

VIOLÈNCIA CONTRA LES DONES I SIMBOLOGIA RELIGIOSA EN LA NOVEL·LA *SOLITUD*

AUTORA: TERESA MIRALLES RIQUÉ

DIRECTORA: MONTSE GATELL PÉREZ



TREBALL FINAL DEL GRAU EN LLENGUA I LITERATURA CATALANES

UNIVERSITAT OBERTA DE CATALUNYA



REUS, MAIG DE 2021

Agraeixo a la directora del present treball,
Montse Gatell Pérez,
l'ajuda i l'orientació rebudes.
La seva oportuna guia s'afegeix
a la de totes les professores i tots els professors
que m'han estimulat i recolzat al llarg de la carrera.

ÍNDIX

RESUM / ABSTRACT	4
PARAULES CLAU / KEYWORDS	4
1. INTRODUCCIÓ	5
1.1. Justificació	7
1.2. Objectiu	8
1.3. Estat de la qüestió	9
1.4. Metodologia	12
2. MARC TEÒRIC	14
2.1. La violència contra les dones: un fenomen complex	16
2.1.1. Violència masclista o violència de gènere?	16
2.1.2. La violència simbòlica i la violència física. Dues cares d'una mateixa moneda	18
2.2. La religió judeocristiana com a instrument del patriarcat per al domini de les dones	20
3. <i>SOLITUD</i> , UNA NOVEL·LA SIMBÒLICA	22
3.1. Els símbols religiosos	24
3.1.1. Dicotomia entre el Bé i el Mal	24
3.1.2. Llocs emblemàtics i al·lusions eticomorals	29
3.1.3. Imatgeria bíblica	30
3.1.4. Elements de caire esotèric o amb connotacions màgiques	32
3.2. La representació de la violència masclista dins l'obra	33
4. CONCLUSIONS	35
5. BIBLIOGRAFIA	38

Imatge de la portada: Gravat d'una edició de bibliòfil de *Solitud*, de 1929, exposada als Espais Víctor Català del Museu de l'Escala.

RESUM

Solitud ha estat analitzada des de diverses perspectives al llarg del temps. Les més canòniques l'han situada al marc de la novel·la modernista rural. Se n'han fet també lectures psicoanalítiques, siguin simbòliques o només psicologistes. Les aportacions del pensament feminista de la segona meitat del segle XX i la manera com la crítica literària ha contribuït als estudis de gènere, han obert encara la possibilitat a noves lectures. Les múltiples interpretacions de *Solitud* demostren que l'obra ha esdevingut un clàssic i que, com a tal, escapa, almenys en part, de les classificacions. Les admet totes i alhora les defuig totes. L'obra permet ser analitzada, encara, des d'òptiques desateses fins ara. En aquest treball s'analitzen els referents simbòlics religiosos presents a *Solitud* que donen valor de contingut a la violència masclista, i la manera com, utilitzant l'enfocament dels estudis de gènere, aquest tipus de violència és representada a la novel·la.

ABSTRACT

Solitud has been analysed from various angles in the past century. The most canonical approach has categorized it in the rural modernist novel section. It has also been interpreted psychoanalytically, both in its symbolism and in the psychology of its characters. The feminist movement of the second half of the 20th century viewed the novel from the perspective of gender studies, giving way to new readings. The various interpretations of *Solitud* are a demonstration that the novel has become a classic. This means that —to a large extent— it evades the categories. It fits in all of them just as much as it avoids them all. This work can still be analysed from new perspectives. Using the parameters set by gender studies, we will analyse the religious symbolic references that are present in *Solitud*, strengthening the narrative of sexist violence, and the way in which this kind of violence is represented in the novel.

PARAULES CLAU: Literatura catalana, Víctor Català, Caterina Albert, *Solitud*, simbologia religiosa, violència masclista.

KEY WORDS: Catalan literature, Víctor Català, Caterina Albert, *Solitud*, religious symbolism, sexist violence.

1. INTRODUCCIÓ

Fa més d'un segle que Víctor Català, pseudònim de Caterina Albert i Paradís (l'Escala, 1869-1966), va publicar *Solitud* en forma de fulletó a la revista *Joventut*, setmanari cultural i literari editat a Barcelona del 1900 al 1906. La novel·la aparegué per entregues entre 1904 i 1905, i a continuació fou publicada en forma de llibre a l'editorial homònima de la revista. D'aleshores ençà, *Solitud* ha estat publicada moltes vegades i, sens dubte, és l'obra que ha catapultat l'autora a la glòria. Esdevinguda una obra de referència, integra ineludiblement el cànon literari català del segle XX.

Anteriorment a *Solitud*, Català s'havia donat a conèixer com a escriptora als Jocs Florals d'Olot del 1898, on li van premiar un poema i el monòleg teatral en vers *La infanticida*. El pseudònim "Víctor Català" el va adoptar després d'aquest premi (Castellanos, 2009), manllevant el nom d'un personatge de *Càlzer d'amargor*, novel·la que escrivia aleshores i que mai no enllestiria.

En saber-se qui era l'autora real del text, el jurat s'escandalitzà perquè considerava inconcebible que una dona hagués escrit un relat de contingut tan violent. Temps a venir, en una conversa amb Tomàs Garcés, publicada a la *Revista de Catalunya* l'agost de 1926, ella valorava així l'episodi:

Em proposava de no descobrir mai la meva personalitat. A Olot vaig haver de trencar la consigna [...] Hi hagué unes discussions fantàstiques, es veu, sobre qui era l'autor d'aquell treball. Sembla que es tractava d'un monòleg atrevit. Jo no me n'adonava. Quan van saber que l'autor era una dona l'escàndol va ser més gros. No trobaven correcte que jo contés la història d'un infanticidi. I no obstant, és que pot tenir límits l'obra de l'artista? No crec que unes normes morals puguin frenar-la. Crec elemental advocar per la independència de l'art. Gràcies a aquesta independència he pogut ser fidel a la meva vocació que tothom hauria volgut intervenir. (Garcés, 1985: 31)

D'aquest comentari se'n dedueixen dues coses: per una banda, que Català era molt conscient que l'artista ha de ser lliure i independent per poder lliurar-se a la creació, i, de l'altra, que ja d'antuvi era sabedora que si volia continuar com a escriptora havia de presentar-se públicament amb alguna màscara per amagar qui era. L'enrenou dels Jocs Florals d'Olot l'empenyé a prendre aquest determini. En efecte, va rubricar tota la producció literària posterior amb el pseudònim de Víctor Català. El camuflatge li serví

d'escut per poder escriure amb més llibertat i “ser fidel a la meua vocació”, talment ja havien hagut de fer tantes altres escriptores al segle XIX. Alguns anys després, publicà tres reculls de contes, *Drames rurals*, *Ombrívols* i *Caires vius*, respectivament el 1902, el 1904 i el 1907. Molts d'aquests contes deixen entreveure el costat fosc de la naturalesa humana. En alguns, el tema central el constitueix el maltractament de les dones per part dels homes. Català hi mostra diverses cares de la violència masclista: els maltractaments físics i psicològics (a “Daltabaix”, 1902), l'homicidi per gelosia (a “Parricidi”, 1902), l'agressió sexual (a “La fi dels tres”, 1904) o la venjança mortal d'un pare cap al violador de la filla (a “Contraclaror”, 1907). Ens aturem a esmentar aquestes narracions perquè les redactà simultàniament a *Solitud*, tot i que cal puntualitzar que *Caires vius*, publicat un parell d'anys després de *Solitud*, aplegava relats escrits almenys cinc anys abans, com testimonia la mateixa autora al “Pòrtic” que els encapçalà:

Al llegidor:

Aquest nou llibre que t'entrego no és pas, en rigor, un llibre nou, sinó l'emulsió d'un llibre vell amb quelques elements d'altres llibres a fer [...] els contes rurals surten endarrerits de més d'un quinquenni. (Català, 2019: 7)

I no només coincidí en el temps la redacció d'aquells contes amb la de novel·la, sinó que de la comparació entre ambdós resulta també evident que comparteixen diversos elements, com ara l'ambientació o les trames.

Solitud planteja diverses qüestions al voltant de la protagonista central de la narració, Mila. Una dona molt jove, òrfena de pare i mare, casada —malcasada— de fa poc amb un xicot gandul i fleuma, Matias, que no mostra cap interès amorós o sexual envers ella i que l'obligarà a acompanyar-lo a viure a una ermita molt aïllada, enfilada a l'alta muntanya. La soledat del paisatge esdevindrà una protagonista més dins l'obra per tal com transmetrà al lector els estats emocionals de Mila. A través de la narració, Català fa aflorar tot un món simbòlic de contraris al voltant de l'enfrontament subtil entre les forces del Bé i les del Mal. Un mal que acabarà amb la seva violació, dins l'ermita, a mans de l'Ànima, un subjecte que un altre personatge, el pastor Gaietà, defineix com «la cosa més roïna de la muntanya» (2005: 54). L'agressió determinarà que la dona abandoni el marit i que decideixi descendir a les terres baixes per intentar viure de manera autònoma.

A la novel·la, les dones són presentades d'antuvi com a individus a qui s'ha negat la capacitat de prendre decisions de manera voluntària i a qui les circumstàncies

personals i socials menen unidireccionalment a seguir l'únic que s'espera d'elles: casar-se i obeir el marit. Però al final, en canvi, resulta que Mila acaba decidint com ha de ser la seva vida, la qual cosa fa de *Solitud* una obra que ofereix una visió alternativa sobre la condició femenina tradicional. És, per tant, una obra susceptible de ser llegida i interpretada a partir de les teories dels estudis de gènere i amb la perspectiva del pensament feminista.

1.1. Justificació

Quan algú pretén estudiar amb profunditat una obra literària cabdal, com és ara *Solitud*, i s'endinsa en el mar d'estudis precedents, pot arribar a pensar que ja no queda cap altra anàlisi possible. Cal, però, no oblidar que qualsevol nova lectura es fa sempre des d'un present i amb una mirada concreta, tot posant de relleu certs elements i obviant-ne d'altres. Un nou estudi recull certament allò que ja s'ha dit, però alhora permet aportacions inèdites.

El pensament freudià, i les escoles filosòfiques posteriors que se'n deriven, han influït les interpretacions fetes fins ara de l'obra. En aquest sentit, Gabriel Ferrater (2010: 60), en unes conferències fetes a la Universitat de Barcelona, afirmà que «*Solitud* és el relat d'una mena d'al·lucinació eròtica, per una part, de l'autora però, per altra banda, del seu personatge». Ara, si el que ell entén per “al·lucinació eròtica” de Mila és la visió poc realista de la sexualitat i de l'amor per part d'ella, hi podem estar d'acord; però afirmar que també sigui una “al·lucinació eròtica” de l'escriptora queda fora de l'abast del crític perquè resulta una afirmació del tot gratuïta. A més, es tracta d'un comentari sobrer, fins i tot masculista, que menysté i obvia que Català analitza la situació d'una persona que lluita, en un món asfixiant i solitari, per entendre què sent i què desitja com a dona i com a esposa.

