

TREBALL DE FINAL DE GRAU



**PAISATGES SIMBÒLICS,
CLAROBSCURS I «ANIMALETES
FEINERS» A *DRAMES RURALS*, DE
VÍCTOR CATALÀ**

**LA CREACIÓ D'UNA OBRA CÒSMICA A
PARTIR DE L'ANIMALITZACIÓ DELS
PERSONATGES**

Laura Pujol Pujol

Tutora: Margarida Casacuberta

Grau de Llengua i Literatura Catalanes. Facultat de Lletres

Juny de 2020

RESUM

Introducció. En aquest treball es duu a terme una anàlisi interpretativa de les diferents narracions que conformen el volum *Drames rurals* (1902) de Víctor Català. Aquesta se centra a esbrinar per quin motiu l'autora fa un ús reiterat de l'animalització com a recurs essencial per a caracteritzar els éssers humans de les diferents històries. **Metodologia.** Els diferents relats han estat analitzats individualment, així com també el procés evolutiu que ha seguit cadascun dels personatges. Posteriorment s'han tingut en compte també la resta de recursos estilístics que l'escriptora ha emprat en nombroses ocasions per intensificar l'animalització i per aconseguir que l'obra es pugui concebre com un tot. **Conclusió.** Es conclou que Víctor Català utilitza l'animalització per fer evident la igualtat entre els humans i la resta d'éssers i elements de la naturalesa. La influència còsmica, per tant, afecta de la mateixa manera tots els éssers. Partint de la teoria de l'evolució de l'individu de Nietzsche, Català defensa que només alguns éssers humans poden aconseguir la individuació —separació de la massa— a través de la seva pròpia voluntat.

ABSTRACT

Introduction. This paper is an interpretative analysis of the different stories included in *Drames rurals* (1902) written by Víctor Català. The analysis focuses on the reasons why the author repeatedly provides human beings with animal qualities as an essential appeal to characterise them in every story. **Methodology.** The different stories have been analysed individually, as well as the characters and their evolutionary process. Subsequently, it has been considered examining the literary stylistic techniques the writer used in numerous occasions to intensify the fact that some characters receive animal attributes with the aim the literary work can be conceived as a whole. **Conclusion.** It is concluded that Víctor Català attributes animal conditions to characters to show the equality between human beings and the rest of living creatures and nature elements. The cosmic influence, therefore, affects in the same way all the living. Víctor Català based on Nietzsche's evolutionary theory, defends that just some of the human beings can achieve individuation —separation from the masses— through their own will.

PARAULES CLAU

Drames rurals, Víctor Català, animalització, influència còsmica, teoria de l'evolució de l'individu, Nietzsche, individuació, voluntat

KEYWORDS

Drames rurals, Víctor Català, animal attributes, cosmic influence, Nietzsche's evolutionary theory, individuation, power of will

ÍNDIX DE CONTINGUTS

1. INTRODUCCIÓ	5
1.1. Objecte de l'estudi abordat.....	5
1.2. Estat de la qüestió	5
1.3. Justificació de l'objectiu	7
1.4. Metodologia utilitzada, fonts consultades i estructura del TFG	7
2. ANÀLISI DE DRAMES RURALS, NARRACIÓ A NARRACIÓ	8
2.1. Prec.....	8
2.2. En Met de les Conques	9
2.3. Idil·li xorc	18
2.4. Parricidi	23
2.5. Daltabaix.....	25
2.6. El pastor.....	31
2.7. La vella.....	36
2.8. L'empelt	39
2.9. Agonia	42
2.10. Ombres.....	45
2.11. L'explosió.....	50
2.12. «Nochebuena»	53
2.13. L'enveja	55
3. EL CAS DE LA PUNYALADA, DE MARIÀ VAYREDA. UNA COMPARACIÓ A PARTIR DE L'ANIMALITZACIÓ.....	59
4. CONCLUSIONS	61
7. BIBLIOGRAFIA.....	64
8. ANNEXOS.....	67
8.1. Annex 2a (seguiment del TFG)	67
8.2. Annex 2b (seguiment del TFG).....	68
8.3. Annex 2c (seguiment del TFG)	69
8.4. Annex 3 (autorització per al dipòsit del treball)	70
8.5. Annex 4 (enquesta sobre el protocol de seguiment del TFG)	71

**No té Déu, ni té pàtria, ni té llar...
no té res del que tenen altres homes,
i amb tot, ell viu feliç.
Ell viu feliç i sol,
com una estranya planta sens arrel,
sens baf de terra ni neguit de cel.**

Víctor Català

Fragment de «L'ungit», *Llibre blanc* (1905)

1. INTRODUCCIÓ

Caterina Albert i Paradís (1869-1966) —coneguda també amb el pseudònim *Víctor Català*— va ser una artista escalenca que va dedicar part de la seva vida a la pintura i a l'escultura, però que va destacar sobretot per la seva obra literària produïda dins el moviment cultural i estètic del Modernisme. D'aquesta darrera activitat va néixer la seva professió.

Solitud (1905) és segurament la novel·la d'Albert que més elogis ha rebut al llarg del temps, però també cal deixar constància que tres anys abans de ser publicada, ja havia vist la llum una altra obra seva: un recull de narracions titulat *Drames rurals* (1902)¹.

Aquest recull està format per dotze contes breus i un «prec» classificats —com el propi nom del recull indica— dins el subgènere del *drama rural*. Els protagonistes d'aquestes històries són, majoritàriament, personatges plens de «xacres», els anomenats «fantasmes dolorosos», que generalment acaben morint tràgicament.

1.1. Objecte de l'estudi abordat

En aquest treball de final de grau s'analitza l'obra literària *Drames rurals*. Es tracta d'un treball analític i interpretatiu en el qual es comenten les diferents narracions del volum, una per una, a partir de la seva simbologia més destacable, i en el que també es posa èmfasi en l'animalització dels personatges, com a clau de volta, així com també en el joc de llums i ombres i en el paisatge simbòlic que apareix a les diferents narracions. Posteriorment també s'hi duu a terme una breu comparació amb l'obra *La punyalada*² de Marià Vayreda (1853-1903), per a poder fer evident que ambdues han estat construïdes a partir d'un mateix procés narratiu però amb objectius diferents.

1.2. Estat de la qüestió

Caterina Albert va escriure el llibre dins el context cultural del Modernisme (c. 1892-1911). Aquest moviment cultural i estètic que va sorgir a la Catalunya burgesa i capitalista del moment, va tenir com a objectiu essencial vetllar pel progrés, per la regeneració de la seva societat, que es trobava estancada en la Renaixença. Per a fer-ho es va haver de crear una «cultura nacional» connectada amb Europa³.

Literàriament, les intel·lectualitats del moment —entre les quals hi havia Víctor Català— eren les encarregades de fer despertar els *adormits* a partir de la seva obra i darrere la figura recent sorgida de «l'artista modern». Havien de permetre a tots aquells que podien aconseguir-ho, conèixer-se a ells mateixos per tal d'afrontar la realitat que els havia tocat viure. Així va pretendre fer-ho Víctor Català amb la seva obra *Drames rurals*.

El poeta per excel·lència del moment, Joan Maragall, en un article publicat el 13 de novembre de 1902 al *Diario de Barcelona*, va afirmar que *Drames rurals* es tractava d'una obra «incompleta», «parcial», centrada només en les desgràcies ocorregudes al món rural.

¹ Per a aquest treball s'ha utilitzat CATALÀ, V. (2010). *Drames rurals*. (1a ed.). Barcelona: Grup Editorial 62.

² Per a aquest treball s'ha utilitzat VAYREDA, M. (1980). *La Punyalada*. Barcelona: Grup Editorial 62.

³ Per a saber-ne més vegeu BOU, E. (director) (2000). Modernisme. En *Nou diccionari 62 de la literatura catalana*. (pp. 472-477). Barcelona: Edicions 62.

Una obra moralment correcta i artística, segons l'escriptor, i que pogués ajudar en el creixement de la societat, havia de crear-se a partir d'una visió «total» de la societat, i no pas «fragmentària» com havia fet l'autora⁴.

D'altra banda, figures destacades del Noucentisme com Josep Carner van rebutjar també la figura de Víctor Català per culpa de les seves desavinences ideològiques⁵. Carner, però, va acabar reconeixent la grandesa de l'escriptora.

Per a Víctor Català la seva obra no adoptava pas una «visió fragmentària de la vida», sinó que simplement la perspectiva que havia escollit per a enfocar els drames, la que li aportava aquella «resplendor temptadora» —la «perspectiva de l'ombra»— ajudava a ressaltar sobretot la cruesa de la vida per damunt de tot allò positiu, una cruesa que, segons l'autora, també podia transmetre harmonia i que és arreu, i no únicament al camp.

La manera com va mostrar la seva perspectiva de la realitat és el que Raimon Casellas va anomenar *realisme paradòxic*⁶. Segurament, el fet que Caterina Albert hagués decidit comunicar el que comunicava i de la manera com ho comunicava és el que ha fet entreveure la postura expressionista⁷ de la seva obra.

Cal dir també que no només l'autora, amb les seves reflexions, va permetre entreveure el gran abast —a anys llum del *ruralisme*— de la seva obra. Alguns estudiosos, com per exemple Jordi Castellanos⁸ ja van defensar fermament que l'obra de l'autora havia rebut influències, no només de la literatura europea, sinó del seu art en general. Castellanos ja va fer una lectura simbòlica i «global» de l'obra de l'autora, de la mateixa manera que també ho ha fet Margarida Casacuberta. Les obres d'ambdós es tindran en compte en tot moment per a dur a terme aquest treball.

S'aprecia, per tant, a *Drames rurals* la influència de Nietzsche a l'hora de concebre l'individu en els seus diferents estadis, individu clarament relacionat amb la figura de l'artista modern. De la mateixa manera també és present en l'obra el vitalisme de l'alemany, l'afany de descobrir, de créixer, manifestat probablement i en diverses ocasions sobretot amb la «dolçor», al llarg dels relats.

També la teoria d'Ibsen apareix a la seva obra, si es té en compte la importància de la «solitud» de l'individu per tal de poder aconseguir l'autoconeixement i la individualització.

⁴ Casacuberta ho explica amb paraules del poeta a la seva obra recent: CASACUBERTA, M. (2019). *Víctor Català, l'escriptora emmascarada*. Barcelona: L'Avenç.

⁵ Mentre que Caterina Albert, segons la seva ideologia, defensava que la salvació de l'individu era en el propi individu, en la massa, el Noucentisme tenia com a teoria que la regeneració de la societat s'havia d'aconseguir a partir de la imposició d'un model per part de l'intel·lectual que, a més, ell dirigia.

⁶ Partint de la imatge del mirall, es crea una realitat «deformada», que intenta destacar elements per sobre d'altres però sense deixar de banda la seva «essència», a partir de la intensificació.

⁷ Expressionisme: Moviment artístic i literari d'origen alemany, de la primera meitat del segle XX, caracteritzat per una visió subjectiva i emocional del món, manifestada en la intensitat expressiva de l'obra. Diec2.

⁸ Per a més informació vegeu CASTELLANOS, J. (1993). Víctor Català i el Modernisme. En Enric Prat i Pep Vila (ed.). *Actes de les primeres jornades d'estudi sobre la vida i l'obra de Caterina Albert i Paradís «Víctor Català»*. L'Escala, 9-11 d'abril del 1992. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. pp. 17-45.

Cal destacar, finalment, la influència dels procediments pictòrics a *Drames rurals*, principalment del clarobscur⁹, que ha permès emfasitzar l'enfoc des de l'ombra que fa l'autora, però no només en l'àmbit cromàtic, sinó també a l'hora de caracteritzar els personatges físicament i psicològicament.

1.3. Justificació de l'objectiu

En un primer moment, aquest treball havia d'englobar únicament un buidatge de totes les figures retòriques relacionades amb la fauna que formen el llibre. Una lectura atenta de totes i cadascuna de les narracions, però, permet veure que l'evolució dels personatges humans va relacionada en tot moment amb els canvis que es produeixen a la natura i que, per tant, la seva animalització no només serveix per caracteritzar negativament els personatges, sinó que conté un rerefons simbòlic. A més, tot un seguit de característiques es repeteixen al llarg de pràcticament totes les narracions, i això permet que l'obra es pugui concebre com un tot.

Tenint en compte el que s'ha estudiat de l'obra al llarg dels anys, i a partir de l'anàlisi detallada de tots i cadascun dels recursos que s'utilitzen de forma reiterada dins de *Drames rurals*, en aquest treball es pretén fer evident que l'autora animalitza els personatges humans dels seus contes per tal de demostrar que estan en igualtat amb la resta d'éssers i elements de la naturalesa, i també per mostrar la petitesa de l'existència humana. Alhora, per tant, es vol donar a entendre que la influència del cosmos és per a tot i per a tots igual, sense distincions.

En definitiva, Caterina Albert, en les històries del volum, no pretén descriure el dia a dia de diferents personatges en el món rural, sinó que l'objectiu en aquesta obra va molt més enllà: els protagonistes representen els diferents estadis que s'engloben dins la teoria de l'evolució de l'individu de Nietzsche¹⁰ i l'autora vol, per tant, donar a conèixer a partir de les actituds dels diferents personatges els camins que cursaran cadascun d'ells en funció de la seva voluntat — que pot caracteritzar-los, o no— i de la dificultat que comporta desenvolupar-la.

1.4. Metodologia utilitzada, fonts consultades i estructura del TFG

Com ja s'ha esmentat en alguns dels punts anteriors, per tal de dur a terme l'anàlisi de les diferents narracions breus, s'ha fet un seguiment dels diferents personatges de cada narració, especialment dels protagonistes.

Aquests han seguit una evolució connectada amb l'animalització que els ha acabat duent a algun tipus de desvetllament: la mort davant la incapacitat d'evolucionar més enllà de la fase de *bèstia* com a individus, o l'autoconeixement i la individualització.

A més, s'ha analitzat paral·lelament l'evolució en el paisatge simbòlic, que no només engloba canvis en les plantes, els animals o els fenòmens atmosfèrics, sinó també contrastos en l'àmbit còsmic, en general.

⁹ Clarobscur: **1 m.** [LC] [AR] Estil pictòric que emprava només llum i ombra ometent els diversos colors [...]. **2 1 m.** [LC] [AR] Distribució de les llums i de les ombres en un dibuix o una pintura. [...]. **2 2 m.** [LC] [AR] Art de distribuir les llums i les ombres de manera que produeixin un efecte harmoniós. Diec2.

¹⁰ Per a saber-ne més vegeu FUENTES, S. (2013). «Seràs home sobre home». El perfil nietzschian dels modernistes catalans. *Haidé*, (2), pp. 135-151.

Finalment s'ha fet una posada en comú de totes les característiques comunes que uneixen els contes que conformen els *Drames rurals* i s'ha posat de manifest la condició de «bestieta del Senyor» que vol transmetre l'escriptora, que s'allunya molt del ruralisme.

S'ha tingut en compte, per tal de fer aquest treball, tot el que la pròpia escriptora en va dir, i el que en van dir també els seus *detractors*, com per exemple queda manifestat en les cartes que es van intercanviar Català i el poeta Maragall.

També l'anàlisi que n'han fet alguns estudiosos com Jordi Castellanos i Margarida Casacuberta, ja esmentats en l'apartat anterior.

2. ANÀLISI DE *DRAMES RURALS*, NARRACIÓ A NARRACIÓ

En aquest capítol s'aniran desglossant, de mica en mica, les narracions breus que conformen el volum *Drames rurals*¹¹. D'aquesta manera, es poden anar veient els recursos que utilitza Català al llarg de tots els contes, de forma repetida, per tal de fer evident la perspectiva des de la qual genera l'enfoc de la realitat —una perspectiva des de l'*ombra*—, que li permet baixar fins a les profunditats de l'ésser humà: els instints.

Cal destacar que Víctor Català, en moltes ocasions, animalitza els personatges humans per fer evident aquesta línia tan fina entre un animal i una persona, que en la majoria dels casos fins i tot és imperceptible. Igualment, també fa un ús reiterat d'algunes figures, com ara la fal·làcia patètica, que li permeten intensificar l'escena quan és a punt de produir-se la gran tragèdia.

De la mateixa manera, la presència del clarobscur esdevé essencial per provocar un impacte en el lector i els paisatges simbòlics hi són primordials per a poder copsar la universalitat de la vida, un tot que engloba tots els éssers i elements en igualtat de condicions. A més, la presència de la divinitat és constant en pràcticament tots els contes.

2.1. Prec

«Prec» es tracta del primer dels textos d'aquest recull de narracions. Aquest text introductori, que Català posa en boca d'un «pobre pelegrí de la terra aspra», va dirigit a una «escaienta damisel·la ciutadana», de faccions idíl·liques, a qui s'adreça mitjançant el vocatiu «Oh tu». En una ocasió, es compara la dama amb un element de la naturalesa, un «lliri d'ombra que un raig de sol d'estiu mustigaria [...]», i així fa entendre al lector que la dama és molt delicada (p. 55).

Aquest «pobre pelegrí» serveix a Víctor Català per deixar clares les seves intencions com a escriptora, per fer saber al lector, representat per la damisel·la, que el que llegirà a continuació és dur però que no és res més que la realitat, «un aplec de pedruscalls, de formes anguloses i endurides» (p. 55).

Català, ja en aquest comunicat, utilitza una clara ironia, així com també la falsa humilitat que caracteritza la seva obra; alhora, també fa ús del tòpic de la *captatio benevolentiae*, repetint en tot moment a la figura de la dama burgesa que no llegeixi el llibre, perquè no és per a persones com ella: «[...] plega i somnia!» (p. 57).

¹¹ Tots els fragments citats dins el text al llarg d'aquest apartat 2 del treball fan referència també a l'edició de *Drames rurals* esmentada a la nota 1.

L'escriptora no voldrà transmetre mai, per tant, una «pedra adulterada» (p. 55), sinó que transmetrà la vida real des de la perspectiva estètica que ha escollit, la més crua, que només alguns privilegiats podran entendre i acceptar.

2.2. En Met de les Conques

El primer dels contes d'aquest recull, i també el més extens, narra el procés cap a la individuació —lligat a la solitud— de Met. El jove troba refugi en la religió a partir de la qual pot desenvolupar emocions que el distancien de la «mar d'ombra (humanitat)» (p. 65) que l'envolta, però és incapaç de defugir el Destí imminent que el durà a la mort per culpa de la seva falta d'intel·lectualitat. No podrà, per tant, ascendir a un nou estadi de l'existència humana ni commoure els «animalets feiners» (p. 64) que l'envolten amb indiferència.

El primer que s'aprecia a la història d'«En Met de les Conques» és la descripció negativa del personatge, tant psicològica com física. És un noi rebutjat per tothom i assenyalat des del seu naixement, ja que és un «bordet» i nascut del pecat, fill i net de les Conques, dues dones sense marit, i de pare desconegut —alguns pensen que es tracta del diable—:

[...] de marrec escanyolit se convertí en un pal de gànguil, però la crescuda el deixà només que amb la pell i l'os [...] esllanguit com una saca buida, amb el cap menut, menut, el cabell destenyit i escàs, les espatlles escorrent-se-li del coll d'ànec interminable [...]. (pp. 61-62).

Sos moviments esdevingueren lents, sense gens de vivor, i els braços li penjaven com una cosa morta que es balancejava amb el vaivé del cos. (p. 62).

Cal destacar també que Met va ser batejat a la nit, d'amagat de tothom. Com es podrà observar al llarg de pràcticament tots els relats d'aquest llibre, la nit, la foscor, les tenebres, el misteri o les ombres, entre d'altres, tindran una gran importància¹².

Per tant, el fet que Met rebés els Sants Sagraments a la nit, fet no habitual, és molt important a l'hora d'atribuir característiques negatives que marcaran fins al final del conte el seu protagonista.

Des del principi de la història es fa evident la solitud de Met, no només per l'actitud dels seus veïns que el deixen de banda, sinó també per la relació que té amb la seva pròpia família; amb la solitud hi va lligada també la seva proximitat als animals que es posa de manifest amb l'animalització del noi, que és representat com a un cuc o com a un animal malalt:

[...] la mare o l'àvia el treien al carrer, deixant-lo hores i hores xisclant o rebolcant-se al bat del sol, enmig de la pols resseca, com un cuc [...]. La gent, al passar, se'l mirava de cua d'ull, sense arrimar-s'hi, com si fos un animaló empestat. (pp. 60-61).

¹² «[...] la nit, la foscor, les tenebres, el misteri o les ombres [...]». Aquests substantius, sobretot, permeten fer evident la perspectiva que adopta l'escriptora per tal de construir els seus relats.

A més, a mesura que Met va fent-se un noieta, el respecte que tothom li tenia es va transformant en una mena d'indiferència que l'animalitza encara més. La seva solitud es pronuncia i no té cap funció en el món terrenal:

[...] començà a desprendre's de tota sa figura un no sé què d'angelical mansuetud, un cert aire innocent i quietós de bestioleta inofensiva i sobrera en el món. (p. 62).

Met, quan es fa una mica més gran, acaba acceptant el rebuig social, vagareja com un «ca sense amo» (p. 61), i el rep com a un tracte normal. Degut a aquesta marginació, no aprèn a fer res, ni tan sols el més bàsic, i es dedica a observar.

Hi ha, però, una altra característica que el fa únic i que no és la solitud, tot i que hi té relació. Al llarg de la història es poden trobar moltes referències a la visió de Met, als seus ulls, a les seves observacions: té uns «ulls inexpressius i clars com l'aigua corrent» (p. 61), «sempre mansament oberts» (p. 62). Ell mira i veu coses que ningú més pot veure. Fins aquí, per tant, és possible pensar que compleix una de les característiques de l'artista modern: és un «despert entre adormits»:

S'hauria dit que tot davant d'ell seguia en l'espai el camí d'una llum que l'atreia vagament i que no veia ningú més. (p. 61).

És necessari tenir en compte, però, que aquests ulls observadors que tindran molta importància al llarg del conte també seran el reflex de l'ànima del personatge. Una mirada clara, neta, però que reflectirà un interior buit, faltat d'intel·lecte, en definitiva, una taula rasa:

[...] aquelles ninetes encantades, de suau blau de cel, un cervell blanc i fred com un tros de marbre. (p. 62).

[...] tal volta era el floriment atàvic d'una llavor espiritual misteriosa que havia germinat, per atzar, en terror impropï. (p. 77).

També és molt important per a Met la figura persuasiva del predicador, que va carregada de característiques positives. És a partir de l'arribada del sermonador que el personatge de Met comença a destacar per sobre de la resta de fidels. Aquest contrast, Víctor Català el fa evident amb l'ús de clarobscur. Met, caracteritzat per colors clars, sobreeixirà per damunt la «massa fosca», analfabeta i emocionalment hieràtica: «[...] va veure's immòbil i estirat, sobreeixir son coll blanc de la massa fosca» (p. 63).

Met i el poble són «animalets feiners» amanyagats pel seu amo, el predicador, mitjançant les manyagues, que no són altra cosa que les paraules dolces, els «refilets d'aucell» que l'home emet (p. 64). El seu llenguatge persuasiu és comparat amb elements positius: les paraules, que són aigua d'una font que cau sobre la «ramada somorta» (p. 67) —els refresca i els estava la inconsciència—, i unes papallones que volen al voltant seu. Aquestes paraules remouen quelcom dins els fidels però no són enteses per cap d'ells. Només serveixen per netejar petites minúcies:

Els períodes brollaven de sa boca [...], com una deu d'harmonia que s'escampava vers tots els indrets de l'església, i queia sobre els fidels atapeïts, a manera de ruixat fresquívol que per primera volta estovava la

sequedat de llurs vides meselles d'animalets feiners, endurides i petrificades en la inconsciència. (p. 64).

Ells sentien l'eixam de paraules belles voleiar graciosament entorn de sos caps, pessigollejar en llurs orelles, eixorir i escalfar com munions de guspiretes de tots colors llurs cors entumits en la quietesa de la fosca inexpressiva; [...] i els feia tornar bons i liberals i caritatius, curant-los l'esperit de les crostes ronyoses de petits egoismes, petites rancúnies, petites concupiscències. (pp. 64-65).

