

ELVIRA PRADO-FABREGAT

NATURA FOSCA

Imaginació i ecologia a partir de *Solitud*



EDITORIAL BARCINO · SINGULARS

ELVIRA PRADO-FABREGAT

NATURA FOSCA

Imaginació i ecologia a partir de *Solitud*



EDITORIAL BARCINO · SINGULARS

ELVIRA PRADO-FABREGAT

NATURA FOSCA

Imaginació i ecologia a partir de *Solitud*



EDITORIAL BARCINO · SINGULARS

Amb el suport del Departament de Cultura i de la Institució de les Lletres Catalanes



Generalitat de Catalunya
Departament
de Cultura



Institució
de les Lletres
Catalanes

Singulars, 1

Primera edició: octubre de 2025

© Elvira Prado-Fabregat

L'autora ha rebut una beca per a la creació literària de la Institució de les Lletres Catalanes i un ajut a la recerca i la creació de l'Ajuntament de Girona.



Generalitat
de Catalunya

Ajuntament  de Girona

GIRONA
CREA

Dels textos de l'Apèndix 1 i les obres plàstiques que apareixen a les pàgines 26 i 62:
@ hereus de Caterina Albert i Paradís

Il·lustració de la coberta: © Alexandre Coll Blanch

Totes les il·lustracions d'Alexandre Coll Blanch pertanyen a una edició de *Solitud* de La Llumenera publicada el 1961.

Fotografies de la pàgina 63: Instal·lació de Mireia Coromina Portas per a l'exposició
«Més lloc per a la fosca»: Eixint de l'ombra, 2023. © Carles Palacio/Bòlit.

Les fotografies de les pàgines 492-493 corresponen a l'espectacle *Més lloc per a la fosca* (Teatre Municipal de Girona, abril de 2023). © Sílvia Poch

Reservats tots els drets d'aquesta edició: Editorial Barcino, SA
Carrer dels Almogàvers, 214, 08018 Barcelona www.editorialbarcino.cat

Edició núm. 923

Dipòsit legal: B 13586-2025

ISBN: 978-84-16726-50-9

Revisió de l'original: Maria Callís

Correcció de proves: Gemma Brunat

Correcció dels textos de coberta: Esther Tallada

Traducció dels textos: © Maria Callís

Traducció del poema «Darkness» de Lord Byron: © Enric Casasses

Disseny de la coberta: Alba Font Villar

Disseny de l'interior: Duró Studio i Tono Cristòfol

Composició: Meritxell Carceller

Impressió: Gràfiques Ortells, SL



Per a Cristina Prado Santos, i en memòria de
Montserrat Orpi i Frontera (1957-2023)

TAULA

ENDREÇA	11
Origen, estructura i agraïments	11
Personatges i argument de <i>Solitud</i>	20
Nota sobre les remissions	23
OBERTURA	25
0. Tota cosa estada deixa senyal	27
PART I. NATURA-FICCIÓ	57
1. Natura incompleta	59
1.1. L'august misteri	59
1.2. Ecocrítica: imaginació, ciència, ecologisme	70
1.3. Un (altre) paradís perdut	79
2. Tot és fantasia	91
2.1. El sentit de «lo meravellós»	91
2.2. Rondalles: un «món secundari»	102
2.3. Llindars fantàstics	109
3. La Calderada de les Històries	117
3.1. Un univers malalt d'idees velles	117
3.2. Dins d'un conte	124
3.3. Lliure i mestressa: una heroïna viatgera	131

4. Cal escampar els ulls pertot	141
4.1. Ecoficcions	141
4.2. Tot es lliga a tota la resta	148
4.3. Natura salvatge	155
PART II. NATURA FOSCA.....	163
5. La força del terror.....	165
5.1. Muntanyes maleïdes	165
5.2. Topofòbia: ascensió als inferns	174
5.3. El mode gòtic I: és una mala cuca la por	182
5.4. El mode gòtic II: un somni turmentós.....	191
6. Natura gòtica.....	203
6.1. Ecofòbia: un calfred de basarda.....	203
6.2. Ecologia fosca.....	211
6.3. Terra aspra	220
6.4. El vent, un enemic invisible	227
7. Tot ho oiràs i ho entendràs tot.....	239
7.1. «Il·lusions hiperacústiques»	239
7.2. L'alenada sonora de Víctor Català	246
7.3. Una turbulència de ressons	252
7.4. Veus difuntes	260
8. Cel i muntanya sempre.....	267
8.1. El sublim: immensitat desmesurada.....	267
8.2. Com una boira negra.....	272
8.3. Muntanya amunt.....	280
8.4. L'abisme del temps.....	287
8.5. Geogonia fantàstica	294

9. Paisatges de por	307
9.1. Bosc endintre	307
9.2. Sospites i recels.....	318
9.3. Natura sobrenatural.....	329
9.4. Càstig sobre càstig	337
10. L'Ànima de la muntanya	351
10.1. Un grop obscur	351
10.2. Ulls de boc, ninetes de llop cerver.....	358
10.3. Fitar l'ombra	369
11. La nit, una gran bellesa mítica	381
11.1. El llindar cap a l'impossible	381
11.2. La negra nit	387
11.3. L'atenció és un acte moral.....	394
11.4. Un pensament dilatat	399
11.5. L'ecomística i el fantàstic	406
CODA	415
∞ Imaginació i ecologia	417
APÈNDIXS	427
1. Víctor Català / Caterina Albert i Paradís.....	429
1.1. Escena de la llegenda del Torrent de Mala-sang.....	429
1.2. Escena de la llegenda de la Creu del Cimalt (o de l'esquellinc)	431
1.3. La broma.....	433
1.4. Lo llibre nou	438
1.5. Hora negra	440
1.6. La pua de rampí	444

2. «Lo sot de Sant Celoni», de Maria de Bell-lloc.....	447
3. Dos textos clau per a l'ecocrítica inèdits en català	457
3.1. «Foscor», de Lord Byron	457
3.2. «Una falla per a demà» (<i>Silent Spring</i>), de Rachel Carson	461
NOTA SOBRE L'ECOCRÍTICA I LA CULTURA CATALANA	465
BIBLIOGRAFIA.....	471
MULTIMÈDIA	491
Disc <i>Més lloc per a la fosca</i>	491
Llista de reproducció de vídeos	492

ENDREÇA

El meu credo artístic és l'eclecticisme desenfrenat.
—Víctor Català / Caterina Albert

ORIGEN, ESTRUCTURA I AGRAÏMENTS

ORIGEN. En aquest assaig conflueixen una recerca de filologia catalana i anglesa que va començar a la Universitat Autònoma de Barcelona fa més d'una dècada i un projecte artístic amb diverses branques, titulat *Més lloc per a la fosca*. No havia sentit a parlar mai de l'ecocrítica quan vaig plantejar a Felicity Hand Cranham —aleshores professora de literatura anglesa de la UAB— si em volia dirigir la tesina sobre la Natura com a personatge a *Solitud* i a *Cims borrascosos*. Va ser ella qui em va dir que el que em disposava a fer s'anomenava *ecocrítica* i que era una disciplina consolidada dels estudis literaris en anglès. Com que l'any de la tesina va ser també l'any del meu Erasmus a la capital d'Escòcia, vaig dur a terme la recerca al Departament de Literatura Anglesa i Escocesa de la Universitat d'Edimburg. L'ecocrítica té força presència en l'imaginari del departament, la qual cosa em va permetre tractar el tema en algunes assignatures i tenir a l'abast un gran fons bibliogràfic sobre aquest camp.

La meva formació com a investigadora va continuar al Departament d'Arts Escèniques de la Universitat de Bristol, on des dels anys noranta treballen amb la idea de la pràctica com a recerca (PAR-Practice As Research).

De tornada a terres catalanes, i entestada a treballar d'una manera similar, vaig intentar desenvolupar un projecte basat en *Solitud* en què la recerca es lligués a la producció artística. Però en el moment d'escriure el primer dossier del projecte *Més lloc per a la fosca* no m'imaginava que acabaria col·laborant amb tanta gent d'àmbits diferents al llarg dels anys. Així doncs, aquesta obra no l'he pensada només en companyia de tots els llibres i documents —de totes les altres ments— que pul·lulaven per l'escriptori del meu estudi i per les biblioteques o arxius que he anat visitant. També l'he rumiada a través de les converses i els processos creatius compartits amb la gent que ha format part de l'equip de la **proposta escènica** (coproduïda per La Fira de la Mediterrània, el Festival de Llegendes i l'Àrea d'Arts Escèniques de Girona), del **disc** (editat per Bankrobber) i de l'**exposició** (coproduïda pel Bòlit - Centre d'Art Contemporani de Girona, el Museu Terra de l'Espluga de Francolí de la Fundació Carulla, i el Museu de l'Escala).¹ Algunes de les connexions i les reflexions que recull aquest assaig no haurien estat possibles si no hagués treballat amb les idees a peu d'escena, de peça musical o (àudio)visual en construcció. Aquest diàleg obert que ha estat *Més lloc per a la fosca* s'adiu de ple amb el marc general en què s'insereix l'ecocrítica: les posthumanitats. Per si hi ha cap dubte: les posthumanitats no pretenen que deixem de ser humans, sinó que proposen repensar el marc conceptual radicalment antropocèntric de les humanitats. Les posthumanitats feministes, a més, demanen travessar fronteres disciplinàries per connectar el pensament científic amb el filosòfic i per imbricar recerca i art (Åsberg & Braidotti 2018). En consonància amb aquesta manera de fer, l'eclecticisme i la pluridisciplinarietat —que també eren inherents a la personalitat de Caterina Albert— formen part del procés creatiu d'aquest assaig.

1 El projecte ha rebut diversos ajuts i subvencions de la Generalitat de Catalunya per a cada una de les branques, així com de l'Ajuntament de Girona, de la Diputació de Girona i la de Tarragona i dels ajuntaments de l'Escala i de Banyoles. Una de les particularitats de *Més lloc per a la fosca* és que s'ha desenvolupat completament fora de l'àrea metropolitana de Barcelona.

