



## **JOSEP MIRACLE, «El teatre de Víctor Català», pròleg al *Teatre inèdit* de Víctor Català. Els llibres d'Or, 1967.**

### I. UN PROJECTE I UNA IL·LUSIÓ

Ara no puc precisar el dia, però sí que puc dir que era un diumenge d'octubre de 1965. Feia un temps de tardar, ventejat, rúfol, cru, d'un gris de plom. Vam posar peu a terra davant per davant d'aquella mica de platja acassolada que dóna tant de color a l'Escala, amb les seves barques ventrudes, aleshores inactives, plenes de caixes buides, de xarxes penjants, d'andròmines en escampall, i cadascuna amb aquella palmera de fanalassos, tots apagats. Les dones van tenir punt a fer-s'hi retratar, desafiant el vent i el fred. Després, quan es van veure en el paper fotogràfic, no es van agradar: totes duien les solapes de alçades fins a ran d'ulls, els cabells alloure, i es manifestaven visiblement enfredorides.

Havíem anat a l'Escala com tantes altres vegades —parlo per la meva muller i per mi— per saludar les germanes



Albert, que d'ençà de no sé quants anys ens feien tant d'honor amb la seva amistat. I hi havíem anat, també aquella vegada, per acompanyar admiradors fins a la cambra de la més gran, Caterina, la genial escriptora que signava amb el pseudònim «Víctor Català». Només que aquella ja no era allò de capitanejar un grup més aviat anònim vingut de Barcelona en autocars o bé en cotxes particulars, com tants cops m'havia tocat de fer d'ençà que Víctor Català havia complert els noranta anys —1959—; aquell dia la colla era força més reduïda. I la visita tenia un altre to. Aquella vegada, la festa es feia a prec de l'actor Màrius Cabré.

A tots —i ara hi compto també Caterina Albert i la seva germana Amèlia— ens va anar molt millor allò de ser poca colla que no pas el grup nombrós d'altres vegades. Així, la conversa Lliscava més fina, més llisa, més espontània i natural, més d'entre nosaltres, per no dir més en família que semblaria tota una exageració. I de mica en mica, sense apressaments ni subtileeses, vet ací que es va sortir a parlar de les coses de teatre. Que d'això, en definitiva, es

tractava. Màrius Cabré, que no debades havia demostrat conèixer tota l'obra literària de Víctor Català, s'havia proposat d'homenatjar també l'escriptora en el seu aspecte d'autor teatral; no ja, doncs, en el menys conegut, sinó —i ara parlo pel públic en general—, en el més absolutament desconegut.

La producció teatral de Víctor Català tenia, llavors, la seva petita incògnita. Se'n coneixia el volumet *Quatre monòlegs* que la seva autora havia publicat seixanta-quatre anys abans, el 1901; i mig entre boires, anys ha —ja en parlaré després—, i molt més concretament d'ençà que la mateixa autora ho havia proclamat, se sabia també l'existència d'un cinquè monòleg —que molt probablement devia haver estat el primer—: *La infanticida*. Hi havia, però, d'altres coses, drames i comèdies, de les quals jo tenia una vaga referència d'ençà que per primera, vegada a la vida havia anat a l'Escala; i això venia del fet que l'objecte principal del viatge havia estat començar a preparar, editorialment parlant, les noces d'or de Víctor Català amb la literatura. Damunt d'aquelles obres de teatre, però, s'havia abatut



com una mena de fatalitat: mai cap d'elles —i per unes raons molt al marge d'allò que Sagarra deia dels «llops i les guineus»— no havia estat duta a l'escena pels actors professionals ni pels actors «aficionats»; ni mai cap editor no acceptà de Víctor Català una sola obra de teatre per donar-la a conèixer, en forma de llibre, al públic.

