

Guia de lectura

*Drames rurals,*  
de Víctor Català

a càrrec de Pep Paré

# Índex

<b>1 Contextualització</b>	<b>3</b>
1.1 La construcció d'una independència creativa	3
1.2 La visió singular d'un context estètic	4
1.3 Allò del ruralisme	5
<b>2 Anàlisi temàtica i estructural</b>	<b>6</b>
2.1 La concreció del dualisme modernista	6
2.2 La multitud actuant	8
2.3 La negativitat de la matèria que destrueix els ideals	10
2.4 L'atzar, l'animal i l'home: executors del fat còsmic	11
2.5 La consciència catalèptica, la família borda i la passió de la cobdícia	13
2.6 Dos drames que fugen d'osques	15
2.6.1 L'imperi del cosmos ombrívol	16
<b>3 Algunes consideracions formals</b>	<b>18</b>
3.1 La unitat del divers	18
3.2 L'aspror de llengua de la terra	18
<b>4 Guió per al comentari de l'obra</b>	<b>20</b>
4.1 Contextualització	20
4.2 Anàlisi temàtica i estructural	20
4.3 Algunes consideracions formals	21

## 1 CONTEXTUALITZACIÓ

### 1.1 La construcció d'una independència creativa

VÍCTOR CATALÀ

 [TC] · C.7 · P. 126

ENRIC PRAT DE LA RIBA

 [TC] · C.9 · P. 161

TOMÀS GARCÉS

 [TC] · C.10 · P. 186

MONÒLEG

 [TP] · C.1 · P. 44

Jocs Florals

 [TC] · C.5 · P. 90 - 91

RAIMON CASELLAS

 [TC] · C.7 · P. 125

REALISME

 [TC] · C.4 · P. 79 - 81

SIMBOLISME


 [TC] · C.6 · P. 113 - 114

Víctor Català és el pseudònim de Caterina Albert i Paradís, l'escriptora més rellevant de la narrativa modernista. Nascuda a l'Escala el 1969, filla de Lluís Albert, propietari rural, i Dolors Paradís, creix en el context de seguretat econòmica familiar i rep una formació típica per a les noies de l'època: col·legi de monges a Girona i ensinistrament en les feines «femenines» de costura. De prou joveneta demostra unes clares aficions per les activitats artístiques que l'aboquen a la pràctica de les arts plàstiques, rep classes particulars de pintura i d'escultura i té tendència a la lectura, sense directrius d'escola literària concreta. L'autodidactisme estètic és el que caracteritza el seu període de formació. També cal buscar en aquest context familiar el seu catalanisme i la vinculació amb una determinada concepció de la llengua. Això vol dir que des de la influència del republicanisme del pare es passa a l'afinitat del catalanisme conservador de Prat de la Riba. Si la ideologia es concreta entre aquest pols, l'interès i el domini de la llengua prové de les dones de la família: la mare era una escriptora diletant de poesia i l'àvia era una font de coneixement de la llengua popular i dels seus sistemes de fabulació. Un tret característic de Víctor Català, des del principi, és el seu eclecticisme estètic com a lectora («eclecticisme desenfrenat», segons confessa l'autora a Tomàs Garcés);<sup>1</sup> i d'aquí prové que, com a autora ja reconeguda, pretengui una posició independent en el conjunt d'escoles literàries predominants a final del segle XIX. En aquest context típic dels rendistes rurals del moment, a partir de la mort del seu pare és ella qui administra els béns familiars. La nostra autora es construeix ella mateixa a partir de la concepció del món que prové de les lectures, posteriorment també com a espectadora de teatre, del marc ideològic de classe i dels viatges que farà per Europa. Ja d'entrada, doncs, tenim una escriptora d'esperit lliure que defensarà les seves apostes estètiques a ultrança.

La seva entrada en el panorama literari català es produeix el 1898 amb el poema titulat *El llibre nou*, i amb *La infanticida* (monòleg premiat als Jocs Florals d'Olot). Poesia i teatre, per tant, són els gèneres que li atorguen el primer reconeixement públic. Aquests dos gèneres reclamaran la seva atenció al llarg de tota la seva carrera. En poesia convé recordar *El cant dels mesos* (1901) i *El llibre blanc* (1905); i, en teatre, els *Quatre monòlegs* i *Teatre inèdit* (1902), però és amb la narrativa que s'encimbellarà en la galeria d'autors il·lustres modernistes. En efecte, és amb *Drames rurals* (1902), *Ombrívoles* (1904) i *Caires vius* (1907) que esdevé una peça fonamental de la narrativa breu de principi de segle i una referència ineludible per establir el mapa del modernisme català; i *Solitud* (1906) és un dels paradigmes més importants de la novel·la modernista: juntament amb Raimon Casellas, posa els fonaments literaris del gènere major del modernisme, la novel·la, com a superació del realisme positivista i de l'evanescència simbolista, entre d'altres. Víctor Català, a més a més, forja una llengua literària basada en l'observació del real popular i en potencia el seu llegat simbòlic. Amb aquest bagatge de formació i de consolidació d'una carrera literària es pot dir que Víctor Català té una voluntat d'escriptora total, dúctil i predisposada a l'aprenentatge de les tècniques dels diversos gèneres. Aquest fet proporciona a la seva obra una solidesa en quantitat i qualitat en absolut menyspreables. Convé no oblidar, pel que fa al gruix de l'obra, que des de 1907 fins a 1920 no publica cap volum i que és a partir d'aquest any que podem establir una segona etapa creativa<sup>2</sup> que comença amb *La mare balena* (1920), *Un film (3.000 metres)* (1926), *Marines* (1928), *Contrallums* (1930), *Vida mòlta* (1950) i *Jubileu* (1951), entre les obres més destacades. Aquest segon període de producció, amb una pausa editorial que va de 1930 a 1950, es caracteritza per una

1 TOMÀS GARCÉS, *Cinc Converses*, Barcelona: Columna, 1985.

2 NÚRIA NARDI, «Pròleg» a *Víctor Català. Contes diversos*, Barcelona: Editorial Laia, 1981.

NOUCENTISME  
 [ T C ] · C.9 · P. 161 - 164

certa desorientació estètica i per la resistència als atacs del noucentisme a l'estètica «aspre» que havia fet la narrativa modernista en general i Víctor Català en particular. Però això ja són figures d'un altre paner.

## 1.2 La visió singular d'un context estètic

La divulgació de *La infanticida* somou la societat literària del moment per una temàtica cantelluda i incòmoda, i per un punt de vista narratiu que força la lectura simbòlica dels caràcters i dels elements dramàtics del monòleg. Això, sumat al fet que l'autoria és femenina, provoca encara més incomoditat entre el jurat i els lectors, i porta la seva autora a arrecerar-se en el pseudònim masculí que ja no abandonarà. Tant en aquest monòleg com en els publicats el 1901, Víctor Català se situa tècnicament entre el teatre i la narrativa: el que li interessa és la profunditat dramàtica del gènere i la seva potencialitat per focalitzar narrativament uns caràcters que manifestin el temperament d'unes «ànimes primitives». Aquesta perspectiva literària suposa una novetat en relació amb la literatura «rural» anterior. Si la narrativa d'ambient rural de la Renaixença s'interessava pel pintoresquisme, per la fixació d'una tipologia de caràcters basats en oficis en decadència en una societat preindustrial que s'està perdent, i per una plasació externa d'una determinada visió «realista» del món, Víctor Català irromp amb una clara voluntat de provar nous camins que superin les escoles anteriors: pretén la captació de la *vita rerum* (la vida interior) dels temperaments i del paisatge, i això la propulsa a una narrativa que accentua l'anàlisi psicològica –tot i que en un estadi primigeni en relació a la narrativa del segle xx– i a la càrrega simbòlica dels elements. El monòlegs actuen com a camp de proves per a la construcció d'un volum de narracions amb voluntat temàtica i formal unitàries, els *Drames rurals* de 1902.

Víctor Català, però, en el procés que hem descrit, no està sola. El context estètic i ideològic de la segona etapa del modernisme (1900-1911) actua com a coixí per entendre algunes de les orientacions que influencien l'obra de la nostra autora. Per una banda, han desaparegut o s'han refredat les posicions ideològiques més combatives del regeneracionisme de Jaume Brossa i les posicions més conservadores representades per Joan Maragall són en primer terme (recordem la relació literària de Víctor Català amb Maragall); per l'altra, les actituds, tant literàries com ideològiques, són molt més individualitzades. Després de les màximes que flirtejaven amb l'anarcosindicalisme o l'anarcocomunisme en la primera etapa, i de les posicions evasionistes i esteticistes del grup d'en Rusiñol, s'imposa un retorn a la realitat més tangible i això comportarà una unió més sòlida entre modernisme i catalanisme. Un emblema d'aquesta aliança és Raimon Casellas. L'afinitat d'algunes apostes d'aquest autor amb la narradora de l'Escala no es poden obviar. Casellas decideix d'abandonar la temptació decorativista del preraphaelisme i atacar directament l'esnobisme incipient que cenyeix el moviment. La idea d'artista s'ha de concretar en el tractament de problemes socials reals i la seva funció s'acosta al messianisme. L'individu que crea ha d'utilitzar l'art per tal d'intervenir en la realitat des de la sinceritat estètica i ètica. D'aquí neix el concepte de «realisme paradòxic»: el creador ha d'evidenciar la paradoxa existent entre realitat i idealitat. L'ideal de l'home col·lisiona contra la realitat exterior que l'acaba vençant. Aquesta lluita s'amplifica si tenim en compte les teories que oposen el monisme al dualisme. Les teories i els poemes maragallians que busquen una harmonia entre el món i l'home són contraposats a la concepció dual de l'home que no permet aquesta harmonia. La natura associada a la terrenalitat estableix una dinàmica que es resol de diversa manera segons els autors. Víctor Català mostra una natura primitiva que sotmet les aspiracions d'elevació intel·lectual i espiritual de l'individu, i aquest és l'eix de la tragèdia i de l'estructura dramàtica de les seves narracions. Al subsòl d'aquesta opció literària hi ha la idea del vitalisme nietzschian i totes les influències dels autors europeus que incideixen en la poètica modernista. No podem negligir la influència de Nietzsche en la concepció del vitalisme, que entén l'home com a canalitzador de l'energia del món per tal d'imposar-s'hi (tot i que en Casellas i Víctor Català aquest triomf no es