Tot i que parlo d'ecocrítica reiteradament, *Natura fosca* es desmarca, en certa mesura, d'aquesta disciplina. M'explico. Em vaig endinsar en l'univers ecocrític començant pel principi, és a dir, reflexionant sobre la paraula *Natura* i la seva evolució. La meva investigació va partir de les reflexions de Raymond Williams sobre aquest concepte a *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society* (1976). La lectura de Williams em va conduir fins al filòsof Arthur Lovejoy, que, ara fa un segle, va liderar un grup de recerca que es dedicava a la història de la Natura com a concepte. Amb aquella recerca, Lovejoy va vincular l'estudi de la construcció cultural de la Natura a la seva metodologia, que va anomenar «la història de les idees». Aquesta perspectiva és segurament una de les que més ha marcat aquest assaig, perquè, malgrat que parteixo de l'obra de Víctor Català i vaig citant altres plomes, parlo sobretot de les idees que hi ha al pinyol dels rols, les escenes o les estructures narratives. Per fer-ho, examino idees fossilitzades en textos escrits i intento assenyalar les diferents formes que pot prendre una mateixa idea (també més enllà de la literatura). Potser s'entendrà més bé amb un exemple. El motiu de la dona adormida, exposada, en una situació d'extrema vulnerabilitat a causa de la manca de consciència, és mil·lenari, però malgrat la seva antiguitat continua tenint força protagonisme al nostre sistema sociocultural (és «tendència» a les plataformes digitals de pornografia o a xats que tenen desenes de milers de membres, per exemple, i ha estat *el* tema del judici pel cas Pelicot el 2024). Víctor Català reproduceix el motiu a *Solitud*, però amb la particularitat que ens l'explica des del punt de vista de la dona espiada, assetjada. I el punt de vista és clau, perquè una de les funcions de les nostres ficcions és legitimar els nostres actes. A *Solitud* l'home que espia la Mila des dels matolls mentre està adormida és descrit com un monstre (les contradiccions que l'escena provoca a la protagonista són figues d'un altre paner), però aquesta perspectiva ha estat infinitament menys reiterada que la del *voyeur* jugaraner. I la reiteració és indispensable en el procés de legitimació de qualsevol idea.

He començat aquesta endreça esmentant que vaig estudiar filologia catalana i anglesa i que qui va dirigir la meva tesina era una professora

de literatura anglesa de la UAB. A aquest fet cal sumar-hi que he passat més anys en universitats britàniques que no pas en universitats catalanes i que les disciplines a què, en més o menys mesura, m'adscriu han estat desenvolupades, sobretot, per investigadors anglòfons. Tot aquest marc sembla poc adient, perquè en una carta adreçada a Joan Maragall el 3 de febrer de 1904, Caterina Albert va deixar escrit que no havia llegit *cap* obra de la literatura anglesa. Però és precisament per aquesta raó, perquè sabem del cert que no són el resultat d'una influència directa, que les similituds entre l'obra de Víctor Català i la d'algunes escriptores de la literatura anglesa són especialment significatives. És innegable: les idees travessen fronteres, de maneres molt diverses, des de fa molt de temps. Des d'abans que existissin internet, la televisió, la ràdio, les exposicions universals o, fins i tot, la impremta. D'altra banda, però encara dins del marc de la història de les idees, en aquest assaig també intento demostrar que moltes idees que han desenvolupat pensadors o plomes prestigioses (com bé és sabut, el prestigi sovint va lligat a la universalitat, que, al seu torn, va lligada a una llengua hegemònica que, alhora, representa un possible poderós) també eren, han estat, són presents al sistema sociocultural català. Finalment, *Natura fosca* també vol ser una porta d'accés a obres de l'ecocrítica, el pensament ecologista, la crítica literària feminista i a obres sobre el reialme de la ficció especulativa, el nostre sistema de pensament simbòlic i l'univers de la consciència que, en la gran majoria de casos, no s'han traduït al català.

* * *

ESTRUCTURA. La muntanya és el fil conductor principal de *Natura fosca*, però cada part de l'assaig estableix una mena de correspondència amb un dels dos personatges de *Solitud* que acompanyen la Mila en el seu viatge iniciàtic: el pastor i l'Ànima. La Mila, inevitablement, també és protagonista del relat de les dues parts, però les qüestions sobre la cruïlla entre la construcció cultural del gènere i la de la natura no-humana les tracto en

un altre assaig —així doncs, deso momentàniament al calaix la perspectiva ecocrítica més alineada amb l'ecofeminisme.

A la primera part, «Natura-ficció», m'ocupo sobretot dels temes més estretament vinculats al pastor, que representa el lligam entre la història natural i la cultural. Per anar alternant les idees sobre la Natura i la Fantasia, he separat les qüestions més directament relacionades amb l'ecocrítica entre el primer i l'últim capítol, mentre que al segon i al tercer abordo els temes vinculats a la tradició literària (oral i escrita) i a la història de les idees. La ficció —en un sentit que va més enllà de les ficcions literàries— fa desenes de milers d'anys que domina les vides dels humans, però la sensació actual és que se'n està desbordant. Els elements artificials, sintètics, ficticis, fingits són cada cop més diversos i més difícils d'identificar. En un moment en què el reialme de la ficció no para d'enfortir-se i estendre's, reflexionar sobre la nostra fallera per produir tot tipus d'artefactes creatius sembla indispensable. Malgrat que als dos capítols dedicats als universos imaginaris exposo especificitats de les diferents derives de la ficció especulativa, parteixo d'estructures narratives molt populars i la meua voluntat és que el relat sigui comprensible per a qualsevol lector. Per això, a banda d'utilitzar alguns conceptes de teòrics especialistes en aquest gènere, examino les particularitats de *Solitud* a través d'un conte conegut per tothom (*La Caputxeta Vermella*) i de les perspectives de J. R. Tolkien i d'Ursula K. Le Guin, dos fantasistes que, a més de gaudir del reconeixement de la crítica, formen part de la cultura pop. La Caputxeta Vermella és un dels elements argumentals subjacents de *Solitud* i també és la matèria primera amb què Víctor Català construeix un conte que va ser absolutament innovador i transgressor: «La pua de rampí» (§A1.6).

A la segona part de l'assaig hi predomina la «natura fosca» i la figura de l'Ànima, que simbolitza el mal, tant en relació amb la natura no-humana com amb la humana. La predilecció de Víctor Català per la foscor, a més de ser el tema central de la part més extensa d'aquest assaig, és també l'impuls primigeni del projecte *Més lloc per a la fosca*. Precisament, ha

estat durant els anys en què s'ha covat i desenvolupat aquest projecte que s'ha anat consolidant una nova branca de l'ecocrítica que s'ocupa exclusivament d'estudiar la «natura fosca». Malgrat que existeix des de fa poc més d'una dècada, la perspectiva *ecogòtica* compta amb un bon nombre d'articles, llibres i una revista acadèmica dedicada a la «natura gòtica» (*Gothic Nature*). L'aparició d'aquesta ramificació coincideix amb un moment en què l'imaginari col·lectiu de la Natura s'ha omplert de ressons apocalíptics. Les notícies sobre la situació de crisi ecològica generalitzada han passat a formar part de la nostra quotidianitat i això està comportant nombrosos canvis d'actitud. Que la comunitat que es dedica a investigar la natura-ficció hagi anat a buscar les arrels de la part més fosca de la nostra relació amb la resta de la Natura és un exemple més dels canvis que s'estan produint.

Al llarg de la segona part vaig comentant algunes de les singularitats de *Solitud* en relació amb una altra novel·la inclassificable que ja he esmentat: *Cims borrascosos* (1847), d'Emily Brontë. A més de resseguir algunes de les coincidències entre les dues obres, també paro atenció a d'altres aspectes que uneixen les germanes Brontë i Víctor Català, com el tipus de natura no-humana que els interessa i la perspectiva fosca i mítica des d'on la descriuen. Com que el vent és un element que presideix les viles i les vides de Català i les Brontë, destino un apartat al protagonisme que té als seus imaginaris. També dedico un capítol a la importància inusual que l'escriptora escalenca atorga al so en tota la seva amplitud —de les descripcions de tota mena de fenòmens sonors als efectes que produeix l'energia acústica en la Mila. A més d'introduir la idea del sublim i d'examinar els diversos tipus de sublim de la novel·la, també m'ocupo del protagonisme de la muntanya i de la revolució en el pensament i el gust artístic que va convertir aquests paratges abans ignorats en un espai de culte i de consum estètic. Després d'haver acompanyat la Mila en les dues pujades a la muntanya, m'aturo a explicar el bosc màgic del Cimalt i la seva correspondència amb l'imaginari del bosc. Del bosc antic. Del bosc mitològic que amaga un secret. Els «paisatges de por» del Cimalt desemboquen en

el sublim apocalíptic de la tempesta, un imaginari de ressons bíblics en què les forces del mal i el caos prenen el control de la natura no-humana —i també de la humana. Com que el penúltim sublim de la novel·la no només desborda el Torrent de Mala-sang, sinó que també desencadena els fets dels darrers capítols, ineludiblement, les «aigües llotoses» i enverinades del torrent em condueixen a debatre «l'etern bleix» de *Solitud*: l'Ànima de la muntanya. Per acabar, analitzo la foscor còsmica amb què Víctor Català clou la novel·la en relació amb l'«ecomística», el fantàstic, el reialme de la consciència, els avenços tecnològics i el pensament ecologista.