Tot això que estic dient va donar no sé quantes voltes en la nostra conversa d'aquell gèlid matí de tardor. Molt seriosament, i molt autoritzadament. Car Víctor Català, que era una consumada mestra en l'art d'endevinar els pensaments i sobretot les intencions dels seus interlocutors —quants de periodistes-caçadors van quedar caçats de bones a primeres sota els trets aguts de la mirada de Víctor Català!— va comprendre molt de pressa la finalitat concreta de la nostra visita; i encenent tot d'una amb nova flama els fanalets de la il·lusió en els seus ulls de norantena, va pregar la seva germana Amèlia que dugués «les carpetes de teatre». Les va dur —i no eren totes—, i les vam tafanejar a pleret: còpies a màquina fetes en diverses èpoques, unes només començades, unes altres

inacabades, aquestes repetides, aquelles incompletes. Devia fer temps que no havien estat tocades. I, així i tot, eren l'inequívoc testimoni d'una tasca de revisió feta una mica de pren i deixa, empresa segons l'humor o segons aneu a saber quines circumstàncies. L'estat ordenat i desordenat alhora d'aquelles còpies, i la indiscutible impossibilitat de poder treure'n l'entrellat en poca estona, va fer que la mateixa Víctor Català ens invités a una altra sessió, per a la qual ja ens tindrien preparats tots els materials, els d'aquelles carpetes i d'unes altres.

—Hi vingui per dos o tres dies, si es vol llegir tot això! —em va dir en un d'aquells esclats de cordialitat amb què m'havia distingit tantes vegades. I dirigint-se a Màrius Cabré—: Així tindran feina avançada. —I, encara, a mi i a la meva muller—: I hi vinguin amb la seva filla! La portin, que l'enyoro!

Què més no hauríem volgut tots plegats? De tots aquells desigs, només se'n va poder complir un: que la meva filla formés part de l'expedició en la nova visita, substituint la



meva muller, que es va haver de quedar a Barcelona. Ni jo vaig poder trobar l'oportunitat de passar dos o tres dies a l'Escala, ni amb Màrius Cabré vam trobar cap dia apte en tot el mes de novembre. Víctor Català no se'n devia saber avenir. No vam poder anar a l'Escala fins al 8 de desembre, aprofitant la festa de la Puríssima. Víctor Català ens va fer una rebuda absolutament fora de sèrie, en la qual els amicals retrets eren fets amb dringadera d'alegrois. L'escriptora estava d'una extraordinària eufòria. El diumenge abans, dia 5, havia rebut la visita d'un grup de daines de les Corts intitulat amb el seu nom, «Víctor Català», el retrat de les quals ja havíem vist penjat, de bella entrada, a la paret de la dreta de la cambra. Parlava d'aquelles noies i d'aquella visita amb un notori engrescament. Va cantar i tot alguna cosa de la cançó d'un dels seus monòlegs. Va explicar —ja era de preveure— l'anècdota aquella reveladora no ja dels seus indissimulables desafinaments, sinó dels indefugibles poders catastròfics del seu cantar. Va fer no sé quantes agudes observacions sobre la revisió que estàvem realitzant dels materials continguts en aquelles carpetes.

Va dir no sé quantes subtilitats sobre la manera com jo em sortia de llegir en veu alta i a primera vista la seva escriptura de minyonia... Quin matí més ple d'alegria i de rialles, aquell matí!...

Evidentment, aquella visita del dia de la Puríssima tampoc no deixava temps de llegir, de llegir de debò, cap de les obres de teatre de Víctor Català. Fins i tot deixant de banda les que eren inacabades, en l'original o bé en la còpia. Aleshores vam anar tots plegats per feina, i vam decidit el pla que calia seguir: ella, Víctor Català, ens autoritzava a fer la mena d'homenatge que havia imaginat Màrius Cabré; i a fi i efecte de facilitar-ne la realització —jo podria jurar damunt la cosa més sagrada que en això pesava més la idea de poder veure realitat una il·lusió de tota la seva vida que no pas la vanitat d'un homenatge més—, ens va fer la gran confiança de deixar-nos endur les còpies d'unes quantes obres de teatre perquè les llegíssim amb més calma i decidíssim amb major llibertat de moviments. De cara al teatre, ell, Màrius Cabré, faria la tria definitiva i n'organitzaria la representació. I jo m'havia d'encarregar de

l'edició d'un volum amb les obres triades, amb la qual cosa ella veuria també realitzada una altra de les seves il·lusions. Fet el pla, la bomba esclatà a la impensada. Amb una grandíssima energia, Víctor Català va dir a Màrius Cabré:

—Senyor Cabré! Si vostè fa la representació, jo la vindré a veure!