Al seu moment, però, Maria Aurèlia Capmany, que no ho veia pas de la mateixa manera, opinava que «el cànon simbolista del crític ha planat sobre l'obra i ha amagat tot el que té d'anàlisi lúcida de les actituds, les passions, les pors i les tendreses humanes» (1980: 24). Per tot això, la posició d'aquesta darrera resitua, al nostre parer correctament, la intenció de Català a la novel·la: una “anàlisi lúcida” de l'actitud de les dones, com éssers humans, davant la mena de vida que d'antuvi se'ls imposa(va).

Ampliant, doncs, les anàlisis precedents sobre *Solitud*, la nostra intenció és d'incidir en l'anàlisi de certs elements fins ara poc tractats.

1.2. Objectiu

L'univers literari construït per Català a l'obra situa les coordenades d'un món perdut als cims, ubicat principalment dins d'una ermita i, a més, ple de signes binaris contraposats, que resulten formes subsidiàries de l'eix principal format pel Bé i pel Mal. Hi ha una presència notable de representacions religioses. En aquest sentit, la figura amb més representació és Sant Ponç, el patró de la contrada. Els exvots de la capella del sant il·lustren el paper de la devoció popular en la trama de la novel·la.

El capteniment de certs personatges adquireix un valor representatiu, amb atribucions simbòliques. El pastor Gaietà, de vegades, mostra rituals i maneres de sacerdot. Alguns pecats capitals —la peresa, la ira o la luxúria— s'exterioritzen en la conducta dels protagonistes. La maldat extrema queda fixada en la figura de l'Ànima. Les llegendes contades pel pastor revelen un fort component espiritual, ensems que evidencien conductes masculistes i violentes cap a les dones. Així mateix, hi ha llocs emblemàtics, com són ara la capella del sant dins de l'ermita o el Bram, una font natural, l'aigua de la qual té efectes miraculosos. També el Cimalt, el pic més alt d'aquelles muntanyes, des d'on es divideixen totes les valls i la línia costanera, que guarda dalt de tot el record d'una creu desapareguda per intervenció divina quan un renegat de la fe cristiana hi va penjar una esquella de matxo. El so de l'esquella avisa quan hi haurà alguna desgràcia. I encara l'Orgue, un espadat en el camí que puja cap al Cimalt, des d'on es deixarà veure la maldat.

Les figures masculines estan perfilades de manera estereotipada, llevat de la figura del pastor, i encarnen diverses actituds masculines i masculistes envers les dones, en particular, actituds paternals, de desig o de pulsio sexual violentament primàries. El marit de Mila i el jove Arnau del mas de Sant Ponç són representats amb un simple croquis. El primer representant la peresa, la mentida i la no-sexualitat; el segon, el desig amorós carnal. Per contra, Mila, la figura femenina apareix com un personatge complex i amb veu, sense esquematismes.

Atenent tots aquests elements, la nostra intenció és interpretar *Solitud* analitzant la simbologia religiosa present en l'obra i la representació de la violència masculista que s'hi descriu. El punt de partida són les teories dels estudis de gènere i la crítica feminista. La pregunta pertinent que intenta respondre el present estudi és: ¿de quina manera la religió apareix a la novel·la com a element que empara la violència institucional i simbòlica contra les dones?

1.3. Estat de la qüestió

La vida i l'obra de Víctor Català han estat analitzades, des de molts angles, a través de tota mena d'aproximacions: tesis, estudis específics, articles, ressenyes, seminaris i jornades acadèmiques.

D'entre les tesis doctorals, destaca *Caterina Albert / Víctor Català. La voluptuositat de l'escriptura*, de Francesca Bartrina, publicada l'any 2001 i, d'entre els estudis específics, cal esmentar el llibre d'Helena Alvarado, precisament amb el títol «*Solitud*» de Víctor Català, del 1997. Pel que fa als articles, destaca “*Solitud*, novel·la modernista”, de Jordi Castellanos, aparegut el 1982 al número 25 de la revista *Els Marges*. Anteriorment, Gabriel Ferrater, en unes conferències sobre literatura dictades a la Universitat de Barcelona, havia dedicat dues sessions a *Solitud*. Aquestes conferències foren publicades el 2010 al volum *Tres prosistes. Joaquim Ruyra, Víctor Català i Josep Pla*.

Pel que fa a simposis i jornades, se n'hi han dedicat tres d'importants a la seva vila natal, l'Escala. Les primeres jornades se celebraren entre el 8 i l'11 d'abril de 1992, les segones entre el 20 i el 22 de setembre de 2001 i les terceres entre el 17 i el 19 de març de 2005, aquestes darreres amb motiu del centenari de la publicació de *Solitud*. Totes les aportacions a les diferents jornades han estat publicades posteriorment.

La mostra acabada de desplegar palesa fins a quin punt ha estat escodrinyada l'obra de la nostra autora, en particular, *Solitud*. Bartrina, a la tesi esmentada, parla de dues visions en la recepció de *Solitud*: una, la institucionalitzada, que cataloga *Solitud* com a novel·la rural emmarcada dins la tradició literària modernista (2001: 198), i l'altra, des de la lectura més original proposada per Gabriel Ferrater, interpretant l'obra a partir de preceptes psicoanalítics. Bartrina destaca com Ferrater fou el primer a observar dins la novel·la construcció simbòlica feta de signes sexuals contraris (2001: 206). Si acudim directament al text de Ferrater, veurem que hi distingeix tres sèries de símbols de caire sexual: símbols virils, símbols flàccids i símbols que comparen el paisatge muntanyenc amb el cos d'una dona (Ferrater, 2010: 68-69). Des d'aquesta perspectiva, queda clar que la simbologia religiosa present en la novel·la també participa de la tríada simbòlica assenyalada per Ferrater. En efecte: de vegades, són símbols de virilitat, com és ara la que encarna l'Ànima, una mena de representació demoníaca; d'altres, ho són de flacciditat, vegi's la figura andrògina i estrafeta de Sant Ponç; i també emergeixen símbols de feminitat, per exemple, la balma on neix el salt

d'aigua del Bram, entesa com a úter que fecunda la contrada i que alhora esdevé en plena natura una segona capella del sant.

Segons Helena Alvarado (1997: 81-82), *Solitud* s'ajusta d'una banda als preceptes estètics i ideològics del Modernisme mentre que, d'altra banda, se'n distancia. S'acosta a les directrius modernistes en tant que explica les relacions de l'individu amb el món que l'envolta com una globalitat que pot ser alhora constructora o destructora. S'hi acosta encara en mostrar com l'autorealització individual s'oposa a les directrius marcades per la societat. Ara bé, tocant a aquest punt, la novel·la divergeix parcialment de les formulacions característiques del Modernisme pel fet que qui trenca el determinisme imposat per la societat és una dona. Algunes de les innovacions que a parer d'Alvarado presenta *Solitud* fan que l'obra s'allunyi de dogmes o escoles literàries. Aquestes innovacions sorgeixen en la construcció del *jo dona* com a identitat pròpia. Mila, la protagonista, explica el món que l'envolta a través dels seus ulls. Un jo interior que s'escapa de la visió masculina del món. En aquest sentit, la novel·la també posa de manifest les dificultats de comunicació entre els homes i les dones, a les quals cal afegir la condemna clara de la violència masculista. L'autora utilitza un llenguatge del tot personal per explicar el desig sexual i amorós a través d'una simbologia de contraris. Mila se'ns presenta com una dona tangible, de carn i ossos, aferrada a la realitat. I, al final de la novel·la, s'allunya dels estereotips vigents en la literatura finisecular tot aportant un aire de "dona nova" (Alvarado, 1997: 82-84).

Jordi Castellanos examina el sentit profund de la novel·la dins del marc ideològic del Modernisme. Assevera que és un relat tancat, amb una ascensió no voluntària de Mila cap a les terres altes i un descens individual, solitari i voluntari, cap a la terra baixa. El resultat d'aquest itinerari serà la descoberta de la llibertat, de la decisió individual, de l'autonomia personal. Segons el professor, la novetat principal que presenta l'obra dins del panorama modernista català és que la protagonista d'aquest viatge interior és una dona, un dona no gens excepcional, que no es diferencia de la resta de dones però que arriba a ser capaç de recórrer el camí que la portarà a una existència individual (Castellanos, 1982: 45-46). La concepció ideològica i estructural de la novel·la doncs, a parer de Castellanos, s'adiu perfectament a les formulacions modernistes.

D'altra banda, en les diferents jornades dedicades a la vida i l'obra de Caterina Albert s'han tractat nous temes puntuals referits a *Solitud*. Destaquem l'aportació de Mariàngela Cerdà i Surroca a les jornades de 1992, titulada *Solitud, més enllà de*

l'imaginari. L'article fa una anàlisi interpretativa de la cosmogonia religiosa i mítica continguda a la novel·la. L'autora sosté que és una "novel·la realista-simbolista i tràgica, desenvolupada en un escenari còsmic, on Víctor Català plasmà magistralment [...] l'etern-dolor de l'etern-femení" (Cerdà i Surroca, 1993: 152). Conclou que el conjunt de referents religiosos, els elements fantàstics i una prosa repetidament poètica atorguen a l'obra una dimensió mítica i universal.

Pau Quina Jaume (2002: 484), en una aportació a les segones jornades, el 2001, sota el títol *La contraposició del Bé i del Mal a Solitud de Víctor Català*, argumenta que la representació del Bé i del Mal recorre tota la novel·la. Trobem aquesta representació en la figura del pastor i en les rondalles que conta, en l'Ànima, en Sant Ponç, en les classes socials, i fins i tot, participa en els conceptes de "terra alta" i "terra baixa", i encara en la naturalesa que envolta l'ermita. A més, observa que el Mal acostuma a sortir sempre victoriós al llarg de tota l'obra.

De les terceres jornades, el 2005, destaquem la ponència de Lluïsa Julià: *La Mila. Genealogia d'un personatge amb veu pròpia*. Quant a l'obra literària de Català, remarca

que poques vegades l'abandonament del sistema social imperant es descriu d'una manera tant nítida com en el cas de Caterina Albert. És una subversió total, contra el matrimoni, contra la religió catòlica, tot allò a què es troba subjecte la dona. [...] Els estudis teòrics feministes i les seves aplicacions han il·luminat tota una nova perspectiva que permet llegir l'obra de Caterina Albert amb tota la seva esplendor i força. (2006: 60-61)

Julià traça una genealogia del personatge de Mila a partir d'altres personatges femenins anteriors a *Solitud*, i també té present altres facetes artístiques conreades simultàniament per Albert, com l'escultura, la pintura o el teatre, que Julià interpreta com un continu artístic. L'interès pictòric d'Albert pel retrat i l'autoretrat permeten comprendre la plasticitat de les descripcions dels personatges dels relats anteriors a *Solitud*. L'edició d'artista de 1902 dels *Drames rurals* va incloure, il·lustrant aquells relats, tretze carbons de l'autora, on, «si els analitzem, es pot percebre la [...] funció de marc situacional de cada drama» (Julià, 2006: 63).