* * *

AGRAÏMENTS. Al fragment autobiogràfic amb què he començat aquesta endreça ja anticipo que, a causa de la naturalesa transversal i longitudinal del projecte, són moltes les persones que, d'una manera o una altra, han contribuït a fer-lo possible. Pel que fa al meu pas per la Universitat Autònoma de Barcelona, ja he mencionat Felicity Hand Cranham, però també vull agrair el paper de Jordi Castellanos, perquè segurament és qui més em va esperonar a fer recerca, i de Jordi Coral, perquè em va empènyer a continuar la formació acadèmica al Regne Unit. D'altra banda, va ser gràcies a Francesc Viladiu, d'Alter Sinergies, i a Jordi Fosas, director de la Fira Mediterrània, que el projecte artístic i de recerca *Més lloc per a la fosca* va alçar el vol. Ja he esmentat el meu deute amb els diferents equips de la proposta escènica, musical i expositiva, però estic especialment agraïda a Laia Fortià, Míriam Encinas-Laffite i, sobretot, a Carles Viarnès per ajudar-me a pensar el sublim, la figura de l'Ànima, la nit o el grill en termes musicals i d'espai sonor i per acompanyar-me en tot el procés de diàleg amb la música de tradició oral. També vull agrair la implicació i les seves aportacions a Pau Encinas-Laffite, Mauricio Sierra, Marta Aran, Manoly Rubio, Alejandro Santaflorentina i Santi Careta. Durant la preparació de l'exposició, van ser molt enriquidors els intercanvis d'idees amb les artistes que van crear obres matèriques, audiovisuals, digitals o sonores a partir de

l'imaginari de Víctor Català / Caterina Albert (Mireia Coromina, Maddi Barber, Carles Viarnès, Alba G. Corral, Alba Lombardía i Pilar Codony). En tots els estadis del projecte, aquest assaig inclòs, he tingut la sort de comptar amb la complicitat d'Alba Font, que, a més d'ocupar-se dels dissenys, ha cosit amb fil i agulla materials improbables —com els tuls de l'espectacle amb els títols de les escenes o els exemplars de *Solitud* que vam intervenir per a l'exposició.

D'altra banda, aquest llibre existeix gràcies a una proposta de Gemma Carbó Ribugent, directora del Museu Terra de l'Espluga de Francolí, que va secundar Ingrid Guardiola Sánchez, directora del Bòlit - Centre d'Art Contemporani de Girona. Com que part del procés de recerca i d'escriptura es va encavallar amb l'any en què l'exposició «Més lloc per a la fosca» itinerava als altres centres que l'havien coproduïda, també han contribuït a fer madurar algunes qüestions les persones que van participar en les diferents activitats que van tenir lloc en el marc de l'exposició a cadascun dels espais (gràcies, sobretot, a Anna Maria Andever i Blanca Llum Vidal). Agraïxo també els comentaris de les persones que van llegir fragments dels primers esborranys (Perejaume, Eloi Maduell, Anna Drou Roget, Núria Perpinyà, Vanesa Freixa, Xavi Puig Montserrat i Toni Llobet). En un estadi més avançat del procés d'escriptura, també he d'agrair les lectures i el suport de Margarida Casacuberta i Joan Nogué i les aportacions de Pep Coll i Jaume Hidalgo. Han estat molt valuosos els apunts de Víctor Martínez-Gil i Emili Olcina, que em van animar a (re)pensar les línies divisòries i les confusions entre gèneres de la ficció especulativa. També agraïxo la predisposició del personal de la Biblioteca de Banyoles, on hi ha el Fons Francesca Bartrina; de l'Arxiu Municipal de l'Escala, on hi ha el Fons Víctor Català; de la Biblioteca Barri Vell de la Universitat de Girona, i de la Biblioteca de Catalunya. Gràcies també a l'equip de Faberllull Olot per l'amabilitat durant les meves dues residències. A l'Albert Carreras, la Jackeline Campo, en Joan Roca i la resta de l'equip del Museu Terra de l'Espluga de Francolí, per l'alegria i per procurar-me un espai de concentració.

En darrer lloc, vull agrair les converses sobre pensament ecologista a alguns veïns-amics de Vilademuls (entre ells, Pilar Codony, Sergi Nuss i Emma Soy), perquè també formen part del pòsit d'aquest assaig. També han estat indispensables les mans curatives de Dolors Bardera i la paciència dels familiars, amics o companys que han hagut de patir les tempestes mentals que ha desfermat aquest procés creatiu (Estel·la, Hèctor, Alba, Rubén, Azahara i Lara, en particular). Gràcies a la Maria Callís (per tot, però en especial per les traduccions *in media res*), a la Meritxell Carceller, per l'artesanía digital i l'atenció al detall, i a l'Oriol Magrinyà, per deixar espai perquè la «Natura fosca» arrelés pausadament. A l'Enric Casasses, per les converses, la Poesia i els llibres —nous, de vell, d'ací i d'allà. A la Magda Roca li agraeixo el ser-hi i tornar-hi a ser. A Cristina Prado, que (em) tirés endavant tenint-ho tot en contra. A les famílies Orpi-Frontera i Prado-Cabré, l'amor i els cops de mà. A en Marc, els apunts brillants i aquests anys de mantenir a ratlla l'entropia de l'univers familiar. I a l'Artau i l'Aniol els agraeixo que, malgrat que les interrupcions m'hagin semblat ininterrompudes, hagin obert la porta de l'estudi menys cops dels que haurien volgut i que m'hagin omplert el suro de dibuixos amb uns «aspero cacabis al llibre» encoratjadors.

PARETS D'EMPORDÀ, VILADEMULS, GIRONA
Desembre de 2024

PERSONATGES I ARGUMENT DE *SOLITUD*

El personatge principal de la primera novella de Víctor Català és, segurament, la muntanya que presideix la vila de Murons. Els altres personatges protagonistes que acompanyen la muntanya mítica —els tres Roquissos— de *Solitud* són la Mila, el pastor Gaietà i l'Ànima. El pastor és el savi que fa de guia espiritual i muntanyenc de la Mila, mentre que l'Ànima personifica el perill a què està exposada. La resta de personatges tenen un paper molt secundari o, fins i tot, són pràcticament una excusa. En Baldiret n'és un exemple. La figura del nen serveix per plantejar el tema de la maternitat i també és necessària per a les escenes de la tradició rondallística que vol recrear Víctor Català. Alhora, en Baldiret només intervé activament durant la rondalla de Floridalba, ja que quan el pastor explica les llegendes fosques o bé no hi és o bé queda fora de quadre. En Matias, el marit de la Mila, és un personatge més perfilat, però té pocs diàlegs i el coneixem, sobretot, des de la perspectiva de la Mila. El personatge —anodí, asexual, ludòpata i gandul— permet escenificar l'engabament de la Mila en un matrimoni no desitjat i fer evident la virginitat de la protagonista. Amb la intenció que la Mila quedi sola a l'ermita, l'Ànima arrossega en Matias a la part fosca: l'empeny a caure en el vici del joc, cosa que fa que s'endeuti amb els vilatans de Murons.

El mas de Sant Ponç, on hi ha els altres personatges secundaris, conforma un microcosmos que representa el conjunt de la societat. Els habitants del mas proveeixen els mandats i la rigidesa del marc moral del moment i això fa que, malgrat l'aïllament relatiu que comporta viure al cim d'una muntanya, la Mila senti la claustrofòbia de la pressió social. Així doncs, el context que proporciona el mas de Sant Ponç permet il·lustrar la manca de llibertat de la Mila i la manera en què és objecte dels (pre)judicis morals. Entre els personatges del mas destaca l'Arnau, un home «de llavis encesos i provocatius com un criader de voluptats», que s'enamora de la Mila. El personatge és important per a la trama de la sexualitat de la protagonista i serveix per palesar que, malgrat la fogositat del seu desig,

la Mila es decanta per la figura del savi-creador (el pastor), més que no pas pel «gallard ple de xardors masclines» (148).

Solitud comença quan la Mila i el seu marit, en Matias, emprenen un viatge muntanya amunt que els conduirà fins a l'ermita de Sant Ponç, on faran d'ermitans. A mesura que avancen, els dos personatges van endinsant-se «poc a poquet en la regió de les ombres fredes» fins que, al final del primer capítol, la Mila s'adona de l'isolament radical de l'ermita i de la foscor que regna al cim de la muntanya. El pastor és qui rep els nous ermitans i qui ensenya l'espai a la Mila, que té males sensacions des d'un primer moment, en particular en relació amb la figura de sant Ponç que hi ha a la capella. A mesura que passa el temps, la Mila coneix tots els racons de la muntanya a través de la mirada del pastor i de les seves històries, que l'adverteixen dels perills i li permeten conèixer el vessant fantàstic dels tres Roquissos. La primera **llegenda** que el pastor conta a la Mila és la **del Torrent de Mala-sang** (§A1.1). La llegenda revela una de les malediccions de la muntanya, la de la violència sexual que es perpetua a través dels segles. És justament després d'escoltar la llegenda que la Mila, des del capdamunt del campanar de l'ermita, veu per primer cop l'Ànima, de molt lluny. Aquesta escena i la del canó de l'Orgue són paradigmàtiques de la dialèctica de la persecució que defineix la novel·la: l'Ànima és una presència que es manté sempre a l'aguait i que es va acostant a la Mila de manera lenta i progressiva, però implacable.

Entre els fets més remarcables del nus de la novel·la hi ha el despertar sexual de la protagonista al capítol «Primavera», en què té lloc una escena de *voyeurisme* que posa en relleu tant la vulnerabilitat de la Mila com l'aspecte malèfic de l'Ànima. És també rellevant la llarga seqüència de l'aplec de Sant Ponç, una festa primaveral que ocupa els capítols VIII i IX de la novel·la i que permet a l'autora retratar-ne l'ambient, fixar-ne el procés cerimonial i, alhora, destacar-ne el caràcter tumultuós. La festa, de fet, acaba convertint-se en una mena de catàstrofe per als ermitans, perquè només els reporta destrosses i pèrdues econòmiques. A banda dels fets del relat central i dels fets passats de les històries del pastor, el lector també segueix una subtrama sobre l'enamorament de la Mila amb el pastor que

només té lloc en la ment de la protagonista. La Mila fa elucubracions i projeccions sobre les possibilitats amoroses amb en Gaietà, però no es materialitzen mai —perquè «el curs de les ocurrències mai és el que senyala la fantasia dels homes» (195). Així doncs, la potència imaginativa dels éssers humans queda reflectida de diverses formes a la novel·la.

