



ENRIC GALLÉN, «Víctor Català i el teatre», a *Actes de les II Jornades d'estudi "Vida i obra de Caterina Albert i Paradís" (Víctor Català), 1869-1966, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.*

I

Com el conjunt dels escriptors modernistes, Víctor Català va adoptar i mantenir des del principi de la seva carrera literària una actitud positiva i oberta respecte a les possibilitats de regeneració del gènere dramàtic. Si bé la producció teatral original publicada que coneixem és més aviat escassa —set monòlegs i una peça en un acte—, Víctor Català va mostrar a propòsit del monòleg un conscient i ferm propòsit de renovació.

Ara, la curiositat i l'interès de Caterina Albert pel teatre va néixer molt abans que ella es decidís a escriure els primers monòlegs en català a partir de 1898. L'estatus social i econòmic privilegiat de què partia i gaudia, així com l'estimació autèntica per l'escena expliquen tant l'assistència de Caterina Albert al teatre en les seves estades de joventut —mantingudes posteriorment— a

Barcelona, com la redacció de quatre textos dramàtics i un parell de traduccions, que no es van arribar a publicar —no s’han publicat— i es deuen conservar a l’arxiu de l’escriptora a l’Escala.

Efectivament, Caterina Albert va realitzar una sèrie de tempteigs teatrals circumscrits als seus anys d’aprenentatge i que —segons Josep Miracle— abracen de 1889/90 a 1897. Es tracta d’una sèrie d’assaigs redactats en castellà, seguint els hàbits i les trajectòries primiceres d’altres escriptors catalans de l’últim terç del segle XIX. Com si es tractés d’un escriptor més de la generació postromàntica, Caterina Albert va escriure «una comèdia en prosa, més aviat xarona, una comèdia bufa de les tantes comèdies bufes que s’han escrit per aquests mons de Déu perquè el públic rigui a les costelles dels pagesos més totxos»; *Doña Amparo*, un monòleg «microscópico de salón para ser recitado sin aparato alguno entre un juego de prendas y una romanza italiana», i *La roja*, un drama en quatre actes. En català, es conserva *El setè, sant matrimoni*, un drama d’època en tres actes i en prosa,

enllestit a finals de 1897, i que —pel que sembla— esbossa ja l'orientació literària posterior de Caterina Albert, perquè «en molts casos, el diàleg de *El setè, sant matrimoni* és una successió de monòlegs en alternança, de monòlegs llargs i d'estil declamatori, en els quals no sols es precisa amplament, latament, el que es vol dir en pro o en contra, sinó que s'il·lustra encara amb narracions explicatives que podrien molt bé passar per l'embrió de futurs contes o de futures novel·letes.»

La lectura de l'estudi de Lídia Bonzi i Loreto Busquets sobre la presència de les companyies italianes a Barcelona permet de fer-nos una idea bastant aproximada dels textos estrangers —sobretot italians, russos i altres espècimens del bulevard francès— que devien interessar particularment Caterina Albert durant l'etapa modernista. Entre d'altres, obres de Giacosa, Rovetta, Bracco, Praga, o Tolstoi i Turgenev, que li devien plaure tant com al seu mestre Narcís Oller. Precisament, un dels textos representats per Teresa Mariani, el 1899, *Le vergini*, de Marco Praga, Caterina Albert el va traduir al castellà. No va ser l'únic text

que va traduir, també traslladar al català *Les set princeses*, de Maurice Maeterlinck. En traduir Praga i, especialment, Maeterlinck, Caterina Albert mostrava interès per dos determinats corrents dramàtics del teatre europeu de les últimes dècades del segle XIX: el verisme italià de vaga empremta ibseniana i el simbolisme d'ascendència belga. Es tracta de dos textos que devien ajudar a afaiçonar els gustos i l'ambició literària de la nostra escriptora. Si el text de Praga suposava una aproximació crua i dramàtica a la problemàtica de les *mitges virtuts*, i de la «virginitat de l'ànima», el de Maeterlinck es pot llegir perfectament com «un conte de fée qui se termine tragiquement: un prince charmant longtemps attendu arrive enfin pour réveiller la Belle qui vient de mourir de langueur.»

Com a espectadora, disposem de dades que palesen l'interès preferent i l'autèntica passió que Caterina Albert va manifestar pel teatre al llarg de la seva vida. Passió i enlluernament que van dur-la a cridar l'atenció dels seus seguidors literaris en sengles articles escrits els anys 1915 i 1926, respectivament. Val a dir que la tria de l'escriptora

tampoc no va ser gratuïta: la ballarina Tórtola València i la jove rapsoda cubana Berta Singerman. Tot i que no em puc detenir gaire en l'anàlisi d'aquests dos *encunyys*, voldria remarcar el coneixement de causa i l'apassionada lloança de què fa gala Víctor Català.