De l'interès d'Albert pel teatre en deixen constància la traducció, el 1897, de *Les set princeses*, de Maurice Maeterlinck, i la publicació, el 1901, de *Quatre monòlegs* seus. Potser perquè "el teatre focalitza l'acció sobre els personatges" (Julià, 2006: 64) i

atenent els diversos antecedents que hem exposat se'n desprèn que, respecte a Mila,

Difícilment es podria crear un personatge amb la seva radicalitat, amb la capacitat que fa possible que triï la llibertat, sense haver escrit altres històries i haver creat personatges previs que l'anunciïn. (Julià, 2006: 61)

Recollint, doncs, tot el que manifesten les interpretacions crítiques exposades, resulta que *Solitud*, ubicada dins del corrent modernista, aporta una visió nova a la novel·lística catalana de començaments del segle XX. L'obra permet interpretacions de caire psicològic, basades en la psicoanàlisi i, segons algunes lectures, la seva comprensió passa per interpretar tant els símbols religiosos com els abundants elements fantàstics presents en la trama. Cal destacar que el motor intern activador de tots els fils dramàtics rau en l'existència del Bé i el Mal. Així mateix, hem de concloure que el personatge de Mila, en tota la seva complexitat, no és fruit de cap casualitat o d'un moment de suma inspiració, ans al contrari, resulta d'una recerca artística perseverant. Convé puntualitzar, encara, que *Solitud* pot ser analitzada des d'una recepció feminista, és a dir, aplicant-hi la teoria o teories interpretatives pròpies d'aquest camp. Això implica indagar de quina manera el relat deixa entreveure, o denuncia, el sotmetiment de les dones als homes per la simple diferència sexual, i totes les implicacions en l'àmbit social, cultural i psicològic.

1.4. Metodologia

En primer lloc, hem procedit a localitzar i a delimitar els símbols religiosos presents en el relat. Posteriorment, els hem interpretat i analitzat situant-nos al marc de la religió catòlica, o, si es vol, dins de la tradició judeocristiana. Els símbols més interessants són els relacionats amb el poder ideològic exercit al llarg del temps per la mateixa religió, que nega a les dones la categoria de subjectes lliures i les mostra com a éssers inferiors i passius, en contraposició a la categoria superior d'*home*. La dona es redueix a l'*altra*. I, col·locada en la posició del poder, la religió empara la violència masculista. És doncs, així, com hem examinat l'entramat simbòlic de la novel·la.

El treball s'estructura en dues parts. La primera, de caire teòric, repassa les principals aportacions del feminisme a la comprensió i la denúncia de la violència contra les dones. Inclou un apartat dedicat al paper instrumental de la religió judeocristiana en la formulació d'aquesta violència. La segona part està dedicada a l'anàlisi textual de *Solitud* i a la simbologia a què ens hem referit. La pretensió és

evidenciar com Víctor Català incorpora aquests símbols al discurs narratiu per tal de denunciar la violència masclista.

2. MARC TEÒRIC

El segle XX ha estat el segle del feminisme. Una corrua de pensadores, literates i filòsofes ha trastocat els esquemes vigents i ha promogut una mirada descentrada a l'estatus normatiu heterosexual dominant. Gràcies a totes aquestes aportacions s'han aconseguit reformes socials i legals en favor dels drets de les dones en molts països. Ara, no només cal entendre el feminisme com un moviment social en lluita contra les desigualtats de gènere, sinó que convé assumir-lo com una revolució epistemològica qüestionadora d'esquemes de pensament suposadament naturals que, en realitat, han estat *naturalitzats* per la cultura i per les relacions de poder.

El moviment sufragista, iniciat cap a meitat del XIX als Estats Units i al darrer quart del segle a Anglaterra, es considera la primera onada feminista. És en aquest context on podem situar la figura de Caterina Albert, quan escriu *Solitud* (1904-05). En una carta enviada per l'autora, el 1906, a la revista *Or y grana* defineix el seu feminisme com un moviment que es va donant en el si de les societats: «jo crec qu'el feminisme veritable (ó sia l'aixecament gradual del nivell intel·lectual, moral y social de la dona) es sempre fruyt d'un moviment intern é inconscient de las societats y no d'una acció personal isolada» (Català, 1906: 10). Per a ella, el significant és aquest “aixecament gradual”. Concep el feminisme com si fos un moviment que s'anés desenvolupant de manera inconscient, sense la voluntat personal de ningú en concret, és a dir, absent de la consciència col·lectiva de pertànyer a un grup oprimít.

Aquesta manera personal d'entendre el feminisme evoluciona amb el temps i el 1917, en el discurs “De civisme i civilitat” que pronuncia als Jocs Florals de Barcelona, l'autora demostra «una certa consciència de grup» oprimít (Bartrina, 2001: 46). El que sabem del cert és que Caterina Albert estava al cas dels moviments sufragistes i que col·laborà diverses vegades al suplement literari mensual *Feminal* de la revista *Il·lustració Catalana*, publicada a Barcelona en el període que va des de l'abril de 1907 fins al desembre de 1917. Al suplement aparegueren, en efecte, articles sobre els moviments sufragistes anglesos, nord-americans i francesos, sobre les diputades finlandeses i sobre el feminisme italià, però val a dir que amb poc esperit crític, atès que de les seves pàgines traspuja la idea que el paper principal de la dona era només dins la família (Bartrina, 2001: 46). La publicació il·lustra el pensament molt tènueament feminista del moviment catalanista conservador de l'època. Podem dir, doncs, que la nostra autora no era aliena a les reivindicacions del feminisme primerenc, el conegut

com de la primera onada.

Les aportacions en l'anomenada segona onada, ja a la segona meitat del segle XX, partien de dos manifestos emblemàtics. El primer, *Le Deuxième Sexe* (1949), de la francesa Simone de Beauvoir, conté una idea destinada a fer fortuna: “no es neix dona, s'arriba a ser-ho”. El segon, una mica posterior, és el llibre *The Feminine Mystique* (1963) de la nord-americana Betty Friedan, on s'identifica el malestar de les dones amb “el problema que no té nom”. El problema rau al fet que les dones són expulsades de l'estructura social, econòmica i educativa, i relegades a un paper secundari. La seva missió esdevé una autorealització idealitzada com a construcció social, fent de mares i d'esposes bondadoses, instal·lades en la insatisfacció permanent i enteses com a éssers asexuals. No és altra cosa, segons Friedan, que la submissió patriarcal que impedeix l'autonomia personal (Pujal 2005: 25). Una tercera obra de referència serà *Sexual Politics* (1970), de l'anglesa Kate Millett, la qual, en una entrevista del 1977, anava més lluny en proposar que el sexe és un tipus de categoria política igual com ho poden ser la classe social o la raça (Millett, 1977: minut 1:02). En totes aquestes obres hi ha una constant: la categoria *dona* és entesa com una construcció social.

En els anys setanta, la segona onada feminista s'estén a molts països. S'insereix dins els moviments de protesta sorgits la dècada anterior —el moviment estudiantil del maig del 68 a París, el moviment pacifista contra la guerra del Vietnam, el moviment *hippy*, el moviment ecologista—. Són moviments que qüestionen l'ordre establert, les identitats individuals i col·lectives i postulen noves maneres d'entendre la societat. No es poden categoritzar dins d'un moviment social clàssic, segons el cànon marxista, com serien el moviment obrer o la revolució russa, partint de la idea de la lluita de classes. El que volen és una redistribució dels recursos i una modificació de l'estructura social de classes (Pujal, 2005: 34).

A partir dels anys vuitanta, el moviment feminista entra en una fase d'institucionalització, en el sentit que s'aconsegueixen certs objectius formals bàsics com lleis de divorci, d'anticoncepció, d'avortament i drets laborals. A la vegada, es comença a implantar la idea de la discriminació positiva a favor que les dones ostentin una quota significativa de presència en la gestió política pública. A partir d'aleshores i fins a l'inici del segle XXI, conviuen, i de vegades es barregen, tant l'anomenat feminisme de la igualtat com el de la diferència. El primer reclama, seguint la trajectòria ideològica feminista de dècades anteriors, la necessitat d'una transformació de la vida pública on les dones estiguin reconegudes com a subjecte amb els mateixos drets que

els homes. El segon postula que, per a ser feminista, no cal una masculinització de les dones, sinó que cal entendre la diferència com un valor positiu en ell mateix. Les feministes de la diferència posen l'èmfasi en la transformació de l'espai privat que s'associa tradicionalment a la dona, adduint que si l'espai privat es transforma pot donar cabuda a d'altres mirades, a d'altres maneres d'entendre'l. De fet, reclamen una igualtat en l'àmbit privat

Al final del segle XX, l'interès del feminisme es pluralitza i adopta una multiplicitat de reivindicacions. Persisteixen les línies troncal, com la crítica al patriarcat o a la submissió femenina, però s'hi afegeixen noves articulacions. Les més interessants són les teories deconstructives, que qüestionen la dicotomia masculinitat/feminitat com a identitats sexuals. Segons aquest plantejament, la pròpia identitat biològica com a certa universal no seria més que un reflex dels valors socials i culturals. En darrer terme, és en aquest context que es considera el gènere com una construcció social i del pensament humà.

2.1. La violència contra les dones: un fenomen complex

Als apartats següents anirem desplegant les principals aportacions sorgides dels estudis de gènere, començant pel mateix concepte de gènere: identitat sexual, relacions de poder, desigualtat intersexual, violència efectiva —masclista i de gènere— i violència simbòlica.

La violència contra les dones és sistèmica i universal i apareix en tots els contextos històrics. Hi ha hagut una situació de desavantatge continuat de les dones per la subordinació femenina a la tradicional cultura patriarcal, la qual imposa tota una sèrie de categories simbòliques de contraris. Com s'ha comentat anteriorment, la categoria *dona* ha estat relegada al paper de l'altra i considerada pròpia d'un ésser inferior, una còpia subsidiària en relació a la categoria *home*, a la qual s'atorga el valor de ser l'original, l'universal

2.1.1. Violència masclista o violència de gènere?

Aquests són dos conceptes que difereixen en alguns punts i que convergeixen en d'altres. El Parlament de Catalunya, a la *Llei 5/2008, del 24 d'abril, del dret de les dones a eradicar la violència masclista*, defineix:

Violència masclista: la violència que s'exerceix contra les dones com a

manifestació de la discriminació i de la situació de desigualtat en el marc d'un sistema de relacions de poder dels homes sobre les dones i que, produïda per mitjans físics, econòmics o psicològics, incloses les amenaces, les intimidacions i les coaccions, tingui com a resultat un dany o un patiment físic, sexual o psicològic, tant si es produeix en l'àmbit públic com en el privat. (p. 32)¹

Per tant, considera la “violència masculista” com aquells *actes* exercits pels homes contra les dones, de qualsevol manera o en qualsevol àmbit, capaç de produir un dany o un patiment. A efectes legals, a aquesta violència se l'anomenava “violència de gènere”. Per exemple, a l'exposició inicial de motius de l'anterior *Ley Orgánica 1/2004 de Protección Integral contra la Violencia de Género* espanyola, es determina que “La violencia de género [...] se dirige sobre las mujeres por el hecho mismo de serlo”.²

“Violència de gènere”, però, és un concepte semànticament més ample, que engloba la violència específicament masculista i tot un ventall de conceptes sociològics, filosòfics, d'identitat, etc. Establim que la violència de gènere seria qualsevol forma de *domini* discriminatori que actua sobre una persona només en raó de l'atribució d'un determinat gènere, malgrat que sovint es restringeixi el seu ús a partir de la classificació normativa que identifica la dualitat de gèneres home/dona amb la dualitat biològica de divergència sexual: sexe biològic masculí/sexe biològic femení. La violència de gènere és un terme complex on s'encabeixen les més diverses formes de violència, des de la simbòlica, sorgida de la simple valoració cultural de la morfologia corporal, a la física, que atempta contra la integritat orgànica i el benestar del propi cos.