L'altra **llegenda** que explica una maledicció atàvica de la muntanya és la de la **Creu del Cimalt / de l'esquellinc** (§A1.2). Un cop el pastor li ha contat la llegenda a la Mila, la novel·la agafa embranzida i es precipiten els fets que condueixen al clímax argumental. Durant un capvespre de tempesta, que esdevindrà la segona catàstrofe a què s'enfronta la Mila, se sent el ressò de l'esquellinc. La desgràcia que anuncia el dring és la mort del pastor Gaietà. En el moment en què sent l'esquellinc, la Mila no sap quina desgràcia assenyala, i quan l'endemà descobreix que el pastor ha mort espenyat no sospita que l'Ànima n'és l'assassí. Amb el camp lliure per actuar, l'Ànima viola la Mila rere l'altar de la capella una nit en què ella es queda sola a l'ermita. Després d'una escena de caire metafísic en què la Mila lliga caps i comprèn «el costat fosc de totes les coses estades», la novel·la es clou amb un gest decisiu de la Mila, que abandona el marit i la muntanya maleïda per les llegendes ancestrals.

NOTA SOBRE LES REMISSIONS

Natura fosca està escrita amb voluntat divulgativa, per això en l'edició del text hem optat per solucions que no entrebanquin gaire la lectura, però que, alhora, continuïn proporcionant tota la informació necessària per als qui la vulguin consultar. Com que l'estudi parteix de la perspectiva de la història de les idees, m'ha semblat important que quedi molt clar visualment els anys en què les obres —literàries, científiques, crítiques o de pensament— són escrites o publicades. Per tant, cada vegada que cito una obra per primer cop en alguna de les dues parts, al parèntesi només hi faig constar l'any de publicació o d'escriptura original. En cas que la citació pertanyi a una altra edició, o hi pugui haver ambigüitats, ho indico amb una nota al peu. Quant a les obres de Víctor Català / Caterina Albert i Paradís, l'edició que he utilitzat com a referència, excepte en el cas dels textos esparsos, és sempre la darrera. Tots aquests textos, els publicats recentment i els esparsos, estan adaptats als criteris editorials de Barcino per Maria Callís. Les citacions de *Solitud* pertanyen a l'edició de 2021 i sempre especifico en el cos del text la pàgina en què apareixen, però en cas d'haver-n'hi més d'una del mateix fragment, indico la pàgina o les pàgines d'on provenen les citacions després de la darrera. D'altra banda, per remetre el lector a un capítol, un apartat determinat de l'assaig o als textos dels apèndixs, ho indico amb un parèntesi amb el símbol § seguit de les coordenades numèriques dels textos en concret, com ara (§ 1.2), (§ 4, 3.2), (§ A1.5).

O B E R T U R A

▼ A la pàgina següent: *Calavera*, obra de Caterina Albert i Paradís. Segle XIX.
Carbó sobre paper. Arxiu Històric de l'Escala, Museu de l'Escala.



—0—

TOTA COSA ESTADA DEIXA SENYAL

Words are events, they do things, change things.
—Ursula K. Le Guin²

Les paraules són actes, fan coses, canvien les coses. Les paraules diuen el present i el passat, però, sobretot, construeixen el futur. La ficció va ser una de les primeres tecnologies de l'ésser humà, una «tecnologia orgànica» que aniria afegint complexitat al nostre sistema de pensament simbòlic i a la nostra estructura social. La ficció ens permet contenir el caos extern. I també l'intern: tenim tanta imaginació que necessitem estructures de contenció d'una certa rigidesa. La ficció és un dic des d'on podem ordenar el món i especular sobre les seves (im)possibilitats. Però les ficcions no només són una eina eficient d'endreça i d'anàlisi (d'aprenentatge), també ens ajuden a donar sentit a les nostres accions i, fins i tot, ens permeten legitimar-les. Així doncs, les ficcions —en un sentit ample, que inclou també les metàfores, els rols o els conceptes— són una eina d'endreça, d'especulació i de legitimació. Si el desenvolupament del llenguatge oral va convertir els grups socials dels humans en superorganismes amb capacitat per pensar de forma col·lectiva, el de la ficció, per bé i per mal, ens

2 *The Wave in the Mind* (2004), 167. *Lonada a la ment* (2022), 251.

va abocar a l'estructuració narrativa de l'existència. Però anem a pams, que el punt de partida és l'obra de Víctor Català.

UNA NOVEL·LA D'IMAGINACIÓ. *Solitud* (1905) és una novel·la inclassificable. Ha defugit tots els intents d'encabir-la en un acotament. Caterina Albert i Paradís (1869-1966) es va saber escapolir de l'impuls ordenador que forma part de la nostra manera d'habitar —de construir— el món amb una frase que identificava la seva obra amb la llibertat creativa. A l'entrevista que li va fer Tomàs Garcés el 1926, l'escriptora va definir *Solitud* com «una novel·la d'imaginació» (130). Totes les novel·les són un exercici imaginatiu, però *Solitud* és més aviat un acte de rebellia imaginativa. N'hi ha que saben veure abans que la resta les revoltes artístiques i de pensament que van fent via sota terra:

La revolució femenina contra l'esclavatge, contra la supeditació, que anys ha furgava orbament a tall de taup, pel subsol de la consciència universal, acabava de pujar a flor, d'arribar sobtadament a la llum, mercès al cataclisme.³

En aquest fragment del conte «Diàleg prismàtic», recollit a *Jubileu* (1951), es fa evident que Víctor Català entén que els canvis es coven al subconscient col·lectiu sense fer soroll, de manera lenta i acumulativa. El cataclisme a què fa referència és la guerra, que, com totes les catàstrofes, va desbaratar l'ordre fictici per deixar al descobert algunes de les coses que ocultava. Prop de les trinxeres, les dones van compartir amb els homes l'heroisme —«diguem-ne professional!»— i, lluny de les trinxeres, se'n van sortir sense la seva ajuda. «D'aquell mateix punt i hora, la supremacia sàlica, amb totes les seves prerrogatives abusives, estava ferida de mort; era el colós amb peus de fang.» A meitat del segle xx, Català pot escriure aquesta reflexió sobre el supremacisme de gènere fent un balanç retrospectiu, però en el moment en què escriu la seva primera novel·la el talp de la revolució

3 CATALÀ, Víctor (2018a), 20. Les citacions subsegüents pertanyen a la pàgina 19.

feminista encara maldava per treure el cap. L'obra de Víctor Català demostra una sensibilitat poc comuna en diferents aspectes, que va més enllà de la voluntat d'oferir alternatives al relat del patriarcat pel que fa als rols assignats a les dones. Les novetats que aporta *Solitud* a la literatura catalana i a la universal són múltiples i tenen a veure tant amb el discurs de la novella com amb els aspectes estructurals i les tècniques literàries.

«UNA VIDA, ENCARA QUE SIA DE GRILL, ÉS UNA VIDA.» Una de les grans fites de *Solitud* és el monòleg interior en què la Mila es planteja la legitimitat de la llei moral cristiana en relació amb el valor de la vida d'un grill. En aquest monòleg, Víctor Català no només qüestiona la validesa dels preceptes de l'Església, sinó que fa que sigui una dona qui els posa en dubte.⁴ A més de ser revolucionari per a la seva època, tot el que se'n desprèn continua sent antihegemoníic avui dia. Encara que pugui semblar que el monòleg és, en part, simbòlic, també és extremament literal. Diu exactament allò que vol dir: és «*pecat* matar un grill»?; és moralment acceptable estroncar, «abans de son terme natural», la vida d'una criatura? (262). (Aclariment: no és que Víctor Català sacralitzi la vida, sinó que pretén rumiar més enllà dels límits d'un dogma que, tradicionalment, només ha atorgat valor a la vida humana.) Al llarg d'aquest assaig aniré demostrant que la Mila segueix tot un procés per acabar fent-se aquesta pregunta i que aquest tipus de plantejaments eren troncats en la ideologia de Víctor Català. La natura no-humana era també una preocupació primordial per a ella i va deixar nombrosos exemples d'aquest fet en un ampli ventall de textos que van de «l'enferestida i terrible tramuntana» (§6.4) al destí de les flors que han estat tallades (§9.2). En aquests escrits es dol de les concepcions imperants sobre la Natura —que considera mal encaminades—, de la impossibilitat de conèixer i comprendre moltes de les seves dinàmiques o de les actituds mancades de respecte cap a la resta

⁴ A l'apartat «Veus difuntes» del capítol 7 analitzo la manera en què Víctor Català fa servir el so del grill, i a l'apartat «L'atenció és un acte moral» del capítol 11 contextualitzo el motiu en relació amb la seva obra i amb el pensament ecologista.

de l'ecosfera.⁵ No és casual, doncs, que els seus textos sobre l'euga i altres animals no-humans formin el gruix de l'apartat «Amics i parents» de *Mosaic* (1946) —els humans, de fet, són l'excepció entre les amistats i la parentela. En un d'aquests escrits, explica que la tortuga que viu a l'hort de casa seva li «fa venir idees estranyes»:

La tortuga sent, la tortuga pensa i jo no sé ni sap ningú, què! I amb un calfred que em fa tremolar les aletes del cor em dono compte de la confusió caòtica que volta a l'home i de son infinit migrament cerebral, que no li deixa penetrar els segrets que s'operen cada jorn, no en les llunyanies incalçigables, sinó en ses mateixes mans.⁶

Tot i que *Mosaic* veu la llum gairebé a la meitat del segle xx, el text sobre la tortuga amb la qual conviu va ser publicat per primer cop el mateix any que *Solitud*, el 1905. En aquest període, Víctor Català fa aparèixer constantment la idea que estem envoltats de secrets, tant atmosfera enllà com atmosfera ençà. No som capaços d'entendre ni el funcionament dels fets naturals que tenim més a la vora: «La tortuga sent, la tortuga pensa —no me'n cap cap dubte—, mes què sent?, què pensa?» El text de Català fa un breu apunt en la mateixa direcció que «What is Like to Be a Bat?» (1974), un article de Thomas Nagel que ha estat molt influent per a les disciplines que es dediquen a intentar esclarir el misteri de la consciència. A partir de l'exemple del ratpenat (que es guia per ecolocació i, per tant, percep i representa mentalment el món exterior de forma molt diferent a la dels humans), Nagel defensa que la consciència és un fenomen molt estès i que pot manifestar-se de maneres completament inimaginables per a

5 Al llarg de l'assaig escric Natura amb majúscula quan em refereixo a la Natura que ho engloba tot; quan parlo de natures més concretes, més específiques, ho faig en minúscula. En part, és un gest que recupera el criteri que es feia servir al tombant del segle xx, però, sobretot, és un gest que pretén destacar i desestabilitzar un concepte amb una càrrega massa feixuga.