RENAIXENÇA  
 [ T C ] · C.5 · P. 88 - 91

REGENERACIONISME  
 [ T C ] · C.7 · P. 122

JAUME BROSSA  
 [ T C ] · C.7 · P. 128

JOAN MARAGALL  
 [ T C ] · C.7 · P. 134 - 135

SANTIAGO RUSIÑOL  
 [ T C ] · C.7 · P. 131

PRERAFELISME  
 [ T C ] · C.6 · P. 114

VITALISME  
 [ T C ] · C.6 · P. 109

FRIEDRICH NIETZSCHE  
 [ T C ] · C.6 · P. 109

ARTHUR SCHOPENHAUER  
 [TC] · C.6 · P. 109

ÉMILE ZOLA  
 [TC] · C.4 · P. 79 - 81

NATURALISME  
 [TC] · C.4 · P. 80 - 81

concreta), ni la incidència de la teoria sobre la voluntat de domini de la massa que representa la terrenalitat. Això vol dir que el substrat de les teories sobre el superhome és present, i també la concepció que l'acció s'imposa a la reflexió en el procés que l'individu fa per dominar el món. Però aquesta teoria és contrabalançada per la idea de Schopenhauer que la voluntat mena a la negació de la vida. I aquesta negativitat és important en l'obra de Víctor Català. També cal ressenyar que les teories de Herbert Spencer fan evolucionar la mateixa idea de la realitat: el món ja no és perceptible des de la perspectiva positivista que l'analitza d'una manera objectiva, ben altrament aquest món amaga una realitat pregona que té una natura altament misteriosa i enigmàtica. Aquesta concepció de la realitat és plenament present en la narrativa que analitzarem. Això, és clar, no permet de relacionar l'obra de Víctor Català amb les reminiscències literàries que provenen de Zola i el naturalisme. No hi ha en els *Drames rurals* cap voluntat d'anàlisi científica, sinó una plasmació dels misteris inexplicables de la natura (el paisatge amb implicacions simbòliques) i del temperament humà. I és que, de fet, també podríem arribar a citar el verisme de Giovanni Verga com a estat d'opinió afí a aquesta narrativa modernista: els personatges sotmesos a la misèria són els que permeten arribar al món interior de la humanitat i potenciar la intensitat dels caràcters i la voluntat de penetració en aquesta doble cambra de l'ésser. Si bé Víctor Català no s'afilia doctrinàriament a cap d'aquests autors o teories, sí que mostra el pes de la influència que en rep en la seva literatura i això permet establir connexions amb els altres narradors catalans que componen el tram de la narrativa modernista.

### 1.3 Allò del ruralisme

Per tal de construir un artefacte que sigui coherent amb tot el que hem dit, Víctor Català segueix algunes pautes típiques de l'estètica modernista. El protagonisme del marc escenogràfic ens permet parlar de la importància del paisatge: en l'intent de potenciar allò que s'entendrà com a «literatura nacional» s'incorpora la idea de col·lectivitat vinculada a la catalanitat. En efecte, les «ànimes primitives» tenen una procedència geogràfica i permeten de construir un imaginari col·lectiu del país: la rudesia dels caràcters es vincula a la natura i al paisatge contextuals per tal de caracteritzar el col·lectiu. D'aquí que es pugui parlar de ruralisme en prendre aquest àmbit com a essència de la terra que ens representa. Per això emergeix el terme «art mascler»: el caràcter català és definit per una aspror aguda que impregna els personatges i la seva veu. Víctor Català treballa aquest aspecte molt intensament des del punt de vista formal en l'ús de la llengua. La galeria de personatges s'integra a les característiques exteriors del marc i compon un tot que imposa un perfil simbòlic a cada element narratiu. El paisatge rural, doncs, mai no és concebut com a recurs decorativista sinó com a element transcendentalitzat: Joan Maragall en referir-se al pròleg programàtic de *Caires vius* afirma que «tot lo que diu sobre ruralisme ha d'ésser evangeli de la nostra literatura». A Maragall, les tesis de Víctor Català l'ajuden a potenciar la seva teoria sobre el paisatge i el seu potencial regeneracionista. I és que el ruralisme de Víctor Català supera les pintures bucòliques de la narrativa anterior i, a més, manifesta una reacció contra el decorativisme modernista. Però també és veritat que el mateix Maragall veu els riscos d'aquest ús del món rural enfocat des d'una perspectiva tràgica: acusa la nostra autora de donar una visió massa parcial de la realitat i li molesta l'omnipresència de la fatalitat. És clar que això és degut a les seves aspiracions d'harmonia còsmica. No hem d'oblidar, però, que aquesta fatalitat es deu a una voluntat d'universalisme que superi el temor del localisme de la Renaixença: no es parla només de l'«ànima catalana» sinó que s'aspira al tractament de l'ànima humana. El canal per parlar de la dimensió universal dels caràcters humans és la descripció de la realitat humana més pròxima treballada des de l'observació interior dels seus trets psicològics sense una voluntat de deformació ni de tipificació. Aquesta és la raó per la qual els *Drames rurals* suposen una novetat i inicien el camí que esclatarà amb *Solitud*: «L'èxit de *Solitud* ho va ser del ruralisme», diu l'autor al pròleg a la novel·la de 1906. *Solitud* serà un drama rural més, una amplificació de les tècniques construïdes als drames.

## 2 ANÀLISI TEMÀTICA I ESTRUCTURAL

### 2.1 La concreció del dualisme modernista

«En Met de les Conques» enceta el recull de narracions dels *Drames rurals* amb la creació d'un univers femení, el de les Conques, com si es tractés d'una escena de les bruixes de Salem. En efecte, Víctor Català s'interessa per la creació d'una cosmogonia particular del mal per explicar la germinació del protagonista. Queda clar, doncs, des del principi, que l'autora es vol allunyar de la iconografia de l'«empordanisme» pintoresc de la Renaixença i que vol situar el marc inicial en la categoria del símbol. Les icones de la bellesa paisatgística i humana –i, particularment, femenina– són abolides en virtut de la dimensió cantelluda de l'existència, rural o no. Això és particularment interessant si tenim en compte que la narració, posteriorment, jugarà amb el contrast entre aquest món inicial i l'emergència d'una iconografia decadentista i delinqüent. El cor de dones inicial és reforçat per l'anònim cor de «la gent» per tal d'individualitzar la presentació del protagonista. Aquest dualisme en la construcció dels personatges harmonitza amb el dualisme filosòfic que predomina al llarg de tot el recull. I, a més a més, subratlla la dimensió dramàtica, i fins i tot tràgica, del context del protagonista, a la manera de les tragèdies clàssiques. Aquest recurs narratiu que s'empelta de tècniques teatrals el podem observar al llarg de totes les històries. D'entrada, doncs, tenim la insinuació d'una estructura dual i partida que caracteritza aquesta narració i bona part de la resta. Dualitat manifesta si tenim en compte que l'«aparició» d'en Met nadó es produeix en tornar de l'església. En efecte, la col·lisió de contraris tan estimada per les escoles simbolistes europees, i pel prerafaelitisme en particular, és un punt d'arrencada imponent: el contrast entre el sacríleg i el sagrat és a l'arrel de la presentació de la narració. Però la voluntat estètica no és la d'allistar-se a les files del simbolisme decadentista i autocomplaent; al contrari, es pretén de superar-lo en tots els aspectes i d'imposar una visió tràgica i sense pal·liatius de l'existència.

La idea del maligne és presentada ben al principi amb «la idea de l'íncubus»: en Met és vist per «la gent» com el resultat de la relació d'un dimoni amb la conca. Aquesta idea de malignitat convé de vincular-la amb els elements que es relacionen amb el «Fat», el Destí, que impregnen bona part de les narracions. Si bé algú podria relacionar aquest fet amb les teories deterministes del naturalisme de final del segle XIX, no fóra sinó un error flagrant: Víctor Català vol posar en primer terme la dimensió ignota, inaprensible, de la condició humana que sotmet les consciències fins a extrems inexplicables; i com aquesta «ombra» de l'ésser humà té a veure amb una certa malignitat de la qual no se n'acaba de desèixer. Aquest sentit de «deshumanització» de la humanitat –tot i que la humanitat, segons l'autora, és indestruïble d'aquesta dimensió oculta– és perceptible en el fet que en Met nen sigui associat a un cuc. L'animalització del personatge és clara i també la seva vinculació estreta amb la terra; se'ns presenta «rebolcant-se al bat del sol, enmig de la pols resseca» i com «un animaló empestat». El punt de partida del viatge del protagonista és, doncs, la terra mateixa, totalment animalitzada i desespiritualitzada. No cal dir que el lector notarà que la imatge de la infantesa arcàdica d'origen clàssic és desterrada i que el concepte mateix d'infantesa és eliminat. Aquest és, també, un punt important per apamar el sentit tràgic que tinta l'obra de l'autora de l'Escala.

Una el·lipsi narrativa de catorze anys tractats en un paràgraf ens serveix per plasmar la idea de l'isolament social i del procés d'individualització inorgànic del protagonista. La manca de coixí emotiu construeix un ésser aïllat i amb una fesomia revinguda: tots els seus trets físics són una negació de la vida (és una «figura despellingada per la vida», «sense una filagarsa de polpa», té el «cap menut, el cabell destenyit i escàs»...). Els atributs de la intel·ligència són disminuïts i el símbol dels ulls, com a plasmació d'aquesta intel·ligència, es converteixen en una «mirada vagarosa» que mostra «un cervell blanc i fred com un tros de marbre». Certament, la creació de la fesomia del personatge s'allunya molt dels procediments costumistes del segle XIX i força el lector

DECADENTISME (ESTETICISME)  
[TC] · C.7 · P. 122

ARCÀDIA  
[TP] · C.3 · P. 69

a una lectura simbòlica de cada detall, de cada adjectiu. En Met és, en aquest moment, un individu sense vida espiritual ni emotiva, sense possibilitat de consciència. En aquest punt de la narració ja podem establir les connexions oportunes amb la galeria de personatges de Raimon Casellas a *Els sots feréstecs* o amb el primitivisme de l'Ànima de *Solitud* (considereu els caragols de què es nodreix la seva mare). En definitiva, Víctor Català és conscient que la creació d'aquest personatge ha d'estar en sintonia amb les teories modernistes i regeneracionistes del moment.

