint de la febre groga que assolava Barcelona, s'hi van refugiar. L'Ullar és la casa més pròxima a Sant Pau de Montmany i, per tant, és lògic que de nen hi fes d'escolà i mantingués estretes relacions amb el capellà, que era, des del 1853, mossèn Josep Lladó i Miquel. Potser van ser aquestes relacions les que el van portar al Seminari, on va estudiar entre el 1864 i el 1872, és a dir, entre els nou i els disset anys, quan, coincidint amb la mort de la seva mare i, poc després, del seu avi (el seu pare havia mort poc després de néixer ell), es va veure obligat per tal de sobreviure a fer-se càrrec del negoci familiar, una tintoreria (de la qual es desfèu quan ja era un crític artístic reconegut). Va viure, doncs, de prop, el conflicte de mossèn Lladó amb els seus feligresos, un conflicte que hem de considerar que és a la base de la seva novel·la.

Poc després de la publicació de l'obra, Casellas va rebre una carta del periodista i polític de Vilafranca Ramon Esclasans i Milà, en la qual li explicava que l'havia feta llegir a un senyor, Valentí Faura i Lladó, que havia viscut, ell i un germà seu, Víctor, de petits, a la rectoria de Montmany: «No puc menys que transmetre-li l'agradable impressió que li ha causat, puig conegué a l'Aleix de les Tòfones, al Josep i a la Mariagna, i en la figura de Mn. Llätzer hi veu perfectament la persona d'un oncle seu, rector que fou de Montmany, Mn. Lladó, i en quina companyia vivia. Explica el senyor Faura que el primer mosso que tingué Mn. Llätzer o Lladó fou l'Aleix, que

7. Per a aquestes qüestions biogràfiques i sobre la relació entre els fets històrics i la novel·la, vegeu, molt més detallat, l'estudi J. CASTELLANOS, *Raimon Casellas i el modernisme*, 2 vols., Barcelona: Curial i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1983. Els textos que cito dins aquest apartat van ser recollits dins d'aquest llibre.

anà després a can Romaní quan els habitants d'aquest mas, Josep i Mariagna, anaren de criats a la rectoria». Poc després, Casellas rebia una carta del germà d'aquest personatge, Víctor, oficial de Marina, que li demanava de poder-lo veure quan vingués a Barcelona i li confirmava (de fet, ens confirma a nosaltres) l'origen real dels fets que conta la novel·la: «Inútil es decirle los buenos ratos que he pasado reviviendo los episodios que con tanta realidad relata y al mismo tiempo la simpatía que sentía por aquellos terruños y por la mano, o mejor dicho, por el que había aprendido sin duda a conocer como yo la vida íntima de aquellos rudos montañeses, con la ventaja de haber después escrito en catalán, como es natural, sobre la vida en aquellos silvestres lugares». Els germans Faura van viure el conflicte de mossèn Lladó en la seva primera fase, mentre que Casellas, segurament, el va viure en la darrera, la que va portar el capellà, el 1869, a abandonar la parròquia. La parròquia de Sant Pau, que ja havia estat un cau de conflictes amb anterioritat, va ser-ho més encara quan, a mitjan la dècada dels cinquanta, alguns dels habitants de la parròquia (estesa per quatre municipis i sense un nucli urbà definit) van intentar que es traslladés a l'ermita de Puiggraciós. Per què? D'una banda, perquè així s'apropava al nucli més dens del veïnat, les cases del Serrat, però també –i sobretot– perquè si la parròquia deixava de ser Sant Pau, església, rectoria i les catorze quarteres de terra (quatre de les quals eren agrícoles i amb aigua abundant) amb què comptava, haurien entrat en la categoria de béns eclesiàstics subjectes a la llei de desamortització que s'havia proclamat el 1855.

Sabem que mossèn Lladó, en incorporar-se a la parròquia el 1853, trobà la rectoria feta una ruïna i que, en no poder recórrer a «la mezquina, cuanto insegura, dotación del Párroco de una miserable feligresía», hagué de realitzar pel seu compte les obres de reforma de la rectoria. Els problemes, però, sorgiren el 1855 i el 1858 en veure's obligat «a defender la parroquia y sus tierras contra una parte de sus parroquianos, que, en perjuicio de los demás, pretendían su traslación y venta, tal vez, de sus tierras».⁸ La lluita es va enverinar fins a tal punt que, en la sol·licitud de jubilació, el capellà afirmava que el conflicte «ha acarreado al infrascrito graves enemistades, y cuyas influencias han venido siempre contrariando su administración y cargo parroquial con toda clase de oposición y acechanzas, siendo esta la causa de la poca concurrencia de feligreses a esta parroquia en los días de obligación, y aun parte de estos con manifiesta repugnancia y murmuración, distribuyéndose los demás en las parroquias vecinas de Bigas, Ametlla y Figaró, con gran perjuicio de esta feligresía y mortificación y angustia del exponente, contribuyendo todo lo dicho a un malestar general cuyo malestar y angustiosa situación va agravándosele al infrascrito por habersele acarreado una penosa enfermedad, cuyos repetidos ataques le ponen en grave peligro y en no poder comer ni dormir sino con mucha pena

8. Arxiu Diocesà de Barcelona, caixa 41, núm. 177.

y trabajo por inacción de las glándulas y paralización del deglutidor y por ahogamiento y sofocación».⁹ Va obtenir permís per absentar-se i, el 1869, es va recloure en un establiment de beneficència de Sant Gervasi. Tanmateix, la situació de desgavell parroquial el va perseguir i cada dos per tres es veia obligat a justificar-se. Fins que va morir en 1887.

