

“Estremiments i esgarrifances”.

Solitud: de l’inconscient a la consciència *

RESUM: Lectura de *Solitud* (1905), de Víctor Català, remarcant-ne com s’hi construeix narrativament el procés d’adquisició de consciència i individualitat de la protagonista.

PARAULES CLAU: Narrativa catalana, modernisme, *Solitud*, Víctor Català, Arthur Schopenhauer, Eduard von Hartmann, Friedrich Nietzsche.

ABSTRACT: A reading of Víctor Català’s *Solitud* (1905) which emphasizes the narrative construction of the heroine’s process of self-awareness and individualization.

KEYWORDS: Catalan fiction, «Modernisme», *Solitud*, Víctor Català, Arthur Schopenhauer, Eduard von Hartmann, Friedrich Nietzsche.

En el pròleg, llarg i raonat, a *Caires vius*, entre moltes altres coses, llegim:

Perquè, digueu-me: ¿què se n’ha dit fins ara, què se’n sap encara de nostra vera ànima rural, d’aqueixa ànima meravellosament vasta, meravellosament bella, meravellosament misteriosa i naturalment preexistent a l’ànima ciutadana, mes no inferior a n’aquesta –anc que tal volta tampoc superior–, sinó senzillament, essencialment diferent i per igual interessant? ¿Què en sospitem, encara, de certs aspectes portentosos d’aqueixa ànima? ¿Què de l’harmonia íntima, de la solidaritat fraternal dintre la natura de l’home, i la planta i la bèstia, aqueixa santa i imposadora conjunció quasibé igualitària i enterament desconeguda en la ciutat? ¿Què d’aqueixes consciències individuals, que, en una formació que nosaltres –cients de per riure!– qualifiquem d’embrionària, semblen encloure, perfectament organitzats però amb una organització que escapa al nostre cop d’ull crític, de visió limitada a una petita esfera psicològica, tots els elements integradors del cosmos? ¿Què del perfet i dreturer sentit de lo absolut i lo relatiu, del

* Aquest treball s’ha realitzat dins el projecte BFF2002-01041 – L’escriptor i la seva imatge: projecció social de la literatura a la Catalunya contemporània, del Ministeri de Ciència i Tecnologia.

mecanisme ètic de la vida, que tenen aqueixes consciències d'illetrats? ¿Què dels ressons i tornaveus que hi aixeca la natura, què de les sublimitats inexpressades, dels goigs que els hi són produïts per la sobrevida, erma d'artifici, que glateix entorn d'elles, en les coses eternalment invariables? ¿Què en sabem, encara, d'aquestes coses? Res, res, positivament!¹

El text ens mostra aquesta actitud d'investigació tan pròpia de la novel·la del tombant de segle, que intenta trobar en l'espai simbòlic que li ofereixen les relacions entre l'individu i el cosmos el sentit de l'existència; que s'interroga sobre el més enllà, sobre l'absolut, tot i saber que la resposta que trobarà serà insatisfactòria. Sembla evident, a més, que quan Víctor Català escriu aquest text, quan explica que d'allò de què s'ha de parlar és de la «vera ànima rural, d'aqueixa ànima meravellosament vasta, meravellosament bella, meravellosament misteriosa i naturalment preexistent a l'ànima ciutadana», està explicant què ha fet a *Solitud*. Ho explica, a més, amb la convicció que en aquesta novel·la no ha fet una investigació de l'ànima rural sinó, simplement, de l'ànima universal, perquè el fet de situar-se al camp, o, millor, a la muntanya, li ha servit per potenciar aquella «harmonia íntima» de l'home i la natura, per cercar en la consciència individual dels seus personatges «tots els elements integradors del cosmos», el «mecanisme ètic de la vida», els «ressons i tornaveus que hi aixeca la natura», les «sublimitats inexpressades» i, per tant, tot aquell món interior, purament humà, més humà que el ciutadà, perquè en aquestes superposicions, els artificis, han acabat amagant l'ànima primigènia. En el ben entès que «ànima primigènia» no vol dir mancada de complexitat sinó tot el contrari. Entre aquests objectius, no hi trobem cap intent de definir camp i personatges com a exponents d'una manera «peculiar», «nacional», «local», de ser. Allò que de pur i primigeni pot presentar l'ànima rural és anterior, per dir-ho així, al caràcter històric, nacional o social dels seus habitants, fins i tot de l'orografia entesa com a gresol d'una col·lectivitat concreta. En altres termes: la catalanitat no és un element actiu a l'obra. De la mateixa manera que en pintura Rusiñol, Joaquim Mir o Nonell eren lluny de Joaquim Vayreda o de Berga i Boix, Víctor Català és lluny de Bosch de la Trinxeria o del Marià Vayreda de *Sang nova*, és a dir, de la tradició idíl·lica, del costumisme rural, que no arriba ni tan sols a tenir-hi l'entitat que li donaria la paròdia. Cert, en alguns moments de l'obra, com a «la festa de les roses», o en els comportaments d'alguns personatges (rancors, desconfiances, etc.) podem trobar-hi referents paròdics, però es troben tan integrats dins l'objectiu central de l'obra, que la rèplica hi perd el relleu. I és que *Solitud* posa tot l'accent en la investigació de

