

SOLITUD

adaptació teatral de la novel·la
de Víctor Català

.....

MATERIALS PEDAGÒGICS

Teatre Nacional de Catalunya

(Si voleu rebre aquest document en versió de Word, la podeu demanar enviant un correu a serveieducatiu@tnc.cat)

Estimats i estimades mestres,

Des del Teatre Nacional estem convençuts que la vostra complicitat és d'una importància enorme a l'hora de fer que els nostres ciutadans més joves gaudeixin de les arts escèniques com una eina educativa valuosa que ens permet entendre'ns amb major profunditat tant individualment com col·lectivament. Per això us volem proposar una sèrie de materials que esperem que puguin ser-vos útils a l'hora d'acostar-vos a *Solitud* amb els vostres alumnes.

A banda dels textos que ja trobareu al programa de sala de l'espectacle, en aquest dossier trobareu altres textos que poden ajudar a entendre per què l'obra està escrita com està escrita. També hi trobareu materials gràfics relacionats amb l'escenografia i el vestuari del muntatge que podreu veure al TNC.

Ens agradaria que la vostra relació amb el Teatre Nacional de Catalunya pogués ser un diàleg autèntic, en què us pugueu sentir lliures per aportar-nos tot allò que us sembli interessant des de la vostra experiència i el vostre criteri. Som a la vostra absoluta disposició per rebre els vostres suggeriments i fer-vos tots aquells aclariments que considereu oportuns, i per això podeu escriure'ns a l'adreça serveieducatiu@tnc.cat o trucar-nos al 933 065 740 sempre que ho desitgeu.

Així mateix, si us sembla que en aquest dossier que us proposem sobre *Solitud* hi manquen materials o hi trobeu informacions que no considereu pertinents, us agrairem que ens ho feu saber amb vistes a millorar els propers dossiers dels espectacles posteriors.

Ben vostres,

Equip del Teatre Nacional

Índex

Isidor Cònsul, «Estudi introductori» a <i>Solitud</i>	pàg. 4
Marta Pessarrodona, <i>Caterina Albert: Un retrat</i>	pàg. 12
Gabriel Ferrater, «Caterina Albert (<i>Solitud</i>)»	pàg. 21
Margarida Casacuberta, <i>Víctor Català, l'escriptora emmascarada</i> .	pàg. 41
Francesca Bartrina, <i>Caterina Albert/Víctor Català. La voluptuositat de l'escriptura</i>	pàg. 53
Helena Alvarado, <i>Solitud de Víctor Català</i>	pàg. 55
Maria Aurèlia Capmany, postfaci a <i>Obres Completes</i> de Víctor Català	pàg. 61
Manel Carrera i Escudé, «El "manelet" i el pou de Santa Caterina»	pàg. 64

Isidor Cònsul, «Estudi introductor» a *Solitud* de Víctor Català. La Magrana, 1996.

Vora mar pel costat sud del Golf de Roses, baixant fins a tocar l'aigua pels darrers aturonaments del Montgrí, el municipi de l'Escala s'ha desplegat en el marc d'un doble privilegi geogràfic i històric: el d'una mediterraneïtat faixada pels blaus lluminosos de l'indret mariner i el regal de tenir, dins del terme municipal, les runes d'Empúries fins al mateix grau on en temps reculats desguassava el Fluvià.

Quan hi nasqué Caterina Albert i Paradís, l'11 de setembre de 1869, l'Escala era un poble que depenia en bona part dels treballs vinculats amb la marineria i la pesca, encara que aquest no era el cas dels terratinents Albert Paradís. El pare de l'escriptora, l'advocat Lluís Albert i Paradedda (1843-1890), pertanyia a una família de tradició rural de Verges, la qual cosa no li va impedir captenir-se com un tipus abrandat, liberal i federalista que participà activament en la política del seu temps.¹ Dolors Paradís, mare de l'escriptora, venia també d'una nissaga de pagesos rics, bé que amb arrels italianes vinculades a una família d'armadors genovesos.² Fou una dona refinada i culta, que escrivia i sabia de música, però que gastà sempre molt poca salut. Havia perdut, acabats de néixer, els seus dos primers fills, i després de Caterina, que fou la gran, n'infantà encara tres més, Francesc, Martí i Amèlia. Per aquesta raó, els primers anys de l'escriptora trobaren el paisatge d'una referència important en l'àvia Caterina Farrés i Paradís, que sovint substituï la mare en la feina de pujar-la. Tot fa pensar que l'àvia fou una dona forta, potser un punt primària i de grans qualitats naturals. El testimoni de la mateixa escriptora recollit per Joan Oller presenta l'àvia i padrina com «una dona poc cultivada, però d'una intel·ligència poderosa, i (...) d'ella n'havia après tot el català que emprava escrivint». També devia excel·lir com a explicadora d'històries que per un temps envaïren la imaginació de la futura escriptora. El mateix biògraf assegura que provenen de l'àvia les «relacions dels fets terribles que després ella convertí en magnífiques obres d'art».³

¹ Participà en la revolta armada dels federals empordanesos de 1869, el mateix any del naixement de la seva filla Caterina, i va haver de viure un temps exiliat a França. En la prosa *La tartana*, l'escriptora el recorda com un personatge d'esperit quixotes: «El meu pare, que tenia el geni prompte i era per temperament un gran "desfedor de entuertos". Víctor Català, *Obres Completes*, Barcelona, Editorial Selecta, 1972 (2a ed.), pàg. 1.354.

² L'avi matern de l'escriptora era italià i el seu segon cognom, Paradís, no és altra cosa que la catalanització del cognom italià Paradisi.

³ Joan Oller i Rabassa, *Biografia de Víctor Català*, Barcelona, Rafael Dalmau, 1967, pàg. 14. Cal advertir que, tot i que s'han escrit dues biografies sobre Caterina Albert i Paradís, aquesta de Joan Oller i

L'ambient a la llar dels Albert Paradís tirava a culte i s'hi respiraven aires de franca liberalitat que es carregaven sovint amb connotacions literàries i artístiques. Un altre biògraf de Víctor Català, Josep Miracle, escriu que Caterina Albert feia el que volia, «a casa seva la deixaven amb les mans ben lliures (...) I això explica que embrutés tant de paper blanc com li vingués als dits amb els ninots que li dictava la seva fantasia encara que fossin les planes blanques d'un Llibre tan seriós com la gramàtica».⁴

L'ambient semblava fet a mida per poder contrapuntar la manca d'una educació estrictament acadèmica, perquè els estudis convencionals de Caterina Albert es reduïren a assistir a l'escola municipal de l'Escala, on diu que no hi va aprendre res, i a passar un any de pensionat a Girona, on adquirí nocions de francès.⁵ Per contra, dins del casalot de l'Escala, el mateix tarannà familiar afavorí el conreu d'aficions artístiques i per això començà a dibuixar i a escriure des de molt jove. Ho féu amb alguna ajuda exterior com el de la mateixa mestra de l'escola municipal de l'Escala, Gràcia Amer de Vicens, amiga de la mare i a qui visitava sovint. Segurament aprofitava les visites per a instruir-la «d'una manera informal i com qui no hi toca. La bona voluntat de la mestra casà bé amb la intel·ligència desperta de Caterina, i d'aquesta manera la noia prosperà en els seus coneixements».⁶ Per un altre costat, quan el pare va adonar-se que la pubilla mostrava bona disposició pel dibuix, contractà un pintor que es guanyava la vida fent demostracions de pintura ràpida per fires i teatres, Antonio de Alarcón, i l'instal·là un temps a casa perquè li donés classes de dibuix i de pintura. Anys més tard, Caterina Albert va arrodonir una certa formació plàstica amb lliçons d'escultura al taller de Josep Carcassó.

Rabassa i la que redactà Josep Miracle (*Caterina Albert i Paradís «Víctor Català»*, Barcelona, Dopesa, 1978), queda encara per fer la definitiva biografia de l'escriptora. Jordi Castellanos, a l'introducció de la conferència *Víctor Català i el modernisme*, en la sessió inaugural de «Les Primeres Jornades d'Estudi sobre la vida i l'obra de Caterina Albert i Paradís Víctor Català» (l'Escala, 9-11 d'abril del 1992), es queixava que el conjunt de papers de Caterina Albert no fossin encara a l'abast de la consulta dels estudiosos. L'estudiós del modernisme hi afirmava: «Demana al Museu Víctor Català, a l'Ajuntament de l'Escala, a les institucions culturals i polítiques catalanes que ens resolguin aquest problema. Hi ha massa dificultats que no haurien d'existir (...) massa dificultats creades artificialment». Vegeu la conferència a les Actes de les Primeres jornades d'Estudi..., Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993, pàg. 18.

⁴ Josep Miracle, *Caterina Albert i Paradís. «Víctor Català»*, Barcelona, Dopesa, 1978, pàg. 26.

⁵ De l'escola municipal de l'Escala en recordava la repulsió i la brutícia del lloc i de la mestra, la senyora Gràcia Amer de Vicens. S'hi sentia desplaçada i hi vivia com un càstig. Anys més tard, comentava a Joan Maragall: «Figuri's que m'ensenyaren de conèixer lo *Jesús* i a fer *pals i ganxos*, sient aquesta la meua instrucció oficial. Lo demás ho he fet pel meu compte, sense cap estímulo ni direcció». Vegeu *Obres Completes* de Víctor Català, Barcelona, Editorial Selecta, 1972 (2a ed.), pàg. 1.789.

⁶ Josep Miracle, *Caterina Albert i Paradís, «Víctor Català»*, op. cit., pàg. 25.

Començà a escriure⁷ també molt jove i és evident que, amb la roda dels anys, el conreu de la literatura anà guanyant temps i terreny al de les arts plàstiques.

En el curs d'aquest aprenentatge asistemàtic i de tranc autodidàctic va tenir un paper cabdal la seva dedicació a la lectura i val la pena de remarcar la doble imatge, amb afirmacions contradictòries, que la mateixa Caterina Albert s'encarregà d'anar escampant sobre el fet. L'any 1903 confessava a Joan Maragall que havia llegit poc i sense ordre ni selecció, «llibres moderns, com vostè suposa molt bé... i quatre traduccions vulgars d'obres cridaneres, però estudiar amb formalitat quelcom, mai».⁸ Molts anys després, per contra, en l'entrevista que li féu Baltasar Porcel mesos abans de la seva mort, es presentava com una gran lectora i es queixava de problemes de visió que li impedièn de llegir tot el que volia. En aquesta mateixa entrevista recordava els vells temps quan, cada setmana, passava per la llar dels Albert Paradís, «el senyor Preses, llibreter de Figueres, i la meva mare em deixava que li comprés tot el que portava, per fascicles o no, des de Pérez Escrich fins als novel·listes francesos».⁹

Fou una noia de casa bona, crescuda al seu aire, sense obligació de fer res en concret i que en bona part es formà autodidàcticament. Viví, d'altra banda, en un poblet com l'Escala, que no oferí cap alternativa als conreadors de la sensibilitat artística que no fos la de recloure's en ells mateixos. A mesura que s'anà fent gran, sembla que la jeia personal se li accentuà cap a posats retrets i de timidesa, s'acostumà a una vida d'aïllament casolà i a una afirmació progressiva del conreu de les lletres fins que, als vint anys, la mort sobtada del pare, a quaranta-set anys, el febrer de 1890, es convertí en un daltabaix per a la vida de Caterina Albert.

DE LA RESPONSABILITAT FAMILIAR A LA CONSAGRACIÓ LITERÀRIA

En un poble petit i dins d'una família «tradicionalment sensible i honoradora de les virtuts ancestrals», les manifestacions de dol esdevenien un parèntesi llarg de reclusió

⁷ Víctor Català explicava que en anys d'adolescència publicà els primers textos a «L'Esquella de la Torratxa» —amb el pseudònim Virgili d'Alacseal, anagrama de l'Escala— i que va escriure el drama rural *Parricidi* als catorze anys. Josep Miracle, en la biografia esmentada (*Caterina Albert i Paradís. «Víctor Català»*) es queixa que després d'haver remenat els exemplars corresponents de «L'Esquella de la Torratxa» no hi trobà cap de les col·laboracions que la mateixa Caterina Albert afirmava haver-hi publicat. De fet les publicà a «L'Almanac de l'Esquella de la Torratxa», entre 1897 i 1900. Vegeu Jordi Castellanos, «Víctor Català i el modernisme», dins *Actes de les Primeres Jornades d'Estudi sobre la vida i l'obra de...* (op. cit., pàg. 20). En acabar el text, Jordi Castellanos incorpora unes mostres d'aquestes col·laboracions.

⁸ Víctor Català, *Obres Completes*, op. cit., pàg. 1.789.

⁹ Baltasar Porcel, *Víctor Català a contrallum*, «Serra d'Or», octubre de 1965, pàgs. 769-773.

casolana que, en el seu cas, accentuà encara més la flaca de Caterina Albert cap a l'entotsolament.

«En les darreries de segle, el dol pels difunts no era una nosa o un entrebanc amoïnós pels que quedaven, sinó una fórmula de culte reverent a la memòria dels anants. I les mostres de dolor prenien trenta mil cares diverses i es perllongaven gairebé indefinidament. (...) Una d'elles era un llarg període de reclusió, poc menys que absolut, dins de la llar.»¹⁰

La mort del pare enfosquí el panorama familiar i plantejà un problema de responsabilitat sobre qui havia de dur el pòndol de la casa i el patrimoni familiar. La mare malaltejava, l'àvia era molt vella i el germà Francesc, a qui tocava d'assumir les feines d'hereu, estudiava a Barcelona amb la intenció d'establir-s'hi d'advocat. Davant d'una situació que demanava accions concretes, Caterina Albert es reinstaurà en el paper de pubilla, s'ocupà de les càrregues familiars, d'administrar un nodrit patrimoni de terres, masos i altres propietats, i de tenir cura de les dues malaltes de la casa: la mare (que morí el 1932) i l'àvia Caterina Farrés, que ho féu l'any 1899.

L'existència de Caterina Albert accentuà els trets d'una vida de retir casolà que la mateixa escriptora s'encarregà de convertir en una aurèola de la seva llegenda particular. En 1926 afirmava a Tomàs Garcés que la seva manera de viure havia estat «de monja i de finestrons tancats», amb el conreu de la literatura com a únic lleure: «Escrivia per distreure'm (...) en una vila on no hi havia ni professor de piano, les estones que dedicava a la literatura eren el meu únic esplai. No m'agradava brodar. Caminava poc. Gairebé no conec cap paisatge».¹¹

La reclusió, malgrat tot, no fou tan exagerada com ella mateixa propalava perquè viatjava sovint a Barcelona per vestir-se, per assistir a les estrenes teatrals, i es féu amiga del matrimoni Sitjar Carcassó. Ell, Miquel Sitjar, era metge, fill de Torroella de Montgrí, i havia estat amic del pare de Caterina Albert. Instal·lat a Barcelona, es casà amb la vídua Josefa Carcassó, de la qual Caterina Albert, tot i ser trenta anys més jove, n'esdevingué amiga coral.¹² Fins al 1899 posà a la casa del matrimoni sempre

¹⁰ Víctor Català, *Obres Completes*, op. cit., pàgs. 1.423-1.424.

¹¹ Tomàs Garcés, *Conversa amb Víctor Català*, Barcelona, «Revista de Catalunya», III, núm. 26, 1926.

¹² Lluís Sitjar fou el metge de la família i amb la seva muller s'encarregaren de publicar, a la Tipografia «L'Avenç», el primer llibre de Caterina Albert, signat ja amb el pseudònim Víctor Català. Era el poemari *El cant dels mesos* (1901), que interessà força Joan Maragall.

que venia a Barcelona. A tornajournals, ells passaven un temps de l'estiu a l'Escala i plegats van fer algun viatge a Europa.

Tampoc no li faltava entreteniment vetllant el patrimoni familiar, i visitant, per tenir-ne cura, les propietats i masos escampats per la comarca. D'altra banda, a la mort del pare comprà un terreny a Empúries, el féu excavar i organitzà amb les troballes un museu particular. A la mort de l'àvia comprà un pis a Barcelona (el núm. 250 del carrer València), el conservà tota la vida i s'acostumà a fer-hi llargues estades que combinava amb els deures i obligacions que tenia a l'Escala.

I també escrivia. L'arribada del nou segle coincidí amb l'esclat fulgurant de l'escriptora dins de la literatura catalana, i a un ritme trepidant se succeïren la publicació de dos llibres de poemes (*El cant dels mesos*, 1901 i *Llibre blanc*, 1905), un volum teatral amb *4 monòlegs en vers* (1901), tres reculls de contes (*Drames rurals*, 1902, *Ombrívoles*, 1904 i *Caires vius*, 1907) i la novel·la *Solitud* (1905) que, en l'edició definitiva de 1909, obtingué la primera convocatòria del premi Fastenrath i ha estat traduïda a diferents llengües.¹³

UNA ESCRITORA DE PSEUDÒNIM

Caterina Albert publicà els seus primers treballs a l'«Almanac de l'Esquella de la Torratxa» entre 1897 i 1900, amb el pseudònim Virgili d'Alacseal, és a dir, Virgili de l'Escala si es capgira l'anagrama.¹⁴ Per un altre costat, l'any 1898 es presentà als Jocs Florals d'Olot i li foren premiats el poema *Lo llibre nou* i el monòleg *La infanticida*. El poema es publicà a «La Veu de Catalunya» (30-X-1898) signat amb nom i cognoms reals, però la cruesa del monòleg provocà un escàndol considerable en saber-se que l'autora era una dona que no havia fet els trenta anys. Enutjada i dolguda per la polèmica, decidí que no donaria cap més obra al públic emparada pel seu nom de veritat.

Passats un parell d'anys, en una estada estiuenca del matrimoni Sitjar Carcassó a l'Escala, Josefa Carcassó descobrí el manuscrit del poemari *Lo cant dels mesos* i féu prometre a Caterina Albert que en tindria un exemplar un cop el donés per enllestit.

¹³ Al castellà (*Soledad*, trad. F. X. Garriga, Barcelona, Montaner y Simon, 1907); a l'alemany (*Sankt Pons*, Ubertragung Eberhard Vogel, Berlín, Fischer Verlag, 1909); a l'italià (*Solitudine*, trad. Alfredo Giannini, Lanciano, G. Carabba editore, 1918); al francès (*Solitude*, trad. Marcel Robin, París, Editions Denoël, 1938); a l'esperanto (*Soleco*, trad. Josep Ventura i Freixes, Barcelona, 1967) i al txec (*Samota*, trad. Jan Schejbal, Odeon, Praga, 1987).

¹⁴ Vegeu nota 7.

Retornaren a Barcelona amb el manuscrit, el donaren a la impremta i quan el llibre era en galeres demanaren a Caterina Albert amb quin nom volia que sortís signat. Ella, un punt a la impensada, es decidí pel nom del protagonista d'una novel·la que escrivia i que es titulava, segons que sembla, *Càlzer d'amargor*. «Rebutjant de bell antuvi el *donar la cara*, calia rebatejar-me, per l'avinentesa que es presentava, amb un nom postís. Atabalada, no sabent quin prendre, vaig optar pel primer que m'eixí al davant; o sigui pel de *Víctor Català*, que era el del protagonista d'una novel·la que aleshores estava escrivint; lo que va dur una altra conseqüència: que es quedés innominat l'heroi de la novel·la, i aquesta inacabada».¹⁵

Els poemes de *Lo cant dels mesos* foren l'entrada de Víctor Català en les lletres catalanes de començament de segle i, tot i tenir una recepció crítica més aviat discreta, varen rebre una nota d'elogi de Joan Maragall,¹⁶ primera fita de la intensa relació epistolari literària que establiren tots dos escriptors. Per això, encara que *Lo cant dels mesos* passà més aviat de puntetes per l'aparador de la crítica, es creà una certa expectativa entorn de l'escriptor que signava Víctor Català, afavorida pel toc d'atenció del comentari de Maragall, i també pel joc creuat de poemes dedicats entre tots dos autors.¹⁷ L'enjòlit i l'expectativa varen créixer en publicar-se el volum de narracions *Drames rurals* (1902) i, sobretot, quan Pin i Soler donà pistes, a les pàgines de «Joventut», sobre qui podia ser Víctor Català. Parlà d'una persona que li volien fer conèixer, «en un portet del golf de Roses», que es veu que pintava i escrivia molt bé, però que ell no s'interessà a conèixer-la. Ara, davant de *Drames rurals*, Pin i Soler se'n penedia perquè «pocs escriptors han escrit la nostra llengua amb més abundància quan lo discurs ho demanava, amb més tràgic laconisme quan lo discurs ho exigeix».¹⁸

¹⁵ Josep Miracle, Caterina Albert i Paradís «Víctor Català», *op. cit.*, pàg. 99.

