
SOLITUD: UNA NOVEL·LA DE TERROR?

DÈLIA RIBAS PEDROL
drol.rib@gmail.com
Universitat de Barcelona

Resum: *Solitud* ha estat sempre una font inesgotable d'anàlisi per als estudiosos que volien trobar-hi lectures simbòliques i psicològiques, emparant-se habitualment en el marc de la novel·la modernista rural. I a més, d'ençà del segle XX la crítica que treballa des dels estudis de gènere hi ha obert encara noves vies d'accés. Fa l'efecte, doncs, que la novel·la respon favorablement a tots aquests intents i no cessa de fugir-ne alhora, oferint sempre noves alternatives. Sense desestimar cap de les lectures prèvies, la meua intenció és aplicar al text una llum diferent: analitzar amb deteniment tot allò que comparteix amb la literatura gòtica, fantàstica i de terror, com per exemple el tema recurrent del doble, la presència d'espectres, l'ambigüitat del sobrenatural, el decorat medieval i decadent, o la naturalesa com una força hostil que agredeix els individus.

Paraules clau: Literatura catalana, Víctor Català, Caterina Albert, *Solitud*, terror, horror, gòtic, fantàstic, sobrenatural, doble, espectres.

SOLITUD: A HORROR STORY?

Abstract: *Solitud* has always been an endless source of analysis for scholars who wanted to interpret it in a symbolic and psychological way, often relying on the framework of rural modernist novel. Furthermore, since the 80-90's gender studies have even opened new critical approaches. It seems, therefore, that the novel responds positively to all these efforts and continues evading them at the same time, always offering new alternatives. Without dismissing any previous readings, my intention is to apply a different light on the text: to carefully analyse everything it shares with Gothic, fantastic and terror literature, such as the theme of the double, the presence of ghosts, the supernatural ambivalence, the medieval and decadent scenario, or nature as a powerful and hostile force that attacks individuals.

Key words: Catalan literature, Víctor Català, Caterina Albert, *Solitud*, terror, horror, gothic, fantastic, supernatural, double, ghosts.

1. INTRODUCCIÓ

L'objectiu d'aquesta investigació no és penjar una nova etiqueta a la novel·la, encasellant-la en un gènere. *Solitud* no és un relat modernista, ni rural, ni naturalista, ni romàntic, ni decadentista, ni simbolista, ni feminista, ni impressionista, sinó que és tot això i alhora cap d'aquestes coses: les conté i les fa possibles, però cap la pot definir. I la meua pregunta és: és *Solitud* una novel·la de terror?, o, més ben dit: és *també* una novel·la de terror, gòtica i fantàstica? Quins elements són els que pren d'aquest gènere i com els explora i desfigura?

Abans d'entrar en matèria, caldrà aclarir en quin sentit faré servir els diversos conceptes, ja que hi ha nombrosos debats sobre el significat dels termes *fantàstic*, *gòtic* i *terror*. Sense temps per dedicar a una polèmica metodològica, seré pragmàtica i exposaré quin és l'ús que en faré jo. Quan parli de «gòtic», em referiré als elements estereotipats de la novel·la gòtica del XVIII, que s'inicia oficialment amb *El castell d'Otranto* de Walpole l'any 1764, així com als treballs que van fer perdurar el gènere al llarg del XIX, en especial durant l'època victoriana. Quan parli del *fantàstic* faré ús de la definició que n'ofereix Todorov (1994), segons la qual aquest apareix quan els fenòmens sobrenaturals no són o no poden ser explicats i resten en l'ambigüitat incerta del que no és ni meravellós (és a dir, acceptat dins d'un univers amb unes regles diferents, com en els contes de fades), ni tampoc estrany (això és, comprensible racionalment al final), alterant així la realitat.¹ Finalment, pel que fa al *terror*, em basaré en la lectura que realitza Adriana Caverero (2009), que el contraposa a l'*horror*. Mentre que el terror fa actuar el cos impulsivament i provoca la fugida irracional (2009: 19 i 20), l'*horror* paralitza i supera l'individu com el rostre de Medusa (2009: 23, 24 i 25); mentre que el primer és causat per la por, el segon sorgeix de la repugnància pel desmembrament i per l'acte de violència exercit sobre l'inerte. M'emparó també en el que diu el DIEC: que el terror és una «por extrema, que fa tremolar», i l'*horror* «un sentiment de repulsió profunda». Per tant, la meua aplicació pràctica del terme, reforçada per l'ús que considero que en fa *Solitud*, pressuposa que l'*horror* no inclou necessàriament el temor, malgrat el pugui provocar, però sí una sensació de fàstic o aversió intensa, i que es manifesta sobretot davant de quelcom que s'ha esdevingut o s'està produint, mentre que el terror es fonamenta en allò que s'imagina que podria succeir.

Bé, prosseguim ara a destriar aquells elements arquetípics que la novel·la gòtica va posar de moda i va gastar quasi fins a la sacietat, i que hem dividit aquí en set punts.