Són molts, doncs, els detalls que ens permeten descobrir, darrera l'argument d'*Els sots feréstecs*, una història real. Però tot aquest material recollit de la realitat o, millor, del fons de la memòria de l'autor, no passa de ser un simple pretext sobre el qual la novel·la es construeix. No ens trobem davant de la relació d'uns fets històrics: mossèn Llätzer és un personatge de novel·la, amb un passat intel·lectual i conflictiu que no trobem en mossèn Lladó. Justament, allò que separa la realitat de la ficció ens demostra que no ens trobem ni davant d'una novel·la realista ni davant d'una novel·la naturalista.

Novel·la i religió

Una de les qüestions a debatre entorn de la novel·la és la seva lectura en relació amb la temàtica religiosa del tombant de segle. Podem preguntar-nos fins a quin punt, en la figura de mossèn Llätzer, hi podem trobar definits alguns dels trets del Modernisme religiós, que va ser anatematitzat com a herètic uns anys més tard, o dels conflictes religiosos que havien anat apareixent en el tombant de segle. Però l'heretgia, que partia de la convicció que calia aplicar la intel·ligència a la comprensió de la Bíblia i dels misteris religiosos, pràcticament no va tenir cap repercussió a Catalunya.¹⁰ Quan Casellas, en alguns dels seus escrits, feia referència als corrents de modernització sorgits al si de l'Església, no sembla pas que es referís a aquests corrents. Esmentava l'esforç per «reposicionar-se de la direcció de las inteligencias» i de les noves vies de combat: «en su afán de recuperar el reino de las almas, arrinconan, como antiguallas, los quietismos perezosos, las contemplaciones extáticas, las devociones aniquiladoras, para apelar a las armas de nuestros tiempos: la polémica periodística, la crítica literaria, la sociología, la novela...».¹¹ Tanmateix, topa ben aviat amb els representants d'aquests nous corrents, des de Torras i Bages al Cercle Artístic de Sant Lluç. Fins i tot la seva novel·leta, *La damisel·la santa*, ens fa pensar en la voluntat d'ironitzar sobre aquells que assumeixen el paper de

9. *Ibidem*.

10. Vegeu, sobre aquesta qüestió, J. MASSOT I MUNTANER, *Aproximació a la història religiosa de la Catalunya contemporània*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1973, especialment p. 104-124.

11. R. CASELLAS, «Bellas Artes. Un cuadro de Llimona», *La Vanguardia*, 30-8-1892.

redemptors, sense, però, que en fer-ho s'hi pugui veure cap referent a la problemàtica religiosa generada entorn del Modernisme herètic. No: tant a *La damisel·la santa* com a *Els sots feréstecs*, sigui quina sigui la interpretació que donem als protagonistes, el problema de fons és artístic o social, no religiós.

Eduard Valentí va relacionar el problema de fons, el del capellà exiliat, amb dos casos concrets, el de Salvador Bové i el de Jacint Verdaguer.¹² El primer, mossèn Salvador Bové, essent encara al seminari, va presentar als Jocs Florals de 1896, justament aquells que eren presidits per Narcís Oller i que comptaven amb Raimon Casellas com a mantenidor, una biografia de Ramon Sibiude, un filòsof català del segle XVI, que havia estat atacat com a herètic per Torras i Bages a *La tradició catalana*. Bové va ser immediatament atacat per un guardià de l'ortodòxia torresibagesiana, Frederic Clascar, que va acusar-lo de «progressista» («progressista retrassat», li deia sarcàsticament) i d'«orgullós». El llibre, a més, va topar amb problemes per obtenir el permís eclesiàstic i no va arribar a la impremta. ¿És el conflicte de Bové el que es deixa entreveure en el pecat d'orgull de mossèn Llätzer, en l'intent de fer reviure un «savi d'altres sigles», motiu del seu exili a Sant Pau de Montmany? És més que probable. Tampoc això, però, ens autoritza a relacionar l'obra amb el Modernisme religiós. Mossèn Bové no se situava, ni de lluny, en la línia dels herètics. Era un nacionalista català que reivindicava Sibiude com a català malgrat la seva aparent heterodòxia. El reivindicava com a part d'una tradició que, en mans de Torras i Bages, havia quedat restringida a l'estricta ortodòxia. Aquesta reivindicació, però, a la novel·la, no és potenciada en el sentit que el passat que fa reviure mossèn Llätzer sigui l'heterodox, sinó en el fet mateix de fer reviure el passat. El capellà hi apareix penedit de les seves heterodòxies (espera que la pau de la natura li esborri «del cap els coïssosos records d'aquella caiguda tremenda, d'aquells errors d'enteniment, d'aquelles supèrbies del cor, que eren la causa del seu desterro») i accepta, aparentment, el càstig que la jerarquia li ha imposat. Però, llegits en clau simbòlica els signes que l'obra ens va oferint, mossèn Llätzer no ha canviat: torna a intentar fer reviure les coses mortes, a ressuscitar els feligresos, essent a més ell mateix, des del moment de la seva entrada al sot, mort i enterrat. I aquesta és l'acció que el portarà a la situació final. El conflicte de mossèn Bové, doncs, no és més que un pretext, un mínim pretext, per plantejar un problema més de fons: la possibilitat dels mortals de vèncer la inèrcia de les coses, de redimir homes i coses. I no sembla pas que en aquest sentit la novel·la sigui gaire optimista.