Fins aquí podríem establir l'*expositio* de la narració. L'arribada d'un predicador a la contrada enceta una altra part. Ara l'espai de l'acció se centra en l'església i el narrador es concentra en les paraules del predicador i en els efectes sobre en Met. El lloc del protagonista continua essent «en terra», però de l'església. Aquest és un element substancial per veure el procés que iniciarà el protagonista. I és fonamental el paper i el poder de la paraula del predicador: en el discurs reportat, sota el control total del narrador, es crea novament un dualisme concretat en el bé i el mal, el cel i l'infern, el cos i l'ànima, el pecat i la virtut. La concepció dualista de l'autora es plasma aquí amb un imaginari d'història sagrada a l'ús, però que no amaga la dimensió maligna i/o ignota que incorpora la vida mateixa. Amb tot, més enllà de la imatge que construeix un nou espai virtual (via de sortida del Gòlgota que ha de tramuntar el protagonista), és important la forma: les paraules del rector actuen com una amanyagament sensitiu sobre els feligresos («animalets feiners») i, sobretot, en la poca ànima d'en Met. Malgrat la incomprensió del sentit últim de les paraules, en Met enceta un procés de «consciència» que el menarà al calvari i a la mort, com si es tractés d'una narració mística. Aquesta «consciència» es produeix en la foscor de l'església, quan tothom és fora. I aquesta foscor és ella mateixa un símbol de la incomprensió del protagonista de la «consciència» de la paraula. Comença, doncs, la visió d'en Met des de la foscor mateixa, des de l'«ombra».

Tot i la incapacitat de capir el fons espiritual de les paraules del predicador, en Met opera un procés d'identificació amb la figura de Jesús i descobreix el món de l'emocionalitat que li mancava per esdevenir un individu complet. Aquest descobriment el diferencia de la resta de «la gent» i, en certa mesura, l'humanitza. Però la peregrinació es fa en un context virtual d'al·lucinació i això mateix és una mostra de la poca productivitat social i intel·lectual del viatge. La buidor de la figura paterna és omplerta per en Met en la imatge de Jesús i de les escenes del viacrucis. La processó és la imatge certa del símbol de la penitència del protagonista, paral·lela a la de Crist. La individualització es porta a terme entre els «marges de carn» de la gentada. Som davant de la clàssica dicotomia modernista entre l'individu i la massa. Però en Met no té prou intel·lecte per esdevenir l'artista regeneracionista que desvetlla les multituds: el seu viatge és individual i no actua sobre la «inconsciència» de la massa. Aquesta és la tragèdia de la solitud extrema que pinta Víctor Català. De fet, queda clar que «la llavor espiritual misteriosa [...] havia germinat, per atzar, en terror impropri». En la narració, la plenitud de la paraula i la imatge amb el corifeu del predicador contrasten volgudament amb la buidor de l'espai després de Setmana Santa. En Met descobreix el pòsit emotiu de l'enyor –una sensació que abans no tenia– i el món al·lucinogen i visionari de les representacions sagrades. Aquestes sensacions internes es produeixen, és clar, en el context de la nit. Una nit que té vagues ressons cosmogònics, d'acord amb l'estètica modernista.

Després de la segona part, la que permet crear l'espai interior del protagonista, el narrador construeix el fet extern de la mort de la mare. Aquesta mort és construïda estèticament als antípodes de la dolçor de les imatges sagrades: ara tornem a la iconografia del maligne en l'encarcarament diabòlic del cos de la mare. De fet, tot és narrat com si només es tractés d'un cos, i això contrasta amb l'espai càndidament dolç de l'anima d'en Met a dins de l'església. La mort de la mare sense ni l'acompanyament del poble suposa un fet catàrtic en el viatge del protagonista. Primer que res, augmenta el seu pauperisme orgànic –la mare, malgrat tot, era una «garsa» que el proveïa– i la seva

indigència social i econòmica –ha de captar–. Aquest fet catapulta la visió de la realitat des de la talaia de les al·lucinacions: les visions es produeixen, doncs, des de l'interior de l'ànima i des de la necessitat del cos. El protagonista està abocat a una fugida fatal del món tangible. I, així, comença el seu viatge cap a la mort: la mort social, la mort física en virtut d'una mal concebuda espiritualitat. Aquesta espiritualitat visionària es concreta en la conversa que té el protagonista penitent amb Jesús. I des del crepuscle i les nits malaltisses, fal·làcia patètica constant en la narració, s'enceta el viatge d'ascensió a la muntanya. Aquest fet és destacable en la mesura que el símbol de l'ascens a un punt d'elevació espiritual es relaciona amb les teories nietzschianes del superhome i amb la negativitat de la matèria de Schopenhauer. Això no obstant, Víctor Català crea la paradoxa d'un procés d'individualització superior que no aconsegueix les màximes filosòfiques: el seu heroi no és regenerador sinó que es perfà com a víctima mateixa de l'existència. D'aquí que el final de trajecte acabi dins d'una cova. El periple d'ascensió i caiguda, doncs, ja és intuït aquí com a singular versió del que es produirà a *Solitud*.

En el fonament del procés o viatge, el narrador s'esforça a crear una autèntica cosmogonia: les visions d'en Met incorporen el sol («gran hòstia de foc»), les tempestes, el cel i la lluna («un gran disc indecís, d'una foscor blavosa», la «nineta atònita d'un gran ull misteriós»), i una natura «feréstega». En definitiva, es tracta de llençar la pobra animeta al desencaix de la «vida universal». I aquest viatge existencial vers l'esperit universal contrasta amb la manca de clarividència intel·lectual des de la qual s'arrenca. Novament una construcció conceptual dramàtica com a eix de la matèria narrativa que Víctor Català confegeix. Malgrat aquesta paradoxa, en Met incorpora la idea modernista de l'estètica de l'autodomini: pensament-voluntat-acció. Aquesta terna és fonamental per analitzar els personatges majors de les principals novel·les de Casellas i Català, posem per cas. En efecte, en Met és arrossegat per «aquella voluntat d'arribar a terme», símbol del procés d'individualització modernista. Però just després d'aquesta asseveració, el narrador el fa caure en el buit de la cova. I, novament, la concepció dual passa a primer terme. Ara ja no tenim el protagonista «en terra» (del poble o de l'església), ara el tenim a dins de la terra. El vol invertit és la constatació de la tragèdia humana que no es pot desempallegar del seu propi Destí fatal. D'aquí que Víctor Català tracti el seu protagonista amb commiseració i que sempre el presenti amb una tendresa trista («el pobre Met», «l'infelicit», el «pobre cervell»). Des d'aquesta situació infrahumana de caiguda en la terrenalitat, en Met viu en *flashback* les visions malignes de les baralles de la mare i l'àvia: el tremendisme del record contrasta amb les imatges cèliques dels ocells (el rossinyol com a emblema màxim del lirisme espiritualitzat segons la iconografia poètica del segle XIX). D'aquesta manera, des de dins de l'«ombra» de la cova s'acara la «foscor» existencial del record amb la «claredat» celeste que beslluma a l'exterior. Les seves facultats sensorials propenses a l'al·lucinació s'aguditzen fins a sentir «munions de notes argentines» que acompanyen un estol d'àngels que precedeixen la seva mort. I, finalment, la mort s'imposa, com en la majoria de les narracions (excepte a «Ombres» i «Enveja»). La mort és el terme final d'un procés impossible d'ascensió a una nova dimensió de l'existència humana nuada al seu destí tràgic. Aquest és probablement el gran tema que cus totes les narracions de *Drames rurals*.

FLASHBACK  
[TP] · C.1 · P. 27

## 2.2 La multitud actuant

La imatge de les multituds ja havia captat l'atenció de Raimon Casellas des de 1897, any d'inici del conjunt de narracions que publicarà el 1906. La imatge i el tema estaven en dansa des de les aportacions naturalistes que pretenien d'estudiar les causes i els efectes «científics» de la massa incontrolada<sup>3</sup> i des de l'«experiència» de Baudelaire. En el cas de Casellas es pretén una correcció de les tendències evasionistes del

CHARLES BAUDELAIRE  
[TC] · C.6 · P. 108 - 113



<sup>3</sup> Vegeu JORDI CASTELLANOS, «“Les multituds”, entre el caos i el sagrat» a *Entre dos móns. Visions de la literatura catalana i europea a l'inici del segle XX. 1906-2006. Un segle de modernitat literaria*, Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes, 2008, pàg. 91-102.



decadentisme i es vol pintar la multitud amb una intensificació dramàtica que potenciï una idea de realitat superior a la del realisme del segle XIX. En això subjau la teoria del «realisme paradòxic» encunyat pel mateix Casellas per plasmar la unificació d'art i vida, i arribar a un nou concepte de realitat. El resultat és una visió sintètica de la realitat, sense la necessitat d'una anàlisi naturalista. No cal dir que les teories finiseculars sobre la psicologia col·lectiva en l'observació de la massa pesen en l'obra d'autors com Casellas o Víctor Català. L'«Idil·li xorc» és una mostra clara d'aquesta influència.

