

---

# EL MITE DE L'ESPERIT FANTASMAL DURANT EL MODERNISME: TRANSPOSICIÓ, IRREALITAT I CREENCES\*

THE GHOSTLY SPIRIT'S MYTH IN CATALAN *MODERNISME*:  
TRANSPOSITION, UNREALITY, AND BELIEFS

---

ALFONS GREGORI

*Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu*

alfons@amu.edu.pl

**Resum:** Amb la voluntat de contribuir a l'escassament estudiada literatura fantàstica catalana, el present article és una aproximació a dos dels motius cabdals d'aquesta modalitat literària, és a dir, els fantasmes i els esperits encarnats. Així, partim d'un fonament teòric interdisciplinari a l'entorn de la funció imaginativa de l'ésser humà per tal d'analitzar un petit corpus de narrativa breu escrita durant l'època modernista en què el component irreal té un paper preeminent en l'adscripció genèrica de l'obra i en l'engranatge textual del relat. En concret es tracta de dos contes força oposats entre ells: un de M. Genís i Aguilar i un segon de J. Zanné. Tot aplicant les nocions vinculades a la hipertextualitat literària difoses per Genette, examinem els condicionants estètics, ideològics i religiosos en la reescriptura dels mites i dels hipotextos que es localitzen en cadascun dels relats.

**Paraules clau:** Modernisme, literatura fantàstica catalana, literatura fantàstica francesa, fantasmes, esperits encarnats, hipertextualitat, creences.

**Abstract:** This paper, being a contribution to the rarely studied fantastic literature written in Catalan, is an approach to two of the essential motifs of this literary mode — ghosts and embodied spirits. On the grounds of an interdisciplinary theoretical basis dealing with the human function of

(\*) Vull fer constar que aquest treball s'ha beneficiat de l'ajuda del projecte d'investigació del Ministerio de Economía y Competitividad FFI2017-86542-P titulat *La literatura de segundo grado: las relaciones hipertextuales en la literatura catalana desde el «Modernisme» hasta 1939*.

Els estudiosos interessats tenen més informació sobre l'activitat del grup investigador, així com una base de dades sobre estudis d'ironia, que inclou estudis sobre relacions hipertextuals iròniques, en la literatura catalana des de l'inici del segle xx fins a l'actualitat en <<http://www.uv.es/ironialitcat>>.

imagining, the objective of this paper is to analyze a small corpus of short story fiction written during the period of Catalan *Modernisme*. The unreal elements of these works play a leading role in determining which is their narrative mode and how their stories work. The corpus comprises two quite opposite short stories: one by M. Genís i Aguilar and the other one by J. Zanné. The aesthetic, ideological and religious aspects conditioning the rewritings of the myths or hypotexts are examined by applying several notions related to Genette's literary hipertextuality.

**Key words:** Catalan *Modernisme*, Catalan fantastic literature, French fantastic literature, ghosts, embodied spirits, hipertextuality, beliefs



## 1. INTRODUCCIÓ: ENTRE ELS MITES I LA PSICOANÀLISI

En el present article voldria oferir l'anàlisi d'un aspecte que considero poc tractat de manera específica en el marc dels nostres estudis literaris. Es tracta de la figura de l'esperit fantasmal (tant l'espectre com l'esperit encarnat, el mort vivent) dins del context de la literatura no mimètica, i en especial en dues mostres de narrativa fantàstica publicades durant el Modernisme.<sup>1</sup> Tot i que es tracta d'un treball aproximatiu i centrat en una època i uns exemples literaris concrets, la intenció és posar els fonaments de futures recerques mitjançant un apartat teòric que ofereixi una suma plural d'idees i arguments a l'entorn de la funció imaginativa de l'ésser humà, des de l'antropologia, la psicoanàlisi i els mateixos estudis literaris. En relació amb aquesta darrera disciplina acadèmica, a més del canemàs de la teoria del fantàstic, aplicaré la conceptualització de la hipertextualitat literària aportada i difosa vastament per Gérard Genette (1982), en un intent de posar sobre la taula els elements estètics, ideològics i religiosos que condicionen la reescriptura del mite i, en els casos examinats, de l'hipotext. En aquest sentit, no podem defugir que els esperits dels difunts i la hipertextualitat mantenen un estret lligam. Així, com planteja Buxton (2014: 41), les idees sobre fantasmes neixen de dos aspectes universals, l'un dels quals —la mort— és obvi, inexorable i ho arrasa tot; l'altre, però, és igual d'imprescindible en la creació hipertextual: la memòria.

En la nostra contemporaneïtat la figura del fantasma ha esdevingut un significat que, més que el gust per complicar la vida quotidiana als éssers humans que

---

1. Per a una distinció aproximada entre les principals modalitats de la literatura no mimètica, vegeu Gregori (2015: 21-31). Per a una completa i diàfana introducció a la literatura fantàstica que coincideix amb la concepció aplicada en el present treball, vegeu Roas (2011).

copsem si ens endinsem en la tradició llibresca, ha adquirit el do de la ubiqüitat a través d'un ventall amplíssim de manifestacions culturals —i no ja a través de les amples parets compactes que travessava en el nostre imaginari. S'ha reduït, doncs, a una multiplicació de fenòmens variadíssims, i, fins i tot en els programes televisius de temàtica paranormal, fa la impressió d'haver quallat com a significant mancat de referents ontològicament plens. Tot això seria convencionalment acceptable si no fos que força éssers humans ens hem topat amb algun fantasma. Joan Perucho reiterava —amb aparent convicció— que havia estat testimoni de la presència d'espectres a la seva casa d'Albinyana, entitats preternaturals que van esdevenir tan ficcionalment *reals* en els seus paratextos com aquelles que pul·lulaven pels seus relats de prosa virtuosa.<sup>2</sup> Qui escriu aquestes ratlles també es va trobar en una escena de fantasmes: en l'època d'estudiant tarragoní, durant una classe optativa de literatura medieval francesa en què jo era l'únic alumne, una jove professora em va explicar amb pèls i senyals —i crec que sense venir gaire a tomb— que havia viscut una experiència sobrenatural en el marc d'un dinar familiar: es veu que van començar a sorgir espectres pels quatre costats, com una mena d'invasió que, curiosament, sols va ser percebuda per ella, ja que la resta de comensals van continuar menjant com si res.

És en aquest sentit que el fantasma continua sent un mite viu, no sols un proteic motiu literari. Com a tal, cal aproximar-se a la qüestió tenint en compte el concepte de «mite» que s'ha anat establint d'acord amb els estudis d'importants investigadors en la matèria. Sens dubte, una de les figures més rellevants és Mircea Eliade, autor d'origen romanès amb una extensa producció sobre les creences religioses de tots els continents. Ell planteja el mite com un relat que té un valor de veritat i d'adaptabilitat casuística en el context cultural en què s'integra, i que serveix bàsicament per explicar el pas d'un desordre caòtic a una situació ordenada i consegüentment humanitzada (Eliade 1963). Ara bé, en el cas que aquí es tracta prenen rellevància d'altres aspectes que també incorpora en la seva definició del terme (Eliade 1963: 16-17):

[...] le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Êtres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution. C'est donc toujours le récit d'une « création » : on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à être.

2. En trobem esment, per exemple, al següent extret del pròleg al volum *Els fantasmes de la calaixera*: «A la casa d'Albinyana, on passo llargues temporades, tinc una d'aquestes calaixeres d'aires femenins i sensibles, que acullen epistolàries, llibretes de compte i documents de rara antiguitat. A vegades, hi veig l'ombra d'algun fantasma familiar que hi transita pel davant. Ho he contat altres vegades. S'atura i somriu abans d'esvaïr-se lentament en el no-res» (Perucho 1991: 9).

Respecte a la qualificació dels esperits dels difunts com a fenomen sobrenatural, és quelcom generalment assumit, tant pels que hi creuen, com per aquells que en parlen en l'àmbit acadèmic —Eliade, per exemple—, si per aquest adjectiu entenem que els esperits pertanyen a una realitat «superior» a la del nostre món tangible i perceptible. Serà la mateixa visió que adoptarà per als seus objectius taxonòmics Tzvetan Todorov, tot i que des d'un cientisme militant que considera liquidades a l'espai occidental les creences religioses i supersticioses, o com a mínim actua com si ho fossin a l'hora de bastir la sistematització dels gèneres i subgèneres de la literatura no mimètica que duu a terme al famós i citat estudi *Introduction à la littérature fantastique* (1970). Tornant a la citació d'Eliade, en aquest cas és sobrenatural també aquella «realitat» que ha esdevingut existent: els esperits com a tals, un fragment de la «realitat total» del cosmos que esdevé l'explicació sobre què passa amb l'«ànima» d'una persona un cop el seu cos ja no mostra signes vitals.