El segon conflicte, el de Jacint Verdaguer, hi és probablement d'una manera genèrica: Verdaguer exemplifica en aquells anys, a Catalunya, l'artista ingenu i rebel

12. E. VALENTÍ FIOL, *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos*, Barcelona: Ariel, 1972, p. 296-301.

que es veu bandejat i perseguit per la jerarquia eclesiàstica.¹³ Em temo, però, que Casellas, tot i el distanciament que en alguna ocasió havia mostrat davant dels marquesos de Comillas o de l'autoritat eclesiàstica, tampoc no acabava de combregar amb la idea que Verdaguer fos un poeta innocent perseguit. Ni amb els grups de joves escriptors que havien creat aquest mite. Potser en la imatge de la reclusió de mossèn Llätzer en un monestir s'hi pot deixar entreveure la reclusió forçada de Verdaguer a La Gleva, però mossèn Llätzer no és un poeta ingenu sinó un intel·lectual, ciutadà, acadèmic, brillant, reclòs en un marc rural. I és, justament, aquesta distància entre el sentiment i la paraula de l'intel·lectual i la capacitat receptiva del seu públic, un dels temes que traspassen l'obra de cap a cap, des del primer contacte del capellà amb els sorruts habitants dels sots, fins al seu darrer pensament. I tot això no té res a veure amb Verdaguer. Tornem a trobar, doncs, un nou exemple de com els pretextos reals s'aprimen quan entrem en la dimensió simbòlica de la novel·la.

Ja no cal, doncs, ni que ens plantejem si l'obra té o no al darrere un conflicte religiós. No el té. Casellas ha anat a parar a la història del capellà simplement perquè convertia en matèria literària aquell antic record de mossèn Lladó (amb algun altre element que hi afegeix) i, en situar-lo com a eix articulador de l'obra, fins i tot allò que aquest tenia d'evocació personal se li dissol. I és que se li converteix en material simbòlic, com una via per plasmar el xoc entre subjectivitat i realitat, entre el Jo i el No-Jo. El Jo, en aquest sentit, va essent investit dels elements humans més excelso, intel·ligència i creativitat, justament allò que representa l'«intel·lectual-artista», enfrontat a un «No-Jo» també investit de tots els seus atributs, els que corresponen a la matèria: inèrcia, instint, maldat. Un dualisme que anirà explicitant-se pas a pas. Aquesta és la novel·la.

Això no vol dir, però, que l'obra no utilitzi material religiós. L'eix estructurador de l'obra és un capellà que, argumentalment, lluita per convertir els fidels, que se sent prostrat per ells, que viu els set calzes d'amargura i que acaba perdent-hi la vida, com a mínim aparentment. El material religiós, doncs, de procedència bíblica o evangèlica, proporciona bona part del gruix de l'obra, bé que, com va remarcar Albert Hauf en una minuciosa anàlisi d'aquests paral·lelismes, «prescindint del *deus ex machina* sobrenatural i donant-li un sentit menys transcendent, i per això molt més humà i molt més pessimista, d'acord amb una filosofia potser relacionable amb la de Schopenhauer i de Nietzsche».¹⁴ I és que l'ús d'aquest material religiós i el fet de recrear-s'hi àmpliament posen de manifest un cert gust, jo diria que molt

13. Sobre aquest mite dins del Modernisme, J. CASTELLANOS, «Verdaguer i el Modernisme. Una recepció controvertida», dins *Literatura, vides, ciutats*, Barcelona: Edicions 62, 1997, p. 19-49.

14. A. HAUF, «De la *fovea* als *sots*. Possibles connotacions bíbliques i litúrgiques en *Els sots feréstecs* de Raimon Casellas?», dins J. MASSOT I MUNTANER, coord., *Miscel·lània Antoni Badia i Margarit*, vol. 3, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1985, p. 258-290.

característic de l'esteticisme finisecular, pels elements de la religió: des de l'església parroquial, simple i primitiva, fins al seguit d'imatges que se'ns hi descriuen, algunes minuciosament, exponents d'un art ingenu i expressiu que s'abeura en un barroquisme popular, que li va molt ve a l'autor per potenciar la tendència cap a l'expressionisme que travessa del primer a darrer capítol. La figura rabassuda de Sant Pau, parenta de la de Sant Ponç de *Solitud*, en seria un bon exemple. O la de Sant Sebastià. Però no només són les imatges i els objectes sagrats els que atreuen l'atenció del crític d'art que era Casellas. També la litúrgia i tot el cerimonial religiós, que el sacerdot no s'està d'omplir de simbolisme, sobretot en el moment en què s'investeix amb les sagrades vestidures i que s'eleva sobre tothom per tal d'exorcitzar la prostituta. El gust per aquests rituals extrems, pels exorcismes, per les dimensions aterridores i misterioses dels conjurs de tons apocalíptics, em sembla ben clar. Afegim-hi l'ús dels salms i dels textos bíblics, que connoten una situació de pecat i de penitència que envolta el personatge, el qual, cal no oblidar-ho, porta el nom de Llätzer, el pecador bíblic enterrat, al qual Crist ressuscita. O la lectura, en clau religiosa, com si es tractés d'una missa («la missa negra») del cerimonial eròtic que envolta la prostituta a l'ermita de Puiggraciós. I, en un altre ordre, les imatges del convent de monges on es troben Josep i Mariagna i on es refugiarà mossèn Llätzer, que recorden les desfílades de beguines a Bruges. Un to del qual no escapen els dos servidors, «figuretes descolorides escapades d'un retaule antic», semblants als que contracta per al seu recés Des Esseintes, a *À Rebours*, de Huysmans. Aquest, però, no hi vol tenir tracte, mentre que mossèn Llätzer voldria traspassar el cerimoniós respecte que li tenen i comunicar-se amb ells. No cal dir que sense èxit. Perquè, com Crist, és ell tot sol qui ha de beure el calze d'amargura.