En referir-nos a la l'expressió “violència de gènere” cal estipular prèviament el significat de *gènere*. Què entenem per gènere? El primer a utilitzar, a meitat dels anys seixanta, el vocable “gènere” en el sentit que li donem avui fou el psiquiatra estatunidenc Robert Stoller. De fet, ell parlava d'identitat de gènere —*gender identity*. Segons aquest autor, el concepte de gènere permet descriure la fermesa de l'educació rebuda, tant dins del nucli familiar com, per extensió, a nivell social, per a definir la identitat sexual dels infants.

Judith Butler, el 1999, planteja algunes preguntes al respecte:

¿Podemos hacer referencia a un sexo «dado» o a un género «dado» sin aclarar

¹ <https://www.parlament.cat/document/nom/TL75.pdf> [Consulta 10-02-2021]

² <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2004-21760> [Consulta 20-04-2021]

primero como se dan uno y otro y a través de qué medios? ¿Y al fin y al cabo que es sexo? ¿Es natural, anatómico, cromosómico u hormonal, y cómo puede una crítica feminista apreciar los discursos científicos que intentan establecer tales «hechos»? ¿Tiene el sexo una historia? (2007: 55)

Són preguntes retòriques que qüestionen el sentit de conceptes tan universals com el de sexe biològic. És concloent el sexe que ens és donat per atribuir la pertinença d'una determinada persona a un gènere concret? Si el *sexe* té una història cultural i social, podríem afirmar que és una categoria construïda al llarg del temps, igual que la categoria de gènere. Per a Butler, la distinció entre sexe i gènere no existeix: “El gènere és una actuació [*performance*] que produeix la il·lusió d'un sexe interior o una essència o nucli de gènere psíquic” (Butler, 2000: 130). Sexe i gènere són repeticions d'un discurs que arriba de lluny i que construeix culturalment els cossos de les persones.

Establert aquest marc teòric, podem afirmar i plantejar per a l'anàlisi posterior que allò que fa Català a *Solitud* és un retrat de la violència masclista i de les desigualtats entre homes i dones, però alhora és un discurs sobre la feminitat. El text parla de sexualitat, d'erotisme, de relacions entre homes i dones, i tracta sobre el poder simbòlic de la paraula perquè, en definitiva, és amb paraules que Mila construeix el seu jo interior. Maria Mercè Marçal, comentant la relació entre fúria i destí assenyala que

[...] ningú no em podrà negar que *Solitud* és una novel·la amarada fins els ossos d'una experiència femenina de la vida: no és perquè sí que el punt culminant del destí tràgic de la Mila [...] sigui una violació. No és perquè sí que en aquest punt sorgeix en ella una violència, una fúria fins llavors desconeguda, que li dóna la força d'assumir tota la seva vida a les mans. (2004: 162)

La violació, entesa com una de les agressions més representatives de la violència masclista, fa que la protagonista trenqui amb les convencions socials que l'obligaven a assumir un destí prèviament atorgat com a inherent al gènere femení, i una fúria extrema, nascuda dins seu, l'empeny a desempallegar-se del marit i de la vida no triada a l'ermita.

2.1.2. La violència simbòlica i la violència física. Dues cares d'una mateixa moneda

En el present treball ens referirem específicament a la violència masclista.

Aquesta mena de violència apareix rere múltiples cares. La que crida més l'atenció és la violència física, una brutalitat sovint present als mitjans de comunicació per l'impacte de les seves conseqüències funestes, sobretot quan es tracta d'homicidis. La crueltat infinita demostrada per alguns homes esglaia les audiències. Després, la notícia es dilueix i costa arribar a una comprensió profunda del fenomen. Actualment, però, aquests actes es fan visibles i les informacions que s'hi refereixen són clares i no queden arraconades de manera anodina a les *pàgines de successos*. Usualment, la violència física és el desenllaç d'una història dilatada de maltractaments psicològics.

Paral·lelament, actua la violència simbòlica, lligada sobretot a la construcció de la identitat de gènere “i que serà susceptible de patir qualsevol persona que no segueixi les normes i els imperatius socials lligats al gènere” (Gil Rodríguez, Lloret Ayter, 2007: 18). En l'imaginari individual d'un maltractador hi ha impresa la petja mil·lenària del procés que impregna qualsevol cos, sigui el d'un home o el d'una dona —entenem el cos com una totalitat, com l'única manera de ser al món: *ets* al món perquè *ets un cos viu*—. Aquest procés construeix un imaginari social i cultural compartit entre dominant i dominat. Una successió de paràmetres mentals bastits de manera inconscient en clau de poder: de qui el pot exercir i de qui no ho pot fer.

A l'assaig *La dominació masculina*, Pierre Bourdieu explica que

Els efectes de la dominació simbòlica (tant si és d'ètnia, com de gènere, cultura, llengua, etc.) es produeixen no en la lògica pura de les consciències coneixedores sinó a través dels esquemes de percepció, apreciació i acció que són constitutius dels hàbits i —sense arribar a les decisions de la consciència i als controls de la voluntat— fonamenten una relació de coneixement profundament obscura en si mateixa. (2000: 53).

Aquesta força simbòlica és una forma de poder exercida directament sobre els cossos, però que actua de manera suau, no visible i subtil, enganyosa sense necessitat de cap coacció física.

Resumint, doncs, l'àmbit de la violència masclista pot ser factual o simbòlica. En el primer cas opera a través de la força o la intimidació físiques, mentre que el segon es refereix a formes de control o de domini lligades més aviat als hàbits de comprensió del món i de les relacions socials.

La violència simbòlica arrela en l'imaginari col·lectiu de manera soterrada i emergeix a través de constructes ideològics lligats a creences i cristal·litzades sobretot a

través de la religió. Tractarem el tema a l'apartat següent.

2.2. La religió judeocristiana com a instrument del patriarcat per al domini de les dones

En la tradició religiosa judeocristiana, la figura masculina preval sempre sobre la femenina, n'és la representació de l'universal. Els textos sagrats parlen de fills del Pare, no pas de filles. Això deixa les dones en una posició subalterna o de buit conceptual. El Pare Déu obvia una part de la humanitat. La figura de la dona quedarà subjecta a la potestat paterna, a un paper de subordinació, de serva. A ella se li encomanen merament rols reproductius i de cura dels fills. Fills que pertanyen al pare, al patriarca.

L'Església Catòlica i totes les altres diverses institucions eclesials sorgides del cristianisme, han consolidat el model de superioritat i sobrevaloració dels homes sobre les dones. Fins i tot com a figura maternal, la dona quedarà relegada al paper de mare en funcions, atesa la pertinença dels fills al pare. La figura de la Verge Maria representa la mare que Déu Pare, en la seva omnipotència, tria pel Fill que ha de viure entre els humans, Jesucrist. Com que aquest fill ha de néixer de *dona*, Déu imposa a aquesta dona concreta unes característiques especials: verge, jove, pura d'ànima i asexualada. La figura de la Verge esdevindrà l'*ideal* femení dins l'Església Catòlica, i quedarà institucionalitzat com a model identificatiu per totes les dones, les quals hauran de seguir els canons patriarcals imposats per la jerarquia de la institució.

D'aquí s'originen dues concepcions de dona. D'una banda, la d'Eva, que tot i ser mare de la humanitat és alhora la culpable de la pèrdua del Paradís quan empeny el primer home, Adam, al pecat original. D'altra banda, la de la Verge Maria, que metafòricament rescata les dones d'aquella culpa. Del rescat, però, no en deriva una restitució igualitària de drets i deures entre homes i dones, perquè les dones han de seguir sent figures subsidiàries i seguir comportant-se com a tals. L'autoritat eclesiàstica, reblant la subordinació, ha contribuït històricament a legitimar la discriminació per raons de gènere.

La literatura modernista recrea les mateixes dues concepcions sota l'estètica de la *femme fatale*, bé com a malèvola o bé encarnant la mística de la fragilitat. En canvi, Mila defuig aquests tractaments. No encaixa en el d'una Eva pecadora ni en el d'una Verge Maria redemptora. En efecte,

[La] Mila de *Solitud* no es esa figura débil y maligna que los autores masculinos otorgan a sus figuras/musas del cambio de siglo. Ella no es ni la

“mujer negra”, símbolo del mal, ni la “mujer blanca”, virgen y ángel del hogar [...]. Para los modernistas la mujer en la literatura será negra o blanca; [...] pero para Víctor Català, Mila es un ser que tiene capacidad propia para tomar decisiones definitivas. (Dupláa, 1994: 72)

I, doncs, en configurar l'heroïna de *Solitud*, la nostra autora evita alhora els dos arquetips característics amb què la narrativa modernista representa les dones.

Català tria com a escenari principal de la novel·la una ermita on es venera un sant, Sant Ponç, i no pas una Mare de Déu o una santa.³ Però ja d'entrada aquest sant és descrit d'una manera poc atractiva. Una maldestra talla de fusta que fa por i repugnància a Mila des del segon capítol. Ella malpensa de la figura: «Aquest Sant no és un sant com els altres [...] se diria que em guaita amb una malícia amagada» (p. 62). L'aversion esdevé mútua i queda confirmada cap al final de l'obra: «Oh! Mai l'havia poguda veure, Sant Ponç» (p. 247). El sant no la representa ni li ofereix cap consol i, a més, permetrà la seva violació. Caldrà que sigui precisament la maldat allò que la condueixi a trobar una sortida digna.

Recapitulant, i com a corol·lari de les consideracions precedents: Català ofereix un panorama del tot decebedor sobre l'ajuda anímica que brinden les creences religioses. Més en concret, el que evidencia la novel·la és que les passions, els sentiments i l'angoixa íntima de les dones no troben empara al si de l'Església Catòlica.