La narració s'inicia amb la pintura «presa del natural» de la multitud de captaires que campa per un espai exterior; en una primera part s'interessa per la construcció de la fesomia col·lectiva i, posteriorment, per la fesomia individual d'aquesta massa. El diàleg dels seus integrants servirà per sortir de l'omnisciència narrativa i presentar la llengua, l'estètica oral, d'aquesta multitud. Tot destinat a construir un nou cor d'inhumanitat. La multitud és «accentuada» en la descripció dels trets caracterològics que simbolitzen la idea de mort i de maligne: «exèrcit de misèria», «pellofes humanes espremudes, fulles esgrogueïdes», «grunys de bèstia inconscient». La finalitat és construir la imatge de l'absència de vida que es concreta en la vellesa i l'antibellesa dels integrants de la multitud: la pobresa física i la pobresa econòmica impliquen la pobresa moral. I tot i la voluntat de plasmar una imatge col·lectiva, el narrador estableix una jerarquia a dins de la massa: la Gonya és la líder d'uns personatges arrelats a la terra negativa, la Xisca Llosca (estulta) sempre està mirant a terra a causa del seu defecte físic, en Queló és un beneït, el Nen del Bec és un paràsit social i en Pla del Juli és un cec que representa, és clar, la ceguesa de la inconsciència humana. La idea del maligne és clara quan es fa saber que el nen del Bec «put a sofre». La percepció de la realitat del grup no passa per l'intel·lecte: el món és percebut des de la «flaire» animalitzadora. I encara les últimes de la colla, la Llúcia i la Conilla, estrañen el mite de la pubilla catalana: la netedat i la productivitat són elevades a la categoria de defecte monstruosos. Víctor Català, per tant, «deforma» els tòpics de l'estètica burgesa del segle XIX i les màximes incipients del noucentisme, en virtut de la sinceritat artística de la realitat observada en la Catalunya rural, sense filtres esteticistes.

El quadre tremendista i angulós de la realitat col·lectiva té la catarsi en la tècnica del diàleg dels personatges: la brevetat i sequedat del discurs és un exemple de tot el que hem dit fins ara. I la combinació de la veu del narrador i dels diàlegs, o les rèpliques dels personatges, serveixen per presentar la Laia i en Tit, els dos protagonistes de l'«Idil·li estèril». Aquesta presentació és la bisectriu de la segona part de la narració. En efecte, és des de la visió dels altres míseros malignes que coneixem els protagonistes. I el cor de veus es concreta en la passió de l'enveja i la imatge del mal (la «pota de mosca», els «escurçons»). El món còsmic es redueix a la microcosmogonia dels animals tarats. Certament el tema del tarat, tan estimat pels modernistes és present en aquesta escena. El narrador, després, ens presenta des del seu focus els protagonistes: la monstruositat física és el que predomina –una presentació a contrapèl de tots els tòpics esteticistes del modernisme més evasionista–: «nas boterut», «pèls testos com les punxes d'un eriçó», «li havia passat un carro ple de grava que l'havia aixafat tot». En Tit condensa la «tara» física, i la Laia la «tara» intel·lectual («no hi era tota»).

La recerca del grotesc per part de Víctor Català es manifesta en l'animalització de la multitud i dels dos protagonistes, que és subratllada per l'ofici dels dos últims: ell guarda garrins i ella cria conills. El marc temporal és una tardor que actua com a fal·làcia patètica del temps vivencial dels nuvis. I com a colofó, trobem el festeig dels dos monstres que contravé la icona bucòlica que tan estimaven els burgesos coetanis. De fet, la coneixença preceptiva en el festeig romàntic es converteix aquí en l'exhibició de les pústules respectives. El narrador accentua la carnalitat de la relació en la plasmació de la malaltia: tots dos estan malalts per obra del Destí misteriós que els converteix en víctimes humanes del Fat i en víctimes de la multitud. Queda clar que l'amor i la felicitat són totalment absents i que es desfan els tòpics deliquescents de l'ideal femení del segle XIX. És en aquestes escenes que Víctor Català passa factura a tota una tradició literària i reivindica un concepte de realitat també oposat a l'ideal del

noucentisme emergent. Un procediment tècnic eficaç a aquest efecte és el de reportar la llengua aspre dels personatges i tot el bagatge del folklore i de l'imaginari popular implícit. En cap moment, però, no hi ha una voluntat d'explicació o d'estudi, científic o no, de les raons d'aquesta existència primitiva, ni una voluntat d'artificiositat estètica. I la narració avança lògicament en la convenció d'un casament de conveniència: la idea del matrimoni és purament de subsistència física i sense cap atribut emotiu o ètic. Les trames fulletonesques o costumistes de la Renaixença ara es redueixen a la necessitat compartida del menjar i aquesta és la idea de la unió matrimonial. L'«oasi» del contracte dels dos festejadors arriba a les orelles de la multitud que no s'avé a deixar lliures els dos integrants de la seva infrahumanitat: aquí comença el clímax dramàtic de la narració.

NOVEL·LA FULLETÓ  
[TC] · C.4 · P. 74

La vigília del casament es caracteritza, també, per una avidesa de menjar que supleix la pobresa emocional i l'absència de libido (aproximadament com passa amb les monedes a *L'escanyapobres* de Narcís Oller, però sense la voluntat manifestament analítica del narrador naturalista). La culminació es produeix en el pas de l'espai pagà de l'exterior, el domini de la massa, a l'espai interior de l'església, el domini de l'esperit i del rector. La confrontació dels dos espais simbòlics (recordeu les «misses» de Casellas a *Els sots feréstecs*) es resol amb la victòria de la multitud actuant que elimina en Tit i guanya sobre l'espai espiritual. L'acció final es resol en el món cromàtic de la nit: no es tracta de la nit totalitzadora i productiva del romanticisme, ben al contrari, és la nit implícita en les ombres de la primera narració i de les següents (pràcticament en totes les narracions apareix la imatge de les ombres). L'ombra o foscó esdevé el paradigma de l'obagor vital que plana en tots els drames; el misteri indesxifrable del costat salvatge de la vida humana que atreu cap al buit i cap a la mort sense explicació o solució ètica i balsàmica. Convé anotar, també, la presència del rector com a símbol de la individualització impossible que, malgrat la violència continguda, no pot subvertir del Destí. Si en la narració anterior el capellà no assolía la potència d'individu regenerador de la massa, ara tampoc no pot evitar la violència sostinguda per una massa victoriosa que arrossega l'esperit humà. El trop modernista de l'artista confrontat amb la societat actua com a substrat de la història i el desenllaç és igualment tràgic. La multitud actuant sense voluntat individual imposa el seu imperi d'inconsciència.

ROMANTICISME  
[TC] · C.4 · P. 68 - 76

TROP  
[TP] · C.2 · P. 51

### 2.3 La negativitat de la matèria que destrueix els ideals

Amb «Parricidi» entrem en la tragèdia focalitzada en l'àmbit familiar. De les multituds i dels grans espais passem a la dimensió domèstica de la tragèdia humana. La Lena (nom amb similituds sospitoses a la Nela de *La infanticida* (1898) i a la Maneleta d'«Ombres» d'aquest mateix recull) està casada amb en Felet (diminutiu que indica la tendresa de l'autora per un personatge que canalitza la seva innocència) i tenen un fill, en Titet. Aquest fóra el marc harmònic de qualsevol narració típica del costumisme. Però la intervenció del misteriós Pau (paradoxalment és l'executor de la violència extrema) crea un triangle «amorós» del qual no interessin les motivacions. L'entramat de causes que fan possible les relacions humanes no entren dins dels esquemes de l'autora: els fets vénen «determinats» per la fatalitat contra la qual no es pot lluitar, perquè no és explicable. D'aquesta manera, Víctor Català supera l'estètica de la narrativa del segle XIX. En recull, aquí, malgrat tot, un ideal femení associat a la plenitud física i a la bellesa com a contrapunt a la monstruositat del món: ella és «atractivola», «fresca», amb el «coll blanc i gras». Som davant del símbol del vitalisme que no pot superar la subordinació a les lleis de la negativitat de la matèria: el sexe. D'alguna manera som davant de la irrupció violenta de l'atracció sexual (recordeu la Mila de *Solitud* o la Fineta de Ruyra, posem per cas) com a damnació per la relació extramatrimonial amb el comodí del marit plaga i inconscient, que acaba pagant els plats trencats.

JOAQUIM RUYRA  
[TC] · C.7 · P. 127



L'amenaça de la irrupció de l'home misteriós provoca la intranquil·litat i la por de la protagonista: per aquesta por s'inicia la narració. D'entrada disposem de dos models masculins acarats en evident dicotomia: la innocència inactiva i beneïta del marit, i

l'home nocturn d'activitat violenta. El vèrtex del dualisme és la figura de la dona i novament la concepció dual de què parlàvem apareix en primer terme. El marc temporal d'aquesta cruïlla existencial és la nit: retrobem altra vegada les ombres simbòliques de les altres narracions. El narrador es preocupa per posar marques de transició temporal per tal d'accentuar l'angúnia de la Lena. D'aquesta manera arriba la nit en solitud. L'*atrezzo* de la primera acció és un hort productiu que està en sintonia amb la fertilitat de la dona. I és que el fill és la demostració de la fertilitat positiva que, per inconsciència, també acabarà disposant l'arma del parricidi i esborrant les proves inculpatòries. Si en Met era l'emblema de la solitud masculina, la Lena representa la solitud femenina sense possibilitat de fugida visionària. La veu d'en Pau és imperativa tothora i camufla la relació antiga amb la protagonista. L'amant estima la Lena des de la follia i la violència: l'amor tendre i emotiu no té cap mena de lloc en els drames. Al foll desig carnal, s'hi suma la gelosia i com un nou Otel·lo estrangula la Lena. Es destrueix alhora el vitalisme i la maternitat que configuraven la dona. El dramatisme de l'escena de l'assassinat és augmentat per la presència tangencial del fill. De fet, el narrador compleix els requisits exposats al pròleg del volum: «Aquest és un aplec dels pedruscalls [...] de formes anguloses i endurides, invariables a través dels segles».

A partir d'aquest moment la narració es concentra en el desenvolupament narratiu del desenllaç: l'arribada d'en Felet completament ebri i la seva condemna per un crim que ell no ha comès. És particularment interessant la descripció del cadàver: el descriptivisme ultrat dels detalls més cruents del cos és una nova mostra de l'aposta literària i estètica de l'autora. El cromatisme de la narració es concentra ara en el vermell de la sang que ho inunda tot: és el símbol clar del vitalisme vençut que escampa la seva mort per tot l'espai i es contraposa a la vitalitat beneïda del fill que hi juga. Hi ha aquí, és clar, una clara intenció de relacionar la simbologia dels elements. El primitivisme del marit, que serà víctima de la seva manca d'intel·ligència i d'emotivitat, se suma al primitivisme atàvic del cor (una «munió d'éssers exasperats per la vista de la sang»). I és aleshores quan s'apela a la justícia: la llei que no pot ordenar les passions humanes és reclamada per fer venjança, una nova passió baixa que encara el lliga més a l'inframón: en Felet «baixà el cap al pes del Destí». Però el context de misèria total que envolta els protagonistes i el marc escenogràfic no permet cap mena de justícia. Davant del *Fatum* inexorable, la justícia no té cap potestat.

