

Strand 3. Les Fleurs du Mal: Style in a Troubled Age

Amors macabres: de l'erotització de la bellesa agonitzant fins a la profanació del cadàver

Irene Gras Valero
GRACMON- Universitat de Barcelona

Resum

Dins el context decadentista de finals del segle XIX i començaments del segle XX, la malaltia i la mort van assolir un gran protagonisme, tant a nivell literari com artístic. Tanmateix, la noció de Thanatos resulta indissociable del concepte d'Eros, de manera que dins aquest imaginari també trobarem l'agonia o la mort intensament erotitzades. Aquesta fascinació es plasmarà en la configuració de tot un seguit que oscil·laran entre un sentiment d'adoració vers la bellesa moribunda i la profanació necròfila del cadàver. En aquest tipus de repertori la dona sovint assolirà el mateix paper: o bé esdevindrà un subjecte desitjat precisament per la passivitat que li confereix la malaltia, o bé es convertirà en una *femme-fatale*. En aquest darrer cas, se'ns mostrarà una dona capaç de satisfer els seus depravats impulsos, primer amb l'aniquilació de l'home, i després amb el gaudi sexual originat pel contacte amb el seu cadàver.

Paraules clau: Decadentisme, Simbolisme, Modernisme, arts plàstiques, literatura, Catalunya

Abstract

Macabre Loves: From the Erotization of Dying Beauty to Corpse Profanation

In the decadentist background of the 19th-early 20th century, disease and death became central topics both in art and literature. Nevertheless, the concept of Thanatos is inextricably bound to that of Eros. Accordingly, agony and death are intensely erotized in such imagery. This fascination takes shape in a series of images which range between the adoration of the dying beauty and the necrophilic profanation of the corpse. In this sort of repertoire, women often play the same role: they either become a desirable subject by means of the passiveness caused by their sickness or they become a "femme-fatale". In the latter case, the woman is portrayed as able to satisfy her depraved impulses: first, by means of the annihilation of the man, and later with the sexual pleasure derived from the contact with his corpse.

Key words: Decadentism, Simbolism, Modernisme, plastic arts, literatura, Catalonia

Eros i Thanatos a l'imaginari de la fi del segle XIX¹

Dins l'imaginari de la *fin-de-siècle*, la malaltia i la mort van esdevenir dos dels temes més cultivats pel corrent més morbós del Simbolisme, és a dir, pel Decadentisme. Això és així perquè ambdós graviten al voltant del mateix aspecte: la decadència, vers la qual aquest corrent sentirà una malsana fascinació.² Tot i resultar innegables els lligams amb la sensibilitat romàntica, la recreació mòrbida del decadent esdevindrà encara més acusada, i així, en comptes de centrar-se en el desig de supervivència espiritual – o en la fusió amb l'absolut-, elaborarà una reflexió sobre l'existència d'un Més Enllà focalitzada en la degeneració i en la corrupció físiques³. Els temes derivats d'aquesta obsessió seran diversos: el desig de mort o el suïcidi, l'atracció eròtica pel cadàver i per la descomposició (necrofilia), la recreació del paisatge fúnebre per excel·lència, això és, del cementiri, o bé la descripció de la pròpia figura de la mort a través de diverses caracteritzacions.

L'objectiu de la present comunicació és centrar-nos en un dels aspectes esmenats: la relació entre les nocions d'Eros i de Thanatos – o, com apuntava Freud, entre les pulsions de vida i de mort- concretada a través de distints modes que oscil·len entre l'atracció platònica per la bellesa moribunda, fins a la profanació sexual del cadàver. A fi de tractar el tema, efectuarem un recorregut visual i literari centrat en Catalunya, el qual ens permetrà igualment establir tot un seguit de relacions amb el context decadentista europeu.⁴ De fet a nivell artístic és a Europa on trobem més imatges relacionades amb el tema; a Catalunya aquest es va tractar més aviat a l'àmbit literari, atesa la major llibertat d'expressió que l'escriptura permetia.

¹ Aquest estudi s'emmarca dins el projecte de recerca *Entre ciutats: paisatges culturals, escenes i identitats (1888-1929)* finançat pel MCOC (Ref: HAR2016-78745-P).

² Sobre el Decadentisme i la concepció de la decadència al tombant de segle, vegeu: Irene GRAS VALERO. *El decadentisme a Catalunya: interrelacions entre art i literatura*, Tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 2010 [en línia: [http://hdl.handle.net/10803/2029_\(consulta: 21/05/2018\)](http://hdl.handle.net/10803/2029_(consulta: 21/05/2018))]. Vegeu també els capítols dedicats al tema de la mort, de la malaltia i de la dona.

³ Catherine RANCY, *Fantastique et décadence en Angleterre 1890-1914*, París, Éditions du CNRS, 1982, p. 58.

⁴ Cal aclarir que aquest estudi no pretén ser exhaustiu, sinó únicament mostrar alguns exemples representatius de la temàtica que ens ocupa.

Amors macabres

Aquest va ser el títol de la narració amb què Frederic Rahola va ser premiat al tercer certamen modernista, de caràcter marcadament decadent⁵, el novembre de 1894. Rahola descriu els amors malsans d'una parella d'amants que, morts o a punt de morir -no queda del tot clar- efectuen el seu darrer brindis des del seu llaç mortuori: un taüd.

«Bèc per ton front de lliri,
per los teus ulls de foc
i per tos llavis rojos,
qu' esblaimo am mos petons.
I are bèc, dolça aimia,
no tingues por,
perquè en lo meteix ninxo
jaiem tots dos.