Vist aquest clima, és fàcil d'imaginar els adéus. Van ser tan afectuosos, tan entusiàstics, que vaig tenir la bona idea de recollir-los dins la màquina fotogràfica. I la més bona, encara, de reclamar que també hi fos recollit el meu adéu. Va disparar la màquina la meua filla. Aquella fotografia, la d'ella amb mi, va ser la darrera que es va veure fer Caterina Albert i Paradís. Tres hores més tard, Víctor Català va caure en la postració que marcà la darrera fase de la seva vida. Va durar de cinc a sis setmanes. El 27 de gener de 1966 Víctor Català deixà d'existir. Quan vaig arribar a l'Escala, la genial escriptora ja era cadàver. Màrius Cabré arribà l'endemà. No ens ho sabem acabar. Ella,





Víctor Català, ja era indiscutible que no assistiria a la representació de les seves obres teatrals. Però així i tot, nosaltres ens sentíem molt més obligats a organitzar la mena d'homenatge que li havíem promès, i que ja entrevèiem que no seria celebrador fins al cap d'un any, en ocasió de l'aniversari del seu traspàs. A l'hora de l'enterrament, no mancà el periodista que va posar atenció en les nostres preocupacions: «Mario Cabré y Miracle hablaban de sus secretos», va dir en el seu diari.

## II. LA NEBULOSA ELS COMENÇAMENTS

Quan l'any 1962 vaig ser pregat d'escriure, amb unes certes presses, una síntesi biogràfica de Víctor Català, em vaig trobar amb unes dificultats que ja em van entrebancar quan sostenia converses amb Pompeu Fabra. Aquestes dificultats es podrien molt ben concretar en aquesta senzilla frase: la posició passiva del personatge. Ni ell ni ella no foren persones encoratjadores de biògrafs responsables ni de periodistes tafaners. Ja m'he referit abans a l'especial

mestratge de Víctor Català —en aquest sentit, molt més acusat en ella que no pas en Pompeu Fabra—, i no hi he d'insistir. L'una i l'altre responien si se'ls preguntava; però sabent i tot l'extraordinària importància que podria tenir una senzilla explicació per deixar ben clar i ben fora de dubtes tot allò de les causes i dels efectes, mai dels mais, ni Víctor Català ni Pompeu Fabra no es van permetre de dur la iniciativa en el terreny de les explicacions i molt menys en el de les confidències.

No caldria afegir res més, doncs, per dir com ha estat difícil —com és encara de difícil!— voler establir d'una manera exacta i indubtable els primers passos de Caterina Albert en el camp de la literatura catalana. Sense tantes dificultats, Joaquim Folch i Torres va poder precisar, en, canvi, tot el procés de la ràpida i jovenívola carrera artística de Caterina Albert; vull dir dels primers ninots de criatura als retrats a l'oli, dels primers dibuixos a les escultures. Joaquim Folch i Torres tenia tots els materials als dits, i els tenia perquè les afeccions artístiques de la noia Caterina no eren cap secret per ningú; del seu temps, i a l'Escala, qui

no havia servit ocasionalment de model, havia vist la senyoreta com «mapava», en uns apunts molt de l'època, tan acadèmics com es vulgui, però extraordinàriament ben fets: els paletes que construïen el marge, els pagesos que batien l'euga de la tartana de casa, el carrer del poble i Déu sap quantes coses més. Fins i tot —qui s'ho hauria arribat a pensar mai?!—, fins i tot, no ja un apunt al llapis durant l'agençament de la cambra mortuòria, sinó el cadàver del pare de l'artista tot a primer pla, en un quadre a l'oli de factura ràpida i impressionant. De factura ràpida, i així i tot inacabat; perquè heu de saber que la noia de tot just vint anys que havia tingut el coratge de plantar el cavallet ran mateix del llit de mort i de traçar enèrgicament les faccions del pare difunt, hagué de deixar en blanc un tros de tela per la senzilla raó que l'artista va caure a terra en rodó, desmaiada.