#### 2.4 L'atzar, l'animal i l'home: executors del fat còsmic

La descripció del paisatge adust encapçala la narració «Daltabaix». Cal fixar-se que aquest paisatge incorpora un esvoranc (el perill i la por) i un torrent que migparteix el poble en un Barri de Baix i un Barri de Dalt. Novament ens hem de referir al dualisme: el mateix territori fomenta la concepció dualista en un paisatge que presenta l'agrest com una característica orogràfica trasplantada als seus habitants. La perillositat dels caràcters humans prové, també, del territori, i el primitivisme d'ambdós es manifesta en la llengua que serveix per construir-los literàriament. Víctor Català sap que, davant d'aquest fet, només ha de descriure els elements dels dos àmbits per tal d'arrencar el drama. El salvatgisme del marc, doncs, és el mascaró de proa de la narració i permet insinuar que en els *Drames rurals* hi ha el personatge tàcit i constant del territori. La progressió descriptiva mena el lector al cos social de les dones rentant al riu separador: contra la imatge idíl·lica de la presència humana que harmonitza el quadre en les narracions de la Renaixença, Víctor Català dreça el món de la immundícia. El riu ja no és el tòpic del *locus amoenus* medieval i romàntic sinó una «claveguera» que amuntega deixalles mundanes i humanes. Les cases no responen tampoc a cap ordre humà (estan «tirades a grapats»). La urbanitat, símbol preclar del noucentisme, també és abolida en virtut d'una natura que domina l'àmbit humà i les seves construccions. I la focalització acaba amb la presència de l'avi Palau: l'home és un vidu gandul que deixa passar la vida tot parant el sol i llegint les *Faules* d'Isop. Paradoxalment, ni la literatura, aliment de l'esperit, no podrà alliberar l'home, matèria del seu Fat absurd. Ara el món es concreta com una estructura patriarcal que aboleix el món femení: el vidu viu amb

els fills. L'hereu, en Verí, i el fadristern, el petit Palau. El paper de la dona, la pobre *Duleretes*, la dona de l'hereu, només té la funció d'engendrar un altre home, en Llombric, i de ser la dipositària de la tragèdia masculina final. En Verí ens serveix per veure el sistema d'explotació de la dona i la follia arrauxada. El domini esclavista de l'home provoca que la dona esdevingui una «dolorosa malinconca» i que de la relació no en pugui sortir sinó un ésser «esmirrit i arrugat»<sup>4</sup>. I l'univers masculí bascula entre la vagància de l'avi Palau i l'acció física sense pensament dels dos fills. Entre aquests dos pols existeix el dolor femení. La narració d'aquesta no-vida es reparteix durant cinc anys, quatre dels quals són elidits. Però el pern narratiu se situa en la feina d'en Verí i la seva lluita amb el món animal representat per la mula. La violència d'aquesta lluita serveix per humanitzar l'animal i per animalitzar l'home. El fruit d'aquesta animalització serà la catàstrofe final. I la tragèdia arrenca amb la reacció de la mula, de la matèria, que es desempallega de la voluntat de domini de l'home. El resultat és l'eliminació de tot el món masculí i la pervivència de les dones en la misèria del buit existencial. Aparentment, l'accident és fruit de l'atzar de la feina i d'una determinada manera de fer-la. Certament, l'atzar en una feina arriscada com la que es descriu és un element actuant, però no únicament hi intervé l'atzar; també una determinada actitud vital de l'home provoca la revenja de la matèria (el no-jo clàssic del modernisme) que elimina la possibilitat de dominar-lo.

Però l'home pot intervenir directament per tal de provocar el destí. És el cas d'«El pastor». Comencem per la caracterització de la figura. No cal dir que el pastor de *Solitud* s'associa a la bondat i a una idea superior i espiritual de la humanitat; però als *Drames rurals*, la figura va lligada a la destrucció diabòlica de l'obra productiva del pagès. La confrontació entre aquestes dues figures és la tècnica bàsica d'aquest drama (l'únic que està estructural en parts numerades: la presentació del pastor i tres parts més). El pastor i la seva presentació inicial és la representació del mal: destrueix la natura, és insensible, es lliga al romiatge pagà i és l'arma executora de la mort. El context d'aquest home és una natura primitiva i salvatge que no sap res d'aparcelsaments conreats. Per a ell, l'home és el seu llop i ell mateix té una extensió simbòlica en el gos que l'acompanya. Víctor Català ens ofereix aquí un pastor molt més proper a l'Ànima de *Solitud*. A l'altra banda del quadrilàter tenim la figura d'en Ton, un pagès que ha dipositat la seva ànima en la terra que conrea, el *Camp de les Saules*. La vinculació d'amor amb la terra, però, és també insalubre en la mesura que és superior a l'estimació per la dona i la família. Amb tot, la seva voluntat vital va associada a la terra amb la qual es vol fusionar en morir. Però la terra és el símbol de la productivitat econòmica i motiu de l'enveja dels seus veïns. El paganisme del pastor ara es reforça amb l'anticlericalisme i l'heretgia d'en Ton (convé retenir les seves orientacions republicanes concretades en la mitificació de Pi i Margall): Déu és també el seu adversari en permetre que els estranys transitin per les seves possessions. La litúrgia pagana, doncs, es completa amb la suma dels dos homes. D'aquí que la mort de la dona del pagès no suposi una correcció emocional. La buidor emotiva d'en Ton s'omple amb la voluptat de la bellesa de la natura productiva del camp. El món d'obsessions s'amplia amb una nova substitució de l'amor i de la libido per la baixa passió de la possessió material. La part primera de la narració acaba amb el sacrilegi de la destrossa del seu espai sagrat, el camp. I amb l'ordit de l'enverinament de les figues com a esquer de la revenja.

La segona part d'«El pastor» s'inicia amb la concreció de la figura en el personatge d'en Nasi. Ara, tota la teoria general sobre el pastor es concreta i fins i tot el gos esdevé un element que simbolitza la subversió dels cànons cristians: es diu *Moro*. Pastor i gos actuen com un sol individu. De fet, el gos esdevindrà l'eix de la segona part i repre-

4 Consulteu MÓNICA GONZÁLEZ, «Víctor Català: literatura femenina i universal» a *III Jornades d'estudi «Vida i obra de Caterina Albert i Paradís (Victor Català), 1869-1966»*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002, pàg. 263-283; i I. M. L. JULIÀ, «Les imatges de la dona en Víctor Català» a *Actes de les primeres Jornades d'Estudi sobre la Vida i l'Obra de Caterina Albert i Paradís «Victor Català»*, *L'Escala*, 9-11 d'abril del 1992, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Monserrat, 1993, pàg. 247-274.

sentarà l'«ombra» del pastor. Per això la lluita entre el gos del pastor i la gossa de la Torrentera centra l'interès del narrador i en fa una descripció detallada. Es tracta de la lluita animal de l'energia negativa de la matèria. I la matèria té una voluntat destructiva que es canalitza a través d'en Nasi: quan queda vençut per l'adversari només té la pensada de la destrucció a l'atzar de la terra aliena. Aquest és l'enllaç estructural amb la primera part de la narració i el que permet el desenllaç de la tercera.

La tercera part s'embolcalla en la nit còsmica de la tragèdia: l'obsessió nocturna per veure el resultat de la seva trampa amb les figues enverinades el condueix a la mort a mans d'en Nasi.

La lluita animal de la segona part, ara ho sabem, actuava com a prefaci de la lluita humana, entre en Ton i en Nasi, que amplifica la violència de la col·lisió de les obsessions inconscients que defineixen l'essència de l'home ancorat en la seva terrenalitat. Finalment, però, el primitivisme més ultrat i menys productiu d'en Nasi venç sobre la laboriositat pagesívola d'en Ton. El fet permet una lectura sobre la cosmicitat del salvatgisme de la natura negativa que acaba per fer desaparèixer el cos mateix de l'home: com el cas d'en Met, en Ton perd la seva identitat i aquí fins i tot la seva existència física, en ser enterrat i mai no trobat per ningú.

## 2.5 La consciència catalèptica, la família borda i la passió de la cobdícia

El drama titulat «La vella» ens retorna a la perspectiva femenina. Ara la tècnica és la del *in medias res*: des de la narració en tercera persona se'ns presenta un personatge innominat (i, per tant, categòric) que ja fa cinc anys que viu «aireferida» i se n'explora vagament les sensacions interiors de viure «immòbil i sola i mirant i mirant sempre» amb un «cervell primitiu». El drama de ser escadusserament conscient de la inutilitat de la pròpia vida té connexions amb el capellà d'*Els sots feréstecs* de Raimon Casellas: l'individu que rep el càstig de percebre la inutilitat dels seus actes sense poder-los exterioritzar. Però es tracta de dues catalèpsies diferenciades: la de Víctor Català té la pretensió de representar l'impediment físic com una conseqüència lògica del lligam de l'ésser amb el no-jo, i la de Casellas com a patiment conscient de la victòria del no-jo per sobre del vitalisme. Amb tot, convé establir el paral·lelisme del recurs narratiu.