³ Ella mateixa va declarar: “Tothom ha reconegut en la muntanya [i l'ermita] on es desenrotlla l'acció de *Solitud* la muntanya de Santa Caterina, que es dreça, pàl·lida, entre l'Escala i Torroella. S'hi acosten.” (Garcés, 1985: 34)

3. SOLITUD, UNA NOVEL·LA SIMBÒLICA

A *Solitud* hi emergeix constantment la relació que la protagonista manté amb el jo interior i amb aquells elements de la realitat contraris als seus desigs. Català construeix un personatge femení real i plausible, amb necessitats afectives que no pot, o no sap, satisfer. Desitja, ingènuament, que el futur li permeti realitzar-se dintre de les convencions del seu estament social. Sent l'anhel anímic de ser mare, ser generadora de vida, però s'ha d'enfrontar a la frustració derivada d'estar casada amb un home sense cap ànsia vital.

El desig de maternitat i els desitjos sexuals són viscuts de manera confosa. Les circumstàncies finals violentes l'empenyeran a créixer com a persona i precipitaran un enfrontament directe amb la dura realitat que li permetrà de decidir un futur propi encara que sigui en soledat. La meditació a què s'aboca acaba sent una mortificació: podem interpretar la "solitud" de Mila, perduda enmig d'aquelles muntanyes, i la manera de viure-la, fent una penitència que no entén, com una mena de particular via ascètica.

Al relat hi sovintegen elements al·lusius al culte i al retir purificador. Ella ha abandonat la plana. Ha deixat casa seva, prop d'un riu, per traslladar-se amb el marit a una ermita solitària de l'alta muntanya, dedicada a Sant Ponç. La figura de fusta que el representa és una imatge estrofolària, d'aparença sinistra i andrògina, amb un peu estrafet i que, a més, s'aguanta amb una crossa. Tot plegat, com hem esbossat abans, produeix repulsió a Mila. Aquest sant és patró de la condícia, és a dir, de l'ordre i la netedat, però, en tant que emblema de la natura, també és el sant protector de la contrada. Un sant a qui la devoció popular atribueix capacitats miraculoses.

Els personatges es defineixen amb criteris morals, segons l'actitud en relació al *camí recte*. El pastor, en Gaietà, representa una mena d'àngel guardià que ajuda Mila a transitar cap a l'acceptació de la naturalesa com a suprema obra harmònica del Creador. El dimoni, o la maldat salvatge, queda configurada en un caçador anomenat l'Ànima, que no suporta el pastor. El pecat de la peresa el representa Matias, el marit de Mila, un individu, a més d'abúlic i impotent, mentider. La temptació luxuriosa i el desig amorós queden representades per l'atractiu i jove Arnau, fill del Mas de Sant Ponç.

Diversos llocs es refereixen a *creences*, directament o al·legòricament, que incorporen una visió màgica de l'entorn físic: la capella de l'ermita, els exvots penjats, la creu del Cimalt i l'esquellinc de matxo, el Bram, un salt d'aigua miraculós que brolla

d'una balma, considerada una segona capella de Sant Ponç enmig de la muntanya. Els embats de la natura, a ulls del pastor, presenten aspectes de cerimonial religiós.

La violència contra les dones —a part de l'escena de la violació de Mila, que en seria la culminació— s'explicita en la representació d'obligada actitud de submissió de les dones. Abocades a una vellesa prematura per la dura feina i la cura dels molts fills que han tingut, com en el cas de Marieta, la nora del Mas de Sant Ponç, o reduïdes a una corrua de formigues a ulls de Mila i en la distància —*les feixineres*—, quan recapten feixos de garriga per portar-los als fornars dels pobles a canvi d'un minso sou, i amb l'obligació que quan acabin s'hauran de seguir escarrassant per tenir cura de la llar.

La rondalla de "Sol de Murons", al capítol IV, evidencia la degradació afectiva i social com una altra de les formes soterrades de violència masclista. Explica el rebuig que una dona anomenada Sol de Murons pateix per part del seu promès, un home a qui ha esperat durant vint anys i que quan torna ja no la troba tan desitjable però, com que conserva la seva preciosa cabellera rossa lluent com el sol, encara l'accepta com a futura esposa. Llavors, ella, volent-lo salvar d'una greu malaltia, s'encomana a Sant Ponç i li promet com a ofrena en forma d'exvot, a canvi de la salut del promès, la cabellera, l'únic tresor que li quedava de l'antic encant juvenil. Sant Ponç obra el miracle sol·licitat i el promès se salva. Però, sense la preciosa cabellera, la rebutja en trobar-la envellida i gens desitjable. L'única sortida de la dona serà entrar de novícia al convent de Santa Clara. Aquí, Català recorre al tòpic com a denúncia: la resignació sublimada en la devoció religiosa com a darrer recurs de subsistència.

Sant Ponç castiga Mila *permetent* que el *pecat* de la violació es produeixi a la capella de l'ermita. La confiança d'ella envers el sant trontolla des del primer moment i, bé que li demana puntualment auxili, en un moment d'esglai enmig d'una tempesta, la dona manifesta una actitud de progressiu escepticisme respecte a la fe en ell. En Gaietà, de manera mig irònica, la tracta d'«heretjota» (p. 64) per dubtar dels miracles del sant. Al capdavall, no arriba l'auxili que esperava d'ell: ni el pastor ni Mila escapen a la violència desfermada de l'Ànima, al primer el mata i, a la segona, la viola. La inacció del sant té rivets de complicitat amb el mal.

A continuació, aprofundirem en l'anàlisi de tots aquests elements i de la manera com Català representa i denuncia la violència masclista emparada parcialment per la religió. Examinarem com l'autora crea el clima que abocarà la protagonista a la violació i la manera com Mila, després, hi reacciona.

3.1. Els símbols religiosos

Entenem com a símbols religiosos aquelles representacions, de les creences que vinculen una col·lectivitat amb allò que reconeix com a sagrat. Partint d'això, els símbols religiosos presents a *Solitud* admeten ser classificats en quatre categories: els que reproduïxen la dicotomia entre el Bé i el Mal, els que es refereixen a llocs emblemàtics i a al·lusions eticomorals, els que procedeixen de la imatgeria que remet a la Bíblia i els que al·ludeixen a elements de caire esotèric o amb connotacions màgiques. La classificació no és disjuntiva, ja que els quatre conjunts presenten interseccions.

3.1.1. Dicotomia entre el Bé i el Mal

Aquesta primera categoria simbòlica traspasa tota l'obra i la podem considerar l'eix conductor ideològic principal del qual derivaran totes les trames de la novel·la. Certs personatges encarnen amb claredat un dels dos pols. El pastor se situa al pol del Bé i l'Ànima al del Mal. Sant Ponç, a ulls del pastor i de tota la gent del rodal, s'adscriu al Bé, però a ulls de Mila l'adscripció no queda tan clara. El considera més aviat un referent pertorbador que l'incomoda. D'una banda n'hauria de venerar la santedat de la icona, però de l'altra, el sent com un petit enemic que li desassossega l'ànima.

La pròpia estada dalt de les muntanyes actua com un catalitzador que, des del marc geogràfic, activa l'oposició entre els dos extrems antagònics. El pastor creu viure en un paradís terrenal, en canvi, per a Mila aquella natura resulta salvatge i agressiva. La contraposició entre la "terra baixa" i la "terra alta" enfronta metafòricament el Bé i el Mal, almenys des dels sentiments de Mila. La muntanya li arrabassa la felicitat de quan vivia a la plana, prop del riu. L'ascensió física li provoca un col·lapse emotiu.

Com hem assenyalat, els personatges que s'imposen com a representants del Bé i el Mal són respectivament en Gaietà, el pastor, i l'Ànima. Aquest darrer malnom —de fet no se'ns diu enlloc de la novel·la el nom real del personatge— provoca una ambigüïtat inconscient al lector, atès que en català la paraula "ànima" pot designar tant el principi vital dels éssers vius, i en especial dels humans, com fer referència a un espectre, a un fantasma. Resulta evident que en l'obra té aquesta segona connotació, més despectiva.

El pastor, tot i estar investit d'una certa aureola de santedat o bonhomia, declara haver tingut intencions violentes cap a l'Ànima. També explica que, una vegada, va haver d'anar a confessar-se amb el "senyor rector" de l'ermita pels mals pensaments

tinguts contra l'antiga ermitana, a qui tracta de llorda i desendreçada:

L'ermitana anada, era la cosa més llorda que gitessin entranyes de mare. En deu anys que va fer-la ací se cuida pas de donar una fumuda escombrada... Les passades que criava garrí, als sants mai els mancava companyia [...] Fins i tot me vai confessar amb el senyor Rector de les esguerradures que me venien al pensament de fere. (p. 56)

Aquestes petites febleses l'humanitzen, alhora que revelen la seva idea sobre quina és la funció assignada a les dones dins la llar. L'Ànima, en canvi, mai no és retratat amb cap espurna de bondat, cosa que reforça la idea que no és afí al *Cel* sinó que s'alinea amb les forces de l'*Infern*, del Mal. Se'ns presenta talment un espectre que vaga per aquelles muntanyes semblant el caos.

El pastor, a més de ser el guia del ramat, un guia que conhorta a Mila i la treu del que, al capítol onzè, anomena «mal de muntanya», encarna la saviesa ancestral. Evoca la figura del conductor bíblic en la travessia espiritual pel desert. És un artista de la paraula, un gran relator de rondalles i, a la vegada, qui posa literalment *llum en la foscor*. Al capítol quart, després de la gran neteja feta per Mila a la capella de l'ermita, ell encén totes les espelmes per contemplar la bellesa de l'obra resultant i fer-ne partícip el públic, reduït a ella com a espectadora única. La tradició crítica ha interpretat aquesta escena com «una metàfora de la creació artística que eleva l'home al capdamunt de l'escala de la creació» (Bartrina, 2001: 203), podem afegir-nos al consens sobre aquest particular. Certament, el pastor, il·luminant l'espai sagrat, fa adonar Mila de la rellevància del que ha fet netejant la capella quan l'encoratja:

Repareu-ho bé això, ermitana... ¿Fa pas més rumbo aqueixa resplendor ara que con el sol se passegi per tot...? 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 que sia cosa de pler... (p. 67)

L'home pren una actitud transcendent: hi ha gent que mor sense conèixer la bellesa de l'art, el plaer de l'art. Mila i el Pastor resulten uns privilegiats en aquest sentit perquè han pogut contemplar un bocí, encara que sigui ínfim, de la grandesa artística. Amb la neteja de l'ermita i de la capella, Mila ha obtingut un lloc al món i n'ha ordenat el caos. Ha bastit un clos particular i necessari per a esdevenir persona i trobar un espai de seguretat vital.