Així, de la primera, en valorar la dansa «austera», «pura» i «sacra», remarcava: «Car jo no coneix res tan nèt del ferment sensual com la nuesa de Tòrtola València quan, dret lo cap, estirada la barra per sobtat prognatisme, perduda la mirada vers les alçàries, muda y solemniosa, fulgurant y apacívola, viva y estilitzada ensemps, com deixa de vellúries transfosa a les realitats actuals, salta u oneja, se flecta y se redreça, s'escup de si mateixa y se reprèn, tota ella consagrada y consagrant-se fervorosament a la lloança y glorificació d'alguna divinitat ignota que la guia e inspira en la suprema funció de ses evolucions rituàries, en la hieràtica dança votiva que executa... Tota jove, tota bruna bruna, tota forta y gràcil com una doncella guerrera, com una amaçona llegendària revisenda, ella dóna serenament, asserenadorament a la noble franquesa de

resguard viril, sanitosament viril, prenyat sols, en aquella hora, d'avideses honestament admiradores». Un model, doncs, de dona artística —«monja professa de la bellesa»— ben allunyat, segons Víctor Català, de les apetències de «l'home mitjancer» que es mostra «sensible sols llevant les taules d'un escenari, a la fiblada de l'avespa lúbrica, al bellugueig espategant del vestit, de *luc*, a la subzada cancanesca dels farvalans, a la grollera ignoscentada del garrot de cama, de l'alusió obscena, del revirament d'ulls y la guinyada picardiosa...».

O la descoberta de «la veu càlida i plena, vibrant i envellutada» de Berta Singerman, a la qual arriba a comparar amb Sarah Bernhardt. Per a Víctor Català: «quelcom de prodigiós, de genial, és Berta Singerman. Ho és per la fortalesa veritable del temperament, per l'extens de la seva gamma sentimental d'interpretadora, per l'harmonia i adaptabilitat del gest impecable i ric de modalitats, per sa memòria d'una amplitud i fixesa lapidàries, sense resalts ni vacil·lacions, per la plàstica estatutària o pictòrica de les seves actituds, per son bon



gust alat, purament femení, pel llarg i pacient estudi que ha fet del seu ofici, estudi que ha elevat la intuïció a ciència i mitjançant el qual tan solament, era possible la fússió dels recursos dispersos fins a conseguir la meravella extraordinària del conjunt.»

I, a propòsit de la referència de Sarah Bernhardt, Víctor Català va sortir en defensa enraonada de la companyia de la intèrpret francesa, que havia estat qüestionada per un sector de la crítica —P(rudenci) B(ertrana)— arran de l'estada a Barcelona, el 1921:

Perquè, en realitat, lo que han fet amb la companyia francesa, si no fos una porfídia alliberada, seria inexplicable. Car, malgrat lo que *han deixat de dir*, aqueixa companyia, ni és dolenta en conjunt ni en detall ni són inferiors les obres donades per ella a les del mateix genre que passen i es comenten, mal traduïdes i pitjor representades per actors que no tenen, quan

menys, la gràcia i la subtileza de la gent
parisenca.»

L'estreta relació i l'interès prou dilatat de Caterina Albert, en tant que espectadora i escriptora, pel conjunt de les activitats teatrals culmina amb un aspecte que caldria estudiar amb més aprofundiment, el de la teatralitat de la seva narrativa, i que ha estat ja apuntat per Bartrina, i Castellanos. En un altre ordre de coses, es pot apreciar com la cultura teatral de l'autora apareix constantment referenciada en el conjunt de la seva narrativa; en una narració, posem per cas, de títol inequívoc com «Pas de comèdia» (del recull *Vida molta*), entorn d'una «*feréstega domada*, però a l'inrevés», i que per a Helena Alvarado es tracta de «la superació d'una dona, sotmesa per la força física del mascle a través de la seva conscienciació del poder i la força de la intel·ligència i l'enginy». O quan en els anys trenta, i a propòsit d'un comentari sobre unes narracions de Tomàs Roig i Llop, Víctor Català ho planteja en termes de «comèdia»:

«Home de teatre, sí. M'ho provaven les ja esmentades "Cadenes invisibles" y m'ho confirmen "La força del record". Tirada? Resultament cap a la comèdia; llenguatge precís, sens sequedat, senzill, sens pobresa expressiva, natural y viu sens vulgaritat. Are que s'han posat de moda els temes espatarrants, més o menys estirats pe'ls cabells, és una bona esperança pensar que algú pugua oferir-nos un reposador ple de maticos suaus, d'harmonies fones, però sens estridències. La comèdia és un joch que no admet trampes, per quant ha de donar tot lo que promet. Per això no és un joch fàcil, de mirallets enlluernadors. Y en les probatures escèniques de V. jo hi veig una penetració psicològica y una contenció verbal que són, precisament, les que reclama el gènere. Sincerament, amich Roig, el crech en bon camí. En aquestes obres, s'ha oblidat V. de receptes y convencions y ha parlat, no pe'l goig de *fer-se escoltar*, sinó pe'l de dir el



que *sentia*: y és això, en definitiva, lo que
compta...»

Finalment, no vull deixar de glossar la valoració positiva que li mereixia —el 1917!— una proposta dramàtica com *La Baronesa*, de Josep Pin i Soler: «La crítica ha fallat ja en darrera instancia; V. es lo qui va cap dels pochos que a Barcelona saben fer l'alta comedia y portar a les taules un estament social que ja fora hora s'estudiés ab major deteniment del que s'acostuma. Si volem anar seguint l'impuls inicial cap a la plena ascensió, no hi ha més, hem de comensar a destriar y classificar pera que tot senti a espardenya o a senyoriu de cartró pedra: no'ns ne manca pas de viu y de lley, y, si no'n tinguessem, en darrer terme, l'hauriem de crear, com hem creat tantes altres coses que no teniem y que'ns feyen falta.»