Les paraules del predicador fan que Met comenci a sentir emocions, «anhel» (p. 66), desig més enllà de la indiferència, per a tornar a sentir les paraules de l'home més endavant. Per a ell, a més, és l'única oportunitat de ser «volgut i compadit» (p. 67). Cal recordar, però, que tot i deixar de banda la *mansuetud* que el caracteritza, Met sempre escolta els sermons des de terra, ajupit damunt d'una tomba, i que els fidels el colpegen sense miraments perquè, per a ells, segueix sent invisible. Per tant, ja de bon principi, és possible veure que el procés cap a la veritat de Met es pot entreveure simbòlicament impossible: es troba *lligat* a la terra i damunt d'una tomba.

Víctor Català també descriu el predicador mitjançant clarobscur: «[...] els inquietos braços negres, el pit, blanc com el d'un colom, i la cara rosada i fresca [...]» (p. 66). Podem observar que és l'únic personatge de la història però, que gaudeix de diferents trets cromàtics, a part del blanc i el negre.

Es pot apreciar, a més, que les escenes de la Bíblia que descriu també estan formades per contrastos que aquesta vegada són representats per fets negatius i fets positius:

[...] parlà de les delícies del Paradís, de l'arbre del bé i del mal, de la feblesa de l'home i de sa caiguda, dels enemics del cos i de l'ànima, del càstig dels pecats i de la recompensa de les virtuts. (p. 64).

Totes aquestes paraules meravelloses, l'escriptora les compara amb «una pluja de roses» (p. 66), que caracteritza a partir d'una fal·làcia patètica:

[...] En Met les veia materialment caure, aquelles paraules, com una pluja de roses que es capbussaven i feien joguillosos tomballons, expandint entorn núvols de flaire. (p. 66).

En definitiva, el que fa el predicador és extreure «la mel de l'exemple i endolcir amb ella l'amargantor de totes les penes i tribulacions dels homes» (p. 67). Una vegada més, Víctor Català ho posa de manifest a partir d'un clarobscur entre la «mel» i «l'amargantor» i utilitza en in comptables ocasions aquesta combinació de llums i ombres al llarg de tot el conte.

A continuació cal fixar-se en com són representats els passos de Setmana Santa als que assisteix Met. Ben al contrari de com ho explicava el predicador, les escenes són descrites negativament i a partir de clarobscur. També són evidents els canvis en l'actitud del noi que, amb ràbia, per primera vegada, acaba empenyent la multitud per a trobar un bon lloc per tal de veure la processó. És possible deduir que, en aquest precís moment, Met s'integra a la «mar de carn» (p. 71).

Quan la corrua s'acosta, Met hi aprecia llumetes que són comparades amb cuques de llum, una taca negra i una ombra. Així, doncs, es pot observar el contrast de claroscurs entre les llums i la fosca i, alhora, l'animalització de les flames:

[...] apuntaven tres o quatre piquets bellugosos que semblaven cuquetes de llum. De seguida es vegé la taca negra d'un penó i l'ombra llargaruda de les cucurulles. (p. 70).

I afegeix, una vegada més, que «Vista en conjunt, semblava un gran llenç antic, ple de grops de fosca intensa i de viva claror [...]» (p. 71). Aquí també s'aprecia el contrast de llums i ombres que podria aparèixer en molts altres exemples.

Cal destacar una paradoxa en el moment en què Caterina Albert defineix el moviment dels participants de la processó: «[...] se movien amb rítmic balanceig, d'una monotonia marejadora» (p. 71).

Més tard l'escriptora se centra a descriure les imatges que componen la corrua. Una vegada més també ho fa a partir de trets negatius. Cal destacar també l'animalització de Rufic, l'home que porta la creu, que és comparat amb un animal de tir que intenta arrossegar l'eina que l'oprimeix sense sortir-se'n:

Amb tot, el minyonàs eixancarrava les cames contretes, i sos peus descalços, amb els dits eixamplats com urpes, grataven la terra abans de desclavar-se'n per a avançar de mica en mica. [...] panteixava fadigosament, [...] pel coll de brau, a punt d'esclatar i per l'ample tòrax espitregat, la suor hi baixava en regalims [...]. (pp. 72-73).

No es pot deixar de banda la descripció negativa que es fa de Jesús. La figura té una «llarga cabellera de dona [...]» (p. 73) i, a més, apareix a la nit i surt del bosc «feréstegament» (p. 72), com si d'una bestioleta es tractés.

El mateix lector pot apreciar, en diverses ocasions, l'evident semblança física entre el jove i Crist. Quan Met se sent aclaparat, per exemple, per la «mar de carn» (p. 71) i vol sortir-ne, es produeix un paral·lelisme amb el Sant Crist dalt la creu:

Hauria volgut desclavar-se d'aquell lloc de tortura, per a poder respirar lliurement, però el tauló de l'esquena i les espatlles carnosos del davant el tenien aparedat com en un nínxol. (p. 73).

En aquest moment ja és possible dir que els trets negatius que caracteritzen els personatges han aconseguit corrompre del tot les figures a les quals donen vida, i el lector ja no se situa davant de persones disfressades, sinó davant de «fantasmes negres, arrossegant la cua i brandant la llarga cucurulla, [...] i [...] vells descalços que arrossegaven llargues cadenes, i la processó mai més s'acabava... Com un etern lament [...]» (pp. 73-74).

L'acumulació curulla de característiques negatives és tal que l'escriptora no només aconsegueix el desgast de l'espectador de la processó davant de l'acte, que «mai més s'acabava», sinó que aconsegueix transmetre aquesta sensació d'eternitat i d'esgotament al lector.

Aquest turment, però, no es fa evident encara en Met que continua observant un dels últims «*misteris*» (p. 74) en el qual també es poden apreciar clarobscur:

[...] la Mare de Déu, vestida de riquíssim vellut negre i amb una toca de randa blanca [...]. (p. 74).

Seguidament és possible observar una altra combinació de llum i ombra en el text. El color *groc* és símbol de mort:

[...] i sobre les carns del Màrtir, la claror de les atxes hi posava grogors de mort veritable. (p. 74).

Cal destacar també la imatge commovedora que es crea a partir del trau que la figura de Jesús té al pit. La ferida contrasta amb els llavis d'una boca que riu malèficament, en silenci:

El trau sagnant de la mamella ressortia com llavis encesos d'una boca que esclafia muda i esparveradora rialla. (p. 74).

Met, finalment, no pot suportar més la pressió que sent i acaba desmaiant-se. Ho fa en silenci, invisible per a la resta d'espectadors. Per indicar la petitesa de la seva existència, l'escriptora utilitza l'animalització i compara la mort del noi amb la d'un pollet:

En Met de les Conques s'havia esvaït, quietosament, sense cap rebombori, com un pollet quan mor. (p. 75).

En la part del conte que segueix Met ha quedat marcat per l'enyorament, un cop acabada la Setmana Santa. Per a fer evident el seu defalliment, Víctor Català utilitza l'animalització. D'una banda les orelles se li han pronunciat més per culpa de la seva primor: «[...] les orelles se li aprimaren com orelles de gat» i, de l'altra, la seva mare afirma que sembla que l'hagin «desmamat», com un animal que se separa de la mare perquè ja està preparat per viure sol (p. 75).

A continuació cal recalcar la definició que es fa de l'església, un «món d'ombra [...]» que «s'omplia d'aparicions enlluernadores» (p. 68), en la qual abunden les característiques negatives, sobretot, i que seran presentades una vegada més mitjançant el clarobscur i els contrastos, en general:

[...] un calfred li angullejà pel cos, i una alenada de fresca tranquil·litat invadí la seva ànima. (p. 75).

A continuació, Víctor Català descriu una imatge formada per tot un reguitzell de figures. Primer de tot és possible observar la personificació de la pedra, que és nua. A més s'hi utilitza el clarobscur: es produeix un contrast entre la coloració de les «pedres fosques» i els rajos del sol, «ses espases d'or» (p. 76). També ressalten els múltiples colors dels vitralls, comparats amb papallones, que contrasten amb la foscor de la pedra.

Els rajos del sol produeixen uns reflexos que són animalitzats, ja que «[...] mirotejaven com voladúries de papallones de tots colors [...]» (p. 76). Alhora, però, també es pot defensar que es tracta d'una fal·làcia patètica per personificació de les papallones, si es considera que les papallones no mirotegen, sinó que ho fan les persones:

[...] i sobre la nuesa de les pedres fosques mirotejaven com voladúries de papallones de tots colors, els reflexes dels finestrals envidrats, que el sol travessava amb ses espases d'or. (p. 76).

Met segueix observant tot el que l'envolta dins l'església. Les imatges religioses, així com els elements que hi ha sobre l'altar també són definits a partir de claroscurs i contrastos variis. Les imatges són caracteritzades a partir d'una fal·làcia patètica, ja que es troben «ensopides en sa [pròpia] quietesa» (p. 76). Elles mateixes, per tant, es provoquen avorriment.

Aquestes figures, a més, són «perfumades amb olors d'encens», però també «de cera cremada i de floridura». Aquí, doncs, és possible veure-hi un gran contrast entre una olor positiva i dues de negatives (p. 76).

Els retaules són d'un color negrós i damunt seu hi ha situades unes tovalles d'una «blancor freda i crua» (p. 76). En aquest cas el lector es troba davant d'una sinestèsia, ja que al substantiu «blancor» se li han atribuït unes característiques que no li pertoquen per la seva naturalesa.

Així, doncs, és possible apreciar que Met es troba en una absoluta solitud dins l'església, envoltat d'elements tètrics que intensifiquen la mediocritat de l'espai. Cal recalcar, a més, que l'únic *signe de vida* que hi ha al temple és el de la flama de la llàntia de Crist. Per tant es pot deduir que, si Met és acompanyat per una llum material, fictícia, i aquest és l'únic element que aporta vida a l'escena, això significa que Déu tampoc acompanya el noi dins de la casa sagrada. És, per tant, un clar exemple de la ironia que utilitza l'escriptora en la seva obra, a la qual fa referència Margarida Casacuberta¹³:

No hi havia ni una ànima [...] i l'únic signe de vida el donava la llàntia del Santíssim, quina faroneta petita i quieta relluïa en la penombra com una oliveta de llum. (p. 76).

Met pateix un seguit de visions relacionades amb Jesús quan comença a deixar de menjar. Aquestes es produeixen durant la nit i, per a ell, són «lapses de claredat» (p. 77). Aquesta claredat es fa evident en el cromatisme utilitzat en la descripció, en què destaca el color blanc, i en l'escapament de l'ànima del noi de tots els elements materials negatius que l'envolten:

[...] el sostre vell, de canyes, i les parets plenes de xacres i pegats s'esfondraven i desapareixien [...] i el niu de cambra i tot l'espai s'omplien de llum i de bel·leses [...]. (p. 77).

Tantost era la seva animeta que en forma de papallona blanca passava i traspassava pel mig dels raigs de lluna que entraven pels traus i esclètxes de la finestra consumida [...]. (p. 77).

Seguidament, també cal centrar-se en la descripció de la mort de la mare de Met. La dona, que ha estat titllada de bruixa i que causa feredat al seu propi fill, acaba morint enverinada per uns bolets. L'escena totalment macabra de la dona agonitzant, generada a partir de l'animalització i la cosificació final del personatge, fa recordar totalment a la d'un ésser demonitzat. En relació

¹³ Vegeu CASACUBERTA, M. (2019). *Víctor Català, l'escriptora emmascarada*. Barcelona: L'Avenç.

amb aquesta última idea cal recalcar que, inicialment, és el propi poble que defensa que Met podria ser fill del propi diable perquè no se li coneix el pare:

Sa mare semblava folla; el verí que li rosegava les entranyes l'havia tota desfigurada. Enmig d'udols i extremituds, xiulant com una vibra, li digué que tornés a casa el metge [...]. (p. 79).

La llum serà el que permetrà a Met, en més d'una ocasió, descobrir la veritat en cada moment. En el primer cas un llum il·lumina l'escena principal, és a dir, permet al noi veure el rostre de la seva mare per apreciar el problema: «En Met anà a cercar llum, i a l'entrar de nou vegé a sa mare amb una cara tan diferent que no semblava la mateixa» (p. 78).

En una segona ocasió la flama ha estat personificada. L'ús de la fal·làcia patètica serà molt important i habitual a pràcticament tot el volum de *Drames rurals* tal com explica Casacuberta a la seva obra en relació amb la ironia¹⁴. En aquest treball, però, també es pretén exposar una nova visió de la personificació de la flama vinculant-la a l'ànima, a les emocions dels personatges.

En el fragment que apareix a continuació, per exemple, la flameta que *presencia* l'escena té por. En aquest cas es pot vincular la llum a l'ànima de Met que la pròpia escriptora comenta que «[...] se la mirava [a la seva mare] ben espavorit, amb l'angúnia en els ulls clars». (p. 78). A més també s'aprecia una nova combinació entre llum i ombra entre el color dels forats del nas i el color dels ulls:

[...] lo primer que vegé a l'entrar en la cambra fou uns forats de nas molt negres i uns ulls girats en blanc. La flameta del llum pampalluguejava com si tingués por. (p. 80).

L'escriptora fa una descripció de l'estat físic en què es troba la malalta i torna a aparèixer, com al principi del conte, la burla en el rostre, la *mofa* que abans apareixia en el pit de Jesús, i que apareixerà en nombroses ocasions en diversos contes del recull. Probablement simbolitza la maldat:

Tenia els talons enfonsats en les anques i la barba enmig dels genolls. Amb els ulls en blanc i la boca badada i de gairell, semblava fer una ganyota de mofa. (p. 80).

I finalment, un cop morta la Conca, Víctor Català torna a fer evident la petitesa de l'existència humana. El cos de la dona es fa desaparèixer ràpidament com si mai no hagués existit:

Després de mitjançar correus fent consultes i més consultes, no es trobà altra solució que embolcallar el cadàver amb les mateixes robes del llit i, fet una pilota, dur-lo en un carretó fins al fossar, després de cantar-li les absoltes a corre-cuita. (p. 81).

Un cop morta la mare de Met, el noi es troba en la solitud més absoluta. Incapaç d'afrontar la situació, Met avança cap a la tragèdia imminent: «Un cop solet, En Met acabà d'esllavissar-

¹⁴ Vegeu CASACUBERTA, M. (2019). *Víctor Català, l'escriptora emmascarada*. Barcelona: L'Avenç. p. 82.

se». El noi s'alimenta del menjar en mal estat que la seva mare, titllada de «garsa» pel seu afany d'acaparar, havia anat guardant. (p. 81).

En aquesta darrera part d'«En Met de les Conques» el protagonista pateix tot un seguit de visions. La primera que es comentarà i s'analitzarà és la que té relació amb la seva mare. Cal tenir en compte que aquesta figura ha estat relacionada amb el dimoni i amb la bruixeria al llarg de tota la història i, en aquest sentit, l'escriptora tracta aquesta al·lucinació d'una manera diferent. El lector pot pensar que no es tracta d'una visió provocada pel seu estat lamentable, sinó que realment el fantasma de la seva mare apareix cada nit per provocar-li tos i bufar-li l'orella amb una fredor de morta. Per exemple:

[...] li bufava l'orella amb una bufera freda, freda, que gebrava el cor i el feia tremolar [...]. (p. 82).

[...] mes sa mare, amb el geni inquietador que havia tingut sempre, li posava el dit segon de la mà dreta sobre la post del pit i pitjava, pitjava porfidiosament, fins a trobar la molla de la tos. (pp. 82-83).

La seva mare, aleshores, amb la ganyota de mofa del dia que es va morir, se n'entornava de puntetes cap a sa cambra [...]. (p. 83).

Una vegada més, la «ganya estrambòtica» (p. 83) apareix en la figura de la morta i, a continuació, la veu narrativa fa entreveure que la Conca no es tracta d'una visió, sinó d'un fantasma, ja que l'únic que veu Met a «les nits de tos» són «vírgules»:

Les nits de tos no hi havia més visions per al pobre Met que les vírgules de tots colors que li ballaven davant dels ulls [...]. (p. 83).

Met té un somni —tot i que ell creu que es tracta d'una visió— en què Jesús el convida a pujar a dalt la muntanya, un indret proper al cel, per a fer-hi penitència. Aquest camí sense retorn s'inicia a la nit que, cal recordar, té connotacions negatives.

Met segueix tenint al·lucinacions durant el trajecte però el seu defalliment es veu torbat en diferents circumstàncies. Aquest fet pot relacionar-se amb el paisatge, que es caracteritza, en determinats moments, a partir de trets positius. El paisatge, com ja s'ha dit, serà especialment simbòlic al llarg de totes les històries del volum i anirà en concordança amb l'esperit dels personatges, no pas amb el seu cos material.

Per aquest mateix motiu, Met es revifa quan es fa de dia, quan apareix la llum. És possible comprovar-ho a partir de la següent imatge:

[...] el cel anà aclarint-se com si es cobrís de suaus vels de color de cendra, i la claror deixondí una engruna an En Met [...]. (p. 86).

Cal remarcar també el clarobscur en què es compara el color de la mà de Met, com si d'una relíquia es tractés, amb el dels matolls on es recolza:

[...] allargà el braç per a aguantar-se amb un matoll: sobre la foscor de la bardissa, sa mà llarga i esblaimada era talment una mà de cera de les que duia la gent a la capella de les promences: de tan blanca, fins feia una mena de resplendor difús. (p. 87).

Tot el paisatge diürn fa que Met s'allunyi de la seva solitud, per uns instants:

[...] la xerradissa dels aucells deixondia els aires encalmats com un titlleig de festa. La solitud de la muntanya se poblava de remors i de flaires suaus [...]. (p. 87).

El sol és comparat amb una hòstia sagrada, en la qual Met s'embadaleix. Curiosament es troba «suspesa en la buidor». Quan finalment Met intenta absorbir tot allò que l'envolta a partir dels seus sentits, «la vida universal», la seva aspiració s'entorpeix «com si una mà invisible li hagués tapat la boca». S'aprecia, per tant, la incapacitat de Met per accedir a una nova fase de l'existència humana, a la veritat, i de fer-ho, a més, a partir de la religió. (p. 87).

Per tal de baixar fins la «bauma de la torrentera» (p. 88), Met s'ajuda de «l'arrel providencial» (p. 90). Aquesta arrel, animalitzada de forma negativa, ja que es compara amb una serp recargolada, el fa caure dins una cova d'on ja no és capaç de sortir: «[...] En Met caigué com una pedra dins de la cova» (p. 90). Es pot veure aquí també la comparació del noi amb l'element més banal que hi ha a la Terra, segons la teoria nietzschiana: la pedra.

Un cop dins el forat negre, el jove pateix un procés mental invers: recorda experiències viscudes i deixa de sentir totes les emocions que havia desenvolupat fins al moment, caient en la *resignació*:

Tots els rastres de por se van esvaïr, i el mesquinet recobrà sa placèvola i angelical tranquil·litat. (p. 95).

[...] En Met arribà a distraure's de sos sofriments i a quedar-se mig ensopit altra volta en una dolça languidesa feta de defalliment i de resignació. (p. 95).

Les últimes visions que té Met estan relacionades amb Jesús, «el mestre d'aquell pobre cervell» (p. 97), que acaba desapareixent de mans d'uns àngels: «I amb desconhort vegé com Jesús li fugia [...]» (p. 98).

La lluna és l'únic element que presencia el camí imminent cap a la mort de Met. És comparada amb un «ull misteriós» (p. 96) que observa com el jove es va acabant, la seva «agonia trista» (p. 97). Just abans de morir, però, la lluna abandona el noi que queda en una solitud absoluta, ja que Crist l'ha abandonat prèviament. L'escriptora utilitza una fal·làcia patètica per descriure l'actitud del satèl·lit, que ajuda a aprofundir encara més en el menyspreu per l'existència de Met, ja que no pot perdre el temps davant la desgràcia, perquè ja n'ha de presenciar d'altres durant el dia:

La lluna com que tenia tanta feina i n'havia de veure tantes, d'agonies, d'un cap de nit a l'altre, també se n'anà, tota esblaimada, cap a l'altra banda de món. (p. 98).

Ja per acabar, cal comentar que en aquesta història l'escriptora ha deshumanitzat la humanitat fins a assolir la seva petitesa més absoluta, tractant-la com a «mar de carn» (p. 71). S'ha centrat en la figura de Met que, mitjançant la religió, ha volgut accedir a la consciència d'ell mateix i no ho ha aconseguit per falta d'intel·lectualitat i per haver escollit, a més, un suport divinal que

l'ha abandonat. Conseqüentment, la incapacitat d'assolir el coneixement en solitud ha acabat amb la seva pròpia mort.

En posteriors anàlisis, es podrà apreciar que l'abandonament de l'home per part de Déu —en contacte amb l'expressió nietzschiana que «Déu ha mort¹⁵»— serà comú en la gran majoria de contes del volum, com a element característic de la literatura modernista.

Ja per acabar, cal comentar que l'autora insereix un final mordaç en aquest conte que provoca un doble xoc emotiu en el lector. Aquest, ha pogut seguir el procés d'agonia inacabable del jove i la seva incapacitat d'abastar el propi coneixement, i també ha acabat veient com és cosificat per Caterina Albert per a fer encara més evident la seva simplicitat com a ésser:

Costa tant d'acabar-se un home...! (p. 98).

2.3. Idil·li xorc

«Idil·li xorc» narra la història de dos captaires que, per tal de fer front exclusivament a les seves respectives pobreses —la pobresa material i la solitud— decideixen unir-se en matrimoni. La seva felicitat però, queda truncada prematurament per culpa de l'enveja i l'egoisme de la seva pròpia classe social.

Caterina Albert presenta el grup de captaires que protagonitza la història comparant-lo amb una «riuada mansa» que va a «desembocar a la vila» (p. 100), i amb un «escamot de l'exèrcit de la misèria i de la ganduleria» (p. 101), i crea així una imatge degradant formada per un seguit de comparacions despectives que es podran observar a continuació.

Aquest grup de pobres no té cap problema en donar-se a conèixer tal com és, sense tenir en compte què pensarà la gent d'ells. Són comparats amb animals per la seva manera d'expressar-se verbalment i els seus reconeixements, que equivaldrien a «medalles» i «creus» en un soldat, són tot de tares físiques i psíquiques que causen impacte, procedents de la pobresa:

Era un escamot de l'exèrcit de la misèria i de la ganduleria, que passejava alegrement la desfeta, llançant flastomies o grunys de bèstia inconscient, esventant ferums de cort i de pa negre, i ensenyant, a tall de creus i medalles arreplegades en el camp de batalla, rastelleres de llagues, crostes purulentes, ossos retorts, membres atrofiats, cotnes de femsa i viviers de poll; totes les xacres de la pobresa i de la brutícia; tots els estigmes de la fam i de la bascosaria. (p. 100).

L'escriptora segueix pronunciant la imatge de misèria del grup mitjançant les comparacions. Aquesta vegada compara els vells amb éssers inerts, que són de color groc, el color de la mort: «pellofes» i «fulles esgrogueïdes» (p. 100) que són desgastades per diferents fenòmens meteorològics i dirigides cap a la terra sense ni adonar-se'n: «brossa inútil de la vida» (p. 101). Queda manifestada, per tant, la insignificança de la seva existència, que no és plantejada ni per ells mateixos.

¹⁵ Frase que ja havia estat pronunciada prèviament per Hegel però que Nietzsche va plasmar per primera vegada a la seva obra *Així parlà Zaratustra* (1896). Per a Nietzsche feia referència a la negació, la desaparició de tot allò inventat per la religió.

A continuació, Víctor Català presenta els diferents personatges que també caldrà esmentar en aquest treball. Cal recalcar que dins el grup de captaires existeixen unes jerarquies que fan que es distingeixin els uns dels altres. Els individus apareixeran separats, generalment, en funció del rang de pobresa o de l'antiguitat com a captaires, entre d'altres.

Gonya és la cap de colla i, com a demostració d'això, va al capdavant de tots. Tot i ser l'element principal del grup, també té el cos marcat per la pobresa, ja que el seu cos es mou «com una saca de carnassa que traspués greixina [...]» (p. 101). Cal destacar que la caracteritza una «veuassa mofeta» (p. 107), de burla, que s'anirà veient també com a tret de molts personatges negatius dels contes del volum.

En la «barrija-barreja» trobem la resta de captaires. Català destaca com a característica física comuna que tots són «vinclats», «com sota el pes d'una càrrega feixuga que duguessin a l'esquena». Podem pensar, doncs, que el que duen simbòlicament tots al damunt és el pes del Destí universal que els ha tocat viure sense ser-ne conscients (p. 101).