Mossèn Llätzer

Si analitzem el personatge de mossèn Llätzer tal com va construir-se al llarg de la novel·la trobem dos trets que l'acosten més al decadentisme que al naturalisme. Perquè no és un personatge que se'ns expliqui per l'herència i l'ambient, tot i que hi hagi qui pugui dir que es tracta d'un trasplantat, un ciutadà enfrontat a la ruralia. Però l'accent de l'obra no cau en la inadaptació de mossèn Llätzer als espais on ha anat a viure sinó en l'intent de transformar-los. De fet, com els personatges que protagonitzen *À Rebours* o *En Rade*, de Huysmans, per citar només dues obres decadentistes, mossèn Llätzer arriba desterrat a Montmany, però amb l'esperança de trobar-hi un refugi, un recés, després de les batalles del món. Així, a mesura que va pujant-hi, esperant de trobar-hi la definitiva «pau de l'ànima», s'hi va confiant: «Si això, en comptes de desterro, serà el meu paradís». Espera, també, superar els primers entre-

bancs, els pagesos sorruts que va trobant-se. És que encara pensa en la Natura com la seva aliada i no com la seva enemiga. Aviat, però, es desenganya i la dualitat se li manifesta punyent: el món que l'envolta, el món natural, anirà manifestant la seva autèntica realitat, que és el mal, mentre ell cercarà refugi en l'església, una església que rescata del si de la natura perquè aquesta, abandonada, ja s'havia possessionat d'ella, i en el jardí, la natura sotmesa i dominada amb què s'envolta.

Fixem-nos com, en un dels capítols més «decadentistes» –permeteu-me aïllar el concepte– de l'obra, «L'església tancada» (no en va és el capítol que la revista *Pèl & Ploma* va triar per presentar l'obra), tot allò que separava els homes de la trista realitat del natural havia anat desapareixent: sense els rituals religiosos, sense el toc de les campanes que «els amidava les tristes hores de la vida» i, doncs, que donava sentit al temps, a la vida, els habitants dels sots s'avesen a un viure degradat, purament material, sense finalitat ni objectiu superior. El temple es va enrunant, torna al si de la natura, reconquerit per la força vital de la vegetació, palau dels ocellots negres que l'ha convertit en el seu domini. És l'única realitat: aquesta força vital de la natura, aquesta cega voluntat que engoleix els homes i els converteix en simples figurants d'un món sense progrés, que va girant sobre si mateix, tal com el veia Schopenhauer, un dels autors més citats per Casellas. Déu no és més que una vella imatge judeocristiana aterroritzadora i despersonalitzada: el «Déu Poderós que goreix i mata als homes, que fa llampegar o fa sortir el sol». En realitat, aquesta imatge de la divinitat tindrà un paper important, però en tant que és encarnada en el capellà o, millor, en tant que aquest, «a la contra», s'investeix del seu poder, es reifica en ell. Perquè l'autèntic nucli del conflicte és entre l'Home i la Natura.

Així, el discurs narratiu va construint aquests dos elements irreconciliables. Però ara la novel·la, en el capellà, ja ha trobat el «jo» que unifica la dispersió de la realitat, que sent i interpreta. És, doncs, des del «jo» que coneixem el «no-jo», la Natura. La descripció de l'entorn, ja des del moment de l'ascensió i, tot seguit, en entrar al recinte parroquial («El regne de la mort»), darrera una aparent tercera persona narrativa, ens mostra un autèntic discurs interior: «semblava», «se li alçaven», «se li arrencaven», «se li apareixia», i així al llarg de tota l'obra. La perspectiva és la del capellà, que construeix, en l'alteritat, la seva antítesi. Sensacions, intuïcions i somnis li proporcionen la seva veritat, que no és altra que la constatació que tot allò que l'envolta és el desordre i el caos. Descomposició i decadència. La realitat que l'envolta, així, es construeix metafòricament: és el regne de la mort. Sense escapatòria ni tan sols per a la mirada, mossèn Llätzer se sent «soterrat al fons del clot» i, tot seguit, va descobrint el món en descomposició, la descomposició de la mort, que l'envolta: a la rectoria i a l'església. Només l'herbei creix ufanós –«orat», ens ha dit, responent a aquest desordre incontrolat, caòtic, de la Natura que s'alimenta de la mort. Com les malves, «nodrides del greixum dels morts». Tot se'ls resisteix, lluita contra ells: «Semblava talment que tot lo que se'ls posava a davant, fossin

plantes, fossin homes, fossin pedres, tot els mirava de mal ull i tot se conjuminava per a revoltar-se contra la gent forastera que venia a torbar el silenci de les coses mortes i dels indrets adormits...». Els signes de la mort s'hi acumulen: la fosca, els xiscles dels ocells, l'aigua embassada, la descomposició.

El plor que tanca la constatació de la realitat és l'inici de l'acció transformadora, que el capellà comença tot seguit, amb una crida als feligresos. Tanmateix, un somni se li interfereix, un somni en el qual tots els temors es confirmen: la realitat és una simple aparença, una simple representació, perquè l'única realitat és la mort. No puc evitar, certament, tornar a Schopenhauer i afegir-hi encara un altre nom, el de Maeterlinck. El primer, a qui Casellas valorava perquè el considerava turmentat pel més enllà i pels misteris de la vida, és, sens dubte, darrera aquesta imatge d'uns homes que aparenten viure, que creuen que la vida que fan és real, però, de fet, es limiten a seguir rutinàriament una representació que no és altra cosa que el cerimonial de la mort. Perquè les sensacions enganyen: *La Intrusa*, el drama de Maurice Maeterlinck representat a Sitges el 1893, presenta el conflicte entre l'experiència dels sentits, de la ciència, i la intuïció d'un vell cec. És aquest qui acaba tenint la raó. I és que, com afirmava Casellas en l'article de presentació de l'obra (en la qual ell mateix actuava encarnant la figura del vell), l'obra acaba donant la raó «al ciego vidente, proclamando que la Muerte es la única verdad».¹⁵ Schopenhauer i Maeterlinck són la matèria del somni: la mort és l'única veritat. Per als habitants dels sots i per a ell mateix, enterrat de viu en viu: «Jo visc, jo penso, jo batego, jo estimo...». Heus ací, doncs, plantejat el conflicte de fons de la novel·la: la lluita entre la vida i la mort. En la representació que se'n fa el capellà, ell, a partir de la sensació de sentir-se viure, de pensar, de bategar, d'estimar, es considera portador de vida, mentre els que l'envolten són morts.