L'Ànima és una figura satànica, que apareix com l'ase dels cops a qui atribuir totes les malvestats. Apareix com l'espieta que sotja tant com pot la relació entre el pastor i la Mila i n'escampa rumors maliciosos. Entabana la Marieta del mas de Sant Ponç parlant-li d'una relació amorosa entre aquells dos: «el caçador de frau havia atrapat a la Marieta de Sant Ponç [...] i li havia deixat anar la mala suposança sobre el pastor i la Mila» (p. 207). Una dona casada que s'entén amb un home vell comportarà el rebuig cap a la Mila per part de la gent de la contrada. Però les males llengües només malparlen de Mila, mentre que del pastor no en diuen res. La gent del lloc veu Mila com la culpable, la instigadora dels pecats de la infidelitat i la luxúria. Una mostra rellevant sobre el rol atribuït a les dones casades, ja que *pertanyen* al marit i no es *poden* permetre cap actuació que faci trontollar l'estatus de possessió. Ens adonem com la força imperant de la dominació masculina actua inconscientment entre els habitants de la rodalia per sentenciar contra Mila. Si el *pecat* hagués existit, les conseqüències del rebuig social haurien de ser compartides per tots dos, pastor i Mila, però la societat de l'entorn determina que la dona sigui la culpable *en exclusiva*.

El Bé i el Mal planen sobre la figura de Sant Ponç. Des del punt de vista d'en Gaietà, el sant protegeix la natura i, per tant, estima aquelles muntanyes. Sant Ponç, amb aquest paper benefactor, intercedeix entre les coses de la *terra* i les del *cel*. Permet, en resum, de viure la gent d'aquells indrets harmònicament amb la natura. El pastor, al capítol quart, aconsella Mila com capténir-se al respecte:

Cal que l'estimeu, a Sant Ponç. Si vós sapiguéssiu com atura les tribulacions...! Vos hi poseu ací de genoions, li conteu les vostres coses ben contades, i al cap de poc, diríeu que gira els uis i vos mira de fit a fit... I amb aqueia mirada, el cor vos se deslligui i vos fugin totes les penes... Oh, Sant Ponç, Sant Ponç...!

[...] A la Mila li semblà com si en aquell moment s'allunyés d'ella, anant-se'n cap a l'altre món. (p. 64-65)

Podem apreciar en quin grau el pastor estima el sant i com intenta convèncer Mila perquè li tingui una devoció igual.

Des que ella *coneix* Sant Ponç, primer a través de les estampes que hi ha a la casa i després físicament, quan el pastor li mostra la talla en fusta a la capella, intueix que no li reportarà res de bo: «A la Mila li feu una estranya impressió desagradosa, entre fàstic i angoixa, i mai més recordarà si el parenostre que li havia començat a resar

d'esma, arribà o no a terme.» (p. 34) El troba lleig a primer cop d'ull, amb una barba confosa, «ventràs de dona grossa» i peu estrafet. Peu que li recorda la bossa del tabac d'en Matias quan és buida. Segons Gabriel Ferrater, la flaccidesa s'ha d'entendre com un símbol fàl·lic. Mila percep el sant com una figura andrògina. D'una aparença tant estranya, ella intueix que no en podrà esperar gran cosa. La premonició de la primera nit, al segon capítol, li ho acabarà confirmant. Somnia que s'escapa de l'ermita per tornar a la terra nadiua i que, en el descens, es troba el sant llaurant un olivar. Ella li demana ajuda però ell l'atura tot tirant-li boletes de galzeran a una nafra del front i se'n mofa dient-li "ermitana", aquell mot gairebé denigrant per la dona. Mila plora desconsoladament i el pastor, també present al somni, la consola i, demanant-li que no tingui por, exclama «hi posarem esca!» (p. 39). És a dir, que el pastor serà el benefactor que tindrà cura de Mila, la conhortarà, la protegirà i l'aconsellarà en el pelegrinatge per aquella ruta tan esquerpa: pel viatge interior que realitza. El sant mai no l'acompanyarà, només compta amb el pastor.

Mila només s'encomana de manera decidida al sant la nit de la gran tempesta, quan, estant sola a l'ermita, sent el so de l'esquellinc de la Creu del Cimalt, que sempre anuncia alguna desgràcia. Esgarrifada, clama pel Matias, tement les conseqüències legals a què podrien conduir-lo els tripijocs com a jugador. El pastor l'havia avisada l'última vegada que havien parlat. Li comentà que segurament hi hauria una batuda de les forces d'ordre públic per tancar els caus de joc:

—Sant Ponç...! Sant Ponç gloriós...! Que no li passi res! Que no l'agafin! Lleveu-me aquest afront, Sant Ponç gloriós! —I retorcent els braços com si li vingués el mal de Sant Pau, deixà anar el bust i quedà mig esvaïda sobre la tarimeta del presbiteri. (p. 216)

S'esdevé que aquest prec coincideix temporalment amb l'assassinat del pastor a mans de l'Ànima. Dies després, en adonar-se de la concurrència dels fets, ella se sent culpable de no haver pregat alhora per ell. Assabentada que el marit no ha estat detingut, la protagonista pensa que si hagués pregat també pel pastor potser aquest no hauria patit l'accident que li costà la vida. En aquell moment, tothom admetia la hipòtesi de l'accident. Només més endavant, després de la violació, la protagonista descobrirà la veritat: l'*accident* ha estat un *assassinat*.

Sant Ponç obra miracles segons la creença popular, però no mostra una generositat excessiva, es limita a concedir engrunes d'allò que se li demana, sense cap

empatia especial. Així actua en la rondalla comentada abans de “Sol de Murons”: guareix el promès, però, en acceptar la cabellera com a present, esgavella la vida de la dona. Diríem que, si Sant Ponç afavoreix lleument els suplicants, són aquests, en definitiva, qui decideixen sobre llurs vides. D’aquí que Mila, al final de la rondalla esmentada, remugui sobre la cabellera: «—Per tots els homes del món no hauria donat jo semblant riquesa!» (p. 72). Amb aital asseveració, s’aferma com a persona en posar de relleu els límits que cal establir en l’esforç per a obtenir l’estima d’un home.

Situada en el context de les dicotomies maniquees, Mila no encarna clarament cap dels dos principis, ni el Bé ni el Mal. De fet, sembla definir-se amb els atributs d’una persona *corrent* —que toca de peus a terra— que no representa cap estereotip especial. D’una banda, al començament, se’ns mostra com una ànima cànida que es casa cercant companyia. Ara, si la soledat l’espantava, la paradoxa arriba ben aviat perquè la soledat senyoreja en aquelles muntanyes i a l’ermita. Quan la parella arriba al punt més enlairat, abans d’accedir a l’ermita, Mila sospira:

—Quina solitud! —murmurà, aterrada, i sentint que el cor li devenia, d’improvís, tant o més obac que aquelles pregoneses. (p. 27)

I quan entra per primera vegada a la capella, acompanyada del pastor, es torna a evidenciar la sensació d’isolament, característica, d’altra banda, dels personatges de la novel·la moderna:

Una forta bravada de recloït s’avençà a rebre’ls a mitja escaleta, i quan, penetraren en 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. (p. 34)

Mila somatitza la solitud que se li presenta. S’arrecera al Bé en la figura del pastor, que la porta pel camí recte. De vegades, se sent confosa pels sentiments que li brollen de l’interior. El desig sexual cap a l’Arnau o la confusió de sentiments vers el mateix pastor la faran trontollar i se’n sentirà culpable. De fet, és el Mal qui la persegueix: ensopega amb el que ella anomena “l’anomalia”, que no és altra cosa que la confusió de cercar estimació i intimitat en persones que no la hi poden oferir. Vegem-ne un exemple:

No, no; ben mirat, no quedaven pas dubtes: el pastor no era pas lo que semblava.

L’emparellà de pensament amb el seu home. Aquest, un jove amb ànima de vell, l’altre, un vell amb aparences de jove. En tots dos l’anomalia, l’eterna

anomalia que la perseguia en ella sense parar, emmetzinant-li i destruint-li la vida...! (p. 208)

Mila és una penitent d'un pecat que no sap identificar, potser el de la ingenuïtat, el de no adonar-se com de crua i hostil pot arribar a ser la realitat per a les dones. Parafraçant Friedan a *The Feminine Mystique*, podem concloure que les circumstàncies particulars de submissió patriarcal li van impedir qualsevol mena de realització personal. Només volia ser estimada, desitjada, tenir un hortet mirífic i ser mare. Res de tot això no s'acomplí.

3.1.2. Llocs emblemàtics i al·lusions eticomorals

La descripció del paisatge, en tant que component essencial del relat, actua com un *personatge* més. Sense aquest recurs, l'argumentari de la novel·la quedaria mutilat. El primer i darrer capítols, titulats respectivament “La pujada” i “La davallada”, estructuraven un esquema que delimita l'escenari gestual de la narració: *pujar a i baixar de la terra alta*. En l'ascensió, Mila ens descriu el paisatge de muntanya, de manera personal o a través d'una veu narrativa interposada. Cada vegada resulta físicament més penosa l'ascensió cap a l'ermita.

Alguns comentaris de la dona, insinuats o bé explícits, referents a l'esforç físic que cal per recórrer el camí de pujada, al·ludeixen al trànsit d'un calvari, amarat de connotacions religioses: «Allò no era un camí per a persones de Nostre Senyor» o «Això és pitjor que el purgatori!» (p. 22 i 25 respectivament)

El decurs de la narració ens mena a paratges ubicats dins d'una natura agressiva i solitària. Alguns evoquen cabòries que alteren l'enteniment de Mila. Quan travessa el Clot del Pas de Llamps, estret i costerut, certs pensaments li obnubilen la percepció. L'envaeix una por atàvica vers el pastor que l'acompanya en la pujada fins a la Creu. Tem que l'home, en un possible rampell, no se li giri en contra:

¿I si fos ell mateix l'animeta dolenta de què parlava, i de repent, es girés contra ella? [...] No: el pastor no era una animeta dolenta. [...] mes ...—i la idea sospitosa prengué un viarany més dissimulat per a desvetllat novament la inquietud— mes... els homes, fins sense ésser dolents tenen dèries [...] que de vegades els hi fan donar empassagades, [...] i els hi capgiren la consciència. [...] sols Déu els sabia en aquell lloc [...] més qui té un mal punt no se'n recorda pas d'amagar-se de Déu; pensa sols en els homes... (p. 174)

Aquí, Mila insinua que els homes actuen contra les dones quan, en situacions propícies, els empeny un delit forassenyat. Sospesa quina seria la seva resposta davant d'un tal embat per part del pastor si es presentés la situació, i, en aquestes circumstàncies, s'inclina per l'acceptació:

Ella s'hauria deixat prendre mansament, joiosament, s'hauria deixat estrènyer contra aquell pit emparador i anihilada en la delícia de les delícies, hauria donat de grat a l'amic la claror de ses nines, la cremor de sos llavis, la sobreraventura de son cos... I 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 l'ànima s'absentava de la terra. (p. 175)

La dona desitjava de ser abraçada i estimada pel pastor, i assaborir el món interior d'ell. Pretén establir-hi, doncs, una mena de comunió física i espiritual.