Per ordre jeràrquic els captaires més antics i, per tant, més importants, formen un grup més petit dins el gros. Hi ha la Xica Llosca, que és comparada amb «una mula de carretó feixuc» (p. 101), perquè duu sempre un cistell molt gros amb grans treballs.

Queló acompanya la Xica Llosca mentre es recolza al seu cistell. A diferència de la majoria de persones del grup, Queló és jove i és «beneït» (p. 101).

A continuació cal comentar la figura del Nen del Bec. Aquest personatge, a diferència dels altres, és descrit amb unes característiques físiques positives però és un «mala peça» (p. 101). No capta per necessitat, sinó per divertir-se i és malvist per la resta del grup.

Un altre personatge destacat és el del ceguet del Pla de Juli, l'únic que és capaç de plantar cara al personatge anterior: «era la damnació del gegantàs [...]». En literatura, la ceguesa simbolitza coneixement, aquell que ho pot veure tot. Per això mateix el cec ja sap de sobres que el Nen no és de fiar i ho fa saber als altres a partir de l'afirmació «Put a sofre! Put a sofre!» (p. 102).

Aquest personatge va acompanyat del seu net Jaumet, que és comparat amb la figura del nen Jesús i fins i tot és anomenat com a tal. La seva caracterització contrasta amb la imatge habitual del nen sagrat, ja que és un «Jesús bonic, bonic, tot ple de caca» (p. 102).

Cal destacar també, una mica més enrere d'aquest petit grup, les dues dones més ancianes: Llúcia i Conilla. En la descripció que l'escriptora fa d'elles es pot veure clarament un contrast respecte els trets dels altres captaires. Podem pensar que en aquest cas, a més, la distància física entre uns i altres és per la diferència de rang social.

Segurament, un dels objectius de l'autora era el de tergiversar la figura de la pubilla catalana¹⁶, que havia de ser neta i treballadora, atribuïnt a les dues dones tot de característiques positives en relació amb la netedat, però afirmant que «eren treballadores» però que no servien «per a res» (p. 103). Dins la seva pròpia descripció, però, existeix també un contrast: no tenen la cara

¹⁶ Idea que defensa Pep Paré al seu treball (s. d.). Guia de lectura *Drames rurals*, de Víctor Català. Barcelona: Editorial Cruïlla. p. 9.

vermella de salut ni blanca que els faci complir un ideal de bellesa, sinó que la tenen *seca i groga*. A continuació, se cita la descripció física de les dones:

[...] dues velletes remenudes i bufones totes netetes i endreçades, amb faldilles de bordets, davantals de cànem i llana, els giponets apedaçats, les mitges blaves ben sargides, les espartenyas de vetes sense cap forat i les caretes, seques i grogues com cigrons, amagadetes dins de la caputxa de baieta negra lligada al coll. (p. 103).

Es pot comprovar que no només s'aprecia un gran contrast entre la vestimenta de la resta de captaires i la seva, sinó que l'escriptora ha buscat també crear una mena d'*infantilització* de les dones, mitjançant l'ús de diminutius: «netetes», «giponets», «cарetes», «amagadetes» i d'un llenguatge concret: «remenudes», «bufones». A més, la competència entre una i altra i les seves discussions són pròpies dels infants. El que es discuteix en les converses de les dones està format per dualitats:

Totes dues volien fer quelcom i fer-ho cada una millor que l'altra; [...] disputaven per tot i per res: perquè a l'una li havien donat un tall més de tomata que a l'altra; perquè la Conilla havia dit *verra* a la Llúcia, [...] perquè els havien posat massa pa al cistell; perquè no els n'havien posat gaire; perquè l'una anava massa de pressa; perquè l'altra massa a poc a poc... [...]. (pp. 103-104).

La veu narrativa corrobora la *infantilització* més tard i comenta que «L'hereu les estimava, la noia també, i elles dues eren com les criatures d'aquell matrimoni [...]» (p. 103). Per a elles, doncs, anar a captar no era una necessitat, sinó un divertiment permès pels seus fills:

[...] i l'hereu i la noia, perquè es divertissin i no destorbessin per la casa, les atipaven bé i les deixaven captar. (p. 103).

A continuació es produeix un canvi en la narració, que ve dut per l'aparició de Tit i Laia, dos captaires. El grup nombrós de pobres s'acosta als dos individus tot fent soroll d'eixam. Aquí es pot intuir que la «remor d'eixam» (p. 105) que fa el grup pot voler significar dues coses: que se senten d'un tros lluny perquè xerrotegen entre ells, o que la paraula «eixam» inclou una connotació negativa del grup que indica *perill*, com si d'insectes perillosos es tractessin. Més endavant també són animalitzats i alhora formen un contrast de colors: [...] negreiant com un mosquer sobre la grogor de la carretera [...] (p. 118).

És molt probable que l'escriptora utilitzi, en aquest cas, l'animalització dels pidolaires per fer *un avançament* del desenllaç tràgic de la història al lector, com farà més endavant en bona part dels contes de *Drames rurals*. Els pidolaires, sense escrúpols i sense res més a perdre ni a fer, seran els que més endavant acabaran amb Titet, per culpa de la seva gelosia, manifestada constantment en forma d'escarni:

—Ai, llamp! Goiteu a on és aquella mala oruga!

—Cullera! —botzinà la Llosca—. La podíem ben esperar dalt de la rampa!

—Goiteu-los, que atrafegats estan...! Ai, llamp! Déu me mati si no festegen!

De totes les boques s'aixecà en cor, un gargamelleig de rialles esquerdades. (p. 105).

Els comentaris fora de lloc continuen per part dels diferents captaires i se centren en la possible relació amorosa de Tit i Laia.

Als personatges abans esmentats se n'hi afegeixen d'altres, com per exemple Farriola a qui l'escriptora animalitza comparant-la amb un ocell amb «aire de garsa» i que a més «patia de mal de Sant Pau (epilèpsia)». Ambdues característiques fan que la figura de la dona sigui negativa, una per tractar-se d'una malaltia i, l'altra, per les connotacions negatives que s'atribueixen a la mateixa au que és coneguda pel seu afany d'aclaparar per a si mateixa (p. 106).

Marfuga és «una dona tnyosa que sempre [es] gratava [...]» (p. 106). En aquest cas, Català utilitza la figura retòrica de la metonímia per identificar la dona amb la seva pròpia malaltia a partir del seu nom, ja que una *marfuga* és una malaltia epidèmica del bestiar, com podria ser la tinya.

El mateix passa amb el personatge de Gravat, que rep aquest nom perquè li ha quedat la cara marcada de la «pigota (varicel·la)»: «[...] un geperut més lasciu que un simi i amb la cara verda, feta unes torradores, de la pigota» (p. 106).

Tots aquests individus van a envoltar Tit i Laia tot «fent la sardana i xisclant i rient com bojos» (p. 106). El ceguet de Pla de Juli, però, un dels pocs personatges que, tot i el seu defecte físic, és caracteritzat positivament, els defensa i titlla de «verros» i «escurçons» a la resta de captaires (p. 107).

La burla cap a la futura parella segueix creixent. Són obligats, a més, a fer veure que són un matrimoni recent casat que va cap a casa seva. Fins i tot, uns pagesos que passen per allà es riuen de l'escena. La situació és tan tensa i penosa que l'escriptora la compara amb la de dos condemnats que són obligats a caminar:

[...] tothom estava empenyat en que En Tit i la Laia fessin bracet fins a la vila, com una parella de senyors que tornen de casament; els demés els farien de seguici, cantant i gatejant. (p. 107).

[...] semblaven dos malfactors que menen a la forca. (p. 107).

Cal fixar-se també en la descripció que Víctor Català fa de Tit i de Laia. La descripció física d'un contrasta d'una manera molt destacable amb la de l'altra. Tit reuneix tot un seguit de característiques físiques que fan que sigui la personificació de la monstruositat (el *súmmum* de la tara física). En canvi els *defectes* de Laia són, sobretot, psicològics: «*no hi era tota*» (p. 108). El que diferencia aquests dos personatges de tota la resta és que són treballadors, tenen «ofici» (p. 109)—cuiden animals—, i van a demanar caritat per subsistir millor. A més, tots dos són solters. A continuació es reuneixen tot un seguit de característiques dels personatges:

Ell era petitó, rabassut, amb un cap grossàs com una bola carminosa [...] un nas boterut, vermell, ple de pèls testos com les punxes d'un eriçó, i un morro fluix i penjant que regalimava sempre, com la molsa dels ombradius. [...] les cames se li eixamplaven a banda i banda com un parell de rems que xapotegessin pesadament i sense ritme. (p. 108).

Ell esclafí una rialla grassa, tremolosa, com el glu-glu d'un gall dindi que tingués la gola embussada. (p. 111).

Les pedretes grises relluïren sota les bardisses [...]. (p. 116).

En els exemples anteriors, l'escriptora ha animalitzat el personatge de Tit —que moltes vegades es comunica amb *grunys*— per tal de fer encara més evident la seva lletjor i crear un personatge encara més llastimós. A més, també l'ha cosificat, comparant les seves cames esgarrades amb «un parell de rems» (p. 108), per pronunciar encara més el seu defecte al caminar.

Els canvis en el color del seu cap vermellós, indiquen també els canvis en la figura de l'home. El cromatisme canvia del vermell al negre:

I la bola carminosa s'enfosquí de nou, com si hi passés per dintre una altra nuvolada negra. (p. 118).

D'ella, en canvi, podem dir que és elegant vestint però que, en canvi, no duu sabates i porta el gipó esparracat:

Ella *no hi era tota* [...]. Alta i primeta, tota enrampada, semblava que tingués rovell a les frontisses: els tumors freds, arrapats a sa persona com òsties a la roca, se la menjaven viva. [...] Tots els dinerots que arplegava els esmerçava en mocadors de pita i en flocs virolats que es lligava al coll [...]. Mes, en canvi d'aquests luxes, solia anar descalça estiu i hivern i reganyar els colzes punxeguts pels estrips del gipó. (p. 108).

La descripció idíl·lica del paisatge contrasta clarament amb la descripció dels personatges. Dins la descripció el lector hi pot observar la personificació de les herbes, en forma de fal·làcia patètica. A més, es comparen les gotes d'aigua de la rosada amb «volves de cristall»:

Feia un dia d'àngels, que no semblava de tardor; les herbetes del marge, totes espurnades de rosada com de volves de cristall, aixecaven escotorides ses fulletes cap al cel, com si volguessin fer manetes al sol ixent [...]. (pp. 109).

Aquest paisatge, simbòlic, no només serveix per fer evident el contrast bellesa-lletjor —lligat a la ironia de Català— entre els personatges i la vegetació que els envolta, sinó que també és útil per indicar que aquest dia descrit és important per a Tit i Laia, ja que decideixen casar-se.

Quan més endavant, a partir del xafardeig, el poble s'assabenta de l'oficialitat de la notícia del casament, les burles encara són més prominents. Són manifestades, fins i tot, en forma de cançó, tot fent ús del folklore popular:

El poll i la puça se volen casar, volen fer gran festa i no tenen pa. (p. 120).

S'utilitzen versos de la cançó *El poll i la puça*, en la qual també es produeix una animalització, ja que es pot comparar el «poll» amb Tit i la «puça» amb Laia.

Finalment, quan arriba el dia del casament, a la cerimònia només hi assisteixen els nuvis, el mossèn i els dos testimonis. Un d'ells és el ceguet del Pla de Juli. Un cop casats, els nuvis són rebuts amb sorolls d'esquelles —com si d'animals es tractessin, tant el poble com els recent casats— i apedregats. Una de les pedres mata Tit i, el mossèn, com a representant de Déu, no pot fer res davant del desastre. L'escena fosca és il·luminada amb una *flameta*:

Heus aquí a lo que treuen cap les taboles i els escarnis! Heus aquí la criança que doneu als fills! Com ne respondreu, ara, d'aquesta mort davant de Déu? (p. 126).

Ja per acabar cal dir que en aquest conte —tal com explica molt bé Pep Paré en el seu guió de lectura de *Drames rurals*—, Víctor Català ha pretès capgirar els tòpics de l'estètica burgesa del segle XIX i les idees que ja sorgien del Noucentisme¹⁷.

Alhora, com a gairebé tota la resta de drames del volum, ha volgut demostrar que la pobresa moral dels personatges va enllaçada amb la pobresa física i la pobresa econòmica, i que acosta l'ésser humà a la bèstia. A més, es tracta d'una mancança universal.

Tit, que ha decidit que no anirà més a captar amb els «mals esperits» (p. 119), incapaç de suportar el que l'espera a partir d'ara, acaba morint com un animaló a mans d'uns éssers incapaços d'acceptar la diferència.

2.4. Parricidi

En aquesta narració una dona anomenada Lena mor a mans del seu amant, Pau. No només és ell el causant de la desaparició de la dona, sinó que el seu propi fill Titet també n'és particip, ja que ha proporcionat inconscientment l'arma del crim a l'home.

És, però, el propi marit de Lena, Felet, qui esdevé culpable dels fets per diferents motius: perquè és víctima de la seva pròpia *ment primitiva*, que no li permet raonar davant l'acusació del poble i li fa acabar acceptant les conseqüències dels fets que no ha comès com a Destí indiscutible; també contribueix en l'acusació la misèria humana que l'envolta, els seus veïns i cossos de seguretat, que només es mouen pels «mals instints» (p. 139), i no es molesten a buscar proves tenint a davant un culpable «confés» (p. 143). A més, ignoren Titet que és l'únic que podia demostrar la innocència del seu pare.

Al llarg del text, la descripció que rep el personatge, l'«infelicet» (p. 128), fa evident la seva beneiteria, la seva pobresa intel·lectual que el fa caure, sense cap dubte, en l'acceptació del Fat:

En Felet venia molt cremat: l'havien tret de la taverna amb bones paraules [...]; volia dir pestes, però la llengua se li entrebancava lo mateix que els peus. Per més vergonya, tornant cap a casa [...], com que era tan fosc i ell no sabia on les donava, s'havia errat un pèl del camí i caigut enmig dels esbarzers del marge: amb pena i treballs havia pogut eixir-ne, ben esgarrinxat de mans i cara. (p. 134).

¹⁷ Vegeu Pep Paré (s. d.). Guia de lectura *Drames rurals*, de Víctor Català. Barcelona: Editorial Cruïlla. p. 9.

Però ell no sentia res, no veia res, fora d'aquella carnisseria espantosa. [...] tirà el cap enrera, i s'esgarrapà el pit amb fúria: la crudel impressió l'havia sobtat de tal manera que no podia dir res i s'ofegava, s'ofegava amb un gran sofriment. (p. 139).

Ben al contrari, Lena és l'exemple de bellesa femenina perfecta, que no li serveix de res davant la fatalitat que l'espera:

[...] rostre —encès com una rosella— [...]. (p. 130).

La Lena jeia... el cabell ris tot afluijat, els llavis encesos, el coll blanc i gras, i l'ample pit inflant-se sota el llenç de la camisa; fresca, atractívola, en plena joventut... (p. 131).

Com es pot apreciar en la descripció de Lena, el cromatisme té un paper molt important al llarg de la història. Destaca, sobretot, el color vermell en tot moment, com a element positiu i com a element negatiu. Aquest color només és deixat de banda o apareix quan no hi era en determinats moments culminants. A vegades, acaba esdevenint negre. A continuació, se citen alguns exemples que reflecteixen la importància del cromatisme a «Parricidi» i, més endavant, se'n tornarà a parlar:

Una onada de sang envermellí la cara de l'home. (p. 132).

En aquesta frase anterior el color vermell té connotacions negatives i apareix quan no hi era.

A ella els llavis, blancs de terror, li tremolaven, seguit, seguit. (p. 132).

En aquest cas, els llavis han deixat de ser vermells, «encesos», per passar a ser «blancs de terror». Això indica que s'ha produït un canvi important.

[...] i en la parra de l'hort, que pujava arrimada a la finestra, les cadeneres refilaven alegrement. (p. 137).

En aquest últim exemple es produeix un contrast que provoca un xoc emotiu al lector: mentre a dins s'ha produït un crim, les cadeneres canten alegres a l'exterior. A més, cal recordar també, que aquesta espècie d'ocell es caracteritza per tenir les galtes vermelles. ¿Es podria dir que aquests ocells han participat, només pel seu color de ploma, en el crim, del qual s'alegren simbòlicament?

En la tragèdia que es produeix en la història el desenllaç fatal ja s'anuncia des del primer moment perquè Titet utilitza el ganivet del pa com a joguina i l'acaba duent a l'habitació:

I li ensenyava el ganivet de llescar el pa, lligat amb una veta, per l'anella de llautó del cap del mànec. (p. 129).

El menut no havia deixat son *tatà*, i, tot muntant l'escala, el ganivet, lligat al cap de la veta, anava petant de graó en graó. (p. 129).

Es produeix, a més, un contrast entre el color de les mans de la criatura —color «d'argila» (p. 129)— i el color blanc dels llençols del llit. Les mans són alhora comparades metafòricament amb dues pilotes petites. Posteriorment, els dits són comparats amb l'argila a partir d'una metàfora *in absentia*:

[...] ses manetes grassones i llefiscoses semblaven dues pilotetes d'argila sobre la blancor de la roba. (p. 129).

[...] mullant son ditet d'argila [...]. (pp. 137-138).

Una vegada més, el paisatge esdevé simbòlic i ajuda a preveure també el que passarà: «no feia lluna», és a dir, és fosc, «i tot l'hort era un tou d'ombra en la que bellugaven altres ombres més espesses que semblaven fantasmes [...]. Aquella frescor li va donar esgarrifances [...]». (pp. 129-130).

Cal destacar, a més, l'actitud inadequada amb què Lena és tractada per Pau, «aquell home que l'estimava com un boig i que la matava a força d'estimar-la» (p. 131). Amb aquesta paradoxa, Caterina Albert permet assumir també el desenllaç tràgic.

És quan la dona es defensa i és animalitzada, comparada amb un «escorpí» (p. 131), que es reproduïx la condemna per boca de Pau i l'escanyament i l'apunyament posteriors:

Així vas néixer i així has de morir. (pp. 131-132).

Finalment, Víctor Català utilitza una vegada més l'animalització, quan descriu la reacció de la dona durant el forcejament amb el seu amant, i també per descriure l'actitud de Pau, que «llança grunys» (p. 133) com ja s'ha vist en múltiples ocasions en diversos personatges del volum.

D'aquesta manera es pot veure com el personatge de la dona, primer de tot, model de bellesa femenina, es va corrompent fins a ser un «montoll de carn» (p. 134), fet que es pot apreciar en el segon exemple en què destaca el color vermell; i com l'home que ha gaudit en alguna ocasió de «mansuetud», pateixen un canvi evident:

Ella debatia desesperadament cames i braços, saltava, se revinclava, cocejant, mossegant, esgarrapant, destrossant com una fúria tot lo que trobava; però ell, amb els ulls fora del cap, i els cabells esvalotats, estremia tota sa força per escanyar-la, llançant grunys de fadiga i carrisquejant les dents. (p. 133).

A la fi, la pobra dona, acabades les forces i estroncat l'alè, deixà anar cames i braços i quedà com un soc. Tenia el nas ple de sang, el blanc dels ulls vermell, un pam de llengua a fora, sense aparença humana: les ninetes blaves, enrondades d'un cercol sagnós [...]. (p. 133).

2.5. Daltabaix

«Daltabaix» narra la història d'una família que acaba en tragèdia per culpa de la follia desfermada de Verí, l'hereu, en veure's desafiat per la seva mula.

La història comença amb una descripció idíl·lica del Torrent, el riu que parteix el poble en dues parts i que és descrit a partir d'una animalització positiva que el fa equivalent a una anguila que neda. Dins d'aquesta caracterització també es compara el riu amb un mirall «caigut de mans d'una goja» (p. 145), i el seu so amb el xerroteig d'unes dones que s'expliquen secrets:

Pel fons accidentat de la llarga bauma corria tot l'any un reguerol d'aigua cristal·lina i fresca que s'esmunyia anguilejant entre el pelat roquisser del fons, ara aturant-se dins un clot, com un espill caigut de mans

d'una goja [...] perdent-se al lluny amb fresseig sedasser de comares que se contenen secretots a baixa veu. (p. 145).

Curiosament, però, és també en aquest riu que hi van a parar tot tipus de deixalles que l'acaben convertint en una «claveguera dels dos barris» (p. 146). Es tracta, per tant, d'un contrast entre la visió idíl·lica i la corrupció d'un mateix element. Aquesta corrupció serà un senyal indicatiu de la tragèdia que s'acabarà produint.

Els dos barris que separa el riu són, ni més ni menys, que el Barri de Baix i el Barri de Dalt. Per tant, com ja es pot observar també a l'obra *Solitud* de la mateixa autora, la part alta del poble, el Barri de Dalt, «que s'encimbellava, apinyat, en els rampants de la muntanya» (p. 145), es tracta del lloc on s'acaba produint la tragèdia, ja que és un indret caracteritzat per la incultura, la pobresa intel·lectual humana, etc., que faran que el desastre es pugui produir més fàcilment.

De fet, la descripció que Víctor Català fa de la distribució de les cases que s'hi troben també ajuda a veure la irracionalitat que rau en l'indret i que acabarà duent els personatges a l'abisme:

A la trencada d'aquest brillava un escampeig de cases musques, totes entregirades i fora de rengle, com si les hi haguessin tirades a grapats [...]. (p. 147).

Una vegada més, les característiques del paisatge van relacionades amb el desenllaç de la història.

Cal destacar, també, l'ús de la fal·làcia que fa l'autora en aquesta narració. Primer de tot, utilitza una fal·làcia patètica per atribuir característiques humanes a l'aigua del Torrent (que prèviament hem vist que ha estat animalitzada). El que fa, en definitiva, és atribuir més característiques positives al riu per, finalment, provocar un xoc emotiu, que serà analitzat més endavant:

[...] l'aigua, baixant a tomballons, capbussant-se, empassant i retorcent-se com una esperitada, se n'enrossegava cap avall tota la porqueria [...]. (p. 146).

Posteriorment, l'escriptora utilitza una fal·làcia patètica quan descriu la «casota negra i solitària» (p. 146). Aquesta casa, descrita de manera negativa, també és el lloc on viu la família Palau, protagonista de la història i marcada pel Fat que l'acaba destrossant. Les característiques negatives de l'habitatge, per tant, també ajuden a preveure l'evolució tràgica de la història:

[...] ajocada en un turonet, [...], una casota negra i solitària [...] semblava mirar amb tafferia, pels badats ullots de ses finestres, [...] tot lo que passava en el Barri de Baix [...]. (p. 146).

És interessant tenir en compte la descripció que fa Català dels diferents personatges. Una vegada més, també reben atributs negatius. El primer dels personatges que es descriu és l'avi Palau, caracteritzat per la «ganduleria» (p. 148), una «actitud hieràtica i una quietesa de colós egipci» (p. 147), tret que l'escriptora reafirmarà més tard.

Pel que fa a les seves característiques físiques, el personatge és comparat amb un ocell, per la forma del seu nas, «nas de lloro», i que també és descrit com un home amb «ample ventrell

sacsoner i ses ungles corbes ribetejades de negre», un «panxacotent», que amb l'excusa d'haver tingut sempre mal d'esquena s'ha passat la vida sense fer res. (p. 147).

És titllat també «d'egoista i sorneguer» (p. 149) i, fins i tot, quan un bon dia els veïns del poble no el veuen assegut al pedrís on acostuma a prendre el sol creuen que és perquè ha mort, i no aconsegueixen trobar cap més motiu que el pugui haver fet deixar de banda la seva ganduleria.

També cal recalcar com a característica clau de l'avi Palau la seva afició per la lectura de les *Faules d'Isop* que no deixa mai, i que aconsegueixen fins i tot determinar d'alguna manera el seu estil de vida. Tot i aquesta afició que el manté una mica lluny de la *terra*, no aconseguirà defugir el seu Destí fatal.