No es tracta, en qualsevol cas, d'un procés eufemitzat de bell antuvi, és a dir, mancat de violència o d'efecte traumàtic en aquell caos primigeni: «En somme, les mythes décrivent les diverses, et parfois dramatiques, irruptions du sacré (ou du « sur-naturel ») dans le Monde» (Eliade 1963: 17). Curiosament, l'estudiós presenta el sorgiment d'aquests mites com una «irrupció» del sobrenatural en el món, emprant una fórmula gairebé idèntica a la de Roger Caillois (1965: 161) quan definia el fantàstic dins *Au cœur du fantastique*, un dels treballs primigenis sobre aquesta modalitat artística: «tout fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne». Òbviament, aquesta definició també inverteix la situació primigènia que proposava l'estudi d'Eliade, anàloga a la de les cosmogonies clàssiques: si primer era el caos i després va arribar l'ordre, Caillois exposa que el fantàstic apareix quan en aquest ordre s'introdueix una esclatxa d'anarquia, una mostra d'aquell caos ja oblidat o soterrat pels anys i per les noves mentalitats.

D'acord amb les troballes arqueològiques dels darrers 300 o 400 anys, en algun moment de l'evolució dels homínids —sembla que durant la darrera part del paleolític i tal vegada seguint unes pautes poligenètiques— haurien anat sorgint creences vinculades amb el més enllà i amb la ubicació d'aquestes «ànimes» sense cos. El següent pas, és a dir, la caracterització d'aquestes creences com a «religioses», ha donat peu a llargues i profundes discussions entre especialistes, però no és aquest el tema del treball. Sí que resulta pertinent, no obstant això, referir-se a una altra perspectiva antropològica sobre el mite, complementària a la d'Eliade, que permetrà enllaçar amb la noció de fantàstic que conforma l'eix central de l'article. Així, Hans Blumenberg (2004: 15) assenyalava que l'origen del mite i el seu caràcter originari es presenten essencialment sota dues categories antitètiques i metafòriques:

como *terror* y como *poesía*, que significa: como expresión desnuda de la pasividad frente al hechizo demoníaco o como excesos imaginativos de una apropiación antropomorfa del mundo y una elevación teomorfa del hombre. Estas categorías son suficientemente poderosas para abarcar casi todas las interpretaciones de la mitología que han surgido hasta ahora.

Aquest plantejament no sols estableix dues categories per explicar el caràcter originari del mite, sinó que hi incorpora dues concepcions distintes del sobrenatural que estructurin el contingut ideològic i moral de cadascuna de les categories, d'acord amb un pensament de base cristiana (tot i que no pas privatiu del cristianisme). D'una banda, l'element diabòlic, que provoca terror i per tant la passivitat de la persona davant d'allò que percep com una realitat (horripilant) del món; de l'altra, el component diví, que sembla permetre una reacció activa de l'ésser humà en forma d'«elevació» mitjançant la imaginació. Fixem-nos, alhora, que aquesta dicotomia encaixa amb una altra d'anterior, exposada i argumentada per Freud a l'assaig sobre l'efecte ominós que va publicar l'any 1919 amb el títol original de «Das Unheimliche»: la distinció entre el fantàstic i el meravellós. La primera categoria inclou aquelles històries o manifestacions artístiques de caràcter irreal que produeixen l'efecte ominós tractat a l'assaig, mentre que la segona es correspon als textos en què aquest efecte n'és aliè. Com ho argumenta Freud, tot plegat? L'ominós es fa efectiu quan quelcom que havíem pres per real al final resulta fantàstic, és a dir, quan alguna cosa familiar adquireix una qualitat insospitada i sovint amenaçant; en definitiva (i ja en termes estrictament freudians), quan quelcom que havia estat reprimint per la ment humana —un ésser, objecte o fenomen que antigament ens era proper i conegut, i que havia patit un procés d'alienació justament per haver estat reprimint— retorna i ens angoixa; en canvi, en el règim del meravellós no trobem impulsos reprimits perquè hi domina l'omnipotència del pensament: tot allò imaginable hi pot passar de forma instantània, tots els desitjos s'hi poden acomplir i, sobretot, la història s'acaba «menjant anissos» (Freud 1986: 236-245). L'escriptor francès Guy de Maupassant (2004: 126), que de fet té un paper destacat en el treball, ja s'havia anticipat d'alguna manera a aquestes idees psicoanalítiques, com s'observa en aquest fragment extret del seu relat «La peur» (La por):

La vraie peur, c'est quelque chose comme une réminiscence des terreurs fantastiques d'autrefois. Un homme qui croit aux revenants, et qui s' imagine apercevoir un spectre dans la nuit, doit éprouver la peur en toute son épouvantable horreur.

En realitat, alguns dels principals exemples que presenta Freud es refereixen a textos literaris, com ara la narració d'E. T. A. Hoffmann «Der Sandmann» («L'home de sorra», en traducció de Manel Pla) per explicar el funcionament de l'ominositat fantàstica, i els contes de fades tradicionals com a paradigma del meravellós.

Aquesta distinció serà clau en la comprensió que faran del fantàstic Todorov i altres teòrics posteriors.

Més enllà del camí etimològic que recorre el psicoanalista austríac per arribar al significat del concepte de l'ominós que examina al llarg de l'estudi, així com del detallat anàlisi de «Der Sandmann», cal fer avinent el paper cabdal que Freud atorga al motiu del doble a l'hora d'explicar aquest efecte sinistre i de perfilar la distinció entre les dues categories esmentades, una distinció que va fer fortuna. De fet, les diverses variants del doble —força de les quals ja apareixen a «Das Unheimliche»— constitueixen el motiu més recurrent de la literatura fantàstica. Freud (1986: 235) reprèn la idea d'Otto Rank segons la qual l'ànima immortal hauria estat el primer doble del cos, una «elevació» imaginativa de l'ésser humà (si recorrem als termes de Blumenberg) per desmentir el poder de la mort. Així, l'autor austríac considerava que l'animisme dels pobles prehistòrics havia poblat el món d'esperits que representaven una fase «primitiva» del pensament, basada en l'acompliment dels desitjos mitjançant la màgia i una imaginació vigorosa, i fruit d'impulsos narcisistes que duïen a creure que la vida continuava després de la mort; no va ser fins que la humanitat va haver «superat» aquesta fase inicial que aquells mateixos desdoblaments —inicialment integrats en la realitat màgica de l'animista «primitiu»— van passar a ser quelcom ominós, quelcom que havia estat familiar i conegut, però que ara esdevenia amenaçador i angoixant, el retorn d'una pulsio reprimida (Freud 1986: 234-235, 240). Els esperits fantasmals havien passat a formar part de l'imaginari del terror humà.

## 2. ESPERITS, FANTASMES I MORTS VIVENTS

Si bé es pot afirmar que, d'acord amb aquest i altres dels plantejaments exposats, l'esperit fantasmal es configura com a mite des d'èpoques més que remotes, igualment observable és que aquest mite es desenvolupa amb tot un seguit de variants, algunes força distintes entre si, inclús dins d'una mateixa cultura, com la grega mateixa.<sup>3</sup> Alhora, cal fer palès que, en conjunció amb aquest ventall de manifestacions del mite espectral, emergeix un altre mite, que és el del més enllà com a espai o abstracció que ha d'albergar les ànimes dels difunts. I també des d'èpoques remotes notem que es

3. La realitat creencial pluralista present a la Grècia clàssica es nodria de representacions força variades de l'ànima o dels fantasmes dels morts. Des de figuretes espectrals que imitaven la *psyche* fins a espectres antropomòrfics que es desfeien com el fum, passant per morts vivents que conservaven l'aspecte que tenien quan van traspasar (Buxton 2014: 45-48).

tracta d'un indret on no tots els morts tenen cabuda, com a mínim immediatament després del traspàs. Efectivament, si els cadàvers no han passat pels rituals adients o han mort violentament, en especial aquells que han finat sense honor (Johnston 1999: 149) o sense conformar-se a un seguit de convencions socialment establertes, aleshores poden romandre o bé al nostre món, o bé en un espai liminar, una interfície que, a la pràctica, comportarà que puguin fer-se presents als humans encara vius.<sup>4</sup> Curiosament, aquesta característica és fins i tot més universal que la forma en què s'apareix el *revenant*, la qual resulta distinta en funció de si es tracta d'un esperit, una mera imatge espectral, o bé un mort vivent, tangible i amb una major capacitat d'interacció amb les persones vives.<sup>5</sup> Per tant, les normes socials —i no tant una determinada estètica— configuren la base ideològica dels relats que seran analitzats més endavant.