6 CATALÀ, Víctor (2021a), 235. La citació del paràgraf següent pertany a la pàgina 234.

nosaltres. Segons Nagel, encara que hi pugui haver molts tipus de ments, sempre hi ha un factor comú: l'experiència subjectiva de ser un tipus d'organisme (436). El fragment en què Víctor Català es pregunta com pensa una tortuga només és un exemple entre molts altres del seu corpus literari, que és ple d'observacions sobre la natura no-humana. És per això que l'ideari de Víctor Català és un bon punt de partida per a un assaig en què conflueixin reflexions sobre imaginació i ecologia. Aquestes són dues de les coordenades essencials de l'ecocrítica, una branca dels estudis literaris dedicada a l'anàlisi, en clau ecologista, de les construccions culturals de la Natura. I aquesta clau que apunto és important: l'ecocrítica no només estudia la manera com hem ficcionat la Natura al llarg dels segles, sinó que ho fa amb la intenció d'incidir en les inèrcies conceptuals que ens han conduït fins a la crisi ecològica generalitzada del segle XXI.

ECOCENTRISME. L'escriptora escalenca forma part del tipus de persones que Prudenci Bertrana anomena «místics de la Natura», una «mena d'éssers, una mena de predestinats, una mena de fanàtics als quals tot, meravel·leu-vos, tot allò que prové de la Naturalesa els fa plaer». Segons Bertrana, aquests místics porten a la mirada «l'èxtasi dels horitzons, hi porten una riquesa d'iniciació panteística» (1911: 12).⁷ Al tombant del segle XX, el panteisme (el credo que la Natura, que tot el que compon la Natura, és Déu) era comú als imaginaris de creadors amb una certa sensibilitat protoecologista. Dolors Miquel identifica aquesta inclinació panteística de Català a la seva lectura de *Solitud*, en què apunta que, al final de la novel·la, la Mila «veu el món amb uns nous ulls, en una mena de panteisme en què tot és important i tot és part del tot» (2021: 324). Part de l'esperit ecocentrista d'aquest final prové del fet que el dipositari de la compassió de la Mila és un grill, una víctima aparentment irrellevant. Amb l'escena

7 Les apreciacions de Bertrana pertanyen a una conferència de 1908 («De les belleses de la Natura i el meu goig») que va quedar recollida a *Proses bàrbares* (1911) i, ja en aquest segle, a *Tots els contes* (2016). Malgrat que al fragment que cito Bertrana no es refereix als artistes i escriptors en particular, el que descriu és aplicable tant a ell mateix com a Víctor Català.

del grill, Català qüestiona l'antropocentrisme radical de la religió cristiana, que va circumscriure els pecats a l'àmbit de la societat. El que es desprèn d'aquesta escena és que el marc moral sobre el qual està construït el nostre sistema social obvia les accions tortes contra la resta de la Natura («Potser sí ho era, pecat, matar un grill, i potser pecat més gros que altres que li havien semblat pecats molt grossos, fins aleshores», 262). El monòleg del grill és una reflexió ecocrítica que assenyala directament la inadequació dels fonaments de la cultura occidental. En aquest sentit, sovint es considera que l'ecocrítica pertany al que s'anomena *posthumanisme*, un moviment que sorgeix com a resposta a la tradició humanista i que treballa des del convenciment que la història natural i la història cultural formen part d'un tot. A *When Species Meet* (2008), Donna Haraway —una de les principals representants d'aquesta alternativa a l'humanisme— entén les posthumanitats com una oportunitat d'enllaçar converses sobre les relacions canviants entre l'humà i el no-humà, l'Altre i el Jo, la Natura i la cultura, la tecnologia i el cos.



EL SUBLIM, UN CASAMENT ENTRE EL CEL I L'INFERN. Si *Solitud* és un escenari ideal per fer-ne una lectura ecocrítica és perquè Víctor Català traspasa l'esfera social per incloure el que la tradició romàntica havia intentat, amb conseqüències més o menys reeixides, posar per primer cop al centre: l'*ecosfera*. I ho fa, en gran mesura, a través d'idees i escenes vinculades al concepte del sublim. Segons els ideals del Romanticisme, el sublim són les sensacions de basarda i meravella que ens imposen la ferotgia o la «immensitat desmesurada» dels elements naturals —com ara l'alta muntanya, l'oceà o una tempesta. El sublim és, doncs, intrínsecament dual; és meravellós i, alhora, terrible. L'ús connotat del *sublim natural* que fa Víctor Català encara afegeix més interès a la seva obra, perquè, com que el concepte del sublim ha estat fonamental per a la història de l'art i les idees, ha estat també decisiu per a la construcció cultural que hem fet

de la natura externa i, de retruc, per al desenvolupament d'algunes de les nostres polítiques «mediambientals» (§ 4.3).

ARCÀDIA FOSCA. El sublim de *Solitud* és molt divers, no està vinculat només al panorama muntanyenc, també és sonor, olfactiu, geològic o còsmic. Però la característica més remarcable és que els seus dos vessants oposats es relacionen directament amb els dos personatges arquetípics que habiten el cim: l'Ànima (el caçador, l'home agressor, la foscor) i en Gaietà (el pastor, l'home protector i savi, la llum). La natura de l'Ànima, que representa el caràcter diabòlic i tempestuós de la muntanya, és hereva del corrent més fosc del Romanticisme i del folklore. La idea que les muntanyes estaven habitades per bruixes i dimonis ja era present a la cultura medieval, però el tractat de bruixeria *Malleus maleficarum* (1486) va fer que arrelés encara més profundament en l'imaginari social. El tractat, que va tenir un èxit de difusió comparable al del *true crime* del segle XXI (però amb efectes devastadors, sobretot per a les dones), assegurava que el mal temps era producte de la bruixeria. I com que les muntanyes són paradigmàtiques del clima extrem, la creença que estaven habitades per éssers demoníacs es va estendre arreu d'Europa. Significativament, la gran tempesta de *Solitud* és el moment en què es produeix el triomf de l'Ànima sobre el pastor —de la foscor sobre la llum, del mal sobre el bé. Al seu torn, la natura d'en Gaietà està lligada a la part més amable de l'ideari del Romanticisme i al mode pastoral. Però si a la muntanya hi ha un predomini i una victòria final de la part fosca, les històries del pastor també han d'estar tintades de negre (per això el seu és un «pairalisme fosc»). De la fusió d'aquests corrents ideològics en sorgeix una arcàdia fosca que oscil·la entre la calma del paradís i el terror de l'infern —aniré tornant a aquest casament, que, encara que sigui simbòlicament, connecta amb l'esperit de *The Marriage of Heaven and Hell* (1793), de William Blake. La muntanya de *Solitud*, doncs, condensa la tensió entre la topofòbia cap a les muntanyes provinent del folklore via *Malleus maleficarum* i l'esperit protoecologista del mode pastoral, que es va enfortir gràcies al procés de mitificació i mistificació de les muntanyes que van portar a terme els romàntics.

A l'estudi *As Eve Said to the Serpent. On Landscape, Gender, and Art* (2001), Rebecca Solnit argumenta que gran part de la nostra tradició del paisatge prové del mode pastoral, «que celebra la puresa de la ruralitat en contraposició amb la corrupció del món urbà; la puresa de la cultura primitiva i de les vides senzilles, i ho fa amb un profund sentiment de nostàlgia i enyor» (48). En consonància amb aquesta ideologia, el pastor de *Solitud* s'estima més allunyar-se d'una vida ciutadana que, des de la seva perspectiva, com més va, més es complica:

—Ah!, les viles, les viles! Que en fan de mal al món! Cataus de pesta i de dolenteria... M'estimi més un roc de muntanya que aquei sementer de cases... Sense les viles cauria pas tant d'animeta a l'infern, ni viurien pas amb tant desassossec les familis... Mai m'hi som atrapat bé en aqueies estreteses [...]. I això que estavi pas com està avui: hi havia pas tant de vici escampat ni tanta casa de perdement, trenta-cinc anys avai... (220).

El pastor es manté allunyat de l'organització social i l'estretor de les viles i, malgrat això, representa l'afabilitat en el tracte, la saviesa i el poder creatiu. La seva existència simbolitza la confluència —aparentment paradoxal— de la natura salvatge i la civilitat (el pastor «era un home que pesava bé totes les paraules abans de dir-les», 218); de la solitud de la transhumància i la companyonia dels gossos d'atura, les ovelles i els altres humans amb qui coincideix en el camí i les estades. El poeta Philip Sidney (1554-1586) va saber concretar aquestes característiques principals del mode pastoral en molt poques paraules quan el va descriure com «a civil wilderness, and a companionable solitude» (citat a Solnit 2014: 113).