¹⁶ El dia 31 de gener de 1901, Joan Maragall publicà a «Diario de Barcelona» l'article *Poesia catalana*, on s'ocupava, de fet, de tres llibres, una reimpressió dels *Idil·lis* d'Apel·les Mestres, un llibre nou de Ramon Surinyach, *Coses meves*, i el llibre signat per Víctor Català. De *El cant dels mesos*, Maragall, entre altres comentaris, apuntava: «*El nombre de su autor es, según se lee en la cubierta, Víctor Català, nombre desconocido hasta ahora, que sepamos, en nuestra literatura. Y, sin embargo, no se trata seguramente de un principiante, sino de algún ya reputado autor que ha querido ocultarse ahora, bajo tal seudónimo, o bien de un poeta que ha aguardado sabiamente la madurez de su inspiración para mostrarse.*»

¹⁷ Víctor Català féu arribar a «Joventut» el poema *L'oca blanca*, amb l'adreça *Al gran poeta català J. Maragall*, publicat en l'edició que sortí el 21 de març de 1901. Mesos després, Joan Maragall corresponia amb el mateix detall i dedicava a Víctor Català el poema *Vistes al mar*, compost a Caldetes els mesos d'abril i maig, i que fou publicat, també, a les pàgines de «Joventut».

¹⁸ Josep Pin i Soler, *Víctor Català*, «Joventut» (13 de novembre de 1902), pàgs. 737-738.

El secret de qui s'amagava rere el pseudònim ja no es podia mantenir gaire temps més i la mateixa Caterina Albert es descobrí en una de les seves cartes a Joan Maragall: «Si jo hagués sospitat que un dia havia de saber-se a qui amagava el nom de *Víctor Català*, mai, però *mai*, hauria consentit que s'hagués donat publicitat a una ratlla meva; desgraciadament la discreció és frèvola com una clotxa d'ou, i un cop trencada no té adob. No havent volgut callar les poques persones que estaven encerades al principi, he quedat en descobert —amb moltíssim disgust de la meva part— i compto que tot lo renou que han mogut los *Drames rurals* no es deu a altra cosa que a la trista casualitat d'ésser escrits per una dona, en aquesta terra en què és més deshonorós per una dona escriure que fer altres disbarats (...)».¹⁹

MARGINACIÓ I REPRESA

Entre 1902 i 1905, l'any de la publicació de *Solitud*, s'escola el temps més lluminós de la literatura de Víctor Català. A partir de 1907, Caterina Albert obrí un parèntesi de silencis literaris que no tancà fins onze anys després, quan a la revista «Catalana» va treure, entre 1918 i 1921, la novel·la que més tard fou *Un film (3.000 metres)* (1926). Donà també un nou recull de narracions, *La Mare Balena* (1920), i trigà deu anys més a publicar-ne un altre, *Contrallums* (1930). Els motius d'aquest llarg període de silenci són diversos i sembla que passà una tongada llarga enfeinada amb l'administració domèstica i patrimonial.²⁰ Però també devia sentir-se incòmoda per l'ambient noucentista de la literatura catalana a partir de 1907, sobretot després de la mort de Maragall. Jordi Castellanos apunta que «ni pels seus orígens, ni pel seu tarannà, ni per la seva formació ideològica podia incorporar-se als cercles noucentistes, els quals, al seu torn, la veien com a representant de la literatura que no s'havia de fer».²¹ A la vora, doncs, d'hipotètiques complicacions patrimonials i domèstiques, l'imperi del noucentisme fou també un bon motiu per fer-li enfilat el camí de la marginació i el silenci, per no haver d'escriure gaire i per mantenir-se fora de la vida cultural catalana.

¹⁹ Víctor Català, *Obres Completes*, op. cit., pàg. 1.786.

²⁰ Josep Miracle escriu: «I ací s'obre una gran llacuna de silenci en la producció de Víctor Català. Víctor Català estava abassegada pels problemes de casa seva, de l'Escala, menant la hisenda i recopiant contractes. Aquesta llacuna contrastà molt en la seva anterior activitat, en la qual, ultra la producció, hi havia hagut la preparació, la formació, les seves lectures i els seus viatges». Vegeu *Caterina Albert i Paradís*. «*Víctor Català*», op. cit., pàgs. 178-179.

²¹ Jordi Castellanos, «*Víctor Català*», dins Riquer / Comas / Molas, *Història de la Literatura Catalana*, 8, Barcelona, Ariel, 1986, pàg. 619.

Arribats a la dècada dels trenta, la situació política canvià de manera substancial. Els anys de la Segona República i l'ensulsiada de la Guerra Civil Espanyola no beneficiaren gens Caterina Albert, començant per la mort de la mare, l'any 1932, després de tant temps de malaltejar. Els maldecaps continuaren amb l'enverinada agudització dels problemes socials al camp durant la guerra, a més de patir per la pròpia seguretat, hagué de viatjar sovint entre Barcelona i l'Escala per evitar saqueigs i l'ocupació de les seves propietats, sobretot la del pis de Barcelona. La qual cosa no impedí que una trepa de descontrolats entrés al casalot de l'Escala, hi fes destrosses, s'hi perdessin papers i s'emportés una part del museu que Víctor Català hi havia organitzat.

Potser per aquest motiu, un cop acabada la contesa no va veure amb mals ulls, si més no d'entrada, la instauració del nou règim franquista. Publicà un volum en castellà, *Retablo* (1944), fet en bona part de traduccions, i va escriure un pròleg on justificava la guerra que la censura prohibí —per a *Prosas de muerte y resurrección* (1942), de Tomàs Roig i Llop. Aquesta actitud, però, només fou un miratge i ben aviat adoptà posicions inequívokes, com la de tornar a escriure en català davant la persecució de la llengua i el lamentable i tristíssim panorama cultural de la postguerra. En poc temps publicà un llibre de records, *Mosaic* (1946), dos reculls de contes, *Vida mòlta* (1950) i *Jubileu* (1951), i preparà l'edició d'*Encunys*, una sèrie de retrats literaris prohibits per la censura. El mateix 1951 publicà les *Obres Completes* i es convertí en un dels símbols importants en les lletres catalanes dels anys cinquanta i seixanta, just quan s'accelerava la represa després del darrer daltabaix.

Gran i malalta, passà els darrers anys de la seva vida a l'Escala sense moure's gairebé del llit i morí el 27 de gener de 1966, als noranta-sis anys.

Marta Pessarrodona, *Caterina Albert: Un retrat*. Institut Català de la Dona, 2004.

Sols pel títol, l'eventual lectora (genèric que inclou «lector») ja deduirà que l'aposta d'aquest llibre és per Caterina Albert, no pas pel restrictiu «Víctor Català». Un pseudònim ridícul, segons Gabriel Ferrater (vegeu bibliografia). I és així perquè hi ha molt més que «Víctor Català» en Caterina Albert, i sense pretendre un joc de conceptes.

Per començar, pensant sols en la (gran) autora literària, podríem situar-nos en l'esbart de pseudònims emprats pels escriptors catalans des de començaments del segle XX fins al 1939, veritable frontera, el 1939, de tantes coses. Per seguir, també podríem recordar les tres fases que segons Elaine Showalter (Vegeu: Elaine Showalter, *A Literature of Their Own. British Women Novelists from the Brontës to Doris Lessing*; Londres: The Women's Press, 1976) es donen en la literatura escrita per dones, bo i considerant que la cultura de les dones és (o, vull creure, ha estat) una cultura oprimida. És a dir, ha passat per una primera fase, la d'imitació del model de l'«opressor» (llegeixi's masculí) o fase «femenina», que, en el cas de les novel·listes britàniques, Showalter situa entre 1830 (aparició de les germanes Brontë) i la mort de George Eliot (pseudònim de Mary Ann Evans), fins al 1880. Fase (sempre segons Showalter) que ella anomena «feminista» i que enregistra l'apoteosi del pseudònim masculí. Trasplantada entre nosaltres, sens dubte aquesta fase es concretaria a començaments del segle XX, quan, precisament, Caterina Albert (i la poeta mallorquina Maria Antònia Salvà a qui, per ser poeta, ja no li calien pseudònims) apareixen en les lletres catalanes. Acabaria, per altra banda, als anys trenta del segle passat, quan comencen a trepitjar més o menys fort les «modernes de Barcelona», o escriptores de la Segona República, encara que, a vegades, no siguin barcelonines. Em refereixo, naturalment, a la primera Mercè Rodoreda, Aurora Bertrana, Anna Murià, Maria Teresa Vernet, etc., escriptores que, en cap cas, cauen ja en el parany del pseudònim i que, sempre seguint Showalter, entrarien en el segon apartat, el «feminista», aquell en el qual l'escriptora comença a tenir clara l'opressió, sap que és una dona i, fins i tot, es fa portaveu d'altres opressions. Fase que en la novel·lística britànica va de 1880 fins a la consecució plena del vot a la Gran Bretanya (1928). Per acabar amb les tesis de Showalter i l'intent de trasplantar-les a la nostra literatura, la tercera fase, la «femella», que ella, a Gran Bretanya, situa a partir de 1928 fins als nostres dies amb un zenit, *El quadern daurat* (1962), de Doris Lessing. Fase, la «femella», que nosaltres situaríem al 1962, quan entra esplendorosament la segona Rodoreda (*La plaça del*

Diamant) i Maria Aurèlia Capmany publica en aquella dècada *La dona a Catalunya* i, també, fins als nostres dies.

Fet aquest excurs i tornant a la Caterina Albert escriptora, segons un dels seus dissortats (la dissort va per als lectors) biògrafs, Joan Oller i Rabassa, Caterina Albert es va emmascarar, precisament, en el nom del protagonista d'una de les seves novel·les primeres (desapareguda): *Calze d'amargor*. És a dir en un «Víctor Català i Montseny». (Incidentalment, em resulta significatiu el segon gentilici que aquest personatge de ficció coincideixi amb el primer d'una dona que seria al pol oposat de la nostra autora. Ens referim, naturalment, a l'anarquista i primera dona ministra d'Europa: Frederica Montseny.) Cal dir que, ja abans, Caterina Albert s'havia arrecreat sota un altre pseudònim, «Virgili Alacseal», o Virgili de l'Escala. Ambició literària n'hi havia i de bon començament.

En qualsevol cas, emmascarades o no (i pensem en la seva contemporània, nascuda al mateix any, Salvà) hi ha la temptació de pensar que, cas de no haver existit el vendaval Mossèn Cinto Verdager, la literatura catalana, com la gallega (Rosalía de Castro), establiria el seu cànon contemporani a partir d'una dona, la nostra autora. Un pensament sempre molt temptador.

Les coses són, però, com són, i la comprensió de l'emascarament en l'empordanesa és més que comprensible: «Però, que diferent, que diferent vaig trobar a vostè; també, mal que li pesi, escaient damisel·la de *posat senyorial*, i rostre pàl·lid i més repolida encara que moltes ciutadanes del que ensems que ses robustes creacions, ens la feia imaginar *embustería*, de dos o tres empordanesos que ventant-se de conèixer-la *me l'havien pintada* com un *homenot*, cavalcant sovint en un *matxo tremendo* i amb l'escopeta a coll, a la caça de l'isard i del llop per les afraus més aspres i solitàries del Pirineu», ens explica Narcís Oller en les seves memòries literàries a començaments del segle XX. En el darrer quart del mateix segle, un altre dels seus infausts biògrafs, Josep Miracle, ens diu: «La gran incògnita, la que planteja per damunt de totes l'aguda personalitat de Víctor Català, es troba en l'arrel de la seva virilitat homenívola». Per reblar-ho en el mateix paràgraf: «Males llengües s'han atrevit fins i tot a bastir-hi judicis calumniosos basats en la seva solteria i en una arrelada amistat femenina.» I això ho escrivia Miracle el 1978! Un text, per altra banda, força incomprendible (què vol dir «virilitat homenívola»?) que, sens dubte, modernitza el modernista —i valgui la redundància— Narcís Oller. Una conclusió provisional: Caterina Albert i «Víctor Català» han tingut molt poca sort amb els seus biògrafs, cosa la qual dificulta aquest retrat, i no és una excusa. Ni tan sols Pla la va encertar massa en els seus *Retrats de*

passaport, on diria que, a desgrat del títol «Caterina Albert – Víctor Català», hi ha més retrat dels seus germans, que no pas d'ella mateixa.

Hem d'afegir a aquesta dificultat memorialista, els propis silencis (literaris) de l'autora, com explicava Maria Aurèlia Capmany en el que és encara avui un dels textos més penetrants sobre l'autora i la seva obra. Hem d'afegir, també, la polèmica, per no dir lluita, entre modernistes i noucentistes en la qual l'autora es va veure immersa, encara que no hi participés directament; entre partidaris de les Normes Ortogràfiques fabrianes i els oposats. Caterina Albert, a diferència de l'altre gran ruralista, Joaquim Ruyra, es va arrencar en el bàndol perdedor, l'antinormista. I, sobretot, hem d'afegir-hi el perllongat, per sort, temps en què va viure. Els seus gairebé cent anys de vida van suposar des de patir socialment «carlinades» fins a suportar que la Generalitat, el govern del seu estimat país, li confisqués les troballes arqueològiques, perquè no les hi prenguessin els revolucionaris de 1936, troballes que no va recuperar mai més, per cert. En definitiva, va viure llargament i en un temps revolt, amb dues dictadures i una guerra civil pel mig, que va suposar un silenci imposat posteriorment a les edicions catalanes.

Abans, però, i després de «Víctor Català», no tan sols la narradora, hi ha l'artista plàstica, en especial, la pintora i dibuixant, l'arqueòloga aficionada, la hisendada compassiva, com ens conta un dels seus darrers entrevistadors: «la senyora Víctor Català és propietària d'unes mil vessanes de terreny —la vessana té prop de vint-i-dues àrees i fins fa poc temps no havia tocat les rendes dels pagesos, que pagaven el mateix d'abans de la Guerra Civil... Pels encontorns, això li ha procurat un gran respecte», va escriure Baltasar Porcel. Certament. I la mecenes que tant es va basquejar per socórrer un catalanòfil alemany d'economia malmesa per la Gran Guerra, com per aixecar una estàtua al seu admirat Àngel Guimerà i, el que és més important, per pagar de la seva butxaca el premi de narrativa que portava el seu nom. Un detall, aquest darrer, que va callar tant Josep Pla, que ho sabia, com l'editor, Josep Cruzet, que, teòricament, donava el premi. Havíem d'esperar que una empordanesa adoptiva i gran escriptora, Maria Àngels Anglada, ho esbombés per saber que Caterina Albert practicava una virtut tan cristiana com la que recomana que la mà dreta no sàpiga el que fa l'esquerra. De tota manera, no sé si és agosarat, però per més que pugui admirar la seva traça pictòrica, la seva capacitat arqueològica, diria que com D. H. Lawrence —per cert, un excel·lent dibuixant i pintor també— Caterina Albert, on va posar el seu èmfasi creatiu va ser, com Lawrence, precisament en la literatura.

Quan Caterina Albert decideix recloure's en una cambra, més concretament, en dues, i no sortir al «món», puc pensar que ho fa massa tard. Un pensament que em porta des de la gran poeta americana Emily Dickinson fins a la gran victoriana anglesa Elizabeth Barrett Browning. Dickinson es va arrecerar en un vestit blanc, en la confecció de melmelades (en definitiva, fent-se passar per mig boja) per fer la gran obra que hem conegut pòstumament. Un capteniment que li va estalviar el tràfec tant social com familiar. A Barrett, una caiguda d'un cavall li va donar l'excusa per declarar-se malalta, i com que estimava com Caterina Albert els animals, es va recloure en una cambra amb el seu gos Flush per aprendre llatí i grec i anar avançant en la seva obra, deixant de banda governar una família rica però imponent, una labor que li hauria correspost com a filla gran després de la mort prematura de la seva mare. Barrett, quan li va interessar, es va aixecar del llit, va sortir de la seva cambra (acompanyada de Flush, però) i va fugir a Itàlia amb un jove poeta que l'admirava, Robert Browning, on fins i tot es va convertir en mare. Tan sols per posar dos exemples, segons els quals podríem escriure una història de la literatura feta per dones gràcies a la malaltia, real o suposada (!). En canvi, una Caterina Albert poc escolaritzada (com Mercè Rodoreda o Virginia Woolf o Doris Lessing, per cert; com elles, però, i en els seus mots «He estat una gran lectora», segurament la clau de volta per a tot escriptor), prematurament orfe de pare, va prendre cura de família i hisenda, la qual cosa no puc sinó pensar que va anar en detriment del volum de la seva obra. Això no obstant, tot va acabar desembocant, precisament, en la seva obra. Per sort nostra, és clar.

Resseguint la seva correspondència, quan no hi ha malalties familiars hi ha la llançadora entre la seva estimada l'Escala i Barcelona, capital de Catalunya. A l'Escala hi ha els masovers que cal atendre, hi ha un patrimoni important del qual prendre cura. Un altre empordanès patrimonialment menys esponerós, Pla, no s'està de dir en carta a l'editor de tots dos, Josep Maria Cruzet, el 1953, «La senyora Albert és molt rica i ha fet santament de crear el premi Víctor Català...». Això no obstant, em consta que Caterina Albert va morir sense un talonari de xecs, gairebé diríem pobra, pels estàndards actuals. Per a ella, a Barcelona hi havia el teatre, en especial el Liceu wagnerià que, si resseguim la documentació curosament guardada a la Casa-Museu Clos del Pastor queda ben clara aquella incògnita que als anys seixanta es va plantejar Gabriel Ferrater. És a dir, els «leimotiven», característics de la música wagneriana i palesos a *Solitud*. I tant a l'Escala com a Barcelona hi ha les amistats, tant amb Lola Broggi i Alart, vídua de Joan Pellicer i Montseny, de pseudònim artístic «Joan de l'Alart», nebot del famós Josep Lluís Pellicer, qui ja el 1879 havia dibuixat la

vinyeta del *Diari Català*, de Valentí Almirall, a part de ser més tard un influent corresponsal artístic des de París, com amb l'escultor Carcassó o amb la família Sitjà. Per no parlar de viatges (mai sola, però) que la duen fins a Praga, per exemple, o a l'ascensió del Vesuvi napolità, segons li enveja Joan Maragall epistolament.

Tot amb tot, des de la primera entrevista important —modèlica perquè l'entrevistador desapareix—, la d'un jove Tomàs Garcés, el 1926, fins a la darrera, la de Baltasar Porcel, ja esmentada, la persona que captem els qui no la vam conèixer en persona (i podríem haver-ho fet) és la d'un personatge imponent, per més que Pla s'entesti en una figura menuda, que, encara que per ser dona no meresqués un «homenot» planià (Pla, com ja hem dit, es va limitar a una entrada als seus *Retrats de passaport*) havia de fer-se notar per força. Una persona que el «Víctor Català» no ofegava en absolut. Tenim la Caterina Albert de vint-i-un anys, per exemple, que, quan es mor el seu pare, agafa els seus estris pictòrics i el pinta jacent, en una obra notable, per més que pràcticament li agafi un desmai. Una anècdota significativa, al meu entendre.

L'ESCRITORA PROFESSIONAL

Com va fer notar molt bé la Capmany, Caterina Albert va ser una escriptora totalment professional, fins i tot des de la vara de mesurar contemporània. El prodigi que significa la novel·la *Solitud* és conseqüència d'un encàrrec. El que li va fer Lluís Via, el director de la revista *Juventut*. Per més destrets familiars que la perseguissin, l'autora va lliurar els textos que, a partir de 1904, van anar apareixent a la revista que, per altra banda, va sobreviure poc (va desaparèixer el 1906). Amb el pas del temps, i encara que amb certes precaucions, com la de no esperar la darrera hora per als lliuraments, ans partir d'obra ja feta, oferirà la seva altra novel·la, *Un film*, responent a la petició d'un altre antinormista fabrià, Francesc Matheu, per aparèixer periòdicament dins de les pàgines de la seva revista *Catalana*. Per altra banda, quan va ser reclamada com a figura literària, va complir amb tots els manaments, com podem comprovar seguint les dues edicions de la seva *Obra Completa*, que en l'edició de 1972 inclou tant el seu discurs de recepció a l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, el 1923 (vegeu Cronologia), com *De civisme i de civilitat*, el discurs als Jocs Florals, també de Barcelona, de 1917. Es pot demanar més professionalitat? Ben al contrari, podríem retreure al teatre català de la seva època que li donés tant l'esquena com, més tard, també li va donar a Mercè Rodoreda. Això, però, ja sembla un mal endèmic del teatre nostrat. A part, va conèixer, o es va cartejar, amb tots els grans literats del seu temps. Tant més joves com més grans que ella: Guimerà, Maragall, Oller, Pous i Pagès,

Clementina Arderiu, Tomàs Roig i Llop (pare de Montserrat Roig)... Recordem que el bisbe Torras i Bages la va defensar: «El bisbe Torres va donar-me la raó, contra un capellà de molta cultura, però de mal geni i intolerant. Aquest capellà va fer-me dir una vegada que rectificués la meua manera d'escriure, que jo podia ser un bon predicador i en canvi estava en perill de ser excomunicada», va explicar Caterina Albert a Tomàs Garcés en l'entrevista esmentada. I Francesc Cambó, amic de la família Albert (eren veïns al poble de Verges), la va saludar, per posar tan sols dos exemples. Per altra banda, l'amistat amb la filla d'un seu col·lega literari, la també narradora Aurora Bertrana, en els seus darrers anys de vida, per tot el que ens ha arribat, no deixa de fer-nos pensar en una amistat anterior entre dues literates. Em refereixo a Virginia Woolf i Katherine Mansfield. Si Woolf envejava la vida tumultuosa de Mansfield, costa poc pensar que una Caterina Albert enllitada també envejava o admirava o se sorprenia enfront d'una Bertrana que havia viatjat més del que les dones del seu temps viatjaven, que s'havia exiliat, que...