Tot i que l'objectiu dels textos de l'èpica grega és prescriptiu i pedagògic, ben sovint reproduïen un ventall de creences diverses que a vegades resulten contradictòries, també pel que fa a les manifestacions espectrals (Pòrtulas 2009: 32, 38-39). Això conforma un conjunt internament conflictiu que podria representar en format de microcosmos la riquesa creencial de l'ésser humà. Si es deixen de banda els textos canònics com a transmissors de sistemes religiosos complexos, el relat de fantasmes de l'antiguitat que probablement ha tingut més acceptació a l'hora de fixar un grapat de motius transhistòrics en la cultura occidental és la història que explica l'escriptor llatí Plini el Jove en una de les seves cartes (107 dC): la casa embruixada amb fantasma decrepit que fa ús de les cadenes (Ogden 2014: 111). També hi apareix un aspecte que resultarà recurrent en la narrativa fantàstica: el relat se situa a Atenes, és a dir, en un espai aliè tant al del narrador de la història com al lector pretès del text (*intended reader*), una manera de distanciar-se dels fenòmens preternaturals que s'hi relaten i fer-los més acceptables en el context pragmàtic de la situació comunicativa.<sup>6</sup> Que aquestes històries no entrin dins del cànon doctrinari de la religió

4. Un tema a part són els contactes onírics amb els difunts o bé la nigromància practicada al llarg de la història (i que en la modernitat adoptarà la designació d'«espiritisme»), ja que en la majoria d'aquests casos el perfil de l'esperit serà distint de l'espectre no convocat, i a més la relació en l'espai liminar sovint estarà marcada pel pacte i per la tria d'espais segurs per als vius.

5. «Although there are some cultures that believe in specialized forms of the dead who manifest themselves physically, such as vampires or *Poltergeister*, in most cultures ghosts simply frighten or derange their victims through fearsome noises or horrible appearances, or at most insinuate illnesses into their victim's bodies» (Johnston 1999: 147).

6. L'ús d'aquesta terminologia, pròpia dels estudis folklòrics d'orientació pragmàtica, és deguda al fet que força d'aquestes històries explicades al marge del cànon o en concurrència amb les creences dominants formen part justament del folklore. D'altra banda, Ogden (2014: 112) considera que la localització del relat a Atenes respon a un antecedent grec, igual que en el cas d'una comèdia de Plaute que també tracta sobre una casa embruixada.



hegemònica o de les religions dominants en un marc espaciotemporal determinat no significa que no formin part de les creences col·lectives. Així ho certifica Ogden (2014: 112-113) quan detalla casos força significatius d'una casuística poc estudiada en general: l'intent (sovint poc convincent) per part de les autoritats cristianes d'integrar les històries de fantasmes en els seus argumentaris destinats a la conversió dels pagans i al manteniment de la fe entre els cristians. Fins i tot hi ha autors cristians que en certs textos apologetics usen escriptors com Virgili per fer por: s'hi diu que el seu fantasma en particular s'apareixia en somnis a pobres innocents, encarnat en formes monstruoses i «armat» per a més inri amb llibres i plomes (Muñoz García de Iturrospe 2014: 121-122).

En qualsevol cas, el sistema de pensament que desenvolupen i transmeten les esglésies cristianes a Occident, així com la ideologia que se'n desprèn, suposen modificacions importants en la concepció dels fantasmes, esperits i morts vivents que s'havia heretat de l'antiguitat. El més destacat, segurament, té a veure amb l'assignació de determinats rols en funció del sexe d'acord amb la institucionalització d'un potent model patriarcal arreu de la Cristiandat. Així, els monstres demoníacs femenins de l'antiguitat, designats amb noms tan variats com ho era el seu aspecte —Làmia, Síbaris, Gello, Mormo, Mormòlice, les harpies, les *estriges*—, van deixar de dedicar-se a amenaçar la vida de dones i nens, per fixar el seu cruel objectiu en la temptació dels homes, imbuïts habitualment de puresa i rectitud morals. La seva abundància inicial ja ens indica que el patriarcat no sols era cosa del cristianisme, per bé que en les cultures antigues la presència d'aquests éssers demoníacs es donava en formulacions i intensitats distintes d'aquelles que van propagar-se a l'Europa medieval. Així, si prenem la figura de Lilith, força important en la tradició judeocristiana,<sup>7</sup> observem que en una inscripció cananea del s. VIII o VII aC era descrita com un esperit malvat que devorava els nens (i que estava vinculat a la imatge d'un ocell predador nocturn), mentre que al segle XIX l'orientalista i exegeta alemany Wilhelm Gesenius la descrivia en el seu *Thesaurus philologicus criticus* com un dimoni femella, una homòloga de la *ghula* àrab que de nit succiona la sang dels nens i també —heus aquí la novetat— dels homes (Béresniak 1997: 119-120).

En l'època medieval, l'objectiu principal dels relats en què s'infonia terror per mitjà d'històries d'aparicions i morts vivents era, en general, la revelació d'un pecat que calia erradicar de la societat i que tot fidel havia d'evitar. Aquest caràcter moralitzador és evident en tots aquells relats que, inscrits dins d'un sistema teocèntric

7. Els hebreus van adoptar alguns mites i creences dels pobles del seu entorn durant el captiveri a Babilònia del segle VI aC (Delgado Linacero 2014: 35).



i subordinats per tant al poder omnipresent de la Providència divina, avui en dia classifiquem com a meravellosos.<sup>8</sup> Amb l'arribada del Romanticisme, aquest tipus de narracions es transformen: continuen usant motius de la tradició, però l'aspecte moralitzador es va diluint gradualment en un procés que està fortament condicionat per la incidència social de la Il·lustració i les creences hegemòniques de cada país o regió. D'aquesta manera, en la literatura fantàstica el fenomen irreal cada cop esdevé més buit de referents i passa a ser un significant en què domina més el misteri en si que el contingut referencial d'aquest misteri (si és que es parteix de motius vinculats a la tradició o al folklore). Això no implica, però, que un cop el fantàstic s'hagi consolidat es negui completament la possibilitat de veure en el text una determinada orientació, ja sigui moralitzadora, ètica o política, és a dir, que es pugui atorgar un sentit al fet irreal en el context del món ficcional creat. Certament, aquesta és una qüestió que depèn de cada relat en concret, i en particular de l'autor i les circumstàncies d'escriptura i publicació de l'obra.

De fet, i tornant a la qüestió concreta dels fantasmes, en perdre l'Església el control —o la capacitat de control— en determinats espais públics a causa de l'afebliment de la seva preponderància sociopolítica, diverses modalitats literàries com el fantàstic d'una banda, i moviments socials com l'espiritisme de l'altra, prendran posicions de referència que els convertiran en focus de difusió ideològica i cultural de primera magnitud. L'espiritisme, a més, venia a compensar la reducció de la capacitat d'incidència que patia l'Església a l'hora de gestionar les interfícies de relació amb el més enllà i, en definitiva, de controlar els morts.

### 3. ANÀLISI DE LES OBRES SELECCIONADES<sup>9</sup>

Com és sabut, el canal d'expressió més important que ha tingut la literatura fantàstica ha estat el conte, en particular a mesura que la premsa anava ocupant espais en el mercat occidental de la lletra escrita. Un dels més importants especialistes en el Modernisme literari català, Jordi Castellanos, en la introducció a la seva antologia de contes modernistes —que ha estat en bon predicament durant dècades en el món

8. Recordem que, d'acord amb les tesis de Freud, l'omnipotència activa o potencial en un text literari arruïnava l'efecte ominós dels fenòmens sobrenaturals que hi succeïen, i n'impossibilitava la fantàsticitat.