Víctor Català va decidir conrear el monòleg amb una clara voluntat de renovar-lo, i de donar-li identitat pròpia i valor autònom. Bona coneixedora de l'estela dels gèneres menors vuitcentistes com els *pasillos*, els *entremesos/sainets*, o els *apropòsits*, es va plantejar actualitzar el monòleg, perquè deixés de ser «*el caganiu* dels gèneres dramàtics.» Per a ella, la devaluació del fill més petit de la literatura dramàtica es devia tant als escriptors que se n'havien servit, com al públic que els havia acceptat sense cap discussió. Així, «ni els autors, a l'escriure'ls, se preocupen d'esmerçar-hi talent», i, d'altra banda, «ni el públic s'avé a prendre seriosament una obra que comença per presentar-se amb modestes proposicions, induint a creure, tal vegada, que qui fa tan poc, o és que no pot fer més o que no pretén altra cosa que engiponar un *apropòsit* de circumstàncies destinat a un actor còmic perquè llueixi determinades facultats que posseeix».

Amb «meritíssimes excepcions», el gènere va ser desdenyat pel que feia a les seves possibilitats artístiques



al llarg del desenvolupament del teatre català en el darrer terç del segle XIX. Ara, en redactar Víctor Català els primers monòlegs, tres escriptors amb criteris literaris diferenciats havien iniciat ja la revaloració contrastada del gènere: Guimerà, Vilanova i Rusiñol. Quant al darrer, Víctor Català podia identificar-se amb els objectius artístics d'un futur company de grup, sobretot arran de l'impacte que va representar *L'home de l'orgue*, el primer monòleg de l'escriptor barceloní. Si seguim les paraules de Margarida Casacuberta, veurem fins a quin punt podem aplicar-les amb algun matís als inicis literaris i artístics de Caterina Albert: «De manera paral·lela a la renovació pictòrica empresa per Santiago Rusiñol durant aquests anys a cavall de la dècada dels vuitanta i de la dels noranta, l'incipient escriptor s'enfrontava a formes teatrals i literàries en general *menors* per tal de mostrar un fet molt simple però molt revolucionari alhora: que l'art i la literatura no estaven sotmesos a uns determinats clixés, que la condició *sine qua non* de la bellesa ja no depenia dels grams temes ni de les grans parafernàlies i que la capacitat d'emoció, de

suggestió i de provocació havia desbancat els valors artístics que funcionaven amb anterioritat.»

Perquè per a Víctor Català, tant Rusiñol com sobretot Guimerà devien ser l'explicitació d'aquelles «meritíssimes excepcions»; els drames i els monòlegs escrits pel dramaturg vendrellenc en els anys noranta es convertien en un referent immediat. Un model que, tot bandejant el caràcter còmic i faceciós del monòleg vuitcentista tradicional, havia revifat el gènere amb un tractament dramàtic, viu, expressiu i personal de la realitat, immediata o no. Així, el 1926, en parlar de la publicació dels *Quatre monòlegs*, el 1901, ratificava discretament aquesta opinió de la crítica de l'època:

«*Quatre monòlegs* inicia el cicle "ombrívol". Van dir que es tractava d'una imitació guimeraniana. És possible. Era a començaments de segle. Guimerà era l'ídol de les joventuts. *Drames rurals*, publicats primer en fulletó i després en

volum per la revista “Joventut”, fressa encara
mes el camí ple de fantasmes dolorosos.»

A banda de la més que qüestionable «idolatria» que Guimerà podia exercir sobre el conjunt de la joventut modernista a inicis de segle —tot i així hem de valorar l’aportació de Carles Batlle sobre la influència de Guimerà en Adrià Gual—, sembla fora de dubte que Víctor Català es va emmirallar en el model monològic conreat per Guimerà. Evidentment, però, el lligam de Víctor Català amb Àngel Guimerà no es limita ni es redueix només a la utilització d’una determinada proposta de monòleg; el punt de connexió entre els dos escriptors és més profund, i afecta també a l’ascendència de Guimerà sobre el conjunt de l’obra —especialment la narrativa— de Víctor Català, perquè té molt a veure amb el que ja va analitzar Jordi Castellanos:

«Crec que la lectura que fa de Guimerà sorgeix de les premisses estètiques ja establertes d’individualitat creativa i d’intensitat emotiva

expressiva (la perspectiva de valoració és, doncs, com a mínim tal com és formulada, plenament “modernista”, i no és ni el Guimerà “històric” el que es valora, sinó l’expressiu.»