(...)

Los ulls me pesen, sento
que'm fuig el món,
mon cap crida ta espatlla...
quin sòn faré més dolç!»⁶

Sens dubte aquest poema recorda força aquell altre de Charles Baudelaire intítulat, precisament, «La mort des amants», i recollit a les *Fleurs du Mal* (1857):

«Nous aurons des lits pleins d' odeurs légères,
Des divans profonds comme des tombeaux,
Et d' étranges fleurs sur des étagères,

⁵ Només tenim que parar atenció a la resta de les composicions premiades: *La cambra blanca* de Josep Yxart, *Les estrofes decadentistes* de Joan Maragall, *El poble mort* de Josep. M^a Jordà, *La damisel-la santa* de Raimon Casellas...

⁶ Frederic RAHOLA: “Amors macabres. Brindis”, a *Festa modernista al Cau Ferrat. Tercer any. Certamen literari celebrat a Sitges el 4 novembre de 1894*, Barcelona, L'Avenç, 1895, p. 171-180: 174.

Écloses pour nous sous des cieux plus beaux.»⁷

Després de descriure aquest ambient de caire sinestèsic, on es relaciona la imatge visual amb l'evocació olfactiva, Baudelaire parla de l'estat de pau, fidelitat i fusió amorosa que ell i la seva dona ideal assoliran un cop morts. La passió, doncs, es reviurà durant tota l'eternitat. Aquesta idíl·lica concepció parteix, no gensmenys, del desengany sofert pel propi autor. Atès el tipus de relacions que mantenia, les quals habitualment es trobaven reblertes d'infidelitats, Baudelaire ha de situar l'amor en el Més Enllà per tal d'insuflar-li puresa i perennitat. Tant en aquest cas com en el Rahola, la Mort atorga així descans i benestar als amants, d'aquí la macabra fascinació que exerceix sobre ells.

No obstant, podem trobar amors encara més malsans. Claudi Omar, per exemple, ens mostra l'afecte pervers que una esposa malalta de tisi sent pel seu espòs: a fi de no morir sola, cada nit se li apropa silenciosa i amb un petó mortífer li va encomanant la seva malaltia . El títol del relat no pot ser més significatiu: "Passional"⁸. Emmanuel Alonso, per la seva banda, sota el pseudònim de Claudi Comabella, ens parla igualment d'aquesta malaltia tot descrivint unes "Esponsalles" mortuòries:

«Tísica y tot, havia trobat promès. (...) Tenien rahó'ls corbs, flayrant la carn morta, (...) La publilla, al donar el sí, pareixia donar l'ànima. La caputxa cobria un cap de mort. (...) Algú va dir: «El nuvi de la mort» (...) A la posta de sol s'emmalalti la nuvia. L'halè de l'amor era vençut pel baf de la mort. (...) Aquell lilit tan blanch, tan blanch, era un sepulcre; les esponsalles, un enterro.»⁹

Un argument similar trobem a l'obra d'Adrià Gual intitulada *Lluna d'hivern* i escrita entre 1894 i 1895¹⁰. Durant una nit de noces emmarcada en un passat medieval i llegendari,

⁷ Charles BAUDELAIRE: "La mort des amants", a *Les Fleurs du Mal. Oeuvres Complètes*, París, Michel Lévy, 1868 (Paris, 1857), p. 339.

⁸ Claudi OMAR: "Passional", *Joventut*, 64, 2-5-1901, p. 306.

⁹ Claudi COMABELLA: "Esponsalles", *Joventut*, 259, 26-1-1905, p.68.

¹⁰ Segons Carles BATLLE a *Adrià Gual (1892-1901): per un teatre simbolista, Barcelona*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001, p. 180, aquesta obra probablement hagi estat inspirada en els *Amors macabres* de Rahola.

té lloc una revelació fatal: ambdós amants es troben malalts de tisis. Abans de la confessió, tanmateix, tant el rei com la seva promesa s'havien sentit atrets precisament pel seu aspecte afeblit i deteriorat: pels ulls enfonsats i violacis, pel to esgrogueït de la seva pell, per la fragilitat dels seus cabells...L'escenari és similar al presentat pel seu admirat Maurice Maeterlinck a *Pelléas et Mélisande* (1892). No obstant, a l'obra de Gual la mort no assoleix la fatalitat que traspua en la composició de Maeterlinck, sinó que permet la pervivència de l'amor en el Més Enllà¹¹. La malaltia, al seu torn, lluny de resultar un esdeveniment tràgic, possibilita o incentiva la unió sexual dels amants. Gual ens presenta aquest abandó macabre i sensual com un veritable acte heroic, atès que l'esperança remota de tenir un fill sa constitueix una porta oberta vers la continuació del llinatge i, per tant, vers la salvació de la pàtria. L'escena eròtica, il·luminada pel claror fred i misteriós de la lluna, resulta d'una morbidesa absolutament decadent:

«Ell: Passarem la poca vida que ens queda l'un a prop de l'altre, molt acostats, molt acostats. Rabejant-nos entre petons gelats i carícies fredes, entre sospirs d'amor i gemecs de malaltia (...) Ella: Que bé m'abrades! / Ell: Cortesans! Mireu-nos, ja m'ha besat, ja comencen a complir-se vostres desitjos. Mireu! (La besa)/ Ella: I dius que seran freds els teus petons, no els hi trobo pas (...)/ Ell: I pensar que no tinc força per estimar-te com t'hauria pogut estimar un altre home---Per les neus naixerà el fill nostre, aquest fill raquític que esperen aquests llops per devorar-lo---»¹²