9. Roas (1999) presenta una síntesi força coherent de la figura del fantasma en la tradició literària occidental. Per a un exemple molt recomanable en el context literari català de l'aplicació de paràmetres teòrics similars als del present article, en aquest cas en l'obra de Calders, vegeu Gregori Soldevila (2006: 117-134).

de l'ensenyament pel seu rigor i la capacitat de transmetre reflexions i aclariments rellevants en poques línies— obviava gairebé completament les mostres de literatura fantàstica que s'havien produït durant el període. Aquesta visió limitadora, que no era sols responsabilitat de Castellanos,<sup>10</sup> sinó que es derivava d'una perspectiva en què coincidien importants corrents intel·lectuals de les nostres lletres —antagònics en moltes altres qüestions—, com ara el realisme històric o el Noucentisme, va llastrar l'interès i la recerca en aquesta modalitat literària.<sup>11</sup> Efectivament, Castellanos (1992: 5-6) obre l'esmentada introducció —que no faig servir de cap de turc, sinó només com a exemple per patentitzar un estat de coses— presentant una llista dels grans valedors del conte modern (Mérimée, Gautier, Gógol, Turguènev, Hawthorne i Poe) i asseverant que aquest gènere «[...] havia fet del realisme un dels trets caracteritzadors, amb el qual es diferenciava sobretot de l'antic conte meravellós o folklòric». Resulta com a mínim curiós que faci aquesta afirmació tenint en compte que el conte fantàstic també s'ha vist com una reacció al gènere que esmenta el crític català i que els sis autors esmentats van publicar obres de caràcter no mimètic —en especial de narrativa breu— que han estat posades en relleu i estudiades per la crítica durant dècades.

Sigui com sigui, els dos relats seleccionats per a l'anàlisi van ser escrits<sup>12</sup> durant el període modernista, tot i que el conte «Misteris» de Martí Genís i Aguilar difícilment podem adscriure'l als corrents representatius del Modernisme. Sigui com vulgui, la presència de fantasmes en el text i l'ús de motius i models de la literatura fantàstica justifiquen la seva presència en aquest article. Aquesta narració forma part del magma de relats amb fantasmes prototípics de l'anomenat «fantàstic clàssic», que és el més habitual durant tot el segle XIX i inicis del XX. En el seu si sorgirà tot un gènere

10. Lentament es malda per superar aquesta perspectiva limitadora, malgrat que es continuï reproduint en manuals, assajos i articles crítics. En aquest sentit, recentment —i amb els recels que calguin respecte de la tria de textos i de la pertinència de certes crítiques que s'hi llancen al món acadèmic— ha aparegut una antologia del conte decadentista a Catalunya, en la qual el seu curador, Ramon Mas (2018: 30) (editor a més de literatura no mimètica), reivindica aquells «[...] narradors anteriors al 1936 que han caigut en el més trist dels obllits» per haver-se dedicat a modalitats que s'apartaven de les nocions de realisme preponderants.

11. Per a una síntesi de la narrativa fantàstica i especulativa (o de ciència-ficció) en català integrada en el desenvolupament històric d'aquestes modalitats literàries a Occident, vegeu Martínez-Gil (2004: 16-40). Per a una visió panoràmica de la literatura fantàstica als sistemes literaris català i espanyol (peninsular), vegeu Gregori (2015: 205-217), volum que inclou l'anàlisi d'un altre conte modernista amb presència espectral: «La veu de Madame Ricard», de Diego Ruiz (Gregori 2015: 312-323).

12. El conte de Genís i Aguilar apareix datat en desembre de 2005, però no va ser publicat fins l'any 1925 en el volum *Records i contes*. D'altra banda, Martínez-Gil (2004: 712) fixa com a data d'escriptura del relat de Zanné un marc temporal imprecís, entre els anys 1900 i 1912, ja que s'havia d'incloure al volum *Les metamorfosis de Venus*, que va restar inèdit (cf. Soldevila 1978: 12).

de gran èxit en l'espai anglosaxó, conegut amb l'expressió de «ghost story». Com assenyala Ana González Salvador (1999: 295), la diferència principal respecte a les aparicions espectrals de la següent etapa, anomenada «fantàstic modern» o «fantàstic contemporani», rau en el fet que en els relats d'aquesta darrera hi ha un progressiu abandonament de motius caducs i un esvaïment de les projeccions ja estereotipades: «Paulatinamente, la forma indecisa, incierta, insuficiente —es decir la negación de la forma y del referente físico— se impondrá [...]». A més a més, al text seleccionat de Genís i Aguilar s'empra una de les tècniques habituals en la narració de contes a nivell transhistòric, en particular l'ús de relats intradiegètics explicats per personatges que conversen en una trobada informal, cosa que disminueix la fantàsticitat de les narracions que inclouen fets irreals: l'efecte ominós s'hi veu ensordit per la distància envers les accions relatades i per la interposició d'una veu intradiegètica que, en principi, no posseeix el mateix nivell de fiabilitat que la del narrador extradiegètic.<sup>13</sup>

El tractament de la manifestació espectral, tanmateix, serà força diferent en cadascuna de les narracions. Aquí cal tenir en compte un aspecte que no ha estat sinó esbossat anteriorment: les causes o motivacions del retorn del fantasma. En la seva versió més habitual sempre hi ha alguna raó per al creuament de plans existencials: la reclamació d'un greuge, la denúncia d'un estat de coses insatisfactori, la constatació d'una injustícia —l'espectre en el seu format més clàssic actua merament com un intermediari per a una acció efectiva en el món que repari un greuge o que torni el món a un estat (més o menys idealitzat) que hauria perdut prèviament. Roas (1999: 95) ho sintetitza de manera planera: «lo cierto es que el muerto regresa al mundo de los vivos con la intención de poner las cosas en su sitio». En els relats que operen sobre aspectes sociopolítics, això podria ser vist com una actuació d'orientació conservadora, ja que s'entén que la reparació d'un greuge o el retorn a un estat previ comporten una regressió, una reacció sobre un progrés que hauria tingut lloc. Tanmateix, els fantasmes i els espectres no sols han tingut una significació de caire conservador, sinó que en l'època moderna i al llarg de la història en general també han estat emprats com a mostra de rebel·lia, com a pràctica transgressiva: en l'antigor, per exemple, de forma (pretesament) activa i directa a través de la màgia,<sup>14</sup> i en la contemporaneïtat, d'una forma més mediatitzada des de la ficció literària.

13. Olcina (1998: 17) inclou aquest tècnica entre els «recursos de versemblança» desplegats per Genís i Aguilar en el relat.

14. Així, les tauletes de maledicció que circulaven en l'època romana podien ser usades per persones d'estaments inferiors a fi d'atacar o tenir poder sobre les classes altes (Ogden 2014: 106).

## 3.1 «MISTERIS» (1905), DE MARTÍ GENÍS I AGUILAR

Continuant amb la reflexió anterior, la imatge del fantasma com a metàfora de processos sociopolítics s'ha emprat des de les més variades orientacions ideològiques, sovint amb una implicació d'amenaça per part de determinats plantejaments (no sempre pretèrits) o d'impossibilitats polítiques en el present coetani. D'entre els primers, el més famós és sens dubte l'inici del *Manifest Comunista*, que sortia publicat el 1848 i, irònicament, presentava la pròpia ideologia com un espectre que plana sobre Europa.<sup>15</sup> Si els personatges del conte de Genís i Aguilar haguessin experimentat la visió d'aquest espectre de ben segur que els hauria agafat un cobriment de cor, perquè la ideologia que acaben encarnant els dos fantasmes de «Misteris» se situa a l'altre extrem de l'arc ideològic. En efecte, en el context d'una tertúlia concorreguda per persones de professions liberals i ben situades d'una vila catalana sense determinar, acompanyats de les seves esposes, s'expliquen històries de fantasmes, a través de les quals es transmet una idea ben nítida: cal mantenir els valors de tot bon cristià, és a dir, el cultiu de l'amor paternofamiliar i la fidelitat matrimonial. En aquest sentit, a pesar de l'estructura narrativa bímembre causada per la presència de dos relats, es pot afirmar que el text de Genís i Aguilar s'ajusta a la definició de les característiques del conte que va establir l'any 1842 Edgar Allan Poe (amb tant d'èxit que va esdevenir el referent principal per a l'elaboració del conte modern). S'hi ajusta en la mesura que l'efecte que vol generar és únic i combina els esdeveniments de la millor manera possible per aconseguir aquest efecte.<sup>16</sup>