1. V. C., «Pòrtic» a *Caires vius*, dins V. CATALÀ, *Obres completes*, Barcelona: Selecta, 1972, p. 595-607.

l'interior de l'ànima humana. És, sobretot, una novel·la psicològica, que vol dir, també, una novel·la simbòlica.

En efecte: quan a la revista *Catalònia* Joan Pérez-Jorba assenyalava que l'objectiu de la novel·la contemporània havia de ser l'anàlisi de «l'home pensant i sentint i obrant *per sí*» com un camí per arribar a «una idea més fonda i una comprensió més ampla de l'ànima humana en general»,² l'esquema bàsic de la concepció psicològica que s'amagava al darrere era el seguiment d'un procés que portava fins a l'afirmació de la individualitat, que era arribar a l'acte voluntari d'afirmació del «Jo» com a antítesi de l'entorn. L'accent, el pes, requeia en l'assoliment del «Jo», no en la manera de ser d'aquest «Jo». Aquest fet, en general, empobria l'anàlisi psicològica dels personatges perquè es tendia a presentar-los com a exponent d'un procés, el de construcció de la personalitat lliure. *Solitud* no desmenteix l'esquema, però sap compaginar-lo amb una detalladíssima i subtil anàlisi del món interior de la protagonista, capaç d'expressar tanta sensibilitat, tanta subtileza d'emocions, com la més ben treballada heroïna de la novel·la psicològica model «flaubertià» o «jamesià». I aquesta és una gran novetat en la tradició en la qual s'insereix, perquè el model simbolista procedent de Maeterlinck, que és el que predomina entre nosaltres, tendia a simplificar els personatges per tal de potenciar-ne la significació simbòlica. A *Solitud* aquesta simplificació –sempre relativa i ben justificada atès el punt de vista narratiu de la novel·la– s'aplica als personatges que envolten la Mila –Matias, Pastor i l'Ànima–, però no a la Mila. Més encara, l'anàlisi interior, els estats d'ànim, enriqueixen els referents simbòlics i, doncs, la dimensió còsmica d'aquest procés cap a la producció lliure del «Jo». Un objectiu, un desig, que l'autora havia expressat amb totes les lletres en un petit poema, «Diàleg», del 1902:

–Sé que ets ambiciós, no sé de quina cosa;
No sé si de fortuna, poder o enteniment...
A voltes ta mirada, quelcom misteriosa,
Sembla que al fons cova
Un anhel fervent.
¿De què és aqueix anhel? No puc endevinar-ho...
Davant plers o riquesa, no et veig esmaperdut...
Si el món vol enlairar-te, te veig jo refusar-ho
I et veig gosar a soles
De la quietud.
¿Quina és aquesta incògnita que en ton esprit s'aferra?
¿Quines magnificències somnia ta ambició?

2. J. PÉREZ-JORBA, «Gabriel D'Annunzio», *Catalònia*, núm. 10-11, 15/31-7-1898, p. 171-175.

¿què és lo que tu voldries ésser sobre la terra?...

.