Joaquim Folch i Torres assegura que els dibuixos de Caterina Albert foren el preludi de la vida literària de Víctor Català. Però, ell que coneixia tant i tant l'escriptora —val a dir que l'interessava l'aspecte artístic, no l'aspecte literari—



no ens explica per quins motius Víctor Català abandonà els camins de l'art, justament quan ja es podia considerar mestra en el dibuix, en la pintura i en l'escultura. Ni, preguntada a posta, la mateixa Víctor Català va donar-me mai cap clarícia. Segons ella, tot el que havia fet en aquest món en el ram de les arts i de les lletres, ho havia fet en un pla «d'aficionada», per passar el temps d'una manera agradable.

—Què volia que fes, una noia tancada tot el dia a casa?— em deia ja fa anys, tot fent camí cap a Empúries, les ruïnes de la qual em va fer conèixer acompanyant-m'hi personalment, i explicant-me'n les seves incidències amb una amenitat i amb un coneixement de causa que molts i molts «cicerones» professionals envejarien.

D'aquella raó, de la raó d'aquella pregunta derivava, segons ella, tota altra cosa. No les defugia, però Caterina Albert no s'entusiasmava amb les ocupacions femenines pròpiament dites; brodar, fer ganxet, etc.; ni, com esqueia a una noia de casa bona, fer una mica de música, fos al



piano —com milers i milers de senyorettes del seu temps—, fos esgarrapant la guitarra, com feia de tant en tant la seva mateixa mare.

—A mi em va donar per aquí —va concloure, referint-se a les coses de l'art.

—El que no acabo d'entendre —em vaig permetre d'objectar, és que si tothom sabia que vostè dibuixava o pintava o esculpia, hagués de fer els versos d'amagat, segons un dia va dir-me.

—Ah! Perquè era una criatura! —em va respondre—. Me feia vergonya, ve-li-aquí.

La raó no era ni és gens convincent, però deixem-ho així.

Si hem de creure Víctor Català —i per què no?—, Caterina Albert va començar a fer versos de criatura: als set anys si fa no fa. Ella no en deia «versos», sinó «cançons». Encara en recordava una que hagué d'interrompre per no saber trobar el consonant. Començava així: *Al pie de arroyuelo yo la vi*. Versos o cançons, tot plegat esbargiments de criatura.

Al darrera, vindria allà altre que ja n'he dit «facècia de minyona que juga a fer d'home gran»: escriure versos i enviar-los als diaris de Barcelona. Ella assegura que tenia catorze o quinze anys; que signava els versos amb el pseudònim «Virgili Alacseal» —que és una manera molt pomposa i pueril d'autodefinir-se «el Virgili de l'Escala»—; i que en va publicar bastants al setmanari «L'Esquella de la Torratxa». Em sap un greu enorme de no haver trobat un sol epigrama de «Virgili Alacseal», a desgrat d'haver repassat les col·leccions de «L'Esquella de la Torratxa» i de «La Campana de Gràcia» del 1882 —els tretze anys de Caterina Albert— al 1889, que és l'any en què complí la vintena. No és improbable que una falla de memòria hagués fet trabucar en l'escriptora el títol del periòdic.

Encara que de moment pugui semblar estrany que una noia de l'Escala i de només catorze o quinze anys pensés publicar els seus esplais literaris en els setmanaris de Barcelona, el fet s'explica per dues circumstàncies que no deixen de tenir el seu pes. Tot primerament, cal recordar que els Albert no vivien isolats en un clot de poble, sinó que



tenien la porta oberta a totes les febres, a totes les ànsies i a totes les alenades del país. El cap de casa, el pare de Caterina, quan no era alcalde del poble era diputat provincial pel districte, i, amb càrrecs o sense, sempre una figura destacada dels federals empordanesos; raó per la qual anava i venia i entrava i sortia amb tanta freqüència que, si d'una banda donava la sensació de no parar mai a casa, d'una altra manifestava que tenia una vastitud de relacions, i no sols en el seu districte.

Per la mobilitat de Lluís Albert, per les seves relacions, per les seves idees i per les seves inquietuds, es comprèn que molts sabessin el camí de casa seva. Com el senyor Presas. El senyor Presas era un llibreter de Figueres que cada dos per tres es presentava a l'Escala i duia a cals Albert les darreres novetats en llibres i en revistes. Com que indefectiblement sempre deixava molt de paper i se'n duia molt de moneda, en aquella casa el senyor Presas era més conegut per l'Escurabutxaques que no pas pel seu cognom. I vet ací que va ser principalment a causa del zel i de l'activitat del senyor Presas, que la futura Víctor Català

va conèixer, de molt joveneta, els autors més en voga del seu temps, catalans que fossin, o bé castellans, o bé francesos, o bé italians; que totes aquestes llengües ja li eren aleshores més o menys familiars.