NATURA I MEMÒRIA. A través de la tradició oral i les històries que inventa el pastor, la muntanya es converteix en una entitat transtemporal que conté tota la història anterior. En aquest sentit, encara que sovint es considera que l'espai és la coordenada primordial del paisatge, en realitat la que té més fondària és el temps. El paisatge —un concepte que anirà matisant— sempre està lligat als fets passats i, també, a la idea d'una edat

daurada pretèrita (§ 1.3). Per això el personatge de *Solitud* que (re)construeix narrativament la muntanya és el pastor; perquè, a més de conèixer el funcionament de l'ecosistema present de la muntanya, en coneix també la història natural i la història cultural. Així doncs, si el tema principal del mode pastoral és la natura no-humana, l'altre gran tema és el temps. Al capítol «Tot és fantasia» cito un fragment del discurs d'ingrés de Víctor Català a l'Acadèmia de les Bones Lletres en què defensa que la Fantasia és útil, entre altres raons, per la característica «amplificació en el temps» que proporciona (§ 2.1). A *Solitud*, les digressions amb què el pastor construeix l'arcàdia fosca que és la muntanya converteixen la línia temporal de la Mila en una història més creïble, per un mer efecte de contraposició, però també fan que el món altrament contingut i concís de la muntanya es desbordi temps enllà. És gràcies a aquest vincle amb la Fantasia i el folklore (*ergo* amb les idees ancestrals) que la novel·la de Víctor Català permet parlar de «la història de les idees» en termes arqueològics. Alhora, com que a *Solitud* un mateix tema pren diverses formes narratives (la violència sexual s'explica a través de tres relats, que recullen els fets ocorreguts en tres espais temporals diferents de la muntanya), també convida a parlar de la pervivència de les idees en termes —diguem-ne— biològics (§ 3).

MAL COP DE COR. Tot i que a *Solitud* Víctor Català investiga tot l'espectre de possibilitats del sublim, segurament el més emblemàtic és el que està vinculat al terror: «la Mila es recordà de la solitud de les muntanyes, amortallades per la boira negra del capvespre, i sentí esgarrifances» (37). Aquest tipus de sublim particularment fosc és un dels elements fonamentals de la literatura gòtica del segle XVIII, un gènere que il·lustra de manera diàfana la transició de la literatura cap al psicologisme, cap a l'univers intern dels personatges. Tal com passa a *Solitud*, a la majoria d'aquestes obres la natura externa és un personatge protagonista que sembla cobrar vida per amenaçar sinistrament els personatges. Aquesta natura hostil i feréstega, que l'ecocrítica ha etiquetat com a «natura gòtica», provoca una reacció ecofòbica (de por desmesurada dels indrets naturals) als personatges i una sensació d'immersió al lector.

El concepte «immersivitat» se'ns ha tornat omnipresent. De fet, la proliferació de les experiències immersives no és casual, sinó que forma part del procés evolutiu de la ficció. D'una banda, les simulacions que produïm, en tots els àmbits, tendeixen a ser cada cop més complexes —ja sigui estructuralment o tecnològicament—, més trepidants i més *reals* —la *ficciosfera* no para d'enfortir-se.⁸ D'altra banda, a mesura que l'ésser humà ha anat aprofundint en el psicologisme, també hi ha hagut una tendència gradual a voler submergir-se més profundament en els universos que creem. Però, deixant l'univers sensorial de banda, hi ha una part de la filia per la immersivitat que també està directament relacionada amb una voluntat de retorn a la rotllana, a l'espai no compartimentat dels rituals més ancestrals de la tradició oral, en què públic i intèrprets estan barrejats i, fins i tot, s'alternen els rols. A mesura que aquest procés d'immersió escènica i tecnològica es consolida a la nostra cultura, també sorgeixen propostes que pretenen oferir alternatives a la submersió física i sensorial. És a dir, que confien en la cada cop més menystinguda potència de la imaginació orgànica/biològica.

A més del sublim i la natura feréstega, a la novel·la també apareixen altres trets paradigmàtics de les ficcions gòtiques, com l'argument de la donzella en perill en un espai isolat, els malsons o les escenes en què predominen la por i els mals averanys: «La Mila recordà el mal cop de cor que sempre havia tingut amb l'ermita; recordà les visions tèrboles del dia abans, el mateix somni de la nit passada, i... se n'anà del terrat amb por de rentar-se la cara amb llàgrimes de bon matí» (47). Tot el que envolta la Mila està dissenyat per crear una atmosfera que li provoqui sensacions intenses. Així, si *Solitud* s'ha entès també com una novel·la psicològica és, sobretot, a causa de l'ús que Víctor Català fa del sublim i d'aquests altres recursos característics del mode gòtic (§ 3.2, 5.3, 5.4).⁹ *Solitud*, doncs, és també una novel·la de terror

8 Faig servir aquest terme en comptes d'altres que fan al·lusió només a l'esfera mental (com la *noosfera* o la *infosfera*), per parlar de les creacions intangibles i tangibles dels éssers vius (§ 3.1, 8.1).

9 A l'article ««Estremiments i esgarriances.» *Solitud*: de l'inconscient a la consciència», Jordi Castellanos conclou que «*Solitud* posa tot l'accent en la investigació de l'interior de

que recull un dels temors més arrelats i ben fundats de les dones a través del temps: la por de la violència sexual. Perquè malgrat que la Mila no sap què li espera quan es fa fosc i es queda sola a l'ermita, el lector sí que ho intueix.

FANTASIA MÀGICA DE PINTORA. Tenint en compte el context personal de Caterina Albert i Paradís, és comprensible que el sublim natural fos clau per a l'estructura narrativa de *Solitud*. A més d'estar marcada per les influències literàries i els idearis de l'època, Caterina Albert també s'havia format com a artista plàstica i estava condicionada pels corrents estètics i els imaginaris de l'art visual. La manera en què Víctor Català descriu les particularitats de les muntanyes que presideixen la vila de Murons i la importància que atorga als detalls visuals delaten les seves inquietuds en aquest sentit. De fet, ella mateixa fa algunes referències directes a les qualitats pictòriques dels paratges del seu massís muntanyenc imaginari:

Pel mig d'aquells paisatges temperats plens de repòs encalmador, com figures animades d'un quadro immens, vagava amb sos acompanyants la Mila, lentament (163).

Aquella mena d'enrajolat ocrí i sienós que tenia sota els ulls era Murons, la grossa vila antiquíssima, ratllada tota com amb carbonet pels solcs de sos carrers (210).

Darrere la carena, el seguit de la plana, ara d'un to polsós, que li donava la manca de vegetació; i al fons, noves muntanyes encara, blaves, transparentes, d'aquarel·la (212).

D'aquell to general ressortien, sense trencar-lo ni desfocar-se, les coses més remarcables. [...] El mur blanc de la cuina de l'ermita, pintat ara de pàl·lid blau elèctric per la lluna i donant una claríssima nota freda (264).

l'ànima humana. És, sobretot, una novel·la psicològica, que vol dir, també, una novel·la simbòlica» (259).

I si hi ha moments en què Català descriu les figures humanes en relació amb el quadre immens de la muntanya, els colors a través de les tonalitats (de «tota l'escala dels verds», 210), i les textures per mitjà de les tècniques plàstiques, quan arriba el moment de retratar la primavera, la muntanya sembla tenir «més aparença de fantasia màgica de pintor lluminista que de cosa real i veritable» (114). Durant la resta d'estacions, els tres Roquissos també conserven els trets de fantasia màgica sortida d'un quadre, l'única diferència és que la paleta de colors que fa servir l'autora per descriure'ls sovint es decanta cap al negre. Així doncs, la banda més fosca de la muntanya segurament també entronca amb els imaginaris d'obres com les del pintor gòtic Henry Fuseli, de pintors romàntics com Caspar David Friedrich, John Martin i William Turner, o amb les pintures negres de Goya i els retrats de bufons de Velázquez.¹⁰ A l'època de Català les pintures que tenien èxit circulaven pertot arreu poc després que s'haguessin exposat per primer cop (se'n feien còpies oficials i també de pirates). I encara que no les hagués vistes, els imaginaris sempre transcendeixen les obres i passen a formar part de «la consciència universal». Tal com va quedar reflectit a les seves pròpies creacions, el gust per la foscor de Català era transversal, anava de la tradició oral a les arts plàstiques. Quan preparava el comissariat de l'exposició «Més lloc per a la fosca» vaig trobar que entre els dibuixos a carbonet de Caterina Albert hi havia el *memento mori* que encapçala aquest assaig. A més de la calavera, també són singularment fosques les il·lustracions que ella mateixa va fer per a *Drames rurals* (1902). Indubtablement, el gust per «les tintes negres», pel cantó de l'ombra, és un dels trets més definitoris de Víctor Català.

10 Víctor Català esmenta els «nou nans de Velázquez» a l'entrevista amb Tomàs Garcés. Com que al món de l'art fa temps que hi ha una voluntat d'erradicar l'ús de termes pejoratius o que delatin ideologies supremacistes, ja no es fa servir el terme «nan» per referir-se a aquestes pintures.