—Voldria ésser... *Jo!*³

En el procés cap a la construcció del «Jo» i parlant d'una novel·la que integra amb tanta perfecció el nivell psicològic amb el simbòlic, podríem considerar que cap personatge no existeix més enllà de la significació profunda que pugui tenir en la ment de la protagonista, que els personatges no són altra cosa que fantasmes del seu món interior: «el món és la representació que jo me'n faig», podria dir l'autora, seguint Schopenhauer. I la novel·la seria, des d'aquest punt de vista, un procés d'aprenentatge: Gaietà, el pastor, realitzaria, dins les categories de personatges establertes per Propp, la funció de donant. Mentre el marit és el fals guia que la porta enganyada (tot el primer capítol ens ho demostra) i li accentua l'angoixa, la sensació d'estrangeritat, el pastor ja de bon començament assumeix la funció de guia i proveïdor («haurem d'ensinistrar-la, no fa?»). El pastor es mou en una altra esfera: la del fantàstic, del màgic, que, en la versió culta que ens dona l'obra, es tradueix en l'espai de l'art i la imaginació. Al capdavant, el pastor és l'home experimentat i coneix a fons la realitat, ha estat la víctima de la fatalitat i ha superat la tragèdia a través de la sublimació. Controla la realitat amb la imaginació i la paraula (dóna nom a les coses i, per tant, se les fa seves i viu en harmonia amb elles) i és en aquest sentit que ensinistra l'heroïna. Aquesta, però, ha de superar les proves per tal d'assolir la maduresa per ella mateixa. Per tant, l'auxiliar ha de desaparèixer. I és això el que passa: el pastor desapareix dels ulls de la Mila, físicament i moralment, i fins i tot és destruït i robat pel seu antagonista. L'heroïna haurà de posar en pràctica l'ensenyament rebut, però cada pas l'ha de fer de nou ella sola i fins a darrera hora no s'adonarà de qui era i què representava el pastor. Quan ha caigut, de forma irreparable, en mans del malvat. Supera la prova, és clar, però a l'únic pla en el qual pot superar-la: el de la consciència-voluntat-acció. Tanca el cicle del coneixement i pren la seva primera decisió lliure: ser ella mateixa, abandonar el marit i tornar a la plana. L'única salvació possible enmig de la tragèdia.

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. Res d'això, però, no explica la gran riquesa de matisos de l'obra, l'eficàcia a combinar els motius tradicionals amb els cronotops de la novel·la modernista, gràcies sobretot al joc de «ressons i tornaveus» que sorgeixen de l'empatia personatge-natura. És així com es van construir els nivells simbòlics de l'obra: la petita realitat del

3. V. CATALÀ, «Diàlech», *Juventut*, núm. 124, 26-6-1902, p. 413.

personatge va adquirint ressons còsmics. Gabriel Ferrater parlava d'utilització de recursos derivats de la revolució musical wagneriana. És una manera d'assenyalar que l'obra no és aliena a la tradició simbolista, de manera que la realitat precisa, concreta, dels personatges i del seu entorn va integrant-se progressivament, gràcies a l'acumulació i a la repetició de leitmotiv, en una pla simbòlic en el qual les coses adquireixen sentit: «Tota cosa estada havia de deixar senyal», hi llegim. I, en efecte, res no és sobrer ni superflu i cada element es carrega de significació i fa avançar l'obra cap al final inexorable, que tanca tot el conjunt i li dóna sentit.

El primer tret a destacar és el fet que aquest procés d'individuació és protagonitzat per una dona, una dona sensible, però incontaminada, per dir-ho així, de les idees feministes de l'època. És una dona, jove, acabada de casar per simple rutina, per no quedar sola, i que no aspira a altra cosa que a la realització d'uns objectius de felicitat, els que li correspondrien amb l'assumpció del seu rol tradicional com a mestressa de casa i mare que s'anul·la ella mateixa en pro del benestar familiar. Aquests són els ideals. Per això segueix el seu marit cap a una aventura incerta de prendre possessió d'una ermita muntanyenca. Sensible, inquieta, aviat aniran sortint els entrebancs que li demostren que aquests ideals de mediocritat són un pur miratge, una falsificació de la seva vida individual. Que la mitjanja no és possible perquè la personalitat humana és inestable i només té dues vies: o retrocedir cap als orígens, cap a l'anul·lació, cap a la no-vida, que seria on aniria a parar si se sotmetés al rol que la societat li assigna; o avançar cap a la pròpia afirmació, amb tot el que aquest acte de rebel·lió pugui comportar. El fet que aquest procés, que és el procés cap a la producció del «superhome» (i no voldria que aquest terme fos malentès o considerat excessiu: recordem que ella, al pròleg a *Caires vius*, ha parlat de «sobrevida, erma d'artifici»), sigui protagonitzat per una dona em sembla especialment destacable, com ho és també el fet que l'obra doni resposta, una resposta rica i matisada, als grans debats del moment entorn de l'art i la vida, entorn de l'individualisme i el vitalisme. Que tot això, a més, ho faci amb una formalització narrativa perfecta, sense que la ideologia ocupi un primer pla. Una cosa que diferencia molt clarament la Mila de les heroïnes d'Ibsen o de Strindberg. La Mila lluitarà per ser ella mateixa des de la seva condició de dona, mediocre, il·letrada, i, per tant, sense que la ideologia (més enllà de la formulació natural que es pot desprendre de les paraules del pastor) s'interfereixi o ajudi en aquest procés. En aquest aspecte, allò que l'autora assenyala dels avantatges de l'ànima rural s'explicita clarament: la Mila no lluita per ser ella mateixa perquè respongui a unes idees determinades o perquè sigui la moda que cal seguir: lluita per ser ella mateixa perquè és l'única manera de poder viure. I prou.