La primera història és narrada per un personatge anònim que explica les visions espectrals que experimenta la seva dona, la qual en una sola jornada topa dos cops amb la imatge d'una filla seva que vivia a Amèrica, vestida de negre: primer estirada al terra d'una església i després al dormitori de la casa del matrimoni; al cap de cert temps s'assabenten que la filla havia mort aquell mateix dia, i d'aquesta manera s'havia complert la premonició que havia tingut la mare com a reacció a aquelles imatges fantasmals. La frase que finalitza aquest relat resulta prou evocadora: «I això no és un

15. La frase original de l'edició anònima redactada per Marx i Engels (1848: 3) en alemany és la següent: «Ein Gespenst geht um in Europa – das Gespenst des Kommunismus». La traducció de la frase a l'anglès va servir d'encapçalament d'un dels estudis més interessants que s'han publicat sobre la presència de la política i la ideologia en la literatura fantàstica, signat per José B. Monleón (1990).

16. «A skilful literary artist has constructed a tale. If wise, he has not fashioned his thoughts to accommodate his incidents; but having conceived, with deliberate care, a certain unique or single effect to be wrought out, he then invents such incidents —he then combines such events as may best aid him in establishing this preconceived effect» (Parks 1964: 56).

misteri? És que sols Déu se sap les seves coses, senyor doctor» (Genís i Aguilar 1998: 36). La impossibilitat d'acomiar-se segons les convencions a causa de la distància física i la manca d'unes tecnologies de comunicació adients havia estat resolta, doncs, per la divinitat a fi que la família pogués demostrar l'afecte (cristià) propi d'una relació entre pares i fills. La segona història la relata el metge, el qual, tot i que la tertúlia és organitzada a ca l'apotecari, exerceix un paper central en la fonamentació ideològica de la narració, com veurem tot seguit. Ell exposa la història de fantasmes que li va succeir a una tercera persona, estrangera, de la qual no vol revelar la identitat, algú que va enganyar la seva dona iniciant una aventura amb una noia rica presentada com la típica *femme fatale*.<sup>17</sup> Segons dona a entendre el text, l'esposa mor del disgust que li provoca descobrir la vilesa del seu espòs, i ell, amb dues filles al seu càrrec, es casa més endavant amb l'amant, situació que acaba evocant el conte de «La Ventafocs» i tota la càrrega de menyspreu envers la figura de la madrastra que això comporta. Finalment, l'aparició espectral de la primera muller fa que l'home «falsament» feliç s'adoni del seu terrible error i que la «mala dona» desaparegui per sempre de la seva vida. Per tant, la funció reparadora inscrita en la moral catòlica torna a ser evident.<sup>18</sup>

Cal assenyalar que el metge explica la història atorgant ficcionalment la paraula al protagonista, és a dir, que el relat intradiegètic és també homodiegètic. L'efecte de ser narrada per un testimoni directe atorga més versemblança a la història en tant que té un propòsit moralitzador i, en part, exculptori, ja que la veu narrativa justifica el seu comportament i atribueix la responsabilitat dels seus «pecats» a la dona amb qui va traïr els valors cristians de la família. Això no significa, emperò, que s'amagui que en realitat es tracta d'històries dintre d'un relat, és a dir, que, per les seves característiques, compleixen una funció similar a l'exercida pels *exempla* medievals. La següent aportació de Ceserani (1999: 101) sobre l'ambigüitat en el nivell pragmàtic de la literatura fantàstica resulta força aclaridora del mecanisme aplicat per Genís i Aguilar en el seu text:

La narrativa fantàstica tiene en sí esta ambigüedad: en ella está la voluntad y el placer de emplear todos los instrumentos narrativos para atraer y captar al lector de la historia, atraerlo a su interior; y también está el gusto y la complacencia de recordarle a ese mismo lector que se trata de una historia.

17. «En el desvari i esverament que a mi se m'emportaven, una mala persona en mala hora s'havia entravessat en el meu camí» (Genís i Aguilar 1998: 38).

18. Olcina (1998: 30) ofereix una interpretació força interessant, alhora que arriscada, segons la qual en la ment del marit s'oculta «[...] una atracció sexual i estètica d'una dona viva[,] la renúncia a la qual haurà d'ésser l'obra d'algun impuls viscut en secret com a innatural, i percebut conscientment com a sobrenatural».

En efecte, en el marc del dogma catòlic imperant, i malgrat ser conscient que estava elaborant un producte literari, en el terreny del qual una bona colla d'autors anaven força més lluny que ell en el tractament dels motius fantàstics, l'autor vigatà creu oportú distanciar-se'n tot introduint aquests relats intradiagètics, en què ja no ens parla el narrador, sinó un dels personatges. És a dir, d'una banda, dins del relat es crea una tensió entre la voluntat de versemblança i empatia amb els lectors pretesos, i, de l'altra, es produeix un distanciament entre el discurs central del narrador i les històries fantàstiques relatades. Com assenjala amb encert Martínez-Gil (2004: 49):

D'alguna manera, la religió és una ordenació jeràrquica del món fantasmal primitiu. Per això no és estrany que els contes de fantasmes, que tenen sovint clares connotacions eròtiques, hagin estat considerat[s] heterodoxos i que els autors més preocupats pel dogma els hagin volgut reconduir cap a camins més acceptables.

En aquest context toca posar en relleu el paper que exerceix en tot plegat el personatge de les «dues veus», és a dir, el metge. D'una banda, per la seva professió, representa el seny i el coneixement científic —aquí segurament més el primer que el darrer. En aquest sentit, en un relat del fantàstic clàssic ell seria la figura que encarnaria l'escèptic que, amb la seva actitud, reforça la veracitat del fenomen fantàstic un cop li és impossible negar-lo. En el text de Genís i Aguilar (1998: 37), tanmateix, la seva funció consisteix a fixar els límits del coneixement humà davant de l'omnipotència divina, com per exemple quan afirma el següent:

I és prou possible que a n'el nostre orgull d'homes de món i homes de ciència Déu no li doni pas explicacions de molts dels seus actes, encara que de lluny a lluny ens deixi entreveure per quin camí un dia o altre algunes les puguem arribar a assolir.

Cal tenir en compte, a més, que quan aquest metge ironitza en el text sobre el secret professional (que hauria de respectar, tot i que segurament no ho fa perquè desvela els afers del seu expacient estranger amb la *femme fatale*), l'equipara al secret de confessió. D'aquesta manera, veiem que la seva posició es desplaça inequívocament cap a la tasca apologètica d'un «capellà», és a dir, s'eleva com el director espiritual d'una tertúlia que té com a principal objectiu entretenir-se mitjançant diàlegs i relats edificants per a la seva moral cristiana.<sup>19</sup> El fet que la major part de la societat fos catòlica practicant, incloent-li el sector de l'elit intel·lectual i de formació científica

---

19. Ben diferent és, per exemple, el conte «Ànimes de l'altre món» (1893), de Raimon Casellas, un dels capdavanters del Modernisme que maldava conscientment i deliberadament per superar el decalatge cultural de les lletres catalanes respecte a la resta de literatures europees, tant en la seva funció de crític en diverses publicacions emblemàtiques del període (Marfany 1990: 72-73), com en la seva vessant d'escriptor.

que representen els personatges de la història, significa que, des del punt de vista de l'estructura creencial, la Catalunya d'aleshores no es trobava tan allunyada de l'antiga Grècia com es tendeix a creure. En quin sentit? En aquells temps pretèrits, cert és que hi havia un seguit de filòsofs que plantaven cara a les creences sobrenaturals, llançant comentaris plens d'escepticisme i asseverant que els espectres no eren sinó al·lucinacions, igual que determinats científics o lliurepensadors de l'època de Genís i Aguilar, però, alhora, en l'antiga Grècia la figura del fantasma estava entreteixida en les creences i pràctiques religioses coetànies sense ser quelcom anòmal o estrany (Buxton 2014: 44, 48). Es donava, per tant, una mena de bifurcació en l'àmbit de les creences que, de fet, també ha estat una constant en territoris en què el cristianisme —especialment el catolicisme— ha mantingut un fort arrelament fins a l'època contemporània.