2. ATMOSFERA: PRESÈNCIA CONSTANT DEL TERROR

Primer de tot, és important fer referència a l'atmosfera de terror que impregna la novel·la de forma mig encoberta, i que no obstant això resulta clau per la seva dinàmica estructural i temàtica. I és la nit l'espai per excel·lència d'aquest terror, i més concretament la mitja penombra, que no permet veure-hi del tot i obre així l'espai suggestiu de la imaginació, que deforma la realitat al sentir-se amenaçada per un entorn desconegut; a plena llum del dia, per tant, no són habituals els elements esglaiadors: « “Oh! que bona és la claror!”, pensà la dona,

¹ Carme Gregori (2006) realitza un estudi de les idees de Todorov i altres teòrics del fantàstic per aplicar-les a l'obra de Pere Calders.

sentint que el cor se li esbatanava com l'espai i com ell es lliurava repentinament dels rosecs destructors que congria la fosca.» (Català 2008 [1a ed. 1905]: 264).

Em limitaré tan sols a un exemple, si bé prou llarg, a tall representatiu dels molts que poblen el relat. Som al capítol tretzè, durant l'excursió al Cimalt:

Les primeres lluïssors del jorn començaven a caure imperceptiblement com una polsina suavíssima, i sa mateixa vaguetat, més que les plenes tenebres, farcia el bosc de sospites i recels. Els termes i les proporcions es confonien i tot prenia aparences màgiques, com en els contes del pastor. La Mila, tot marxant d'esma, anà girant, sempre més sovint, el cap d'una banda a l'altra, sentit desvetllar-se-li en el fons de son ésser una por il·lògica, folla, que l'havia martiritzada molt quan era petita. Tantost la sorprenia la sensació que caminava sense tocar-li els peus a terra, tantost li semblava que de cada replec de roques, de cada grop de bardissa, havia d'eixir-ne una blanca mà d'ossos per a estirar-li les faldilles; i els pins, aquells pins de siluetes fantàstiques i borroses que deixaven grans clarianes de tant en tant [...] prenien a sos ulls l'aspecte d'aparicions dolentes que, immòbils i sotjadores, esperaven que ella passés per a juntar-se després totes i córrer-li al darrera amb intencions perverses. I aleshores ella sentia impulsos de córrer bosc endintre, cap a no sabia on... Així caminà una estona fins que, d'improvís, l'unglot despullat d'un bruc li esgarrapà el davantal, i aleshores l'impuls fou tan viu que, incapaç de contenir-se, llançà un xisclat, precipitant-se barroerament cap al pastor. (Català 2008: 255 i 256).

3. AMBIENTACIÓ MEDIEVAL I EXÒTICA

Si hi ha quelcom representatiu de les novel·les gòtiques, sobretot de les primeres, i d'aquí precisament els ve el nom, és el tipus d'escenari on es desenvolupa l'acció. Hom cerca una sensació d'exotisme, d'estranyesa i d'incomoditat a partir de l'ambientació medieval (castells, monestirs, convents, criptes) i del viatge o trasllat dels protagonistes a un lloc ignot, normalment circumdat per paratges hostils, feréstecs i solitaris. L'objectiu és allunyar el lector d'allò familiar i conegut i submergir-lo en un medi inhòspit on, a través dels personatges, pugui sentir-se també ell aterrit i excitat. El gènere també va cristal·litzar el gust per tot allò decadent i macabre, que va ser recollit i popularitzat posteriorment per la literatura decadentista.

La història de *Solitud* se situa en efecte en un decorat medieval, l'ermita de Sant Ponç - inspirada en la de Santa Caterina de Montgrí, edificada a les darreries del XIV- , amb una capella d'estil gòtic, i en un entorn paisatgístic que, com bé se'n meravella Maragall en una carta a l'autora, té més a veure amb les altes muntanyes salvatges dels Pirineus que no pas amb els encontorns originals.² De fet, la descripció que es fa de la capella ens pot fer pensar fàcilment en una cripta, per la «forta bravada de recloït» i la «gelabor de tomba» (Català 2008: 86).³ A més, la torre del campanar, que enllaça la novel·la amb *Josafat*, escrita tan sols un any després per Betrana (1906), bé pot recordar l'alta torre d'un castell medieval.

² «[...] parlant de *Solitud* em referí que vostè no coneixia l'alta muntanya. I doncs, com pot ésser això? Perquè allí n'hi ha fins i tot l'ànima.» (Maragall 1960: 951).

³La de Català s'emparenta amb altres descripcions d'autors catalans de finals del XIX i principis del XX, com per exemple la que duu a terme Vayreda del monestir de Sant Martí a *Sang nova* (Vayreda 1984 [1a ed. 1900]: 326 i 327) o la d'Apel·les Mestres del castell a *L'enderroch* (Mestres 1911: 49-51), ambdues de caire gòtic, decadent i espectral.

Alhora, hi ha el viatge a un lloc desconegut i en certa manera exòtic. Allò no és casa seva i no hi està avesada, per tant, tot és meravellós o aterridor, com ho és tot allò nou i excitant, o i així s'alternen desig i temor.

Hi trobem, també, l'exaltació d'allò macabre i decadent, la qual cosa incrementa un tipus de terror que aquí no analitzarem ja que té més a veure amb el fàstic o l'horror de què parlàvem al principi. La presència de la brutícia, la degradació, els decorats ruïnosa, la putrefacció i la mort es pot trobar al llarg de tota la novel·la. És significatiu, per exemple, com de bruta i descuidada està l'ermita, i en especial la capella, quan la Mila hi entra a viure, i l'angúnia, fins i tot física, que li provoca:

El terrat semblava suquejar tot ell, com la baraneta del passadís, i les parets escrostonades i amb el rebatut antic i ple de taques fosques, s'hauria dit que patien d'un mal lleig. L'enrajolat li portà a la memòria una veïna de la seva terra, el dentat de la qual era tot somogut, anant-se'n hi cada peça pel seu cantó. Així mateix aquells rajols: aixapats, consumits, rosegats com un formatge ratat, els clapejava de verd la molsa relliscosa (Català 2008: 94).