A nivell plàstic trobem diversos exemples dins l'àmbit europeu. Dins l'obra d'Edward Munch, on la mort assoleix un protagonisme destacat, trobem una litografia intitulada *Tiltrekning I (Atracció I)* (Munchmuseet, 1896). En un primeríssim pla, Munch contraposa els perfils de dos rostres d'aspecte absolutament cadavèric. La tristesa i la malenconia que

¹¹ Carles BATLLE, *Adrià Gual (1892-1901)*, tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 1998, p. 281 [versió en línia: <http://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/4845/TCBJ3de7.pdf?sequence=3> (consulta: 03/05/2018)].

¹² Adrià GUAL, *Lluna d'hivern* (obra inèdita). Arxiu Adrià Gual. Barcelona, Centre de Documentació de l'Institut del Teatre (1413).

desprenen resulta colpidora. Emmarcats per un enfosquit i serpentejant paisatge de malson, els amants només tenen ulls per a sí mateixos, però en la seva mútua contemplació únicament copsen l'inevitable corrupció de la carn, el batec de la mort que potser ja endevinen ben propera..

El belga Leon Spilliaert, per la seva banda, ens ofereix un parell de composicions ben inquietants i pertorbadores. A la primera, intitulada *Le Couple* (La Parella) (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1902) observem una tenebrosa habitació de matrimoni – el fet que estigui representada amb tinta xinesa accentua la sensació de foscor- solsament il·luminada per la pàl·lida llum que emergeix de la finestra. L'escena resulta enigmàtica: trobem una parella asseguda al llit en una posició que no sabem ben bé com interpretar. La dona es troba mig aixecada i recolza amb pesar el seu cap sobre la mà, de manera que el seu rostre, de caire cadavèric, roman mig ocult a la mirada de l'espectador. El seu amant, situat darrera seu, l'observa amb fredor i una expressió impenetrable. La sensació de tristesa es veu potenciada així per un acusat aire de fatalitat.

Durant el mateix any Spilliaert va elaborar un altre dibuix consagrat al mateix tema. A *Amour* (Col. Particular, 1902) l'autor torna a mostrar-nos una visió pessimista i macabre de les relacions amoroses, atès que novament el rostre de la dona apareix perfilat –aquest cop de manera clara- amb tints cadavèrics. No hi ha tampoc comunicació visual entre ells, únicament romanen ben a prop un de l'altre en una mena de paratge desèrtic i desolat que assoleix tant de protagonisme com la infortunada parella.

En totes aquestes imatges, tant les plàstiques com les literàries, Thanatos preval sobre la passió amorosa, de manera que es posa èmfasi en el caràcter efímer, malaltís i turmentat de l'amor.

L' enamorada agonitzant

Una altra variant del tema que ens ocupa és l'admiració vers la dona moribunda; més concretament vers la mort oculta sota la seva bellesa. Nathalie Prince, en aquest sentit, analitza els anomenats *amors d'agonia* i arriba a les següents consideracions:

«L'amour de la morte s'accompagne d'un amour de l'agonisante, même si qui importe alors n'est pas tant que la femme aimée soit morte, mais elle se meure. (...) La plus grande perversion de la décadence reste donc celle de la vie qui commence sa décadence! Ce qui séduit le célibataire dans l'agonissant, c'est cette femme, vivante, porte déjà sa mort, totalement victime et inoffensive. L'agonisante, qui n'agonise que dans et par le regard du célibataire, érige alors celui-ci, malgré elle, en homme fatal, assurant à l'homme fin de siècle une revanche du faible»¹³

La dona agonitzant unifica així, en ella mateixa, tant la mort com la vida, i esdevé, com assenyala l'autora, un dels símbols més clars de la decadència. Com els jardins abandonats o les civilitzacions en declivi, aquesta figura no ha arribat encara a la seva fi, sinó que s'hi aproxima inexorablement, però precisament per aquest motiu atreu al decadent, el qual se sent a les acaballes de tot un món.

Santiago Rusiñol al *Pati blau* (1903) ens descriu l'atracció morbosa que un artista sent cap a una jove malalta de tisi, que ha pres com a model:

«Com més he temut que es morís, més me l'he estimada; com més pena m'ha anat fent, menos n'he apartat la vista, i quan més he endevinat que passaven per dintre d'ella aquelles tristesses amargues que són postes de sol de la vida, molt més el cor l'ha volguda. Ai! Com més la veig allunyar del món, més la vull estrènyer, ben estrènyer, i ella em resllisca dels braços!... (...) Vaguetats certes. Veritats del fel. Sóc esclau de lo que fuig; i jo donaria la vida per a aturar-la, aquella vida, em sento atret per la mort, que em xucla, em crida i em sedueix amb immensa simpatia.»¹⁴

De tal manera, com assenyala M^a. Àngela Cerdà, que de qui acaba enamorat veritablement l'artista no és de la noia lànguida i marcida del drama, sinó de la pròpia mort, la qual no només s'ha possessionat del pati lluminós, «místicament necròfil», sinó de també d'Agna-Rosa, la verge-mort, que roman en un estat de trànsit entre dos móns. En el cas específic de Rusiñol, segueix Cerdà, aquest tipus de jove «marginada per la tristesa, solitària, endolada i fatídicament abocada a la mort» que tant es complau en representar i descriure

¹³ Nathalie PRINCE, *Les célibataires du Fantastique. Essai sur le personnage célibataire dans la littérature Fantastique de la Fin du XIXème siècle*, París, L' Harmattan, 2002, p. 293.