L'altra circumstància anava més lligada a la persona de la mare. La mare de Caterina Albert es vestia a Barcelona; i, quan la nena ja va començar a ser una noia, la senyora Albert se l'enduia gairebé sempre per companya. Aquells no eren mai uns viatges apressats, d'anar i tornar en vint-i-quatre hores, car no ho permetien ni la distància ni els mitjans de comunicació. Hi passaven uns quants dies. I, del record de Caterina Albert, posaven primer en la pensió on s'allotjaven els nois, Francesc i Martí, germans d'ella, que iniciaven els seus estudis; després, a casa dels seus íntims amics Sitjar; després, i esporàdicament per allò del teatre que aviat diré, a l'Hotel Espanya del carrer de Sant Pau; i, finalment, en domicili propi, en un pis que van llogar al carrer de València i que l'escriptora conservà tota la vida.





Aquestes estades a Barcelona —algunes vegades no de dies, sinó de setmanes— van contribuir decisivament a la formació de la personalitat de l'encara futura Víctor Català. Gràcies, sobretot, a la influència i a la providència del matrimoni Sitjar. Car el doctor i la seva muller, que eren persones molt sensibles a les coses de l'art i de la cultura enamorat de la vivor d'intel·ligència de la noia, no deixaven tocar mare i filla de peus a terra en tants de dies o en tantes de setmanes com eren a Barcelona. I de banda ara les modes i les modistes, els vestits i les sabates, els focs i la roba blanca, la senyora Sitjar les duia a exposicions de pintura o d'escultura, a concerts i a funcions de teatre. Vet ací, doncs, per què, a desgrat de ser una noia de l'Escala, de ben joveneta, Caterina Albert podia donar raó del com va i del com ve de la vida intel·lectual barcelonina. I anant ara més de dret a l'objecte d'aquestes ratlles, Caterina Albert podia donar raó també de moltes obres teatrals castellanès i catalanes que havia vist representar al Circ Barcelonès, a l'Olimpo, al Novetats o bé al Romea; i també podia dir de quina manera es presentaven davant del públic Frederic Soler per recollir els aplaudiments a les seves

obres de tardania, i Àngel Guimerà per agrair els encoratjaments a les seves primeres tragèdies i als seus drames més importants.

No sé si valdrà la pena de recordar-ho, però, pensant en els possibles lectors de menys de quaranta anys ja em sembla que sí. El que acabo de dir de Frederic Soler i de Guimerà i dels teatres que he anomenat no respon pas a una manera com una altra de tirar molí que ací interessa. Sí que valdrà la pena de recordar allò que en podríem dir el clima que es respirava a Barcelona en matèria de diversions i d'espectacles públics en el darrer quart del segle passat. No en passaré revista, naturalment, que no és pas aquest el lloc més a propòsit; però sí que faré observar l'extraordinari predicament que la música i el teatre tenien en totes les capes socials de les acaballes del dinou. Totes altres diversions anaven molt ensota d'elles.

Tampoc no he d'anar a descobrir els concerts importants i sovintejats que es donaven als grans i desapareguts jardins —malaguanyats!— d'Euterpe o del Tívoli, ni les populars i

diumengeres tocades de les bandes de regiment, ni la profusió de tercets, de quartets i de quintets que eren com l'atracció de pes que oferien els propietaris de no sé quants cafès perquè el públic s'acorrúés a les seves taules, i ja se sap que noms avui tan il·lustres com Pau Casals i Lluís Millet van començar així la trajectòria de llur fama. Qui sap si a més de quatre lectors, però, els serà una novetat saber que el teatre apassionava tan literalment els homes i les dones de Barcelona, els de gent d'upa, els menestrals, els obrers d'ofici i els del peonatge, que més d'una vegada algun «traïdor» n'havia sortit escalabornat.