Més encara: el desenvolupament del teatre de Guimerà al llarg dels anys noranta, la seva progressiva ubicació en la realitat coetània i quotidiana, copsada tant en els aspectes i detalls més immediats com en la sentida exposició de les misèries materials i de les passions i desitjos humans més a flor de pell, devien atreure extraordinàriament la nostra atenció d’escriptora. Un impacte potser no tan radical com el produït per Guimerà, però igualment efectiu, el va rebre també en llegir «Natura», una de les narracions del recull *Figura i paisatge*, publicat el 1897 per Narcís Oller. Al capdavant, l’eclecticisme artístic de què faria gala anys després en el famós «pòrtic» de *Caires vius* (1907) venia a correspondre’s també amb els esforços d’Oller i de Guimerà, de filiació romàntica tots dos, d’assimilar i assumir, i apropiat-se’n per a les respectives obres, determinats aspectes de la preceptiva realista-naturalista,



sense que això els privés de mostrar una personal i subjectiva visió del món.

Arran de la mort de Guimerà, Víctor Català va publicar a la revista «Catalana» *L'estàtua viva*, on la descripció minuciosa i vehement que fa de la poètica guimeraniana es pot llegir, perfectament, en clau d'autoreconeixement de la trajectòria de la nostra escriptora:

«Car, a dir veritat, cap poeta, cap dramaturg, cap patrici de la Renaixença ha revelat i personificat com ell tot lo que d'agreny, d'hirsut, de tendrament feréstec —d'almogàver—, resta encara en el fons de nostra naturalesa; cap, com ell, ha tingut el verb càlid i grandiloqüent, sens termes mitjos ni paliatius, de la revolta de l'inconformisme, de la intransigència en l'ideal, que pugna i bramula imparablement dintre nostre, com embats de congènita tempesta; cap, com ell, ha sintetitzat l'antítesi que fa nostra força i dóna nostra mesura; cap, com ell, ha projectat

enlaire, d'un sol raig, el sentit utilitari que mou nostra sang fenícia i alhora l'idealisme afogarat del nostre impuls de llibertadors d'esclaus, de redemptors d'opresos; aqueixa corrent doble del positivisme i romanticisme que contrapesa en nosaltres i estabilitza fins al màxim afectes i qualitats.»

Com a resultat d'aquest «corrent espiritual doble» Guimerà, «al crear les figures centrals de les seves peces dramàtiques», els converteix en «éssers de vida extracorrent, desfocats i enlluernants com evocadors de somni mirífic». I alhora, en tant que «observador fidel, anota pacientment les característiques racials de la gent de carn i ossos, en sos innumbrables personatges secundaris». Més encara: «busqueu entre els fills de son enginy, un sol de carés desconegut, un home o una dona que no responguin, pel fons o per la forma, als imperatius ètnics i no l'hi trobareu: podran manca'ls-hi moltes coses, humanitat inclòs, però, més o menys acusada, més soma o més retracta, carregada d'oripells o nueta de pèl a pèl, ara

arborada per quimeres alades, ara junyida, a pla de sol, al jou de les més vulgars realitats, sempre palpita i canta en ells la catalanitat, aqueix quelcom inconfundible i assolible tots, com producte i concreció que de tots és: una ànima inquieta, bellugosa, però no escorredissa de nostra comprensió usual —no literària— com ho fóra, per exemple, la d'una *Hedda Gabler*, d'un *Admirable Crichton*, d'una paradoxa pirandelliana qualsevulla...»

En definitiva, no es pot negligir el reconeixement implícit i explícit de l'obra de Guimerà en la de Víctor Català. Per damunt de tot hi ha determinades coincidències en la poètica general dels dos escriptors pel que fa a la sinceritat artística i a les tècniques de la intensitat dramàtica utilitzades. Una manera de percebre la relació entre vida i literatura que duia Víctor Català a confessar-se a Joan Maragall en aquests termes:

«Altrament, vostè me diu que mes paraules lo deixen intranquil sempre i sempre amb l'afany... de sentir-me explicar amb més claretat, de dir lo

definitiu de mon sentiment. Lo definitiu! Ho diré alguna volta?... *La pruija instintiva de furgar en la vida, de sotjar-la pels sotes, los xarabota contínuament, mos sentiments, i no els deixa posar Les preguntes que no tenen resposta, los problemes sens solució aparent, les fatalitats inesquivables que planen sobre les criatures, me tenen, sempre alerta, involuntària, porfidiosament. Per això no puc aconseguir la serenor dels convençuts.* Si jos fos poeta, com vostè, comprenc que faria, a pesar meu, cants aturmentats i plens d'agrors. Ara, com que no sóc poeta, m'arronso d'espatlles i m'empasso lo que no sé dir. Potser tinc una falsa idea de la vida, potser una excessiva sensibilitat espiritual... probablement això. De totes maneres, lo pòsit enterbolidor!»

(La cursiva és meva.)

En les paraules de Víctor Català, hi entreveiem la resposta d'una sensibilitat viva, inquieta, preocupada per «omplir» la pròpia obra literària de tots aquells aspectes i problemes que, fins a l'aparició i desenvolupament del Naturalisme, romanien oblidats o amagats en els calaixos dels escriptors, ja fos per raons d'ordre moral o ideològic, per por, o per la dificultat/incapacitat de convertir-ho tot en matèria artística. Des d'aquesta perspectiva, podem relacionar l'aposta literària emergent de Caterina Albert / Víctor Català amb les manifestacions més radicals del Naturalisme europeu pel que fa a l'interès doncs, el desig d'explorar la interioritat de l'ànima humana, més enllà de la mera i aparent descripció del conjunt de la realitat social.