¹⁴ Santiago RUSIÑOL, *El pati blau*, Barcelona, L'Avenç, 1903, p. 153-154.

l'autor català, ve condicionat en bona part per la pròpia experiència personal de Rusiñol. La mort prematura de la mare de l'artista, així com la de la filla d'un dels mestres que aquest va tenir a l'escola, «una noieta jove i autèntica flor de cementiri que mig vivia minsa i raquíca, com els jardins agònics, al piset humil del barri de Ribera», degueren colpir amb força l'ànim del petit Rusiñol.¹⁵

Molts artistes i escriptors de l'època efectuaven una mena de glorificació de la malaltia per les connexions que aquesta posseïa amb el Més Enllà. En efecte, la reclusió, la forçada inactivitat, i la hipersensibilitat propera a la mort que experimentava el malalt, potenciaven en aquest, segons la sensibilitat decadent, una profunda espiritualitat que els atreïa irremissiblement fins i tot a nivell sexual. I és que, en el cas concret de la dona, la malaltia o la fragilitat femenina eren associades a una passivitat molt apreciada per l'home misogin de l'època. Com apunta Maria López, «la sospita d'un profund erotisme amagat darrera d'una malaltissa virtut encenia les fantasies dels homes».¹⁶ A l'època l'escriptor Xavier Montsalvatje ens parlava «d'un meu amich de cor sensible, que s'enamorava de les dones endolades, de les noyes tisiqües»¹⁷. El mateix li succeeix al protagonista del poema de Pere Riera:

«L'anhel d'insomnis qu'en tos ulls ressalta,
la finor de ta pell esgroghueida,
proban clar que la empenta de la vida,
desvtelladora d'emocions, te falta.

Un poch t'aterra y un no-res t'exalta;
ton feble cor no pot ab la branzida;
per la venas la sanch roda empobrida;
ton esperit se fon: estás malalta.

(...)

¹⁵ M^a. Àngela CERDÀ SURROCA, *Els pre-rafaelites a Catalunya*, Barcelona, Curial, 1981, p. 338.

¹⁶ Maria LÓPEZ FERNÁNDEZ: "Mujeres pintadas: la imágen femenina en el arte español de fin de siglo (1890-1914), a: *Mujeres pintadas. La imagen de la mujer en España*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2003, p. 12-57: 21.

¹⁷ Xavier MONTSALVATJE: "Miniatures. La monja morta", *Joventut*, 350, 25-10-1906, p. 677.

Guárdal aqueix desmay de crisantema
que m'atrèu sempre més y que'm subjuga:
la ufana del clavell no t'escauría.»¹⁸

Al seu torn Alfons Maseras ens descriu literàriament una *femme-fatale*, una Venus, devorada també per la tisi:

«Venus conserva encara part d'aquella melangia; es encara perfecta, que la seva perfecció es eterna; es encara viventa, porque es immortal; encara té vint anys, no més vint anys, però s'ha tornat tísica.

Se li veuen els ossos a través de la pell blanca, y fins ahir ha sigut encara encisadora. La seva darrera orgia tingué quelcom de funerària; (...)... que de bàlsams y olors y de narcòtics se'n omple cada dia. Ella llença ab el séu bras perfet -oh perfecció descarnada!- xampany sobre les petxeres blanques dels dandys y fá petar les dents a riallades. (...)... mes quan ella reposa s'hi espandeix una certa fortor de cementiri. Venus la blanca, Venus l'hermosa, s'ha tornat tísica.»¹⁹

Mario Praz fa referència així a un tipus de bellesa «entreteixida de dolor, corrupció i mort», un «gust per allò cadavèric (...) per la immundícia, que suggereix imatges d'un món subterrani, pútrid», d'inspiració clarament romàntica.²⁰

L'esposa morta o l'amant macabre²¹

Si el sentiment d'adoració vers la dona agonitzant posseïa indubtables tints macabres, l'atracció pel cadàver de l' enamorada assoleix un nivell de morbositat molt més elevat. En

¹⁸ Pere RIERA: "Sonets. XXIX. Crisantema", *Juventut*, 191, 5-10-1903, p.681.

¹⁹ Alfons MASERAS: "La venus tísica", *El Poble Català*, 33, 24-6-1905.

²⁰ Mario PRAZ, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, El Acanalado, 1999, p. 106, 111 i 114. Vegeu el capítol intitulat "La belleza medusea", p. 65-114.

²¹ Aquesta darrera expressió es correspon a un poema de Maurice Rollinat, recollit a l'aplec *Névroses* (1883). Vegeu més endavant.

aquest darrer cas, allò que trobem associat a la dona estimada no és ja la noció de decadència, sinó les idees de descomposició i de putrefacció finals. Prince, al seu esmentat treball, mira d'analitzar la naturalesa d'aquesta malsana fascinació. Per l'autora, un determinat tipus de sensibilitat finsecular - ella parla dels «célibataires du Fantastique» -, decebuda pels amors convencionals i pels plaers ordinaris, troba en les relacions ambigües de l'amor i de la mort noves i estimulants maneres d'estimar. És així com aquesta s'abandona a tot tipus de desigs estranys, tals com el fetitxisme, l'homosexualitat, els amors imaginaris i, naturalment, les passions macabres. En determinades manifestacions romàntiques - ho hem assenyalat abans- ja trobàvem una adoració cap a l'estimada morta, en concebre un prolongament possible de l'amor més enllà de la mort que, d'alguna manera, arribava a negar aquesta darrera. En el cas de l'amor mòrbid finsecular, pel contrari, allò que resulta negat no és la mort, sinó la dona real - decebedora, banal -, en benefici de la dona morta - atractiva en la seva passivitat i degradació. La mort, d'aquesta manera, assoleix un nou significat:

«Ce qui intéresse l'écrivain fantastique dans la morte, ce n'est pas l'esprit qui survit mais le corps qui se corrompt. Cela l'intéresse pour des raisons esthétiques, d'abord: ça grouille, ça coule, ça dégage un odeur nauséuse...Cela l'intéresse ensuite pour complaire à sa misogynie: accentuer la putréfaction de la morte consiste à mieux souligner que la femme reste chair au-delà même de la mort. (...) La morte amoureuse perd sa dimension céleste».²²

La dona morta esdevé així la dona ideal: no pensa, no parla, no representa cap amenaça per a l'amant. Convertida en fetitxe - ja sigui a través del cadàver o de diverses relíquies conservades, com ara el cabell - aquesta es troba disponible com qualsevol altre objecte domèstic. És el cas de l'esposa morta d'Hugues, protagonista de *Bruges -la- Morte* (1892), que Fernand Khnopff va representar en el frontispici de la primera edició (Fig. 1). En aquest podem observar la figura de la difunta estirada en el seu llit, amb l'abundant cabellera dispersa sobre el coixí, i al fons la fantasmal ciutat de Bruges, en una perfecta simbiosi d'ambdós elements.

Com descriu l'autor de la narració Georges Rodenbach, «Bruges était sa morte. Et sa morte était Bruges». El protagonista de la novel·la, com a bon *célibataire* decadent que és,

²² N. PRINCE, *Les célibataires du Fantastique...*, p. 265-287.

s'estima més envoltar-se d'objectes pertanyents a la morta per tal d' immortalitzar-la i mantenir viva la seva presència, que encetar una nova relació real. De fet, la seva aventura amb Jane, una rèplica física de la seva estimada, no fa més que accentuar els aspectes macabres de la seva obsessió amorosa. Fins al punt que és amb la trena-relíquia de la morta que acaba matant Jane i aconsegueix així, finalment, fusionar ambdues figures: «le cadavre de Jane, c' était le fantôme dela morte ancienne, visible là pour lui seul» . D' aquesta manera, Hugues té quelcom més que un grapat d'objectes i una cabellera de l'estimada per continuar gaudint de la seva relació necròfila: ara pot contemplar i admirar -novament- el cadàver mateix de la morta²³. D'un mode similar, el protagonista de *La Chevelure* (1884) de Guy de Maupassant, roman atrapat a l'abisme de la bogeria eròtica a l'entrar en contacte amb la cabellera d'una misteriosa dona morta.

L'escriptor d'origen lituà Oscar V. de Lubicz Milosz, per la seva banda, en una de les poesies recollides a *Le poème des décadences* (1899), li demana a la seva estimada: «laissez-moi vous appeler ma morte,/ Et vous parler tout bas, comme si vous dormiez»²⁴.

Com veiem, viva, la dona és vulgar i amenaçadora. Pel contrari, morta, esdevé desitjable. Així ens ho mostra novament el següent escrit, redactat a la primerenca data de 1847:

«Dans son visage pâle quelquefois livide, ses yeux brillent comme des flammes, et leurs phosphorescentes qui sortent de leur orbites décharnées ressemblent aux feux follets que par les soirs orageux d' été l' on voit errer sur les marécages où pourrissent des choses pestilentiennes. (...) Et je l' aime pour tout le mystère de mort qu' elle recèle, pour le symbole vivant qu' elle est à mes yeux de l' universelle destruction, je l' aime pour sa grâce funéraire, et comme une belle amphore, effilée et gracile, placée sur un tombeau...»²⁵

²³ Georges RODENBACH, *Bruges-la-Morte*, París, Flammarion, 1904 (París, 1892).

²⁴ Oscar V. de Lubicz MILOSZ: "Retour. Le poème des décadences", a *Oeuvres complètes. I. Poésies. I.*, París: Éditions André Silvaire, 1960, p. 24

²⁵²⁵ Recollit a Louis MAIGRON, *Le Romanticisme et les moeurs. Essai d' étude historique et sociale*, París, Librairie H. Champion, 1910, p. 181. L' autor dóna com a úniques dades a propòsit de l' escrit, les següents: «Paul B***, 28 ans, 1847». Vegeu també: Algernon Ch. SWINBURNE: "Ballad of death", a *Poems and Ballads, First Series*, Londres, John Camden Hotten, 1866, p. 5.

També la comtessa Vera, protagonista de la novel·la homònima de Villiers de l'Isle Adams, esdevé una obsessió per al seu amant després d'haver mort sobtadament arran dels excessos sexuals comesos durant la nit. Aquest no pot deixar de recordar la seva darrera imatge: «il avait couché dans un cercueil de velours et enveloppé de violettes, en des flots de batiste, sa dame de volupté, sa pâissante épousée, Vera, son désespoir». Percep la seva presència a cada racó de la casa, de manera que dedueix que ella, encara que sigui de manera intangible, encara roman al seu costat. Les fronteres entre la vida i la mort novament es dilueixen.²⁶

A Catalunya trobem també alguns exemples sobre aquesta morbosa atracció pel cadàver de l'ésser estimat, si bé resulten menys explícits i escabrosos que l'anterior. És el cas del poema intitulat “La morta. Fantasiant” de J. Rabell, aparegut a *Catalunya Artística* el 1902:

«Ahir tan plena de vida
y abondor de juventút!
Avuy, flor esgrogueida
pel baf de la Mort marcida
dins del estret ataú!