L'autèntica realitat, doncs, és la que li ha arribat a través del somni o de la visió intuïtiva. Quan ha reunit els habitants dels sots al cementiri: al fossar, les generacions passades, al damunt, les presents, «gairebé tan somortes i dormilegues com les de sota». Malgrat tot, defuig aquestes imatges: «No eren pas tenebres ni imatges defallidores lo que li convenia, en aquells instants, per a tocar el cor dels rústecs adormits». I imposa la raó: allò que li cal és fe en la resurrecció dels morts i caritat redemptora. Sobreposar, doncs, a l'evidència la força de la voluntat. La novel·la, així, entra en el debat entre decadentisme i vitalisme i, per tant, en un problema de comunicació. ¿Com canviar una realitat que sembla ja immutable? ¿Com desvetllar, des de la paraula, l'emoció en aquells que, en mots de Maragall, «han de fer ben tost per viure» i, per tant, ja no els queda espai ni temps per a allò que no sigui merament material? Mossèn Llàtzer té la paraula (l'art, la literatura, la creació, tot

15. R. CASELLAS, «*La Intrusa*. Drama de Mauricio Maeterlinck», *La Vanguardia*, 8-9-1893.

allò que forma part de la personalitat humana i que és superior a la simple vida instintiva), però els seus feligresos ja l'han oblidada, amb tots els ideals de vida superior. Ben clar se n'adona mossèn Llätzer després del seu fracàs en l'intent de commoure'ls: «Els sap greu que se'ls desvetlli, com si avorriessin la vida. Més s'estimen dormir quietons dins les tenebres que caminar cap a la llum. Estant-se a la fosca han perdut la vista, com han perdut la paraula vivint en la solitud...». I quan, refeta ja l'església pel seu propi esforç, els crida a reincorporar-s'hi, donant al toc de les campanes tant d'èmfasi emotiu com pot, torna a fracassar perquè els bosquerols sí que responen, però no a la seva crida, sinó a la força de la tradició, a la força del costum, que els obliga a obeir. ¿Com commoure'ls, doncs? ¿Com desvetllar-los? Cap via de comunicació no s'ha pogut obrir i, el capellà, enfrontat al dilema d'actuar a través de l'emoció o a través de la imposició, acaba optant, malgrat ser ell «tot bondat i tot amor», per aquesta darrera: imposar-se per la temença, pel domini del més fort. Els tracta, al capdavall, com si no fossin res més que matèria.

La mala dona de l'ermita

El dualisme en què es mou la novel·la fa un nou pas en el moment en què apareix la Roda-soques com una personificació de la resistència dels bosquerols a la voluntat transformadora del capellà: «Fins aleshores l'esperit del mal havia surat com indecís per dins de l'ànima ensopida dels bosquerols; però ara ja començava a pendre forma, a pendre vida i colors. Davant per davant de la potestat de Déu, que ell encarnava, s'alçava la potestat de l'infern, encarnada per la mala dona de l'ermita. Des d'aquella hora endavant, els sots ombrívols, que ell volia redimir de totes passades, fos per pietat, fos per la temença, quedarien repartits en dos dominis...: el domini de Déu, a la parròquia..., el domini del diable, a Puiggraciós...».

Potser la primera cosa a remarcar és que l'aparició de la Roda-soques provoca l'enfrontament entre dues esglésies: la parroquia i l'ermita. La primera, que representa els ideals superiors, el sentit de la comunitat i de la història, els ideals de l'esperit, és ensotada, té el cementiri al costat i apareix com l'espai de la mort; la segona, on s'ha acollit la prostituta i que era el local d'esbarjo i platxèria dels habitants dels sots, representa ara tot allò d'instintiu, la força del sexe, de la vida en la seva forma més primitiva, però és un espai situat al cim i obert al sol i als vents. La «paradoxa», doncs, és evident perquè mossèn Llätzer el que vol és desvetllar els feligresos a la «vida». Hi ha, doncs, enfrontades, dues menes de vida, la «superior», que se situa en els espais de la consciència i de la cultura, i la «inferior», «natural», que se situa en els espais de la inconsciència i de l'instint. El sagrat enfront del profà, l'esperit enfront de la matèria, el Bé enfront del Mal. ¿És així en realitat o aquesta és la visió del capellà? Si el món és «la representació que jo me'n faig», és

evident que tota certesa és relativa i depèn del punt de vista que cadascú adopti. Els bosquerols, al capdavant, malgrat les prèdiques del capellà, també expressaran el seu dubte: «Però, ¿ho és de debò el mal esperit?, se preguntaven rumiosos els bosquerols sense arribar a esbrinar-ne la veritat». I les escenes culminants de la «missa negra» no tenen cap realitat objectiva perquè són simples al·lucinacions del capellà. L'únic lloc, com va remarcar Albert Hauf,¹⁶ on hi ha una mica d'alegria de viure és a Puiggraciós i tant el Pallasso bosquetà com la Roda-soques canten sengles cançons, romanços populars, amb els quals s'oposen a l'acció del capellà. Caldria, doncs, afegir als dualismes esmentats la tristesa enfront de l'alegria (tot i que la dels habitants dels sots sigui una «alegria trista»).

Tanmateix, sigui quin sigui el punt de vista, la Roda-soques encarna el sexe despersonalitzat, degradat, ocult, que emana de la vida trista i reprimida dels camperols. La sexualitat que encarna no és perversa sinó natural. L'encarna, però, en la dimensió més grollera, antitètica als ideals que representa el capellà. I duu en ella els estigmes caracteritzadors d'allò que representa: és vella i rebregada, però amb el seu cabell roig, les seves carns blancasses, el mocadoret al cap i els posats provocatius, es converteix en «la temptació eterna de tot Montmany». Vençuda inicialment pels exorcismes del capellà, imposa el seu domini tot seguit provocant el boicot a l'església. I és que la bagassa no és més que una etapa, un estadi, en el procés de resistència de la matèria, de l'ordre còsmic de la Natura a la voluntat transformadora del capellà. Per això, tot seguit de l'acció de la bagassa, quan el capellà ha caigut vençut per la malaltia, arriba l'hivern i les tempestes que arrasen tot allò que el capellà havia reconstruït.