I al costat de Sant Ponç «angelets amb les cametes plenes de nafres i rascades», «raïms de presentalles que penjaven de les parets, tauletes pintades, cames i braços de cera groga, croses de fusta, cabelleres descolorides... tot de coses rànies plenes de tuf i quera, com embrassos de golfa abandonada», «desferres, pols i teranyines» (88) i «cabelleres aspres i cruixidores com manats d'espigues que, bo i arranades i mortes feia molts anys, encara semblaven tufejar a suors insanes» (122). Quan neteja la capella

s'hauria dit que la muntanya s'esfondrava. Els sants tremolaven en llurs altars, les rates fugien esparverades de tots cantons, queien trossos de motlures corcades, es migpartien cames i braços de cera... (113).

Finalment, s'enfronta a l'horror que li causen en especial les ofrenes al sant:

I per sa banda les presentalles, aquells bracets i cametes neulides que semblaven membres escapçats de criatures mortes, aquelles croses suades per mans sutzes, aquelles cabelleres llevades de les testes que les aguantaren i aquell floriment immens de tauletes fosques que encrostaven parets i pilastres, li semblaven coses encomanadores de tots els mals que mentaven i retreien amb un cinisme llòbrec d'esguerrat», p.117; «Per això, tantost tocava amb el cap dels dits tanta relíquia polsosa de la malura, un calfred la sacsejava tota i enretirava vivament la mà, deixant la ingrata feina per a després. (117).

No obstant això, la neteja funciona també com a alleujadora del terror, no tan sols de l'horror, ja que, netejant les presentalles, converteix allò desconegut en conegut, l'estrany en propi, i així els perd la por i el respecte irracionals que només poden sentir-se cap allò que encara no s'ha experimentat, i deixa de sentir-se forastera dins de la capella:

I fou per a la dona una sorpresa encalmadora veure brollar, sota l'aspra manyaga del fregall, un món desconegut, ple de colors reviscolats, d'objectes i escenes coneixedores.[...] D'aleshores en avall les tauletes passaren a ésser per ella objectes corrents. (119).

4. FAL·LÀCIA PATÈTICA O ANTROPOMÒRFICA

És típic de la novel·la gòtica, així com de la literatura romàntica, l'ús del que s'ha anomenat fal·làcia patètica o antropomòrfica, això és, una figura retòrica que atribueix qualitats humanes a objectes inanimats de la naturalesa. En el cas de *Solitud* aquesta fal·làcia és doble. D'una banda, trobem la consonància romàntica entre la Mila i la muntanya, la comunió bidireccional, tan maragalliana, entre estat d'ànim i paisatge,⁴ i de l'altra la naturalesa convertida en agent viu i amenaçant que rebutja la invasió dels intrusos.

La segona és clarament més interessant pel tema que ens ocupa, ja que actua com un element potenciador del terror. Només cal parar atenció de manera paradigmàtica al primer capítol de la novel·la, quan la muntanya sencera pren vida i la seva força destructora es revolta amb violència contra els forasters que gosen destorbar-la, mentre el matrimoni, inadaptat i incòmode, ha de lluitar contra una ascensió cada cop més dura a mesura que s'allunyen de l'espai dominat per l'ésser humà. D'aquesta manera, i passant per llocs com el «Canal de Trencacames» o el «Barranc Negre», uns noms que per si mateixos ja remetent a aquesta hostilitat gòtica, es trobaran per exemple amb còdols que es belluguen sota els seus peus i els els giren cada quatre passes, amb romegueres que «s'arrapen a les robes com manats de garfis» i que «els esgarrapen seguidament, com urpes d'animalons folls», amb un camí que, personificat tot ell, els duu per on vol, retorçant-se de cop, amb un sòl «gratat en la pedra viva» i «ple de caires i rebaves», que els maca la polpa dels peus, o amb una arrel de pi que entrebanca la Mila –i és important el matís expressiu, ja que és l'arrel qui l'entrebanca, amb una sort d'intenció, i no pas ella qui s'entrebanca amb l'arrel. (Català 2008: 68-75)

Aquesta naturalesa, que d'entrada apareix com el gran altre, aliè, enemic i agressor, no deixa de ser tothora un *locus* extern de les pors de la Mila, i li serà hostil i terrorífic fins que aprengui a superar-les.

5. EL SOBRENATURAL

A les novel·les gòtiques, els elements sobrenaturals i terrorífics com la màgia, els fantasmes, els vampirs, els homes llop, etc, apareixen directament, i són experimentats de manera clara i directa pels personatges, que tard o d'hora els accepten com a reals i els combaten, sovint per què no els queda més remei. Pensem, per exemple, en *El castell d'Otranto*, de Walpole, en *Dràcula*, d'Stoker, en *El retrat de Dorian Gray*, de Wilde, en *Els misteris d'Udolpho*, de Radcliffe, o en *El curiós cas del Dr. Jekyll i Mr. Hyde*, d'Stevenson –si bé en aquests dos darrers casos s'ofereix una explicació racional.