Aquest clima d'interès i de passió explica la profusió de sales d'espectacle, explica també la diversitat dels espectacles que s'oferien en aquelles sales. Comptant-hi el mateix Gran Teatre del Liceu, que no era pas exclusivament dedicat al conreu de l'òpera. El drama, la sarsuela, l'espectacle —la «revista», que en diem ara—, la comèdia, l'òpera, el guinyol, la pantomima i la gatada s'alternaven en els programes. I el públic tenia tirada a tots els gèneres i s'hi apassionava, com s'apassionava en la

idolatria a les grans figures de l'escena; no ja quant als autors —hi hagué un gran moment de pugna entre *pitarristes* i *guimeranistes* entre els seguidors del teatre català—, sinó quant als actors i a les actrius, especialitat per especialitat: barbes, característics, traïdors, galants, dames joves, etc., esperonant emulacions i rivalitats que no feien sinó enfortir el teatre. Tot això adquireix un volum extraordinari per poc que un faci l'esforç de considerar-ho, no amb la mentalitat del barceloní d'avui i dins una Barcelona cosmopolita i tentacular, tenint al cap dels dits tots els recursos de la luminotècnia i de l'electrònica, sinó amb la mentalitat del ciutadà d'aquella Barcelona petita i provinciana, i sense altres recursos teatrals que els rudimentaris, però eficacíssims, que els dictava l'enginy, i —per què no dir-ho?— el bon sentit de no estalviar despeses en el muntatge de les obres amb el sol afany que la representació donés tota l'aparença de la realitat.

He explicat totes aquestes coses per fer més comprensible el que ara vaig a dir a propòsit de Caterina Albert i del teatre que veia representar a Barcelona. Car no puc pas

deixar d'indicar que la futura escriptora no anava pas al teatre només quan hi era duta per la senyora Sitjar. Quan s'esqueia que a Barcelona es presentaven companyies estrangeres, i molt especialíssimament italianes, no solament Caterina Albert i la seva mare, sinó tota la família en pes abandonava l'Escala i se n'anava al Cap i Casal de Catalunya per veure l'actuació d'aquella companyia. Perquè els Albert duien tan dintre seu la general fal·lera de l'escena, que en molts d'aquests casos anaven cada dia al teatre, fessin el que fessin, haguessin canviat o no haguessin canviat de programa, com m'explicava encara ara, amb ulls brillants d'entusiasme, la germana de la genial escriptora. I és per ella que sé per quina raó tant Amèlia com Caterina Albert podien parlar amb tant de deseiximent de Zaconni, o de Novelli, o de Caravaglia, o de Grasso, o de Tina de Lorenzo, o d'Ernma Gramatica o de no sé quants d'altres noms més dels que en aquella època embogien literalment el nostre públic...

Amb la mà al pit: quants d'escriptors haurien volgut per a ells una preparació tan sòlida, un bagatge tan complet, en

els seus anys de preaprenentatge!... Però ella, Caterina Albert, no sembla pas que allò de viure tant al dia el teatre ho considerés precisament com un bagatge literari.

Si acceptem l'opinió de Víctor Català segons la qual tot allò que ella feia no era altra cosa que una manera agradable de passar l'estona —«Què volia que fes, una noia tancada tot el dia a casa?»—; si admetem que perquè la passés millor el seu pare s'havia basquejat per posar-li un mestre de pintura a casa —don Antonio de Alarcón—; circumstància que omplí els lleures de la noia en una primera tongada que va aproximadament del 1880 al 1890; si no ens costa res de comprendre que la provident senyora Sitjar convertís en disciplina una curiositat de la noia amb el sol fet de facilitar-li un mestre d'escultura —el seu oncle, el senyor Josep Carcassó i Font—, amb la qual cosa concretà una segona etapa que, també mal comptada, va del 1890 al 1900; encara resulta molt més simple i molt més fàcil de creure que ella mateixa, Caterina Albert, es triés una tercera manera de passar el temps, en la qual es pogués

passar i tot de la presència física d'un mestre: fer versos, per exemple; o fer teatre.