Respecte al possible hipotext del conte, plantejo la hipòtesi que es tracti del relat «Magnétisme» (1882), de Maupassant, que també presenta una estructura bimembre, ja que s'hi expliquen dos relats diferents amb espectres, en el marc d'una trobada informal d'homes en un local que podria ser perfectament una mena de fonda. La primera de les històries, en què el narrador és heterodiegètic, presenta una elevada coincidència amb l'hipertext català pel que fa al motiu principal: un nen es desperta cridant que en somnis ha vist morir ofegat el seu pare mariner, i, comparant dades un cop se sap que en efecte havia mort a alta mar, arriben a la conclusió que havia succeït el mateix dia i a la mateixa hora que el xiquet ho havia somiat. És a dir, observem la coincidència de la mort d'un familiar directe (pare-fill,-a) i l'aparició del difunt al familiar —en aquest cas la visió telepàtica del cadàver. La segona història afecta directament qui la conta, per la qual cosa és un relat homodiegètic. Abans d'adormir-se, aquest narrador té la sensació d'estar davant l'aparició espectral d'una dona del seu entorn en qui ni s'havia fixat anteriorment, i aquella mateixa nit somia que hi manté relacions sexuals. Al dia següent, la visita intempestivament i té una forta sensació que ella també havia experimentat les mateixes visions i les mateixes relacions sexuals oníriques. Una diferència a remarcar respecte al text català és que, en aquesta narració, el conflicte es produeix entre la incredulitat del narrador que, curiosament, és un descregut, i la tesi que es podria tractar de dos casos de magnetisme.<sup>20</sup> Els arguments en contra d'aquesta hipòtesi i la ironia que trasllada el narrador extradiegètic redueixen la fantasmagòria del text, per bé que el debat central del conte en aquest cas sí que es produeix entre la ciència i unes creences no corroborades científicament.

20. En aquest sentit, resulta curiós que en el conte català aquest fenomen científic sigui un dels temes de conversa triats: «Es parlà llargament d'espiritisme, del magnetisme animal, de la força hipnotitzadora, de neurosismes extraordinaris, d'estranyíssimes amnèsies...» (Genís i Aguilar 1998: 35).



En definitiva, els objectius i el plantejament del conte «Misteris» entronquen de forma clara amb el tractament dels fantasmes en el context del teocentrisme anterior a la modernitat romàntica, que ha estat exposat més amunt. En aquest mateix sentit, el fet que la tertúlia sigui organitzada per l'apotecari i que el metge hi exerceixi un paper tan destacat evoca la funció terapèutica que s'assignava a la literatura també a l'edat mitjana. Si la Renaixença és, entre altres coses, la reivindicació d'un passat medieval esplendorós, la narració de Genís i Aguilar s'hi troba més vinculada que no pas amb el Modernisme coetani, malgrat la temàtica del conte i que l'hipotext pertanyi al corrent de la literatura fantàstica que s'erigiria progressivament com un dels signes de la modernitat cultural a Occident. En qualsevol cas, donada la seriositat amb què l'autor català reescriu l'hipotext de Maupassant, més que de paròdia o transvestiment, caldria parlar de transposició.

### 3.2 UN RELAT DE MORTS VIVENTS?: «SÚCUBE», DE JERONI ZANNÉ

En aquesta secció plantejo la hipòtesi que un hipotext rellevant del conte de Zanné és el relat «La morte amoureuse», de Théophile Gautier,<sup>21</sup> publicat el 23 i 26 de juny de 1836 a *La Chronique de Paris*, revista literària mensual fundada per Balzac. Em porta a pensar-ho un motiu clau que comparteixen: el capellà rural d'ascendència humil<sup>22</sup> que, a l'inici de la seva carrera eclesiàstica, cau en la temptació d'un esperit maligne encarnat en una *femme fatale*, la qual l'hauria dut a estats al·lucinatoris gràcies als seus poders preternaturals. Ens trobem, per consegüent, davant del fenomen del mort (o morta) vivent, força més obvi en el cas del conte de Gautier, perquè pertany a la categoria que Todorov designava com a fantàstic-meravellós, és a dir, un text en què es confirma que els esdeveniments experimentats pel rector Romuald, impossibles segons les lleis que governen el nostre món, són verídics dins del món ficcional. En canvi, a «Súcube», el lector implícit continua dubtant fins al final de la història de la veracitat dels fets que semblen succeir-li al protagonista. Això el situa, doncs, en el fantàstic pur que tant apreciava Todorov. En veritat, tot l'episodi de la nit de sexe ardent de mossèn Oriol Masdeu amb la dona-diablessa podria haver estat conseqüència de la

21. Hi ha una traducció al català del conte, a càrrec d'Emili Olcina, publicada l'any 2003 en una antologia de la narrativa de vampirs amb el títol literal de «La morta enamorada».

22. Al text de Gautier no s'explicita aquesta condició, tot i que es parla d'una mare impedida i d'una formació severa i humil —des de la infantesa fins als 24 anys— encarada a la vocació religiosa, tant a l'escola com al seminari.

pertorbació mental del primer. Així, el motiu manllevat seria el del fantàstic psicològic, que es basa en el dubte del subjecte entre la irrupció de l'impossible i la follia, i que va arribar a la seva culminació en la literatura vuitcentista de la mà de Maupassant amb la seva reeixida narració *Le Horla* (1886-1887). Ara bé, entre el text de Zanné i aquest darrer conte citat de l'escriptor francès hi ha una diferència important: si en Maupassant l'ésser que podria haver provocat la bogeria es caracteritza per la seva indefinició —un esperit predador els orígens i objectius últims del qual queden en l'aire—, i s'enquadra, doncs, dins del corrent de literatura fantàstica que contribuirà a modernitzar l'imaginari occidental coetani, en el cas de mossèn Oriol la bogeria es deriva del xoc entre la seva rígida formació moral i el fet d'haver-se deixat portar per una de les depravacions més baixes per a un clergue ordenat: el pecat capital de la luxúria.<sup>23</sup> D'aquesta manera, Zanné retornaria els lectors als plantejaments d'antic règim que he presentat més amunt.

S'ha d'afegir que, al manicomi de Sant Boi de Llobregat en què acabarà reclòs els seus dies, l'exvicari de Sant Fèlix patirà aquest singular estat d'alienació: «Mossèn Oriol era el déu Pan senyor dels faunes, i regnava despòticament sobre el poètic món de les orèades, de les nàiades, de les aulònides i de les nereides» (Zanné 1978: 44). La correlació entre el déu Pan i el desig sexual més instintiu i primari ens pot semblar evident, tot i que cal advertir que aquesta figura mítica també havia estat un motiu reiterat en la poesia bucòlica europea passada pel tamís de la moral cristiana circumdant, uns textos en què difícilment es poden referenciar connotacions de sexualitat desenfrenada. En aquest sentit, donat que Zanné va formar part dels cercles intel·lectuals de la Barcelona finisecular i va esdevenir un remarcable crític literari en publicacions significatives del Modernisme, és prou plausible que l'hipotext que va determinar la tria de Pan per il·lustrar la degeneració psicològica del clergue fos un article que va publicar a la premsa Rubén Darío, escriptor ben representatiu del Modernisme hispanoamericà. Em refereixo a un retrat del poeta francès Paul Verlaine, precursor del decadentisme i el simbolisme, que Darío després inclouria al volum *Los raros* (1896).<sup>24</sup> En aquesta nota d'admiració i agermanament simbòlic, trobem una frase

23. En el conte, aquesta confrontació moral també es visualitza en l'afició poètica de mossèn Oriol, que abandona quan esdevé conscient que les seves provatures d'ègloga no sols constitueix una mostra de manca d'autenticitat, sinó també l'indici d'un intolerable pensament concupiscent.

24. En el corrent decadentista britànic també s'observa un ús del motiu del déu Pan, per exemple en obres d'Oscar Wilde i, ja en un àmbit més proper a la literatura fantàstica, en la novel·la curta d'Arthur Machen *The Great God Pan* (1890, 1894). L'obra va ser publicada en francès l'any 1901 en traducció de Paul-Jan Toulet. Per a una anàlisi acurada de la qüestió, vegeu Ambrogiani (2017).