Fins i tot, bo i presumint de ser una simple aficionada (una tendència que Rodoreda va heretar), ens sembla que, per més que no seguís les normes fabrianes (encara que mai no es va oposar a que les hi apliquessin en publicacions de la seva obra), *Un film* és, al nostre entendre, un clar exemple, si més no, de dues coses. Una, que no volia ser una artista amanerada i fer estil del seu propi estil, i, dues, que els vents de la generació que ja tenia novel·la, la que parteix del 1925, ja li havia arribat a ella al 1926. Ens referim naturalment al text emblemàtic, fruit d'una conferència, de Carles Riba, «Una generació sense novel·la», és a dir i abreujant molt, la generació dels noucentistes, que contestaria als anys setanta del segle passat el catalanòfil britànic Alan Yates qui, de jove estudiant, va visitar a l'empordanesa en els seus darrers anys. Incidentalment, resulta que Caterina Albert, la senyora empordanesa hisendada amb pis (llogat) a Barcelona, va assistir a la conferència ribiana de la qual va sortir el text esmentat, que encara avui fa vessar tinta. La conferència es va celebrar el 5 de juny de 1925 y «Cath. Albert i Paradís» —res de «Víctor Català»— escriu a la també poeta i muller de Riba, Clementina Arderiu, al dia següent, 6 de juny, una carta que ens sembla significativa, explícita respecte a la professionalitat de la nostra autora i que nega la seva ingenuïtat de la qual, molt intel·ligentment, presumia. Una carta que crec de prou interès com per reproduir en la seva totalitat:

Sra. Da.

Clementina Arderiu de Riba.

Present

Ilustre Sra. y amiga: ahir nit, la corona d'amichs que'ls voltava i la meva present necessitat de tornar a casa, hont havia deixat indisposada a la meva Mare, m'impediren anar a saludarla y donar al seu marit l'humil enhorabona de un ohidor complasent.

Ja al fer coneixensa de VV. quedí deutora a la seva fina gentilesa y avui, novament, tinch que donar mercès al Mestre Carles Riba per l'estona de gaudi i les ensenyances que nos prodigà amb la seva conferencia.

Jo creya que era, senzillament, la manca d'editors generosos la causa essencial de que s'escriguessen poques noveles. Fer una novela requereix temps y esforç perllongat; la gent de lletres no estaca sempre, segóns expressió popular, els gossos ab llonganisses; la majoria dels que escrihuen no son exclusivament professionals de la ploma y a vostès, pera donarse a los esplays literaris, tenen que arreconar una mica els usuals guany-pà; qu'm deya que quan editor ideal pogués a bastament les obres que se li diguessin y l'escriptor pogués viure de sos llibres com viu del seu despatx el metge y del seu bufet l'advocat, els novelistes surgirien espontàniament, ab prodigalitats vitals de [il·legible].

M'ho feya creure, [il·legible], el pòsit francament observador y plàsticament resucintiu de la raça, y apareix bé de Déu de contistes que han esclatat tot d'una, així que se'ls ha ofert un clos segur en les publicacions.

El marit de V, crític fi y escudrinyador adret, cerca arrels més fondes a l'anemia novelística. Probablement tindrà rahó, mes jo voldria, em permet dirho? que no'n tingués, perquè així veuria el remey mes pròxim. Els exemples bons s'acostuma a seguirlos menys que'ls dolents, però, així i tot bo podria ser font de contagi pera'ls richs catalans, l'únich que fins ara ha sabut fer noblement de rich en nostra terra? Y aleshores el camí pera tenir novela pròpia fóra tan curt!...

He esmentat En Cambó [el «rich» del paràgraf anterior] y me dirigeixo a la muller de Carles Riba com estarme, donchs, de felicitar cordialment a VV. per l'esdeveniment que enllaça dos coneguts noms y de que van plens aquests dies els diaris? Al meu goig devem la bella gesta s'hi ajunta l'orgull de que el mecenas clarivident sia fill de la meva comarca.

Per el camí que senyala En Cambó [il·legible] va una pàtria gran y forta segurament, dreturerament, sens marrada possible.

Amb afecte d'admiradora y d'amiga li estreny la mà,

Cath. Albert Paradís

El 6 de juny de 1925.

(Carta al Fons Carles Riba / Clementina Arderiu a l'Arxiu Nacional de Catalunya.)

Recordem que Cambó era empordanès, concretament de Verges, d'on provenia el seu pare, Lluís Albert i Paradedà, de «Can Punton» d'aquella localitat. Segons Oller i Rabassa, la nostra autora havia conegut el magnat, polític i mecenes al taller de l'escultor Carcassó. És a dir, Cambó havia conegut —i no s'ho podia creure— a «Víctor Català» *in person*.

Tornant, però, a la seva segona i darrera novel·la, què podia ser més distint a *Solitud* que el cinema, per més que fos mut i acompanyat de pianista? Els postnoucentistes, però, van ocupar tan totalment el panorama narratiu, que l'autora escalença va fer un dels seus mutis habituals. Un mutis tan profund que, de novel·la, ja no n'escriuria mai més. S'aixoplugaria en els seus contes amb els quals, com posteriorment Rodoreda, és una veritable mestra. En definitiva, potser perquè tenia raó la Capmany quan va escriure: «Al 1950 *Un film* hauria estat una excel·lent novel·la, publicada al 1926 va ser un error.» I els errors, a casa nostra, no es perdonen ni semblen poder-se esmenar mai.

CATERINA ALBERT AVUI

Si com em van assegurar una multitud de professors d'ensenyament secundari, la lectura predilecta dels nostres adolescents es concreta amb dos títols, *Aloma* de Rodoreda i la seva *Solitud* (per cert, dues novel·les amb violació inclosa), ja es comprendrà que l'ensenyament ens ve de les bases, com es diu en la terminologia política.

No podem, però, a cent anys de *Solitud*, quedar-nos tan sols amb la seva novel·la emblemàtica. Passar de llarg *Un film* és com si el món literari i acadèmic anglosaxó passés per alt el *Finnegan's Wake*, de James Joyce, o com si el món anglosaxó de l'època, el 1922 (el mateix any de publicació de l'*Ulisses* joycià), hagués fet el buit a la tercera novel·la de Virginia Woolf, *La cambra de Jacob*. Arraconar les narracions de Caterina Albert perquè el món editorial català ha decidit unilateralment, sense concurs dels lectors, que tot el que no és novel·la no es ven, seria una temeritat o una bona

ocasió per tornar a llegir la carta de la nostra autora, que acabem de reproduir. No representar cap dels seus monòlegs teatrals, com és el cas, és una imprudència perillosa de les tantes en les quals cauen tant el teatre nacional com el privat nostrats. No deturar-nos gens en la seva poesia, tan «antiquada» com la Verdaguer, un altre error tan sols comprensible dels Pirineus cap avall, que deu fer remoure en la seva tomba a Joan Maragall. «Vostè pot anar dient que no és poeta, però per a mi ho és tant, que les seves poesies estan a punt de fer-me desdir de teories», li deia Maragall en una carta del 17 de gener de 1904! Per altra banda, no seguir excavant a la seva estimada Empúries, un deshonor respecte de la nostra memòria envers ella i un prejudici per al nostre capital cultural. Com ens recorda, però, Lluís Albert, el seu nebot, a Empúries es fan excavacions, sobretot els estius, amb la col·laboració d'equips integrats per estudiants d'arqueologia. Si més no, afegim nosaltres.

A cent anys vista, servem el seu «Víctor Català», tant o tan poc com el «senyoreta» que li adjudicaven els seus contemporanis i d'altres de més joves. En definitiva, com ja va dir al seu moment molt bé la Capmany: «Però el cert és que a Caterina Albert li calia molta més energia i decisió per vèncer l'astorament que la seva obra produïa, que a la més agressiva defensora del *Women's Lib* per organitzar un míting.» Som, doncs, al segle XXI i ens cal mirar cap a la senyora Caterina Albert, una dona catalana i, en especial, una gran artista.

Gabriel Ferrater, «Caterina Albert (*Solitud*)», dins *Curs de literatura catalana contemporània*, edició de Jordi Cornudella. Empúries, 2019.

Solitud, en realitat, és una novel·la relativament fàcil de comentar concisament, però només si un renuncia a justificar massa de prop, i amb totes les proves que les haurien de suportar, les afirmacions que un ha de fer sobre *Solitud*. Perquè *Solitud* és d'aquells llibres que plantegen un dels problemes més vexats i més empipadors de la crítica literària. És un llibre que té una interpretació, crec, absolutament única, coherent i inatacable, però que planteja aquest problema vexat i empipador, que és: ¿fins a quin punt Caterina Albert tenia consciència d'aquesta interpretació i de tot el que havia posat dins de la novel·la?

Dic Caterina Albert perquè crec que a aquest pseudònim de Víctor Català valdria més que hi renunciéssim tots al més de pressa possible, perquè és un pseudònim ridícul i, a darrera hora, ha de cedir. Actualment ja no hi ha ningú que digui Fígaro quan vol anomenar Larra; ja queda poca gent que digui Clarín quan vol anomenar Leopoldo Alas i, fatalment, no ha de quedar ningú d'aquí a cinquanta anys que digui Víctor Català quan vulgui dir Caterina Albert. Val més que fem via i que traquem el pseudònim del panorama, entre altres coses perquè aquest pseudònim és confusionista. És un nom d'home i Víctor Català el va adoptar, justament, per dissimular que ella era la senyoreta Albert de l'Escala i que podia dir les enormitats que deia (en l'ordre del judici que sobre el que eren enormitats es tenia l'any 1900 en aquest país), cosa que hauria resultat realment desafortunada si s'hagués presentat com el que era. Són molt divertides, en aquest aspecte, les cartes creuades entre Caterina Albert i Maragall, perquè Maragall estava realment esverat de la capacitat de violència imaginativa i passional de Caterina Albert i del molt, molt més enllà que era capaç d'anar en tots els ordres que ell mateix, que el senyor Maragall. El senyor Maragall era traductor de Nietzsche però vivia en una torreta a Sant Gervasi, pesava més la torreta que Nietzsche.

Ara, aquesta qüestió crítica (discutir si un autor ha posat realment dins la seva obra tot allò que hi trobem) és de les qüestions que fan de més mal plantejar d'una manera racional perquè és un problema com el de plantejar-se, per exemple, fins a quin punt la gent, quan parla una llengua, sap la gramàtica d'aquesta llengua. Des del moment que parla la llengua sap la gramàtica; ara: el grau de racionalització de la gramàtica, naturalment, de fet només el tenen en un nivell alt els gramàtics. Ara: si la gent posa els subjuntius a totes les subordinades que han de portar subjuntiu, només

aquesta formulació ja demostra que el punt de vista del gramàtic consisteix a posar el carro davant dels bous; perquè, de fet, vol dir que les frases que han de portar subjuntiu són aquelles en les quals la gent posa subjuntiu. De manera que el sentit que té un llibre, si hi és, només hi pot ser perquè realment l'autor l'hi hagi posat. En la meva experiència, per altra banda, sempre he vist que cap dels lectors, dels meus amics, de la gent que ha comentat amb mi els meus poemes, no hi havia vist mai ni de bon tros tot allò que jo hi havia posat, perquè (entre altres raons, ja que això ens duria massa lluny) és absolutament necessari que un escriptor, per guiar-se i per ordenar-se i coordinar-se a si mateix, utilitzi uns fils d'associació d'idees que sap que, en realitat, no quedaran reflectits dins de l'obra de cap manera. O sigui que, de fet, el que hi ha sempre en passar de l'autor al lector és una pèrdua de la quantitat de sentits que l'autor hi posava.

Ara, en el cas de *Solitud*, la cosa sembla que es plantegi d'una manera més greu perquè, realment, la novel·la, com els deia l'altre dia he comprovat ara... L'altre dia vaig descobrir que havia perdut el meu exemplar i em vaig comprar l'edició aquesta de la Selecta on hi ha un pròleg de Manuel de Montoliu, que és un dels ximplets més considerables que ha produït el país i, tanmateix, per ximplet que sigui, Montoliu és capaç d'adonar-se que l'única interpretació viable és aquesta. El que passa és que la seva afirmació es queda en vaguetats i no passa a dir realment per on surt la psicoanàlisi. Diu: «Aquest formidable sortilegi de les altes solituds esclata triomfador, irresistible als primers anuncis de la primavera. L'autor dedica a aquesta força torbadora amb què la màgia de la primavera...» etcètera etcètera. «Aquest capítol és una genial anticipació dels corrents que modernament han desembocat en la psicoanàlisi». Jo, realment, em penso que m'he llegit un vuitanta per cent de Freud i mai no he trobat una pàgina sobre la primavera, o sigui que les idees de Montoliu sobre la psicoanàlisi són una mica pintoresques. És a dir que crec que Manuel de Montoliu sabia relativament bé de què parlava; el que passa és que la cosa en la qual ell pensava no s'atrevia a atribuir-la, justament, a Caterina Albert, perquè Manuel de Montoliu pertany a una generació o, més ben dit, a una època (perquè no és una generació, sinó que ha durat molts segles i encara en queden exemplars), pertanyia a una època d'homes ibèrics un dels principis dels quals consistia en l'afirmació absolutament metafísica que, quan es tracta de dones, s'ha de mentir com un condemnat, s'ha de fingir que un no en sap res, que les dones són éssers irreals, que no toquen de peus a terra i que no veuen res de res del món. Bé, en el cas de *Solitud*, la psicoanàlisi és perfectament simple (simple en les línies generals) i no té res a veure amb la primavera ni amb els esplais de l'alta muntanya. Simplement, *Solitud* és

el relat d'una mena d'al·lucinació eròtica, per una part, de l'autora però, per altra banda, del seu personatge.

L'argument ja el saben però el recordaré en línies generals. És una noia que es casa amb un subjecte que guarda una ermita. Aquest subjecte és impotent i la noia entra en un estat de frustració i d'al·lucinació sexual completament enfollida. Hi ha dos homes que s'enamoren d'ella: un, un bon xicot, l'hereu d'un mas veí; i un altre, una espècie de bestiotia que, per ironia, Caterina Albert anomena l'Ànima, una mena de bestiotia que l'empaita (no es pot dir, naturalment, que s'hagi enamorat d'ella perquè no és prou persona per enamorar-se però que, en tot cas, la desitja). En canvi, ella s'enamora d'un pastor que posa a l'ermita que el seu marit guarda i aquest enamorament del pastor es va intensificant fins un dia que fan una excursió i ella es decideix pràcticament a fer l'amor amb el pastor però, de sobte, en una conversa, descobreix una cosa. El pastor sempre li havia donat la impressió de llunyania, d'una mena de vaguetat, i la Mila, la noia aquesta, en descobreix finalment aquest dia, quan són dalt de la muntanya, la raó: ella creia que el pastor tenia aproximadament uns quaranta anys i descobreix que en té seixanta-quatre. Aquest és l'únic punt d'ingenuïtat de la senyoreta Albert, perquè si suposa que els homes de seixanta-quatre anys ja no existeixen eròticament és una mica pessimista, però en fi. L'edat de la Mila no queda mai precisada però en deu tenir entre vint i vint-i-cinc. En tot cas, la diferència és prou gran perquè el descobriment de l'edat real del pastor li faci fàstic i perquè reculi i renunciï al pastor. A partir d'aquí, pràcticament, la novel·la es pot dir que acaba. Ara: com que les novel·les, desgraciadament, tenen un argument i s'han de lligar els caps de l'argument i tot això, Caterina Albert hi ha d'afegir quatre o cinc capítols, en els quals el pastor és assassinat pel marit de la Mila i per l'Ànima, aquella bestiotia. I, finalment, l'Ànima viola la Mila, i aleshores la Mila abandona la muntanya i se'n va.

Bé. Això, aquest conjunt imaginatiu, és realment molt fàcil, molt primari i molt fàcil de concebre que Caterina Albert l'inventés. Però resulta que hi ha els detalls. Fins aquí, el contar un argument d'aquesta mena no té tampoc gran cosa a veure amb la psicoanàlisi. Hi té una mica més a veure que no la primavera, però no hi té gran cosa de precís a veure; és simplement una al·lucinació eròtica. Ara: l'impressionant és com els temes, en el detall, es realitzen i com es van entreteixint, com es va entreteixint un joc de simbolismes sexuals vivíssim, enormement travat, enormement coherent i que demostra realment una lucidesa admirable per part de l'autora.

Ara bé, tornem al punt de partida d'aquesta qüestió empipadora: ¿fins a quin punt se n'adonava? Resulta que un es resisteix a creure que en tingués consciència per una

raó exterior de la qual n'he de dir alguns mots, perquè realment crec que és molt tonta però que és molt difícil que no hi caiguem tots nosaltres, que és la següent: la mena de persona que era Caterina Albert.

Ho he buscat per casa però no ho he trobat, crec tenir-ho però ho he perdut: un número de la *Revista de Catalunya* de fa quaranta anys, on hi ha un entreviu de Tomàs Garcés amb Caterina Albert.²² Aleshores Caterina Albert estava lúcida, i això ho dic perquè molt possiblement alguns de vostès van llegir l'entreviu que li va fer Baltasar Porcel a *Serra d'Or* fa un parell d'anys, on la pobra dona repapiejava completament i no era capaç de dir res.²³ Però fa quaranta anys no repapiejava i el que va dir a Tomàs Garcés és realment apassionant. Ella va passar una infància amb una mare. Em sembla que tenia una o dues germanes, no recordo quantes. El seu pare va morir quan ella era jove. O sigui que va passar la infància òrfena de pare, amb una mare de salut molt delicada i que tenia les filles (naturalment, d'una manera molt maternal, molt afectuosa) tan monstruosament esclavitzades que Caterina Albert, que vivia a l'Escala (tot això passava a l'Escala), tenia dinou anys quan va veure la mar per primera vegada. Això sembla inversemblant, sembla una monstruositat, sembla una cosa absolutament inconcebible, però sembla que és el fet: la casa estava encarada d'esquena a mar i no va veure la mar.

Per cert, que aquest passatge es reflecteix a *Solitud* en el moment, justament, de l'excursió amb el pastor, poc abans de descobrir l'edat del pastor i d'aquesta decepció final. Hi ha un moment que veuen de lluny la mar, veu una «ratlla de llum, llarga i feridora, que migpartia travesserament el cel i la terra». Naturalment, aquí ho veu des de dalt d'una muntanya. Què era allò? [XIV, «En la creu»]:

El pastor ho digué amb una paraula sola, amb una paraula màgica:

—La mar!

—La Mila va tombar-se com fiblada.

—¿Que *allò* era la mar, el quelcom imponderable de què havia sentit parlar tantes vegades? Parpellejà repetidament...

La mar! La cosa mai vista...! —I per sa memòria passaren com una exhalació els exvots de la capella, les narracions del pastor, les dites i recontes d'abans

²² Tomàs Garcés, «Conversa amb Víctor Català», *Revista de Catalunya*, núm. z6 (agost 1926).

²³ Baltasar Porcel, «Víctor Català a contrallum», *Serra d'Or*, any VII (octubre 1965).

d'anar a la muntanya, tot o que li havia parlat d'aquella mar tan retreta i exalçada pels homes... Una alenada de desil·lusió l'enfredorí de cap a peus.

Aquesta experiència segurament que reflecteix la seva autèntica, i fixin-se (perquè no cal ni tornar-hi) en aquest membre de frase: «aquella mar tan retreta i exalçada pels homes». És una de les frases (després n'assenyalaré moltes) que demostren la tècnica de Caterina Albert, que és jugar amb aquests símbols, que ja veuran que són molt concretament eròtics, a deixar-los anar discretament, com a membres de frases i, concretament, a traçar dues línies de motius, és a dir de *leitmotive*, en el sentit tècnic: un, justament, de la virilitat agressiva, i un altre de la impotència, la impotència del marit de la Mila, que és la font de tota l'obsessió.

Ara bé: tornant a Caterina Albert, va passar una infància una joventut absolutament reclosa i, de fet, va passar tota la resta de la seva vida en una reclusió, pràcticament, igualment gran. Per tant, tenim una tendència a creure que una persona que ha viscut així no pot haver desenvolupat una lucidesa i una capacitat crítica suficient per ser capaç de crear un complex de símbols psicoanalítics realment coherents. Ara: això és una fal·làcia. Això em recorda una cosa que alguna vegada deia Riba. Riba detestava Josep Maria de Sagarra i Josep Maria de Sagarra era una persona que, per exemple, va escriure tot un llibre de memòries per contar que havia conegut D'Annunzio, que havia conegut tres o quatre presidents de la República Francesa, que s'havia emborratxat amb Douglas Fairbanks, que havia conegut tot el que hi havia per conèixer a Europa durant l'època de la seva vida. I una vegada (no sé si va ser en una conversa una vegada que es van trobar, però, en fi...) en Sagarra havia dit (ho havia insinuat amb impertinència) que en Riba no havia viscut. I Riba deia: «I ara! ¿Què es pensa aquest ximplet? ¿Que es pensa que ha viscut més per què s'ha passat la vida fent el cul de cafè?». Doncs bé: des del punt de vista que ens interessa, és a dir des del punt de vista de la seva cultura imaginativa i de la seva capacitat de concentrar-se sobre si mateixa, és evident que li va ser molt més profitosa a Caterina Albert aquesta vida de reclosa que no pas que s'hagués passat les tardes prenent chartreuse al Balmoral o al Saló Rosa. És allò el que li hauria fet perdre la concentració, l'hauria dispersat i l'hauria entontit.