Ara prescindirem d'aquella etapa del «Virgili Alacseal», i àdhuc de tota la producció poètica escrita amb anterioritat al 1900. Potser val la pena de fer-hi esment, només, per allò del rubor de l'escriptor novell a ser descobert en una activitat poètica. Probablement la cosa es podria explicar pel fet que, en les arts plàstiques, l'anècdota i la traça — l'ofici— són com una mena de factors mancomunats, en el sentit que en el cas d'alguna falla en l'un, hi ha un punt de compensació en l'altre. En canvi, en la literatura, no hi ha punt de compensació: allò que està escrit, està escrit; i no solament es veu si hi ha o no hi ha ofici —gramàtica, coneixement del llenguatge—, sinó si hi ha o si no hi ha facultat de judici. Car amb la literatura s'expressen idees. I també s'expressen estats d'esperit, arravataments, crisis, il·lusions, desesperances; encara que —l'art també és això— de vegades siguin ficticis, imaginaris. I no tothom té el coratge de posar diguem la intimitat de la pròpia consciència al descobert, a l'abast del primer passant.



Conscientment o subconscientment, ¿és això, el que feia amagar en la fosca dels calaixos les expansions poètiques de Caterina Albert i Paradís?

Els anys d'aprenentatge de Víctor Català van coincidir amb els anys de major esplendor de la literatura catalana renaixent. Limitant-los del 1883 al 1897 —de l'època en què segons Víctor Català va començar a enviar als periòdics els treballs de «Virgili Alacseal» fins a l'any immediatament anterior a la seva primera competició pública—, ens trobem, del punt de vista poètic, amb l'enorme camí emprès d'ençà de la restauració dels Jocs Florals. El 1883, justament, en celebraven el vint-i-cinquenari; i, perquè era festa tan grossa, aquell dia, com en el primer, tornaven a seure en llur mateixa cadira de president i de secretari les grans figures de Manuel Milà i Fontanals i d'Antoni de Bofarull; i no mancava tampoc en la seva de mantenidor, per redir amb paraules noves el discurs de gràcies, aquell home extraordinari i encara no prou ben estudiat que va dir-se Víctor Balaguer. Els Jocs Florals van ser com una indefugible fascinació en el bo i



millor de la joventut catalana; i l'obtenció del títol de Mestre en Gai Saber, la suprema aspiració de tots els lletraferits. No se sap si Caterina Albert i Paradís, sentint-se més i més segura en la manera d'expressar-se poèticament, va concórrer mai als Jocs Florals amb anterioritat al 1900. Però és segur que en coneixia l'existència i la importància, i que les campanades que hi donaven les grans figures d'aquella hora no la devien deixar indiferent del tot. Encara que sembli abusiu, em permeto de recordar que estic parlant d'un període que va dels catorze als vint-i-vuit anys de Caterina Albert i Paradís.

Un hom es pot preguntar, en canvi, si se sentia gaire impressionada per les campanades dels grans prosistes. Car no se sap que Caterina Albert matés també el temps a base d'esplais en prosa. I no podem pas oblidar que aquella era la gran hora del deixondiment de la prosa catalana. Era, en primeríssim lloc, la de Narcís Oller. Oller, que havia fet tanta sensació amb alguns dels quadres dels seus *Croquis del natural* (1879) —pensem en aquell *Vailet del pa*, que al cap d'un any ja es passejava per terres

franceses en versió d'Albert Savine, per terres castellanques en versions de Luis Alfonso, de Felipe B. Navarro i de Magí Morera i Galícia, i àdhuc particularíssimament per terres valencianes en una versió titulada *El chiquet del pa*—, no feia sinó acréixer el seu prestigi d'any en any i d'obra en obra. Darrera aquells *Croquis* vingué *La Papallona* (1882); i després seguiren les *Notes de color* (1883) i *L'Escanyapobres* (1884). I al darrera ressonà aquella impressionantíssima narració titulada *La bufetada*, precedint l'altre gran èxit que fou la novel·la *Vilaniu* (1885), i els quadrets *De tots colors* (1888), i l'altra gran novel·la *La febre d'or* (1890), de tanta i tanta ressonància, per arribar al límit del període ací imposat amb un altre recull de quadres, el titulat *Figura i paisatge* aparegut el 1897. Va ser també la gran hora de Josep Pin i Soler amb la seva trilogia *La família dels Garrigas, Jaume, Níobe*. Va ser l'hora d'Emili Vilanova amb l'extraordinària i fresquíssima producció de quadrets barcelonins del seu veïnatge. I la de Carles Bosch de la Trinxeria. I la de Joan Pons i Massaveu. I la de Marià Vayreda. I la de la revelació de noms que s'havien de fer més o menys famosos, com els de Raimon Casellas, de



Joaquim Ruyra i de Dolors Monserdà de Macià, mal sigui per indicar que la prosa catalana no era pas reservada en exclusiva als homes...