Pierre Citti comentava, a propòsit de la presència i la funció del «jo» en la novel·la finisecular postnaturalista: «Si l'écrivain se place au point de vue d'un moi où persiste la conscience d'une distinction avec son milieu et son corps, le récit peut

alors faire naître un sentiment d'irréalité, qui frappe les choses; un sentiment d'inquiétante étrangeté qui frappe la conscience de l'identité de soi. Le moi devient problématique». ⁴ La frase pot aplicar-se, si més no parcialment, a *Solitud*. La novel·la adopta el punt de vista narratiu que correspon al personatge, filtrat en general a través del discurs indirecte i, per tant, a través d'una tercera persona narrativa que, insisteixo, ens va mostrant la realitat a mesura que hi va tenint accés el personatge, però, alhora, engloba el personatge, ens informe sobre ell i les circumstàncies de cada percepció. És, com ha estudiat Gabriella Gavagnin, una focalització interna fixa, però amb un ús molt ampli de les prerrogatives del narrador. ⁵ I és que, sàviament, la veu narrativa vol que fixem la mirada en la diferència entre la realitat i la percepció que en té el personatge, perquè en aquest punt hi ha un dels eixos argumentals (representatius) de l'obra. El seu intent és donar-nos un tall en profunditat, posar de manifest la cara oculta que s'amaga darrera les aparences i, sobretot, anar mostrant les diferents formes de percepció i de presa de posició del personatge, perquè justament un dels problemes deriva dels errors en el reconeixement de la realitat, en les falses interpretacions, en els passos en fals que s'hi fan. En aquest sentit, la protagonista viu en una mena de *gap*, enmig d'aquella sensació d'estrangeritat de què parla Citti, desconfiant dels uns i dels altres, o confiant-hi i sentint-se enganyada, errant-se una i altra vegada. És, en aquest sentit, una novel·la d'aprenentatge, en el ben entès, però, que no es tracta purament d'adquisició per part de la protagonista d'un determinat gruix d'experiències, sinó, sobretot, d'aprenentatge de lectura d'aquesta realitat, perquè les aparences enganyen i la realitat ha de ser interpretada com un bosc de símbols que ens obren el camí cap a l'autèntic sentit de les coses. És la lliçó que li dona el pastor i que la Mila no captarà fins al darrer moment, quan ja serà massa tard.

He esmentat la cara oculta de la realitat: l'inconscient, o el subconscient. La psicologia finisecular i, amb ella, la novel·la, descobreix la distinció entre psique i consciència, una cosa que posteriorment Freud desenvoluparà per uns camins altres que els que la psicologia filosòfica o la fisiològica, de les quals s'abeuraven els escriptors del tombant de segle, havien investigat. El fet és que es reconeix el paper essencial que els elements sexuals tenen en l'origen i el desenvolupament d'un sentiment, l'amor, que la psicologia clàssica havia considerat fins aleshores des d'una perspectiva estrictament afectiva o moral. És clar que el concepte de sexualitat que predomina és el que prové d'Arthur Schopenhauer (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1859) i d'Eduard von Hartmann (*Philosophie des Unbewussten*, del 1869), segons el qual la sexualitat és una força inconscient i cega que, per tal de mantenir

4. P. CITTI, *Contre la Décadence. Histoire de l'imagination française dans le roman 1890-1914*, Paris: Presses Universitaires de France, 1987, p. 81.

5. G. GAVAGNIN, *Lettura di "Solitud"*, Nàpols: AISC, 1987, especialment ps. 41-47.

la vida sobre la terra, sotmet i anul·la els individus i els sacrifica, malgrat ells mateixos, en profit de l'espècie. L'Inconscient, doncs, així en majúscula, que és en nosaltres, és el que ens empeny a la vida, el que es manifesta en el desig; però alhora és enemic nostre, de la nostra consciència, un enemic que cal negar en la mesura que, si ens domina, ens sotmet a les forces de la Natura. I, com que dins del joc de simbologies finiseculars, la dona simbolitza la Natura, no ens ha d'estranyar que aparegui i predomini en l'art i en la literatura finisecular, és a dir, en les manifestacions de la consciència superior de la Humanitat, tot un corrent antifeminista i que les sortides sexuals alternatives, entre d'altres la que proposava Schopenhauer de negar-se a viure, de negar el sexe, s'hi facin presents. Víctor Català no és aliena a aquesta tradició, però li dóna la volta i li dóna la volta, diria, a través de la representació de l'Androgin, Sant Ponç, que és la Natura però també la seva sublimació religiosa, representa les dues cares, la feminitat i la masculinitat. Per simplificar: en l'obra de Víctor Català, la força destructiva, contrària a la individuació humana (i val a dir que la temptació schopenhaueriana s'hi manifesta en l'enveja per les feixineres o pels pastors de cabres), no necessàriament és en la dona; pot ser en l'home. És en l'home, a *Solitud*; com també és en l'home la salvació. I és que el resultat últim, l'èxit o el fracàs en el procés de creació del «Jo» no depèn del sexe sinó de l'individu, sigui home o sigui dona.