—la primera de la següent citació— que encaixa a la perfecció amb l'estat que el narrador de «Súcube» pretén assignar al pecador orat en què s'havia convertit Oriol Masdeu: «Era un eterno prisionero del deseo. Al andar hubiera podido buscarse en su huella lo hendido del pie. Se extraña uno no ver sobre su frente los dos cuernecillos, puesto que en sus ojos podía verse aún pasar las visiones de las blancas ninfas, y en sus labios, antiguos conocidos de la flauta, solía aparecer el rictus del egipán» (Darío 1905: 48). Val a dir que al poema d'homenatge a Verlaine que l'escriptor nicaragüenc va publicar el mateix any, poc després de la mort del francès, intitulat «Responso», trobem la següent identificació explícita d'aquest darrer amb la divinitat grega: «¡Panida! Pan tú mismo, que coros condujiste / hacia el propíleo sacro que amaba tu alma triste, ¡al son del sistro y del tambor!» (Darío 1999: 146).<sup>25</sup>

Per bé que els lectors occidentals tendim a identificar la tradició dels morts vivents amb la zona dels Balcans, a causa de la potent visibilitat del vampir com a prototipus d'aquests fantasmes encarnats, cal recordar que tant a la Mesopotàmia com a l'antic Egipte i a la Grècia clàssica s'han trobat mostres de la representació de l'esperit o l'ànima dels morts com a diminuts mini-jos, figuretes alades antropomòrfiques adscrites als difunts (Buxton 2014: 45), que podem imaginar entrant en cossos antropomòrfics i posseint-los. Val a dir que una de les possibles etimologies del terme «vampir» és «ratapinyada» (*netopyr*), mamífer volador que podria metamorfosar-se en vampir. En tot cas, el mite evocat en tots dos relats és el de la dimoni femenina, la formulació més atàvica de la *femme fatale*. La seva figura més emblemàtica en la tradició judeocristiana —com ja s'ha dit— és Lilith. I ja que és una súcube (Delgado Linacero 2014: 32), s'estreny el lligam amb el títol de Zanné.<sup>26</sup> A finals del segle XVIII Robertson, en el seu *Thesaurus Linguae Sanctae* ja la presenta com una *stryge*, és a dir, com una vampira, condició que en el relat de Gautier es fa força explícita, perquè la fantasma encarnada se sent atreta per la sang del jove capellà i, a més, és expulsada del món dels vius seguint un ritual dirigit expressament a l'eliminació definitiva dels vampirs. Paral·lelament, en la narració catalana es constata que al llit on s'ha consumat

25. En relació amb els hipotextos esmentats, estem d'acord amb les següents paraules de Llorenç Soldevila (1978: 11): «En el marc de la narrativa modernista, Zanné ocupa un lloc de segon ordre, però no per això menys significatiu. No és, en el sentit literal de la paraula, un innovador, però, en canvi, és un narrador d'una vasta cultura i d'una extensa visió crítica, cosa que fa de la seva obra el resultat d'un profund coneixement i d'una utilització precisa dels diferents corrents estètics de la fi de segle europeu».

26. M. Àngela Cerdà i Surroca (1993: 91) descriu la figura de la *femme fatale* coetània des d'una òptica mitocrítica: «[...] totes aquestes dones-maleïdes o belleses satàniques són, segons l'estructuralisme figuratiu, la imatge catamorfà de la "mare terrible", devoradora i relacionada amb la "vagina dentada" o la "dona-vampir" que viu de la depredació i la mort».

el sexe libidinós hi havia un gran nombre d'agulles de ganxo, que fan palès, d'una banda, l'interès que té per la sang de l'espectre demoníac, i, de l'altra, la pràctica de l'algolagnia, la conjunció finisecular de bellesa i plaer del dolor, terme que en medicina s'empra per referir-se a l'erotisme relacionat amb les sensacions de dolor. És lògic, doncs, que Martínez-Gil (2004: 49-50) consideri la súcube de Zanné com un ésser caracteritzat per la inconcreció:

La figura, si es vol, pot ser més maligna que fantasmal, més a prop dels monstres que dels apareguts, però l'ambient en què es manifesta, nocturn i en el terreny ambigu del somni, el converteixen en una clara exteriorització fantasmal del desig eròtic reprimat.

Sigui com sigui, en la festa orgiàstica que sembla tenir lloc al dormitori del vicari i en què participen múltiples esperits diabòlics femenins encarnats, l'autor català opta per la deessa fenícia d'origen mesopotàmic Astarte a l'hora de representar la personificació de l'espectre demoníac. És a dir, aquest diabòlic personatge de Zanné es pot definir com un exemple de sincretisme —en aquest cas en el pla ficcional— entre Lilith i l'esmentada deessa. En realitat, Astarte va ser un motiu d'arrel preraphaelita adoptat pel Modernisme simbolista, i Dante Gabriel Rossetti, un dels fundadors de la Germandat Preraphaelita, va titular un dels seus quadres justament *Astarte Syriaca* (1877) (Cerdà i Surroca 1993: 28, 31). L'artista anglès va compondre igualment un sonet homònim per acompanyar la pintura que s'obre amb una al·lució al llibre de l'Apocalipsi 17,5 i s'hi dona el nom de Babilònia a una dona monstruosa, la mare de totes les prostitutes i abominacions de la Terra. No pot ser una coincidència hipertextual, doncs, que els versos d'aquest mateix llibre de la Bíblia que Oriol evoca en estat febril abans de la trobada siguin els que precedeixen l'al·lució de Rossetti, és a dir, l'Apocalipsi 17,4.

És interessant comentar igualment l'espai d'interfície que es presenta en els relats de Gautier i Zanné, és a dir, l'àmbit de contacte directe entre els capellans protagonistes i els espectres femenins encarnats, que, si bé es formula en tots dos com una al·luciació, s'hi observen diferències més que notables.<sup>27</sup> D'una banda, en el text francès la convivència amb la vampira té caràcter iteratiu i l'al·luciació esdevé una mena de doble vida, una doble moral esdevinguda dissociació existencial, en què Gautier

27. Sense sortir del tema de l'espai, el Sant Fèlix del conte català ens situa en un indret engrandit a l'ombra de la població que conserva l'aura d'«autenticitat», una mena de pròtesi que ha esdevingut pròspera i ha deixat com a marginal la zona de Sant Joan de la Murta, on raïen els orígens «genuïns» del paratge. És a dir, Sant Fèlix apareix com una mena de projecció dels efectes perniciosos sobre les essències que havia tingut el desenvolupament burgès a les grans ciutats i en algunes zones de la Catalunya semirural. Alhora, el seu nom sembla una referència irònica a la sort que depararà el destí al seu nou vicari.

segueix una fórmula que desenvoluparà R. L. Stevenson a la novel·la *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) des de paràmetres més propers a la ficció especulativa. La realitat altra que Romuald experimenta cada nit a Venècia és presentada amb els detalls d'una realitat completa, alternada amb la vida de capellà de poble que duu de dia. No obstant això, el desplaçament diari fins a la ciutat italiana i la resistència física a la manca de descans nocturn solament es pot entendre com una al·lucinació. En canvi, en el cas del conte català, tot es redueix a una intensíssima nit de plaer, que és suficient per condemnar el mossèn per partida doble: la pèrdua del seny en vida i la pèrdua del Cel un cop haurà traspasat. El fet que la veu narrativa d'aquest relat sigui heterodiegètica resulta molt important en relació amb el dubte que es planteja sobre la veracitat d'aquest encontre amb Astarte i la resta d'esperits demoníacs: el narrador extern a la història que descriu la sumptuosa celebració eròtica (sembla que objectivament) atorga credibilitat al relat,<sup>28</sup> mentre que la veu narrativa homodiegètica de «La morte amoureuse» en podria rebaixar la versemblança, tenint en compte a més que es tracta d'un relat retrospectiu que duu a terme un ja ancià Romuald.<sup>29</sup> Sigui com sigui, Zanné realitza un remarcable exercici de transposició de l'hipotext de Gautier, i inscriu així la seva obra en el corrent més avançat del Modernisme.