En canvi, a *Solitud* tot allò sobrenatural es troba suggerit i resulta discordant, camuflat enmig d'aquella ambigüitat que Todorov (1994: 84-88) qualificaria de fantàstica, la que dissol la barrera entre imaginació i realitat, entre subjecte i objecte, en una mena de somni infantil

⁴ Toni Sala, al pròleg de *Solitud* (2008: 12), ja ha posat en relació la novel·la amb diverses obres de Maragall, com *Les muntanyes*, *El Comte Arnau* i *Cant Espiritual*, pel desig compartit de fusió amb la naturalesa; i abans que ell Jordi Castellanos (1982: 54) que interpreta aquesta «íntima identificació irracional», aquesta «comunicació dionisiàca», tant present a la poesia maragalliana (com per exemple a «Pirinenques» o a «Les muntanyes»), com una pèrdua, aquí negativa, de la individualitat conscient de la Mila.

d'omnipotència en el qual tot allò que forma part de l'univers mental podria també esdevenir-se materialment.

La novel·la es recrea en el misteri d'aquesta ambivalència, i de fet gran part de la seva força poètica radica en aquest poder de suggestió.⁵ Així, neda constantment entre dues aigües. Té Sant Ponç realment alguna cosa a veure amb l'acompliment retorçat del prec de la Mila? És el somni que té ella la primera nit tan sols un somni, o un mal auguri més? D'altra banda, l'Ànima sembla un personatge de carn i d'ossos, però la seva aparença i comportament disten molt de ser humans i s'emparenten més amb els d'un llop, o tal vegada un fantasma (de fet el mateix nom ja evoca el caràcter sobrenatural del personatge). També hi ha la pertorbadora semblança entre en Matias i Sant Ponç, a més de les constants premonicions sobre la futura violació de la Mila. Tot això per no parlar de les rondalles del pastor, farcides d'històries sobre espectres del més enllà. De fet, a *Solitud* tots els objectes semblen estar vius i tenir entitat pròpia; tots semblen significar quelcom més enllà d'ells mateixos. Ara bé, és tot fruit de les fabulacions del pastor i de la imaginació espantadissa de la Mila? Tal vegada sí. Però si és així, per què sona l'esquellinc la nit que mor el pastor?

6. DOPPELGÄNGER

La figura del doble és sens dubte el producte estrella de la literatura fantàstica del XIX, molt efectiu a l'hora de crear l'ambigüitat entre el real i el sobrenatural, i el trobem a novel·les com *Els elixirs del diable*, de Hoffmann, *Frankenstein*, de Shelley, *El curiós cas del Dr. Jekyll i Mr. Hyde*, *El retrat de Dorian Gray*, *El doble*, de Dostoievki, o bé en nombrosos contes fantàstics com *l'Horla*, de Maupassant, o bé *William Wilson*, de Poe. El *doppelgänger* és «aquell que camina al costat», és el costat fosc de l'ànima, l'altre que és alhora la part desconeguda, i per tant terrorífica, d'un mateix, i que Mario Praz connecta també amb l'home llop (Praz 1988: 429).

El doble més evident de la novel·la és el tàndem Gaietà-Ànima. Es tracta de dos personatges completament antitètics, tan física com simbòlicament: l'Ànima és un ésser pelut i primitiu, d'aparença ferotge i animal, gairebé inarticulat verbalment, mentre que el pastor té un aspecte dolç i infantil, és quasi barbamec i posseeix el do de la paraula; en un predominen la raó i la imaginació, en l'altre l'instint i el desig més primaris; un és noble, altruista i honrat i l'altre lladre, egoista i traïdor; l'un viu al món de les idees, dalt del cel, i l'altre arran de terra, movent-se entre les ombres. Ja s'ha escrit molt sobre la dualitat entre l'Ànima i el pastor, representants simbòlics de la lluita entre les dues forces de la muntanya, el bé i el mal, la llum i la foscor (Castellanos 1982; Arnau 2006; Dasca 2006, etc). Ara bé, i aquí resideix la dinàmica del doble, no deixen de ser dues cares d'una mateixa moneda. I aquest és un dels aspectes més ambigus i misteriosos de la novel·la: la relació entre aquests dos personatges que no semblen complets per si sols, de tant extrems i idealitzats com es presenten. Si ens hi fixem, els dos es temen i s'odien mútuament, d'una manera gairebé irracional, primigènia, i cada un vol desfer-se de la presència de l'altre. De fet, el pastor és l'única cosa que l'Ànima tem, i a l'inrevés (Català 2008: 281).

⁵ Núria Nardi (2007) ja ha destacat l'interès de l'autora per l'enigma, el misteri i l'ombra, i la seva predilecció per «l'estètica del negre o del clarobscur», que es desprenen dels mateixos pròlegs i títols de les seves obres.

A més, l'animalització constant del personatge de l'Ànima, que el converteix en una mena de fera salvatge, estén la imatge del *doppelgänger* a la doble naturalesa de l'home llop que hi adverteix Praz, home de dia i llop les nits de lluna plena, un ésser sobrenatural recurrent en les novel·les gòtiques. És curiós, si més no, que malgrat no s'especifica que sigui plena, la lluna apareix mencionada diverses vegades la nit de la violació, nit en què l'home es transforma clarament en llop (Català 2008: 448, 352).