Verí és un dels fills de l'avi Palau i, com es pot observar, el seu nom ja indica quines característiques rebrà el personatge. Juntament amb el seu germà Quim, Verí és animalitzat durant tota la història i és justament la seva simplicitat, marcada pel tracte del seu pare, que el durà a caure a l'abisme. Com s'ha pogut veure prèviament en altres narracions, l'animalització dels personatges es fa evident aquí també a partir dels *grunyys* dels germans Palau:

Aquells dos minyons vivien com animalets, [...] grunyint més que enraonant i esbravant el geniàs a cops d'aixada o de destrat; perquè tots dos eren rabiosos fins al darrer punt, i tot lo que el vell havia tret a catxassut i mofeta, ells ho tragueren a esquerps, feréstecs i violents. (p. 148).

[...] escopia, mossegava i tirava coces a la seva ombra [...]. (p. 148).

És, doncs, l'avi Palau l'únic que aconsegueix fer tornar Verí com una «criatura mansa com un cadell [...] de poltre salvatgí» (p. 149).

El personatge de l'àvia Pastora també té un paper molt important al llarg de tota la història. Pastora, d'edat avançada, és símbol de saviesa i prediu, fins a tres vegades, les desgràcies que es produiran durant la història: que Verí no es podrà casar amb cap noia del poble per culpa de la seva conducta, que la dona escollida haurà fet un canvi negatiu al cap d'un any de ser casats i que, a més, acabarà morint de la mateixa manera que la dona de l'avi Palau:

—Aqueix noi s'haurà de quedar fadrí per la vida... ¿Quina minyona que tinga seny es voldrà aparellar amb un desgraciat que no és mestre de sa quimera? Pa cap del poble, ben segur... (p. 149).

I l'àvia Pastora tenia raó [...]. (p. 149).

—Ai, infeliç! No saps pas on t'has ficat... [...] D'aquí a un any, qui t'haurà vist i et vegi...! (p. 151).

Pobreta! Ha de fer la mateixa fi que l'altra màrtira [...]. (p. 153).

En aparèixer el personatge de Dolorettes, amb un nom que també té connotacions premonitòries, es produeix un canvi en Verí que només és físic i puntual. Víctor Català aprofita per compararlo amb un gall, tenint en compte la seva elegància:

[...] ell amb sabates de vedellet, en comptes d'espardenya: un bon vestit de llana negra estrenat de tot just, camisa com un alum, mocador de pita

blava al coll i la barretina nova i vermelleta, acalada com la cresta d'un gall: se l'hauria pres per un altre, tan presumit i estirat. (p. 150).

Dolorettes és un personatge marcat per la violència de gènere que rep sobretot per part de l'avi Palau, al qual també ella s'ha de sotmetre. Al llarg de la història es pot veure l'evolució de la dona fins a la decadència total:

La forastera era una minyona joveneta, alta, prima, de cara escaienta i posat vergonyós; [...] sobre les tofes dels cabells castanys i esbulladencs, a cada banda de clenxa, uns molls hi havien marcat tres canaletes simètriques que semblaven esculpides, i cap als polsos, i arran de clatell, els cabellots petits se li cargolaven en bufons rinxolets. (pp. 150-151).

En aquest primer fragment s'aprecia la descripció positiva inicial que es fa de Dolorettes.

Als dotze mesos de casada, la pobra Dularettes, com li deien els veïns, seca mateix que un llucuet, amb la cara xuclada i descolorida, els ulls mústics, la boca closa amb un gest dolorit i el cabell fosc i ris nimbant-la d'ombra, semblava una dolorosa malincònica i resignada. (p. 151).

En aquest segon fragment, la descripció de Dolorettes ja és negativa. Els seus propis cabells, a més, creen una ombra al seu voltant.

De sos pits flàccids i escorreguts com mamelles de cabra, hi duia sempre penjat, somicant i xuclant inútilment, a son infantet, un nen llarg, esmirrit i arrugat, a qui l'avi rebé el dia del naixement amb sa rialla mofeta i sorneguera, dient que semblava un llombric; i com sempre més l'anomenà pel fàstic, el fàstic va quedar-li per arreu. (p. 151).

Llombric, el fill de Verí i Dolorettes, serà la personificació de la misèria de la dona. El nen — no desitjat — també quedarà marcat per l'egoisme de l'home com tots els personatges que envolten l'avi Palau. En aquest fragment cal destacar la comparació que es fa dels pits de la dona amb les mamelles d'una cabra, per pronunciar encara més la seva pobresa. A més, veiem en l'avi Palau la «rialla mofeta i sorneguera» (p. 151) de la maldat, com també s'ha pogut observar en un dels contes abans analitzats.

La figura del nen és animalitzada des del primer moment, ja que és comparada amb un llombric, un cuc. La criatura gaudirà de les característiques de l'animal en tot moment:

[...] Llombric, encara assegudet a terra i potinejant en la pols del carrer; gratava amb les ungletes, feia clotets [...], hi escopia a dintre i remenava amb un brinc [...]. (p. 157).

El color del seu rostre no és vermellós, símbol de salut, sinó que és groguenc «sa careta groguenca», i el seu coll es compara amb el d'una gallina: «[...] son coll llarg, prim i vincladís com el d'una gallina plomada [...]». Es produeix, per tant, un contrast entre el color del nen i la porta vermella de darrere seu creant així una imatge: «[...] guinyant una mica semblava que nedessin en un llac de sang», i aquesta imatge és també una premonició del que acabarà succeint durant la tragèdia (p. 157).

L'actitud de l'avi Palau envers els altres contrasta totalment amb la seva actitud davant la vida, una «actitud calma i severa del colós egipci vora la porta del temple» (p. 153) que, una vegada més, va relacionada amb el paisatge simbòlic que l'envolta, un paisatge que transmet tranquil·litat i que serveix al vell per a poder mirar. En aquest sentit, l'avi Palau comparteix amb l'artista modernista aquesta última característica:

Era a primers de maig i tota la planúria es veia clapejada de verds i suaus i de grisos argentats: en les arbredes, les fulles fressejaven alegrement, i sota la blavor del cel volaven, xisclant, les orenetes. (p. 153).

Mentre guaita, l'ancià veu com el seu fill talla llenya i és a partir d'aquesta imatge que Caterina Albert crea una fal·làcia patètica que se centra en la destal del jove, que esdevé «presonera» (p. 156). A més, la destal acaba animalitzada, ja que és comparada amb un ocell:

[...] arborava acompassadament la llarga destalassa, que descrivia una ratlla de llum sobre el cel clar, la tenia un punt en suspensió sobre sa testa i després la deixava caure com un pes mort i amb rapidesa de llamp sobre la fusta, on s'endinsava la fulla de l'eina fins a la meitat, quedant fortament presonera. Llavors [...] la destal quedava lliure i tornava a voleiar com un auell de plata sobre el blau del cel. (pp. 156-157).

És impactant, també, la imatge que utilitza Víctor Català per descriure què sent l'avi Palau mentre duu a terme una de les accions que més el satisfà: olorar el tabac en pols. Es pot veure clarament que els moviments que tenen lloc durant el procés són equivalents als que faria un fidel en rebre l'eucaristia. L'acció però, acaba sent banalitzada, com veurem a continuació, amb l'animalització de l'home, i amb el fet que l'únic objectiu del seu procés se centrés en arribar a esternudar. Es tracta, doncs, la ironia característica de l'obra de l'escriptora:

Immòbil, en actitud d'íntima devoció, les celles enlaire, els ulls clucs, la boca entreoberta i el sotabarba penjant com unes barballeres de gall dindi [...] el vell ensumava, ensumava llargament, amb platxèria idíl·lica. De sobte, remogué la testa, apartà de pressa la mà de la cara, alenejà i... *etxem...! etxem...!* [...] Ell els tenia una vella voluntat als esternuts [...]. (p. 155).

Amb el trencament de la tranquil·litat, s'inicia el procés final cap a la tragèdia. Verí ha arribat amb la «mula tossuda» (p. 158), que no se li vol moure de lloc. Seguidament, comença a maltractar-la. Els cops de fuet que dirigeix a l'animal fins a tres vegades originen marques blanques damunt el color marró de la bèstia. Es tracta, per tant, d'un clarobscur. Finalment Verí esdevé l'animal i, la mula, carregada de paciència davant la insistència de Verí, l'humà. Aquí l'animal aporta l'indici de la tragèdia posterior:

I les garrotades començaren a caure rabentes, bombant sobre el ventre com sobre d'un treball, encastant-se en les anques, xiulant secament pel cap i per les potes [...]. El Verí començava a perdre el delit i els braços ja no li'n podien dur més; [...] amb el dolor i la sorpresa del càstig, aquell pegà un bot violent, i com una fúria girà la cantonada; mes als quatre passos tornava a estar clavada a terra, amb les potes eixamplades, el coll estirat,

el cap enlaire i els narius badats, com si flairés quelcom terrible. (pp. 158-159).

En el moment en què Verí decideix cremar l'animal, la flama torna a adquirir protagonisme, com ja és comú en gairebé totes les històries del llibre. Aquesta vegada el foc, la flama, és la llengua que surt del cap, que són les escombres enceses. Vet aquí una altra fal·làcia patètica: «Un farbalà de foc llengotejà al cap de les escombres [...]» (p. 160).

I arriba el *daltabaix*, simbòlic i físic, que acaba amb la mort de Llombric, Verí i, més tard, també amb la de l'avi Palau. Dolorettes esdevé simbòlicament crucificada i, incapaç de suportar aquesta solitud i pel fet de no ser prou intel·lectual per accedir al coneixement, a la veritat que té al seu davant, acaba embogint i convertint-se en bèstia perquè no troba cap altre camí de sortida:

La Dolorettes tirà el cap enrera, obrí els braços en creu i caigué desplomada als peus del llit. (p. 161).

[...] s'anà esporuguint, esporuguint de mica en mica i agafà un astorament estrany, de bestioleta perseguida, que feia llàstima. (pp. 152-153).

Una vegada més, l'aigua cristal·lina del riu duu el que ja no és útil, la sang d'aquells que han viscut i que ja no són res, com a símbol de la simplicitat de l'existència humana. Aquest moment ens fa recordar el capítol bíblic *Deu plagues d'Egipte*, en què l'aigua del riu queda tenyida de vermell per obra d'Aaron:

[...] per l'esvoranc n'eixia una deu de sang fumosa que regalava fins al fons, envermellint l'aigua cristal·lina. (p. 162).

Ja per acabar cal dir que en aquesta narració s'hi pot apreciar l'egoisme de la societat humana, la seva crueltat, reflectits en la figura de l'avi Palau. És a partir de la faula d'Isop que llegeix l'home en un determinat moment de la història¹⁸ que el lector entén el perquè de la seva actitud: «l'ésser tan flac de cor com aquella gossa era un pecat mortal, puix ja diu l'adagi: "A qui fa bé, mal li'n pervé"» (p. 154). Per tant, l'actitud primitiva, allunyada de la raó i de l'emotivitat de l'ancià és produïda per l'afany de subsistència, de ser el més fort i prou.

De la mateixa manera, i seguint la moralitat de la faula d'Isop, quan Dolorettes embogeix és expulsada de la casa per *inútil* i per evitar que s'apoderi del que no és seu. Una vegada més, gràcies a la faula, és possible preveure el desenllaç de la dona que acaba, com no podia ser d'altra manera, adoptant les característiques d'un gos abandonat:

Com no havia dut dret a la casa i es veia que mai més seria altra, abans dels dos mesos de la desgràcia, son cunyat la va treure a fora [...]. (p. 163).

I quan no sabia on recollir-se, l'àvia Pastora li donava sempre un plat de sopes i la deixava dormir en el celler o en la pallissa. (p. 163).

¹⁸ Vegeu CATALÀ, V. (2010). *Drames rurals*. (1a ed.). Barcelona: Educació 62. p. 154.

2.6. El pastor

El conte tràgic «El pastor» consta de quatre parts. En la primera d'elles hi ha exposat l'objectiu principal de la història: trencar amb la idealització de la figura del pastor —concretament, aquí, amb la figura del pastor empordanès— que ha estat creada al llarg de la història de la literatura. Les parts que venen a continuació (capítols I, II i III) exemplifiquen la idea principal exposada abans. En primer lloc és explicada la història de Ton, un pagès que viu exclusivament per a cuidar les seves terres. En segon lloc la història de Nasi, un pastor de l'Empordà. En tercer lloc la relació entre Nasi i Ton, que acaba de manera dramàtica.

Primer de tot el pastor empordanès és construït, en tot moment, a partir de característiques negatives. No s'assembla gens, per tant, a aquell *Pastor* creador de l'obra *Solitud* de la mateixa autora, sinó que fa recordar, més aviat, el personatge de l'*Ànima*, totalment allunyat de la raó.

En aquest cas Caterina Albert sí que inclou una localització en la seva història, ja que vol concretar de quin pastor exactament *malparla*: del de l'Empordà, i no pas del pirinenc. De la mateixa manera, les seves característiques són totalment contràries a les dels pastors que s'han descrit al llarg de la història de la literatura:

En res se sembla, com no sia en el guardar xais, a sos confreres idil·líacs de l'Arcàdia, cantats pels poetes, ni a sos altres confreres del Pirineu, [...] catòlics, apostòlics i romans [...]. [...] és quelcom especial en la fauna... humana. (p. 164).

El pastor empordanès és comparat constantment amb animals que fan més evident el seu caràcter negatiu, salvatge i grotesc. Va acompanyat, a més, de *Moro*, el seu gos, que es tracta d'una prolongació simbòlica d'ell mateix. No només com a bèstia que és, sinó que el propi nom de l'animal també es vincula amb les característiques paganes del Pastor, que tot seguit apareixen desenvolupades:

Empeltat de lladre i folrat de quelcom pitjor, és en lo intel·lectual un arxiu de diableries, en lo moral un esperit que no creu més que en Santa Doble de Quatre, i en lo físic, se li veuen els tirats del gat feixí, que obra i s'esmuny furtivament, però que si l'empaiten, fa cara. (p. 164).

«[...] però que si l'empaiten, fa cara.» (p. 164). Una vegada més, com s'ha pogut observar en diversos contes del volum, és possible preveure cap on s'encamina el desenllaç de la narració.

Al llarg del conte, la boca del Pastor adopta «una postura de mofa despreciativa» (p. 164) envers les persones. Aquest gest mostra la connexió de l'individu amb els animals, que sent com a iguals a ell, i no pas amb les persones, que rebutja, i també demostra l'odi, la no racionalitat i la maldat d'aquest ésser:

[...] només li interessa la vida de ses ovelles: la humana, inclòs la seva, li és indiferent. (pp. 164-165).

El pastor del Pirineu té per enemic natural el llop: el de l'Empordà, l'home. (p. 165).

Es pot observar, per tant, una figura totalment animalitzada, sense cap tipus de racionalitat dins seu. El Pastor es guia per instints: vol satisfer les seves necessitats, vol desfogar-se. No es planteja en cap moment que el que fa pugui ser perjudicial per algú. Si l'ataquen, es defensa:

Amb la fruita primerenca hi refresca sa gola, i quan n'està fart la llença i esclafa a cops de peu; enruna les parets per caçar un conillet novell o per fer pas a la ramada; se fica descaradament ens els tancats particulars i ses ovelles esbandeixen sembrats tendres, esbrollen olivars i vinyes, abandonen farratges, pasturen esparcets i userdes a punt de dall... (p. 165).

[...] el Pastor, com tots els tirans que flagel·len la humanitat, ni escarmenta ni es corregeix. Només té un punt flac, i sos contraris no saben aprofitar-se'n, per a atacar-lo i vèncer-lo. (p. 167).

Víctor Català també fa evident la solitud de l'individu davant del món, desemparat de la figura d'un Déu que l'artista modernista, segons la idea nietzschiana, defensa que «ha mort»¹⁹. Ho posa de manifest en explicar que quan el Pastor passa a l'acció, ningú llevat d'un Déu massa llunyà —es pot veure aquí manifestada la ironia característica de la seva obra— pot fer res per aturar-lo. Compara, a més, les «ovelles» amb les persones, que amb el seu poc intel·lecte són incapaces de lluitar contra les «injustícies» que veuen davant seu:

I sempre vol la maleïda casualitat que aquesta escena no tingui altres miradors que el cel, massa alt per a servir de testimoni en judici de faltes, i la ramada d'ovelles, inconscients davant les injustícies criminoses talment com si fossin ramades d'homes. (p. 166).

Ton, pagès, «feiner com un bou feixenc» (p. 171) és el protagonista del capítol I d'aquesta narració. Es tracta d'un personatge arrelat a la seva terra, «la nineta dels seus ulls» (p. 168). Aquest lligam tan estret amb els camps que conrea —són més importants que la seva pròpia família i per a ell són com fills— és el que el porta al final dels seus dies de manera tràgica:

Aqueixes quinze vessanes de terra eren la seva ànima i son únic pensament; se les estimava incomparablement més que a la dona, a la neboda [...] i a la part de cel que podia tocar-li el dia que es morís. (p. 168).

La seva «ànima» (p. 168) és, per tant, allò que queda més a prop del no-res, és matèria. Les seves terres són, fins i tot, més importants que el «cel» (p. 168).

El tracte que reben les terres per part del pagès pot fer pensar en la relació que tindria un home amb individus propers a ell per a qui sent una gran estima. Perquè així sigui l'escriptora utilitza la figura de la fal·làcia patètica, amb la qual s'atribueixen característiques psicològiques humanes als elements inerts, en aquest cas, a les terres:

[...] i els dies de festa les *anava a veure*, a les seves vessanes estimades: les hi feia *vesita*, com solia dir... una visita de compliment, per a enterar-se de com seguien [...]. (p. 171).

¹⁹ Frase que ja havia estat pronunciada prèviament per Hegel però que Nietzsche va plasmar per primera vegada a la seva obra *Així parlà Zaratustra* (1896). Per a Nietzsche feia referència a la negació, la desaparició de tot allò inventat per la religió.

Caterina Albert preveu també en aquest capítol el final tràgic imminent, ja que Ton es planteja qui li cuidarà les terres el dia que ell no hi sigui, sense saber que poc després arribarà la seva fi: «¿Què es farien aquelles terres, ara tan ben conreuades, el dia que ell morís?» (p. 168).

El pagès dedica tot l'any a les seves terres. Quan Víctor Català les descriu, el lector pot tenir la sensació que percep una obra pictòrica composta dels contrastos cromàtics que formen les estacions de l'any, que també contrasten entre elles:

[...] lo mateix al pic de l'estiu, quan les caldes ressecaven els terrossos i el sol ho feia veure tot verd i blau, que a l'hivern, quan per a trobar la negror de la terra havia d'aixecar amb l'aixada una capa de neu [...]. (p. 169).

En la figura de Ton, com ja s'ha pogut intuir en alguns dels exemples anteriors, també s'hi aprecia un clar paganisme, i un abandonament per part de Déu, que no el salva de la mort a mans de Nasi i que, ja en vida, no li ha donat fills.

No només estima per damunt de tot i de tothom les seves «vessanes» (p. 171), totalment materials, sinó que pretén rebutjar la «voluntat divina» (p. 168) per tal de viure més temps i poder-se'n cuidar ell mateix; prefereix morir-se «de bo de bo, que no pas que l'ànima se n'hi pugés a piular al cel» (p. 169) i hagi de veure com qualsevol persona les malmet.

De la boca del mateix Ton surt, a més, una crítica cap als capellans. Cal recordar que Ton explica que va demanar al rector del poble si en cas que la seva dona morís podria enterrar-la al camp per adob, i ell el va tractar d'heretge.

Aquesta diferència provoca que Ton trenqui amb l'Església. En relació amb aquesta idea hi té cabuda una referència al republicanisme federal, representat per la figura de Pi i Maragall i que podria manifestar, alhora, la ideologia de Caterina Albert:

[...] En Ton no tornà més a confessar, i quan venien les votacions anava sempre per En Pi i Maragall, aquell que es deia que *els hi volia quitar* els sis rals diaris que tenien *cada dia* del govern... (p. 171).

Quan té lloc la destrossa al Camp de les Saules es produeix un canvi en la història i, en conseqüència, en el personatge de Ton. En aquest «home de bé del qui ànima viventa en tenia res a dir» (p. 171), s'hi inicia un procés cap a l'animalització, que es fa evident en els seus canvis físics, especialment en els seus trets facials. La cara li canvia de color, les paraules que emet es tornen fosques i els llavis li comencen a tremolar:

[...] la cara fosca se li esblaimà fins a venir-li de color d'oli. (p. 173).

A En Ton les dents li pruiïren i ja no era el parpre, sinó la galta i tot, que se li movia com si l'hi estiressin amb un fil. (p. 173).

[...] entre dents barbotejava alguna paraula fosca, i, a més del parpre i la galta, començava a tremolar-li el llavi. (p. 173).

A partir d'aquest moment l'home perd el seny i passa a guiar-se, igual que Nasi, pels instints primaris. El seu únic objectiu és venjar el desastre fet a les seves terres i decideix introduir hams de pescar dins de figues, i repartir-les pel camp malmès per un pastor i les seves ovelles.

Cal fixar-se també que Ton ja no demostra una actitud calmada envers tot el que l'envolta sinó que, un cop repartides les figures *enverinades* per la terra, «camps a través, com una llebre, fugí cap a casa». (p. 175).

Nasi, pastor empordanès, és el protagonista del capítol II d'«El pastor». Com ja s'ha dit, Nasi anirà acompanyat en tot moment del seu gos que, com ell, gaudeix de trets negatius i feréstecs:

[...] el *Moro*, el gossàs malcarat i llest com un coet, ajustava i dirigia, esvalotant i corrent com un boig. (p. 175).

Les ovelles, al llarg d'aquesta narració, apareixen assimilades als éssers humans, abans comentat. Aquestes bèsties, dòcils per culpa de la seva «inconsciència» (p. 176) —igual que les persones— s'adapten al que els ha tocat viure i obeeixen el gos que les guia i, indirectament, també a Nasi, i se segueixen les unes a les altres. Víctor Català utilitza, en el segon exemple exposat, una fal·làcia patètica per mostrar la relació entre els animals:

Les ovelles ara s'agombolaven totes encantades, no sabent si tirar avant o enrera, ara es posaven totes a la vegada, envestint-se i belant llastimosament. (p. 176).

[...] ara bromejant amb el marrà rabiós, que hauria fet cara a un toro mesell, ara barallant-se de per riure elles amb elles. (pp. 176-177).

L'únic que fa aturar les ovelles que són perseguides pel gos és el bel dels xais petits, que és comparat amb el plor d'un nen malalt. Es tracta d'una imatge tendra dels animals:

[...] les paralizava en sec el cridar, planyívol i dolç com un plor d'infant malalt, dels anyellets, que treien, enraïmant-se uns sobre els altres, el morret blanc i envellutat, per entre les llates de la porta del corral. (p. 176).

Cal destacar que els ulls de les ovelles són de color negre, és a dir, irradien foscor, ombra, en altres paraules, inconsciència interior. Per aquest mateix motiu dubten de seguir endavant quan senten els seus propis fills demanant ajuda, però s'ho repensen vençudes per la docilitat.

En certes ocasions, podem observar com la relació entre Nasi i *Moro* consisteix també en una relació de mestre-deixeble. Aquesta relació, humanitzada, i no pas animalitzada, es fa evident a través dels ulls d'ambdós: els ulls de *Moro* són comparats amb lluernes —i més endavant metaforitzats— i Nasi dirigeix la mirada a l'animal, «amb quelcom d'humà en el fons» (p. 177):

[...] anava cap al pastor, li feia quatre salts entorn i se'l mirava, emprèsat devotament, amb sos ullots vius, que pipellejaven, com lluernes enmig d'un rostoll [...]. (p. 177).

En Nasi, xiulant entre dents, se dignava baixar els ulls, amb quelcom d'humà en el fons [...]. (p. 177).

A vegades però, com s'ha dit, *Moro* representa la prolongació simbòlica del pastor. S'aprecia clarament en el moment que ambdós troben el de la Torrentera i la seva gossa, «l'ull dret del seu amo» (p. 180). Nasi i el de la Torrentera tenen molt mala relació i, en conseqüència, els seus gossos també. El caçador, com Nasi, també fa una «estranya rialleta» (p. 181), símbol del mal.

Aquesta relació negativa és manifestada pels dos animals, que s'emboliquen en una baralla, fet premonitori del que passarà entre els dos homes més endavant. Les taques de sang davallada pels animals són comparades amb rosetes vermelles que cauen a terra.