Com en el cas de Guimerà, la base naturalista va permetre que Víctor Català abordés en els inicis de la seva carrera literària una sèrie de problemàtiques que, en el context de l'època, vulneraven les normes de la moral establerta, la poètica adotzenada de gran part dels escriptors, i els gustos conservadors de la societat culturalitzada. Entre altres problemes, i de manera destacada, el del «mal, lié à



la sexualité et à la conscience morale», tan present en l'obra de Zola o de Strindberg, per donar un referent teatral.

III

Tot i reconèixer els «límits ja de si una mica justos del monòleg», Víctor Català estava convençuda de les possibilitats de reactivació del gènere en termes artístics:

«Confesso que tinc una feblesa pel monòleg i que el considero un gènere tan susceptible de perfecció i d'importància artística com qualsevol altre dels gèneres teatrals, ja que per mi lo mèrit valor d'una obra no depèn pas de ses dimensions i altres nimietats per l'estil, sinó del perfeccionament que tinga dintre les condicions de sa naturalesa.»

Les rotundes declaracions de Víctor Català ens serveixen de base per fer una sèrie de consideracions sobre les característiques formals dels set monòlegs publicats. En

primer lloc, Víctor Català va voler remarcar-ne el caràcter teatral amb la incorporació de personatges secundaris, en tant que meres presències físiques i funcionals, en alguns monòlegs —*La infanticida, Pere Màrtir, Germana Pau*—:

No he reparat en valer-me de personatges secundaris que ajudessin a explicar la presència del protagonista i donguessin relleu a sa tasca, evitant-li l'agra i antiestètica necessitat —capaçca per si sola de llevar tota la vida i color de realitat al monòleg— d'encarar-se amb lo públic i contar-li facècies i tribulacions com qui conta una rondalla a les mainades. Al prendre'm aquesta llibertat, no sé si he fet ben fet o si he fet mal fet; lo que sé tan sols és que he fet lo que volia fer, sense preocupar-me de lo que vinga al darrera.

O el tractament metateatral que presenta a *Les cartes*, on un actor convida la Mariona, protagonista del monòleg, a explicar la seva història a canvi d'una determinada

compensació econòmica. Fixem-nos en les característiques textuais d'aquest monòleg en el fragment següent:

INTRODUCCIÓ

«Un actor ben conegut del públic entra, amb una cadira a la mà; diu al públic, ran de la bateria.

ACTOR

«Senyors!... Desitjosa aquesta empresa de correspondre al favor constant que el públic li dispensa, ha projectat donar alguna varietat als espectacles, assajant representacions d'art... Avui, després de molts dubtes i vacil·lacions, mes animada de la millor intenció i convençuda de fer obra de regeneració, en més petita o més gran escala, tractant de vivificar amb nous elements la nostra maltractada i decaiguda escena, té el gust d'oferir-los la primera mostra d'aqueix art... inconscient, esperant que, si resulta plena de deficiències, com sol passar amb tota prova, el

respectable públic se servirà dispensar-les i tenir en compte només el bon desig i el desinterès que en pro del públic i de l'art ha guiat l'Empresa.»

En segon lloc, la percepció teatral —i no només literària— que Víctor Català atorga als monòlegs es concreta tant en l'acurada descripció dels contrastos de llum —reflex de la seva activitat i formació artística—, com en la precisa col·locació de les pauses i dels silencis en els monòlegs. I, sobretot, en l'elaborada confecció de les acotacions de cada monòleg, segons el caràcter singular de cadascun d'ells. Així, no desestima a *La infanticida* cap informació, precisa o no tan detallada, relacionada amb el marc on es desenvolupa l'acció, i amb la protagonista, de qui Víctor Català descriu la forma de vestir o els gestos en justa correspondència amb el seu complex estat emocional:

escampats per l'escena, els objectes necessaris i usuals en semblants llocs. Asseguda al llit, la NELA, arrupida, el cap entre les mans i els dits crispats en la cabellera revolta. Duu camisa de

drap de casa, escotada i rogenca, amb arrugues al volt del coll i amb les mànigues fins al colze, com les que usaven les pageses de cinquanta anys enrera; faldilles velles i curtetes de blavets; cotilla de setí groc fosc, que serveix de gipó i, si es vol, un mig mocador tirat al coll. És jove, està esgrogueïda i té l'esguard extraviat, de boja.»

Quin contrast amb la brevetat i la nuesa expressiva, a la manera maeterlinckiana, de l'acotació *Germana Pau!*:

«Celda d'una casa de curació, assistida per germanes Paüles. Un llit en el que jau un home, amb tot lo cap embenat, dormint amb postració. Al costat del llit, enlaire, una finestra gran amb cortines blanques; los objectes apropiats; olor de pòcimes i cloroform, perceptible des de la sala. A la porta de la celda, Germana Pau, enraonant a mitja veu amb una altra germana.»