Incapacitat i lucidesa

La malaltia és un dels trets característics dels personatges de la novel·la finisecular i sovint apareix associada a la neurosi, a la hipersensibilitat que identifica l'artista i el distingeix del comú dels mortals. En aquest cas, tractant-se d'un redemptor social com és mossèn Llàtzer, la seva malaltia no es lliga a aquests estats de tensió nerviosa ni es relaciona tampoc amb el vici o la depravació. Però coincideix amb molts d'aquests herois pervertits en la seva indefinició fisiològica i en la seva participació en alguns aspectes d'allò que Pierre Citti ha qualificat com la malaltia de la lucidesa.¹⁷ A mesura que va avançant la novel·la, aquesta malaltia, que ha sorgit sobtadament amb

16. HAUF, «De la fovea als sots. Possibles connotacions bíbliques i litúrgiques en *Els sots feréstecs* de Raimon Casellas?», p. 280-281.

17. P. CITTI, *Contre la décadence. Histoire de l'imagination française dans le roman 1890-1914*, París: Presses Universitaires de France, 1987, p. 58.

la «visió» de la missa negra i, per tant, s'associa amb la qualitat de visionari del personatge, es va fent més explícita i dominant. De manera que es relaciona amb un altre tret característic de l'heroi decadentista: la incapacitat per a l'acció.

Tanmateix, mossèn Llätzer és, inicialment, un home d'acció i és tot allò que l'envolta el que va esmussant la seva capacitat transformadora. A mesura que va coneixent més a fons quina és realment la realitat que l'envolta, a mesura que la seva lucidesa va augmentant, també va perdent facultats fins a veure's reduït a la més absoluta inacció, la mort aparent, la catalèpsia, quan arriba al punt màxim de lucidesa. A cada nou pas, a cada nova derrota, més esmussada la seva capacitat d'actuar i més afilat en coneixement profund de les coses. ¿Podríem, doncs, llegir l'obra com un procés de descomposició del redemptor fins a reduir-lo a consciència lúcida, però, per la seva mateixa lucidesa, incapaç d'actuar? De fet, el «mal somni» de la primera nit ja li havia deixat ben clara quina era la seva situació: enterrat de viu en viu. I, en el seu primer contacte amb els feligresos, ja havia pogut veure que entre les generacions que eren enterrades sota terra i les que s'havien aplegat al damunt, no hi havia cap diferència. Allò que el somni i la mirada intuïtiva li descobriren i que ell, tossut, no vol acceptar, és l'única i profunda realitat: la Mort. Fins i tot, per tal d'actuar, feia esforços per apartar de la ment les evidències que se li presentaven. D'aquesta manera, la novel·la no seria altra cosa que el procés de presa de consciència –o d'explicitació– d'aquest fet.

¿No podríem, doncs, llegir l'estada de mossèn Llätzer a Montmany com una metàfora amplificada, marcada per un cert expressionisme, per un seguit de deformacions grotesques, d'allò que havia estat ell en el passat: un intel·lectual que havia volgut pertorbar la quietud de la tradició amb l'intent de revitalitzar la societat amb heterodòxies ja oblidades? La tradició alternativa que ell havia representat, l'esforç de l'intel·lectual rebel, ha fracassat a la ciutat i fracassa ara, sotmès i penedit, enmig d'una societat primitiva, avesada a viure seguint les normes invariables dels «camins mig esborrats que els van deixar les centúries». El somni ja li ho havia deixat clar.

A més, totes les imatges de decadència que se succeeixen en la ment de mossèn Llätzer, postrat al llit per la malaltia o convalescent, les al·lucinacions, els malsons, el paisatge desolat, la tristesa de l'hivern, tot, sembla confirmar que l'autèntica realitat és una i incanviable. Si tota la novel·la ha estat escrita amb una cura més que destacable, en aquests darrers capítols, enmig de la fragmentació i la deformació de les imatges que arriben a la ment malalta i fatigada del capellà (els «retalls de somni i llenques de desvari», ens diu), hi trobem fragments de prosa autènticament admirables. Només un exemple: quan el capellà, en el seu insomni nocturn, distingeix i interpreta els sons de la natura, i els va enumerant, recorda, ben de prop, el personatge d'Úrsula, de *La Intrusa*, quan va descriuint a l'Avi, cec, el paisatge que aquest no pot veure. Dins els diferents registres narratius que utilitza la novel·la, en

aquests darrers capítols hi predomina el to decadentista, amb la subjectivació del llenguatge, les substantivacions, les enumeracions i, en general, per la voluntat de captació dels moments de silenci i buidor còsmics, o dels ressons de l'angoixa i del dolor que emanen de l'univers o dels ressons de pietat que desvetllen en el fons de l'ànima. En un estudi recent sobre aquesta novel·la, em preguntava si, tant o més que la primera novel·la modernista, no seria aquesta «la» novel·la decadentista, la que tanca tot un cicle literari d'influència del simbolisme de Maeterlinck, que havia tingut en Casellas i en Rusiñol dos grans seguidors.¹⁸ Perquè és cert, tal com va afirmar Marfany i va demostrar resseguint la forta influència que va exercir,¹⁹ que inaugura tot un cicle de novel·la, la que anomenem «novel·la modernista» o «simbòlica», però també ho és que la visió còsmica que presenta és molt més desolada que les que, per dir-ho així, la segueixen. I, tanmateix, aquesta novel·la, com tot el corrent novel·lístic que genera, duu una forta càrrega filosòfica i cultural al darrera i, ben sovint, ens permet fer aquella triple lectura que Pierre Citti considerava perfectament factible en aquest tipus d'obres: la lectura psicològica o individual; la lectura política o social; i la lectura simbòlica o còsmica. *Els sots feréstecs*, a més, es presta de manera particular a establir paral·lelismes amb la situació política del tombant de segle, amb el regeneracionisme o amb l'enfrontament entre catalanisme (individualisme i cultura) i lerrouxisme (moviments de masses i anticlericalisme).²⁰