La vella és una nosa per a la família, concebuda com una unitat de producció econòmica; la seva existència està sotmesa a la solitud estulta i a la inutilitat. Queda clar que –en el context de la Catalunya de principi de segle i, particularment, rural– la vellesa és entesa com un problema del cos social. Un problema que ha de ser eliminat. Víctor Català ataca aquí una temàtica social que encara és prou actual. La misèria contextual i històrica no permetrà cap sistema d'acomboiament de la senilitat perquè no hi ha cap sistema social ni sanitari. La precarietat de la vella és la mateixa precarietat de la societat on habita. A més a més, la misèria moral no permet establir cap relació afectiva entre els integrants de la família; per això, la jove prefereix que la vella no s'estigui al llit per evitar que li faci malbé la màrrega. Davant d'aquest panorama, la figura de la «pobra vella» pren les característiques expressionistes d'un quadre de Munch: desconjunció dels trets facials, ulls espantats i una ganyota sinistra a la boca. Aquesta deformació física va acompanyada d'una fam desmesurada. El personatge sotmès a la incomunicació intel·lectual desenvolupa una fixació pel ventrell. La clara oposició entre aquestes dues forces de l'ésser humà serveix al narrador per accentuar la bestialització de la dona. I, amb tot, les seves percepcions sensorials estan intactes: si més no les olfactivas (nova característica animal), que li permeten adonar-se que alguna cosa es crema. És en aquest moment quan la catalèpsia esdevé tràgica. La solitud de la vella i la seva impossibilitat de demanar ajuda desembocaran en la seva combustió física i espiritual. És remarcable que aquesta mort es produeixi amb el foc: sembla intuir-se una certa dimensió simbòlica de purificació. Probablement el fet que l'impediment de la vella no prové d'una agudització de les passions baixes possibilita que la mort impliqui la purificació dels seus mals. Ni en aquest cas no interessin les

IN MEDIAS RES  
[TP] · C.1 · P. 26

PARAL·LELISME  
[TP] · C.2 · P. 53

EDVARD MUNCH  
[TC] · C.11 · P. 200

causes de l'incendi, només les conseqüències de la desfeta: l'alliberament de les malures de la vella i la destrucció del món productiu que impedeix l'efusió emotiva. Per als altres integrants de la família, aquesta última destrucció suposa una pèrdua més significativa que el de la vella. Víctor Català, però, potencia el fet de la consciència última de l'adveniment de la mort sense poder-hi fer res.

Tal com s'ha pogut veure, la família no serà un clos de seguretat emocional ni tampoc garanteix la seguretat econòmica. El trop literari del clos familiar que tants escriptors s'havien esforçat a construir des d'una perspectiva burgesa, ara és destruït de soca-rel. «L'empelt» en mostra un altre procediment: l'avi Ordis, és un vidu amb un fill de dotze anys i això vol dir que la família com a tal ja està destruïda en començar la narració. Les necessitats vagament corporals i la por de la solitud l'empenyen a un matrimoni amb un antiideal de dona. Es casa amb una dona lletja, vella, bruta i amb una joventut tèrbola i misteriosa: la contrafigura de la Lena, de fet. Del matrimoni en surt un fill perdulari, el petit de ca l'Ordis, que és, al seu torn, la contrafigura del seu primer fill, el Noi. La nova família es constitueix com a resultat bord dels valors positius de la vida anterior i això permet la lluita de contraris entre els dos germans. Això és la contraposició de la humanitat laboriosa i vinculada a una visió de la terra harmònica amb la humanitat parasitària. Els robatoris continuats dels béns familiars i del patrimoni de la vida natural i positiva són la constant des de la mort del pare. El llegat de l'herència, en absolut naturalista, passa a la figura tràgica del germà gran. No interessen les causes primigènies d'aquest «determinisme»: per això no tenim clares les motivacions de l'avi Ordis en casar-se amb la desferra humana que serà la seva segona dona. En la lluita fratricida final, però, no es produeix cap mort. L'hereu, representant dels valors positius de les emocions pures, deixa anar la bèstia que és el seu germà. Aquí veiem una mica de llum que atenua el «pessimisme» de Víctor Català. Però no es tracta d'un final feliç: tornem a tenir un personatge sotmès a la solitud i a l'amenaça constant de l'atac de la matèria.

«Agonia» acaba de reblar el clau en la destrucció del valor de la família. Ara tenim la història de la confessió *in articulo mortis* de la infidelitat de la Bel: en el llit de mort obliga el seu marit, en Minguet, que la perdoni del seu adulteri amb el senyor Ramon i del fet que el fill de la unió matrimonial sigui un bord, des de la perspectiva del marit. L'erosió de la vida primitiva s'expressa d'entrada amb l'aparició d'un vent monstruós que actua com a fal·làcia patètica de l'escena. I és que aquest drama té una estructura d'escena teatral; per tant, és tot el món que esdevé un motiu d'incomoditat i de monstruositat. En Minguet actua en el mateix sentit que el Noi de ca l'Ordis: l'estimació el converteix en un personatge fràgil. Estima la dona més que no pas la terra o les possessions terrenals (ben al contrari que les altres figures dels drames comentats). L'amor que humanitza l'ésser és l'estri torturador en descobrir-se el secret. Tota la narració es un *ritardando* de la revelació final: la consciència de la realitat certa produeix un dolor insuportable. Els objectes ara són reveladors: el llit és l'espai de la tradició amorosa i és, per això, que ell hi havia nascut i el seu pare i la seva àvia. Però aquest espai és destruït per la intervenció prèvia del senyor Ramon, metge de la dona i superior social, que havia tingut la Bel a casa fins que es casà amb en Minguet. La presentació d'aquesta escena i dels seus antecedents és dominada absolutament pel narrador, però en el moment de la revelació del secret es dona la veu als personatges per tal de potenciar el dramatisme, en tots dos sentits: el teatral i l'emocional. A mesura que es va desentrellant la infidelitat, la tramuntana augmenta, i també els dubtes interiors d'en Minguet. El món de les ombres apareix amb tot el seu poder devastador. I la dona que havia estat l'ideal de bellesa exterior i interior es converteix en un monstre cadavèric equivalent al vent eixordador. El món atmosfèric exterior es converteix en una tempestat interior «que feia estelles la seva vida com si fos un bastiment vell i mal carenat». I la seva bondat es converteix en ràbia i desig de matar. El substrat fulletonesc que té en compte l'autor és polit i depurat fins a construir una peça d'anàlisi psicològica que supera de molt la pompositat dramàtica de les històries truculentes del fulletó. Aquesta depuració de la tradició és una característica general en l'obra de Víctor Català que

aquí es concreta magníficament. El resultat és que l'amor clarivident que permet d'estar en pau amb l'advers es converteix en «intel·ligència balba» i iguala el personatge a les figures que ja, genèticament, eren negatives. A més a més, com en la narració anterior, el segon fill, el que és pròpiament de tots dos, està sotmès a l'erosió de la història general i mor en la guerra. Al darrere del drama, hi opera la tradició de les històries del segle XIX que prenen el caciquisme com a eix temàtic: també aquí l'autora supera els límits dels gèneres. La humiliació final d'haver de deixar entrar el seu rival emocional a petició de la dona aboca l'home a la pèrdua de la virtut i a la incapacitat de domini de la seva vida. La mort de la dona implica la pèrdua del vitalisme de l'home i preserva la injustícia del sistema social. La pèrdua de les poques traces d'amor, doncs, imposa una família borda de valors estèrils i basats en la mentida. No hi ha possibilitat de sortida d'aquesta cambra de tortura del Destí maligne.

Si ja hem vist que Víctor Català s'escapa de les lleis positivistes del naturalisme i de la truculència decorativa del fulletó, amb «Nochebuena» tenim una mostra paradigmàtica de com és tractat el tema de la cobdícia, tema tan «naturalísticament» tractat a *L'escanyapobres* del seu estimat Narcís Oller. Amb l'oralitat pròpia del costumisme, s'inicia una escena amb tota una velledat que té vagues ressons humorístics i la progressiva individualització del caràcter de la Màxima. Apareix el veí Pere Anton, «gandul com una estaca i jugador com un cadell», que acabarà matant la dona durant la nit de Nadal (temps sagrat de comunió familiar) per poder-li prendre els diners que té amagats al llit. El més interessant aquí és com el narrador es fixa en la descripció del món de la víctima (món anodí de supervivència en la velledat): s'absté de construir l'obsessió de l'agressor i no posa atenció en el món interior pervers que podria donar una explicació «científica» del crim. Això vol dir que els procediments per tractar un tema ja conreat pels naturalistes són radicalment diferents: s'evita qualsevol temptació d'anàlisi positivista del cas i es deixa el lector sense la possibilitat de projectar-se racionalment en les motivacions de l'assassí. Aquest lector, per tant, està subjugat a la buidor de les motivacions i s'acara a la crua tragèdia que el cas escenifica. Aquest fet intensifica el drama i posa en primer terme la categoria mateixa de la fatalitat com a motor narratiu per sobre dels personatges. La dimensió més ignota del mal sense una causa explicada per un context (hereditari, social o històric) esdevé l'autèntic protagonista i provoca un deseiement i una reflexió sobre la natura humana universal. Per això mateix, per aquesta voluntat universalista en el tractament dels temes, no hi ha l'ancoratge de topònims que concretin les històries en llocs reals sinó que només es vol que aquests llocs siguin versemblants i intercanviables amb tots els del món coetani. Les passions baixes que provoquen els drames no interessin per les seves raons motores sinó com a concreció de la tragèdia vital, i aquest és el tema principal i unificador de la rastellera d'històries.

VERSEMBLANÇA  
[TP] · C.1 · P. 25

## 2.6 Dos drames que fugen d'osques

Més enllà de la unitat temàtica que s'ha exposat fins aquí, cal consignar dues històries que se situen, per raons diferents, fora del cercle estètic i ideològic que ha dibuixat la mateixa Víctor Català: «Explosió» i «Enveja». «Explosió» fuig d'osques perquè la història es desenvolupa en un marc urbà i el motor del drama parteix d'una anècdota històrica que l'allunya de les teories sobre la tragèdia que hem construït fins ara. La història d'en Peret que acaba matant involuntàriament la seva dona, la Quimeta, necessita el context ideològic del moviment radicalitzat del modernisme que festeja amb l'acció directa proposada per l'anarquisme per tal de fer canviar la societat. Això vol dir que les bases del regeneracionisme són presents com a correlat ideològic i els atemptats dels anys noranta de final del segle XIX, com a correlat històric. Tot això atorga un conjunt de causes externes a l'explicació del drama i relativitza el punt de vista còsmic de què parlàvem més amunt. Aquí l'esgrima entre els contraris és purament ideològica: burgesia *versus* anarquia. Sí que podem establir punts de contacte entre en Peret i els altres personatges dels drames en la mesura que comparteixen una ingenuïtat estúpida

que els fa víctimes dels seus actes. La manca de temperament individual fa que el personatge anarquista esdevingui una caricatura de l'artista regenerador de la societat per obra de les idees i de l'acció. La idea de la destrucció d'un món d'injustícia social plana constantment en el drama i s'escenifica en la multitud que comparteix aquesta idea. Aquesta representació de multitud ideològica somorta és una variant de la multitud de què parlàvem a «Idil·li xorc». La voluntat de l'autor de connectar-se al seu temps i de comprometre's amb una realitat canviant i en conflicte explica el desplaçament del marc i el tractament de la *re urbana*. Però no abandona la seva dedicació als personatges humils, als secundaris de la història, com a canalització de les grans forces del drama. També aquí en Peret és un subaltern de la història, un personatge quasi anònim, que queda atrapat per l'ímpetu d'una força superior que destrueix la seva possibilitat de redempció ètica, la seva dona. La força gegantina de la ideologia el porta a la destrucció del seu propi món i al manteniment de l'*status quo* que es vol abolir. En aquest sentit sí que «Explosió» segueix les directrius generals dels altres drames.