#### 4. A TALL D'EPÍLEG

Un dels objectius d'aquest treball ha estat desbrossar el terreny de l'estudi de les presències fantasmals en la literatura catalana escrita durant el Modernisme, amb la intenció de facilitar l'elaboració d'estudis temàtics que abastin altres períodes i autors o autores. En futurs treballs caldria examinar si el mite renaixentista de la morta-viva, que tan acuradament va estudiar Rossend Arqués en un extens article, va tenir influència efectiva en la producció de la literatura fantàstica del Modernisme, en la mesura que, entre altres coses, els morts per la Pàtria —màrtirs fantasmagòrics— reclamaven

28. Tanmateix, igual d'objectiu sembla aquest narrador heterodiegètic quan descriu com descobreixen els feligresos mossèn Oriol al dia següent: amb una lligacama blanca a la mà i tot d'objectes personals de la dona de ciutat que havia estat vista rondant sospitosament per Sant Fèlix. Si en la tradició fantàstica funciona l'objecte mediador, és a dir, allò que sembla demostrar que el fenomen impossible va tenir realment lloc, aquí ens trobaríem amb una mena d'inversió d'aquest objecte mediador (sempre que ignorem el relat del narrador sobre l'orgia nocturna amb Astarte).

29. Entre altres factors, compensen aquests punts febles la riquesa de la descripció i el to de confessió que adopta el narrador.

que la sang vessada no fos inútil (Arqués 1988: 35), igual que els espectres de les obres fantàstiques exigeixen la reparació d'un greuge.

ALFONS GREGORI  
*Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu*  
alfons@amu.edu.pl  
ORCID 0000-0003-0121-2876

### REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- AMBROGIANI, L. (2017) «The *Fin-de-Siècle* 'Femme Fatale' and the God Pan: Tracing Aestheticizing Practices and Orientalist Modes of Discourse in the Female Villains of the 'Yellow Nineties'», *Linguæ ÷: Rivista di lingue e culture moderne*, 16/2, p. 29-44. [doi.org/10.7358/ling-2017-002-ambr.]
- ARQUÉS, R. (1988) «La morta-viva: gènesi, tradició i funció d'una al·legoria de la Renaixença de la llengua catalana i de Catalunya», *Anuari Verdaguer*, 3, p. 31-76.
- BÉRESNIAK, D. (2006 [1a ed. 1997]) *Le mythe du péché originel: une légende substituée*, Mònaco, Éditions du Rocher.
- BLUMENBERG, H. (2004) *El mito y el concepto de realidad*, trad. de Carlota Rubies, Barcelona, Herder.
- BUXTON, R. (2014) «Fantasmas y religión entre los griegos: contextos y control», dins M. Aguirre Castro, C. Delgado Linacero & A. González-Rivas (eds.), *Fantasmas, aparecidos y muertos sin descanso*, trad. de M. Aguirre Castro, Madrid, Abada, p. 41-53.
- CAILLOIS, R. (1965) *Au cœur du fantastique*, París, Gallimard.
- CASTELLANOS, J. (1992) «Estudi introductori», dins J. Castellanos (ed.), *Antologia de contes modernistes*, Barcelona, Edicions 62, p. 5-36.
- CERDÀ I SURROCA, M. À. (1993) *Mites del Modernisme a Catalunya*, Lleida, Pagès.
- CESERANI, R. (1999) *Lo fantástico*, trad. de J. Díaz de Atauri, Madrid, Visor.
- DARÍO, R. (1905 [1a ed. 1896]) *Los raros*, Barcelona, Maucci.
- (1999 [1a ed. 1896]) *Prosas profanas y otros poemas*, ed. d'Álvaro Salvador, Tres Cantos, Akal.
- DELGADO LINACERO, C. (2014) «Seres maléficos, fantasmas y espíritus en Mesopotamia», dins M. Aguirre Castro, C. Delgado Linacero & A. González-Rivas (eds.), *Fantasmas, aparecidos y muertos sin descanso*, Madrid, Abada, p. 25-39.
- ELIADE, M. (1963) *Aspects du mythe*, París, Gallimard.

- FREUD, S. (1986 [1a ed. 1955]) *Obras Completas, XVII: de la historia de una neurosis infantil (el «Hombre de los Lobos») y otras obras (1917-1919)*, trad. de J. L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu.
- GAUTIER, T. (1962) *Contes fantastiques*, París, José Corti.
- GENETTE, G. (1982) *Palimpsestes : la littérature au second degré*, París, Seuil.
- GENÍS I AGUILAR, M. (1998) «Misteris», dins E. Olcina (ed.), *Antologia de narrativa fantàstica catalana*, Barcelona, Laertes, p. 35-41.
- GONZÁLEZ SALVADOR, A. (1999) «Continuidad del fantasma. (Un ejemplo: *Las hortensias* de Felisberto Hernández)», dins J. Pont (ed.), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Lleida, Universitat de Lleida, p. 293-302.
- GREGORI, A. (2015) *La dimensión política de lo irreal: el componente ideológico en la narrativa fantástica española y catalana*, Poznan, Wydawnictwo Naukowe UAM.
- GREGORI SOLDEVILA, C. (2006) *Pere Calders: tòpics i subversions de la tradició fantàstica*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- JOHNSTON, S. I. (1999) *Restless Dead: Encounters between the Living and the Dead in Ancient Greece*, Berkeley / Los Angeles, University of California Press.
- MARFANY, J.-Ll. (1990 [1a ed. 1975]) *Aspectes del Modernisme*, Barcelona, Curial.
- MARTÍNEZ-GIL, V., ed. (2004) *Antologia de narrativa fantàstica i especulativa*, Barcelona, Galàxia Gutenberg / Cercle de Lectors.
- MARX, K. & F. ENGELS (1848) *Manifest der Kommunistischen Partei*, ed. de R. Hirschfeld, Londres, Office der „Bildungs-Gesellschaft für Arbeiter.
- MAS, R. (2018) «Pròleg. Decadents a la literatura catalana», dins R. Mas (ed.), *Savis, bojós i difunts: antologia del conte decadentista català (1895-1930)*, Barcelona, Males Herbes, p. 9-31.
- MAUPASSANT, G. de (2004) *Contes cruels et fantastiques*, ed. de M.-C. Bancquart, París, Le Livre de Poche.
- MONLEÓN, J. B. (1990) *A Specter is Haunting Europe: A Sociohistorical Approach to the Fantastic*, Princeton, Princeton University Press.
- MUÑOZ GARCÍA DE ITURROSPE, M. T. (2014) «Fantasmas y *daemones litterati*: apariciones de muertos insignes desde la Antigüedad», dins M. Aguirre Castro, C. Delgado Linacero & A. González-Rivas (eds.), *Fantasmas, aparecidos y muertos sin descanso*, Madrid, Abada, p. 117-130.
- OGDEN, D. (2014) «Fantasmas romanos», dins M. Aguirre Castro, C. Delgado Linacero & A. González-Rivas (eds.), *Fantasmas, aparecidos y muertos sin descanso*, trad. d'Ana González-Rivas Fernández, Madrid, Abada, p. 101-116.
- OLCINA, E. (1998) «Pròleg», dins E. Olcina (ed.), *Antologia de narrativa fantàstica catalana*, Barcelona, Laertes, p. 11-31.



- PARKS, E. W. (1964) *Edgar Allan Poe as Literary Critic*, Athens, The University of Georgia Press.
- PERUCHO, J. (1991) *Els fantasmes de la calaixera*, Barcelona, Columna.
- PÒRTULAS, J. (2009) *Introducció a la Ilíada*, Barcelona, Alpha.
- ROAS, D. (1999) «Voces del otro lado: el fantasma en la narrativa fantástica», dins J. Pont (ed.), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Lleida, Universitat de Lleida, p. 93-107.
- (2011) *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma.
- SOLDEVILA, LL. (1978) «Pròleg», dins J. Zanné, *Una Cleo i altres narracions*, ed. de Ll. Soldevila, Barcelona, Edicions 62, p. 5-16.
- TODOROV, T. (1970) *Introduction à la littérature fantastique*, París, Seuil.
- ZANNÉ, J. (1978) *Una Cleo i altres narracions*, ed. de Llorenç Soldevila, Barcelona, Edicions 62.