Un dels paratges emblemàtics presents en la novel·la és el salt del Bram, una *altra* capella del sant, enmig de la natura. Segons la creença popular, les seves aigües obren miracles a qui les pren o s'hi banya: guareixen malalties de persones i de bèsties, i conhorten els ànims alterats. Així obraren en el pastor quan patí una sèrie de trastorns depressius arran de la mort accidental de la seva jove esposa i del fill comú que esperava.

Encara queda l'episodi de la vídua, una dama rica de ciutat que porta l'únic fill a banyar-se en aquelles aigües, tot anhelant la curació miraculosa de la malaltia escrofulosa que pateix de naixença (capítol onzè). L'observació de l'espectacle revela a Mila els entrebancs que sorgeixen en l'exercici de mare: «I per primer cop va sospitar que la maternitat, aquella somniada font de ventures inestroncables i de conhortes de tota pena, podia ésser a voltes quelcom terrible» (p. 143).

3.1.3. Imatgeria bíblica

El pastor de la novel·la apareix com la figura del *bon pastor* bíblic, és la transposició d'Abel:

Abel era pastor d'ovelles i Caín cultivava la terra. Després d'un cert temps, Caín va presentar a Jahvé fruits de la terra, i Abel, per la seva banda, oferí les primícies del seu ramat amb el seu greix. Però Jahvé acceptà Abel i la seva ofrena, mentre que no acceptà Caín i la seva. (Gn 4: 2-4)

Arran del despit diví, Caín mata Abel, i és condemnat per Jahvé a errar pel món, perquè, pel pecat comès, cap terra, per fèrtil que sigui, no li donarà el més mínim fruit. Segons la tradició, aleshores esdevindrà caçador.

Amb la represa de les dues figures de l'Antic Testament s'elabora, doncs, una altra de les dicotomies de *Solitud*. Des d'aquesta interpretació, Mila seria una de les ovelles del ramat acomboiat pel pastor. L'Ànima-Caín, el cruel caçador de la contrada, mata el pastor-Abel, amb el doble objectiu de robar-li el diners que duia al cinyell i de deixar indefensa Mila, per tal que amb el malvat instint depredador pugui *capturar-la* sense oposició.

Mentre que el pastor Gaietà exerceix de guia espiritual de Mila, l'Ànima esdevé per en Matias el company de gresca que el portarà cap a la mala vida. El conduirà a un atzucac. Entabana aquell pobre home, dèbil d'esperit, perquè vagi a caçar amb ell, perquè jugui a la taverna i per poder-li sostreure la meitat dels guanys obtinguts. En Matias, que, pel que es dedueix, deuria tenir alguna habilitat en el joc, cau en mans de l'altre. El caçador és un brètol, un aprofitat sense cap commiseració pel mal que pugui causar als altres.

Moments abans de la violació, intenta comprar el cos de Mila amb les monedes d'or robades al pastor. Interpreta que pagant podrà aconseguir una relació sexual amb ella, i és quan Mila refusa la pretensió que, sense remei, es redueix a un trofeu pel caçador. Aquest procés il·lustra l'imaginari social i cultural compartit entre dominant i dominat.

L'episodi permet a Català mostrar tangencialment que la prostitució és una violació socialment reprovada però acceptada com a mal menor i legitimada pel patriarcat. Els cossos de les dones són comprats com a simples mercaderies. Tal com reiterà Luce Irigaray:

La prostituta [...] implícitamente tolerada, explícitamente condenada por el orden social. ¿Tal vez porque el corte entre uso y cambio es menos claro en ella? Las cualidades del cuerpo de la mujer son “útiles” en ella. Sin embargo, solamente tienen un “valor” por el hecho de haber sido apropiadas por un hombre, y por servir de lugar de las relaciones —ocultadas— entre los hombres. (1982: 174)

L'Ànima, doncs, intenta adquirir el cos de Mila perquè implícitament la considera una prostituta, i, tancant el cercle, la cínica consideració només es justifica pels rumors que

ell mateix havia escampat sobre la falsa relació carnal d'ella amb el pastor.

3.1.4. Elements de caire esotèric o amb connotacions màgiques

El contrast entre llum i foscor pren relleu al llarg de l'obra. Els títols d'alguns capítols són suggerents al respecte: “Fosca”, “Claror”, “Neteja”, “Primavera”, “La nit aquella”. La dualitat, segons alguns crítics, sorgeix de la dedicació de la nostra autora a la pintura. A voltes, la narració esdevé un quadre ple de claroscurs i de contrastos cromàtics que impregnen les escenes i creen atmosferes irreal amb connotacions màgiques.

Però és a les rondalles contades pel pastor on els fets sobrenaturals i els encanteris apareixen a dojo. Les llufes, o encantades, omplen els boscos. Espanten amb rialles i escarnis els caminants, obnubilen els sentits dels més creients. Talment li va esdevenir a un vell que duia per tota vestidura uns llargs cabells, s'alimentava d'arrels i pregava a Déu tostemps. La llufa Floridalba el va seduir fins embogir-lo i, mort el vell, no pogué entrar al Regne del Cel. Una faula sobre allò que cal evitar per no desviar-se del camí sant.

El pastor explica la llegenda del torrent de Mala-Sang, sobre les malifetes del rei moro: cada Nadal, al punt de la mitjanit, sobre el Pont del Cop, que travessa el torrent, se senten uns gemecs «capaços a fere eriçar els cabeis» (p. 53). Mila demana:

—I que és pastor?

—Són els caps taiats de les minyones rebutjades, que rebotin pels cuixals del pont i es queixin amb les seves veus tristes de difuntes. (p. 53)

El relat l'esblaimà tant que pensà que tot era terrible en aquelles muntanyes.

La història de la Creu de ferro del Cimalt, desapareguda per intervenció divina, tot seguit de la mofa herètica d'un renegat, en penjar-li un esquellinc de matxo, introdueix connotacions esotèriques. El so de l'esquellinc avisa Mila de la desgràcia soferta pel pastor, el qual, al seu torn, sempre duia al sarró un bocí de cagaferro de la Creu a tall d'amulet. La protagonista sospita que la virtut del pastor es degui més a la protecció d'aquell talismà que no pas a la de Sant Ponç.

A part, encara els accidents geogràfics descrits presenten topografies marcadament femenines. La canal en forma d'i grega invertida, per on camina el matrimoni de bon començament, revela la forma arrodonida d'un pit de dona, coronada amb un mugró. Seguint amb els recursos antropomòrfics, més amunt albiren la Nina,

una muntanya anomenada així perquè segons des d'on es miri aparenta un cap de noia amb una cua al clatell.

3.2. La representació de la violència masclista dins l'obra

Tot i que la macroviolència no es desfermi fins al final de la novel·la, des de l'inici es van condensant diverses microviolències masclistes. El primer acte el constitueix l'abandonament de la terra natal de Mila, promogut pel marit i que l'obliga a anar a viure a un lloc que no li és gens grat. Haurà de desprendre's de totes les seves pertinences: la caseta i l'hort rebuts en herència. Pel que sembla, Matias només li aporta l'estatus de dona casada. Enlloc no veiem que el marit contribueixi amb res de materialment valuós. Fins i tot quan recapta diners pels pobles de la contrada, arrossegant una capelleta penjada al coll, i oculta la intenció d'embutxacar-se'ls, el botí obtingut no anirà a parar al culte al sant sinó que, d'amagat d'ella, se'l jugarà després a les tavernes dels pobles. L'enganya amb bones paraules i al capdavant resulten certes les sospites de la protagonista al primer capítol: «Veiam si hauran tingut raó els avisos i si aquest home m'enganyarà una vegada més amb totes les seves ponderacions» (p. 20). Aquí, Mila revela que, amb anterioritat a l'anada a l'ermita, ja l'havia enredada. El lector no en coneix els detalls, però sí l'essència dels fets. A més, el marit, d'una manera propera a l'abandonament, sovint la deixarà sola a l'ermita per no haver de treballar en res allà dalt. Aquest menyspreu constitueix una forma de maltractament passiu i, en darrer terme, de violència.

La nostra protagonista transita per diferents estats anímics al llarg de l'obra: sent decepció pel lloc on ha anat a viure, sent ràbia de no ser desitjada pel marit, sent desigs d'un altre home, sent desigs de maternitat, per arribar, finalment, a caure en una depressió, catalogada pel pastor com a «mal de muntanya». El recorregut queda magníficament retratat a mesura que s'avança en la lectura de l'obra. Català desbrossa mica en mica la situació d'aquella dona «l·ligada de mans i peus a una estructura social sense sortida» (Julià, 2006: 60). Tanmateix, la relació li soluciona poca cosa. Les línies mestres del guiatge d'en Gaietà circulen per viaranys que no li ofereixen cap alternativa vital, sinó que la menen a acceptar l'estructura social establerta i a la resignació. Això queda molt clar després de la mort violenta del pastor i del fet dramàtic de la violació: res d'aquell món no li és propi.

Un món agressiu que Mila ha hagut de patir, en diferents graus, durant els mesos que ha estat a l'ermita. Abandonar el marit i l'ermita són l'únic recurs possible.

Caterina Albert amb aquest desenllaç se situa fora dels patrons patriarcals establerts per a les dones. Dinamita les possibilitats del sistema. La novel·la al·lega contra el matrimoni, contra la religió catòlica i contra tot allò que lligava les dones de la seva època. Albira, en mostrar les interioritats psicològiques d'una dona concreta, una alternativa a les normes establertes. Resultà un mirall molt modern per a les dones d'aquell període històric. Tant modern que encara emmiralla noves onades de lectores i de lectors del moment present, bo i advertint-los que cal superar els entrebancs de la vida, i subvertir quan calgui els límits imposats socialment per tal d'esdevenir lliures.

La violència masclista s'explicita també en algunes de les rondalles del pastor. Així, a la rondalla del torrent de Mala-Sang relata la història d'un rei moro que havia regnat per aquelles muntanyes. Matava les noies joves que no li esqueien, els feia tallar el cap i els cossos anaven a parar al torrent, i per aquest motiu les seves aigües baixen vermelles des d'aleshores. A les noies que li agradaven, les obligava a quedar-se a l'harem.

A la rondalla del senyor de Llisquents se'ns explica la llegenda d'un home poderós que «no coneixia millors divertiments que malmenar minyones, menjar i beure cosa gustosa i anar de cacera en cacera» (p. 159). En ambdues rondalles es confronten dues cultures religioses diferents, la musulmana i la catòlica, però al capdavall totes dues consideren les dones com objectes utilitaris que quan no serveixen es rebutgen.

Mila, completament sola a l'ermita i abandonada constantment pel marit, empobrida per la desfeta econòmica de la festa de les roses, veu trontollar tot el seu món. Cau, com s'ha esmentat, en una profunda depressió. El pastor és l'únic que capta l'estat de la noia i, com en el somni de la primera nit, *hi posa esca*. Enduent-se-la a pasturar el ramat junt amb el Baldiret, el vailet del mas de Sant Ponç, aconsegueix que comenci una certa recuperació. Però les circumstàncies faran que tot se'n vagi en orris.