Per altra banda hi ha una cosa, que és que hi ha una novel·la molt més gran que *Solitud*, però que s'hi assembla molt i que és produïda en les mateixes condicions, que és *Wuthering Heights*, el que aquí a Espanya acostumen a traduir per *Cumbres borrascosas*. Ara bé: quant al llibre d'Emily Brontë, en el cas de la família Brontë, resulta que tenim tantíssima documentació, tanta quantitat de cartes, de memòries de

tota la família (perquè eren tres germanes, un germà i el pare, que tots empastifaven paper amb una profusió enorme) que no hi ha cap dubte que, a *Wuthering Heights*, Emily Brontë tenia perfecta consciència del que es feia. Era també la mateixa mena de novel·la, també una al·lucinació eròtica, i, com dic, en aquell cas ningú no ho posa en dubte perquè hi ha documents. Però hi ha una cosa que, des del punt de vista de la crítica, en certa manera, és avantatjós, que és que Caterina Albert no era tan bona artista com Emily Brontë. És a dir, que *Solitud* té el que *Wuthering Heights* no té, que és clivells, moments en els quals la construcció simbòlica flaqueja una mica aleshores, per sostenir-se, Caterina Albert ha de fer comentaris. I els comentaris demostren que la seva lucidesa quant al joc simbòlic és absoluta. Ara: anant a la determinació del joc simbòlic, això torna a plantejar aquella qüestió de què els parlava l'altre dia a propòsit de Ruyra, que és la del to de la novel·la. *Solitud* té clivells per una raó: *Solitud* arrenca i està concebut (perquè per realitzar bé el seu efecte hauria d'anar tota la novel·la així) no pas en to col·loquial. És a dir, que Caterina Albert no parla com si ella, o una imatge idealitzada d'ella mateixa, contés una història, sinó que parla separant-se absolutament ella de la seva narració i adoptant sempre l'òptica del seu personatge, de la Mila. És igual que un novel·lista ho faci escrivint la novel·la en primera persona o bé que ho faci, com ho fa Víctor Català o com ho fa Kafka, en tercera persona però concentrant-se sempre en el punt de vista del personatge.

Sobre això de la tècnica de Kafka i la seva identitat amb la de Víctor Català m'hi he pogut fixar molt bé perquè vaig traduir *El procés* fa un any. O sigui que vaig tenir temps de fixar-me en tots els truquets que li permeten a Kafka de realitzar aquesta impressió no precisament al·lucinatòria, però sí la impressió que, per dir-ho d'una manera clara, és la impressió d'allò que en cine en diuen càmera subjectiva, és a dir, simplement, que la càmera fingeix estar situada en els ulls d'un dels personatges que intervenen a l'escena i tot es veu segons el punt de vista d'aquest personatge. Doncs bé, resulta que Víctor Català comença així, però (probablement perquè, explica al pròleg, hi va haver interrupcions i, en fi, va perdre una mica el fil) després d'haver escrit quatre capítols, després del quart, resulta que perd una mica el fil d'aquesta tècnica aleshores resulta que hi ha moments que la Mila és vista amb els ulls dels altres personatges i que es desdibuixa una mica aquesta línia segura del punt de vista. I són precisament aquests capítols (que no vol dir que siguin dolents, sinó que n'hi ha un, concretament, que és un dels millors) els que demostren com Caterina Albert veia la Mila i com veia tot el sistema. Després torna a agafar el fil de la seva coherència tècnica i el sosté durant uns quants capítols més, fins a aquest clímax del moment que la Mila descobreix l'edat del pastor; i després se li torna a desdibuixar però ja no té cap

importància perquè l'únic que ha de fer als darrers capítols és això, que he dit: lligar els caps argumentals.

L'empipador d'escriure novel·les jo crec que, realment... Auden ho diu molt bé en un sonet: que el novel·lista s'ha d'empassar tot l'avorriment del món i tornar-lo a vomitar.²⁴ Naturalment, fer que els trens arribin a l'hora i que els personatges es morin, o es casin, o agafin un estat civil, etcètera etcètera, jo trobo que és una cosa tan enormement empipadora que, realment, m'admira, en els novel·listes, el fet de ser capaços d'aguantar-ho i de combinar-s'ho. En aquests primers capítols, com dic, la qüestió de Caterina Albert és, simplement, d'anar situant progressivament la Mila en aquest estat d'enfolliment eròtic i de suggerir-nos-en la raó, o sigui la impotència del marit. I Manuel de Montoliu diu que els defectes del marit són que era molt gandul i que treballava poc, quan el fet és que, perquè no hi hagi dubte, Caterina Albert ho diu clarament i sense embuts. És poc abans del descobriment de l'edat del pastor; diu [XIII, «El Cimalt»]: si hi havia tants homes (perquè hi ha l'Ànima, aquella mala bèstia; hi ha l'altre, que és un bon xicot, l'hereu del mas, i altres d'ocasionals, un músic d'una cobla que va a tocar sardanes a l'ermita, etcètera etcètera) que la desitjaven,

¿per què no la cobejaven també, per què no mossegaven en ella com en fruita dolça i madura, a punt, aquells dos homes —en Matias i el pastor— als qui ella havia volgut fer do generós de si mateixa?

O sigui: en el moment que perd el fil, aleshores s'explica, en el moment que perd el fil tècnic. Ara: l'interessant és com procedeix perquè, ja dic, el tema en si no té cap interès. L'interessant és el sistema simbòlic. I el sistema simbòlic se l'ha de seguir en els capítols (especialment en els quatre primers) on procedeix segons aquesta tècnica al·lucinatòria, aquesta tècnica de càmera subjectiva. I el sistema que segueix (i és realment d'una agudes impressionant) és això que els deia dels *leitmotive*, tècnica sobre la qual no és sorprenent que ella en fes ús. Cal recordar que aquesta novel·la és datada del 1905. O sigui, deu estar escrita entre 1900 i 1905, que és l'època del gran entusiasme per Wagner. O sigui que, fins i tot si no havia sentit cap òpera de Wagner (jo tampoc no n'he sentida cap), tanmateix la senyoret Albert havia sentit a parlar tant de *leitmotive* que les orelles li'n sobreixien. Tots els crítics no parlaven d'altra cosa, o sigui que, en aquest sentit, no hi ha motiu per sorprendre's ni per creure que fos un ús tècnic fora del seu abast.

²⁴ «The Novelist» (1938): «He must / Become the whole of boredom»...

Ara: com els deia, el seu sistema, en aquests primers capítols, és de plantejar dues sèries de símbols, que són objectes. Hi ha tot d'objectes durs, aguts, tallants, que són símbols de la virilitat; i una sèrie d'objectes flàccids, tous, esmorteïts, que són els símbols de la impotència del marit. El primer objecte de la sèrie de la flaccidesa (que ens situa *in media res* des del primer moment) és simplement l'esquena del marit mateix. Al començament de la novel·la pugen cap a l'ermita... Bé: el marit no té res d'ermità i a ella li diuen ermitana. El marit és simplement un guarda de l'ermita i a ella la molesta la primera vegada que sent que al marit li diuen ermità i, després, el fet que a ella li diguin ermitana. Això també és un joc simbòlic que dura tota la novel·la. Bé: pugen cap a l'ermita i demanen a un pagès..., han caminat molt...

També recordo que, en aquest interview amb en Garcés, contava Caterina Albert que tot aquest paisatge de muntanya (no recordo el nom de les muntanyes,²⁵ però són prop de l'Escala), que és descrit amb una precisió i amb una vivesa absolutament al·lucinatòria, ella només el coneixia d'un dia d'excursió, o sigui que la seva capacitat sensorial, la seva capacitat de retenció i d'organització sensorial era absolutament genial. Hi ha un tercer sistema de símbols amb els quals juga, que és justament la comparació d'aquest paisatge amb un cos de dona i amb el cos de la Mila. Hi ha un moment que la Mila, cap al final de la novel·la, té una al·lucinació, en aquest cas en el sentit propi, i creu que es torna (desitja tornar-se i creu que es torna) tota aquella muntanya. Però això, ja ha estat anunciat, com els mostraré, des del primer capítol.

Bé: tornant al que havíem dit abans, quan la Mila i el seu home van cap a l'ermita, troben un pagès i pugen al seu carro. La Mila té davant seu les dues esquenes: la del pagès (el carreter) i la del seu marit. Descriu l'esquena del pagès i després diu [l, «La pujada»]:

L'altra esquena, ampla i tova com un coixí, semblava voler eixir-se del gec negre que l'oprimia, tibant d'aixella a aixella amb una amenaça constant d'estripar-se.

«Com s'ha engreixat aquest home, del casament ençà!», pensà la Mila, reparant novament que tot se li havia empetitit, fins al punt de fer-lo semblar estrafet i enfarcellat com un tarlà. El mateix barretet de feltre, que abans li estava tan bé, anava poc a poc prenent-li aires de solideu de capellà i, en aquell punt, a cada banda de solideu se li eixamplaven les dues orelles, enceses i transparents contraclaror, mateix que dues anses de vidre espès.

²⁵ Es tracta, naturalment, del massís del Montgrí.

Més avall, la ratlla travessera del coll planxat, ressortint de la negror del gec i del to calent del bescoll carnós, tenia fredors crues de marbre.

És a dir: el to és la flaccidesa i la fredor. Ja veuen que aquí ha sortit el solideu de capellà. A la pàgina següent, ve el moment que la Mila sent per primera vegada que anomenen ermità el seu marit, i li diu: «Em fa migranya, això...»

—Em fa migranya, això...

—Què?

—Això... Què vols que et diga!... Em sembla que no escau a un jove aquest ofici de... de vell o de xacrós...

—Beneita!... Tant és un ofici com un altre.

aleshores:

I l'home es posà a picar de peus per a fer-se baixar les calces, que se li havien arronsat cames amunt.

Bé, ja tenim plantejat un tema. Després:

En Matias tenia el barretet de feltre al clatell i el coll planxat fluix com una moca.

Després surt, abans de la família de símbols de la virilitat, la tercera família, la família central: la comparació de la muntanya amb un cos de dona i amb el cos de la Mila. Diu que veuen dos camins que conflueixen i només en fan un que s'enfila muntanya amunt, o sigui, que fan com una forma d'i grega.

L'altra cama de la i grega, la de l'esquerra, angulejava més estesa, escondint sa fi en un replec de la muntanya; i entre cama i cama el primer estrep s'inflava i enrodonia en forma de pit de dona, fent-li, per a major retirança, de mugró, una escreixença o menhir natural que cloïa el planell per la banda del pla, destacant, fortament retallat, sobre la clarícia del cel.

I ara ve el primer símbol de l'altra família:

Al peu d'aqueix mugró hi havia rastre d'una graonada de carreus ciclòpics, i damunt d'ells, encastat horitzontalment en la roca viva, un tros de pern de ferro, tot menjat del rovell.

Em penso que la claredat del símbol és absoluta.

Després segueixen pujant: «la Mila (...) pensava en la greixesa del seu home, que tanmateix començava ja a fer-li nosa», etcètera etcètera, i

En Matias callà, amb la mirada perduda al lluny, i la Mila, al veure'l amb aquell posat de dolça mansuetud, pensà que qualsevol el prendria per un santet de naixença. Mes de sobte, com si aquell aire la ferís amb una secreta agullonada, la dona desvià l'esguard estremint-se fortament.

Ara bé: això del santet és precisament l'anunci del símbol central de la flaccidesa, que seran els peus del sant Ponç de l'ermita. L'ermita està dedicada a sant Ponç. Hi ha moltes imatges de sant Ponç. Aquestes imatges tenen els peus com a les pintures romàniques, o sigui que no s'aguanten a terra i tenen els peus per avall. Ara: així com els peus d'un pintor romànic dels que hi ha a Montjuïc, per exemple, estan ben dibuixats, en aquest cas es tracta d'imatges d'aquestes populars, del segle XVIII probablement, és a dir que el que donen la impressió és de dues bosses flàccides i repel·lents. I aquests peus de sant Ponç es convertiran en una de les obsessions al·lucinatòries de la Mila. O sigui que, quan el «santet de naixença» surt aplicat al seu marit, anuncia els peus de sant Ponç.

Abans d'arribar a l'ermita, hi ha un moment (aquest és un dels símbols essencials), quan s'han aturat, que en Matias, el marit, ha fet un cigarret i aleshores ella es fixa (és un dels símbols de la flaccidesa) en la bossa del tabac vella i flàccida, naturalment, del seu marit. Per apreciar la força simbòlica d'això han de recordar o de saber, els que no hagin viscut a pagès, que encara ara i, en tot cas, fins fa pocs anys d'una manera pràcticament total, les petaques, les bosses de tabac, eren fetes de l'escrot d'algun animal, generalment d'un anyell. És a dir que una bossa de tabac de pagès és ja un objecte eròtic en un sentit propi. Arriben a l'ermita ja de nit, truquen, i a dins hi ha el pastor, el pastor del qual la Mila està destinada a enamorar-se. El pastor no vol obrir, perquè no reconeix la veu del marit, i aleshores el marit diu [II, «Fosca»]:

—Goiteu enlaire, Gaietà; vos tiro la cèdula... —I tirà, en efecte, la bossa per sobre la paret.

S'obre la porta,

la porta s'acabà d'obrir, i darrere d'ella aparegué un homenet remirgolat amb un fauçot lluent a la mà.

Aquest és el segon símbol (el primer ha sortit al pern de ferro elevat a la muntanya) de la sèrie de la virilitat.²⁶

Prop de l'homenet, un nen de vuit anys aguantava un fanaló cremallut i la bossa del tabac.

Aquest nen també és importantíssim en el joc simbòlic de la novel·la. El pastor li diu que bé s'han de prendre precaucions,

I deixà en terra el fauçot que, al bellugar, havia llençat un llampec sinistre, ajustà els dos batents de la porta encaixant-los d'un cop de genoll, després passà el forrellat, subjectà el piu amb una cadena que penjava de la paret, donà tomb a la gran clau que hi havia al pany...

En aquest cas ja som en un llibre de text de psicoanàlisi: són observacions de nivell clínic. El pastor «duia sabates ferrades i petjava reposadament. La Mila li posà uns quaranta anys», etcètera.

La Mila visita la capella, veu els exvots; la capella està fastigosa perquè l'ermitana anterior era una dona llorda, que no rentava mai; veu imatges de sant Ponç que la fastiguegen i després ve el moment que queda fixat el valor simbòlic d'aquestes imatges:

la Mila vegé altra volta a Sant Ponç, menut de cos, inflat de ventre, amb llarga barbassa cendrosa, (...) amb els dos dits estirats, i traient per baix de les vestidures, cargolades com si fes un gran tràmpol, un peu llarg, penjant i punxegut, que es retirava amb la bossa del tabac d'en Matias quan era buida. Aquella era la terça vegada que veia al sant en poca estona, i mai l'havia trobat tan lleig com ara, amb aquella barba confosa, aquell ventràs de dona grossa i aquell peu estrafet que semblava sobreposat.

Ja veuen que és clar l'eco del ventràs amb la descripció que ha fet abans del seu marit.

Després, un altre símbol: el primer símbol relacionat amb el pastor, el primer símbol de la virilitat, ha estat la falç, el fauçot, com en diu ell; després van a visitar l'estable i veuen el marrà. Marrà, pel que es veu, vol dir mascle, tot i que es tracta de xais, no es tracta de porcs; vull dir que al meu poble marrà vol dir porc, però aquí, en aquest cas, vol dir el mascle del ramat.

²⁶ Nota de Joan Alegret ala seva transcripció: O el tercer, perquè a la pàgina anterior hi ha «la crestallera de la paret, plena d'arestes de vidre i punxes de claus».

El marrà llençà un llarg bel trèmul i feu algunes passes amb aire inquiridor. — Què vols, rei Herodes? —Li preguntà el pastor, aturant-se un moment per a gratar-li el frontal bonyegut. El marrà baixà el cap amb delectació, i la Mila pogué admirar-li la fortalesa de l'airosa cornamenta en espiral.

És un eco de la falç i un altre símbol d'aquesta sèrie. I ella diu:

—¿Diu que són tan folles, pastor, aquestes bèsties?

—Braument, braument, ermitana... Si un hom les menés pas ben acotades!...

aleshores, aquí ve l'admirable. Aquella nit la Mila se'n va a dormir i té un somni, i aquest somni sí que és un cas clínic, fet amb una lucidesa admirable: sembla una pàgina de Freud. No llegiré pas tot el somni. Ella s'ha fet mal, ha caigut pujant i s'ha fet una mica de trenc al front, i somia que va per la muntanya seguint un llum, que s'ha perdut i que va seguint un llum. Diu que ella creu que és el llum del pastor però que veu que no és el llum del pastor sinó els ulls de sant Ponç,

del Sant Ponç de la capella, que llaurava un olivar, amb una mà en l'arada, l'altra enlaire, amb els dos dits enrampats i arrossegant de costat el peu, aquell gran peu disform, que semblava la bossa de tabac d'en Matias... La Mila, al veure el sant, tractà de fugir, però el sant l'aturà, tirant-li al cap boletes vermelles, que eren boletes de galleran; i ella, sentint-se baixar aquelles boles fins a la boca, va pensar, amb terror, si tindria la closca foradada. Mes no: les boles li passaven pel trenc de la cella, que era obert com una finestreta, i al passar-li li feien un dolor tan viu que ella demanà per l'amor de Déu al sant que plegués de tirar-n'hi. I aleshores el sant es posà a riure amb unes grans rialles, sacsejant el ventre de dona grossa, i dient-li, amb mofa: «Ermitana, ermitana, ermitana!...» —aquell nom que a ella li feia tanta malícia. Al veure allò, la Mila sentí que el cor se li trencava, i es posà a plorar desoladament; mes el pastor, amoixant-la com a una criatura, li eixugava les llàgrimes, fent-li dolçament: «Tingueu pas por... Hi posarem esca!».

Esca al trenc, pel que es veu.

Aquest és el primer dia, diguéssim, aquesta és l'arrencada de la novel·la. L'he seguit, pràcticament, no saltant-me cap incident i ressaltant només les imatges simbòliques. Veuen completament, d'una manera marcadíssima, la tècnica aquesta que en dic de la càmera subjectiva i, al mateix temps, aquest joc amb el sistema de símbols.

Després, l'endemà, la Mila es desperta, veu que tota l'ermita i l'església estan absolutament fastigoses [III, «Claror»]:

El terrat semblava suquejar tot ell, com la baraneta del passadís, i les parets escrostonades i amb el rebatut antic ple de taques fosques, s'hauria dit que patien d'un mal lleig.

Un mal lleig, l'any 1900, volia dir sífilis, simplement. O sigui, que la precisió és total i absoluta. Vull dir: no dona lloc a equívocs.

Després, el pastor li conta (en aquest cas no llegiré tot el passatge perquè és llarg) que ell és vidu, que va estar casat no diu quants anys fa però que, quan portava set o vuit mesos de casat, la seva dona, que era una minyona al mas veí, la va enganxar un carro; va quedar enganxada entre el botó de la roda del carro i una paret i va morir rebentada. Diu: «De seguida hi va éssere tothom»... Diu que a ell el van cridar. «L'atro arribà primer»...

El pastor, per cert, Montoliu observa que parla un dialecte absolutament estranyíssim perquè no crec que pugui ser el de l'Escala ni res que s'hi assembli. Hi ha massa rossellonès; és a dir, hi ha massa gal·licismes. Diu *truble* per *amoinament*; diu *demora* per *vivenda*; en fi, és un dialecte realment molt estrany, que suposa Montoliu que se l'ha inventat Caterina Albert. Potser, no sé, potser és un dialecte d'això: d'una visita al Rosselló.

Diu el pastor:

L'atro arribà primer... Quan jo entravi, ja vai sentir els udols... com d'una bestia quan la degollin... Feia espauamar... I a dalt m'ensenyaren un angelic que cabia ací, en la conca de les mans... Hauria sigut una rosa vera, el manyaguat! Déu los perdó!...

És a dir que tot aquest incident no té altre paper funcional a la novel·la sinó dir que la dona del pastor estava embarassada. I aleshores, immediatament després d'aquesta escena, entra en acció el noieta, un noieta de dotze anys, que ja els he dit que és important perquè, naturalment, dins el cervell de la Mila, i probablement dins el cervell de Caterina Albert, el tema de la sexualitat es barreja molt íntimament amb el tema de la maternitat. Una dona d'ara els destriaria d'una manera més clara; en canvi, per Caterina Albert el joc dels símbols eròtics es combina amb símbols de la maternitat. És a dir que aquest fet que la dona del pastor estigués embarassada compleix dues funcions: primera, té el seu valor eròtic, però després, el de despertar els seus instints maternals, els de la Mila. Després (ja se l'ha vist abans) entra en acció el Baldiret, el

vaiet de dotze anys, i la Mila se'l mira. Ell té la «carota avespada de faunet i la Mila se'l guaità enlluernada, tornant a sentir en ses entranyes l'alenada calda de la febre», o sigui de l'instint maternal. El vaiet jugarà un paper essencial en el joc simbòlic.

Ja tinc marcades totes aquestes frases simbòliques però, naturalment, no cal que les llegeixi totes. Em penso que la quantitat que n'he donat ja és suficient. Per exemple:

a la Mila la ferí una ràbia trista: en Matias encara dormia com un santet, amb totes les ànsies sota el coixí.