Marfany afirmava, com a conclusió de la seva anàlisi de la relació de la novel·la amb la societat, la política i la cultura del tombant de segle, una paràbola del fracàs de l'intel·lectual. Aquest és, sens dubte, el rerefons de l'obra. A l'hora d'analitzar els motius d'aquest fracàs (tal com l'obra els presenta, òbviament) topem amb tota aquesta concepció dualista de l'univers, sobre la qual es fonamenta la càrrega simbòlica i, doncs, les vies interpretatives que obre la novel·la. Aquest mateix sistema dual ens és donat per la perspectiva del capellà, que és la que amara tota la novel·la, perquè la veu dels bosquerols pràcticament no hi apareix. Potser en interrogar-se si realment és veritat allò que afirma el capellà i, un cop el creuen mort, van a veure'l amb curiositat morbosa, per saber quin aspecte té aquell personatge «altiu i esperitat», que se'ls presenta com un Déu, els amenaça, els bescanta i els humilia. Certament, la supèrbia, l'orgull, que havia provocat el seu exili als sots, no ha desaparegut i, ara, informa la seva acció transformadora i l'esforç per doblegar, per la temença, els feligresos (podríem, a més, preguntar-nos si l'orgull i l'individualisme no són, al capdavant, els «pecats» de l'intel·lectual). Però no em sembla lícit reduir

18. Vaig apuntar una revisió d'aquestes qüestions a J. CASTELLANOS, «Pròleg. La novel·la de la impossible redempció», dins R. CASELLAS, *Els sots feréstecs*, Barcelona: Edicions de 1984, 2001, p. 7-20.

19. J. L. MARFANY, «La primera novel·la modernista», dins *Aspectes del Modernisme*, Barcelona: Curial, 1975, p. 189-210.

20. Vegeu sobre aquests aspectes els estudis ja esmentats de Marfany i Hauf.

la novel·la a un càstig pel seu orgull, que ens portaria gairebé a parlar de novel·la exemplar: si mossèn Llätzer actua sol és perquè els habitants dels sots o no el comprenen o se li giren en contra.

Amb orgull o sense, aquell personatge representa la cultura, la crida a una vida superior, més digna, més elevada. La representa, però, dins un marc ideològic maniqueu que no permet la integració de la naturalesa, de la vida, en el sentit més primari en l'ordre superior, cultural. Perquè al capdavant, la Roda-soques, grotesca com és, no deixa de representar una cosa que és «dins» dels bosquerols i que queda demonitzada justament perquè existeix l'Església, o la Cultura, és a dir, mossèn Llätzer i allò que representa aquest. És cert que, tal com es presenta a la novel·la, la relació dels bosquerols amb el sexe és de submissió, d'esclavitud. Però també és cert que, per la banda de mossèn Llätzer, en ell i en els dos jaios, el sexe és inexistent. El demonisme i l'angelisme se sostenen l'un a l'altre i existeixen perquè s'exclouen mútuament i, al capdavant, escapcen la plenitud humana. Sigui'm permès de repetir el que vaig escriure sobre aquesta qüestió: «ens trobem en un dilema sense solució (la novel·la tampoc no la dóna) que fa pensar en la "genealogia de la moral" de Nietzsche: el naixement del dualisme còsmic com a exponent d'un carreró sense sortida en què ha desembocat la concepció moral cristiana. Per una banda, l'embrutiment de la xusma, de les masses, de la multitud; de l'altra, la pretesa noblesa de mires del redemptor, que ja no és seguit per ningú. La novel·la, però, no ens dóna cap perspectiva irònica. Opta per portar l'empatia del lector cap al protagonista, des dels ulls del qual observem la realitat. ¿Fins a quin punt, però, l'obra milita a favor d'ell o, simplement, constata la seva decadència, la d'ell i la dels valors que representa (jerarquia, església, moral, vida social, etc.) que són els que han sostingut l'ordre social i, doncs, el progrés durant segles i segles, mentre que allò que s'imposa és una realitat primària, despullada de tot valor de noblesa?».²¹

Per sostenir aquest punt d'ambigüitat que pugui tenir l'obra, la relacionava amb *La damisel·la santa*, una peça indubtablement irònica, en la qual una jove adolescent flagel·la el seu cos, el reprimeix, per tal d'assolir la santedat i, amb el convenciment que compta amb un mandat diví perquè sigui exemple de santedat, es presenta, vestida de mortalles, representant la mort, enmig de les festes del Pal·li de Siena. Quan, enmig de la plaça, s'imagina envoltada de totes aquelles santes i màrtirs que ha imitat i se sent ja glorificada al capdamunt del retaule, una força superior li destrueix el somni i la despulla de les mortalles i queda nua, enmig de la multitud que fuig esporuguida. Mig àngel, mig dimoni, la nuesa del seu cos jove i ple de vida

21. CASTELLANOS, «La novel·la de la impossible redempció», p. 13. He tingut en compte, per bé que hi discrepo en molts aspectes, l'estudi inèdit de F. OOSTERHOLT, «Dos rivals: el pastor i la bagassa en *Els sots feréstecs*», avançat en part a «*Males pècores*: sobre el primer capítol de *Els sots feréstecs* de Raimon Casellas», *Cuadernos Interdisciplinarios de Estudios Literarios*, segona època, tom 6, núm. 2, 1995, p. 259-267.