Ara bé, aquest temor incontrolable que sent el pastor és en realitat temença real del lladre, de l'assassí, de l'home que la hi té jurada?, o no és altra cosa que la por, tan romàntica, a la part oculta d'un mateix? La Mila, que quan coneix el pastor s'exclama «Quina sort haver trobat aquella ànima bona!» (Català 2008: 88), quan tots dos recorren sols el Clot del Pas de Llamps, al capítol tretzè, experimenta un terror sobtat davant la idea que ell sigui «l'animeta dolenta» de què li parla el mateix pastor i que podria girar-se sobtadament contra ella:

Ara la Mila, veient-t'hi bé en aquella fosquedat, examinà de caire les faccions de l'home i les hi trobà quelcom d'estrany i de sobreposat: una expressió que li era desconeguda.[...] els homes, fins sense ésser dolents, tenen dèries, tenen follies que de vegades els hi fan donar empassades, caigudes que traspassen totes ses intencions i els hi capgiren la consciència. (Català 2008: 259 i 260).

Fet i fet, serà una relliscada el que experimentarà el pastor, una davallada d'àngel caigut. A més, resulta significatiu que Gaietà, en aquest moment ambigu, caci i escorxi una llebre, una activitat pròpia de l'Ànima, amb tot el que això té de simbòlic quant als desitjos més primaris i a la violència exercida sobre la dona. I que més endavant al mateix capítol, quan descobreixen que l'Ànima els espia, s'animalitzi ell també a través de les urpes i les dents:

En son rostre desfigurat hi aparegué l'expressió cruelment resolta del combatent a mort. D'una urpada clavà els dits al pelut i l'estrenyí carrisquejant les dents, com per esbravar la primera embranzida d'un anhel destructor. (Català 2008: 278)

Gaietà és la part que es mostra francament, de dia, mentre que l'Ànima s'amaga criminalment entre les ombres, com el Mr. Hyde del Dr. Jekyll. En efecte, el marrà que el pastor duu ben acotat, la bèstia folla que abaixa el cap davant d'ell, ens fa pensar en aquesta part ingovernable de l'ésser que s'allibera i acaba guanyant el combat final, perquè en les històries sobre dobles, un acostuma a matar l'altre. I en aquest cas el llop mata el pastor i es menja l'ovella.

Un altre doble força evident és Sant Ponç, que té trets d'home i de dona, i que és al mateix temps propiciatori i malèvol. D'una banda, és el sant de la capella, antropomorf i idolatrat, contingut; de l'altra, és el sant del Bram, poder informe i sobrenatural, fos amb la naturalesa, que emet un «romflet de bèstia gegantina» (Català 2008: 77) des de les seves pregoneses infernals. D'una banda, és adorat i respectat per tota la contrada, inclòs el pastor, però de l'altra, la Mila en recela i sospita una secreta enemistat -«Se diria que em guaita amb una malícia amagada» (Català 2008: 120). Reuneix els sentiments contradictoris que ella experimenta davant dels grans ideals prometedors de felicitat, com la religió, el matrimoni o la maternitat, que a la pràctica poden resultar terribles, i materialitza aquesta burla del destí, que li ha estafat els seus desitjos normatius.⁶

⁶ Toni Sala (2008: 17 i 18) observa que aquest sant fictici, patró de la condícia, l'ordre i la netedat, està inspirat en Santa Caterina, patrona del matrimoni i la maternitat (la qual cosa explicaria potser el seu ventre de dona

És una figura ambigua i doble, que la crítica ha anomenat andrògina, pel seu ventre de dona embarassada i el símbol fàl·lic del peu llarg, penjant i punxegut (Bartrina 2001: 237). Ara bé, més que d'un androgin, comunió ideal i primigènia de l'essència masculina i femenina, podríem parlar d'un hermafrodita, ésser demoníac i pervers, transgressor, que conté tots dos sexes de manera visible. O bé de tots dos: és un androgin benefactor als ulls de tothom; i un hermafrodita diabòlic als de la Mila.

D'altra banda, Freud parla d'aquest tipus de duplicació oculta, que consisteix a advertir allò familiar en el desconegut, al seu cèlebre assaig *El sinistre*⁷ (1919: 218-252). La Mila descobreix aquesta repetició torbadora en Sant Ponç, que li fa pensar en el seu marit, però també, per exemple, en l'Ànima, que li resulta estranyament familiar fins que recorda que s'assembla a una gossa que hi havia a casa l'oncle quan era petita, perquè «té les mateixes dents i les mateixes genives» (Català 2008: 150). És un fenomen que Freud relaciona amb una mena d'al·lucinació mental que suposa una regressió a la més tendra infància, quan ens costava diferenciar els individus. D'aquesta manera, trobem també aquesta presència amagada del doble en les dones feixineres, totes iguals entre elles, autòmats condemnats, com Sísif, al treball etern i repetitiu (Català 2008: 228). També provoca un cert neguit, en la mateixa línia, el següent passatge sobre el sant, com si es pretengués marejar l'observador a través de la duplicació:

A banda i banda de la paret, enganxats amb pastetes i donant-se la cara, hi havia dos goigs, idèntics, de Sant Ponç, amb un gravat que representava el sant màrtir enmig de dos pitxers de roses. (Català 2008: 85).

7. ESPECTRES

La presència d'espectres del més enllà, tan explotada per l'espiritualisme gòtic, sobretot durant l'època victoriana, es troba suggerida principalment per les rondalles que explica el pastor i les relíquies de la capella.