M'he inclinat á contemplarla
y he fet acció de besarla
(...)
Si fins morta, es més hermosa
que la mateixa Bellor!»²⁷

Pel que fa a l'àmbit plàstic, Alfred Kubin ens ofereix a través del seu habitual univers al·lucinatori de malson, una imatge que expressa una tragèdia personal. L'any 1903 la seva promesa, Emmy Bayer, va morir a causa d'una malaltia. Aquest esdeveniment va aguditzar una profunda crisi personal que ja portava arrossegant des de que el 1896 intentés suïcidar-se

²⁶ Villiers de L'Isle Adam: “Vera”, a *Contes Cruels*, París, Lévy Éditeur, 1883 (París, 1874), p. 14.

²⁷ Joaquim AYNÉ I RABELL, “La morta. Fantasiant”, *Catalunya Artística*, 93, 27 3 1902, p. 191. Vegeu també: Claudi MAS, “L'enamorat a l'esposa morta”, *Joventut*, 194, 29-10-1903, p.710.

davant de la tomba de la seva mare. «Vaig perdre tot desig de viure», arribaria a admetre²⁸. El dibuix, intítulat precisament *Gedenkblatt für meine 1903 verstorbene Braut* (A la memòria de la meua promesa morta en 1903) (Col·lecció Leopold, 1903) ens mostra la figura d'Emmy asseguda d'esquenes a l'espectador, damunt el seu propi taüt. El llarguíssim vestit blanc que du li confereix una aparença fantasmagòrica. No ens mira a nosaltres, sinó que dirigeix la seva atenció cap a la franja obscura que es perfila al fons de la composició, enmig de la cambra desolada. Potser estigui pressentint una amenaça que l'espectador només pot imaginar. És possible que encara no es trobi morta sinó que copsem el moment previ a l'encontre amb la mort? Sigui com sigui, aquesta darrera planarà de manera obsessiva al llarg de l'obra de Kubin, tot adoptant diverses formes i diversos significats, però sovint lligada amb la figura de la dona. Malgrat que sovint ens ofereixi la seva cara més dura i terrorífica, ell mateix va dir: «Hi ha de fet quelcom d'alegre alliberament en la representació simbòlica que he realitzat, sovint, de la mort».²⁹

Per la seva banda, Félicien Rops, al frontispici que realitza per al conjunt de poemes publicats per Paul Vérola l'any 1893, *Les Baisers morts* (Fig. 2), ens ofereix una doble visió. Situat de perfil, en primer terme, copsem el cadàver d'una dona, amb el rostre tapat i els cabells desfets sobre el llit. En segon terme, assistim a la fusió passional entre el que imaginem serà l'amant i un eròtic esquelet alat que sembla emergir del cos inert de la difunta. Es tracta doncs del seu esperit o és novament la representació de la mateixa mort? Sigui com sigui, la sexualitat es manifesta, no a nivell terrenal, sinó en el Més Enllà, en una visió que connecta de manera simultània ambdós móns.

Arribats a aquest punt ens trobem amb una altra variant del tema que ara mateix ens ocupa. L'evocació, no de l'esposa morta, representada a través del cadàver, sinó de *La Morte amoureuse*, títol al seu torn d'un relat de Théophile Gautier que es va publicar per primer cop a *La Chronique de Paris* el juny de 1836. En aquest cas es tracta dels amors malsans entre un ésser viu i un cadàver dotat de vida aparent. Clarimonde, després de finir per defalliment a

²⁸ José Miguel G. CORTÉS: "La construcción de mundos imaginarios: la obra de Alfred Kubin", *Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, 2, 2014, p. 9-35: 31.

²⁹ Alfred KUBIN: "Extraits de correspondance: Ernst Jünger – Alfred Kubin" a *Alfred Kubin. Sueños de un vidente*, Valencia, IVAM Centre Julio González, 1998. Extret: *Ibidem*, p. 37.

causa d'una orgia que havia durat vuit dies, sembla revifar en el fèretre en rebre un petó del seu amant³⁰. A través d'aquest relat, l'escriptor francès va introduir un matís de ruptura en l'esquema del meravellós romàntic al presentar l'heroïna morta - ja sigui Clarimonde, Hermonthis o Spirite - com a única desitjable³¹. Anys més tard, Maurice Rollinat seguiria la mateixa estela amb el poema "L' amante macabre", que recull les seves *Névroses* (1883):

«Ma spectrale adorée, atteinte par la mort,
Jouait done devant moi, livide et violette,
Et ses cheveux si longs, plus noirs que le remord,
Retombaient mollement sur son vivant squelette.»³²

D' aquesta manera comprovem com la fascinació vers la morta estimada ha donat pas a desig mòrbid - molt més malaltís- pel cadàver amorós, el qual s'emmarca, no ja en un fantàstic dels morts del més enllà, sinó en un fantàstic dels morts que es troba aquí mateix.