Aleshores, la Mila es llança, amb una febre furiosa, a netejar la capella. Veu contínuament sant Ponç [IV, «Neteja»]:

el ventre inflat i rodonet i el gran peu de bossa recordaven sempre a la dona el somni de la primera nit i la dolenteria mofeta del sant, que tant l'havien afectada.

Amb això, una altra cosa que juga és que el pastor conta rondalles contínuament. Les rondalles són generalment molt fantàstiques i m'agradaria saber d'on se les havia tret Caterina Albert, perquè em sembla que són d'un grau de fantasia superior al de la rondalla popular catalana, o sigui que hi deu haver influència de rondalles nòrdiques. Però, en tot cas, han de tenir per força una base pagesa catalana, perquè sempre, sempre (ara no en llegiré cap, perquè seria perdre massa temps) les rondalles tenen un fons d'obsenitat. És a dir que sempre es tracta d'un cavaller que tenia un castell, que raptava tota noia que passava i la violava, etcètera etcètera. Sempre són fantasies eròtiques, encara que amb un grau de fantasia mítica altíssim.

El pastor, després de la neteja que la Mila ha fet, es queda tan admirat de la netedat de la capella que diu que allò s'ha de veure bé; i encén tots els ciris, cosa que no es fa mai, tret del dia de Sant Ponç. I aleshores el mateix pastor comença:

—Repareu-ho bé això, ermitana... ¿Fa pas més rumbo aqueixa resplendor ara que con el sol se passegi pertot?... Donques els llucs d'ací

Ell sempre està dient que la gent són imbècils i que, tal com ho diu ell, «l'aiguat gros no va fer prou bugada » (l'aiguat gros és, naturalment, el diluvi), encara en va deixar massa.

Donques els llucs d'ací ho atraparien pas prou planer. Hi ha cops que me fan una pena, si sapiguéssiu! Pobrics! Se'n van del món sense sebre què sia cosa de pler...

Ja veuen el valor que té això per la Mila. Està condemnada a això: a anar-se'n del món «sense sebre què sia cosa de pler». Aquest és el centre de la novel·la.

I aquí ve, després d'aquesta escena, (que és al final del quart capítol), que perd el fil tècnic, com he dit, però hi ha un capítol següent que, aquest sí, és realment impressionant. En fi, en realitat em penso que he dit tot el que importava perquè, naturalment, ara tindria molt poc interès que anés seguint tot aquest joc simbòlic fins al final. Però, tanmateix, el proper dia, abans de posar-me a parlar de Pla, m'agradaria de comentar-los una mica aquest capítol cinquè. És un capítol on fan una cargolada. De comentar-lo només en deu minuts, perquè justament és el capítol essencial quant a la lucidesa de Caterina Albert sobre aquest joc simbòlic i sobre el seu valor psicoanalític. És un capítol que, justament, Manuel de Montoliu diu que és una digressió i que no hauria de ser a la novel·la.

[...] Doncs bé, resulta que, a Caterina Albert, aquesta tessitura, aquesta òptica, de vegades se li perd, se li desdibuixa. Naturalment, no es pot precisar tant, però jo m'he marcat aquí, a l'índex del llibre, l'esquema següent. Crec que, als quatre primers capítols, ella té aquesta òptica fins a aquella folia de neteja que agafa a la Mila; als quatre primers capítols conserva aquesta òptica d'una manera esplèndida. Després se li perd des del capítol cinquè fins al novè, on hi ha una sèrie d'incidents, entre altres, aquell que recordaran, perquè és el més notori i el més espectacular del llibre, que apareix en els dos capítols sobre l'aplec de Sant Ponç i l'orgia de la gent, etcètera; és a dir que des del capítol cinquè fins al novè perd completament la noció d'aquest punt de vista. Després el recupera del capítol desè fins al catorzè, és a dir fins al moment on té la decepció, quan descobreix que el pastor és un vell, és una persona amb la qual ella no té possibilitat de relació eròtica. I després torna a perdre el fil d'aquest punt de vista purament subjectiu de la Mila des del capítol quinzè fins al divuitè, fins al final.

Bé, doncs resulta que un dels clivells és això del capítol cinc al nou. Ara: una de les claus del llibre (de les claus quant a la interpretació) és, precisament, el primer d'aquests capítols, on ella ha perdut el fil d'aquesta tessitura purament subjectiva, d'aquest punt de vista purament tancat dins de la Mila. És el capítol que es titula «Sumant dies» i que descriu una cargolada. Per cert, que el ximplet de Montoliu (i repeteixo l'adjectiu perquè se'l mereix copiosament en tots els ordres, des del lingüístic fins a tots), al seu pròleg, diu que un dels defectes del llibre és precisament aquest capítol. Ara bé: resulta que aquest capítol no solament no és un dels defectes del llibre, encara que ho és des del punt de vista... O sigui que ell ja ensumava alguna

cosa. Ja ensumava que la cosa no lligava, però no va saber apreciar que aquest capítol és absolutament essencial per entendre el tipus d'imaginació i d'intuïció realment admirables que feien el geni de Caterina Albert. Quant a perdre el punt de vista, per exemple:

El pastor va assabentar-se de la renyina per boca mateixa del marit, i, veient que quaranta-vuit hores després encara la Mila el preguntava i li responia sense mirar-lo...

Ja veuen que en aquesta frase el punt de vista és el del pastor, que és el que justament s'ha evitat d'una manera absolutament sistemàtica, absolutament seguida, als quatre primers capítols: adoptar el punt de vista, en cap frase, que no sigui el de la Mila. És en aquest sentit que dic que es desdibuixa. Ara bé: aquest capítol, ja dic, descriu una cargolada. Una cargolada pot semblar que sigui la cosa més innocent del món, però aquí hi entren els *leitmotive*, el joc simbòlic de Caterina Albert, que és la base del seu art. Resulta que, en la cargolada aquesta, es dona una cosa realment impressionant, que és el fet que la cargolada consisteix a matar cargols. Aquest és el fet més obvi, més elemental, però realment cal ser un gran escriptor per realitzar que, en una cargolada, els cargols morin, i de quina manera que moren! De quina manera en Caterina Albert! Per exemple:

no se sabien avenir de la magnitud dels cargols, grossassos, foscos, bocaforts i amb els tortells de la clova revinguts com mig dit.

Naturalment, els cargols, els cremen a la brasa. I, aleshores, és tot el capítol que...

els cargols soldats l'un a l'altre per un engrut bru i pegalós.

I aleshores mengen: la Mila, el seu marit, el pastor i el vailet, el nen:

D'un grapat el nen desclavà el boer, amb tota la boca escumejant de baves verd-groguenques.

A pocs escriptors se'ls hauria acudit de realitzar amb tanta precisió, realment, el cargol agonitzant i amb les baves verd-groguenques. És a dir que, realment, és un sacrifici, és una matança el que estan fent. Bé, ara, això, amb la tècnica de *leitmotive* de Víctor Català, de Caterina Albert... Insisteixo a eliminar el pseudònim, entre altres coses per una raó purament biogràfica, que a aquestes altures em penso que ja es pot parlar francament. Els vaig exposar l'altre dia (i em penso que, per altra part, és ben evident dins la novel·la) aquestes dues sèries paral·leles de símbols de la virilitat activa i de la virilitat flàccida. Ara bé: em penso que a hores d'ara ja es pot parlar

francament i la veritat és que Caterina Albert era homosexual. És a dir que la psicoanàlisi de la Mila no és la psicoanàlisi de Caterina Albert. Es a dir: a Caterina Albert li feia tant fàstic, i possiblement més, la família de símbols de la virilitat activa com la família de símbols de la virilitat flàccida. O sigui que això és interessant, no precisament pel fet biogràfic, sinó per, justament, evitar les confusions entre la psicoanàlisi d'un autor i la psicoanàlisi que l'autor ha fet d'un personatge del seu llibre. O sigui: no s'ha d'identificar de cap manera Caterina Albert amb la Mila; però de cap de les maneres!

Doncs bé: en aquest capítol de la cargolada resulta que fan una matança i una matança que es repeteix com a *leitmotiv*. No es repeteix: es recorda com a *leitmotiv* en capítols posteriors del llibre. Per exemple, quan després ve l'aplec i aleshores l'Ànima, la mala bèstia que... Fixin-se en la importància simbòlica d'aquest nom. Naturalment, l'Ànima; aplicat a aquest personatge, traduït al castellà (per dir-ho d'una manera curta) no vol dir 'el Alma'; vol dir 'el Anima'. És a dir que l'Ànima vol dir el Fantasma, l'Espectre, etcètera: no vol dir l'«ànima». Però, tanmateix, en català té els dos sentits. O sigui: Caterina Albert juga amb insolència sobre aquest doble sentit. Doncs bé: a l'aplec, l'Ànima mata una sèrie de conills que ha robat per totes les masies, i uns quants a l'ermita. I aquests conills, quan l'Ànima els obre i els treu la pell, són descrits (ara no ho busco per no perdre el temps i perquè, a més, no crec que jo tingui dret, diguéssim, a ficar-me en tots els detalls de la novel·la, perquè justament són vostès qui l'han de llegir) amb els malucs, com homenets, i són descrits en frases que fan eco a les frases en què és descrit el marit de la Mila.²⁷ I després, el moment que la Mila descobreix que el pastor és vell, en aquell incident resulta que el pastor ha rostit una llebre, i resulta que també la llebre és descrita amb frases que fan eco a les frases que descriuen els conills que l'Ànima mata. És a dir que hi ha una cadena de *leitmotives* que porta del marit als conills que mata l'Ànima, a la llebre que mata el pastor i a aquests cargols descrits realment en la seva agonía, que mata també el pastor i que es mengen la Mila, el pastor, el marit i el vailet.

Ara bé, el que m'interessa d'aquest capítol és el fet següent: que quan hi ha la gran flamarada on cremen els cargols, de sobte, el pastor... Ells han posat els cargols d'una forma concèntrica, formant rodones, amb combustible a sota; han posat brossa i combustible damunt i l'han encès. I al centre hi han posat el cargol més maco, el més

²⁷ El passatge és al capítol VIII, «La festa de les roses»: «Al veure'ls d'aquella manera, tan nuets, estirassats de cos, prims de malucs, beguts de sagineres, amb els colzes encongits i les cametes llargament estirades, la Mila pensava, amb una esgarripança, que aquella coseta semblava un home, un home tal que no havia pogut créixer», etcètera.

gros, el boer, com diu aquí. I aleshores el pastor diu al vailet que, si salta per damunt de la flama sense tocar-la, el boer serà per ell. El vailet, realment, salta sense tocar la flama, i després té el boer. D'això, el que és impressionant (i aquí ve l'enllaç amb el meu punt de partida) és fins a quin punt la intuïció psicoanalítica de Caterina Albert era genial, ja que aquí, simplement, Caterina Albert està descobrint els ritus de la pubertat, un tema tractat per tots els etnòlegs d'una manera copiosíssima i interpretat psicoanalíticament per Freud i per tots els seguidors de Freud (més encara que per Freud, per la bestiota de Jung, una mena de nazi al qual no tinc cap simpatia). D'una manera sensata i moderada, Freud ha donat interpretacions copiosíssimes del significat que tenen els ritus de pubertat, que es troben a totes les societats pràcticament, en graus més o menys atenuats. El grau potser més ferotge sembla que es troba en les tribus australianes, on un ritu de pubertat, per exemple, significa, entre altres coses, trencar completament la dentadura del noi que hi és sotmès, que queda completament sense dents per la resta de la seva vida, etcètera etcètera. Doncs bé: Caterina Albert descobreix el valor simbòlic d'aquests ritus de pubertat. No llegeixo els trossos perquè m'estimo més que els llegeixin vostès i controlin el que dic. Si ho llegeixo, sembla que sol·liciti el text i és un problema, parlant dels escriptors catalans, sobretot dels prosadors, perquè sobre els poetes encara s'ha escrit alguna cosa sensata. Sobre els prosadors es parteix del pressupòsit que són tots una colla d'imbècils, cosa que no és veritat. No és veritat en el cas de Caterina Albert, no és veritat en el cas de Joaquim Ruyra, no és veritat en el cas de Josep Pla, per exemple. Realment, ella ho sabia i ho endevinava bé. Ara: per quin costat ho endevinava? I aquí ve l'interessant. Deuen recordar que, parlant de Ruyra, vaig mencionar el bé, en l'ordre literari, que a Ruyra li havia fet el catolicisme en dos sentits. Per una banda, vaig parlar del catolicisme de Ruyra, dels efectes literaris del catolicisme sobre Ruyra en l'ordre del, diguem-ne, folklore, en l'ordre d'una comunitat d'imaginació que li donava amb la gent, amb els pescadors i pagesos de la seva societat, una comunitat de petits símbols aptes per la comunicació; i per altra banda, en un ordre seriós, l'equanimitat que el catolicisme li donava a Ruyra per acceptar la seva societat tal com era. Doncs bé: a Caterina Albert també el catolicisme li proporciona una cosa (i, concretament, en aquest capítol), però molt distinta de les que el catolicisme proporcionava a Ruyra. En aquest cas, jo crec que aquesta agudesada psicoanalítica a Caterina Albert li va venir, simplement, d'una comprensió imaginativa, intensa, vivíssima, molt més alta del que té la immensa majoria de la gent, de la litúrgia catòlica. Hi ha un passatge meravellós, quan descriu l'aplec, on descriu la missa i diu: «la dansa vermella dels capellans» [VIII, «La festa de les roses»]. I després de «la dansa vermella dels capellans» hi ha una

frase que, aquesta sí que m'agradaria de retrobar perquè mostra realment la vivacitat amb què Caterina Albert...

la lluminària de l'altar i la dansa vermella dels capellans...

Fixin-se en l'enorme vivacitat. Realment, molt poca gent que assisteix a una missa segueix la litúrgia, el pur moviment exterior, amb aquesta vivacitat imaginativa. I després diu que hi ha tota la multitud aquesta, en l'aplec, i tothom suava, etcètera, estan premutos a l'església, etcètera.

mes ningú volia cedir, tothom seguia clavats en son lloc com una falca, esperant anhelosament l'instant suprem: la benedicció.

Aquesta vivacitat seguint la missa, realment crec que és excepcional. Doncs bé: resulta que em penso que és per aquest costat que Caterina Albert va rebre la intuïció d'això, del ritu de la pubertat i que li surt al capítol de la cargolada. Simplement perquè l'Església Catòlica té un ritu de pubertat que és la confirmació. I és per una reinterpretació, per un recobriment imaginatiu de les bases sociològiques en la societat primitiva de la confirmació, que Caterina Albert va ser capaç d'endevinar tot el que hi ha darrere aquest ritu de la confirmació i de realitzar-lo en aquest capítol de la cargolada, cosa que no és gratuïta perquè és confirmada. Vull dir: és confirmat perquè, justament, després d'aquesta escena de la missa, deuen recordar que aquest aplec degenera en una mena de borratxera col·lectiva i d'orgia de la gent que hi ha al voltant de l'ermita i que es produeix una baralla que fa intervenir la Guàrdia Civil, etcètera etcètera. La baralla ha estat feta amb molta habilitat; no se'ns descriu directament però després, quan ja ha passat, algú la conta. Són dues colles de sardanistes que han fet un campionat, algú ha dit unes paraules insolents, un xicot ha dit unes paraules insolents a un altre i aquest altre xicot, diu, «el va confirmar».²⁸ Aquest mot, «el va confirmar», em sembla que ha desaparegut del català col·loquial però, quan jo era petit encara existia, encara tenia vitalitat. Vol dir, naturalment, «li va clavar una bufetada». Doncs bé, això és el que permet (això ve dos capítols després) de reinterpretar tot aquest ritu de pubertat amb el vailet a la cargolada.

Són les dues, o sigui que abreujo, i només voldria fer una petita transició quant a parlar de Pla, de qui parlaré, no dilluns que ve, que seré fora de Barcelona, sinó

²⁸ El passatge literal és aquest: «En el primer contrapunt d'aquesta ningú sabia on parava, uns tiraven per la dreta i altres per l'esquerra; el més seré s'aturà per a fer alguna amonestació; el menys seré s'agravià d'aquella aturada i aixecant la mà confirmà al seu company; la poca serenitat del més seré se'n pujà al cel com un bufarut al sentir-se la bufetada, i ja hi foren. D'aquella hora en avall la bullanga anà com una seda» (IX, «Gatzara»).

l'altre. És el següent: parlant de Ruyra i parlant de Caterina Albert, ho he hagut de fer en un to que amb Pla no em caldrà usar, que és molt difícil de definir però ho diré de la manera més crua: que Caterina Albert i Joaquim Ruyra són dues persones amb les quals jo no hi hauria pogut tenir deu minuts de diàleg. En canvi, Pla no el conec (dona la casualitat que no el conec) però sé que el coneixeré la setmana que ve o l'altra o d'aquí a tres mesos, i som amics, perquè per altra banda hi he intercanviat cartes. Vull dir: és una persona exactament igual que jo i exactament igual que qualsevol de vostès. És a dir: Pla és una persona moderna. En canvi, ni Caterina Albert ni Joaquim Ruyra no eren persones modernes.

Ara bé: què vol dir això de ser modern o de no ser modern? Em penso que, adaptant un terme de Saussure en l'ordre lingüístic, aquest terme de modern, que és un terme em penso que té una traducció sincrònica, per dir-ho així. O sigui que no es tracta d'èpoques sinó d'una estructura social, i em penso que el que passa és el següent (i que és un vici greu de la societat espanyola en general i catalana en particular i, en el fons, és la raó essencial per la qual la literatura catalana és molt millor en la poesia que no pas en la prosa, perquè no ha pogut tenir una prosa gaire sòlida): que la societat, en un país modern (tornant a usar el mot), a França, a Anglaterra, a Itàlia, etcètera, aquesta societat té forma de cercles. Té, per cada persona, una forma de cercles concèntrics a partir del seu petit cercle personal i familiar. A part d'aquest, hi ha un altre cercle més ample, d'altres de més amples, més amples, fins arribar al cercle que en podríem dir de la cultura universal. En canvi (si ara aquí trobés un guix..., sí) aquí a Catalunya, si això és el cercle familiar d'una persona, aquesta persona, a partir d'aquest cercle, pels mitjans imaginatius, intel·lectuals que li ha donat aquest cercle, en pot traçar d'altres que no són exactament concèntrics perquè, de fet, hi ha tots els variats interessos d'una persona, que no coincideixen necessàriament. Però aleshores obté un cercle de coses que es poden comprendre a partir del nucli de l'experiència familiar i directa i local. Ara, per arribar al de la cultura universal, que el podríem diagramar així, amb una sèrie també de fletxes d'extensió, resulta que entre aquest cercle i aquest hi ha un *no mans land*, un buit. En canvi, en una societat normal (la societat francesa, per exemple) resulta que hi ha també el cercle de l'experiència familiar que es dispara en direccions distintes i aleshores, la cosa queda com... així. O sigui que hi ha, per cada forma d'experiència, una fletxa que el lliga amb l'experiència més local i material. Ara: justament aquest buit és el que la prosa hauria d'omplir si és un buit, és per això que és difícil de crear una prosa en català. [...]

Margarida Casacuberta, Víctor Català, l'escriptora emmascarada. L'Avenç, 2019.

Per entendre el procés de redacció de *Solitud*, és indispensable l'epistolari entre l'escriptora i Lluís Via (1901-1909) editat per Irene Muñoz (2005). D'entrada, l'encàrrec d'escriure un llibre per al fulletó de *Joventut* parteix del novembre de 1902, en una carta on Via informa Víctor Català sobre les condicions econòmiques de la publicació i el calendari; al cap d'uns mesos, el 14 de juliol de 1903, Via pregunta a l'escriptora si el fragment de novel·la publicat als Jocs Florals de Barcelona amb el títol de «Marines» «pertany a la destinada a *Joventut*», cosa a la qual Víctor Català respon negativament, perquè la destinada a *Joventut* és una novel·la «feta expressament per a *Joventut*». Via se'n felicita en una carta del 26 de juliol de 1903 on suposa que podrà disposar de la novel·la acabada a final d'any, possibilitat que queda del tot descartada quan, en una carta del 5 de febrer de 1904, l'editor es disculpa amb Caterina Albert (és la primera vegada que s'hi adreça amb aquest nom) «pels mals ratos que segurament li ha ocasionat la nostra impaciència» i accepta «la seva obra com i quan vostè vulgui i pugui donar-nos-la, sencera o per fragments.» El dia 1 d'abril de 1904, Lluís Via ja té a les seves mans els tres primers capítols de *Solitud*:

He llegit els tres primers capítols de *Solitud*, escrits amb aqueix llenguatge humaníssim que caracteritza les seves obres. En Maties, la Mila, el pastor, tots me són ja ben coneguts, tots me semblen vivents gràcies a aqueixa força de vida que vostè sembla posseir i que sap comunicar prodigiosament. Tot lo que he llegit, o millor, tot lo que fins ara *he vist i he sentit* és tan real, tan intens, m'interessa tant?

Al cap de poques setmanes, en el número 219 de *Joventut* (21-IV-1904), apareixia l'anunci de la novel·la de Víctor Català, «una novel·la muntanyenca que amb el títol de *Solitud* ha escrit per a nostra Biblioteca l'eminent prosista Víctor Català.»