Tot plegat apel·la a la por atàvica i transversal, primigènia, que l'ésser humà ha experimentat des de sempre cap a la mort i el món del més enllà, i que l'ha dut a inventar rituals per mantenir lluny aquells que ja han passat a millor vida. Antropològicament, aquesta por té la mateixa arrel que el tipus de terror preclimàtic de què parlem aquí, en tant que temor d'allò desconegut i per tant imaginari, perillós tan sols en potència.

Aquestes faules de fantasmes connecten el present de la Mila amb les vides d'un altre temps en aquells mateixos paratges. La importància de les existències anteriors, i en especial la petja que aquestes han depositat de manera residual, és molt recurrent en la novel·la gòtic – el cas més emblemàtic és sens dubte el d'*El castell d'Otranto*. Els antics ocupants d'un lloc solen deixar-hi quelcom, ja sigui sota la forma d'una maledicció, un espectre o una presència, que persegueix o exerceix una influència damunt dels nous habitants. Pel que fa a la Mila, els caps tallats de les donzelles, o la cabellera de Sol de Murons, són els fantasmes d'altres dones

grossa). Tal comunió casaria amb la funció de representant simbòlic de l'ordre patriarcal i les seves institucions, aquelles que mantenen subjecta la dona, que Rotella (1998), Bartrina (2001) i Julià (2006), entre d'altres, li han atribuït.

⁷ Títol original: *Das Unheimliche*.

violentes per la tirania masculina; l'esperit del senyor de Llisquents, un altre caçador que es dedica a malmenar minyones, és el recordatori espectral de la repetició, del fet que un nou senyor de Llisquents ronda ara pels encontorns, i que després d'ell un altre ho farà; la faula de les Llufes encantades i del vell de la muntanya és la tragèdia feta llegenda del pastor, atrapat per sempre pel record de l'estimada inabastable; la llegenda de la Creu i l'esquellinc és l'avís de la fatalitat implacable, sempre reiterada; l'escrofulós que la Mila pren per un espectre, per una ànima en pena, és un càstig i una remembrança per a la mare d'un delicte comès en vides passades. Tot i que al principi la Mila es mostra incrèdula davant les faules del pastor, al final de la novel·la pren consciència d'aquest temps més gran en què s'engloba la seva vida esquifida:

Tot lo de centúries enrere vivia, segons ses rondalles; tot el món era ple de visions i d'espectres que vagaven entre cel i terra [...] Sí, totes aquelles faules parlaven d'altres vides, d'una supervivència misteriosa de tot lo que ha existit (Català 2008: 351).

La muntanya, així doncs, és una entitat viva, i com a tal té memòria: recull segles de fetes que es repeteixen, i les seves històries de fantasmes no són més que admonicions macabres de la immortalitat del mal. Com ja havia observat Bartrina (2001: 251), les tragèdies que afecten els destins de les dones semblen repetir-se infinitament, una teoria reblada per l'anàlisi de Carme Gregori (2014: 212) sobre el fatalisme que impregna totes les obres de Víctor Català, una força omnipotent i misteriosa, «un atzar tràgic que s'acarnissa contra l'individu».

D'altra banda, Terry Castle exposa la teoria de l'espectralització en el seu estudi sobre la novel·la *Els misteris d'Udolpho* (1995: 123-129). Segons ella, hi ha un canvi de paradigma en la psique moderna, explorat per Freud i la literatura fantàstica del XIX, però ja prefigurat en algunes de les novel·les gòtiques del XVIII. Es tracta de la dissolució de la barrera entre la ment i la matèria de què parlàvem abans, que dona lloc a l'ambigüitat fantàstica de Todorov. El subjecte perd la capacitat de distingir clarament entre el món psíquic i el real, i el primer, poblat de fantasmes, temors i desitjos, passa a ocupar el lloc primordial i envaeix la realitat, materialitzant-s'hi.

L'espectralització, segons Castle, és un d'aquests fenòmens limítrofs que coquetegen amb els límits del que és real o il·lusori. L'amor obsessiu o el dolor punyent per la mort d'un ésser estimat poden fer que algú esdevingui assetjat, encantat, pel fantasma de l'altre (és a dir, la idea mental que té de l'altre), i sovint el veu aparèixer sense ser capaç de distingir si és real o no. Alhora, l'amant pot esdevenir ell mateix fantasma, i rondar obcecadament a prop de l'altre.

Aquesta esquerda entre el món dels vius i dels morts, i entre el món real i el de la imaginació, la trobem a *Solitud* en el cas del pastor, un personatge que viu en un món paral·lel, el del seu univers mental, poblat per la creença en les rondalles i en la protecció benefactora de Sant Ponç, i encantat tothora pel fantasma de la seva dona i el seu fill morts: «Sempre senti aqueis udols dins de l'oreia, i vegi a l'angelic davant dels uis...» (Català 2008: 101).

Ara bé, el fantasma principal de la novel·la és l'Ànima, la cara fosca del doble, que a més d'animalitzar-se en forma d'home-llop, s'espectralitza hàbilment. En el seu cas l'obsessió que el converteix en fantasma no és l'amor, sinó el desig carnal envers la Mila i el de venjança pel que fa a Gaietà, i allò que els converteix a ells en assetjats és el terror, però els mecanismes formals són similars als que descriu Castle.