Cap més altra descripció física o material ni de l'espai ni de la protagonista del monòleg —sí sobre el seu

comportament i l'evolució del seu estat d'ànim—; en canvi, a *La Vepa* ofereix de manera exclusiva una allau d'informació precisa i detallada, a la manera realista-naturalista, del marc de desenvolupament de la histèria:

«Sala-cuina en lo primer pis d'una casa de treballadors, molt pobra; al fons, centre, un balconet amb barana de fusta, obert de bat a bat, deixant veure un cel gris i mústic i les teulades i campanar de la vila. Al fons mateix, esquerra, una llar rústega amb gran campana, amb lleixeta al caire del que penja una randa retallada en paper virolat; sobre la lleixeta, alternats, plats blancs i gots de vidre. A dreta de la llar, un quinquar de llauna verda i a l'esquerra una lluquetera, penjats ambdós de la paret. A l'esquerra també, mes practicada a la paret lateral, la boca del forn, amb porteta de ferro, i dos o tres fogons escarbotats i runosos, amb la carbonera a sota i al cim d'ells una altra on hi ha ampolletes, xicres i to-pins de terrissa; a terra, al

peu de la llar, un feixet de llenya. Una porta per banda, que no s'encarin, suposant-se que donen, la de l'esquerra, al rebost, i la de la dreta, a l'interior de la casa; entre aquesta i el fons, lo prestatge de l'escala, fet com una gàbia, amb barrots de fusta; sobre i el prestatge, un parell de càntirs, una panera curulla de roba, unes sabates o espadenyas velles, una gaveta de mestre de cases. Entre el prestatge i la porta, una taula-pastera, amb mig pa de casa, un plat, una forquilla de fusta i un ganivet damunt. Penjat a la paret, un quadro amb marc de fusta, pintada de color de xacolata i fons de paper daurat, amb una fotografia petita enganxada al mig. Tres o quatre cadires velles i desaparellades, ací i allà. Sostre de cairats torts, pintats d'ocre, parets emblanquinades amb una faixa negra a ran de sòl. És al caient del di. Dreta i esquerra, les de l'actor.»

En tercer lloc, Víctor Català va concedir una importància extrema a la interpretació, i, en aquest sentit, no es va cansar de fer observacions sobre la manera amb què els presumptes actors i actrius dels seus monòlegs s'haurien d'acabar als personatges. El «realisme» sobresurt en totes les consideracions que Víctor Català fa sobre la possible escenificació i sobre el caràcter del personatge amb el corresponent estat emocional. Així, el que anota en el primer monòleg —«Tant en la disposició de l'escena com en tot lo relatiu al personatge deu imperar el més absolut realisme»— és traslladable al conjunt de la seva producció dramàtica.

D'altra banda, la interpretació del monòleg ha d'evitar la monotonia —*Pere Màrtir, La Vepa, La infanticida*—, i ha de procurar ser versemblant, «sense declamar ni accionar amb petulància en los passatges més dramàtics», com assenyala a *Pere Màrtir*, o a *Les cartes*: «L'actriu que representi el paper ha d'amagar lo més possible son art, fins a fer verossímil la faula i que el públic la prengui per

realitat; sobretot, naturalitat i senzillesa, tant en el dir, com en la mímica, com en el vestir el personatge.»

Víctor Català dóna, doncs, una gran importància als aspectes formals i tècnics d'una possible representació, perquè, entre altres coses, vol aconseguir que les històries dels i de les protagonistes dels monòlegs arribin amb la màxima versemblança i fluïdesa a l'espectador fins a provocar-li una sensació d'autenticitat. Perquè, com va manifestar a les acaballes de la seva vida, «a mi sempre m'havien agradat els monòlegs, tal volta per ésser explicació d'un caràcter». Òbviament, Víctor Català parlava ja des de la distància i amb l'obra feta; en el seu cas, es tracta d'uns caràcters sobretot femenins, que també faran acte de presència en *L'alcapota*, un quadre de costums escrit sota l'estímul de *La Celestina*, i en què Víctor Català denunciava en termes maniqueïstes una lacra social, l'explotació de la dona a càrrec d'una altra, feta amb premeditació i traïdoria.

Efectivament, Víctor Català va crear cinc personatges femenins —*La infanticida*, *Germana Pau*, *La tieta*, *La Vepa*, *Les cartes*— i dos personatges masculins —*Pere Màrtir*, *Verbagàlia*—, de distinta significació literària. N'hi ha, com els protagonistes de *Pere Màrtir*, *Verbagàlia*, *La Vepa* o *Les cartes*, que no arriben a transcendir mai el nivell simbòlic que s'observa a *La infanticida*, *Germana Pau* o *La tieta*, tres monòlegs lligats a l'exposició d'uns personatges més complexos —els dos primers, fonamentalment—, d'una gran riquesa interior, i en un estat de confrontació amb ells mateixos i amb la societat o el món. Si el conjunt de desgràcies que afecten a *La Vepa*, un text d'extremada tristesa, reuneix tots els ingredients d'un peculiar monòleg «social» de base naturalista i amb una càrrega important de trets fulletonescos, a *Les cartes*, on la ingenuïtat ultratjada és mostrada en clau de sainet, l'autora presenta un personatge que, com bé va assenyalar Helena Alvarado, recorda el d'alguns dels contes de Mercè Rodoreda «tant pel que fa a la tècnica com pel tractament de la protagonista» mentre que el xerraire i patètic personatge de

Verbagàlia sembla fet a mida per al lluïment d'un gran actor còmic, tot seguint l'estela vuitcentista de Lleó Fontova.