SOLITUD, NOVEL·LA MODERNISTA? Al tombant del segle XXI, Francesca Bartrina va apuntar que la lectura modernista de *Solitud* negligia algunes singularitats essencials de la novel·la. A *Caterina Albert / Víctor Català. La voluptuositat de l'escriptura* (2001), Bartrina considera que «*Solitud* s'acaba escapant sempre de la interpretació modernista que en redueix la riquesa: és dintre del mateix discurs crític que vol canonitzar-la que la novel·la es revolta contra qualsevol etiqueta, reivindicant la seva autonomia» (205). Encara que *Solitud* tingui coses en comú amb obres de Raimon Casellas, Prudenci Bertrana, Joaquim Ruyra, Marià Vayreda o, fins i tot, Joan Maragall, Víctor Català va haver d'afrontar reptes per escriure el que volia escriure que aquests autors van poder defugir. Per comentar més detalladament aquests reptes, cal traspasar l'espai temporal del Modernisme i les fronteres de la literatura catalana. Resulta difícil explicar algunes de les provatures que fa Víctor Català, estiguin vinculades a la natura fosca o no, sense comparar-les amb les d'altres escriptors que en un moment o altre de la història s'han trobat amb situacions i reptes similars. En aquest assaig, doncs, aniran apareixent autores —com Maria de Bell-lloc, Ursula K. Le Guin, Ann Radcliffe, les germanes Brontë, Mary Shelley o Angela Carter, entre d'altres— que coincideixen amb Víctor Català de manera més o menys sorprenent. També formen part de l'imaginari de l'assaig pensadores —com Maria Àngels Anglada, Marjorie Hope Nicolson, Rachel Carson o Rosemary Jackson— que han estudiat i reflexionat sobre temes recurrents o contigus a l'ideari de Víctor Català, així com obres de la crítica literària feminista que, malgrat haver estat superades en alguns aspectes, van suposar un punt d'inflexió en el seu moment.

MUNTANYA METAFICCIONAL. A la introducció d'una antologia de contes de Joan Santamaria, Víctor Martínez-Gil fa una crida a llegir «la literatura del tombant de segle, especialment la narrativa, com una literatura de l'extraordinari» (2017: 13). En efecte, la primera novel·la de Víctor Català pertany a la literatura de l'extraordinari, però com que és una amalgama molt singular de diversos modes literaris, també és un

marc ideal per entendre l'evolució de la literatura en general i de la ficció especulativa en particular. La muntanya de *Solitud* es construeix també a partir de les històries inserides —que fan que la Mila perdi de vista «sa pròpia vida migradeta i esquifida de modest ser humà per entrar de ple en la vida fantàstica de la muntanya» (176)— i, en conseqüència, la narració té diverses capes de ficció. I si bé la novel·la no és una metaficció en el sentit postmodern, sí que ho és de manera indirecta, implícita. Les al·lusions al ritual rondallístic i als mecanismes de la imaginació literària o els dubtes de la Mila respecte a les històries del pastor són, en major o menor grau, trets metaficcionals que condicionen el tarannà de la novel·la i de la muntanya. Els tres Roquissos són un indret singularíssim, basat en el nostre món, però tan marcat per la foscor de les ficcions ancestrals que sembla tenir unes regles de joc pròpies. De fet, hi ha elements de les llegendes inserides que acaben alterant el relat principal. La novel·la, doncs, s'endinsa en un univers de Fantasia per mitjà del *repertori* —de la tradició, de les històries del poble. Vet aquí una altra de les novetats que introdueix Víctor Català: la seva primera novel·la barreja de ple a ple el repertori amb el que es considera(va) la cultura culta (§ 2.1). És cert que, en part, devia incloure la cultura popular a *Solitud* perquè el folklorisme havia esdevingut troncal per a l'ideari social del moment, però també és cert que va ser transgressora a l'hora d'integrar el repertori a la seva obra.

A CAVAL·L DE LA TRADICIÓ. *Solitud*, com qualsevol altre univers, s'aguanta a través de diverses tensions. A banda de la tensió narrativa vinculada a la possible, a la ineludible violència sexual, a la novel·la hi ha una tensió ideològica que és ben singular: la tensió entre la voluntat de preservar la tradició i la necessitat de transgredir-la. Per comentar aquesta tensió em remeto a Ursula K. Le Guin (1929-2018), una escriptora que ha reflexionat en profunditat sobre el paper de la tradició literària i les dificultats d'esquivar-ne les estructures, els arquetips i els motius. Encara que d'entrada pugui semblar contraintuïtiu, Le Guin i Víctor Català tenen força coses en comú, com ara una imaginació desbordant i rebel destinada a trencar convencions narratives i discursives. Com que entenc que les coordenades filològiques

i filosòfiques de les dues escriptores són similars, hi ha obres de Le Guin que han estat cabdals per a aquest assaig, com *The Language of the Night* (1979) —un llibre d'assajos sobre escriptura, Fantasia i ciència-ficció— i *Earthsea Revisioned* (1993). Aquest darrer document és el text d'una conferència en què Le Guin revisava com havia creat els primers llibres de la sèrie *Terramar* (1964-2001). Les reflexions que conté la conferència són fàcilment extrapolables a d'altres circumstàncies creatives similars i, per tant, també ajuden a entendre les dificultats de l'operació que va haver de portar a terme Víctor Català amb *Solitud*. Al fragment que cito a continuació, Le Guin narra les implicacions d'escriure a partir de les prescripcions literàries de l'èpica:

Jo escrivia en el marc d'una gran tradició, d'una tradició poderosa. La bellesa de la pròpia tradició és que també et conté a tu a dins. Ella vola i tu la guies. És més: és difícil aconseguir que no sigui ella la que se t'endugui a tu, perquè la tradició és més antiga, més gran i més sàvia. T'emmarca el pensament i et posa paraules alades a la boca. Si refuses de guiar-la, has de continuar a empentes i rodolons sobre els dos peus; si intentes expressar-te genuïnament, perds aquella fluïdesa tan meravellosa. Ets sentit estranera en la pròpia terra, fascinada i torbada alhora pel que veus, insegura del camí, incapaç de parlar amb autoritat (1993: 10).

Vist des d'aquesta perspectiva, tant elles dues com moltes altres escriptores coincideixen en la situació que descriu Le Guin: són forasteres en la pròpia tradició —al final, la tradició l'han feta uns altres. Inevitablement, aquesta sensació de forasteria s'intensifica quan hi ha l'impuls d'escriure dins d'estructures argumentals seculars o mil·lenàries que estan molt ossificades. Al principi de la conferència que Le Guin va fer a Oxford el 1992 explica que als primers llibres de *Terramar* li va ser impossible eludir les constriccions que imposa la tradició en relació amb les polítiques de gènere. El que fa evident Le Guin, en un exercici d'honestedat i humilitat, és que ni tan sols va ser conscient que la tradició li escrivia una part del llibre: l'autoconsciència va arribar més tard. En efecte, per una qüestió d'eficiència, el cervell sempre

tendeix a reduir al mínim la finestra autoconscient. Les ficcions que creem estan plenes d'elements que, per una raó o per una altra, s'escapen al radar de la consciència activa. Per això Le Guin tampoc no s'hi fa mala sang. Al capdavant, és impossible ser plenament conscients de tot el que fem amb el nostre sistema de pensament simbòlic. Som víctimes, no només de les metàfores i els conceptes, sinó també de les estructures narratives, els escenaris, les escenes, els rols o els arquetips que es perpetuen al llarg dels segles.

REBEL·LIA IMAGINATIVA. Al tombant del segle xx, els boscos hivernals serveixen com a «escenari» per «fer-hi morir un infantó gebrat en els contes sentimentals o una donzella fugitiva en les novel·les per entregues». ¹¹ Aquesta observació de Prudenci Bertrana fa evident que, en aquell moment, tant les ficcions serialitzades com les escenes de por que tenien lloc en indrets naturals eren recurrents. Les novel·les que, com *Solitud*, feien servir el mode gòtic sovint partien dels imaginaris de rondalles i llegendes fosques que, al seu torn, es construïen sobre idees encara més antigues. Una de les característiques més remarcables de les novel·les que desenvolupen temes del folklore més fosc és que el seu esperit d'aventura representava una alternativa a l'èpica. En aquest sentit, malgrat que l'esquema primari de la novel·la de Víctor Català coincideix amb l'argument de la donzella en perill del folklore o la literatura gòtica, l'essència aventurera del camí de l'heroï també hi és present. Pel que es desprèn de l'estructura de *Solitud* i d'altres textos seus d'aquella època, sembla que Català tenia clares unes quantes coses: volia explicar la història d'una dona, volia que aquesta dona visqués una mena d'aventura fosca i volia que l'aventura acabés convertint la protagonista en una dona «lliure i mestressa de si mateixa» (164). ¹² Però aquests requisits convertien la Mila en una novetat dins del

11 BERTRANA, Prudenci, *op. cit.*, 121.

12 Un any després de posar el punt i final a *Solitud*, Víctor Català va escriure aquestes frases per a *Homenatge dels catalans a Ibsen*: «L'esclavitud és un estigma de les societats endarrerides: si no vols gastaments espirituals en ta nissaga, no donguis a tos fills una esclava per mare. Si una femella és prou per a un mascle, sols una dona deu ser-ho per a un home» (citat a Català 2022: 176).

marc de les estructures narratives disponibles. La introducció d'aquest element estrany demanava esquerdar relats de manera que les esquerdes —que representen una probabilitat d'esfondrament arquitectònic— es convertissin en escletxes —és a dir, en noves possibilitats. L'argument de *La Caputxeta Vermella* que havia recollit Charles Perrault (1628-1703) només li servia per a l'inici de la trama i per a l'imaginari de suspens i de terror, però el final havia de ser radicalment diferent (a la versió de Perrault, la noia que s'endinsa en un indret natural perillós acaba sent devorada pel depredador coprotagonista; a la dels germans Grimm, acaba sent rescatada del ventre del llop per un caçador).¹³ Com que a *Solitud* l'esquema argumental de la Caputxeta és només un ingredient entre molts d'altres, un quart de segle més tard Català tornaria a fer servir aquest tema. «La pua de rampí» (1930) també és una fita literària, perquè esventra el conte clàssic per recosir-ne una versió realista en què la protagonista queda alliberada del paper de víctima indefensa (§ 3.2, 9.2).