L'escriptora utilitza, en aquest cas, una metonímia per parlar dels ulls de *Moro*, que es troba immers en la baralla: «les lluernes» (p. 181). Aquestes llencen «un resplendor verdós» (p. 181) i es troben en moviment constant, per culpa de la intensitat de l'acció. Davant la situació, i veient l'estat en què queda la bèstia, el de la Torrentera dedica una mirada amb «ulls mofetes» (p. 182) a Nasi.

Un cop acabada la desfeta, s'observa una vegada més l'actitud de mestre-deixeble per part de *Moro*, que vol millorar la situació en què es troba davant l'amo:

L'animalot, amb oficiositat de servo que ha agraviat l'amo i vol recobrar sa gràcia, es posà a córrer lladrant, i a les ovelles que atrapava, mossada a l'una, mossada a l'altra, [...] com si volgués esbravar-se de l'afront que havia sofert. (p. 183).

És en aquest moment de la narració que es torna a trobar un paral·lelisme entre amo i gos. L'animal, que ha sortit malparat de la baralla, es desfoga maltractant les ovelles; Nasi, enfadat per haver perdut la batalla contra el de la Torrentera, se'n torna al Camp de la Saules, «la nineta dels ulls d'En Ton» (p. 183), també per a desfogar-se posant de manifest l'animal que porta a dins: «destruïa sols per destruir [...]» (p. 184).

Al llarg de la narració, la vista, els ulls, tenen molta importància a l'hora d'expressar el món interior dels animals o dels éssers humans. En aquesta història, però, també cal recalcar el doble valor que es pot donar a la frase feta «la nineta dels seus ulls» (p. 172), que apareix en nombroses ocasions.

No només fa referència a la importància que les terres de *les Saules* tenen per a Ton, sinó que té també un sentit simbòlic vinculat al sentit literal. És a dir: per al pagès, aquestes terres són tan importants que formen part dels seus propis ulls —són les seves ninetes— i, per tant, demostren tot allò positiu que té en el seu interior. Per aquest mateix motiu, quan les terres del pagès són destrossades pel pastor, l'actitud de Ton canvia radicalment i es deixa endur pel primitivisme.

La tragèdia de la història té lloc a la nit. Nasi ha tornat a casa amb la «mirada dura» (p. 185) davant la matança feta contra les seves ovelles. Es dirigeix als camps de Ton per acabar amb la vida del pagès, aquesta vegada sense *Moro*, ja que no serà necessari. Nasi és acompanyat de la seva part fosca, animal, que cada vegada s'aprecia més desenvolupada. Ton el titlla de «dimoni de l'infern» (p. 186):

La lluna li estenia l'ombra de son cos per conreus i marges, allargant-la desmesuradament. (p. 185).

En relació als actes de l'*ésser maligne*, Ton concep les seves terres com a elements sagrats que han estat tractats de manera indeguda: «[...] el camp estava com qui diu malalt i amb les nafres i senyals de la profanació!» A més, també s'hi pot entreveure una fal·làcia patètica, ja que el

camp està «malalt» i té «nafres» com si fos una persona. Ton, que sent remordiments per haver deixat les terres «desemparades» després del desastre, va a visitar-les. (p. 186).

En plena nit és quan tindrà lloc, una vegada més, la tragèdia. Cal recalcar, però, que aquesta vegada la nit és caracteritzada positivament. Es tracta d'una nit «clara» i «dolça». Les sensacions que té Ton també són positives: té afany de venjança i això l'endolceix. (p. 188).

Quan el pagès i el pastor es troben en el terreny malmès es produeix una animalització de tots dos personatges, especialment de Nasi, i queda ben bé representada una baralla entre dues bèsties. El pastor és comparat principalment amb un «gat mesquer» (p. 189):

Nasi [...] reia feréstegament, sense fressa; sos tirats de gat mesquer feien basarda. (p. 189).

[...] el gat mesquer li saltà a sobre, i de l'investida el tombà d'esquena, caient-li al damunt. (p. 189).

S'abraçaren estretament, cargolant-se com serpents i rodolant per terra. (pp. 189-190).

En Nasi llançà un udol de llop al sentir-se ferit i es rebinclà sobre si mateix amb ràpid moviment. (p. 190).

Quan finalment Nasi acaba amb la vida de Ton l'escriptora torna a fer evident, amb una frase concisa, la petitesa de l'existència humana:

En Ton ja no bregà més; tot plegat havia sigut cosa d'un segon. (p. 190).

La rialla feréstega de Nasi ha continuat fins al final, i també il·luminada per la claror de la lluna, que ressalta el color blanc de les dents:

Al clar de lluna li blanquejaren les dents entremig dels llavis estirats per la rialla perversa. (p. 191).

Cal remarcar, ja per acabar, l'escena patètica de Nasi quan, fet una fera, i un cop difunt el pagès, li entafora les figures que havien quedat al camp. Poc després, es desfà del cos de Ton per sempre més:

Amb les urpes plenes de sang li desclogué les barres, fortament encaixades, li engorjà figures i més figures, amb una sanya salvatgina i ficant-li els dits fins a baix del canyó, on s'hi oïa un remor d'aigua que bull. (p. 191).

2.7. La vella

En el conte de «La vella» l'escriptora narra la vida d'una dona d'avançada edat des que pateix una «hemiplexia» (p. 199) fins que mor en un incendi a casa seva. El personatge de la vella reflecteix clarament algunes de les característiques de l'artista modern, que cal recordar que és rebutjat per la societat inculta mentre es dedica a somiar, a buscar la llibertat lluny de la fatalitat que l'envolta.

En moltes ocasions el personatge que protagonitza la història és tractat com a no-res, com a un ésser insignificant. L'exemple més clar el duen la mateixa escriptora i els mateixos personatges, ja que l'anomenen «padrina» o «vella». No s'arriba a saber, doncs, ni el seu nom.

Fins i tot Caterina Albert personifica el carro on és transportada la vella quan es fereix mitjançant una fal·làcia patètica. Així demostra que fins i tot el vehicle sent indiferència per la dona: «I el carro tirà avall mandrosament, grinyolant de tota sa ferramenta mal enseuada» (p. 195). És titllada també de «bulto» i de «borratxó» (p. 194), entre d'altres, i és deixada pràcticament sola a casa, només en companyia dels animals, com si fos una d'ells.

L'animalització, en aquest cas, s'utilitza per fer evident l'abandonament d'aquest personatge, però no per a encasellar-lo com a personatge negatiu, dolent. Cal dir també que els «gruny» apareixen al relat, però no per caracteritzar el personatge, sinó que són propis del porc. Cal remarcar, per exemple, que la dona té molta gana i molt bon olfacte tot i el seu estat, trets també característics dels animals:

L'havien treta al porxo [...]. En la casa no hi quedaven més que la vaca prenys, [...] el garrí [...] en el raconot de sota l'escala, les gallines [...] i la padrina a dalt, al porxo [...]. (p. 193).

[...] i l'ànsia de son rostre i la voracitat amb què llepava la cullera semblaven demanar sempre més i més. (p. 198).

Ensumà àvidament, com quan sentia la flaire de la sopa [...]. (p. 201).

Cal destacar també que la dona es troba entremig d'aliments passats o en assecatge. En aquest conte tornen a aparèixer les «figues seques» que han aparegut al conte «El pastor»:

[...] entremig de canyissos de figues seques, esteses de fesoles grauades, penjolls de tomates, panotxes de blat de moro i enfilades d'orellanes. (p. 197).

Estat en què, ella mateixa, també es troba:

[...] plantada com una mòmia en la cadira baixa [...] es rostia de viu en viu. (pp. 193-194).

Amb tot plegat, la vella es troba en una solitud constant provocada per la misèria moral de les persones que l'envolten, característica que recordem és pròpia, també, de l'artista modern.

Les ganyotes també són pròpies de la boca ferida de la vella però, en aquesta ocasió, no expressen una «rialla mofeta» com ja s'ha vist en altres contes del volum, sinó un gest estrambòtic. A més, la dona tampoc emet «gruny», tret que hauria animalitzat el personatge, com ja s'ha vist al principi de l'anàlisi. Es pot observar, per tant, que aquest personatge no vol ser caracteritzat a partir de trets negatius que facin evident la maldat en ell, com s'ha pogut veure llargament fins ara en altres personatges del volum.

«La vella de cal Manyo» (p. 194) podria ser aquell «despert entre adormits»²⁰ de Maragall, que tot ho veu i tot ho busca, «mirant i mirant sempre» (p. 199). Que, tot i tenir el cos inert, que és el que la lliga a la fatalitat, té l'ànima viva i es pot veure reflectida en els seus ulls, que Albert esmenta constantment en el text:

Dels ulls esparverats de la padrina van caure dues llàgrimes com cigrons: hi sentia i hi veia, la pobra dona. (p. 195).

Els ulls esparverats de l'enllitada semblava que volguessin dir alguna cosa. (p. 196).

[...] els ulls somorts se li espantaren, traint una gran angúnia. (p. 201).

S'hi aprecia, per tant, una clara influència del vitalisme nietzschian, amb aquella «voluntat de poder» contra tot allò establert per aconseguir la «transmutació desitjada»²¹. La vella, tot i ser dins la cambra i trobar-se impossibilitada, hi veu més enllà:

Aleshores la padrina vegé un tros de cel blau, serè, esplèndid, bonic com si fos fet de tot just, enduent-se-li la mirada més enllà d'aquelles rònegues parets, brutes i florides, que li feien de gàbia. [...] començà a posar-li voluntat, an aquella bellesa consoladora que havia d'arribar a ésser la seva única distracció i son únic amic. (p. 196).

Seguidament, quan la tragèdia és a punt de produir-se, els canvis en el paisatge —l'ambient esdevé cada vegada més «caldejat» (p. 201) fins a iniciar-se l'incendi— i en els animals que el formen, *s'intensifiquen*. El «sol» (p. 200) intens, símbol vitalista, que ha d'acabar amb la vida fatal de la vella, ja és aquí:

[...] la vaca es removia inquieta [...]. [...] la vaca llençà un bruel llastimer. [...] les gallines començaren a esvalotar-se en el patiet, mateix que vegessin la guineu. (p. 201).

Caterina Albert, a més, per recalcar aquest moment, utilitza dues fal·làcies patètiques que confirmen la gravetat de l'assumpte:

En aquell moment, com per a donar-li la seguretat absoluta, el finestronet del pati, com si fos xemeneia, començà a vomitar glopades i més glopades d'un fum espès, negre, pudent, d'una fortor que feia plorar els ulls. (pp. 202-203).

[...] encara tornà a retrunyir-li sota d'ella el *room-room!* de la fogaina, una fressa i remenament sord, com si la casa tingués mal de ventre... (p. 204).

No es poden deixar de banda, tampoc, les referències *negatives* constants a Déu que fa Víctor Català a la seva obra. Cal dir, també, que la dona va quedar físicament incapacitada just en el

²⁰ Fragment del poema de Joan Maragall «La fi del comte Arnau» dins *Seqüències* (1911). Fa referència a la figura de l'intel·lectual.

²¹ Per a «voluntat de poder» i «transmutació desitjada» vegeu FUENTES, S. (2013). «Seràs home sobre home». El perfil nietzschian dels modernistes catalans. *Haidé*, (2), pp. 135-151.

moment que anava a trobar-se amb Déu: «[...] anant a confessar-se al poble veí [...]» (p. 194). El següent exemple és, alhora, una fal·làcia patètica del concepte «campanades», les quals demanen ajuda en va:

Encara sentí que li queien sobre el cap, com un ruixat de pedres, les campanades barroeres de la parròquia cridant gent a la desesperada. (p. 204).

El poder de l'incendi també queda reflectit amb dos grans contrastos, un d'ells, que també adopta la forma d'una fal·làcia patètica al personificar la «llengua de foc» que forma la catàstrofe:

[...] i una llengua de foc tantost vista com fosa, mirotejà dos pams per damunt de la paret del pati. (p. 203).

En contrast, la vaca, que acaba morint mentre l'incendi *miroteja*, queda «cega» (p. 203).

De la mateixa manera, mentre la «padrina» (p. 203) també queda encegada per la ràfega de vent que li omple els ulls de cendres, la gent de «les eres» la celebra amb «salts d'alegria».

En aquell moment, una ratxa tèbia, una ratxa de vent que en les eres fou rebuda amb crits i salts d'alegria, [...] bufà en el braser abrandat i expel·lí amb violència, pel finestró, una pluja menuda de palla cremada que volà en totes direccions, omplint els ulls de la padrina [...]. (p. 204).

Finalment, la vella acaba morint i té una espècie de sensació d'alliberament, com si algú li prengués la «faixa que l'estrenyia» (p. 205). L'escriptora acaba el conte amb un «i... res més» (p. 205), com a símbol de la simplicitat de la vida humana, acabada en un no-res insignificant, tot i la brutalitat de la mort de la dona, en aquest cas.

Es pot apreciar però, que Català utilitza vocabulari que s'allunya de l'ombra, totalment vitalista. Probablement, l'àvia és conscient d'ella mateixa i de la seva situació en el món just en el moment de morir però, tot i això, no en fa prou; tot i la solitud i la capacitat d'emocionar-se que l'ha caracteritzat, acaba morint cremada, com un animaló més. La dona acaba traspasant, cal recalcar, sense l'ajuda de Déu, de qui ha estat devota en vida.

[...] de sobte, li semblà a la padrina que se li trencava la trinxa de ses faldilles, que algú la desfeia d'una faixa que l'estrenyia; li semblà que el cap se li tornava buit i lleuger com un cascavell, i que el cor se li fonia en una son dolça i pesanta com la de la migdiada... una alenada càlida l'emboïllà i... res més. (pp. 204-205).

2.8. L'empelt

A «L'empelt», Caterina Albert explica la tràgica història de la família Ordis, formada per tres personatges principals que viuen envoltats de «terror aspre» (p. 207): l'avi Ordis, el Noi Ordis i el Petit Ordis. L'avi Ordis, que es deixa endur pels plaers de la carn, «per avorriment de viudo, per mala taleia de la sang [...]», es veu condemnat per «càstig de Déu» a casar-se amb la dona que ha deixat embarassada, una dona que trenca totalment amb els ideals de bellesa del Romanticisme (p. 208).

La tragèdia de la família es veu manifestada en la figura del Petit Ordis, *l'empelt*, que genera constantment problemes a la seva família i, fins i tot, quan el seu propi germà el fa fora de casa, li entra a robar al graner.

En termes botànics, un *empelt* és un tros de planta que s'extreu d'un exemplar amb grans qualitats reproductives i s'implanta en un altre per tal de millorar-ne la producció. Així, doncs, contràriament al que el lector pot pensar quan llegeix el títol del conte, l'empelt d'aquesta narració reuneix les característiques contràries que es podrien esperar.

D'aquesta mateixa manera queda manifestat en el text en les paraules de «l'home del blat de moro» que Pau, el sereno, troba al mercat:

[...] per ser tan bell empeltador, l'avi Ordis s'hi va ben lluir amb aqueix empelt! Tenia el gènere de bona mena i va encastar-hi brotall de la més bacona... (p. 207).

Albert, per tal de fer aquesta escena encara més llastimosa descriu, mitjançant una comparació, el riure de l'home en qüestió, tot comparant-lo amb la manera de renillar d'un cavall:

[...] ensenyant totes les dentasses grogues i les genives de color de vi, com un cavall quan saïna. (p. 208).

Es pot observar, a més, que el color groc de les dents contrasta dràsticament amb el color roig de la carn.

Més endavant, la narració se centra en els fets del Petit. En una ocasió, per fer encara més evident la maldat del personatge, Català el fa descriure com a un home amb «cara de gat que sembla que va a envestir» (p. 211).

Quan el Noi Ordis ha trobat Pau, aquest l'ha avisat que algú li vol prendre les gallines. L'escena que es troba al centre de la narració i que es construeix fins al final del conte, es produeix al graner, indret on viuen les bèsties. A més, la nit, com a símbol d'ombra, de tragèdia imminent, també hi és present quan el Noi i el lladre, que resulta ser el seu propi germà, temen per la seva vida.

Al llarg de tota l'escena, per tant, Víctor Català fa que el lector es trobi enllaçat dins una tensió, que anirà marcada per un seguit de figures retòriques —fal·làcies patètiques—relacionades amb la flama del llum que duu el Noi de ca l'Ordis, i amb les hores.

La primera aparició de la flama, que il·luminarà *l'espectacle* fins al final, es produeix quan el Noi entra al galliner:

La flameta immòbil del fanal destriava a mitges les ombres [...] i es destacaven en la foscor, mateix que taques de sang, les notes vives de les crestes. (p. 211).

Aquesta fal·làcia patètica, molt recurrent a l'obra de Víctor Català, serà utilitzada com a símbol de l'ànima, en aquest cas, del Noi²².

A més de la fal·làcia patètica que atribueix característiques humanes a la flama, aquesta mateixa permet preveure un avançament del que possiblement, més tard, es produirà al graner: un vessament de sang durant la baralla entre els *dos galls* del galliner, el Noi i el Petit.

L'escriptora recorda també la importància de la nit a la narració, mitjançant una personificació, en aquest cas dels núvols:

La nit era rúfola i espessa, i, encar que feia lluna, la tapaven sovint amples nuvolades negres que s'arrossegaven mandrosament d'una banda a l'altra del cel. L'aire era pesat, com si s'acostés tempesta [...]. (p. 213).

Una vegada més aquest paisatge simbòlic indica que algun fet important tindrà lloc a l'indret: una «tempesta».

Seguidament, augmenta la tensió de l'escena amb la presència del «gall» (p. 213); aquest assenyala que algun fet rellevant està a punt de produir-se, juntament amb la presència d'un vocabulari que també alerta el lector del que pugui passar a partir d'aquest moment:

[...] ratxes isolades de vent de grop feien rossolar sobre la paret de la caseta les branques de la figuera del pati del costat, amb un ric-rec agre, d'ungles que esgratinyessin, i estremia d'improvís l'espai, com un crit d'alerta, un cant de gall, inquiet i penetrant. (p. 213).

A continuació, destacar també dues fal·làcies patètiques. D'una banda, la flama és personificada, amb característiques semblants a les del Noi. Cal recordar que això és així perquè Català l'utilitza com a símbol de l'ànima del jove:

[...] i els seus bruels alegres el deixondaven a ell i a la faró del gresol, que pampalluguejava, tota resplendent, com si volgués prendre part en l'esvalot. (pp. 213-214).

D'altra banda, Català compara les hores amb gotes que cauen, en dues ocasions, segurament per fer entendre que el temps passa molt a poc a poc:

[...] el toc de les hores que queien de dalt del cloquer com gotes ressonantes, pesadament, calmoses i suspenent-se i vibrant pels aires abans d'arribar a terra; (p. 214).

Les hores, entretant, semblava que es prenguessin el picar amb més catxassa, i cada vegada tardaven més a caure i queien amb mandra més pronunciada i monòtona. (p. 214).

La figura de la flama segueix acompanyant constantment el personatge del fill gran de ca l'Ordis i, quan aquest s'adorm durant la seva espera, ella també ho fa:

²² Margarida Casacuberta, a la seva obra *Víctor Català, l'escriptora emmascarada* (2019), relaciona l'ús de la fal·làcia patètica per caracteritzar la flama amb la ironia. En aquest treball, però, s'ha considerat que en diverses ocasions, però no sempre, el que fa l'autora és relacionar l'ànima dels personatges amb la flama. Per tant, així s'exposarà en les anàlisis.

[...] la faró del gresol, aquietant-se també, s'encongí, immòbil, [...] com disposant-se a fer un cluc-ull [...]. (p. 214).

En adormir-se, el Noi és descrit amb característiques animals, ja que l'escriptora explica que fa «becarrades», enlloc de capcinades, i que «s'espolsava el cap o es gratava l'orella». Així, doncs, el lector pot pensar en la figura de l'home com a una bèstia del galliner més (p. 214).

Finalment, quan la narració arriba al seu punt àlgid, la flama s'apaga. La foscor indica l'inici de la tragèdia que durà el protagonista fins a la veritat: «El fanal va aclucar-se repentinament i tot quedà a les fosques» (p. 214). De la mateixa manera, «un feble raig de lluna» (p. 215) que entra per la finestra acaba desapareixent perquè «una nuvolada havia tapat la lluna» (pp. 215-216). L'escena, en definitiva, esdevé totalment fosca.

Quan s'inicia la batalla entre els dos germans, la part animal del Noi Ordis s'apodera d'ell i en queda constància en els seus ulls: «El fanal badava, com espumat, son ull de foc» (p. 216).

El Petit, que abans que es produís l'atac era «llest com una daina» (p. 215), es transforma en un animal totalment diferent «redreçant la testa com una serp i revinclant l'espina». Més tard, emet un «udol miserable» (p. 216).

Ja per acabar, quan el Petit marxa i l'hereu es troba sol dins el graner, és conscient de tot, de la seva solitud, de la seva insignificança en un univers que l'igualava a les bèsties. És conscient que ha estat a punt de matar el seu propi germà sense cap mirament i que no el podrà perdonar.

Cal recalcar, finalment, la fal·làcia que apareix al final de la lectura, molt significativa: «La flameta, groga com or i fixa, fixa, se'l mirava a través dels vidres entelats del fanal, mateix que fos un ull viu i intel·ligent» (p. 217).

La flameta ha esdevingut «un ull viu i intel·ligent» (p. 217). És a dir, l'ànima del Noi ha pogut accedir a la veritat, al coneixement, gràcies a les seves capacitats intel·lectuals. En la figura del Noi Ordis, per tant, es pot apreciar l'individu creador destructor segons l'ideal nietzschian, ja que fa fora de la seva vida el propi germà per a vetllar per la continuïtat de la seva existència.

2.9. Agonia

En aquest conte, Víctor Català narra el procés cap a la mort de Bel, esposa de Minguet. Durant l'*agonia*, aquesta confessa una doble veritat al seu marit, i espera que aquest la pugui perdonar. A més, en aquesta història s'hi pot veure clarament la relació simbòlica que el paisatge té amb l'escena i també és possible copsar-hi com Minguet assoleix el procés de coneixement i d'acceptació d'aquest, quan la seva dona li confessa que ja es va casar embarassada i que, a més, el seu fill gran és del senyor Ramon, el metge.

Aquesta narració breu s'inicia amb una triple fal·làcia patètica relacionada amb el món exterior, amb el paisatge que Minguet veu i percep des de la finestra:

El vent xiulava amb xiulets estridents que s'empaitaven com si es perseguissin l'un a l'altre en sa cursa adelerada cap a l'Infinit: els arbres, escabellats desesperadament per les cents mil grapes d'aquell monstre invisible que passava enmig d'ells, revinclant-los i fent-los-hi escombrar la terra amb ses cabelleres, cruixien amb gemecs secs i aspres de totes ses

fibres o s'esqueixaven, volant en estelles camí dels xiulets feréstecs. Ja no quedava pols en les carreteres, ni un trist niuet penjat de les branques. (p. 218).

El vent, els xiulets i els arbres, personificats en aquesta gran fal·làcia, serveixen a l'escriptora per mostrar un paisatge caòtic, desolat, en el qual ja no queda res: «[...] Minguet [...] acabava de veure fugir [...] l'última pallera de l'era [...]» (p. 218).

En relació amb aquest paisatge simbòlic, la desolació també es troba dins la cambra de la malalta, la Bel, acompanyada també d'uns xiulets en aquesta ocasió, no emesos pel vent, sinó per ella mateixa:

La ranera d'aquesta era cada cop més forta, i en aquell llit semblava que també hi xiulés la tramuntana. (p. 219).

S'ha produït, per tant, un contrast doble: l'harmonia que hi havia en el paisatge ha desaparegut, de la mateixa manera que l'harmonia que hi havia en el llit on ara hi ha la malalta, també ha deixat de ser-hi:

En aquell llit hi havia nascut la seva àvia, hi havia nascut son pare, hi havia nascut ell, i ara se li hi moria la dona. (p. 220).

Ja inicialment, Minguet i Bel són presentats amb unes característiques que fan de sobres evident el seu Destí: Minguet té els ulls «molls de naixença» (p. 218), tret que fa pensar que està, per tant, destinat a acabar plorant per la tragèdia que l'espera; Bel, és el personatge en el qual la Mort es personifica en alguna ocasió: «la Mort, amb sa mà d'ossos, marcava un compàs moderat» (p. 219). És la dona, per tant, que acaba morint. Cal remarcar que quan aquesta comunica al seu marit que sap que li queden poques hores de vida, es veu en el rostre de l'home una «rialla» que sembla una «ganyota» (p. 222), com trobem en gairebé totes les narracions de *Drames rurals*.