Quant a *Pere Màrtir* i *La tieta*, els dos protagonistes responen a una circumstància comuna: dos éssers sense voluntat, mancats i necessitats d'afecte, que viuen sense haver saciat les seves ànsies de desig amorós. Els dos sofreixen en silenci per l'amor anhelat no rebut o perdut, sense que cap dels dos sàpiga o pugui modificar unes situacions llastades. La seva passivitat masoquista, que deriva cap a la cosificació/animalització, els projecta a un futur eixorc, que l'autora tracta amb una mirada de compassió en el cas de la tieta:

Esperem, doncs, la sotragada ferma,
mes esperem-la sense gaire angúnia:
esperem-la resant... o ben dormida
i somniant lo que devia ésser
i no he sigut, que, si la vida és somni,
fins al cel no voldria despertar-me!

Aquesta resolució melodramàtica i moralitzadora, que de manera més atenuada també localitzem en el desenllaç final de *Germana Pau*, lleva força i radicalitat dramàtiques al plantejament renovador que Víctor Català volia imposar al monòleg. Amb tot, retinguem que el més interessant del caràcter de la tieta ens és ofert en termes d'oposició vitalisme/decadentisme, tan freqüents a l'època:

Ell me deia sovint que jo flairava
com pom de gessamins, malva i violes,
i era ma pell la que la flaire feia,
flaire de bosc en flor, de primavera,
de joventut, de disset anys magnífics
que van fugir com una breu polsada.
Jo coneixia que em trobava hermosa
i en sentia tal pler, tanta ventura
que creia el món petit per contenir-la.
També em solia dir Venus de Milo,
guaitant-me extasiat més d'una volta,
i potser era tan bella, o més encara,
jo amb ma vida mortal que l'obra augusta,

perquè jo era de carn i ella de marbre;
freda ella i blanca com lo gel sense vida,
i jo olorosa i somrosada i tèbia
com una rosa que en ple dia s'obre;
dura ella al tacte, jo com una ploma;
ella esguerrada, capolats los braços,
que no podien abraçar; i, en canvi,
jo amb dos de ben sencers, que desitjaven
enroscar-se al coll d'ell com serps d'ivori
i estrangular-lo amb delirant carícia.
Avui que les anyades l'han fet cendra
és quan comprenc l'encís de ma hermosura
i el goig que an ell, a mon promès, donava.
Com d'agraïda sa mirada ho deia!
Com ho deia sa boca encisadora!

Tanmateix, és amb *Germana Pau* i *La infanticida*, sobretot amb el darrer, que Víctor Català sap treure el màxim profit de les possibilitats de modernització del monòleg, sobretot des del punt de vista argumental i temàtic. Les dues protagonistes —Júlia / Germana Pau i Nela— violen amb el

seu comportament, fruit de les conseqüències de la passió amorosa, les estrictes normes morals de la societat establerta que, en tant que Víctor Català, no tenia cap mena de por a denunciar:

«No trobaven que jo contés la història d'un infanticidi. I, no obstant, és que pot tenir límits l'obra de l'artista? No crec que unes normes morals puguin frenar-la. Crec elemental advocar per la independència de l'art. Gràcies a aquesta independència he pogut ser fidel a la meva vocació, que tothom hauria volgut intervenir. No reconec altra norma que la del bon gust, ni altra immoralitat que la de la inutilitat. L'obra mal feta és, per això mateix, també, l'obra immoral. El bon gust, que de molt joveneta va menar-me a fruit de les pàgines saborosíssimes de *La Celestina*, per exemple, m'ha fet rebutjar sempre, àdhuc com a lectora, les produccions suspectes.»

Vegeu, si més no, les peripècies i les transgressions de l'abans Júlia ara Germana Pau —quina cruel ironia! Temps enrere, la protagonista va estimar amb bogeria un home, que la va abandonar per «aquella innoble avessa d'ulls impúdics, carn de bordell embolicada amb sedes».

Contrariada, va decidir fer-se monja i convertir-se en la Germana Pau. El lector resta colpit per la violència física i verbal amb què en retrobar l'antic arnant la monja decideix dur a terme la seva venjança personal. Justament ara quan se sent «cosa», i com «una eruga que se rebolca sens voler, per terra, lluny dels homes, de Déu... i de tota ànima». La dona es mostra rabiosa i ressentida de la vida íntima de què hauria pogut gaudir amb l'home que estimava i que la va deixar. Com a *La tieta*, però, hi sobra absolutament la moralitat final, la insistència forçada de l'autora a voler «perdonar-la» del crim comès.

Què puc dir que no s'hagi dit ja sobre *La infanticida*?