En resum, la violència masclista es plasma al llarg de la novel·la en múltiples episodis: l'anada no voluntària de Mila a viure a l'ermita, l'apatia i el reguitzell d'enganyos del marit, el sotmetiment al paper passiu que la societat li imposa com a dona, el col·lapse de totes les perspectives vitals en què confiava, el sentiment de soledat absoluta que l'envolta, i, finalment, la violació. I a banda, encara, la violència masclista també emergeix de les rondalles del pastor, on homes poderosos violen i/o assassinen dones joves, els siguin, o no, plaents i desitjables.

4. CONCLUSIONS

Encara que l'estructura i la temàtica de *Solitud* s'inscriguin a la narrativa modernista del tombant del segle XIX al XX, alguns crítics —Alvarado, Castellanos, Julià— han assenyalat la singularitat de la novel·la per tal com, fent que una dona no gens excepcional trenqui el determinisme imposat per la societat i sigui capaç de recórrer el camí cap a una existència individual, s'allunya dels preceptes ideològics del moviment. D'altres comentaristes —Ferrater, Bartrina, Quina— també han incidit en la seva càrrega simbòlica i n'han proposat interpretacions psicoanalítiques o cosmogòniques. La nostra proposta, recollint aquestes aportacions, ha estat analitzar, a la llum de les formulacions de les teories feministes modernes, com el tractament fet per l'autora sobre el paper social de la dona la fa una obra anticipatòria des de la denúncia i la vindicació formulades pel feminisme.

Ens demanàvem al començament del present treball de quina manera la religió apareix a la novel·la com la coartada necessària que legitima la violència cap a les dones i com els elements simbòlics presents al relat revelen la concepció del món que sustenta aquesta situació. Indagant dins el relat, hem mostrat abundants elements significatius sobre el paper clau de les *creences* en allò reconegut com a sagrat pel que fa a la legitimació dels valors socials acceptats.

Hem justificat que l'eix conductor de l'argumentari narratiu és la visió maniquea de l'existència humana, determinada per l'antagònica actuació de les forces del Bé i les del Mal, que al relat queden encarnades pels diversos personatges que gesticulen, a tall de motor conductual, entorn de Mila, la protagonista central de l'obra. Al començament és una figura ingènua, expectant de cara al futur però atrapada en un mínuscul, bé que angoixant, conflicte d'interessos al qual no pot ni sap sobreposar-se. Aquest és el recurs tòpic utilitzat per la narradora a fi i efecte d'explorar l'entrellat de lligams que impossibiliten la seva autonomia personal. En aquest sentit transcendeix el personatge, que, en la seva *solitud*, esdevé un emblema de la condició femenina.

Les convencions socials relatives dins del matrimoni imposen a Mila una conducta a la qual s'ha d'acomodar, renunciant a les íntimes aspiracions personals, més per la necessària resignació que dicten les lleis de la supervivència que no pas per una feblesa de caràcter. L'arrel d'aquesta concepció sobre el desigual paper assignat a cadascun dels dos sexes penetra en la tradicional i inqüestionada concepció patriarcal del món, troba la coartada en les creences religioses, en particular les transmeses per la

Bíblia i interpretades pel catolicisme, i amara tot el subtil subconscient assumit per la col·lectivitat.

D'una manera subliminal, *Solitud* reelabora un episodi del Gènesi: Gaietà encarna la figura del bon pastor, del ramat de la qual Mila seria una de les ovelles protegides, mentre que l'Ànima encarna el caçador malvat, i arriba fins a la violació de Mila. Abans, en intentar comprar-la com si es tractés d'una prostituta, exemplifica que els cossos de les dones són simples mercaderies. Utilitzant els escenaris propis de la catalogada com a novel·la *rural* del moment, *Solitud* utilitza el marc natural i la presència d'elements màgics per furnir un discurs que contextualitza i amplifica la denúncia perseguida per Víctor Català.

Certament, en el moment que redactava *Solitud* les formulacions feministes es trobaven encara en una fase embrionària, però tot i així són presentades en l'obra de manera que, si en la forma prenen el to d'insinuació o de desvetllament, en el fons revelen la cruesa d'una opressió angoixant. Hem vist que, en les declaracions públiques contemporànies a la redacció de *Solitud*, Caterina Albert explicava el feminisme només com un "moviment intern i inconscient de las societats", però també sabem que l'autora sovint es parapetava rere la falsa modèstia i el propi menysteniment com a mers recursos retòrics. La denúncia latent present a *Solitud* revela que a la seva manera es va anticipar cinquanta anys, per exemple, a les reivindicacions feministes de Simone de Beauvoir i de Betty Friedan, en mostrar que la categoria de dona és una *construcció social*.

La dominació vers les dones que traspuia *Solitud* i que en la novel·la apareix instrumentada a través de la simbologia religiosa com a forma en què actuava el poder en un ambient social rural i desculturalitzat, en estret contacte amb el medi natural, ha estat estudiada pel feminisme en tot tipus de contextos, i el resultat ha estat la confirmació de la universalitat d'aquesta opressió. Hem mostrat com els estudis actuals sobre la violència de gènere no han fet més que asseverar el que Víctor Català va formular, si es vol, de forma més intuïtiva però mai innocent.

La tal violència actua en el doble àmbit simbòlic i físic. Aquest darrer, que bé podem qualificar com a culminació del primer, culmina alhora la història que ens és narrada. Dins el marc espiritual, o si es vol religió, on transcorre el viatge interior, la violació soferta per Mila marca el punt d'obligat retorn que permet albirar un alliberament a la protagonista o al que representa.

La interrogació sobre el sentit de la condició humana, el qüestionament dels

motius íntims de la conducta i, precisament, la *solitud* inherent a l'existència són temes centrals en la narrativa moderna. La lectura que hem fet de la novel·la de Víctor Català ens ha permès mostrar allò que *Solitud* té d'al·legat i de denúncia, en revelar que la religió actua explícitament com una rèmor alienadora, clau a l'hora d'emparar la violència institucional i simbòlica contra les dones.

5. BIBLIOGRAFIA

Font primària:

CATALÀ, VÍCTOR (2005). *Solitud*. Barcelona: Edicions 62. Biblioteca Bàsica d'El Periódico, 43.

Obres sobre Víctor Català:

ALVARADO, HELENA (1997). «*Solitud*» de Víctor Català. Barcelona: Editorial Empúries. Quaderns de Navegació, 19.

BARTRINA, FRANCESCA (2001). *Caterina Albert/Víctor Català. La voluptuositat de l'escriptura*. Vic: Eumo Editorial.

CAPMANY, M. AURÈLIA (1980). "Invitació a la lectura de *Solitud*". *Avui*, 11 maig 1980, p. 24.

Enllaç: <https://pandora.girona.cat/viewer.vm?id=964673&view=hemeroteca&lang=ca>
[consulta 29-03-2020].

CASTELLANOS, JORDI (1982). "*Solitud*, novel·la modernista". *Els Marges*, núm. 25, p. 45-70.

— (2009) *Visat*. núm. 7, abril. Enllaç: <http://www.visat.cat/traduccions-literatura-catalana/cat/autor/4/victor-catala.html>

CATALÀ, VÍCTOR (1906). "Una lletra de la "Víctor Català"". *Or y Grana*, núm. 1, p. 10.

Enllaç:
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1073879
[Consulta: 25-02-2021].

CERDÀ I SURROCA, MARIÀNGELA (1993). "Solitud, més enllà de l'imaginari". Dins *Actes de les primeres jornades d'estudi sobre la vida i l'obra de Caterina Albert i Paradís «Víctor Català»*. A cura d'Enric Prat i Pep Vila. Barcelona: Ajuntament de l'Escalade/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 151-164.

DUPLÁA, CRISTINA (1994). "Historia y ficción en Caterina Albert/Víctor Català". Dins *Mujeres y literatura*, Àngels Carabí i Marta Segarra (eds.). Barcelona: PPU, p. 71-77. Dipòsit digital de la Universitat de Barcelona.

Enllaç: <http://hdl.handle.net/2445/34252> [Consulta, 31-03-2020].

FERRATER, GABRIEL (2010). "Víctor Català". Dins *Tres prosistes*. Joaquim Ruyra,

- Víctor Català i Josep Pla. Barcelona: Editorial Empúries, Biblioteca Universal 238.
- GARCÉS, TOMÀS (1985). *Cinc converses amb Joaquim Amat, Víctor Català, Pompeu Fabra, Josep Carner, Guerau de Liost*. Barcelona: Columna.
- JULIÀ, LLUÏSA (2006). "La Mila. Genealogia d'un personatge amb veu pròpia". Dins *Actes de les Terceres Jornades d'Estudi sobre la vida i l'obra de «Caterina Albert» (en ocasió del centenari de Solitud 1905-2005)*. A cura d'Enric Prat i Pep Vila. Girona: CGG edicions, p. 59-70.
- QUINA JAUME, PAU (2002). "La contraposició del Bé i del Mal a *Solitud* de Víctor Català". Dins *II jornades d'estudi «Vida i obra de Caterina Albert i Paradís (Víctor Català), 1869-1966»*. A cura d'Enric Prat i Pep Vila. Barcelona: Ajuntament de l'Escala/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 461-484.

Fonts sobre estudis de gènere:

- BOURDIEU, PIERRE (2000). *La dominació masculina*. Traducció de Francesca Martínez Planas i Sandra Genís Falgueres. Barcelona: Edicions 62.
- BUTLER, JUDITH (2000). "Imitació i insubordinació de gènere". Dins: *El gai saber: Introducció als estudis gais i lèsbics*. Josep-Anton Fernández (ed.). Trad. Dolors Udina. Barcelona: Llibres de l'Índex, p. 113-135.
- (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Trad. M.^a Antonia Muñoz. Barcelona: Paidós.
- GIL RODRIGUEZ, EVA PATRÍCIA; LLORET AYTER, IMMA (2005). *La violència de gènere*. Barcelona: Editorial UOC. Llibre digital.
- IRIGARAY, LUCE (1982). "El mercado de las mujeres". Dins *Este sexo que no es uno*. Trad. Silvia Esther Tubert de Peyrou. Madrid: Saltés, p. 159-185.
- MARÇAL, MARIA MERCÈ (2004). "Meditacions sobre la fúria". Dins *Sota el signe del drac: Proses 1985-1997*, a cura de Mercè Ibarz. Barcelona: Proa, p. 133-153
- MILLETT, KATE (1977). *El patriarcado se vuelve tesis doctoral. Entrevistas épicas*. Enllaç: <https://www.youtube.com/watch?v=dTUag0XVCqM&t=413s> [Consulta 24-09-20].
- PUJAL, MARGOT (2005). *El feminisme*. Barcelona: Editorial UOC. Llibre digital.

Altres referències:

- La Bíblia*. Versió dels textos originals i notes fetes pels Monjos de Montserrat. La Seu d'Urgell: Editorial Casal i Vall – Andorra, 3a edició, 1983.