La figura de Bel en el trànsit cap a la seva mort és descrita en diverses ocasions per l'escriptora. És oportú citar, per tant, diversos exemples que apareixen al llarg del text per mostrar així la intensitat que aquests aporten a la història, alhora que transmeten al lector una imatge penosa de la figura de la dona malalta, i la relacionen clarament amb el no-res, amb matèria inerta:

[...] aquell remenament que li sento en la caixa del pit no m'agrada; sembla que ja li cacen l'ànima pels racons... (p. 219).

La Bel tornà a girar el cap, aquell cap descarnat i verdós [...]. (p. 222).

La malalta se regirà anguniosa, i del llit sortí una bravada forta de suor ressuat, d'orins; una fetor insuportable de cosa descomposta, i la ranera es féu més fadigosa i el xiulet més llarg. (p. 224).

[...] En Minguet, no podia consentir que la Bel, la seva Bel, morís com un gos, sense assistència. (p. 225).

En el llagrimer de la malalta hi tremolava una llàgrima, com una gota de pluja en la conca d'una calavera. (p. 226).

Mentre, la figura de Minguet també pateix una espècie d'*agonia* al llarg de la història, que va lligada a l'evolució del personatge fins a assolir la veritat. Inicialment, ell mateix dona

esperances a la seva dona perquè segueixi vivint. Quan ella, però, lluita al llarg de les següents pàgines per acabar-li fent la confessió, Minguet va veient com la por de la solitud i la inquietud creixen dins seu:

[...] quan la Mort se l'endugués, ni tornaria a rebrotar ni li quedaria cap més Bel a la vora. (p. 219).

I especialment, també, es va fent més evident el dubte davant la fe en Déu de l'home,

Però Déu no se'l volia escoltar [...]. (p. 220).

esperances que el propi Minguet acaba dipositant en el que més tard serà part implicada en la seva pròpia tragèdia: el senyor Ramon:

[...] i la Bel se li moriria si el senyor Ramon no feia un miracle. (p. 220).

Poden fer-ne tants, de miracles, els metges, [...]. (p. 221).

Una vegada més, l'escena tràgica també es produeix en la foscor, com ja s'ha pogut observar en altres històries de *Drames rurals*, no només interior,

—Bel, deixa'm encendre el llum...

—No! (p. 223).

sinó també exterior; i com més pròxim és el desenllaç, més important i destacat és el paisatge simbòlic de l'exterior:

A fora xiulava la tramuntana cada cop amb més fúria, se feia de nit [...].
(p. 224).

En aquesta narració, com a «L'empelt», també apareix la fal·làcia patètica de la flama lluminosa i, una vegada més, la presència de les ombres:

La xinxeta, amb les alenades de vent que entraven per les escletxes, s'esporguïa, bellugant la flameta cap a una banda i altra com si volgués fugir del gotet de vidre, i omplia la cambra d'ombres misterioses que anaven vagament d'ací i d'allà en contínua agitació. (p. 225).

Aquesta flama no és res més que el símbol de l'ànima de Bel. La *flameta*, és a dir, l'ànima de Bel, es mou sense parar perquè vol sortir del «gotet de vidre», és a dir, del cos que la té presa. Aquesta és la batalla de l'ànima de Bel en el seu camí cap a la mort, per sortir del seu cos material.

La seva ombra [la de Bel] s'estergí en la paret del fons com una gran urpa negra que anava endavant i endarrera. (p. 225).

L'ombra, un element negatiu, que aquí indica que Bel ja és més a prop de formar part del cosmos que de ser una ànima vivent. És, simplement, només això, una ombra que s'esborra.

Quan finalment es produeix la confessió de la veritat per part de Bel, és Minguet que adopta l'agonia de la malalta que, sortosament, «es revifa amb esglai» (p. 228). Es produeix, doncs, un clar intercanvi de papers:

En Minguet quedà com llampferit, immòbil, els ulls vidriats, la boca oberta. Els peus se li gelaren i tot se li fongué en una boira verda. (pp. 228-229).

Minguet arriba a la veritat, al coneixement. Víctor Català ho expressa mitjançant una comparació: la «vida» és un «bastiment vell» i la veritat «una gran tempestat» que hi impacta. Una vegada més, la presència del paisatge i dels seus fenòmens meteorològics:

Aleshores En Minguet sentí que se li adreçava a dins alguna cosa terrible i gegantina: una onada tremenda d'una gran tempestat que feia estelles la seva vida com si fos un bastiment vell i mal carenat. Aleshores, per primer cop, va saber lo que era la ràbia, el desig de matar, de destruir tot lo que anés trobant, a les palpentes, i per un minut se va sentir homicida. (p. 229).

Una vegada més, el símbol de la flama torna a aparèixer en aquest conte de Caterina Albert i té una gran importància. En l'exemple següent, l'home és comparat amb un «fanal» però no hi apareix la flama personificada:

I li semblà que quedava buit i fred com un fanal apagat; sòpit i indiferent, sense una espurna d'ànima. Era que acabaven de matar-li la fe, l'encís misteriós de sa existència. (p. 230).

L'impacte que li provoca la veritat és tan gran que li sembla que la flama, símbol de l'ànima, s'apaga. En Minguet té la sensació que deixa de ser, d'existir, i que es converteix en no-res quan comprèn «el mesquí egoisme» (p. 230) de Bel. És, doncs, conscient d'ell mateix.

Tot i així, Minguet accepta el que acaba de saber per aprendre a conviure-hi: «[...] l'havia estimada tant, que no trobà dins d'ell ni una engruna de cor per avorrir-la» (p. 230).

En les darreres ratlles, Bel gairebé ha traspassat i és possible observar-ho clarament en l'animalització que es fa de la seva figura, que ja ha deixat de ser un ésser humà i és, per tant, més a prop d'esdevenir un ésser inert:

La malalta es regirà pel llit [...] com una anguila que cueteja enmig del llot abans d'enrampar-se per sempre. (p. 232).

L'agònica es redreçà [...] brandant com un serpent ferit [...]. (p. 233).

Finalment, es produeix un gir en la història: el senyor Ramon, totalment aliè a la catàstrofe que acabava de succeir, entra a la cambra de la malalta amb «una veu ferrenya i alegre, dominant els xiulets de la tramuntana i els cruiximents de fustes sotraguejades». Vet aquí el «miracle» del senyor Ramon que Minguet havia desitjat. Per Minguet, però, tant ell com el seu fill gran ja són només «dues ombres» (p. 234).

En aquesta història ha estat possible apreciar el procés de consciència de si mateix en Minguet. L'home, que inicialment temia la solitud, sent tot un seguit d'emocions destructores quan Bel li confessa el secret però, finalment, inicia una nova vida en solitari.

2.10. Ombres

A «Ombres» la veu narrativa explica el procés fins a l'embojament de Maleneta. El motiu del desenllaç fatal de la dona és un «misteri» (p. 253) que no es resoldrà en la història i que es

mantindrà sempre més a l'*ombra*. Aquesta narració, que a diferència de molts dels altres drames rurals no acaba amb la mort de ningú, serveix per unir temàticament tots els contes del volum mitjançant unes reflexions de l'escriptora Madame Severine²³.

La narració s'inicia amb la descripció d'un lloc idíl·lic: un paisatge de primavera:

L'alegria de l'abril resplendia en el cel sense núvols i sobre terres conreuades. En l'horitzó es retallaven les muntanyes clares, com primes llaunes d'argent, i les esteses de faverars en flor embaumaven els aires amb una flaire suau i exquisida. (p. 235).

Seguidament, però, Català ja parla del «remoreig misteriós de la saula» (p. 235). El misteri, l'*ombra*, l'enigma, seran el tema principal d'aquest conte. Una vegada més, l'escriptora ja dona a conèixer els indicis que serviran per entendre el desenllaç de la història.

La tranquil·litat del paisatge de mes d'abril és trencada per la presència d'una vaca i una dona. La dona, d'aspecte descuidat, interpreta una «dansa folla» (p. 237) pel prat sense sentit, en la qual, però, es poden apreciar passos que recorden als del «contrapàs» o la «*jota*» (p. 236). En la seva actitud, per tant, es pot apreciar exteriorment la follia que envaeix la dona, marcada per un procés interior obscur però, alhora, també es pot apreciar aquell passat serè que havia tingut, a partir de la seva lògica a l'hora de ballar i del color blanc del seu clatell:

Anava descalça, ensenyant un pam de camisa entre la trinxa de les faldilles i el gipó, i per sota la cua del mocador groc se li veien els cabells esperrucats i un tros de clatell encara amb rastres de blancor. (p. 236).

Mirant amb atenció aquells moviments desballestats, s'hi descobria una seguretat i desimboltura d'antic ballador i un cert bon aire i gentilesa que no lligava gens amb aquella destrempada i llarga figura. (p. 236).

La presentació de la dona serveix al narrador per fer un salt enrere en la història i per explicar al lector què és el que va dur-la a enfollir o, almenys, intentar-ho.

Maleneta i Rita eren dues cosines joves que, en quedar orfes, decideixen viure juntes. Totes dues compleixen un ideal físic de bellesa que contrasta amb el de l'altra. En el cas de Maleneta aquest ideal va desapareixent, mica en mica, a mesura que s'acosta la tragèdia final:

La Maleneta era blanca com un glop de llet, amb ulls i cabells mateix que móres, sagnada de cos i molt airoseta. La Rita tenia la cara de color de forment, els ulls verdosos i els cabells rossencs, però era tan bona xicoteta que mai va saber lo que fos gelosia. (pp. 237-238).

Maleneta es casa i se'n va a viure a casa el seu marit. Inicialment les cosines es veien cada setmana. Víctor Català animalitza les dues dones mitjançant la comparació amb un ocell: «[...] xerramequejaven mateix que cotorres fins que es feia tard» (p. 238). En aquest lloc, al cap de tres anys del casament, és on començarà el procés cap a la pèrdua de la raó de la dona.

En primer lloc, com ja s'ha dit abans, el canvi físic és una característica molt important:

²³ Madame Severine va ser una escriptora, periodista, anarquista i feminista francesa.

Feia una passada que s'anava esllanguint i el color de la cara se li fonia; un dia la Rita li preguntà si era que tenia quelcom de nou, i ella, tota confosa, respongué amb prestesa que no;

A continuació es pot observar la primera referència clara al tema principal de la narració i de gran part de l'obra *Drames rurals*: «la banda fosca»:

però mentre ho deia va girar la cara cap a la banda fosca i els ulls li espurnaren. (p. 238).

La *foscó* fa referència al misteri, a allò que no té explicació. En aquest cas, Maleneta amaga alguna cosa a la seva cosina, alguna cosa que sap o que sent en el seu interior, i que no vol o no pot exterioritzar.

Maleneta, al cap d'un temps, torna a casa de Rita. Aquesta vegada, el problema que té dins seu comença a afectar-la clarament, ja que no només és un maldecap interior que sap gestionar ella mateixa, sinó que ja s'ha exterioritzat. Caterina Albert compara el color malaltís de la noia amb el material d'un sant:

Però la Maleneta s'havia quedat recolzada en el bastiment de la porta, blanca i quieta com un sant de marbre. (p. 239).

Maleneta manté el misteri que no pot revelar i afirma, en diverses ocasions, que no vol tornar a casa el seu marit.

El tema de la maternitat és recurrent en l'obra de Víctor Català. Per això mateix en aquesta història es produeix una relació mare-filla entre Rita i Maleneta. A més, l'escriptora compara Maleneta amb un pollet per provocar un xoc emotiu encara més profund en el lector, davant l'escena llastimosa:

Llavors la Rita anà a seure al costat de sa cosina i li agafà el cap, l'arribà a son pit revingut, li eixugà les llàgrimes amb el bec del davantal i provà novament de fer-la enraonar:

—Maleneta, filla: ara que som soletes jo i tu, conta-m'ho tot... (p. 241).

—No, no, Rita...! No es pot pas dir... T'ho juro... No m'ho preguntis més!
—i amagà la cara en el pit de sa cosina, com un pollet poruc s'amaga sota les ales de la lloca. (p. 241).

Geniset i Rita, davant la incomprensió de l'estat de la seva cosina, intenten convèncer-la que torni a casa seva. Creuen que sigui el que sigui el que hagi passat, s'ha de poder resoldre i que ho ha de fer pel seu fill i per no ser malvista. El marit de Maleneta, com la seva dona, es manté també en l'enigma constant i defuig cap tipus de culpabilitat:

Allà on s'hi fa un estrep, posar-hi un pedaç de seguida, i llestos... (p. 243).

—Mira: no sé pas lo que heu tingut, perquè ell també s'ho amaga, però lo que haja estat, haja estat, i no hi penseu més. Diu que hi tornis i que no tingues por... (p. 244).

Una vegada més, és possible apreciar una relació de maternitat entre Rita i Maleneta, en què la segona adopta una actitud infantil, alhora que destapa una de les seves pors: tornar-se boja:

Mes la Rita no tingué temps de dir-hi la seva, perquè sa cosina, abraçant-se-li al coll amb nova explosió de pena i de basarda, gemegà:

—Tornar-hi no, tornar-hi no, Rita...! Me *locaria!* (p. 244).

Maleneta té por de tornar-se boja si la fan tornar a casa amb el seu marit i té pànic, alhora, de la solitud, que no podria afrontar per falta de recursos, materials i personals:

—No em llencis, Genís, per l'amor de Déu...! No tinc pare ni mare ni ànima viventa en aquest món... Tingueu compassió de mi, que sóc una desgraciada! (p. 244).

En veu de la pròpia protagonista, el daltabaix que s'ha de produir ja es preveu en diverses ocasions al llarg d'«Ombres». Com ja s'ha dit, Maleneta repeteix que no la facin tornar perquè es tornaria boja i, finalment, s'hi acaba tornant. De la mateixa manera que no vol caure en la solitud però un cop folla acaba voltant per les muntanyes —símbol de la incultura, de la visceralitat, etc.— només en companyia d'una vaca, per tant, d'un ésser semblant a ella, un cop perduda la raó.

L'aspecte de Maleneta quan retorna de casa seva —Genís i Rita l'havien convençut perquè hi tornés— ha tornat a canviar en relació amb el seu estat psicològic. Es comunica des del carrer amb «una mena d'udol» (p. 247), per tant, es pot veure una altra vegada l'animalització del personatge, que va perdent mica en mica la raó. A més, Víctor Català descriu de la següent manera el seu aspecte físic:

[...] amb els cabells esblevenats, els ulls inquietos, els narius oberts... descalça, a mig vestir, sense mocador al cap ni a les espatlles i sortint-li nu el gipó, escollerat, el nevat coll de cigne. (pp. 247-248).

Els signes de bogeria en Maleneta són molt evidents, fins i tot, els seus propis familiars «De seguida li van conèixer que no era la mateixa» (p. 248). Una vegada més, s'aprecia el paper de filla davant la presència de Rita, conseqüència de la seva bogeria:

[...] s'arrupí en un racó, xisclant aterroritzada. (p. 249).

La tranquil·litzaren, i llavors se deixà amanyagar com una criatureta. (p. 249).

El metge acaba diagnosticant-li un «ram de bogeria». S'observa aquí una petita pinzellada del Naturalisme, tot i que no és tractat com a tal. Després de tres visites amb el metge, decideixen que Maleneta s'instal·li a casa seva.

Gràcies a la insistència de Geniset es pot descobrir una veritat, un dels misteris que amaga el marit de Maleneta: és un «perdulari» (p. 251):

[...] lluny del poble s'ho havia malbaratat tot no sabia de quina manera i que tacaven sa vida misterioses clapes negres que mai s'havien sospitat i que potser mai se lograria esclarir-les del tot. (p. 251).

Una veritat que segueix duent encara més misteris que poden tenir, o no, relació amb la bogeria de Maleneta.

Es pot entreveure, per tant, la dualitat en el personatge del marit de la dona: exteriorment sembla un sagristà, pel seu aspecte i caràcter, però la seva persona amaga ombres que només Maleneta coneix. Ella mateixa ho comenta: «[...] La paraula la té molt bona però l'intent molt roí!» (p. 246):

Per sa mogiqueria cançonera i sa cara fresca i grassona, sempre blavosa del pas del rasor, li deien el *Sagristà*; i era son aire tan nyeu-nyeu i d'home de bé, que an el *Sagristà* tothom li hauria donat l'hòstia sense confessar-lo. (p. 251).

El contacte amb el seu fill permet a Maleneta allunyar-se, fins a cert punt, de l'estat absolut de bogeria. En deixar de veure'l, doncs, Maleneta inicia un procés irreversible cap a la bogeria absoluta. Si s'analitzen els mots que utilitza Víctor Català per descriure-la, es pot veure que formen una descripció que tendeix a l'animalització o, fins i tot, a la *infantilització* del personatge, com ja s'ha vist abans:

A lo millor, per mica de res que la contrariessin, se rebolcava per terra, estripant-se i embrutant-se la roba, i no hi havia qui logrés fer-la-hi mudar; s'avesà a anar descalça i escabellada, i, [...] fugia a la muntanya i de vegades no tornava fins al vespre. (p. 252).

La Maleneta, espellifada, bruta, esquerpa, rostida com una terrossa pels sols i pels vents, seguí passejant d'una banda a l'altra, sota l'esplendidesa indiferent del cel i sobre la pau fecunda de la terra, l'ombra impenetrable de son misteri, el secret de sa llarga i trista bogeria. (p. 253).

Caterina Albert enllesteix aquesta narració deixant el final obert: «[...] lo cert fou que la veritat positiva quedà enterrada en una tomba de misteri» (p. 251), però convidant el lector a pensar a partir d'unes reflexions de l'escriptora Madame Severine, que serviran, no només per aprofundir en aquesta història, sinó que també serviran d'unió temàtica de totes les històries del recull.

En la primera de les reflexions, es compara els Enigmes amb formigues. Aquestes bèsties fan galeries quan construeixen els seus nius, i a vegades destrossen, durant la seva edificació, el que queda damunt seu, damunt la terra.

Els Enigmes, com les formigues sota terra i les seves galeries, no es veuen, però fan molt de mal. Destruïxen «ànimes», «cors» i «cervells» (p. 253).

El món interior és inaccessible, especialment pels més desfavorits que, per falta de voluntat i/o recursos, han de suportar el pes de les ombres al no poder gestionar-les. L'única via de sortida és la mort. En el cas de Maleneta, el pes del misteri la fa embogir al no poder-lo gestionar de cap més manera racional, al no poder afrontar, en definitiva, el seu Destí.

Finalment, Madame Severine fa referència a unes divinitats gregues, les «Erínnies» o Eumènides, amants de la violència. L'escriptora afirma que es poden trobar a tot arreu: a tots els indrets, «races» i cors (p. 254). En definitiva, parla de la *fatalitat universal*.

2.11. L'explosió

«L'explosió» és una narració que juntament amb «L'enveja» —que es comentarà més endavant— trenca amb la visió de l'existència humana que s'exposa en la resta de drames del volum. Tot i que la història també acaba en tragèdia, l'escriptora utilitza un marc urbà —i no pas rural com s'havia vist fins ara— i un context històric de la Barcelona del s. XIX, en la qual s'havia produït un creixement econòmic molt important i s'havien creat dues classes socials: la burgesa i l'obrera, amb grans diferències entre elles.

En front de l'opressió de la classe alta havia sorgit el moviment anarquista, que va dur a terme diferents atemptats a la ciutat cabdal. En aquests fets s'inspira, doncs, Víctor Català per tal de redactar aquesta narració amb una base regeneracionista.

En aquesta història Peret i Quimeta, de classe obrera, discuteixen perquè l'home ha estat despatxat de la feina per culpa d'un atac d'ira provocat per les tendències anarquistes amb les que simpatitza d'un temps ençà. La dona, que té una actitud més aviat conservadora, insisteix al seu marit perquè parli amb Eladi, l'amo del taller on treballava, i li demani reincorporar-se al seu lloc de treball. Per a ella, el més important és poder menjar, abans que la dignitat. Per a ell, tot el contrari: no vol tornar a demanar-li «caritat» (p. 256).

Peret, però, que dubta entre tornar al seu antic lloc de feina o acabar amb Eladi per explotador, s'acaba decidint per posar un artefacte a davant de casa el burgès, acabant així amb la vida de Quimeta, que surt en aquell mateix moment de l'habitable perquè ha anat a demanar a Eladi que torni a admetre el seu marit al taller.

Com ja és comú en molts dels drames rurals del volum, al principi de la narració, alguns dels personatges ja aporten algun missatge al lector que servirà per preveure el tràgic desenllaç, o que suggeriran alguna informació especialment rellevant.

En aquest cas és Quimeta que en les primeres ratlles del conte afirma que, si fos per ella, el seu marit ja tornaria a tenir feina. Aquesta informació serveix per preveure l'acció final que decidirà emprendre la dona i que anirà lligada amb el seu final tràgic: «Si jo tingués gosar, ja tot fóra arreglat». (p. 255).

En aquesta lectura també hi ha una petita animalització que es repeteix en més d'una ocasió, relacionada amb el personatge de Peret. Aquest retreu a la seva dona que no l'*enverini* més i, en una altra ocasió, l'escriptora explica que Peret «se sentia verinós» (p. 261). A l'home se li atribueix aquesta característica quan afirma que no vol que el facin enfadar més o que se sent enfurismat. És, doncs, un tret negatiu tant pels animals com per les persones ja que indica perill.

Com ja s'ha dit abans, Peret simpatitza amb l'anarquisme i va ser despatxat en enfrontar-se amb el seu amo, burgès, irat per la injustícia social de classes. En el text es pot apreciar clarament un parlament a favor del moviment ideològic d'esquerres i en defensa del seu amic Palmella, també partidari dels mateixos ideals:

I després no tingueu mals pensaments, ira de Déu! Cada dia veig que té més raó En Palmella; i no em digues que et fa fàstic i que és un ingrinyador i un gandul aqueix minyó. Lo que és, més espavilat que tots nosaltres i que no es deixarà pas xuclar la sang pels burgesos, pels enemics dels pobres

treballadors, de les bèsties de càrrega. Ah! Quan jo penso que hi ha gent que tenen palaus i malbaraten milions sense tòrcer l'esquena ni sobre l'enclusa, ni sobre el teler, mentre pel carrer transiten famolers a dotzenes sense tenir on jaure, com si no fossin de carn i ossos mateix que els rics...! [...] En Palmella té raó; viuen de la nostra sang. Ah, si nosaltres siguéssim homes, si féssim com ells, si ens revengéssim de tots els explotadors! (p. 257).

Seguidament una intervenció de Peret torna a deixar entreveure, una vegada més, el que es produirà més endavant: «Lo que és jo ja m'encarregaré de l'*assassino* del meu amo». (p. 257).

Quimeta, que no pot sofrir la figura de Palmella, cita en un moment del seu discurs la idea bàsica de l'anarquisme, idea a la qual no veu gens de futur:

[...] això que de vegades conteu de que no hi haurà aviat ni rics ni pobres i tots serem iguals i no es coneixerà la misèria, ja t'ho dic, jo no ho veig pas prou clar [...] per aquest camí, no hi podreu pas córrer gaire. (p. 258).

Quimeta retreu també a Peret que l'anarquia ha canviat la seva manera de ser:

[...] s'havia tornat rondinaire, esquerp, verinós, ple de rancúnies i recels, queixant-se sempre dels amos, trobant raquític el jornal i qualificant el treball de miserable explotació. (p. 259).

Al llarg de «L'explosió» es pot observar l'evolució del personatge de Peret. La seva ràbia augmenta davant la incertesa, ja que des que va ser acomiadat no ha trobat cap més feina i, a més, la seva dona i ell cada vegada passen més gana.