«Enveja» és un cas a part. La narració que simptomàticament tanca el volum és una afirmació de la potència individualitzadora de la vida. Finalment, la comunió de l'amor entre dos éssers que aposten per la vida representada per l'anhel d'un fill, després de nombroses adversitats, acaben aconseguint l'objectiu. No interessa com aquesta vida progressa posteriorment, només es vol deixar constància de l'assoliment d'un desig per una voluntat individual. La narració ja comença amb uns paràmetres estètics ben diferenciats de la resta: la presentació de la dona es fa en un crepuscle vespral que és contrariat per una figura que podria molt ben ser un ideal parnassià. La dona «camina serena, reposada, amb una majestat solemnia, com una deessa camperola. Son bust, rublert de saba, trontollava suaument, amb un ritme sever ple d'harmonia». Ella és, davant del crepuscle, un focus de llum vital i d'harmonia còsmica. En el marc de la misèria humana concretada per l'enveja, ella presenta uns atributs nobles «d'ivori», que contrasten amb els elements foscos de la natura i dels seus habitants. La idea de la fertilitat d'ella s'afegeix a la fertilitat de la natura representada per l'hortet. I la dona esdevé la flor fèrtil de la terra en calma. Això, però, és la imatge exterior que amaga l'esterilitat que ha omplert les altres narracions. El desig de vèncer aquesta esterilitat personal i còsmica és el que crea el conflicte narratiu. I el conflicte és conduït per una figura femenina que unifica totes les dones anteriors: la bellesa productiva dels personatges sotmesos al domini dels altres i el corsecament interior per una tara que no depèn d'ella mateixa. En acabar les narracions, encara trobem un nou dualisme. L'obsessió aquí és present també, però en el sentit positiu d'obsedir-se per afirmar la vida. La impossibilitat d'aconseguir la fecundació durant deu anys, permet que la tristesa s'apodori del matrimoni i el faci perillar. Però l'enveja pròpia de les embarassades és el símbol de la concepció i el món solar anticipat al principi de la narració culmina amb la materialització d'una nova vida. Les magranes es presenten en un «llit d'Olot», ben diferenciat del d'«Agonia». És curiós que sigui el mateix tipus de llit que en una narració és l'espai de mort i, en l'altra, l'espai de la vida futura. El ritual de presentar el marit les magranes és una celebració de la comunió amb la terra. És clar que l'orientació d'«Enveja» és molt lluny de la resta dels drames rurals. Víctor Català acaba el volum amb l'afirmació d'una possibilitat d'alegria i comunió amb un individu que s'eleva per sobre de la matèria negativa a través del món emotiu. Però aquesta vida també és manifestada sense una explicació clara: ella mateixa és fruit del misteri que genera el món de les ombres.

### 2.6.1 L'imperi del cosmos ombrívol

Tot i el raig de llum que es veu a «Enveja», la narració més clarament teòrica i reflexiva sobre la fatalitat humana, «Ombres», estableix definitivament que el món de les ombres inexplicables és el que domina. Fixem-nos que l'encapçalament d'aquesta narració és molt afí al d'«Enveja»: el món clar de l'abril és alegre i no hi ha rastres d'inestabilitat meteorològica, l'abril és el paradigma de la fertilitat de la natura, el món animal representat per les gallines és sotmès a l'harmonia camperola. Però, de sobte, la figura



espellingada de la Maneleta darrere de la vaca trenca l'equilibri. La descomposició del personatge descomposa l'harmonia del món. Els moviments forassenyats del ball de la dona són una representació externa de la follia que pateix. El tema torna a ser propici al naturalisme, però el tractament s'hi oposarà radicalment. La presentació inicial de la protagonista i del seu conflicte anterior provoca un joc d'expectatives en el lector per saber els motius d'aquella situació. I Víctor Català juga amb l'enjòlit d'aquestes causes per subvertir les tècniques naturalistes i abocar el lector a l'afirmació del Destí sense explicació possible. En tot cas, la narració es construeix a partir de la retrospectiva en la vida de la noia. La Maneleta i la Rita eren dues cosines unides per l'amor i l'emblema de dos models de bellesa. La Maneleta es troba més pròxima al tòpic decadentista de blancor malaltissa. El trencament de la seva unió amorosa es produeix amb el matrimoni d'ambdues. I a partir d'aquí comença el procés de degeneració de la Maneleta. La bellesa estètica es destrueix, l'harmonia interior desapareix, el sentiment maternal s'aigualeix, i les causes de tot plegat queden endreçades a les golfes del Fat. S'insinua que el marit la pega i se sap que aquest home és un perdulari amb una vida misteriosa, però tot plegat no serveix al narrador per explicitar la causa de la follia. Al contrari, tots els recursos són posats a fi de desdibuixar cap motiu lògic que expliqui el procés d'embogiment. I fins i tot el metge, figura naturalista per excel·lència, és l'encarregat d'estampar que no hi ha ni explicació ni solució possibles. El narrador agafa tots els tòpics que havia utilitzat Narcís Oller, a la *Bogeria*, posem per cas, i els capgira en virtut d'una tesi final sobre la fatalitat. I la tesi final no la posa en boca seva. La citació és de Madame Séverine –l'escriptora liberal, defensora dels humils i propugnadora de la justícia social–, i hi exposa que els Enigmes no són explicables racionalment i que dominen el món. El món interior, segons Séverine, és inabordable i molt potent en l'univers dels humils, que no tenen prou voluntat ni recursos per portar la càrrega d'aquest misteri. La dimensió universal d'aquesta màxima se subratlla amb l'apel·lació a les Erínnies: la figura de la mitologia grega associada a la venjança, que compta amb una llarga tradició literària que va d'Èsquil, passant per Dante i Leconte de Lisle, fins a Sartre serveix per afirmar que el Destí fatal domina el món universal i que l'Enigma s'instal·la a l'interior dels homes. Víctor Català, doncs, abandona la narració dramàtica sobre el cas de la Maneleta i assumeix una tesi que serveix com a unió ideològica i temàtica de tots els drames. Curiosament, però, en aquesta narració no hi ha cap mort: segurament tot el tram narratiu és una preparació per al clímax teòric que quedaria igualit si hagués de competir amb una catarsi narrativa amb la presència de la mort. En tot cas, i no cal insistir-hi més: el món de les ombres és inabolible i indesxifrable, i perviu al subsòl de qualsevol societat o individu.

DANTE ALIGHIERI

 [TC] · C.2 · P. 29

JEAN-PAUL SARTRE

 [TC] · C.11 · P. 201

CATARSI

 [TP] · C.1 · P. 45

### 3 ALGUNES CONSIDERACIONS FORMALS

#### 3.1 La unitat del divers

Els *Drames rurals* són concebuts amb la idea d'unitat. Aquesta unitat prové de la temàtica rural de les narracions (totes es desenvolupen en aquest àmbit tret d'«Explosió», que se situa en un context urbà). Tot i aquesta unitat temàtica, que condiciona l'estructura del volum, podem detectar diferències de composició entre les narracions en les tècniques narratives emprades: el pes diferent de l'omnisciència narrativa, l'ús divers del discurs reportat dels personatges, l'equilibri diferenciat entre la descripció detallada de la natura, i el protagonisme divers del món femení i masculí, entre d'altres.

Tot i les diferències, en el pròleg del llibre ja queda clar que es vol la unitat d'un tema que agomboli la diversitat de les narracions: «un llibre de les coses que passen amb el buf del Destí». Certament, el pes incontrovertible del fat tràgic nua totes les narracions. I es tracta d'un destí còsmic que aixafa tots els personatges, tots els homes i les dones del món. Els camins de la salvació a través de l'amor (amb el seu profund component emotiu), de l'espiritualització dolorosa, estan barrats en aquest retaule de la misèria humana que ens pinta Víctor Català. Si la fatalitat és un nus que lliga la diversitat de les narracions, també ho és la presència del seu desenllaç: la mort. Només «Ombres» i «Enveja» s'escapen de la presència de la mort. La mort física és la representació de la impossibilitat de superar el destí.

No cal dir que el cromatisme negrós també és un punt de coincidència entre les narracions. La foscor és representada per les ombres que són presents en quasi totes les narracions. El cantó fosc de l'existència humana té una concreció en l'ombra com a símbol d'allò inevitable que ens condueix a l'abisme de la mort física i emotiva. La síntesi del món cromàtic és paral·lela a la síntesi en la manera de narrar. Les històries es concreten en una estratègia narrativa dominada per la síntesi: la narració sumarial o les el·lipsis temporals en serien un exemple. I també el recurs compartit i repartit en les històries de la descripció de la fesomia dels personatges. El món cantellut i aspre que es representa es reparteix en tots els drames i atorga al volum un aspecte unitari de la diversitat.