En la tantes vegades esmentada conversa amb Tomàs Garcés, Víctor Català esbossa una «història» de *Solitud* indestriable del conjunt del seu projecte literari (Garcés, 1926: 129-130). Per això, i perquè parteixo de la base que Víctor Català dedica la seva vida a la construcció d'una obra d'art total, integro la lectura de la novel·la que la va consagrar com a escriptora en el discurs general que he anat desgranant fins al moment. Víctor Català, segurament en relació amb la imatge / la màscara / la careta que porta al damunt, repeteix en múltiples ocasions, en públic i en la privadesa de la seva correspondència i fins al final de la seva vida (Porcel, 2003: 22), que no acaba d'entendre l'èxit de *Solitud*:

Solitud és una novel·la que sempre m'he mirat a desgrat. La vaig prometre al senyor Via, de la revista *Joventut*, i a causa d'una malaltia de la meua mare, a l'hora de portar-la-hi no l'havia ni començada. I em vaig haver de posar a escriure-la capítol per capítol i lliurant-ne cada un a la impremta a mesura que els enllestia, sense poder ni rellegir els que portava fets. Gairebé dos anys, va durar. N'estava cansada i ho feia a desgana, per complir. No la vaig tornar a llegir fins que me la traduïren al francès, perquè la traductora volgué que confrontés la seva traducció amb l'original.

Sobretot no entén l'èxit de la novel·la comparat amb la manca de consens que ha obtingut la resta de la seva producció literària. Perquè, de fet, per a l'escriptora, *Solitud* no és res més que una nova peça de la seva construcció literària. En la conversa esmentada, explica la gènesi de *Solitud* en aquests termes:

Tothom m'havia dit que concentrava massa, que els meus *Drames rurals*, per exemple, eren gairebé guinyolescos. En efecte, jo no em distreia gens de l'acció dels personatges que imaginava. Anaven a la seva, i prou. Prescindia de tot l'accessori. Al marge del camí que duia al desenllaç no m'aturava a collir-hi floretes. Doncs bé, en posar-me a escriure *Solitud* vaig pensar a amplificar un «drama rural». Vaig exposar amb més minuciositat els temperaments de les figures i vaig fer entrar en la narració el paisatge. Quin? Tothom ha reconegut en la muntanya on es desenrotlla l'acció de *Solitud* la muntanya de Santa Catarina, que es dreça, pàl·lida, entre l'Escala i Torroella. S'hi acosten. No és ben bé la mateixa, vaig procurar desfigurar-la una mica, però així i tot vaig servir-me de molts dels seus elements. No obstant, només hi havia pujat una vegada.

Solitud és, doncs, un drama rural amplificat. M'atreviria a afirmar que, a diferència d'altres ocasions, Víctor Català no adopta aquí el posat de falsa modèstia, d'escolà d'amén, tal com a ella li agrada de presentar-se davant dels seus interlocutors, sinó que exposa succintament el punt de partida del procés de creació de la novel·la. Tampoc no ens enganya quan, en relació amb la manera com es planteja «amplificar un drama rural», fa referència al que serà, en efecte, el nou element que entrarà a formar part de l'univers narratiu de Víctor Català: el paisatge. Però no ens confonguéssim: la muntanya on situa els caràcters que construeix per a la novel·la no fa només d'escenari d'una acció en el fons mínima, sinó que adquireix la condició de protagonista indiscutible de l'obra. I no pas per la semblança «fotogràfica» que aquesta muntanya pugui tenir amb el seu model immediat: Víctor Català adverteix als

lectors de la *Revista de Catalunya* de 1926 i a la posteritat (Caterina Albert, malgrat tot, està plenament convençuda de la sanció que obtindrà la seva obra al cap dels anys), des de la seva fina ironia, que la muntanya que li serveix de model (no l'única que coneix: no li agrada dir mentides) no té res a veure amb la que domina, amb tota la potència de la natura poderosa i desfermada, la novel·la. Per si de cas, al cap d'un moment, recordarà al lector l'entrevista que «*Solitud* és una novel·la d'imaginació» (Garcés, 1926: 129-130).

Una novel·la d'imaginació i no una novel·la «muntanyenca», tal com apareix en els primers anuncis del nou fulletó *Joventut*, amb un títol que es manté durant tot el procés de creació i que prefigura l'abast i l'ambició del tema. La solitud, en efecte, és el fil conductor de totes i cadascuna de les vides que transiten per una muntanya que serveix d'escenari del trajecte que emprenen, des del primer capítol, els personatges de Mila i Maties, i, alhora, de representació simbòlica d'un univers on el silenci de la divinitat deixa les criatures que s'hi belluguen a la mercè de les forces de la natura, és a dir, de l'instint i de la lluita per la supervivència. El «drama rural» amplificat que és *Solitud*, a diferència de les altres obres que constitueixen el «cicle ombrívol», incorpora a l'estructura narrativa un personatge, el de la Mila, que serveix de fil conductor de la trama i, al mateix temps, encarna un caràcter en construcció, un personatge femení que, al mateix temps que inicia un viatge amb el seu marit des de la plana cap a l'ermita de la qual esdevindran ermitans, inicia també un viatge personal, interior, de coneixement de si mateixa i del món al mateix temps que coneix el món de la muntanya, els seus habitants, els seus paranys, la seva violència, que són indestriables de la seva bellesa, de la seva grandesa, de la seva humanitat.

El recurs a què recorre Víctor Català no és nou: Raimon Casellas l'ha utilitzat en la construcció de la que es considera la primera novel·la modernista, *Els sots feréstecs* (1901), i Rusiñol ho ha fet en *El poble gris* (1902). Abans, el 1898, Marian Vayreda havia utilitzat un procediment similar per als *Records de la darrera carlinada* i, al mateix temps que Víctor Català es planteja la possibilitat d'escriure una novel·la per la biblioteca de *Joventut*, van sortint publicats a les pàgines de la *Il·lustració Catalana* els capítols de *La punyalada* (1903), la novel·la pòstuma de Vayreda. És la solució a la crisi de la novel·la realista que comparteixen de fet, els escriptors de tot Europa: la interiorització de la realitat per part d'un caràcter que unificarà el relat i proporcionarà al gènere realista per excel·lència les vies i els instruments per penetrar els aspectes de la realitat que la crisi del positivisme converteix en prioritaris, especialment els abismes de l'ànima humana.

En aquest sentit, allò que hem convingut a anomenar la novel·la «modernista» (Castellanos, 2013) s'ha de situar al mateix nivell de les propostes que, en el tombant de segle XIX al XX, fan un Joseph Conrad amb *En el cor de les tenebres* (1899), el Thomas Mann que evoluciona des dels relats breus d'*El petit senyor Friedmann* (1897) a la novel·la de família *Els Buddenbrook* (1901) i a *Tonio Kröger* (1903), un James Joyce en el procés que va de *Dublínesos* (1914) al *Retrat de l'artista adolescent* (1916). Tampoc no hauríem d'oblidar Txékhov, les narracions del qual Víctor Català sens dubte coneixia, ni *L'estepa* (1901), una novel·la curta, segons diu ell mateix, «una cosa força estranya i massa original», construïda a partir del punt de vista d'un noi que, enviat a viure fora de casa, fa el viatge per l'estepa acompanyat d'un capellà i d'un comerciant. L'estranyesa i l'originalitat de la novel·la tenen a veure amb el que, més endavant, la crítica ha considerat que era una de les grans aportacions de Txékhov a la literatura universal: la utilització del *stream of consciousness* com a filtre d'una realitat no només necessàriament fragmentària i fragmentada, sinó, sobretot, representada a través del monòleg interior del personatge, que serveix de filtre i alhora de fil conductor de les històries breus que, com les rondalles, els «quadres» i els «dramas rurals» que Víctor Català incorpora al relat principal, aporten la seva brevetat i intensitat a la construcció de la complexitat de la trama (Wood, 2010: 79-90).

La construcció del caràcter de la Mila és la gran aportació de Víctor Català a la novel·la catalana contemporània. Per dues raons fonamentals, la primera referida a la construcció de la subjectivitat a través de la qual la veu narrativa en tercera persona focalitza la realitat; la segona, per l'opció que fa l'escriptora a favor d'una dona provinent dels estrats més humils de la societat del moment —la «terra baixa» de la qual prové és assolada per la crisi econòmica i la diàspora de la població cap a la ciutat— capaç de convertir la seva vida petita, indestriable de la massa, la munió o la multitud, en una individualitat. Les circumstàncies personals de la Mila —òrfena, casada quan toca amb un home que suposadament li ha de garantir una vida com la de qualsevol dona, amb fills i anar fent— apareixen filtrades pels pensaments del personatge mateix mentre, en plena ascensió cap a la muntanya, contempla des de la part de darrere del carro que els ha recollit pel camí el clatell del seu marit. Flonjo, com el d'un vell, a diferència de l'esquena del carreter, Mila experimenta una mena de fàstic davant del marit que, a més, ha optat per acceptar una feina també «de vell». A partir d'aquest moment, a ella li tocarà ser «l'ermitana», el nom que, efectivament, substitueix el nom de la Mila durant tota la novel·la per part dels personatges que en parlen. Només la veu narrativa, perquè focalitza el flux de la consciència del personatge i empra el nom amb què ella es parla a si mateixa, el manté fins al final. La

revolta de Mila serà, doncs, contra la identitat socialment imposada d' «ermitana», és a dir: una vella.

I és amb aquest esperit com comença l'ascensió a la mítica «terra alta» guimeraniana, que Víctor Català no dubtarà a desmitificar en una novel·la que es pot llegir també com un comentari a la tradició literària immediata en la qual, ben conscientment, s'inscriu. En aquest sentit, la muntanya de Víctor Català, habitada per l'Ànima i el pastor, amb el Bram i l'ermita, la Natura i la Cultura, presidida per la imatge estafeta de Sant Ponç, amb «ventre de dona grossa» i un peu flàccid i inquietant que fa pensar a la Mila en la bossa de tabac buida de Maties, col·locat dins una capella que, sempre segons les sensacions del personatge, fa tuf de tomba, se situaria molt més en la dualitat de la segona edició, la del 1901, del *Canigó* de Verdaguer. I, tot i que el procés de coneixement de si mateixa i del món que fa la Mila durant la seva estada a la muntanya és paral·lel al viatge geogràfic i interior del protagonista de *La punyalada* de Marian Vayreda, el final de la novel·la de Víctor Català —la violació de la Mila dins la capella de Sant Ponç per part de l'Ànima davant la indiferència absoluta de la divinitat i la seva decisió posterior d'abandonar la muntanya, el marit i la identitat d'ermitana—, es pot interpretar com una resposta al final de l'obra coetània de Vayreda, en què la divinitat, en forma de punyal beneït, restitueix l'ordre i l'harmonia còsmiques i «salva», emprant-lo, un individu que no està sol en el món.

Desmitificació també, amb una subtileza que demostra la intel·ligència narrativa de l'escriptora, de la imatge idealitzada de la realitat provinent de la mirada del Poeta-Àguila, aquell poeta que mira la realitat al marge de les contingències humanes i que, a *Solitud*, no es correspon, tant com s'ha dit, a la imatge del pastor Gaietà, com a la subtil referència que trobem a la mar en un dels darrers i culminants capítols de la novel·la, «El Cimalt». Es tracta de la referència al mar, que no podem deixar d'interpretar en relació amb el tens diàleg que Víctor Català manté amb Joan Maragall a propòsit del punt de vista des del qual l'escriptora ha escollit per a la construcció de la seva obra literària. Enmig de totes les decepcions que la Mila experimenta en el capítol on constata que, en realitat, el pastor amb qui ha somiat realitzar el seu desig sexual i de maternitat, «també» és un vell, veu el mar per primera vegada des del cim de la muntanya. La sensació és de profunda decepció: una cosa és el que ella, la Mila, havia imaginat emesa per les narracions i sensacions d'altri, i l'altra, ben diferent, la ratlleta brillant que ella mateixa és capaç de copsar des de la distància. On queda la mirada idealitzada del poeta sobre la realitat un cop immersos en aquesta mateixa realitat.

En aquest sentit, la figura del pastor de *Solitud* es pot interpretar com un homenatge, certament, per part de Víctor Català, a la «teoria de la paraula viva» maragalliana, però no del tot a la imatge del poeta que Maragall pretén construir sobre si mateix. No, com a mínim, la del poeta serè, equilibrat i harmoniós de les «Vistes al mar» que Víctor Català, com hem vist més amunt, no dubta a rebatre-li a l'inici de la seva relació literària. L'any 1905, però, al final de la publicació de *Solitud*, potser el mateix Maragall es va fer creus de la semblança que, malgrat ell mateix, tenia la seva imatge de poeta. Aquella «pietat oriental» que havia retret a Víctor Català, fonamentada en l'experiència del dolor, començava a embolcallar-lo també a ell, tal com acabaria de comprovar a partir de la publicació d'*Enllà*, l'any 1906.

Amb tot això vull dir que el personatge de la Mila integra no només les particularitats i la visió del món d'una dona del seu temps, sinó que vehicula, sense sortir dels límits de la seva mirada senzilla i situada arran de terra, una reflexió sobre la creació artística i la imatge de l'artista i de l'intel·lectual modern d'acord amb el gran tema que vertebrava la literatura europea de final de segle, en el context de la crisi del positivisme i del debat sobre les noves formes d'entendre i de representar la realitat. En aquest sentit, la dona que arriba a l'ermita de Sant Ponç amb totes les potencialitats obertes, que mira el seu entorn amb curiositat i capacitat de percebre la bellesa i alhora la basarda que li imposa el paisatge, que rebutjarà instintivament la imatge de Sant Ponç i s'arrecerarà al costat del pastor que li fa de guia en un indret desconegut, inhòspit i hostil, que participarà activament en la «neteja» i embelliment del seu entorn immediat i se sentirà, amb l'esclat de la primavera, en harmonia amb la natura tant del punt de vista anímic com sensual d'acord amb la doble cara que sempre presenta la natura a *Solitud*, que buscarà la seva realització com a dona i com a individu en l'entorn on li ha tocat viure i triarà entre les diferents opcions que, en forma d'homes, li ofereix la muntanya, que s'equivocarà repetidament a l'hora d'interpretar els indicis que li ofereixen tant la realitat com les representacions literàries d'aquesta realitat que sorgeixen de les narracions al·legòriques del pastor i que, finalment, després de l'experiència de la pèrdua, del dolor i de la violència, assolirà el punt màxim de creixement enmig de la celístia, davant del ric-ric d'un grill amb la petitesa del qual s'identifica, i decidirà prendre les regnes de la seva vida petita, l'única que té, i baixar tota sola de la muntanya, assumint la pròpia solitud, aquesta dona prefigura també un model d'artista. I dic també perquè *Solitud*, com *Els sots feréstecs*, *Et poble gris* o «La fi de l'isidro Nonell» d'Eugeni d'Ors, es pot llegir com una reflexió sobre la creació artística i sobre el paper que representa l'artista dins la societat contemporània.

Recorro novament a James Wood (2010: 87) per afirmar que «la biografia també és crítica» i basar la interpretació que segueix en informació que no forma part estrictament de l'obra literària i sí, en canvi, de la biografia intel·lectual de cadascun dels escriptors. Així, esquematitzant molt, si mossèn Llätzer va a parar als «sots feréstecs» com a càstig per un pecat de sobergueria intel·lectual i allí es proposa capgirar la inèrcia dels seus feligresos i regenerar-los socialment i la seva lluita inútil s'acaba en el moment en què un atac d'apoplexia i l'estat d'ataràxia posterior el condemna a morir enterrat en vida davant de la indiferència dels seus feligresos; si l'artista que, convalescent, es trasllada a fer una cura de repòs al «poble gris» i acaba engolit per la mandra que és el «mal del poble» i que li guanya la partida; si el pintor que retrata la lletgesa de la multitud inconscient amb la intenció de conscienciar-la acaba linxat per aquesta mateixa multitud, que prefereix seguir vivint en la inòpia i no dubta a eliminar el missatger, la protagonista de *Solitud* arriba a la muntanya en un estat de profunda inconsciència, arrossegada per les circumstàncies —ni tan sols per la voluntat de l'altre, Maties, un personatge caracteritzat per l'abúlia—, la seva relació amb la creació sorgeix de la necessitat d'adaptar-se al medi fent-se'l seu a través de la neteja i de l'arranjament de l'espai que l'envolta, però també deixant-se portar per la força que la natura exerceix sobre totes les seves criatures. D'aquesta manera es pot dir que neix la pulsio de crear, un tema que no apareix explícitament en cap de les altres obres esmentades i que aquí s'entrellaça amb una altra pulsio: la maternitat (Julià 1993; Bartrina, 2001; Sala, 2005).

El final de *Solitud* és, com se sap, un final controvertit. No pas la ibseniana decisió final del personatge, perfectament compatible amb la interpretació simbòlica d'aquesta decisió d'acord amb el «segon naixement de la persona» de R.W. Emerson, sinó l'estat en què Mila, assumint la solitud de l'individu, baixarà de la muntanya, amb el «botó de foc que li crema les entranyes».

Assumeixo de dalt a baix la lectura simbòlica que ha fet Jordi Castellanos (1982; 1986; 1997) de *Solitud*. I sobre aquesta lectura —la Mila baixa prenyada de la muntanya— voldria fonamentar una hipòtesi de treball que parteix de la lectura de l'escriptura de Víctor Català com un tot. La maternitat: aquest tema no només és important a *Solitud* sinó que esdevé una constant del conjunt de la seva obra. Començant per un poema tan primerenc i, des del meu punt de vista, tan significatiu com «L'oca blanca», continuant pels monòlegs de «La tieta» i *La infanticida* entre d'altres «dramas rurals», la narració «L'enveja» i acabant per *Solitud*, la maternitat apareix de molt diferents maneres, però sempre acompanyada de la idea del «misteri» davant la creació. Víctor Català no es refereix només —o no únicament— a l'engendrament de la vida humana,

als fills de carn i ossos, sinó també jo diria que sobretot— a la creació artística i, més concretament, a la creació a través de la paraula. Què és sinó una metàfora de l'artista «l'oca blanca» que «misteriosament», després del contacte sensual amb l'aigua del brollador, deixa «cada jorn [...] en l'herba humida»

son fruit d'amor... sense l'amor,

son fruit de vida... sense vida.

Què és sinó una metàfora de l'artista i de la creació artística la manera com la Vida, a través de les seves múltiples formes i instruments, dels més plaents als més dolorosos i punyents —recordem les prevencions de Maragall davant de la «voluptat del dolor» a què es refereix Víctor Català en el pròleg a *Ornbrívols*—, s'apodera de l'individu per tal de garantir la seva pervivència? Perquè, de la mateixa manera que aquesta frase la podem llegir en termes que remeten a la petitesa de l'individu i, encara més, de la dona en el funcionament de l'engranatge de l'univers, la podem entendre —sense renunciar a l'altra lectura— en el sentit oposat: la punta de llança de la Vida, de l'existència, i allò que li dona el sentit últim, és l'individu creador, el que emula i desafia una divinitat pel cap baix silenciosa. El «botó de foc» que crema les entranyes de la Mila en baixar de la muntanya, doncs, ens remet alhora a la petitesa i a la grandesa del ser humà.

Un ser humà que Mila compara amb un grill en un dels moments més colpidors de la novella, quan, després de la violació, fora de l'ermita, envoltada per un cel «meravellosament estrellat» i d'un «profund silenci, ple d'harmonies inoïbles, que ho envaïa tot arreu» i que semblava «brollar» de les «grans masses de formes vagues» que «nedaven en la penombra bruna», ella, sola amb l'univers, es fa la gran pregunta, la més òbvia: és pecat matar un grill? Que és el mateix que preguntar-se, parabòlicament, sobre la situació i el sentit de l'individu en el món, si tenim en compte que el ser humà té només una certesa, que és la mort, i un sola funció, que és garantir la continuïtat de l'espècie i de la vida tal i com la coneixem:

Qui sap si era pecat, matar un grill? Els grills tenen vida, i una vida, encara que sia de grill, és una vida. Estroncar-los, doncs, aquesta vida abans de son terme natural és el tort més gros que se'ls pot fer: perquè cada grill, com cada bèstia que es cria sobre la terra, no en té més que una, de vida... Una vida, només: que poca cosa!... ¿I si l'esguerra sense voler? ¿I si la trenquen a la meitat com ella podia haver trencat la del grill? No hi havia cap manera d'adobar-ho? No hi havia remuneració alguna?... Potser si ho era, pecat, matar un grill, i potser

pecat més gros que altres que li havien semblat pecats molt grossos, fins aleshores.

Mila, després de les moltes vegades que s'ha equivocat, en la seva interpretació dels indicis que li ha ofert la realitat durant el seu viatge iniciàtic per la muntanya i per la vida, ha arribat finalment a besllumar el cantó fosc de les coses. A besllumar-lo i, per tant, a conèixer-ne l'existència i a dominar-lo. En desaparèixer la por paralizadora —«Ella, tan poruga sempre, havia perdut repentinament la por»—, Mila esdevé conscient de la solitud que és inherent a la condició humana i és capaç d'accedir a l'estadi del coneixement —sempre dolorós pel que comporta de pèrdua de la innocència—, de la lucidesa i, de rebot, de la saviesa:

Lo que fos i lo que no fos pecat l'havia preocupada sempre a la Mila, i ara, tot rumiant-hi de nou, li semblava que son pensament creixia poc a poquet, apartant-se d'ella, allunyant-se cap a l'infinit i prenent la forma semiesfèrica de la volta constel·lada; i ella, punt central d'aquell pensament dilatat que semblava abraçar-ho tot, comprenia sense esforç lo que no havia comprès mai encara, veia clar el costat fosc de totes les coses estades, i amb una claredat tan neta, tan diàfana, que ella es feia creus de la passada ceguera.