En conseqüència, Peret comença a tenir seriosos dubtes. D'una banda, escolta amb atenció les idees anarquistes que li arriben al «cafetí» (p. 260) i que comencen a «arrelar-se en son cervell i a ombrejar-li el pensament i el cor» (p. 260), i defensa fermament que no tornarà a dirigir mai més la paraula a Eladi; de l'altra, cada vegada que no satisfà la seva gana després d'un mos pensa, gràcies als «impulsos de son cor» (p. 260), que el seu amo ha arribat on ha arribat gràcies al seu esforç, que és un home de bé i que ell mateix no té raó i que és injust mantenir una «actitud agressiva» (p. 261) envers ell:

[...] si tenia un benestar se l'havia guanyat amb son enginy i son esforç en la lluita per la vida, i, per tant, el tenia ben merescut. Per això, quan mossegava amb ràbia el mos de pa que li matava la gana, sentia que no tenia raó i que era injust mantenir aquella actitud agressiva; [...] tornava a [...] sentir l'aplec de gent esparverada que predicava l'odi i la destrucció irreflexiva, i novament se sentia verinós i es deixava governar el pensament i el cor. (pp. 260-261).

Davant d'aquesta indecisió de Peret, Quimeta és qui pren finalment la determinació i se'n va a veure Eladi, posant una excusa al seu marit. Cal remarcar que, un cop decidida, la dona es tranquil·litza i sent una «ombra de dolça esperança» (p. 261). Aquesta frase és clarament una paradoxa entre els termes «ombra» i «dolça» i «esperança». Aquesta figura que relaciona un element negatiu amb dos de positius ens fa intuir que l'actitud positiva de la dona descarrilarà en algun moment.

Com ja s'ha vist en la gran majoria de narracions de *Drames rurals*, la *flameta* torna a aparèixer en aquest conte. En aquest cas té com a funció mostrar la veritat del moment, *delatar* Peret, ja que Quimeta pot veure que amaga alguna cosa dins una capsa. No es tracta, però, d'una fal·làcia patètica. Un cop l'home ha enllestit la feina, la flama és apagada:

[...] va agafar una cadira i l'arrimà sota el penja-robes de fusta, i enfilant-s'hi abastà la capsa de cartró que hi havia sobre la lleixeta [...]. (p. 262).

I es rebaté sobre el coixí, després d'apagar el llum. (p. 262).

Abans de produir-se la tragèdia es crea una tensió entre Peret i Quimeta: mentre que ella vol descobrir el marit in fraganti per a poder-li preguntar què són els paquets que amaga, ell segueix la dona «[...] a tot arreu, com un gatet [...]» (p. 264), perquè no li descobreixi el secret. Per uns moments la dona creu que el que amaga Peret són diners per fer-li un regal, però llavors reflexiona i s'adona que no pot ser per culpa de la situació econòmica en què es troben. Quan ella veu realment que el seu marit li amaga alguna cosa, el seu anhel de persecució encara és més elevat, igual que la seva ira:

Aleshores vegé clar que En Peret li amagava alguna cosa, i el cor se li serrà com si l'hi estrenyessin dins d'un nus de corda. (p. 266).

—Ja pots fer, ja, que una hora o altra t'aixarparé i et descobriré el marro, mal home! (p. 267).

Com ja hem pogut observar el cor tindrà especial rellevància en aquesta narració. El que importarà de veritat serà el que passarà per aquest òrgan tan essencial: el que en sortirà i el que l'afectarà, tan negativament com positivament:

Aleshores vegé clar que En Peret li amagava alguna cosa, i el cor se li serrà com si l'hi estrenyessin dins d'un nus de corda. (p. 266).

Li donà la pobra dona una mirada de viu ressentiment, i la punyida li arribà al fons del cor. (p. 267).

Quimeta es dirigeix cap a casa d'Eladi i no pas cap a casa la seva tia, com havia dit a Peret. Sortint al portal troba Palmella però, enrabiada, no li torna la salutació que aquest li dirigeix, probablement perquè tampoc s'adona de la presència, tan important, de l'home. La veritat, que tant havia desitjat, se li escapa ara a ella, per culpa del seu *verí*:

Tan enrabiada estava amb el seu home, que sentí que d'estona no podria enraonar amb ningú [...]. (p. 268).

Cal destacar la descripció que fa Víctor Català de Peret, des del moment en què arriba a casa d'Eladi amb l'artefacte que li ha proporcionat Palmella, fins que es produeix la detonació, ja que és d'una gran intensitat. Cal esmentar, com a característiques comunes amb les altres narracions, que Peret adopta un color grogós quan diposita l'artefacte a terra, «groc com un difunt» (p. 269) i que encén fins a tres mistos per aconseguir així encendre l'explosiu:

Sentia com si regalims d'aigua freda li corressin al llarg de l'espina, i les cames li tremolaven com a un vellet. [...] després, ràpid, debategant, s'ajupí i posà en el galze de la porta aquell bulto que havia dut sota la brusa,

embolicat en un mocador de butxaca lligat dels quatre becs [...]: groc com un difunt, petant de dents i amb els pèls de celles i bigoti drets com els d'un raspall. (p. 269).

[...] encengué un misto, però, com tremolava, va apagar-se-li; n'encengué un altre, i lo mateix; per fi, amb el tercer logrà calar foc a la cua del cordó. [...] perduda la raó, s'aixecà i es posà a córrer com un endimonià [...]. Aleshores passà quelcom tan espantós, que En Peret sentí una sensació horripilant, com si una eina de mil caires li separés, alhora, la carn de tots els ossos de son cos. (pp. 269-270).

Esclatà una detonació eixordadora que atronà l'espai, seguida de remors de terratrèmol i petament de vidres: un núvol negre ho tapà tot, i caigué sobre l'empedrat sosmogut una pluja d'estelles, calçobre, ferros retorçits i... engrunes del cos de la Quimeta. (p. 270).

En aquesta història s'hi pot observar una clara dualitat entre el pensament burgès, representat per Quimeta, i l'anarquista, representat per Peret. El que pretén Caterina Albert és conscienciar el lector de les conseqüències gravíssimes que pot comportar simpatitzar amb ideologies com l'anarquista, moviment que governa «el pensament i el cor» (p. 261) del protagonista i que acaba provocant la mort tràgica d'una dona innocent i deixant, alhora, el protagonista sense res. Les tragèdies, doncs, són arreu, i no només en el món rural.

2.12. «Nochebuena»

A «Nochebuena» s'explica la mort tràgica d'una anciana vídua anomenada Màxima, una nit que havia tornat de fer una celebració amb les seves amistats. La dona, víctima de la cobdícia mundana, mor a mans de Pere Anton, un veí del poble. L'escriptora, utilitza conjunts de paraules amb connotacions negatives —en forma d'animalització, de comparació...— per definir el malfactor, que ja ha estat prèviament identificat com a «ombra» (p. 278), quan Màxima l'ha trobat pel carrer:

A mig carrer, una ombra que venia en direcció contrària grunyí la bona nit al fregar-li el colze. (p. 278).

En Pere Anton [...] era un cap-roig, gandul com una estaca i jugador com un cadell [...]. (p. 278-279).

El «gruny» també és característic de Pere Anton per tal d'intensificar la seva animalització. A més, com en el cas de Quimeta al conte «L'explosió²⁴», Màxima també es creua sense saber-ho amb el causant de la seva mort, quan va pel carrer.

El personatge de Màxima, que mor un dia doblement sagrat —dia del Senyor i nit de Nadal— el caracteritza la «solitud» (p. 276), que manté gràcies al seu mal caràcter i al fet de ser viuda. Quan es produeix el trencament d'aquesta solitud, degut a una activitat que no acostuma a tenir cabuda en la seva organització diària, es produeix la tragèdia. Tot i que s'hi hagués repensat, el Destí ha acabat determinant la seva desgràcia:

²⁴ Narració comentada a les pàgines 50-53 d'aquest treball. A «L'explosió», Quimeta troba el causant indirecte de la seva mort, Palmella, que duu l'explosiu a Peret.

Ja no tenia enveges de sortir, i, passant per davant de l'escala, el cor se n'hi anava cap amunt i no es podia estar de fer un badall darrera l'altre. (p. 278).

En dues ocasions, a més, Víctor Català deixa constància del final tràgic que acabarà amb la mort de l'anciana. Inicialment, quan la seva amiga la convenç per anar a la festa de la mateixa nit perquè «ja no en veureu gaires més» (p. 271); durant la gresca amb el vell solter, Pep, quan aquest li diu que mai més hi serà «tan jove» i quan es produeix el comiat: «*Fins a un altre any, si Déu ho vol [...]*». (p. 283).

És també el gat que viu amb la vella el que *s'ensuma* alguna cosa del que passarà abans que la dona marxi de casa:

[...] la mixeta, neguitosa, potser de massa farta, mai estava prou bé ni acabava de jaure's i quedar quieta [...] donava voltes sobre el jaç, ara d'una banda, ara de l'altra, amb el caparró amorrat, com si ensumés quelcom. (p. 277).

A més, serà el mateix animal que l'intentarà avisar insistentment de la presència de Pere Anton dins la casa:

[...] així que reparà bé a la mestressa, fugí d'un bot del cabasset, llançant un miolet de sorpresa, com si la dormida no li hagués eixit a compte. (p. 283).

[...] se li ficava entre peus i la seguia a tot arreu amb la cua dreta i els ulls resplendents com un parell d'estels. (p. 283).

Màxima, però, quan arriba a casa l'únic que la preocupa és trobar els diners on els tenia guardats, sota el matalàs de la seva cambra. En una ocasió, l'escriptora deixa constància que «la Màxima vivia com una òliba» (pp. 275-276), és a dir, que mitjançant aquesta comparació amb aquesta au rapinyaire nocturna, vol deixar constància que la dona sempre estava a l'aguait perquè ningú, ni els seus nebots, li prenguessin els diners que havia guanyat el seu marit difunt.

És dins la seva habitació que es produeix, finalment, la gran tragèdia doble. Com en altres narracions del volum, l'escena final, que té lloc a la nit, és il·luminada per una flama:

Entraren a la cambra i la Màxima anà a deixar el llum en la cantonera de rajola de vora el llit. (p. 284).

A més, Pere Anton es troba a «l'ombra» (p. 285) i és descrit amb unes característiques d'ésser inert, el més baix de tot: [...] test, immòbil, com si fos de fusta [...]. (p. 285).

El gat, que segueix alertant desesperadament i sense resultat de la presència de l'home a la sala, acaba morint de forma cruel. Caterina Albert en deixa constància mitjançant una descripció que provoca un xoc emotiu al lector:

[...] pegà un gran bot per a fugir cap a la sala; però llavors la porta girà ràpidament, com una bandereta de penell, i abans de que el gat acabés de passar l'enclogué entre el batent i el galze de la paret. Sonà un soroll esgarrifós; mena d'udol, de xiscler i de gemec, tot a un temps, seguit d'una

agra cruixidera d'ossos, i el pobre animal quedà amb el llom reblincat, les potetes esparrades sense tocar enlloc i esclafat dins de l'encaix, aquell caparronet bufó i que cinc minuts abans pidolava amb veueta impacient i manyagoia. (p. 285).

En morir l'animal és Pere Anton que es converteix en una bèstia i adquireix, ara, les característiques de l'animal, de la «fera» (p. 285), que provoquen que acabi amb la vida de l'anciana. És possible observar també que es produeix un contrast entre el color blanc de les dents i el vermell del bigoti:

[...] la fera es llançà cap a ella d'una gambada, el coll estirat, blanquejant les dents sota la rojor del bigoti [...]. (p. 285).

Sobta, també, la imatge que construeix Albert quan es produeix la matança de la dona, ja que comparteix elements amb la celebració d'una litúrgia religiosa:

[...] el braç va capolar-se en son estoig de bosses, esgarrapant el sarronet beneït de la riquesa, i el pit quedà premsat com una hòstia sobre la màrfega. De genolls dalt del matalàs, En Pere Anton saltava i pitjava amb totes ses forces. (p. 285).

Ja per acabar, cal dir que la *flama* torna a aparèixer al final d'aquesta narració. Aquesta vegada, però, no forma part d'una fal·làcia patètica, sinó que ajuda a pronunciar la insignificança de l'existència humana en el cosmos il·luminant el moment final; la mort de la dona, tot i ser tan xocant, és un no-res. I d'aquí el final de l'autora:

El matalàs tornà a caure sobre la morta, els peus se li gebraren dins de les sabates i el llum il·luminà aquella estranya escena fins que se li acabà l'oli.

Et voilà tout. (p. 286).

2.13. L'enveja

«L'enveja» és l'últim conte d'aquest volum. A diferència de la gran majoria d'històries de *Drames rurals*, «L'enveja» no acaba en tragèdia. En aquesta narració Caterina Albert explica la història d'un matrimoni, els «*Forros*» (p. 291), que anys després de casats no ha tingut cap fill. Finalment, però, i un cop resignats a la seva infertilitat, aconseguixen el que tant havien desitjat, un bé del tot misteriós.

Víctor Català utilitza un gran nombre de figures retòriques al llarg de tota la història —la gran majoria comparacions— per tal de relacionar les característiques positives de la dona amb les de la naturalesa. Una vegada més, el paisatge esdevé simbòlic.

En dues ocasions els últims rajos del sol ponent remarquen la figura perfecta de la dona, que és comparada amb una «deessa camperola». En la primera ocasió els rajos de llum del sol que són «un deliri de colors encesos», fan evidents els passos reposats de la dona, que té un posat de «majestat solemnia»; en la segona, la il·luminació del sol la fa semblar una flor madura, a punt de treure fruit (p. 287).

A continuació, l'escriptora utilitza una comparació dins una altra comparació. En primer lloc, compara el cos de la dona amb un arbre vigorós, ple de «saba». En segon lloc el cos d'ella, a

més, es mou de forma suau, «amb un ritme sever ple d'harmonia», una harmonia com la que és possible trobar en un «poema clàssic» (p. 287).

Pit i rostre, de color blanquinós, són comparats amb l'ivori i amb «l'ametlla tendra». El color dels cabells amb «l'espiga madura», que indica que la cabellera de la noia és rossa. Damunt del cap, a més, porta un cistellet que sembla fet de «llenques d'or entreteixides» i no pas de canyes, com si d'una «corona d'un ufanós imperi es tractés» (p. 287).

La descripció del personatge femení, doncs, no té res a veure amb les característiques dels personatges esmentats en altres drames, ja que compleix un ideal parnassià, en el qual el més important és la forma.

Més endavant la dona, que torna de collir fruita, és comparada amb una jardinera que agafa flors de les branques per a poder fer un ram. Camina «serena i reposada» (p. 288).

Com ja s'ha dit abans la dona també es compara amb una flor que és a punt de marcir-se per donar pas a la fruita. Aquí, però, hi ha un contrast perquè, en contra del que es podia esperar, la flor, al fons, hi porta «el rosec d'un corc» (p. 288) i, per tant, serà menjada per ell abans que pugui convertir-se en fruita. Es tracta del primer element negatiu en la figura de la dona.

En dues ocasions s'atribueixen característiques divines a la dona i, en contra del que es podria pensar, són característiques negatives:

[...] feia deu anys que era casada i les seves entranyes restaven infecundes com entranyes de verge. (p. 288).

L'amor havia pres posada en ella com un bon Déu que alegra amb sa presència, mes que no fa cap do; la convertí en esposa, mes no en mare. (p. 288).

En el poble la protagonista rep el malnom de «*Forra*» (p. 288), *estèril*. En aquest és possible veure com la maldat de l'existència humana sorgeix també en aquesta història, ja que la dona no només haurà d'assimilar la seva incapacitat de donar fruit, sinó que també haurà de sentir les veus que es riuen d'ella per sentir-se més fortes i perquè no accepten la diferència.

La gent del barri, que troba el gaudi en el xafardeig i en l'enveja i la crítica de la parella afirma, fins i tot, que l'home «fins la volia massa» i que només pensaven «en estimar-se com un parell de tórtors [...]» (p. 288).

La història del matrimoni pren un gir quan aquests desenvolupen l'anhel de ser pares. Ja no s'estimen sense esperar res a canvi, sinó que s'estimen esperant que el seu amor els doni fruit. Desenvolupen «l'angúnia» (p. 289), i l'arribada del «fruit» (p. 288) —la criatura— es torna una idea fixa:

Però si fins llavors no coneixien lo que fos un anhel sense mesura d'aquell dia en avall ja van saber-ho. A son goig de voler-se perquè sí, amb deliri egoista, s'hi barrejà l'escalf d'un nou desig: desig de que l'amor que se tenien pagués en bona llei lo que devia. (pp. 288-289).

El barri, davant la situació de la parella, «amb son instint pervers de bèstia inferior, clavà la urpada al punt que més dolia i els anomenà *Forros*, lo motiu pregoner de sa desgràcia» (p. 289). Els veïns són animalitzats per Caterina Albert —això fa que es pronuncii el seu instint animal— ja que no tenen cap mirament per fer burla de la pitjor tragèdia de la parella, i en caracteritzar-los a partir d'aquesta com si fos la seva principal *virtut*, només pel seu propi divertiment.

Per primera vegada s'aprecia que el rostre de la parella és caracteritzat amb trets negatius:

[...] en lo front d'ell una ira mal covada hi gratà un solc profund, i en los serens ulls d'ella un deix de melangia enyoradissa hi destrià reflexes de tristesa. (p. 289).

Ambdós no poden comprendre que si tenen el desig de ser pares i el seu aspecte físic també els juga a favor, ella no quedi en estat:

[...] per què ells, que no ho eren [éssers imperfectes], no havien d'infantar una niuada d'àngels d'anquetes toves i ullets com un cremell? (p. 290).

Aquí Caterina Albert aporta una reflexió en què compara les plantes amb les persones, i arriba a la conclusió que allò més bonic no és el millor, igual que l'amor més ardent també és el més estèril:

[...] en los jardins humans, com entre plantes, lo plançó més bonic no és pas lo que més lleva... potser per massa saba. Lo que se'n va en ufania es perd en fruita, i els amors més roents los més estèrils. (p. 290).

La història del matrimoni fa un altre gir quan es produeix la pèrdua de l'esperança de ser pares i aquests es deixen endur per la resignació:

[...] l'esperança sagrada, acaronada amb tant d'anhel, un dia, començà a destriar-se com una fumarel·la d'un foc que no ha esclatat ni una guspira. (p. 290).

[...] una vegada més en lo jardí dels somnis s'havia desfullat una poncella sense haver-se badat i sigut rosa. (p. 290).

[...] Vivien resignats, i al creuar-se tranquil·les ses mirades ja no traïen la passada febre [...]. (p. 290).

La dona segueix sent comparada amb una «deessa camperola» quan es passeja per l'hort i en torna amb el cistell ple de fruita.

La *magrana*, que fins ara no havia aparegut a la història, tindrà un valor molt important i culminant. Es tracta d'una fruita amb un gran valor simbòlic, el de la fertilitat o maternitat. És a partir d'aquest símbol que el lector sap que la dona, finalment, es troba en estat d'esperança:

Arribà als magraners [...] i amb una gran sorpresa sentí aquell cop de cor i aquella angoixa estranya que l'havien ferida a la pujada i que van perdurar bon tros de tarda [...]. (p. 291).

Sols que era més viva aquella cosa: com un encegament, una frisança, un deffici que feia defallir-la [...]. (p. 291).

Per primera vegada el sol no s'està fonent sinó que ja «s'ha fos», i els últims rajos que en surten, «[...] com foguerades d'un incendi llunyer [...]», fan destacar «lo clap de magraners». Vegem, una vegada més, el valor simbòlic del paisatge que destaca, en aquest cas, la importància de la vegetació. (p. 291).

La dona veu, en mirar els magraners, que les flors que hi havia ja no hi són. Al seu lloc hi han nascut tot de magranes petites, símbol del seu embaràs:

[...] sols que d'aquelles flors no en quedava una i en son lloc apuntaven les magranetes noves, mateix que caparrons de reis de nines, tots amb sa coroneta retallada. (p. 292).

Oh aquelles magranetes tan menudes, si en tenien d'encís aquella posta!
(p. 292).

A partir d'aquest moment, l'aspecte físic de la dona canvia: ja no és aquella deessa camperola, sinó que l'envola el «misteri» (p. 292) i es deleix, només, per arribar a casa:

[...] i en son rostre esblaimat un torbament aconseguia a l'altre. (p. 292).

I anava barroera empesa pel desig d'arribar a casa. (pp. 292-293).

Una vegada més, torna a aparèixer el «llit d'Olot» (p. 294), com al conte «Agonia»²⁵. Aquesta vegada, però, adopta unes connotacions positives. No es tracta, per tant, d'un llit de mort sinó d'un llit on ha ressorgit aquell «anhel» (p. 289) que s'havia perdut i on es produirà un naixement:

Sobre aquell llit d'Olot, amb flors i àngels en la capçalera, la dona, mig ajaguda, los ulls lluents entre la inflor dels parpres i les galtes enceses, esperava, lo cor avalotat, tota ella concentrada en l'anhelosa espera. (p. 294).

Finalment, l'home va a abastar-li «caparrons», magranes encara verdes, sense madurar, a «la nova mare» (p. 294) i les hi tira damunt del llit i ella se les menja, mentre li fan fer «ganyotes» (p. 295). En aquesta història aquest tret facial és positiu. Una vegada més apareix la figura de la llum, aquí com a símbol de vida, com a creadora d'*animetes*:

[...] cada un, al rebotar, prenia una espurneta de la llum del gresol, com feble esclat de vida. (p. 294).

Ja per acabar ell guaita la seva dona amb una «mirada amb què es mira tot allò que comprèn sense capir-ho: los grans misteris que han d'engendrar la Sort o la Desgràcia» (p. 295).

Aquesta història és, per tant, una reflexió sobre els misteris de l'existència humana que han dut, en aquest cas, un matrimoni a ser pares quan ja havien caigut en la resignació de no ser-ho mai. Tal com diu l'escriptora, els misteris poden dur «Sort» o «Desgràcia».

A diferència de la resta d'històries de *Drames rurals*, per tant, en aquesta el misteri universal —que hi apareix personificat, ja que *engendra*— ha dut la Bonanova als protagonistes de manera inexplicable.

²⁵ El conte «Agonia» ha estat comentat a les pàgines 42-45 d'aquest treball.

3. EL CAS DE LA PUNYALADA, DE MARIÀ VAYREDA. UNA COMPARACIÓ A PARTIR DE L'ANIMALITZACIÓ

A la novel·la *La punyalada* (1903)²⁶, de Marià Vayreda (1853-1903) el camp semàntic dels animals també hi és molt present, tal com passa a l'obra que s'ha analitzat, *Drames rurals*. Els personatges humans —especialment el del protagonista Albert Bardals, en el que se centrarà aquesta anàlisi— pateixen una animalització que permet veure la seva cara més fosca que és, alhora, la que els iguala més a les bèsties i a la resta de la naturalesa, la del mal, la de l'allunyament de la raó, i que es manifesta a través del cos, de les seves parts, de la matèria²⁷:

Allavors la lluita, més que entre sers dotats de raó, semblava entre dos elements inconscients que s'ataquen per virtut d'una llei física. (1980:82).

Tant a *Drames rurals* com a *La punyalada* els diferents personatges pateixen un procés que els pot dur a la mort o a la salvació. En el cas de *Drames rurals*, tot de personatges representen diferents estadis de la concepció de l'individu segons Nietzsche. Alguns d'ells arribaran a ser creadors o destructors a partir de la seva «voluntat», arribaran a sortir de la «barreja» gràcies a la seva pròpia individuació i es podran salvar. D'altres, moriran.

En canvi, en el cas de *La punyalada*, la idea de la salvació té un enfoc totalment diferent: no dependrà del mateix protagonista, del seu autoconeixement, sinó que dependrà d'una divinitat aliena: Déu. Es pot apreciar, doncs, la influència del catolicisme en l'obra de Vayreda que més endavant es podrà copsar en la breu anàlisi que es farà de l'obra:

Albert no ho havia sigut mai d'espiritual. Era lliure de perversió gràcies a la seva vida de perdulari, no per virtuositat de sentiments, sinó per pulcritud d'instint, per encongiment i curtedat de geni o per una protecció especial del cel. Era com una mena d'àngel sense ales. (1980:146).

En aquest sentit, per tant, *La punyalada* és una novel·la «contra la modernitat»²⁸, tot i que alhora utilitza elements com per exemple «la problemàtica del Jo i el subconscient»²⁹, que veiem manifestada a partir de les reflexions del personatge d'Albert Bardals.

A diferència de l'animalització que Víctor Català utilitza per als seus personatges a *Drames rurals*, a *La punyalada* el lector pot apreciar una distinció molt clara entre els tipus d'animals, ja sigui per la seva naturalesa —domèstica o salvatge— o pels valors que se'ls atribueixen —fidelitat, bondat, etc.