acaba embolcallat per la fosca. ¿No és un final semblant al d'*Els sots feréstecs*? Mossèn Llàtzer encarna la mort i, a través d'ella, espera encara redimir els bosques, despertar amb el seu propi sacrifici de redemptor els cors que no ha pogut commoure amb la temença i l'amenaça. Està a punt d'aconseguir-ho, però l'arribada de la Roda-soques destrueix el seu somni. Al capdavant, és ella qui venç: «tots varen córrer darrere la ferum de carn que feia la bagassa, com afanyosos de perpetuar, pels sots ombrívols, la passa de luxúria i de dolor». És cert que podríem assenyalar una petita diferència: Maria Laura, la «damisel·la santa», és mossèn Llàtzer i Roda-soques alhora, per bé que aquesta segona cara de la seva personalitat l'ha intentada reprimir. Fet i fet, però, poc canvia: és el dualisme denunciat per Nietzsche la causa del fracàs d'un i altre. La causa, és clar, de la distància que separa el poble de la cultura. Ho diu la novel·la?

Una novel·la modernista

L'obra va ser publicada entre el 1899 i el 1901 a les pàgines del diari *La Veu de Catalunya*, acabat de fundar com a diari, al qual Casellas s'havia incorporat com a redactor en cap pel seu caràcter de periodista professional, format a *La Vanguardia*. Hi publicava regularment contes. Un d'aquests, aparegut el 19 de març de 1899, va ser «L'Aleix de les tòfones», que iniciava una sèrie d'evocacions, lògicament literaturitzades, de personatges de Montmany que recordava de la seva infantesa. La idea de fer-ne una sèrie degué aparèixer tot seguit, perquè el segon conte, «El pallaso bosquetà», ja va publicar-se amb un títol general, que l'obra conservaria en la seva etapa periodística: «Pels sots feréstecs». Va seguir «L'Església tancada» i, tot seguit, «Rector nou». Va ser l'aparició d'aquest personatge, mossèn Llàtzer, el que li va permetre canviar el pla de l'obra i convertir la sèrie de narracions en novel·la: el capellà li proporcionava l'eix argumental de l'obra i, sobretot, la consciència subjectiva capaç d'unificar el conjunt dispers. A partir d'aquests moments, l'obra es va anar publicant, a mesura que anava essent escrita, ja clarament com a novel·la. En acabar-se la seva publicació a les pàgines del diari, Casellas la va reestructurar, va mantenir «L'Aleix de les tòfones» com el primer capítol, però l'allarga per tal de reintegrar el personatge (que desapareixia misteriosament burlant els camperols, al final del conte) al conjunt, situa «El pallaso bosquetà» com el capítol setè, en divideix algun i canvia els títols d'alguns altres, s'assegura que quedí clar que el capellà no mor (perquè en la versió periodística arribava a expirar) i la publica en forma de llibre, sota la rúbrica editorial de la Llibreria de Francisco Puig i amb una magnífica portada de Josep Pascó. Era el març del 1901.

Aquest procés és el que explica, externament, que la novel·la mantingui alguns capítols pràcticament autònoms (com «L'Aleix de les tòfones», «El pallaso bos-

quetà» o «Els dos jaios») i que trenqui així la unitat orgànica de la novel·la vuitcentista. Cal tenir en compte, però, que si es partia d'un projecte de contes era perquè allò que es cercava era la intensitat expressiva, una intensitat resultant del xoc entre la visió subjectiva de l'autor (i, doncs, d'una determinada idealitat) i la realitat, allò que Casellas havia anomenat «realisme paradòxic». Aquesta tensió condicionava l'escriptura de novel·les d'extensió i d'anàlisi, que era com a l'època es pensava que havia de ser el gènere, fins que, tal com fa Casellas, es trasllada a l'interior de l'obra i el protagonista pren el relleu de l'autor com a personatge que transporta la «intensitat de sentiment» capaç de traspasar les aparences i captar els ressons de les realitats més íntimes.

Casellas sembla que aplica a l'obra allò que havia observat de *La Intrusa*, de Maeterlinck: «Com la reproducció directa i *a posteriori* del ser humà, dotat de voluntat i de pensaments individuals, podria fàcilment enbrassar, amb ses iniciatives i imposicions, el pla emotiu ja determinat, les figures que intervenen en l'acció, més que com caràcters complexos, s'ofereixen com temperaments simplicíssims, poc diferents en sa majoria, o en tot cas, lo més estrictament contradictoris per a donar motiu al joc del contrast, al clarobscur de la sensació total».²² Aquest pes de la dimensió simbòlica que veia en el dramaturg belga, tan forta que posava la recerca de la «sensació total» fins i tot per davant de la construcció dels personatges, em sembla perfectament aplicable a *Els sots feréstecs*. Personatges amb prou feines individualitzats pel nom o perquè, en un moment determinat, ocupen un primer pla en l'escena, tot seguit es dissolen en una massa compacta. Allò que importa és «suggerir» el clarobscur, el contrast, justament per crear uns estats anímics en els personatges i en el lector. Tot el llenguatge, allò que s'ha anomenat «llengua mascul·le», cerca la màxima expressivitat, la màxima suggestió, a base de repeticions, frases paral·leles, antítesis, interjeccions i exclamacions, onomatopeies i tot un repertori retòric relacionable, més que amb el llenguatge rural, amb l'*écriture artiste* que practicaven, per exemple, els Goncourt. Tot un llenguatge ric i molt treballat, que va deixant ressons en el lector.

Juliol 2001

22. R. CASELLAS, «*La Intrusa* de Maeterlinck. La significació de *La Intrusa*», *La Veu de Catalunya*, 10-3-1904.