EL MONOMITE. L'estructura del camí de l'heroi va ser analitzada de forma minuciosa per Joseph Campbell a *The Hero with a Thousand Faces* (1949), un assaig que ha estat molt influent tant per als estudiosos de la literatura com per als creadors de ficcions —literàries i audiovisuals— de la segona meitat del segle xx. La síntesi més concisa que ofereix Campbell del monomite es divideix en tres fases: **separació** (l'heroi abandona casa seva, el món que coneix, el de la llum), **iniciació** (s'endinsa en un univers desconegut, el de la foscor, on haurà d'enfrontar-se al monstre) i **retorn** (es refà de l'embat i torna a casa, transformat).¹⁴ En aquesta *estructura cíclica* és crucial la idea del lllindar en què es fa efectiu el canvi entre el món conegut i el desconegut —i viceversa, perquè cal travessar

13 En un article recollit a les actes d'unes jornades d'estudi sobre Víctor Català, Carme Oriol i Mònica López posen en context la relació del conte «La pua de rampí» amb la Caputxeta Vermella. Vegeu l'apartat titulat «Recreació d'un tema rondallístic» (2002: 406-409).

14 CAMPBELL, Joseph (1973 [1949]), 30-31 (en l'edició digital, vegeu l'apartat «The Hero and the God»).



Gravat de Gustave Doré que obre l'edició il·lustrada de 1862 dels *Contes* de Charles Perrault. Biblioteca Nacional de França.

un altre llindar que acabi de fer efectiva la transformació i el retorn. La idea de llindar i el trànsit entre mons de característiques diferents herència del monomite es va sofisticant a mesura que la Fantasia evoluciona. Les «fantasies de portal» es consoliden durant el segle xx, però a *Solitud* el joc amb els llindars també és evident (§ 2.2). És més, *Solitud* presenta una característica força singular, perquè el llindar que travessa la Mila abans de completar la seva transformació no la retorna al món de la llum, sinó que la condueix a una foscor il·luminadora: la de la volta constel·lada (§ 11).

Si comparem l'estructura heroica amb la de la Caputxeta, resulta evident que fins a la trobada amb el monstre l'esquelet argumental, en clau simbòlica, és exactament el mateix: llum, llindar, foscor. O potser no del tot, perquè la Caputxeta surt de casa perquè ha d'anar a cuidar la seva àvia (la tia, en el cas de la noia de «La pua de rampí»), mentre que la majoria d'herois senten la crida de l'aventura o es disposen a rescatar un personatge en perill. Al seu estudi sobre la morfologia de les rondalles, Vladímir Propp explica així les diferències entre els dos tipus d'herois que identifica:

Les partences dels herois-justiciers i les dels herois-víctimes també són diferents. Les del primer grup tenen com a objectiu una indagació, mentre que les del segon marquen l'inici d'un viatge sense recerques, en el qual l'heroi viurà unes quantes aventures. Cal tenir això present: si una noieta jove desapareix i un justicier surt a rescatar-la, aleshores els personatges que han sortit de casa són dos. Però el camí que el relat segueix i en el qual es desenvolupa l'acció és, de fet, el camí del justicier. Si, per exemple, una noia és empesa a iniciar un recorregut i no hi ha cap justicier, aleshores la narrativa es desplega seguint la ruta de l'heroi-víctima.¹⁵

Tot i que Propp analitza l'exemple d'una heroïna que surt al rescat del germà que havia de cuidar (96-99), l'estructura de l'heroïna-víctima va

15 PROPP, Vladimir (1968 [1928]), *The Morphology of the Tale*, 39.

ser, durant segles, la més reiterada i, per tant, la prevalent. Obviant aquest significatiu impuls inicial, doncs, és només el resultat final que és diferent: l'una esdevé víctima, l'altre, heroi (fins i tot quan és necessària una resurrecció sobrenatural). Així doncs, de la manera en què l'èpica s'havia desenvolupat des de feia mil·lennis, el rol de l'heroi difícilment podia ser interpretat per la Mila. I aquí topem de cap amb una soca narrativa que ha estat fonamental per a la civilització occidental i per a la història planetària. Perquè la figura de l'heroi, la figura de l'Altre i l'argument de l'èpica han estructurat la nostra manera d'entendre l'existència. A *Poétique de la relation* (1990), Édouard Glissant defensa que tant el mite com l'èpica formen part d'un procés de filiació —d'agermanament— que es desenvolupa de forma lineal en el temps, que és sempre una projecció, un projecte.¹⁶ Segons Glissant, aquest tipus de filiació, que pressuposa l'exclusió de l'Altre, és explícit a l'Antic Testament, és el motor tràgic de l'*Odissea* i és indispensable per a l'*Eneida* (62-63). Glissant també exemplifica la reinterpretació continuada dels elements de l'èpica, la seva pervivència en l'imaginari de l'hiperorganisme sociocultural mil·lenari de què formem part.

Els relats èpics s'expliquen des del punt de vista de l'heroi —portador de l'occidentalitat, el coneixement, la llum, la doctrina o, simplement, representant d'algun supremacisme— perquè així poden accomplir la seva comesa: legitimar el dret a la conquesta i a l'ascendència, al poder sobre l'Altre. *L'èpica legitima el dret al territori*. En aquest sentit, Glissant vincula l'ímpetu de les conquestes geogràfiques a les de la ciència i també al caràcter agressiu del progrés —al capdavant, al pinyol de l'esperit de conquesta hi ha la idea de la propagació del coneixement. Tal com aniré il·lustrant, Víctor Català rebutja frontalment la radicalitat del positivisme de la ciència (perquè és conscient que la nostra capacitat cognitiva i perceptiva és limitada i, per tant, també ho és el coneixement del món que podem adquirir) i es mofa de la linealitat del progrés (perquè entén que la qualitat cíclica de la vida és ineludible). I aquest rebuig no té a veure amb

16 Vegeu el capítol «L'Étendue et la filiation», 59-77.

la modernitat i els avenços científicotecnològics, sinó amb l'esperit heroic subjacent al relat del progrés. Com moltes altres escriptores, arrufa el nas davant d'aquest esperit heroic que ha regnat de manera tirànica als universos de ficció —culturals i socials— que hem construït. En aquest sentit, Català forma part d'una revolució en el pensament occidental, perquè en el moment en què personatges com la Mila irrompen en escena, el relat canvia: «La història ja no va de grans homes. Les tries i les decisions importants potser no són les més òbvies ni les que la societat valora o aplaudeix» (Le Guin 1993: 13). Víctor Català, com Ursula K. Le Guin, va escriure d'acord amb les instruccions d'escriptura del folklore i de l'èpica i, alhora, en contra de la seva rigidesa. La gran aportació de Català és que idea una heroïna quotidiana que pren una decisió difícil. Entre les in comptables alternatives que introdueix la «novel·la d'imaginació» de l'escriptora empordanesa, també són sorprenents les variacions que ofereix per als estadis de «les proves» i de «la dona com a temptadora» del camí de l'heroi (§ 3.3, 10.2).¹⁷

Víctor Català, doncs, parteix d'alguns elements de l'èpica i el folklore fosc, però també d'un tema de la tradició oral que serveix com a excusa per començar el relat. Un cop més, es fan evidents les constriccions narratives, tant literàries com socials, que no permetien començar una aventura com la de la Mila amb una crida: l'impuls per al seu viatge iniciàtic és un mal casament que l'obliga a traslladar-se al cim d'una muntanya.¹⁸ Construir una protagonista com la Mila i capgirar arguments, escenes i motius —sovint transculturals i transtemporals— de la manera en què ho va fer demanava un esforç imaginatiu extra per part de l'autora. Quines són les gestes d'una heroïna que emprèn un viatge forçós per una muntanya fantàstica? Què hi ha al «costat fosc de totes les coses estades» del

17 CAMPBELL, Joseph (1973), 36-37 (en l'edició digital, vegeu l'apartat «The Hero and the God»).

18 Així ho entén també Jordi CASTELLANOS: «Llegida des d'aquest punt de vista, *Solitud* segueix nítidament les estructures fonamentals de la narrativa tradicional i adapta motius literaris ben assentats, com, per exemple, el de la malmaridada, perquè no és altra cosa la història de la Mila» (2013: 255).

relat de l'heroi? Com viuria la trobada amb el llop, la Caputxeta, si no fos protagonista d'una rondalla, sinó d'una novella? Com continua la història de les malcasades que es lamenten de la seva manca de llibertat un cop s'han acabat les estrofes de cançons tradicionals com «El rossinyol»? Com es pot recosir una muntanya en què conviuen el mode pastoral i el mode gòtic? Quines contradiccions pot sentir la dona adormida que es desperta i sent l'amenaça d'algú que l'espia? Com és percebut el *voyeur*, l'agressor en potència, des del punt de vista de la dona contemplada? Com experimenta el sublim *una* «caminant sobre un mar de boira»? Com es poden introduir elements llegendaris i fantàstics en l'estructura d'una novella en part realista?

El fet que les rondalles i llegendes apareguin i facin una intrusió al relat principal de la novella permet a Víctor Català deixar constància de la gran particularitat de la ficció: la capacitat de marcar els nostres destins, de transcendir-nos, de persistir a través dels temps. Mentre que la literatura realista intenta documentar d'una manera més o menys acurada això que entenem per realitat en un o diversos moments determinats, la Fantasia i els relats amb trets metaficcionals com els de *Solitud* tenen característiques que n'emfasitzen l'estatus de ficció i la qualitat atemporal/transtemporal. Català estava convençuda que amb el realisme no n'hi havia prou, que calen eines molt diverses per escrutar a fons una força vital que vessa per tots cantons:

El meu credo artístic és l'eclecticisme desenfrenat. Per això refuso els dogmes de les escoles literàries. Em semblen pures fórmules arbitràries, on els homes voldrien encabir la proteica realitat de la vida. I la vida vessa i escapa dels motllos. Aquest és el defecte de Zola: la insuficiència de la seva fórmula naturalista i, com a derivació de la fidelitat a aquesta fórmula, la seva actitud de *poseur*.¹⁹

19 GARCÉS, Tomàs (1926), 128.