Margarida Casacuberta ja va explicar les circumstàncies concretes que van envoltar els Jocs Florals d'Olot de 1898, en premiar-li el monòleg. Mercè Otero i Francesa Bartrina,

entre d'altres, han realitzat lectures diferenciades i alhora riques i complementàries del text. Procuraré, doncs, centrar-me en una sèrie de punts que s'inscriguin dins el marc general de la meva exposició. En primer lloc, vull recordar que es tracta del primer monòleg escrit, al qual segueixen *La tieta* (1898), *Les cartes* (1899) i *La Vepa, Pere Màrtir, Germana Pau* i *Verbagàlia*, i el que, per tant, prefigura el món dels «dramas rurals», ja redactats o en procés. En segon lloc, voldria remarcar que «el caràcter modernista que hi descobria el secretari del jurat es trobava justament en l'elevació del determinisme naturalista a una concepció simbòlica que remet a un fatalisme còsmic que engloba i domina el sentit de la vida humana». Una concepció que no comparteix, però, amb el conjunt dels monòlegs escrits posteriorment, potser només —i en menor mesura— amb *La tieta* i *Germana Pau*. En tercer lloc, vull valorar el tractament personal que fa tant del monòleg com del caràcter mateix de la Nela, segons la valoració que Strindberg fa del concepte «caràcter» en el pròleg a *La senyoreta Júlia*, el 1888. De fet, i amb totes les matisacions de rigor, la Nela revela públicament el seu estat emocional,

i qüestiona amb el seu comportament i la seva actuació les normes morals i afectives establertes. Perquè ella ha estimat lliurement, ha conegut el plaer, que ha donat fruit; un fruit, però, no acceptat per la societat i que serà la causa irremissible del seu sentiment de culpabilitat fins a dur-la a la bogeria i a l'autopunició. Des d'aquesta perspectiva, la Nela guarda també alguns punts de contacte amb alguns dels personatges guimeranians dels noranta —Marta, Maria Rosa, Àgata—, que han viscut i patit les conseqüències del desig amorós i del rebuig social. Una Nela que a la manera guimeraniana, evoca les seves trobades amb en Reiner:

perquè jo no era jo... feia sos gustos,
 puix era amo de mi... Si jo el volia
 més que a tot lo del món!... Que abans de veure'l
 semblava una bèstia salvatgina.
 Escopia a tothom, tirava coces,
 vivia entre els garrins, en les estables,
 i ni sabia enraonar... Mon pare,
 poc ne feia cabal, de la mossota;
 altra feina tenia amb molí i terres!



I ell... m'ho va ensenyar tot... Primer, de modos,
després de ser endreçada i curiosa...
que, en dos mesos només, va capgirar-me
que la gent del veïnat no em coneixia,
i encara no ho sé, com vaig poder agradar-li!
No semblava sinó que a cau d'orella
me deia Déu tot lo que fer calia...

És amb *La infanticida* que Víctor Català converteix el monòleg en l'expressió autèntica, dura i crua, d'una torbació i d'una tensió física i psíquica que permet que la protagonista s'expliqui i se sinceri emotivament davant d'aquell auditori, que, en el seu estat d'emboïment, creu que la contempla. Una dona que reviu angoixadament el desig interromput que encara sent pel Reiner i la por de l'amenaça del pare, en forma d'una simbòlica i fàl·lica falç, que recorda el tractament igualment simbòlic i fàl·lic amb què Guimerà utilitza el ganivet a *Terra baixa* o la fitora a *La filla del mar*.

Escrits en vers o en prosa a finals i inicis de segle, entre 1898 i 1902/1904, els textos teatrals de Víctor Català

s'inscriuen en el context precís de la incipient modernització del teatre català. 1898 és l'any del Teatre Íntim —el de la representació d'*Ifigènia a Tàurida*, de Goethe, traduïda per Joan Maragall i dirigida per Adrià Gual—, el de la publicació de la traducció d'*Hamlet* a càrrec d'Artur Masriera, i també de *L'alegria que passa*, de Santiago Rusiñol, o de *Silenci*, d'Adrià Gual, o d'*Els primers freds* i *Els conscients*, d'Iglésias, i *La fada*, de Jaume Massó i Torrents. Som just a l'inici de la modernització de la literatura dramàtica catalana a càrrec d'uns autors que encara no havien estat acceptats globalment pel públic català i que per fer-ho van haver d'atenuar les orientacions ideològiques i estètiques de les seves propostes dramàtiques. Això no es va produir en els casos de Rusiñol, Iglésias o Gual fins als primers anys del nou segle, quan Víctor Català, encoratjada per la bona acollida de la crítica a *Drames rurals*, va abandonar la seva trajectòria com a dramaturga.

Certament, com a dona i com a dramaturga modernista, hauria tingut dificultats per ser acollida amb monòlegs com *La infanticida* o *Germana Pau*, si tenim en compte a més el



rang menor amb què a l'època es valorava el gener des del punt de vista literari i teatral. Ni les empreses, ni les companyies, ni els intèrprets, ni la crítica, ni el públic mateix van atorgar mai al monòleg de caràcter còmic —quasi exclusivament— i, en menor grau, dramàtic, l'estatus atorgat a qualssevol de les altres peces dramàtiques. Tanmateix els monòlegs li van servir, a Víctor Català, com a exercici d'estil i com a camí sense solució de continuïtat cap a la narrativa. L'elaboració dels *Drames rurals* li van permetre tractar de la realitat amb una llibertat artística que, probablement, els condicionants de l'entorn teatral no li haurien permès de realitzar, si hagués decidit continuar la seva incipient trajectòria teatral.