#### 3.2 L'aspror de llengua de la terra

En el context de l'«art mascler» en què s'insereixen els *Drames rurals* la llengua més adient és la «llengua masclera». No entrem en si els adjectius són o no afortunats, però sí que és clar que la llengua que ha de plasmar el món creat per Víctor Català és una llengua fortament arrelada a la terra; una llengua que estigui nuada a la realitat que s'observa i a la vida que es presenta. Aquesta unió entre art i vida ens porta a parlar d'un cert espontaneisme en l'ús de la llengua per part de la nostra autora i a una vinculació pròxima a Joan Maragall. La recerca de la tensió dramàtica en les trames de les narracions s'acompanya d'una expressivitat lingüística potenciada en el lèxic i en els girs populars. Certament, tal com li van retreure els puristes, la seva llengua incorpora impureses, però també fa una aposta per una llengua literària que estèticament estigui en consonància amb la llengua viva dels personatges que crea. La llengua és concebuda com un ens orgànic que està farcit d'una cosmovisió i d'una imatgeria que construeix ella mateixa una realitat. És per això que s'allunya de l'academicisme que limita les potencialitats expressives de la llengua viva. No li preocupa massa d'estampar paraules amb grafia arcaica, si pensa que això li ofereix un matís semàntic: la diferència entre «chor» i «cor», diu, evita la confusió entre el conjunt i la víscera.<sup>5</sup>

JOAN MARAGALL  
[TC] · C.7 · P. 134-135



<sup>5</sup> Consulteu NÚRIA NARDI, «Caterina Albert, Víctor Català: la llengua pròpia, la pròpia llengua» a *Actes de les primeres Jornades d'Estudi sobre la Vida i l'Obra de Caterina Albert i Paradís «Victor Català»: L'Escala, 9-11 d'abril del 1992*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Monserrat, 1993, pàg. 89-118.

La concepció orgànica de la llengua i la necessitat de lligar-la amb la vida particular i col·lectiva queda reflectida en una afirmació seva: «A Catalunya cada dia es moren paraules». Segurament d'aquí prové la seva atenció al lèxic. Víctor Català utilitza la paraula com a element catalitzador d'un imaginari i pretén mantenir els mots en vida per a un país en transició social. No és estrany el seu interès pel dialectalisme. Una mostra clara d'aquest interès per la paraula, la tenim en les verbalitzacions com «tufejava», «marmotejar», «vergassejar», «batzegar» i una infinitud més. Els verbs sempre solen estar farcits d'imatges que s'adiuen amb la descripció dels caràcters i les escenes. També para molta atenció a l'adjectivació: «carminosa», «follona», «encadarnada» o «contrapuntats». Alguns dels adjectius impliquen la coneixença d'un món o d'uns gremis que tenen uns argots propis. Per al lector actual, aquest patrimoni lingüístic i estilístic és impagable perquè ajuda a entendre la concepció d'un món que ja ha desaparegut i que aleshores era molt viu.

Fonèticament es potencia també la rudesia sonora de l'idioma i es valora la sonoritat de la llengua. Per a l'autora la llengua no està acabada sense la seva prosòdia i aquesta oralitat és perceptible no només en el discurs reportat sinó també en la narració omniscient. Per aquesta raó el narrador sempre és molt a prop estilísticament dels personatges, fins i tot en l'ús dels diminutius que manifesten una actitud commiserativa cap a ells. Certament, no som davant d'una autora refinada i artificiosa, ni tan sols sintàcticament, però sí que tenim al davant una escriptora honesta literàriament i estilística. En un món, avui, dominat per l'artifici i les mancances lingüístiques més flagrants no fóra sobrer tornar a la deu de la llengua del poble.

## 4 GUIÓ PER AL COMENTARI DE L'OBRA

### 4.1 Contextualització

- Caterina Albert i Paradís neix en el context dels **propietaris rurals** i això li proporciona una educació clàssica. Des de molt jove sent **interès per les manifestacions artístiques**.
- La lectura sense directrius preconcebudes i l'**autodidactisme** caracteritzen el seu **període de formació**.
- La influència paterna la vincula a un **catalanisme republicà** que evolucionarà cap al **catalanisme conservador**. L'àvia i la mare són una font d'**influència literària i lingüística**. El contacte amb la **llengua** i la **cultura populars** és incentivada per l'àvia.
- La **lectura**, el **teatre** i els **viatges** per Europa l'ajuden a conformar una determinada **visió del món**.
- La **poesia** i el **teatre** són els gèneres que conrea en la seva estrena com a escriptora reconeguda i no deixarà de conrear-los. La **narrativa**, però, és el gènere literari pel qual és més valorada. En aquest sentit és una **escriptora global**.
- Els **monòlegs** són un **camp de proves** per treballar la **intensitat dramàtica** que després aplicarà a la narrativa.
- El tractament dels **caràcters primitius** representa una novetat respecte la literatura anterior. **Supera el pintoresquisme** i el **costumisme**.
- Víctor Català es proposa captar la **vida interior dels personatges i del paisatge** i potencia la **dimensió simbòlica de la realitat**. Els seus drames se situen en l'etapa establerta del modernisme (1900-1911).
- La seva narrativa té punts de contacte amb el **realisme paradòxic** defensat per **Raimon Casellas**. La confrontació de la humanitat amb una **natura primitiva** és l'eix de les **tragèdies** que pinta l'autora de l'Escala.
- Pensadors europeus com **Nietzche, Schopenhauer, Spencer** i **Verga**, que influencien el modernisme català, també pesen en determinades orientacions estètiques de Víctor Català, però no en coarten la **independència literària**.
- Una determinada **visió de la realitat rural** i dels seus components permeten parlar de **ruralisme** en referir-nos a l'obra de l'autora. El marc natural mai no és decorativista i Víctor Català es proposa una **intervenció sobre la realitat** com a **reacció anti-decadentista**.
- La descripció del món contingent no s'instal·la en el **localisme**. La realitat i el seu tractament literari té pretensions d'**universalisme**.

### 4.2 Anàlisi temàtica i estructural

- «En Met de les Conques» proporciona una **cosmogonia del mal**. El **dualisme** és el procediment bàsic per a la concepció dels personatges i la **plasmació de la natura**.
- El xoc entre l'element **sagrat** i el **sacríleg** presenta contactes amb les **escoles simbolistes europees**. Es potencia la idea del fat com a regidor magnànim dels destins humans.
- Les **animalitzacions** són un procediment per evidenciar una **situació de deshumanització**. El **paradís de la infantesa** és abolit.
- Els personatges viuen en un **aïllament social** que prové, entre d'altres motius, de les **mancances emotives**. També les **mancances intel·lectuals** afavoreixen una vida sense **consciència**. El **primitivisme** és una característica compartida per molts personatges.

- El contacte dels personatges amb la seva **terrenalitat** és un símbol de la **manca de voluntat** de domini de la realitat vital. I la realitat exterior es presenta com a **entitat ignota i misteriosa**.
- La **nit** és un espai de foscor vital que explicita el **domini del maligne** i la **manca d'individualitat**.
- La **multitud** serveix per simbolitzar la **potència destructora de la natura**. La multitud també expressa el **pauperisme social** i espiritual de la **massa**. La massa representa el no-jo modernista. Els trets exteriors d'aquesta multitud són **monstruosos**.
- Les **tares** físiques o psicològiques dels personatges i les seves baixes passions són tractats de manera simbòlica i això representa una superació de les aportacions **naturalistes**.
- La **irrupció violenta del sexe** és una manifestació més de la **matèria negativa** que venç l'ideal d'**harmonia estètica**. L'**ideal femení burgès** és abolit i, també, la **negativitat de l'ignot**. El **vitalisme** és vençut per la força del **destí fatal**.
- El **primitivisme** dels personatges se suma al primitivisme del paisatge i aboca el món a un situació sense sortida. I el món també és una lluita entre la dimensió **masculina** i la **femenina**.
- El **pastor** dels drames actua com una contrafigura salvatge del pastor harmònic de *Solitud*. La lluita entre l'**home salvatge** i l'**home productiu** és el motor narratiu. Els personatges negatius solen anar acompanyats d'**animals** que actuen com un apèndix del seu caràcter.
- La vellesa dels personatges potencia la seva **solitud** i la idea de la **improductivitat** total, de manera que són una nosa per a la societat. El concepte de la **família** com a representació del sistema social és destruït. L'atzar, el secret i la intervenció de l'home anihilen la possibilitat d'una vida equilibrada racionalment i emotiva.
- El **tremendisme** del fulletó és propulsat a una **dimensió simbòlica** desconeguda fins al moment. Víctor Català fa evolucionar els gèneres del segle XIX.
- Els dos drames que no s'avenen amb el conjunt, «Explosió» i «Envenja», també presenten la **visió tràgica de l'existència**. El món urbà incorpora, com el món rural, la **inconsciència** i el desig maternal implica dolor interior. Amb tot, «Enveja» ofereix una mica de llum en la **concepció global d'una realitat negativa**.
- La bogeria a «Ombres» és tractada de manera radicalment diferent de com ho feia el naturalisme. La convicció ideològica de Víctor Català sobre el **domini absolut del misteri** fa que construeixi una autèntica **teoria sobre el món de les ombres**, dels **Enigmes**, que s'instal·len a l'interior de l'home.

### 4.3 Algunes consideracions formals

- Els *Drames rurals* parteixen d'una **pretensió d'unitat temàtica i estructural**. La **diversitat** entre ells prové de l'ús de diverses **tècniques literàries**: l'**omnisciència** narrativa, el **diàleg** dramàtic, la **descripció** detallada i l'**el·lipsi** narrativa, entre d'altres.
- El **cromatisme** és un element que serveix per establir connexions internes entre les narracions.
- La **voluntat sintètica** de l'autora es reflecteix en la **brevetat** de les narracions i en les descripcions dels personatges.
- Per tal de reflectir el món exposat, el narrador utilitza una **llengua cantelluda i aspra** que s'adiu amb el tòpic de la «**llengua mascla**».
- La vinculació entre **literatura i vida** explica l'ús d'una **llengua espontània** i fortament lligada al **substrat popular**. La llengua mostra una **concepció orgànica del món**.

- La llengua s'allunya dels **purismes academicistes** i es concreta en la utilització d'un **lèxic** molt atent a les **potencialitats semàntiques**. D'aquí que se'n valori la **sonoritat** i les característiques **fonètiques**.
- La **llengua** de Víctor Català és un **patrimoni impagable** en el context empobrit actual del nostre país.