L'Ànima és l'espectre que veu sense ser vist, sempre a l'aguait i ocult entre la malesa com un depredador furtiu, descrit a vegades fins i tot com una ombra de corporeïtat dubtosa tot just entrevista, i les seves sobtades aparicions semblen estar sempre en relació amb la psique interna del pastor i, especialment, de la Mila. Així, el primer cop que ella el veu el descobreix com una taca fosca entre els xiprers (Català 2008: 110), és a dir, entre els arbres que segons la simbologia cristiana uneixen la terra i el cel, el món dels vius i el dels morts. La Mila, de fet, sap que el seu fantasma, el record de la violació, ha quedat dins de l'ermita, i no pensa tornar-hi a entrar, perquè ara el lloc està encantat: «Jo, allà dins, mai més...!» (Català 2008: 354).

Diu Castle que l'espectre de l'altre apareix precisament en els moments en què s'està pensant en ell. No és exactament així en el cas de *Solitud*, però si ens hi fixem bé, les irrupcions de l'Ànima, sempre sobtades i esglaiadores, s'esdevenen en els moments de màxima voluptuositat i de rendició inconscient als instints, com la gula, el desig, l'erotisme, la son...⁸ I gairebé sempre, quan l'espectre desapareix no marxa del tot, sinó que es queda assetjant la consciència de les seves víctimes.

Sense saber per què, sense haver sentit la més petita fressa, sense obeir a cap signe exterior, el pastor i ella, d'un mateix moviment instintiu, aixecaren el cap alarmats per a guaitar enlaire. Quedaren sense bleix. Allà, al cim dels canons de l'Orgue, un grop obscur, un altre cap humà que planava en l'altura, sobre els seus, es féu vivament enrere i desaparegué sense deixar rastre. No fou més que una visió de llampec, que una sospita quasi bé, i malgrat això la dona i l'home demoraven èrtics, sense pestanyejar, per més d'un minut, veient encara sota el cel, com si hi hagués estat estampada, la taca fosca del cap i la mirota blanca d'unes dents de xacal. (Català 2008: 278).

Així doncs, què és l'Ànima? Què té de real i què té d'espectre projectat per les pors de la Mila i el pastor? Aquesta seva espectralització és cabdal per la trama, atès que contribueix en gran mesura a la creació de l'atmosfera de terror. Allò que converteix la seva presència en una amenaça terrorífica és la seva actitud imprevisible: no sabem quan atacarà, ni tan sols si atacarà, però sí que sabem que pot fer-ho en qualsevol moment, la qual cosa potencia al màxim la sensació de vulnerabilitat de la Mila, exposada tothora a una agressió incerta, i el clima de suspens de la història, que troba el seu clímax en la violació final: conegut el mal, experimentat en carn pròpia, deixa de ser desconegut, i per tant mor el fonament del terror i d'aquesta espectralització.

8. DONZELLA-TIRÀ-SALVADOR

És habitual en les primeres novel·les gòtiques, com ara *El castell d'Otranto*, *Els misteris d'Udolpho* o *El monjo* de Lewis, i ja a les darreries del XIX en *El castell dels Carpats* o en *Dràcula*, l'ús de caràcters arquetípics com la donzella cànida en perill, el tirà i l'heroi salvador. Evidentment els personatges de *Solitud* són complexos i no tenen res d'esquemàtics. No obstant això, cal posar en relació la fórmula donzella-tirà-salvador amb la tríada Mila-Ànima-Pastor.

⁸ Bartrina (2001: 243) apunta cap a quelcom semblant quan diu sempre apareix quan la Mila s'abandona a la sensualitat.

En primer lloc, la Mila és alhora víctima i heroïna de la història. De fet, té molts trets en comú amb la donzella innocent, inexperta, impressionable, espantadissa i prompta al desmai de les narracions gòtiques, i reuneix per tant les condicions idònies per ser-ne la protagonista. El narrador heterodiegètic ja s'encarrega que experimentem a través d'ella, un catalitzador susceptible per qui tot és nou i estimulant. Tot i així, el seu comportament dista molt de l'histrionisme gòtic, i, a més, esdevé punt de partida d'un viatge iniciàtic que l'ha de convertir en heroïna.

En segon lloc, l'Ànima ocupa el rol de monstre agressor a la perfecció, sobretot per la rellevància del caràcter sexual, sàdic i animalístic que aquesta figura ja conté en la tradició gòtica. Pensem en Hyde, en Dràcula, en Frankenstein, i sobretot, en Josafat, que revisa el tòpic des del decadentisme més macabre. Aquests personatges ens fan pensar en la teoria de l'atavisme, que des de mitjans del XIX contradeia la darwiniana, segons la qual la maldat immoral s'associa a una regressió a l'estadi més primitiu de l'ésser humà.

Per acabar, i aquí és on l'ossamenta gòtica es desmunta, el pastor no pot acomplir la seva funció d'heroi salvador, perquè mor a mans del tirà, i l'altre possible protector, en Matias-Sant Ponç, no duu a terme la seva tasca. Per tant, sense cap heroi a la vista, la Mila s'erigeix en salvadora de si mateixa.