Em pregunto, però, com se'ns representa el subconscient, l'Inconscient, aquesta part de la psique que no passa per la consciència, a la novel·la. Trobo interessant resseguir això perquè al llarg de la novel·la s'opera un canvi que em sembla molt significatiu: passem de la fisiologia a la psicologia. Cal entendre'l, aquest canvi, com el resultat del procés d'autoconeixement i d'autocontrol que opera el personatge i, per tant, com el resultat de la imposició de la seva voluntat per sobre de la Natura, és a dir, de l'instint. Resseguim-ho.

I ja tot just començar, quan la Mila s'ha encauat dins del carro que els ha pujat camí de Ridorta, acalorada com se sent, esbatega el mocador de cap contra les galtes: «l'aire fresquet del mocador li passà pel coll i polsos com una manyaga dolça i una mica esgarrifadora que la resseguí tota». Poc després, observant desconfiada el seu home, li arriba l'aire del Roquís: «de sobte, com si aquell aire la ferís amb una secreta agullonada, la dona desvià l'esguard estremint-se fortament». Ja dins la casa, «veient aquella sala esbalandrada, la Mila es recordà de la solitud de les muntanyes, amortallades per la boira negra del capvespre, i sentí esgarrifances». En entrar a la capella, «una gelabror de tomba els abrigà tots mateix que un drap moll. La Mila s'estremí i acotà el cap enmig de les espatlles». I és que «la capella estava plena d'esgarrifances, que els hi traspassaven per les carns, crespant-les amb sobtades contraccions». Després, «estremidida», guaita la «serenor del cel». L'endemà, en recordar, camí del Bram, el somni que ha tingut durant la nit, «s'estremí i es posà inconscientment la mà a la ferida». Els estremiments i les esgarrifances, doncs, són

moltes i freqüents en els primers capítols de la novel·la. Com els hem d'entendre? Estremiments i esgarrifances són moviments nerviosos incontrolats, automatismes, que indiquen unes sensacions que escapen al control de la consciència: «el discurs dels nervis és sempre una mediació entre la ment i el cos», ha escrit George S. Rousseau.⁶ Exponent, doncs, expressió, d'aquella part de la ment que no pot expressar-se a través de les paraules: la sensibilitat o, millor, l'Inconscient. En general, doncs, aquests moviments convulsius del cos reflecteixen els moments en els quals la Mila entra en contacte amb aquestes forces ocultes i incontrolades, les exteriors o les interiors (que són, de fet, la mateixa cosa), amb la Vida o amb la Mort.

Dic això pensant en el sentit general de l'obra, però també en un moment concret: quan s'ha acabat la neteja i el pastor, per tal d'il·luminar la capella, li demana que tanqui la porta, i ella s'adona de la posta de sol. Llegim:

—Que estrany, el sol... Sembla que s'haja mort... És ben trist haver de morir!...

I, com un llampec, una sensació morbosa —la idea de la mort— atravesà la inconsciència inquieta de son esperit, deixant-la sangglaçada.

La imatge ens posa davant dels ulls que l'única, l'autèntica veritat humana, és la mort. Ho capta, a més, en el moment de la posta de sol, quan el canvi atmosfèric posa en evidència que la realitat és inestable, que fluctua; en el moment en què el pas del temps i, doncs, la sensació de l'efímer, es fa més evident. I és davant d'aquesta veritat última que pren sentit, tot el seu sentit, la creació de la bellesa realitzada pel pastor: la capella flamejant, amb l'únic objectiu de provocar el plaer estètic, que és, al capdavall, el que representa elevar-se per sobre dels instints, per sobre de la realitat, per sobre de la inconsciència:

—Repareu-ho bé, això, ermitana... ¿Fa pas més rumbo aqueixa resplendor ara que con el sol se passegi pertot?... Donques els llucs d'ací ho atraparien pas prou planer. Hi ha cops que me fan una pena, si sapiguéssiu! Pobrics! Se'n van del món sense sebre què sia cosa de pler...