Perversions sexuals: la profanació del cadàver

Molt més mòrbid i macabre que contemplar amb desig el cadàver de l'ésser estimat, resulta tanmateix el fet de profanar-lo. Aquests impulsos necròfils es poden materialitzar de diverses maneres: tot establint relacions sexuals amb el seu cos inert o fins i tot donant-li un simple però apassionat petó. Com per exemple aquell que Salomé dona als lívids llavis del cap amputat de Sant Joan Baptista, abans de dir:

«Ah, jo he besada ta boca, Joanan, jo he besada ta boca! Tenien un regust més aspre'ls teus llavis! Era'l regust de la sang?...Tal volta era'l regust de l'amor...Diuen que l'amor té un

³⁰ De manera similar, el protagonista d'un dels poemes d'Alfons Maseras impel·leix la seva estimada a besar-lo un cop hagi mort. Així, ens diu, "jo ressucitaré" [Alfons MASERAS: "XLII", a *Delirium*, Barcelona, LAvenç, 1907, [p. 63].

³¹ N. PRINCE, *Les célibataires du Fantastique...*, p. 266.

³² Maurice ROLLINAT: "L' amante macabre", a *Les névroses*, París, G. Charpentier, 1885 (París, 1883), p. 255-256.

regust força amargant! Mes què hi fa! Què hi fa! Jo he besada ta boca, Joanan, jo he besada ta boca!»

Es tracta de la versió sobre l'episodi bíblic que Oscar Wilde va publicar per primer cop en francès l'any 1893. El fragment reproduït prové de la traducció catalana realitzada el 1908 per Joaquim Pena, que Adrià Gual va il·lustrar³³. L'artista català no mostra el moment del bes necròfil, però sí que ens ofereix la representació del cap del sant descansant sobre la safata.

Al número inaugural de la revista *Juventut*, dedicat a la memòria d'Aubrey Beardsley, sí que trobem reproduït el moment culminant en què Salomé rep el seu macabre trofeu. Es tracta d'una de les il·lustracions que aquest havia realitzat per a la traducció anglesa de *Salomé* (1894). La versió anterior d'aquest dibuix, publicada l'abril de 1893 a la revista *The Studio*, ressaltava encara més la *morbidezza* característica del seu estil (Fig. 3). Una Salomé gravitant i de cabellera medusea contempla triomfalment el cap sagnant del sant. La proximitat dels rostres indica que, efectivament, s'ha produït un moment íntim en el qual ha estat perpetrada la profanació del cadàver. Els ulls de la dona, obscurs, malèfics i luxuriosos mostren plena satisfacció en haver assolit el seu objectiu castrador i necròfil. A fi de posseir completament l'objecte del seu desig, l'enamorat ha hagut de matar aquest darrer. Poc després, i com a conseqüència d'això, la mateixa Salomé serà destrossada a mans dels soldats del rei. Altres elements compositius, d'inspiració japonitzant, aguditzen el clima de freda luxúria i aire malaltís: l'androgínia del rostre del sant Baptista, l'esplendorosa *flor del mal* que creix alimentada per la sang que regalima de la testa, les plomes de paó reial que emfasitzen la vanitat de Salomé...

A Catalunya trobem un nombre considerable d'obres literàries - que no pas plàstiques - en les quals en un moment o altre de l'acció té lloc un episodi de necrofilia sexual³⁴. Ramon Surinach, per exemple, ens mostra la passió amb què un fugitiu besa el cos inert de la seva estimada, una esclava, després d'haver-la mort a petició seva. A continuació, ell també havia

³³ OSCAR WILDE, *Salomé. Drama en un acte* (trad. J. Pena), Barcelona, Fidel Giró, 1908 (París, 1893), p. 81.

³⁴ Com assenyala Philippe JULLIAN a *Esthètes et Magiciens: L'art fin de siècle*, París, Librairie académique Perrin, 1969, p. 113, l'horror de de la descomposició - en aquest cas associat a la necrofilia - és més fàcil de tractar en literatura que no pas en la plàstica. Vegeu el capítol intítulat "La chimère macabre", p. 101-122.

de suïcidar-se - així ho havien acordat -, però aquest, en comptes de fer-ho, és corprès per una mòrbida luxúria:

«La despullà, volent ubriagarse de Bellesa. La sanch que á n'ella li rajava del pit encara era tebia; però tot s'anava refredant ...refredant...y ell la omplia de petons com si volgués comunicarli escalf y tornarla á la vida.»³⁵

Molt més lluny arribaria Alfons Maseras a *L'Adolescent* (1909). Com en el cas de Salomé, la madrastra, embogida de passió pel seu fillastre Nerakim, decideix matar-lo a fi de poder-lo posseir. El delicte és d'aquesta manera triple: amb les seves accions Ninniur perpetra un assassinat, un incest i un acte de necrofilia. Ja sabem allò que sobrevindrà després: la caiguda de l'Imperi Babilònic. Maseras es complau en descriure de manera summament morbosa la terrorífica escena final:

«Niniur no vivia per res, sinó per acariciar les despulles de Nerakim. No provava vianda de cap mena, i sols de tant en tant, pera apagar l'ardor de la seva boca, glopejava essències aromatiques o bevia filtres i licors rarissims. Sobre'l llit de Ninniur, perfumat també d'aromes enervadores, la victima jaient, en tota sa nuesa, era un taca verdosa, en la penombra.