Com a dona, Mila baixa anorreada; com a individu, ha arribat al punt màxim de l'evolució humana. El segon naixement de la persona, el que es fa des del coneixement i la consciència i el que permet decidir el lloc que cadascú ocupa en un món per naturalesa hostil, es fa també, necessàriament, des de la pèrdua i el dolor. I té la solitud i la maledicència de la multitud per torna. La solitud, val a dir-ho, que Caterina Albert sap que és condició indispensable per a l'escriptura. Per això, s'ha posat la màscara de Víctor Català.

Solitud va tenir un gran èxit, de crítica i de públic. El seu primer lector, l'editor Lluís Via, va començar animant l'escriptora davant dels dubtes que, ben segur, li formulava cada vegada que enviava un nou capítol. El 19 d'octubre de 1904, Via escriu:

Contestant a lo que em diu en sa darrera carta, dec dir-li que un dels principals mèrits de *Solitud* és precisament el que vostè hi troba de menys, és a dir, la seguretat; perquè ningú endevinarà que aquesta novel·la sia feta baix la pressió que contínuament faig sobre vostè, demanant-li a plasso fixo lo que sols pot fer-se amb calma o en moments de vera inspiració. És, doncs, el treball de vostè doblement admirable. Lo que conec fins ara de *Solitud* està tan ben lligat, i narrat tan hermosament, que com a novel·la descriptiva em sembla un verdader model, sense que s'hi trobi de menys el temperament de l'autor de

Drames rurals, malgrat no hagin aparegut encara potents esclats dramàtics; i dic *encara* perquè essent tan vibrant tot lo fins ara narrat, sempre fa esperar quelcom no menys humà, però tal volta més fort... En fi, jo no dubto que vostè hagi concebut una obra bella, però no dubto tampoc que l'ha escrita, o la va escrivint.

I l'editor acaba rendint-se a l'evidència, davant del resultat final, que acabava de publicar «senzillament, una obra mestra» (18-I-1905). I, tanmateix, sembla que n'hagi de convèncer l'autora, com es pot deduir de la resposta (15-II-1905) a una carta de l'autora que ens podem imaginar plena de dubtes sobre l'obra acabada i de temors sobre la recepció de la novel·la:

El final m'ha causat fonda impressió. Vostè el qualifica de desperfilat: jo n'hi veig tants, de perfils i d'exquisitats, que no és gens estrany si no m'hi manquen els que vostè sens dubte descobreix en la intimitat de sa concepció.

No dubto que aquesta ens semblaria encara més bella si poguéssim llegir-la en la mateixa ànima de l'artista creador; mes l'ànima de l'artista s'hi reflecta inconfundible, en les planes del llibre. *Solitud* és l'obra d'un gran artista.

Jo no sé dir-li res més; és aquest el vulgaríssim judici crític que puc donar-li responent a son desig per a mi tan honrós.

En tot el llibre, més que encertats *estudis psicològics*, hi trobo aquelles grans veritats últimes, massa verdaderes perquè ens les pugui fer capir l'esquifit estudi d'un psicòleg, i dignes sols d'ésser comunicades i sentides per la revelació genial d'un artista de cor. L'obra de vostè *la sento*, mes no li sé dir si és *justa* de proporcions, si aquest o aquell fragment és curt o estiregassat: ja ho diran els crítics en tot cas, sobretot els d'ofici, sobretot els pedants que s'atreveixen a tot.

L'obra, doncs, tal com ella és, me resulta rodona i bellíssima. Si quelcom hi ha que no em convenci, perquè a mon entendre desdiu de tot lo demés, és el pròleg. Qui concebeix com vostè, qui escriu com vostè, no hauria de tenir els miraments ni les vacil·lacions que semblen acerar-la. Bo és fer constar que hi ha hagut entrebancs, i sobretot que hi ha errades, mes sens al·legar-ho per a justificar defectes que tal vegada estan més en la seva apreciació que en la realitat. En una verdadera obra d'art (per a mi *Solitud* ho és) no n'hi sé veure jo, de defectes. Sols als artistes vulgars se'ls hi pot demanar *perfecció*; als artistes de debò demanem-los-hi sols sinceritat, que sien ells mateixos que se'ns

mostrin subtils o angulosos, amb llur personalitat surant sempre per sobre de les nimietats d'apreciació, que consisteixen en sumar qualitats o restar defectes. Jo ho sumo tot i així hi guanyo. No cal repetir que parlo de les verdaderes obres d'art, i que *Solitud*, per a mi, ho és.

I ara perdoni la cruesa del judici (!), i rebí una felicitació per la seva obra, juntament amb mon prec fervent de que desisteixi de sos propòsits de deixar d'escriure per al públic.

D'aquest «judici crític» de l'editor de *Solitud*, que mostra fins a quin punt és important la feina de l'editor en la construcció d'un corpus literari, en podem extreure unes quantes conclusions. En primer lloc, que Víctor Català es proposa aconseguir una novel·la rodona, justa, equilibrada formalment perfecta (per respondre a la demanda de l'art «sa» que havia fet Maragall, potser?). En segon lloc, que l'escriptora tem la reacció d'una part de la crítica. Val a dir que, enmig de la publicació dels lliuraments de la novel·la, el pseudònim col·lectiu que utilitzen els redactors de *joventut*, Rafel Vallès i Roderich, havia hagut de sortir en defensa de Víctor Català davant dels continus exabruptes del «nyinyo» Carner, el qual havia aprofitat l'aparició d'*Asprors de la vida* «d'un tal Felip Palma que s'ha proposat imitar a Víctor Català» per carregar contra l'escriptora des de la revista *Catalunya* (15-I-1905): «Generalment la imitació es inferior al model, però la pobre Víctor Català ho fa tan malament que els seus imitadors ja no ho poden fer pitjor». Finalment, que Víctor Català planteja a Via la possibilitat de no escriure més per al públic, una constant, tanmateix, del discurs de l'escriptora i que, per tant, cal prendre amb certes prevencions i en relació estreta amb la construcció de la màscara de Víctor Català.

Aquesta inseguretat, que l'èxit evident de *Solitud* (en forma de llibre va sortir al mercat el maig de 1905 i al cap d'un mes i mig ja s'havia esgotat la primera edició) no sembla pal·liar, tindrà com a conseqüència gairebé immediata la construcció per part de Víctor Català d'un discurs autocrític que rebaixa l'ambició del seu projecte literari i, de rebot, de *Solitud*, una novel·la que, tal com Lluís Via planteja i Jordi Castellanos es va encarregar de reformular a partir de la lectura en clau simbòlica i en el context cultural del Modernisme, reclama una lectura d'abast còsmic, universal, i justifica la plena inserció de Víctor Català en l'avantguarda del pensament i l'art europeus. Aquest rebaixament es fa palès en el comentari que fa Víctor Català a Tomàs Garcés (1926: 129-130) a propòsit de l'èxit de *Solitud*:

L'èxit de *Solitud* ho va ser del ruralisme. Fins aleshores cap autor no s'havia abocat, que jo sàpiga, a estudiar la humanitat elemental que viu en el camp i en

la muntanya. Es feien novel·les de pagesos, a base de tipus convencionals, que es distingien només per llur indumentària. Jo vaig ser sincera, fidel a fer viure unes ànimes primitives. Res més.

Francesca Bartrina, «Epíleg», dins Caterina Albert / Víctor Català. *La voluptuositat de l'escriptura*. Eumo, 2001.

Examinant l'obra completa de Caterina Albert es configura una xarxa temàtica que es va teixint tot al llarg de mig segle d'escriptura, una xarxa que es comença a perfilar en el teatre i en la poesia i es desenvolupa a bastament al llarg de la seva obra narrativa. És per l'existència d'aquesta xarxa temàtica que podem parlar de complexitat harmònica. Els fils més significatius d'aquesta xarxa són: la sensualitat davant de la bellesa femenina, la relació entre la voluptuositat del paisatge i el cos de la dona, la importància de les altres dones en la construcció de la subjectivitat femenina i la insatisfacció per l'escassa preparació de les dones.

Però, per sobre de tot, hi destaca la maternitat com un tema que Caterina Albert va anar reescrivint al llarg de tota la seva obra. La complexitat harmònica es manifesta en les metàfores sobre la gestació. Els textos de Caterina Albert dialoguen abundantment amb la metàfora de la maternitat, una font d'energia i de creativitat inesgotable per a la teoria literària feminista. És ben significatiu que Caterina Albert es donés a conèixer com a escriptora amb un monòleg que atorga la paraula a una infanticida que ens parla des de la bogeria; i que el darrer text que va publicar, la narració «L'Aleixeta» de *Jubileu*, una narració fascinant sobre la relació mare-filla, culmini amb el suïcidi de la protagonista, que està embarassada i s'escorça les entranyes. Tant la Nela com l'Aleixeta han estat víctimes de la lliure expressió del seu desig, de la seva sexualitat, i, abandonades per l'amant, no poden assumir la maternitat en solitari: no estan preparades per fer-ho. És, ni més ni menys, la relació entre gestació, maternitat, infanticidi, bogeria i escriptura. Tant com el suïcidi de la dona embarassada poden ser considerats metàfores de l'angoixa de la dona escriptora davant de la creativitat, l'expressió de la seva opressió. Caterina Albert sentia la ràbia i l'angoixa de la dona que escriu com un enfrontament amb la societat i amb ella mateixa, que es poden materialitzar en aquests infanticidis. Va projectar la seva energia creadora, la seva desesperació i la seva solitud d'escriptora en aquests personatges femenins que assassinen els fills; de la mateixa manera, els sentiments que tenia l'autora en relació a la seva escriptura eren també ambigus.

L'infanticidi de la Nela anticipa l'infanticidi de la signatura de Caterina Albert, que després de l'escàndol provocat per aquest text no va utilitzar mai més el nom real. Si la Nela no va poder defugir la bogeria, Caterina Albert no va poder defugir l'esquizofrènia; només la màscara que per a ella representa Víctor Català li va

permetre de continuar expressant-se a través de la seva veu. L'infanticidi de la Nela anticipa l'angoixa de l'autoria de Caterina Albert i n'és, al mateix temps, l'expressió. Si no hi ha lloc per a la signatura femenina, la sortida és el transvestiment, el pseudònim, la màscara.

Si en el pròleg que va escriure per a *Solitud*, i que l'editor no va deixar publicar, Víctor Català va definir el procés d'escriptura d'aquesta novel·la com un «període de gestació» i un «infantament antoxadís», no pot ser gratuït que una de les coordenades que construeixen *Solitud* sigui la identificació que es produeix en la subjectivitat de la Mila entre desig sexual i maternitat. S'hi fa explícit, per tant, que la protagonista només pot concebre el desig sexual a través de metàfores relacionades amb la maternitat, que apareix representada d'una manera molt complexa, perquè la mare del fill escrofulós també expressa la maternitat desgraciada.

Si la creació literària és un embaràs, la impossibilitat d'escriure, el bloqueig davant de la creació ha de ser necessàriament l'esterilitat. Caterina Albert utilitza en la correspondència l'expressió «esterilitat forçada» per referir-se a períodes en què experimenta bloquejos davant de la creació, i en situa l'origen en la tensió social que es produeix pel misteri del pseudònim. El tema de l'esterilitat també apareix a la seva obra literària: per exemple, a la narració «L'enveja» o al poema «Les dones xorques», on la veu poètica oposa el dolor de les dones que no poden tenir fills al plany de la Dolorosa per la mort del seu fill. És un poema subversiu, d'una gran plasticitat, en què el dolor de les dones estèrils és considerat més gran que no pas el dolor de la Verge.

Tot plegat demostra que, aquí i allà tot al llarg de la seva obra, Caterina Albert va anar deixant rastres, empremtes que, totes plegades, confirmen que va dir tot el que volia dir. Un examen de la seva obra en conjunt fa llum sobre les ombres que envolten aquests rastres i aquestes empremtes i, així, es reconstrueixi es reinterpreta la diversitat cromàtica i la complexitat harmònica de la seva creació.

Helena Alvarado, *Solitud de Víctor Català*. Empúries, 1997.

A l'obra s'utilitza la narració en tercera persona de fets externs amb la transcripció més o menys fragmentària de diàlegs (episodis escènics), tot combinant la narració amb la descripció. Ben aviat, però, és prou palès que la focalització es decanta cap al personatge principal, la Mila, la qual esdevindrà l'eix de la narració i de la sintaxi amb els altres personatges, passant, doncs, d'un pretès objectivisme narratiu a una omnisciència selectiva. Així, a mesura que la «mirada» de la Mila s'anirà perfilant, serà el seu «ull», d'un intern perspectivisme, el que ens anirà desxifrant la realitat. Segons G. Bloomquist:²⁹ «En Mila veiem la realitat tal com només és vista a la vida: a través dels seus efectes. (...) Precisament perquè Mila és el centre de la transformació, tota la narració troba en les seves percepcions una descoberta progressiva de la il·lusió, en la qual els factors primaris com els geogràfics o els climatològics reflecteixen la condició en el món de la protagonista». I per això la narradora «dreça una aguda distinció entre allò que la Mila “observa” i allò que “veu”», com és el que passa amb la relació entre Mila i Arnau, per la qual cosa la por de la Mila no és per allò que ell és en si, sinó per «allò que representa» per a ella. Aquest procediment fa que quan llegim ens deixem endur per una interpretació dels fets sense adonar-nos que allò que llegim «és una progressió des de l'objectiu cap a la confusió del més immediatament objectiu amb l'interior».

Des d'aquesta òptica són rellevants els models «subjectivistes»³⁰ en què, a cops, la situació és coneguda a) pel personatge però no pels llegidors: «Com s'ha engraixat aquest home del casament ençà» (I, 48); b) pel personatge i els lectors: «Què he fet, alienat de mi, que ja no voré les cabiroles» (XI, 216); c) Ni pels lectors ni pel personatge: «M'estima!, m'estima!» (XIV, 249). Dins d'aquest monòleg interior, a cops és difícil destriar la simple pregunta retòrica de l'estil indirecte lliure, com en aquests exemples: «eren aquelles impressions tantost resplendents, tantost entelades, pecats, pròpiament pecats, coses dolentes de què un hagués de confessar-se?» (VII, 148), «¿Qui seria capaç d'esclarir-les aquelles quatre parets i sostres tan afumats? ¿Quin braó trauria el pa de llot endurit de l'aigüera? ¿Qui podria tornar el llustre al bé de Déu

²⁹ G. Bloomquist: «Notes per a una lectura de “Solitud”», Barcelona, *Els Marges*, 3, gener de 1975.

³⁰ Vegeu J. J. Ortega Romi: «Posibles modelos estructurales en “Solitud”». *Actes de les primeres jornades d'estudi sobre la vida i l'obra de Caterina Albert «Victor Català»*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993.

d'aram i llautó que penjava esgarriadament dels claus, menjat de verdet i pics de mosca sota la crosta de la pols...?

(IV, 93). També són significatius els moments en què intervé la veu de la protagonista de forma directa, en aquest cas tot adreçant-se a un receptor —el pastor—, en el capítol en què li explica els seus orígens (XII).

Tal i com bé exemplifica J. J. Ortega Roman (*op. cit.*), en la narració també hi trobem la confluència i superposició del personatge i de la narradora, entre allò «creat» i la «creadora» mitjançant una frase d'enllaç: «I que bonic altra vegada!» (personatge); «En efecte, sota aquell cel...» (narradora) (VIII, 154). La unió d'aquests dos plans narratius enllaça els dos extrems de la novel·la: el pensament inicial de la Mila, «Quina solitud!» (I), és reblat per l'autora després d'un procés vital en el capítol final: «Les filtracions de la solitud havien cristal·litzat amargament en son destí».

De forma escadussera, però, la veu i/o la mirada de l'escriptora s'entreveuen en petits detalls que mostren com a punt de partida una certa condescendència amb la protagonista mitjançant l'adjectivació: «...entre el solei, la polseguera i la contrarietat, li havia donat un gran malhumor a la *pobra dona*» (1,43); «*Tota solera*» (IV, 98). També es percep una heterodòxia envers la tramoia que envolta el món de la religió: els sants, els exvots, els ritus, els miracles etc., mostrada amb ironia, escepticisme o desplaença, per exemple, en l'enemistat entre Mila i sant Ponç: «Els sants tremolaven en llurs altars...» «Per mi en va fer i tot una mica massa de miracles, sant Ponç...!» «El sant... tenia uns ulls endiastrats». La Mila defuig els cànons tradicionals i és, en aquell context, una «heretge», però això és contemplat amb una certa benvolença ni que sigui en boca del pastor: «Ah heretjota, heretjota... !» (IV).

LLENGUA I ESTIL

Però, probablement, on podem copsar l'empremta i el talent de Caterina Albert és en el seu estil.

Tot sintetitzant-lo, podríem destriar-ne alguns trets: a) *la influència del teatre*, b) *un cromatisme literari provinent de les arts plàstiques*, c) *la invenció i el domini de la llengua com a eina creativa*, i d) *la creació d'un llenguatge autòcton i nou, descolonitzat del llast masculí*, en l'intent de transmetre una sensibilitat i unes sensacions des del cos d'una dona. Tota una aportació personal i inèdita en la literatura del moment.

Admiradora de la força dramàtica de Guimerà, assídua espectadora de teatre, i lectora intèrpret en la intimitat, també C. Albert assajà el gènere, bàsicament el del monòleg, al qual, a part de ser la primera dona que el conreà dins l'esfera catalana i malgrat que s'hi pot entreveure alguna influència guimeriana, hi féu algunes aportacions temàtiques importants.³¹

Solitud traspua un ressò del dramatisme teatral en la trama, en el tremendisme d'alguns escenaris, en alguns fragments de models dialogats (episodis escènics) i en algunes descripcions inserides dins la narració amb caràcter gairebé d'acotació: «De cap a cap de la sala s'hi havien estès dues llargues taules (...); en la cambra del canterano hi havia dues taules més estretes (...)» (XI, 165).

Tres autoretrats, il·lustracions a edicions pròpies *Drames rurals* (1902), o a alguns relats d'*Ombrívoles* (1904) i una producció com a dibuixant, pintora i escultora, confirmen Caterina Albert com una artista total, força heterogènia, que evolucionà des de les formes i temàtiques més realistes a plantejaments més modernistes. I si no excel·lí en aquest àmbit —sigui per motius personals o socials—, el traspassà en el literari.³²

Els claroscurs, l'acoloriment, els tons i la pinzellada lumínica són fonamentals en la composició i els escenaris: «una boniquesa d'estora tota esfilagarsada que semblava una xarxa espessa de seda groga, ben espurnada d'estels d'or, per la claror que hi rebotia de l'altra banda de marge. Invasada pel dolç recolliment, se li posà davant dels ulls un tel vermell, després blau, després negre...» (1-49); «De cada garriga seca que posaven en la llar en brotava una nova toia de foc, serpentejant amplament ses llengües enceses que es revinclaven com batudes per un tràmpol equinoccial omplint d'intenses i sobtades claredats les parets ombrejades i enronant de vermells, mateix que a dimoniets en comèdies de màgica, les figures del vailet i del pastor» (VI, 129); «(...) i el cel estenia de banda a banda sa blancor grisca de perla, una mica daurada cap a l'horitzó, sobre el que passejaven lentament, i d'esquerra a dreta, ramades de nuvolets de nacre, que mudaven de forma i de color tot fent sa via» (I, 58), etc. Tocs que, per extensió, trobem també en la funció «il·luminadora» del pastor i en el mateix joc que explica l'evolució de la Mila, de la

³¹ Mercè Otero i Vidal, «Com ho havia de fer tota soleta...?», *Actes de les primeres... op., cit.*, pàg. 371 i ss.

³² Vegeu els articles de C. Balliu i altres a: «Actes...» *op. cit.*, pàg. 563 i ss. L'estudi d'Isabel Coll registra set-centes pintores en el segle XIX que, institucionalment, restaren limitades a la categoria de professors de dibuix a la Llotja. «Caterina Albert degué conèixer aquestes dificultats a l'hora de guanyar-se un lloc en el mercat artístic».

foscor a la claror. A més a més, a *Solitud*, hi trobem referències directes a la pintura: «Un llampegueig desfet de tons violents, de positures d'una plàstica barbra i extraordinàriament expressiva, on gatxejava infantívolament un art efectista i candorós (...)» (IV, 99).