Tornem als moviments nerviosos, uns moviments que, com tantes coses del tombant de segle, són clarament duals. En la Mila representen, d'una banda, el contacte amb l'Inconscient i de l'altra, són indicatiu d'una sensibilitat superior, d'una predisposició per a la consciència. Ja li havia dit el primer dia, el Pastor i li ho repetirà sovint: «vós seu un manat de nyirvis... m'errí?». És clar que afegia: «Mala cosa els nyirvis,

6. G. S. ROUSSEAU, *Nervous acts. Essays on Literature, Culture and Sensibility*, Nova York: Palgrave Macmillan, 2004.

ermitana. [...] Lleven la quietud i castiguen el senderi». I, certament, això és el que li passarà a ella: és bo a dolent? És a la capella il·luminada, en aquell espai d'art, que «la indiferència que havia enrondat sempre la vida de la dona, mateix que un mur llarg, seguit i sense cap mena de relleu, començà a clivellar-se, filtrant-se per les escletxes, com sigil·losos esperits de la muntanya, malèfiques i torbadores sensacions desconegudes». Són aquestes «malèfiques i torbadores sensacions» les que poden ser bones, si acaben essent dominades, o poden ser dolentes, si són elles les que dominen. Però en tot cas, són la «vida» que ens empeny a viure, la Natura que ens obliga a actuar contranatura: l'única possibilitat de recrear-se com a individus en el segon naixement de la persona, aquell que es realitza en la consciència. I, a través de la consciència i el domini d'un mateix i de l'entorn, restablir una relació exempta de coacció amb la naturalesa, allò que Hans Robert Jauss considera ja inabastable en el món actual.⁷ La dualitat, doncs, pot ser, ha de ser, vençuda per la síntesi harmònica que l'individu ha d'aportar, una síntesi que, de fet, a *Solitud*, acabarà essent impossible. Perquè, en el fons, Víctor Català no ha trobat la solució al gran problema de fons: com resoldre una sexualitat que no sigui destructora.

Quan, amb els canvis del cos experimentats amb la primavera es troba en un moment de plenitud com a dona, en bellesa i sensibilitat, es deixa anar sobre la terra i rendeix la voluntat a la Natura, recordant aquell poema de Maragall:

Tots els membres caiguts, tot jo per terra,
buidat de tota força i sens desig,
la pensa poc a poc se'm desaferra...
[...]
I vaig sent un tros més del prat suau
ben verd, ben verd sota d'un cel ben blau.

La Mila, llegim, sentia dins del pit, «l'escalfor d'un caliver de vida colgada, els ulls se li enlluernaven borbataxament de verdors fortes i de claptes lumíniques, i un desig somort i las d'estirar els nirvis li havia fet apartar els braços del cos i ajaçar-los en l'herba». A diferència, però, de la «immensa pau» del poema maragallià, la Natura que troba la Mila es manifesta a través de l'aparició del desig sexual: «el son, mofeta i impudorós de si, li esbatanà una mica els dos davants del sac, quals botons alts li havia fet descordar la calor, li encongí una cama en forma de pontell i li entrevirà el bust de front a la malesa». Tot seguit, «com presa d'un mal somni, començà a donar senyals d'agitació, el bust se li estremí, les celles es frunziren, el braç dret

7. H. R. JAUSS, *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Boadilla del Monte: A. Machado, 2004, p. 24.

ressaltà sobre la terra amb un moviment nerviós, el front empal·lidit pel repòs, s'enrosà lleument». Immediatament, aquest desig s'objectiva: apareixen les «dues ninetes de llop cerver, plenes de cobejances», de l'Ànima. L'escena desemboca en una seqüència que acaba d'envoltar d'ambigüitats aquest esclat sexual: «Després, tot de cop, doblà el cos sobre les cuixes juntes, amagà la cara i s'abraçà els genolls espau-mòdicament. Una onada xardorosa feta de vergonya, de felicitat, de por i de desig, tot alhora, la invadí, muntant-li dels peus al cap, i enrotllant-li l'ànima sobre si mateixa en vertiginós remoixell, li féu gairebé perdre coneixença». Ja vaig assenyalar, en la meua lectura de *Solitud*,⁸ que aquí es produeix un canvi: el pas cap al pla de la consciència. Perquè tot seguit la Mila, empesa per aquest desig sexual, cerca, entre els que l'envolten, la possibilitat de trobar-hi sortida (hi passen, de manera directa o indirecta, el pastor, en Matias, l'Arnau de Sant Ponç i l'Ànima) i, encara, quan constata el fracàs del seu esforç per atreure en Matias (que hauria estat, al capdavall, «el restabliment de lo que devia ésser»), sent la temptació d'abandonar en la lluita i, com les feixineres, «trasmudar son ésser ple d'inquietuds en quelcom insensible, empedreit, mort en vida...».