Els cabells, buclats encara, eren or sobre la nuesa del front. La boca, escumosa, fetida, ja mig oberta per les tortures de l'altra boca viva, semblava dilatada per la contracció del darrer sospir. (...) L'atrevida boca de la matrona's posava en la pell del cadavre, resseguint-la tota, com cercant la sensibilitat perduda, en un desfaci terriblement sensual. Viciosa, amb frenetica febre, amb voracitat de monstre, Ninniur, que no's donava compte de que parlava i besava un cos mort i insensible, se retorcia de plaer en el llit macabricament incestuós, sentint de nou els més delirants espasmes. En aquella fetor miasmatica, ella hi respirava una nova vida, un nou alè sadollat de monstruoses delícies; en el moment suprem de la commoció carnal, enfonzava les dents robustes, les dents nacarades, en la rigidesa jaienta dels muscles putrefactes, en el coll, en el pit, en el ventre. I amb els llavis cremats feian inutils esforços com si volgués resucitar la pristina virilitat de la seva victima.»³⁶

³⁵ Ramon SURINACH: "Un drama al desert", *Juventut*, 89, 24-10-1901, p. 707-708.

³⁶ Alfons MASERAS, *L'adolescent*, Barcelona, L'Avenç, 1909, p. 115-117.

Diversos anys abans, però, Claudi Comabella ja havia publicat a *Juventut* una narració en la qual tenia lloc una escena semblant, malgrat en aquest cas l'escenari on aquesta es desenvolupava fos pas històric ni oriental. És probable que Maseras s'inspirés en aquest relat - o, si més no, el tingués en compte- a l'hora de realitzar la seva obra, sobretot tractant-se d'una temàtica tan poc habitual i provocadora. Sigui com sigui, tornem a presenciar un episodi de necrofilia dut a terme per una *femme fatale* apassionada i insaciable, la luxúria de la qual ha acabat desencadenat la mort de la seva víctima. Efectivament, és el fervor sexual de la dona aquell que ha provocat la fi - i, per tant, la castració, tant simbòlica com real- del seu amant. Allò encara més terrible, és que aquesta, després de contemplar el cos garratibat del seu home, encara sent ressorgir en ella els instints més libidinosos, fet que la condueix, naturalment, a decidir profanar el seu cos. El gaudi que aleshores experimenta potser sigui allò més malaltís i provocador de tot:

«El seu espós havia mort després d'ubriaganta agonía; son cos, feble com el de las flors, no havia pogut resistir las ansias sensualment bojas d'ella.(...) Y aquesta, un cop mort, trobantlo hermós en la palidesa de cadavre, se l lensá sobre d'ell y'l besá en els llabis morats y sense vida, mentres els grochs ciris tremolavan de por y de temensa. Era un sacrilegi, ho comprenía...(...) Comprenia que alló havia sigut profanació, violació, pecat, però al esemps havia sigut delicia inexplicable aquell connubi de carn morta y carn viva.»³⁷

Com podem veure la misogínia de l'època va associar íntimament la patologia sexual de la necrofilia amb la figura de la *femme fatale*. La dona, en aquest context, s'erigeix com la personificació de les tumultuoses forces d'Eros i Thanatos, contra les quals l'home no pot lluitar sinó que esdevé una víctima innocent.³⁸

³⁷ Claudi COMABELLA: "Somni d'una nit d'estiu", *Juventut*, 196, 12-11-1903, p. 742-744: 744.

³⁸ Sobre el tema de la *femme fatale* s'han publicat molts estudis. Vegeu per exemple: BORNAY, E., *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990; Bram DIJKSTRA, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Batcelona, Círculo de Lectores, 1994; o Lily LITVAK, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Bosch, Casa Editorial, 1979.

Reflexions finals

Les perversions necròfiles representen el punt culminant de la morbosa atracció decadent per la mort i la malaltia, i impliquen al mateix temps el màxim assoliment de la transgressió. Però per aquest motiu susciten el plaer més elevat. Com explica Georges Bataille, el veritable gaudir es troba amagat sota l'experiència d'allò prohibit, del pecat... precisament perquè és tabú. L'impuls eròtic primordial ens impel·leix a superar els límits establerts per les convencions socials, que aïllen la mort i el sexe. Però per tal que el desig i el plaer existeixin, aquests límits, per contradictori que sembli, s'han de mantenir³⁹. Encara que sigui desdibuixant-los, com hem vist que fa la sensibilitat decadent.

³⁹ Vegeu: Mainer TORNO URZAINKI: "Deseo y transgresión: el erotismo de Georges Bataille", *Lectora*, 16, 2010, p. 195-210 [disponible en línia: <http://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/7235> (consulta: 21/05/2018)].

Curriculum Vitae

Irene Gras Valero
GRACMON- Universitat de Barcelona

A graduate in History of Art from the University of Barcelona, Irene Gras Valero completed doctoral studies in History of Art at the UB in 2010, with a thesis on Decadentism in Catalonia and the interrelations between art and literature around 1900. She teaches subjects related to the European art of the nineteenth and twentieth centuries and art theory at the University of Barcelona. She won training and research grants from the Generalitat de Catalunya between 2002 and 2005, and has completed research stays of several months at the Roybet-Fould Museum in Paris (2004), the Institut für Kunstgeschichte der Universität de Viena (2005), the Benémerita Universidad Autónoma de Puebla in Mexico (2015), and the Catalan Chair of the University of Habana (2016). Irene has participated in national and international conferences and has published several articles and book chapters on her areas of specialization.

Current lines of research: painting and literature in Modernisme, Symbolism and Decadence in the nineteenth and twentieth centuries; sculpture; relations between Catalonia