La llengua emprada a *Solitud* és una rica simbiosi entre un registre, viu i imaginatiu, que combina el lirisme connotatiu i sintètic de la prosa poètica a què aspiraven alguns modernistes, amb alguns tocs d'aspror superlativa i l'ús de tres nivells dialectals: el de la narradora, culte i alambinat, el de la resta dels personatges, d'ús més popular i vulgar, i el del pastor, fruit d'una recreació personal de l'autora en l'intent de presentar un pastor pirinenc i en què, sense acabar d'ajustar-s'hi, es barregen trets rossellonesos i empordanesos, com ara iodització, monoftongació («cotre» per quatre), desaparició de vocal neutra en posició final de mots esdrúixols acabats en -ia; presència dels possessius meu, mena, etc., entre d'altres, i en especial, la manca de la partícula «no» en frases negatives: «Les cases s'arrangin pas totes soles, pensí, i la pobra ermitana eri flaca dona(...). Mes, vós! Heu pas d'acogir-vos en tan poca aiga...» (IV, 93).

Mostra del gran cabal língüístic de *Solitud* és la inclusió de molts dels seus mots als grans diccionaris d'A. M. Alcover i F. de B. Moll i de J. Coromines.³³

Finalment, i tal com he assenyalat, un dels encerts rotundament més inèdits és la creació d'un llenguatge i d'una simbologia aparellades a la fantasia / realitat dels sentiments vivències de la dona, en un joc que combina el conscient l'inconscient i que explora i defineix la sensualitat / sexualitat des d'un cos i un pensament femení (en la simbiosi protagonista-narradora) mitjançant imatges, metàfores, comparacions i altres recursos expressius.

Així, *sensacions de plaer viscudes pels sentits*: «...els deixà nus sobre la terra tèbia i sota les tebiors platxerioses del sol, trobant un goig intens en resseguir a través de les venes el pessigolleig de la sang que es decantava i tornava a circular lliurement» (XIII, 245); *descobrimet del propi cos*: «...sos llavis s'envermellien amb una intensitat fins aleshores des coneguda, sos pits prenen turgències de pits de mare novella...» (VII, 144); *maternitat com a projecció afectiva*: «...l'alenada de febre que li havia abrusat les entranyes en la proximitat del Bram, es revifà convertint-se tot en una flamarada; d'un rampell prengué el cap del nen, hi refregà sa cara després l'omplí de petons famolencs, a boca plena...» (VII, 152); «Mes cada cop que el veia penjar tot èrtic de la

³³ Veure de N. Nardi la «Introducció» a V. Català, *op. cit.*, i l'interessant article: «Caterina Albert, Víctor Català: la llengua pròpia, la pròpia llengua» a «Actes...», *op. cit.*, pàg. 89 i ss.

paret, sa imaginació enyoradissa li feia omplir la buidor de la roba amb les carnetes rosades i toves, els punyets neguitosament closos, els ullots embadocats i la boqueta de peix d'una criatura de pocs mesos; d'una fotesa divinal per la que sempre, de fadrina i tot, s'havia fos» (IV, 101); *subtil erotisme*: «...mes el son, mofeta i impudorós de si, li esbatanà una mica els dos davants del sac, quals botons alts li havia fet descordar la claror, li encongí una cama en forma de pontell i li entrevirà el bust de front a la malesa. Quedà amb el cap enrera, la boca entreoberta, la blancor del coll ressortint de la funda blavenca del sac, i superbament acusat l'encoixinament suau i perfet de les formes» (VII, 146); *sentiment de culpa*: «eren aquelles impressions tantost resplendents, tantost entelades, pecats, pròpiament pecats, coses dolentes de què un hagués de confessar-se?» (VII, 148) *assetjament sexual*: «...sentia sobre el pit els rebots de son cor i tenia clavades al cervell la vivor llampegant d'aquelles ninetes i la blancor feridora d'aquelles dents (...) clavades en ses carns mateix que agulles roentes» (VII, 147); *violació com a afirmació de la força i bestialitat sobre la dona*, amb una descripció molt sintètica i contundent però sense recreació morbosa: «...sentí caure-li al damunt enfonsar-se en ses carns la grapa peluda i l'alenada roent de la fera» (XVII, 302); *fogositat i desig de passió*: «Aleshores el cor d'aquesta, ple a vessar d'ansies caldes, tornà a sentir-se (...) enyoradís d'estimar i de sacrificar-se a tot estrop, a tota ceguera...» (VII, 152); en canvi, *frustració sexual*: «La dona en sentí de la nova derrota un despit furibund de bèstia engrillonada, i a la nit, en la buidor del llit matrimonial, mossegava, bocaterrosa, la frescor humida de les coixineres» (XI, 200); *ambigüitat davant del plaer sexual*: «Una onada xardorosa feta de vergonya, de felicitat, de por i de desig, tot alhora, la invadí, muntant-li dels peus al cap, i enrollant-li l'ànima sobre si mateixa en vertiginós remoixell, li féu quasi bé perdre coneixença» (VII, 147); *por i contradiccions en un desig sexual més instintiu* (Arnau): «por d'aquells llavis encesos i provocatius com un criader de voluptats, por d'aquell tronc gallard ple de xardors masculines, por d'aquella onada vertiginosa de vida passional que l'investia... (X, 190); però, en canvi, *desig de lliurament* a un altre tipus d'amor (el pastor): «ella s'hauria deixat prendre mansament, joiosament, s'hauria deixat estrènyer contra aquell pit emparador i anihilada en la delícia de les delícies, hauria donat de grat a l'amic la claror de ses nines, la cremor de sos llavis, la sobrera ventura del seu cos...» (XIII, 231); *autoestima i reafirmació del jo* quan es besa a la bacina: «Que bonica sóc, així!» (IV, 104); *autoerotisme voluptuós*: «...un abrusament de joia i amb les aletes del nas trèmules i els llavis entreoberts, enfonsà les dues mans en la madeixa esplendorosa, la refregà voluptuosament per ses carns, s'hi amoixà la cara, l'entortolligà a sos braços, com una serpent tèbia...» i, finalment, entre altres aspectes, *opció i posició rotunda i contrària davant l'amor convencional de lliurament i sacrifici de*

les dones: «Per tots els homes del món no hauria donat jo semblant riquesa!» (IV, 112).

Pel que fa al desplegament d'imatges sensuals i sexuals sobre el cos de la dona que, a més, en aquest cas vénen acoblades amb algunes imatges de l'entorn geogràfic (canal, cavitat, urna, pit), és interessant l'aportació d'Eulàlia Lledó en què, tot prenent com a exemples estilística uns fragments de l'obra literària de Caterina Albert —gens allunyats d'alguns de *Solitud*—, parla d'una possible literatura «gaia».³⁴

Caterina Albert fou repatània a la rigidesa de les normes ortogràfiques i a tot el que pogués encotillar i minvar la creativitat lingüística. La concepció de la llengua respon plenament a l'ús que en féu: vital, dinàmic i globalitzador: «Les llengües vives són un fenomen màgic, singularíssim, quelcom d'una flexibilitat tan extraordinària que sintetiza, emmarca i reflecteix tot el bo, tot el dolent, tot el lleig, tot l'útil, tot el balder de la vida; idees, accions, sentiments, passions, fantasies... A través del conjunt tumultuós de les seves cèl·lules en mobilitat i renovació perpètuas, circula, de fet, la vida mateixa, feta expressió i moviment».³⁵

³⁴ Terme que proposa en lloc d'homosexual. Vegeu Eulàlia Lledó: «Veus alternatives», núm. 4, 1996, pàgs. 40-43.

³⁵ Víctor Català: «La basseta» a «Mosaic», dins les *O. C. cit.*

Maria Aurèlia Capmany, postfaci a *Obres Completes de Víctor Català. Selecta*, 1972.

Som un país terriblement pudorós. Ningú no ens fa do del seu diari íntim i les memòries, si és que existeixen, són més aviat memòria del que han fet els altres, i fins els epistolaris solen ser esporgats per bones persones que no tenen ganes d'ofendre ningú. En aquest sentit Caterina Albert no seria un escriptor diferent de qualsevol altre, però en el seu cas m'atreuria a dir que els silencis prenen una significació especial. Els seus silencis i la seva actitud defensiva hauria de dir. Va viure aquí, al costat nostre, però ningú no va perdre la paciència disposat a destruir aquella imatge de si mateixa que ella esgrimiria sempre: *no som ni pretenc ésser més que un amateur*. Els seus biògrafs ens expliquen que en la seva producció es produeixen uns llargs espais erms: el primer des de *Caires vius* (1907) fins a la publicació de la novel·la *Un film*, el segon des de l'aparició d'aquesta novel·la fins als *Contrallums* (1930), i de nou el tercer i més llarg silenci fins que apareix al 1950 *Vida molta*, que és seguit al 1951 per *Jubileu*.

No sé que ningú s'hagi entretingut a escatir les raons d'aquest silencis, potser perquè un cop acceptada la condició de simple aficionada, com ella solia dir, ja no calia trencar-se el cap buscant d'altres raons que el seu canviant humor.

Si es tractés del fet concretíssim, abundant repetit en la nostra història literària, de la disjunció entre la persona civil i la personalitat de l'escriptor, seria ja prou interessant d'esbrinar, car ens conduiria a una anàlisi exemplar que serviria, com a tal exemple, per explicar moltes d'altres personalitats de casa nostra. Sabem per les persones que n'han parlat *de visu* que era una senyora distant i educada, que rebia cordialment, però sense passar mai els límits de la visita cortès. Exactament igual podria dir algú de Salvador Espriu o Manuel Pedrolo, o Mercè Rodoreda o... El cas és, però, que Caterina Albert portà la seva reserva a graus d'evident crispació. Ni tan sols, sembla que ens digui, està disposada a permetre que Víctor Català figuri en el cens dels escriptors professionals. Amb insistència, amb tossuderia, rebutja aquesta responsabilitat i repeteix sempre les mateixes raons per esmunyir-se'n: que simplement li agrada escriure, que ha llegit tot allò que li ha caigut a les mans, que ho ha escollit *a la bona de Déu*, expressió que traduiria a un llenguatge més ciutadà i hedonista seria *pour mon bon plaisir*. Llegir doncs sense procurar-se de la utilitat de la tal lectura i molt menys encara de la suposada tesi que la justifica, escollint allò que més li plau de la desordenada lectura, com escull de l'allau d'estímuls que li aporta

l'existència quotidiana. En realitat com qualsevol escriptor, com Narcís Oller, com els més joves que ella: un Prudenci Bertrana, un Joan Puig i Ferrater, com qualsevol dels joves autors que entren avui a la brega literària. Escriptors tots ells de raça que converteixen en substància pròpia tot el que els arriba, sigui amb presa directa de la vida, sigui per la procuració de l'obra d'altri, sense preocupar-se gens de l'objectivitat que els és oferta que ells convertiran en nova objectivitat recreada. Car podríem preguntar: ¿Quin aprenentatge, quins títols, quina filiació d'escola els allibera de ser altra cosa que uns apassionats, o sigui uns afeccionats a expressar-se escrivint? Quina passantia d'ofici han presentat aquests escriptors i tants d'altres —podem ampliar la llista amb noms d'altres literatures si ens plau— per poder-los anomenar professionals? El cert és però que Víctor Català va mantenir, amb aquest títol d'irresponsabilitat, la seva actitud defensiva, amb la qual pretenia demostrar que si existia un Principat de les Lletres ella no n'era súbdita, més aviat una passavolant a la que no cal exigir documentació i molt menys encara adhesió a les lleis tàcites, siguin quines siguin, d'aquest cos social. Sembla que Caterina Albert procura dir-nos que si no existeix una adequació entre l'obra de Víctor Català i les coordenades estètiques vigents no cal fer-li'n retret, Víctor Català no escriu per obtenir l'aquiescència dels doctes, sinó que escriu perquè sí, amb la despreocupada intranscendència d'entretenir unes hores d'oci i de tedi.

És evident que ningú que s'acosti a l'obra de l'escriptora i es llegeixi amb detenció els seus pròlegs i les seves escasses, però diàfanes, declaracions de principis, pot creure's que Caterina Albert es tingué per una aficionada. El cas és, però, que aquesta manera de jutjar la pròpia actitud enfront de la seva obra, sigui feta amb ironia o amb simple desig d'estalviar-se unes suposades exigències, ha estat presa al peu de la lletra per més d'un comentarista. I no deixa de ser pintoresc que amb aquest epítet entri Caterina Albert a la Gran Enciclopèdia Catalana. En la breu biografia que firma Maria Solà hi llegim: «Filla d'una important família de propietaris rurals, portà una vida reclosa i no abandonà mai la seva localitat. Per tal de combatre aquesta monotonia, començà a llegir, a pintar, sobretot a escriure com a simple "aficionada" paraula que esdevindrà grata a l'escriptora a l'hora de definir-se».

Ultra l'error d'imaginar-se Caterina Albert escrivint *Omrívoles* amb el mateix estat d'esperit amb què hauria fet puntes al coixí, i l'additament d'ignorar que va viure prou anys a Barcelona com per conèixer a fons la ciutat, hi ha el fet d'ignorar que Caterina Albert va ser un dels pocs escriptors professionalitzats de Catalunya, si entenem la professionalització a la manera d'un Balzac o un Dumas, és a dir si entenem per professional aquell que és capaç de fer un treball metòdic, de complir un encàrrec, de

comunicar-se amb el públic amb quotidianitat, d'entrar en el ritme provocat per una literatura normal, que té uns medis de comunicació normals. La mateixa Caterina Albert ens ha explicat com es va comprometre amb Lluís Via, director de «Joventut» i com va anar enviant la seva obra amb l'obligatorietat sorgida del compromís. Si ens parla de l'angoixa que aquesta obligació li produïa, recordarem que no és massa allunyada de la que sent Balzac quan parla dels seus projectes novel·lístics que sempre solen anar més enllà del que ell desitjaria. Hi ha, això sí, una important diferència entre el compromís de Balzac i el de Víctor Català amb l'editor i és que l'escriptora no en depenia econòmicament. La qüestió ens portaria molt lluny si volíem analitzar aquesta dependència econòmica, però el que sí és cert que ens seria molt difícil de qualificar d'aficionats aquells escriptors que no han aconseguit la rentabilitat dels seus productes. ¿Per què insistia doncs ella qualificant d'avençada la seva actitud i ho feia en un sentit conscientment pejoratiu? És clar que hem de pensar que aquesta agressiva modèstia té l'origen en una elegància d'esperit que procura evitar l'obligació dels elogis; Espriu va qualificar amb el títol «Anys d'aprenentatge» la reedició de les seves primeres obres en prosa, sense que ningú es prengués al peu de la lletra la seva condició d'aprenent. Però ens sembla evident que Caterina Albert va passar, amb la seva insistència, el límit de la simple cortesia, i això ens fa pensar que tota la seva intenció anava dirigida a obtenir una mena de patent de cors, un dret a continuar essent el que ella era, a continuar escrivint allò que sabia i volia escriure, al marge de les modes i del bon gust i dels doctes. Perquè una de les primeres coses que ens sorprèn quan ens acostem a les declaracions que fa l'escriptora és el contrast entre aquestes paraules de doble joc: *aficionada*, *amateur*, que col·loca per endavant i la seguretat amb que defensa i confirma el seu credo estètic. Per això l'actitud distant i defensiva està profundament lligada als seus silencis, i no hi ha dubte que se'ns faran comprensibles si ens llegim «Conversa amb Víctor Català» l'interviu que publica Tomàs Garcés a la «Revista de Catalunya» per l'agost de 1926. És un moment important per l'escriptora, des del temps de l'aparició de *Caires Vius* (1907) no havia publicat res, excepte el recull *Mare Balena*, que reunia cinc narracions, editat l'any 1920. En el seu interviu, Tomàs Garcés va saber fer parlar aquella dona hermètica, de tal manera que es fa visible en les seves paraules la preocupació profunda per la seva reincorporació i al mateix temps un ràpid resum de la seva actitud que no pensa abandonar. [...]

Manel Carrera i Escudé, «El “manelet” i el pou de Santa Caterina», publicat a *El Tirabou. Blog de Manel Carrera i Escudé*, juny 2016.

Just després de la publicació del llibre «Calendari de festes amb aigua» he pogut esbrinar quin és el significat de l'enigmàtica figura del «manelet», una petita imatge d'un infant que reparteix caramels a la mainada el dia de l'Aplec a l'ermita de Santa Caterina de Torroella de Montgrí.

L'altre dia era a casa la N i la seva àvia, la Q —la primera persona a qui vaig donar un exemplar del llibre— em va transmetre una valuosa informació. La Q es mira les coses amb l'atenció i la delicadesa d'una dona de la seva edat i els seus comentaris són sempre interessants. Em va explicar que ella, quan era joveneta, havia anat a l'Aplec de Santa Caterina, una de les festes que surten destacades al llibre. I com aquell qui no vol la cosa, em va deixar anar una informació que m'ha permès desllorigar un dels principals enigmes d'aquesta festa: el perquè de la presència del «manelet» a l'ermita aquest dia.

La relació de l'Aplec de Santa Caterina amb l'aigua és ben coneguda per les famílies dels pobles de la rodalia de l'ermita i ho explico al llibre tal i com ho vaig recollir de diverses persones. A la mainada se'ls diu que els nens vénen del pou de santa Caterina, que són «pescats» a la cisterna d'aigua que hi ha al pati de l'ermita. Hi ha qui pensa que aquest és només un joc de paraules, una perspicaç manera d'explicar que durant l'aplec es coven les relacions que, nou mesos més tard, faran néixer els nens. La idea és guapa, però jo penso, tanmateix, que es tracta de la pervivència d'una antiga hidrogonia, la creença —estesa en molts indrets del món— que els humans venim de l'aigua. Fins aquí res de nou, perquè aquest relat dels infants «pescats» és ben conegut per força gent de Torroella (tot i que cada vegada menys).

Un dels elements tradicionals de la festa és la presència del «manelet» o «manelic», una petita figura que representa un nen estirat. El dia de l'aplec el «manelet» regala caramels, mitjançant un curiós mecanisme articulats, a tota la mainada que aquest dia el visita i li dona una moneda. Tothom qui hagi estat a l'ermita el dia de l'aplec sap perfectament qui és el «manelet». I malgrat això, ningú no sap —ni jo mateix, fins fa poc— perquè és allà i què significa. Alguns diuen que representa el nen Jesús, altres que podria ser un exvot... però ningú en sap res del cert. Com passa en moltes altres festes, un dels seus elements més emblemàtics, és un misteri.

Doncs bé, en el transcurs de la meva xerrada amb la Q —que té una memòria envejable a la seva edat— em va proporcionar una informació que podria resoldre aquest enigma. La Q em va explicar que quan era petita, just acabar la guerra, l'any

1941, ella tenia 15 anys i ja hi anava amb unes amigues. Mentre ho deia es va aixecar un moment i va anar a buscar una foto que ho testimonia. [...] Ella és amagada, tímida com és, darrere del que amb els anys seria l'avi de la N.

Després em va explicar que una de les tradicions de la festa era anar al pou ple d'aigua que hi havia dins l'ermita. Recorda perfectament com s'hi abocava just a l'alçada de la cintura i que era costum llançar-hi una moneda. I que al fons del pou hi havia... la imatge del «manelet». Vualà!! No em va saber explicar per mitjà de quin mecanisme la figura del «manelet» surava a l'aigua o si era submergida, però no va dubtar a dir-me que era a dins i que se li llançaven monedes.

La informació és rellevant perquè resol l'enigma de la presència del «manelet» a la festa: la figura era part d'un mecanisme articulat que visibilitzava el relat de la «pesca» dels infants al pou de Santa Caterina. I el que és més important, feia real la hidrogonia, la materialitzava, permetent així la reactualització anual del relat. En tota festa hi operen narracions populars, sovint transmiseses oralment, que expliquen alguns dels seus continguts: creences, llegendes, mites... que són inherents o que estan associades al sentit profund de la celebració. En tota festa hi opera, com ja vaig explicar fa temps, un relat, que s'escenifica ritualment el dia de la celebració.

La informació la vaig recollir una vegada ja publicat al llibre «Calendari de festes amb aigua» i, per tant, no la vaig poder incloure al volum. Una llàstima. No és la primera vegada que em passa una cosa així d'ençà que publico en paper. Estic habituat a treballar a la xarxa, on aquest tipus de problemes tenen fàcil solució (s'actualitza l'article i santes pasqües). Què hi farem? El que es publica en paper té les seves limitacions. La xarxa, en canvi, és molt més flexible i permet escampar troballes com aquesta, just després d'haver-les fet.

Només conèixer la informació em vaig posar en contacte amb la gent de l'associació que des de fa una anys estan fent una feina impecable de manteniment de l'espai, l'Associació d'Amics de l'Ermita de Santa Caterina i els ho vaig explicar. Em va sorprendre que no en sabessin res, però els va semblar interessant. Penso que si el record és tan viu i clar, més persones d'aquella època ho haurien de conèixer i potser hi hauria d'haver alguna foto i tot. Seguirem investigant perquè encara hi ha dubtes a resoldre... Per exemple: el pou de què parla la Q és el que hi ha dins o el que hi ha fora? Podria ser que la cadena de ferro que té el «manelet» actual al voltant del cos tingui alguna cosa a veure amb el mecanisme mitjançant el qual antigament se'l feia surar a l'aigua dins el pou? Què significa el símbol que hi ha dalt de tot del forjat que rodeja el pou?

Després diuen que els detalls no són importants... No hi puc estar més en desacord. Els detalls, la mirada atenta sobre aspectes que podrien semblar superficials, i la interrogació sobre el perquè de la seva presència, són claus per entendre moltes coses del significat actual —i del del passat— d'algunes festes. Ajuden a entendre, ras i curt, el perquè de les coses.