Fins a aquest moment, als estremiments i a les esgarrifances, s'han unit els abrusaments, les febres, la impressionabilitat, els enartaments, els tremolors secrets i les turbulències, com quan, en un moment de plena comunió amb la Natura i en aquest cas vehiculades a través de la sublimació religiosa, enmig de l'esclat luxuriat d'aquelles roses «que tot ho embaumaven en sa agonia: terra, aires i cervells», la Mila se sent ferida, «el rostre ple de llàgrimes i el cor trasbalsat per una turbulència deliciosa». Però de mica en mica, tota aquesta activitat automàtica, incontrolada, del cos, va quedant en un segon pla. Encara apareixen algunes referències fins al moment del plor, enmig del «mal de muntanya», el moment més baix de la Mila. Però tots aquests automatismes corporals que expressen moviments interns de l'inconscient, van essent progressivament canalitzats per la consciència: la fisiologia va donant pas a la psicologia. Per què? Potser estudis futurs ens podran aclarir fins a quin punt el procés d'escriptura és el de lliurament de materials a la revista *Juventut* o si la novel·la havia estat ja pensada i escrita amb anterioritat, com a mínim parcialment, i l'autora anava refent el material en el moment de lliurar-ho. Dic això perquè em pregunto si el canvi del predomini de les sensacions fisiològiques cap al de les sensacions psicològiques és plenament conscient o si és la mateixa dinàmica de l'escriptura la que l'hi imposa. Cap de les dues vies treu coherència a l'obra perquè, en aquest segon cas, quan l'autora va creant el personatge, recorre als moviments interns automàtics, a la fisiologia, per explicar tot allò que escapa de la cons-

8. J. CASTELLANOS, «*Solitud*, novel·la modernista», *Els Marges*, núm. 25, maig 1982, p. 45-70. Recollit dins *Literatura, vides, ciutats*, Barcelona: Edicions 62, 1997, p. 51-110.

ciència de la protagonista, però quan aquesta ja se li ha format com a «caràcter», com a entitat moral, aquest recurs ja no li cal ni li convé perquè ella mateixa, la protagonista, es coneix i s'analitza i perquè, a més a més, compta amb tota la càrrega simbòlica que dóna sentit al procés que va seguint. La part irracional, incontrolada, del seu cos no desapareix del tot, òbviament, perquè els impulsos instintius, les pors i els desigs sexuals, són peces bàsiques de l'obra. Però la seva aparició va seguida, a mesura que avança l'obra, d'una minuciosa anàlisi psicològica.

Em remeto a la lectura que vaig fer-ne el 1982, que resumeixo tot seguit: el pastor, en l'ascensió al Cimalt, vol donar a la Mila el coneixement complet de la realitat, aquell que li permeti sobreviure sola. Per això, en el Cimalt es produirà el xoc entre la realitat tal com l'hi presenta el pastor i la realitat tal com la Mila la veu. I tota l'ascensió va preparant la topada: la Mila s'adona que el pastor s'absenta en el seu món interior i, carregada de pors i d'inseguretats, primer per la fressa del Bram, després pel paisatge fantàstic del crepuscle, cerca el refugi, òbviament confortable, en el pastor. La consciència de la Mila, dominada per les fortes impressions que va rebent, en travessar el Pas dels Llamps, en un moment d'immersió en la Natura (lloc de maldat), inicia un encadenat de pensaments que van des del temor a l'agressió sexual per part del pastor fins al desig perquè el pastor no actuaria com a destructor sinó tot al contrari: «amb l'esguard emboirat pel deliqui del somni, la dona gustà les dolçors de l'amorosa abraçada i es sentí transportar cap als móns de misteri que visitava ell sol quan la seva ànima s'absentava de la terra». Després, se sent ridícula davant del seu desig, però no l'abandonarà. Al contrari. Potser la solució pot venir no pas de la fosca sinó de la immersió en la llum interior. I, així, «cloent els parpres i tirant el cap enrera», la Mila té una sensació ben diferent d'aquella terrenal d'uns mesos abans: «Mireu: els ulls se m'enguerxen i em sembla que el cel gira com una roda de molí, anant lo de dalt a baix; i quan el veig a sota meu com si me'l guaités en una bassa d'aigua, me vénen unes ganes de deixar-m'hi anar i d'enfonsar-m'hi tota, a dins del cel!...». Segueix una llarga anàlisi interior, amb plena consciència, «sense turbulències insanes», en un procés que la porta a sentir-se «feliç com mai ho hagués estat», de manera que porta al pastor els seus «impulsos de besar», uns impulsos «apressarats, frenètics, irresistibles, de besar quelcom», motiu pel qual es gira cap al pastor. Remarco aquest punt d'impersonalitat, d'impuls irracional, perquè és, just, el moment en el qual apareix l'Ànima. Un instant, però la possibilitat d'una exaltació sexual sense turbulències s'ha esvaït definitivament. Després, la Mila encara intentarà recompondre, amb una nova anàlisi psicològica del seu interior, aquesta possibilitat, suposant que el pastor l'estima secretament i que aquesta és l'única manera possible de fer-ho atesa la seva situació: «També era aquest un estimar incomplet i antinatural, però hi havia major condícia i honestedat». Però ni això és possible després de la revelació de l'edat del pastor. Allò que havia d'haver representat el coneixement complet de la realitat per part de la Mila,