De la mateixa manera, aquestes distincions van relacionades amb la dicotomia vinculada amb el catolicisme que presenta Vayreda al llarg de l'obra: els animals domèstics, per exemple, es

²⁶ Per a aquesta anàlisi s'han utilitzat l'edició VAYREDA, M. (1980). *La Punyalada*. Barcelona: Edicions 62; també VAYREDA, M. (1904). De l'edició de 1904. En *La Punyalada*. (pp. 7-19). Barcelona: Il·lustració Catalana. Per tal de distingir més fàcilment si els fragments de text són d'una edició o de l'altra, s'ha canviat el tipus de citació utilitzada fins al moment, només per a aquest apartat.

²⁷ Damià Bardera ho explica a la seva obra (2014) *El món de Marià Vayreda. Una anàlisi crítica*. *Anuari Verdaguier*, (22), 9-24.

²⁸ DASCA, M. (2014). Una «Quimera estranya». Una lectura de la novel·la “La punyalada” (1903) de Marià Vayreda. *Els Marges*, (103), pp. 120-136.

²⁹ CASTELLANOS, J. (2003). *La punyalada, els clarobscurs de la novel·la de trabucaires*, *Serra d'Or*, (528), p. 51.

relacionen amb el *bé*: el gos, símbol de fidelitat, el gall, l'ase, etc; en canvi, els animals feréstecs es relacionen amb el *mal*: l'esparver, el llop, la fura, la guineu, el senglar, la serp, etc.

Si s'analitza atentament la figura del protagonista es pot observar que Albert Bardals comença un procés cap al precipici quan Ibo, el seu millor amic, rapta la seva promesa. La decadència de Bardals es va fent evident a mesura que va passant el temps sense que la noia aparegui.

Ibo, caracteritzat a partir d'adjectius negatius —representa clarament la «perversitat moral» (1904:15)— és anomenat Esparver. Es pot apreciar, per tant, l'animalització negativa que es fa del personatge al relacionar-lo amb aquest ocell.

Albert, en canvi, és identificat amb la figura del gos, símbol de fidelitat, de submissió al seu amo. És doncs quan Albert ha perdut totalment la raó, quan és només un gos que segueix el seu amo Rafel en tot moment, que l'individu està preparat per enfrontar-se a Ibo que adopta, en aquest cas, el paper de llop. Es produeix l'enfrontament entre ambdues bèsties amb l'objectiu, ara sí, d'aconseguir el «predomini purament carnal» (1980:123-124) de Coralí.

S'aprecia clarament en el fragment citat a continuació que la fera que porta a dins Albert Bardals és projectada a través de les parts del seu cos, únicament matèria, per tal de satisfer les seves necessitats fisiològiques:

Aviat vaig poguer aferrussar-me-li al coll, començant a rosegat-li la carn amb una força inconcebible: me sentia més gos que mai, i l'esfrimolar entre mes dents aquella carnassa dura com sola, em produïa una sensació de plaer intensa enterament pròpia de les bèsties. (1980:208).

Albert Bardals només pot sortir, per dues vies, d'aquest estat d'inconsciència personal. Per la via del mal, gràcies a Ibo, o pel camí del bé, gràcies a Coralí. La punyalada que li clava Coralí, «la verge feréstega (1904:13)», amb el seu propi punyilet, que simbolitza la salvació per part de Déu, permet que tot allò negatiu que l'home té a dins surti i pugui accedir finalment a la veritat:

Coralí!, no temis, que ja sóc curat: el meu cos, purgat de la sang dimoniada pel mal esperit, ha obert els ulls a la veritat; ni ara, ni abans, mai he estat digne de tu, però fins ara no ho he comprès; amb la mort me dons la vida i te'n sento ben grat, perquè val més un instant de llum que tota una vida de tenebres. Perdona'm [...]. (1980:214-215).

En aquesta obra, que es pot percebre com un tot, pot observar-s'hi una lluita constant, no només entre els éssers humans, que es debaten entre ells quan són animalitzats, sinó també en el paisatge i els elements que hi apareixen, que també breguen simbòlicament entre ells, amb els humans i els animals que l'habiten. Es tracta, per tant, d'una obra en què es fa evident, com passa també a *Drames rurals*, la igualtat universal dels éssers:

[...] començaven a alçar-se les boires matineres per a gaudir-se uns moments juguinejant amb els capbrots de les boscúries i amb els talls i morrots de les singleres, tot esperant que el sol se les mengés [...]. (1980:175).

Cal dir, ja per acabar, que Marià Vayreda va voler que *La punyalada* fos una obra moralitzadora vinculada, com ja s'ha dit, al catolicisme. L'escriptor transmet al seu lector que el camí que ha de seguir és el del bé, el que el durà a la salvació, i no pas deixar-se endur per les banalitats de la vida, per les temptacions, que són presents en tot moment en el seu dia a dia. Ha de fer, a més, com els animals domèstics de la novel·la i no pas com els salvatges. Indirectament, per tant, s'ha de deixar *domesticar*.

4. CONCLUSIONS

Un cop analitzades totes les narracions del volum *Drames rurals* és possible concloure que, tal com s'havia defensat inicialment, Víctor Català animalitza l'ésser humà a les diferents històries per tal de demostrar que està en igualtat a la resta d'éssers i elements de la naturalesa. De la mateixa manera l'animalització també permet demostrar, alhora, la petitesa de l'existència humana. La influència del cosmos marca, per tant, tots els éssers de la naturalesa de forma igualitària i enigmàtica.

Els diferents personatges que apareixen en els drames representen els diferents estadis de l'evolució de l'individu de Nietzsche. La majoria d'ells, durant el procés, acaben retrocedint o s'estanquen en l'estadi de la bèstia, i acaben morint davant la impossibilitat d'esdevenir creadors. És possible apreciar aquest fet en personatges com Met dins la narració «En Met de les Conques», que tot i que hi veu més enllà que la massa que l'envolta, és capaç de desenvolupar emocions i viu en solitud, és comparat amb animals en tot moment i acaba caient dins una cova com ho faria una pedra.

És possible observar l'estancament a l'estadi de la bèstia en el personatge de Tit, dins «Idil·li xorc». Aquest, caracteritzat en tot moment com si fos un animal, acaba morint quan decideix separar-se de la resta de captaires mitjançant el seu casament.

Contràriament, en alguns dels contes, com a «L'empelt» o a «Agonia», els personatges Noi i Minguet, respectivament, són capaços de passar de l'estadi de la bèstia al del creador, ja que acaben esdevenint conscients d'ells mateixos i aconseguen allunyar-se de la massa (individuació) a partir de la seva voluntat.

L'escriptora vol deixar constància de la dificultat que comporta arribar a l'estadi de creador. Per aquest mateix motiu, tot i que la majoria de personatges del volum compleixen algunes de les característiques que els podrien identificar amb l'individu creador —o amb l'artista modern— no poden assolir finalment el nou estadi per culpa del ferm lligam que mantenen amb la terra.

Cal esmentar també que Caterina Albert utilitza un gran nombre de figures estilístiques que es van repetint al llarg de les narracions. No només són necessàries per intensificar el recurs principal de l'obra, l'animalització, sinó que per a l'autora són essencials per tal de transmetre la idea universal de la tragèdia humana. En definitiva, permet a Víctor Català fer evident l'abast còsmic de la seva obra.

L'animalització, com ja s'ha dit, és el recurs més utilitzat en aquesta obra. Els personatges que representen l'estadi de la bèstia són caracteritzats a partir de sorolls d'animal, com per exemple el «gruny», la riulla burleta —representació de la maldat— o l'autolesió del pit, entre d'altres.

Abans de deixar-se endur pels instints, els personatges són identificats amb la «mansuetud». Indirectament, doncs, són individus sotmesos a quelcom superior davant del qual no tenen capacitat de revelar-se. Cal dir també que l'animalització utilitzada no sempre és negativa. En comptades ocasions s'utilitza per caracteritzar positivament alguns dels personatges.

La utilització del recurs pictòric del clarobscur és especialment important a *Drames rurals*. El contrast cromàtic s'utilitza, en primer lloc, per intensificar els colors foscos d'algunes escenes per així, fer-les més tràgiques.

També es fa servir per donar importància a parts del cos de diferents personatges, com per exemple el color blanc de les dents en relació amb el color morat dels llavis. Cal dir també que el color groc en la pell d'alguns personatges és indicatiu de mala salut o de mort imminent i el color vermell pot voler simbolitzar salut, però també mort.

El clarobscur no només és utilitzat en l'àmbit cromàtic a les diferents narracions, sinó que també apareix per tal de crear contrastos en el caràcter dels personatges i en la descripció d'elements inerts.

A més, aquest ús de la coloració per tal de diferenciar els elements positius dels negatius pot reflectir també la visió que la pròpia autora té de la seva obra: és conscient que al món s'hi produeixen desgràcies però també situacions positives. La vida és, per tant, plena de clarobscurs.

La idea nietzschiana de la mort de Déu també és constant al llarg de pràcticament totes les narracions. Els personatges, lligats a creences terrenals, es recolzen en una divinitat inexistente que només permet que la seva vida es converteixi en ombra. Quan es troben en una absoluta solitud —tema recurrent en l'obra de Català—, la seva pobresa intel·lectual no els permet seguir el seu camí i moren de forma cruel o embogeixen.

El recurs de la fal·làcia patètica també és habitual al llarg dels drames, sobretot quan fa referència a la flama, a la llum. En aquest treball s'ha defensat que la personificació de la flama serveix per assimilar-la a les ànimes dels diferents personatges. D'aquesta manera s'aprecia que flama i ànima avancen paral·lelament a partir dels seus moviments, en els relats en què apareixen juntes.

En altres ocasions, la flama té una funció desvetlladora. Mitjançant la claror il·lumina les escenes per tal de revelar una veritat, la presència d'un objecte, una tragèdia, entre d'altres.

Víctor Català tergiversa en diverses ocasions idees d'altres moviments com per exemple la Renaixença o el Noucentisme. Català trenca amb l'ideal de bellesa que caracteritza alguns dels personatges, així com també amb la figura de la pubilla catalana. La figura del pastor també apareix totalment desmitificada.

El final tràgic, que generalment té lloc a la nit, apareix en pràcticament totes les narracions i és pronosticat per boca dels propis personatges, generalment al principi de les històries, a partir de les seves intervencions. El paisatge que els acompanya, totalment simbòlic, també permet al lector intuir el desenllaç final. La intensificació en l'evolució dels personatges i dels paisatges és constant i paral·lela.

Ja per acabar cal comentar que a *Drames rurals*, Víctor Català no utilitza localitzacions concretes per tal que les idees que transmet puguin adquirir un caràcter universal. No és el cas de l'obra *La Punyalada* de Marià Vayreda que també s'ha analitzat breument en aquest treball.

Per a Vayreda els paisatges també esdevenen simbòlics però, alhora, el fet de situar-los en el mapa permet al lector fer-se'ls seus i, per tant, prendre amb més facilitat les idees que es transmeten al volum com a pròpies.

Es pot afirmar, doncs, que la gran diferència entre *Drames rurals* i *La Punyalada* rau en la salvació de l'home. Mentre que per a Català l'individu només pot salvar-se a partir de la consciència d'ell mateix que s'aconsegueix a partir de l'individuació, de la solitud com a individu respecte la massa —per pròpia voluntat—; per a Vayreda l'individu no podrà salvar-se per pròpia voluntat, sinó gràcies a Déu.

7. BIBLIOGRAFIA

- AJUNTAMENT DE BARCELONA (2016). *Anarquisme i repressió a la Barcelona de finals del segle XIX*. Recuperat de <https://www.barcelona.cat/barcelonablog/insolit/anarquisme-i-repressio-a-la-barcelona-de-finals-del-segle-xix>
- BARDERA, D. (2014). El món de Marià Vayreda. Una anàlisi crítica. *Anuari Verdaguier*, (22), 9-24. Recuperat de <https://s.docworkspace.com/d/AELB1y6X1uNGo9HiqZOdFA>
- BOU, E. (director) (2000). Modernisme. En *Nou diccionari 62 de la literatura catalana*. (pp. 472-477). Barcelona: Edicions 62.
- CASACUBERTA, M. (1997). *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- CASACUBERTA, M. (2002). Víctor Català i la literatura de l'ombra. En Enric Prat i Pep Vila (ed.). *II Jornades d'estudi. Vida i obra de Caterina Albert i Paradís (Victor Català), 1869-1966*. L'Escola, 20-22 de setembre de 2001. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 33-51.
- CASACUBERTA, M. (2003). Marià Vayreda, del trabuc a la ploma, *Serra d'Or*, (528), p. 49.
- CASACUBERTA, M. (2015). *Dos personatges a la recerca de la pròpia identitat: «La punyalada» de Marian Vayreda i «Solitud» de Víctor Català*. Recuperat de <http://arenyautes.cat/content/dos-personatges-la-recerca-de-la-pr%C3%B2pia-identitat-la-punyalada-de-marian-vayreda-i-solitudde>
- CASACUBERTA, M. (2019). *Victor Català, l'escriptora emmascarada*. Barcelona: L'Avenç.
- CASTELLANOS, J. (1986). Víctor Català. En *Història de la literatura catalana*. (Vol. 8, pp. 580-623). Barcelona: Editorial Ariel.
- CASTELLANOS, J. (1997). *Literatura, vides, ciutats*. Barcelona: Edicions 62.
- CASTELLANOS, J. (2003). La punyalada, els claroscurs de la novel·la de trabucaires, *Serra d'Or*, (528), p. 51.
- CATALÀ, V. (2010). *Drames rurals*. (1a ed.). Barcelona: Educació 62.
- DASCA, M. (2014). Una «Quimera estranya». Una lectura de la novel·la “La punyalada” (1903) de Marià Vayreda. *Els Marges*, (103), pp. 120-136. Recuperat de <https://www.raco.cat/index.php/Marges/article/view/318935/409170>
- DOMÈNECH, O. IRIBARREN, T.; PUIGDEVALL, M. (2012). *Treball final del grau en Llengua i Literatura Catalanes. Guia per a l'elaboració del TFG*. UOC. [PDF].
- EMERSON, R. W. (1910). *La confiança en sí mateix. L'amistat*. [PDF]. Recuperat de <http://www.traduccionliteraria.org/biblib/E/E0101.pdf>
- ESCOLA TECNOS, LLENGUA I LITERATURA CATALANES. (s. d.). *La literatura del segle XIX: el simbolisme*. Recuperat de <http://www.xtec.cat/~fmota/lit.%20cat.%20batx/13%20simbolisme.htm>

- FUENTES, S. (2013). «Seràs home sobre home». El perfil nietzschian dels modernistes catalans. *Haidé*, (2), pp. 135-151.
- FUNDACIÓ VIDEOTECA DELS PPCC (producció), OLLER, J. (direcció editorial), PERERA, J. (direcció literària), CRUSPINERA, J. (direcció artística). (2001). *Caterina Albert / Víctor Català, el jo contra l'entorn* [DVD]. Barcelona: Videoteca catalana.
- GINABREDA, F. (2017). *Marian Vayreda, Sang nova i el combregar a muntanya*. Recuperat de <https://www.nuvol.com/lilibres/marian-vayreda-sang-nova-i-el-combregar-a-muntanya-46111>
- GREGORI, C. (s. d.). *La ironia en la narrativa breu de Víctor Català. «Drames rurals», «Ombrívols» i «Caires vius»* (PDF).
- ILLAS, E. (2004). Marià Vayreda: el carlismo reciclado y el inconsciente catalán. *Res publica*. (13-14), pp. 87-96.
- MAGISTERI TEATRE MAG POESIA (s. d.). *Víctor Català (Caterina Albert)*. Recuperat de <http://magpoesia.mallorcaweb.com/novel.la-i-teatre/catala.html>
- MARAGALL, J. (1911). *Seqüències*. Barcelona: Tip. L'Avenç.
- MESEGUER, L.; GARÍ, J. (1995). Metàfora i fraseologia en el discurs costumista: Santiago Rusiñol i Marià Vayreda. *Caplletra* 18, pp. 133-164.
- MIRACLE, J. (1963). Víctor Català. En *Col·lecció Biografies Populars*. (Vol. 7). Barcelona: Editorial Alcides.
- MIRACLE, J. (1984). Pròleg. En *Obres completes*. Barcelona: Editorial Selecta.
- MONTOLIU, C. (1904). Introducció. En *Emerson, Ralph Waldo. 1904. La confiança en si mateix; l'amistat*. Barcelona: L'Avenç. pp. 5-30.
- MUÑOZ, I. (2011). Història i recepció dels «Drames rurals». *Serra d'Or*, (621), pp. 48-51.
- NIETZSCHE, F. (1896). *Així parlà Zaratustra*.
- PARÉ, P. (s. d.). Guia de lectura *Drames rurals*, de Víctor Català. Barcelona: Editorial Cruïlla. Recuperat de <https://www.yumpu.com/es/document/read/13434504/drames-rurals-de-victor-catala-paraules-i-llibres-llengua> (PDF).
- RIERA, J. (1898). Pròleg. En *Records de la darrera carlinada*. Olot: Impr. N. Pladevall.
- RIQUER, B. DE (direcció). (2018). *Història mundial de Catalunya*. Barcelona: Edicions 62.
- SERVEI DE LENGÜES MODERNES (UDG). (s. d.). *Com es fa el treball de final de grau* [PDF].
- SOSPEDRA, M. (1 de novembre de 2011). *Figures retòriques*. Recuperat de <https://www.slideshare.net/LLenguablogpower/figures-retriques-1133501>
- SERÉS, F. (2003). Marian Vayreda o el manifest pictòric, *Serra d'Or*, (528), p. 58.
- SERRAHIMA, M. (1972). Marià Vayreda. En *Dotze mestres*. Barcelona: Editorial Destino.

TAYADELLA, A. (1986). La novel·la realista. En *Història de la literatura catalana*. (Vol. 7, p. 532). Barcelona: Editorial Ariel.

TRIGUEROS, S. (2016). *Aproximació als drames rurals de Caterina Albert/Víctor Català amb una perspectiva de gènere: temes, personatges i símbols*. Treball de final de grau. Castelló de la Plana (PDF).

VAYREDA, M. (1904). De l'edició de 1904. En *La Punyalada*. (pp. 7-19). Barcelona: Ilustració Catalana.

VAYREDA, M. (1980). *La Punyalada*. Barcelona: Edicions 62.

8. ANNEXOS

8.1. Annex 2a (seguiment del TFG)

TREBALL FINAL DE GRAU SEGUIMENT DEL TREBALL FINAL DE GRAU - 1

DADES DE L'ESTUDIANT

Nom i Cognoms: Laura Pujol Pujol

DNI: [REDACTED]

L'alumne/a ha presentat els avenços en el desenvolupament del seu Treball Final de Grau.

La valoració de la reunió és:

- Molt Satisfactòria
 Satisfactòria
 No Satisfactòria

OBSERVACIONS:

Dades del tutor/a:

Nom i cognoms: Margarida Casacuberta Rocarols

Departament i Facultat: Filologia i Comunicació. Facultat de Lletres

Vist-i-plau tutor/a	Vist-i-plau alumne/a
Margarida Casacuberta Rocarols - [REDACTED] <small>Firmado digitalmente por Margarida Casacuberta Rocarols - DN [REDACTED] (ICAT) Fecha: 2020.05.14 09:47:54 +02'00'</small>	Firmado por LAURA PUJOL I PUJOL - [REDACTED] el día 13/05/2020 con un

Girona, 11 de febrer de 2020

ANNEX 2A
Guardar i entregar juntament amb el TFG

8.2. Annex 2b (seguiment del TFG)

TREBALL FINAL DE GRAU SEGUIMENT DEL TREBALL FINAL DE GRAU - 2

DADES DE L'ESTUDIANT

Nom i Cognoms: Laura Pujol Pujol

DNI: 

L'alumne/a ha presentat els avenços en el desenvolupament del seu Treball Final de Grau.

La valoració de la reunió és:

- Molt Satisfactòria
 Satisfactòria
 No Satisfactòria

OBSERVACIONS:

Dades del tutor/a:

Nom i cognoms: Margarida Casacuberta Rocarols

Departament i Facultat: Filologia i Comunicació. Facultat de Lletres

Vist-i-plau tutor/a	Vist-i-plau alumne/a
<p>Margarida Casacuberta Rocarols  <small>Firmado digitalmente por Margarida Casacuberta Rocarols - DNI  Fecha: 2020.05.14 09:48:26 +02'00'</small></p>	<p>Firmado por LAURA PUJOL I PUJOL - DNI  el dia 13/05/2020 con un </p>

Girona, 1 d'abril de 2020

ANNEX 2B
Guardar i entregar juntament
amb el TFG

8.3. Annex 2c (seguiment del TFG)

TREBALL FINAL DE GRAU SEGUIMENT DEL TREBALL FINAL DE GRAU - 3

DADES DE L'ESTUDIANT

Nom i Cognoms: Laura Pujol Pujol

DNI: 

L'alumne/a ha presentat els avenços en el desenvolupament del seu Treball Final de Grau

La valoració de la reunió és:

- Molt Satisfactòria
 Satisfactòria
 No Satisfactòria

OBSERVACIONS:

Dades del tutor/a:

Nom i cognoms: Margarida Casacuberta Rocarols

Departament i Facultat: Filologia i Comunicació. Facultat de Lletres

Vist-i-plau tutor/a	Vist-i-plau alumne/a
<p>Margarida Casacuberta </p> <p>Firmado digitalmente por Margarida Casacuberta Rocarols - DNI  (FCAT) Fecha: 2020.05.14 09:48:55 +02'00'</p>	<p>Firmado por LAURA PUJOL I PUJOL - DNI </p>

Girona, 4 de maig de 2020

ANNEX 2C
Guardar i entregar juntament amb el TFG

8.4. Annex 3 (autorització per al dipòsit del treball)



Facultat de Lletres

Plaça Ferrater Mora 1
Girona - 17079

AUTORITZACIÓ PER DIPOSITAR EL TREBALL FINAL DE GRAU

En/na Margarida Casacuberta Rocarols

.....,

Director/a del

TFG de l'estudiant Laura Pujol Pujol

.....

del Grau de Llengua i Literatura Catalanes

.....

AUTORITZO:

El dipòsit del Treball Final de Grau a la Secretaria de Coordinació, per a la seva posterior defensa.

El Director/a del TFG

Margarida
Casacuberta Rocarols -

Firmado digitalmente por
Margarida Casacuberta Rocarols -

.....

Girona, _1___ de _____juny_____ de 2020

ANNEX 3

8.5. Annex 4 (enquesta sobre el protocol de seguiment del TFG)



Facultat de Lletres

Plaça Ferrater Mora 1
Girona - 17079

ENQUESTA SOBRE EL PROTOCOL DE SEGUIMENT DEL TREBALL FINAL DE GRAU (entregar juntament amb el TFG)

Grau: Llengua i Literatura Catalanes

Convocatòria de presentació del TFG (juny, setembre o febrer): juny

Valora del 0 al 5 el teu grau de satisfacció amb els següents aspectes (essent el 0 gens satisfactori, i el 5 molt satisfactori):

- Grau de coneixement de l'existència del Protocol de seguiment del TFG (PSTFG)	0	1	2	3	4	5
- Informació proporcionada pel coordinador dels estudis sobre el procés de treball del TFG en general i sobre el PSTFG en particular	0	1	2	3	4	5
- Informació sobre el TFG que apareix a la fitxa de l'assignatura	0	1	2	3	4	5
- Informació sobre el TFG que apareix a la web de la Facultat	0	1	2	3	4	5
- Utilitat de la sessió de formació que es va fer a la biblioteca el novembre passat	0	1	2	3	4	5
- Utilitat del PSTFG pel que fa al seguiment de les reunions amb el tutor/a	0	1	2	3	4	5
- Claredat del PSTFG pel que fa al calendari establert	0	1	2	3	4	5
- Claredat del PSTFG pel que fa a la documentació a presentar	0	1	2	3	4	5

Encercla si us plau la resposta adient:

Creus que l'existència del Protocol de seguiment del TFG t'ha facilitat la realització del treball?

SI

NO

Fes-nos arribar, si us plau, els teus comentaris i opinions sobre el Protocol de seguiment del TFG:

.....

.....

.....

.....