9. CONCLUSIONS

Així doncs, els aspectes gòtics de *Solitud*, heretats i transformats, col·laboren a generar un clima de terror que funciona estructuralment en dues direccions. D'una banda, es poden llegir com un engranatge encaminat a provocar la sensació de tensió i suspens: les innombrables profecies i advertències, les espectralitzacions, els personatges ambivalents, l'atmosfera inquietant, la muntanya antropomòrfica, l'ambigüitat del fantàstic... Tots aquests elements preclimàtics estiren i estiren el suspens en preparació del clímax final, després del qual arriben la distensió i la davallada. D'altra banda, potencien la força catàrtica de la focalització en primera persona, això és, col·laboren en la construcció del *pathos*.

El terror, a més, no tan sols suposa un mecanisme efectiu a l'hora de construir la trama, sinó que també és cabdal des del punt de vista temàtic. El terror i el desig són dos elements claus per configurar la subjectivitat de la Mila, aparentment antagònics però intrínsecament complementaris i recíprocs, com succeeix amb totes les dualitats a *Solitud*, que malgrat excloure's es criden mútuament. Perquè aparegui el desig, el terror ha de desaparèixer, però al mateix temps no deixa d'existir com un fantasma dins del desig mateix, una manifestació angoixosa de la part fosca d'aquest, i irromp, com feia l'Ànima, en el moment menys esperat. Aquest terror és allò que cal superar, a través de la raó i la consciència, per obtenir el control sobre la pròpia vida i la tan preuada autonomia (cf. Castellanos 2006).

Podem, finalment, respondre la pregunta inicial: és *Solitud* també una novel·la de terror? Sí, ho és. Entre tantes altres coses, i entre totes les que encara queden per descobrir.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Arnau, C. (2006) «Solitud. Cel i muntanya, muntanya i cel», dins Prat, E. & Vila, P. (ed.), *Actes de les Terceres Jornades d'Estudi sobre la vida i obra de Caterina Albert «Víctor Català» (en ocasió del centenari de Solitud 1905-2005)*, Girona, CCG, pp. 101-114.
- Bartrina, F. (2001) *Caterina Albert/Víctor Català. La voluptuositat de l'escriptura*, Vic, Eumo.
- Castellanos, J. (1982) «Solitud, novel·la modernista», *Els Marges* 25, pp. 45-70.
- Castellanos, J. (2006) «Estremiments i esgarrifances. *Solitud*: de l'inconscient a la consciència», dins Prat, E. & Vila, P. (ed.), *Actes de les Terceres Jornades d'Estudi sobre la vida i obra de Caterina Albert «Víctor Català» (en ocasió del centenari de Solitud 1905-2005)*, Girona, CCG, pp. 43-57.
- Castle, T. (1995) «The Spectralization of the Other in *The Mysteries of Udolpho*», dins *The Female Thermometer. Eighteenth-Century Culture and the Invention of the Uncanny*, Nova York, Oxford University Press, pp. 120-139.
- Català, V. (2008 [1a ed. 1905]) *Solitud*, Barcelona, Edicions 62.
- Cavarero, A. (2009) «I. Etimologías: *terror* o bien del sobrevivir» i «II. Etimologías: *horror* o bien del desmembramiento» dins *Horrorismo: nombrando la violència contemporània*, Barcelona/México; Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 19-26.
- Freud, S. (1919) «The Uncanny» dins Strachey, J. ed. (1955), *The Standard Edition Of The Complete Psychological Works Of Sigmund Freud. An Infantile Neurosis And Other Works*, Londres, The Hogarth Press, 17 vol. (1917-1919), pp. 218-252.
- Gregori, C. (2006) *Pere Calders: tòpics i subversions de la tradició fantàstica*, Barcelona, Abadia de Montserrat, Textos i estudis de cultura catalana 111.
- Gregori, C. (2014) «Ironies del destí i visió del món en dues narracions de Víctor Català i Josep Carner», *Zeitschrift für Katalanistik / Revista d'Estudis Catalans* 27, pp. 207-224.
- Julià, M. L. (2006) «La Mila. Genealogia d'un personatge amb veu pròpia», dins Prat, E. & Vila, P. (ed.), *Actes de les Terceres Jornades d'Estudi sobre la vida i obra de Caterina Albert «Víctor Català» (en ocasió del centenari de Solitud 1905-2005)*, Girona, CCG, pp. 59-70.
- Maragall, J. (1960) «Carta 17 a Víctor Català, 13 d'agost del 1905», dins *Obres completes*, Barcelona, Selecta, 1 vol.
- Mestres, A. (1911) «L'enderroch» dins Giró, F. (ed.), *Abril. Poema cíclic*, pp. 49-51.
- Nardí, N. (2007) «Títols i pròlegs: compendi dels trets essencials de la narrativa de Víctor Català», dins Pessarodona, M. (ed.), *Caterina Albert. Cent anys de la publicació de Solitud*, Barcelona, Residència d'Investigadors (CSIC-Generalitat de Catalunya), pp. 254-262.
- Praz, M. (1988) «El "Doble"» dins *El pacto con la serpiente*, Mèxic, Fondo de Cultura Económica, pp. 426-432.
- Rotella, P. V. (1998) «Women Alone: Solitude, Silence, and Selfhood in Caterina Albert and Sibilla Aleramo», *Catalan Review* 12, pp. 101-110.
- Sala, T. (2008) «Estudi preliminar» dins Català, V., *Solitud*, Barcelona, Edicions 62, pp. 7-49.
- Todorov, T. (1994) *Introducción a la literatura fantástica*, Mèxic, Coyoacán.
- Vayreda, M. (1984) «Sang nova», dins *Obres completes*, Barcelona, Selecta.