passa a ser, així, una simple etapa perquè ara se succeiran la calúmnia, la mort del pastor, l'altra calúmnia i, finalment, la violació.

Em sembla significatiu que la violació es realitzi en un moment en el qual la protagonista ha perdut la consciència: s'adona que la violen, però la violació en si, és a dir, el moment de predomini de les forces inconscients, de la Natura en el seu estat més primari i violent, representa la negació de la consciència: «Veié una gran lluminària i cregué que la vida li mancava; mes, abans de perdre del tot la coneixença, encara sentí caure-li al damunt i enfonsar-se en ses carns la grapa peluda i l'alepada roent de la fera». La violació és experiència última i traumàtica de la realitat, la davallada als inferns. A ningú no ha d'estranyar, doncs, que la Mila ja no necessiti res més per al coneixement complet de les coses: «son pensament creixia a poc a poc, apartant-se d'ella, allunyant-se cap a l'infinit i prenent la forma semiesfèrica de la volta constel·lada; i ella, punt central d'aquell pensament dilatat que semblava abraçar-ho tot, comprenia sense esforç lo que no havia comprès mai encara, veia clar el costat fosc de les coses estades, i amb una claredat tan neta, tan diàfana, que ella es feia creus de la passada ceguera». El cercle es tanca: totes les coses estades cobren ara sentit. Com interpreto jo aquest sentit, ja ho vaig escriure i no em desdic de cap de les paraules amb què ho vaig fer: «la Mila arriba a la clarividència convertida ja, ella mateixa, en l'instrument d'aquesta força cega, universal, que empeny la vida a costa de la vida: per ella, contra ella, anihilant-la a ella, la vida continuarà perpetuant-se sobre la terra. I és això, paradoxalment, el que ella havia desitjat en el seu somni de “normalitat” i sense comptar que l'espècie –allò que d'animal, de col·lectiu, hi ha en l'home– es perpetua en menjar-se els seus propis fills. Perquè aquesta “voluntat de viure” inconscient, cega i universal, que es manifesta com a instint sexual omnipotent, predomina en l'home. Poc hi valen, enfront d'ell, les concepcions cartesianes, racionalistes, de l'individu com a consciència-voluntat-acció (Nietzsche les havia considerades un producte d'un instint de menor potència, el de conservació, que s'alimentava de la por i dirigia les facultats intel·lectuals). Al capdavall, la mateixa Mila, víctima de la “realitat”, és un exemple clar dels límits de la consciència i de les racionalitzacions humanes [...], capaces de conèixer, de percebre, les conseqüències de tot això, però incapaces d'esbrinar [...] les causes que les motiven».

Ara s'adona, també, de quina era la solució que el pastor li oferia: una solució no anihiladora: crear-se un recés en l'art, en el benentès que, dins aquestes concepcions, res no diferencia l'individu en la seva plenitud de l'artista. Al contrari: l'artista el representa gràficament perquè és el creador. Situar-se, doncs, en aquella «percepció purament interna» capaç de transcendir les aparences del temps i de l'espai que limiten i condicionen el coneixement humà i accedir a l'autèntica realitat de les coses. La Mila se n'adona ara, massa tard, quan la «claredat» és «ja inútil». ¿Era la sublimació, l'absència de sexe, el que l'atreia del pastor? De fet, els ulls del pastor

havien tallat la seva aproximació a l'Arnau. De forma conscient, doncs, no era això el que volia: d'aquí la decepció. Però, existeix, dins de les concepcions de l'obra, la «normalitat» sexual que ella hauria desitjat? Res no fa pensar-ho. L'única sortida real és la que tanca l'obra: l'assumpció voluntària del propi destí amb una actitud de «sobrietat tràgicament despullada» de qui és conscient de la seva pròpia personalitat. Un acte voluntari: abandonar l'ermita i el marit i assumir, amb la més absoluta dignitat, la tràgica solitud.