No sembla que, en aquell període, la prosa temptés ni poc ni gaire Caterina Albert i Paradís. Li cridava més l'atenció la poesia, ja ho sabem. Però no sabem, i ara és l'hora ja de dir-ho, que el teatre li feia unes grans pampallugues.

### III. EL TEATRE

I era també, com ja es comprèn, la gran hora del teatre català. Exactament, l'hora del seu gran capgirament històric. Allò del «degradante merodeo que dio entrada a una infinidad de autorcillos sin decoro», o s'havia acabat o ja s'estava acabant. Després de l'època de les gatades, Frederic Soler i Feliu i Codina havien fet tot el que havien pogut, havien fet molt, per la dignificació del teatre. El tomb decisiu, però, l'havia de fer fer Guimerà. Guimerà duia tota una altra empenta. I el geni per senyera. «Una esgarripança

d'emoció pura sentia a cada obra d'Àngel Guimerà aquell públic avesat a la sàtira bufa, a la comèdia de màgia i als melodrames de l'Odeon», ha dit amb tot el pes de la seva autoritat Nicolau d'Olwer. En aquells anys —els del període que he esbossat en el capítol anterior—, la gran renovació guimeraniana batia el seu ple: el 1883 fou el de l'estrena de la seva segona tragèdia, *Judit de Welp*; el 1898, el de l'estrena de *Mossèn Janot*. I entre l'una i l'altra, totes les seves obres mestres: *Mar i cel* (1888), *Jesús de Natzaret* i *Maria Rosa* (1894), *La festa del blat* (1896) i *Terra baixa* (1897). El teatre català s'havia fet universal.

Fa de molt mal dir, naturalment, quan i on va començar a veure teatre Caterina Albert. També fa de mal dir com li vingué la idea de provar de fer alguna cosa de signe teatral. Sempre deixant ben possible l'aparició d'algun manuscrit que demostrí el contrari —la seva cambra de minyonia (no aquella de les visites) no s'obre pas al primer tafaner que es presenta, i no són pocs ni gaires els qui n'ignoren l'existència—, he de creure que Caterina Albert va



començar a sentir les primeres temptacions d'ordre escènic entre el 1889 i el 1890.

Aventuro aquestes dates encoratjat per un manuscrit que vaig tenir als dits i unes quantes pàgines del qual vaig llegir en veu alta i a primera vista amb gran i enriolada meravella de Víctor Català: era, si no ho recordo malament, 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. Això, que és un mal que de tant en tant s'ha reproduït en el món del teatre, i que havia tingut com si diguéssim carta de naturalesa en aquella època, va manifestar, com ja era de suposar, una esclatant revifalla amb motiu de l'Exposició Universal de Barcelona del 1888.

Deixant ara de banda tots altres visitants, l'Exposició del 1888 —la primera que se celebrava a Barcelona amb caràcter internacional— va fer que la ruralia en pes es traslladés a la ciutat. Molts homes i moltes dones que es deseixien perfectíssimament quan anaven a vila, així que

arribaven a Barcelona s'encongien i, per contra, es redreçaven i es meravellaven per moltes coses que deixaven completament indiferents els ja prou habituats ciutadans. Els periòdics satírics —resseguiu, si us plau, «L'Esquella de la Torratxa»— hi van trobar tema abundantíssim i el van explotar. I aquell tipus d'escriptors que s'anomenaven «festius», no van pas deixar de banda ni un sol dels centenars de pretextos que els oferia l'embadocada ruralia trasplantada circumstancialment a ciutat; els quals pretextos, amb una extraordinària facilitat, convertien en humorístics temes de versificació. El conegudíssim «C. Gumà» no els desaprotità pas. I Caterina Albert tampoc, encara que no fos un «escriptor festiu» ni escrivís en vers a l'estil dels que ho eren. Si no m'erro, tota la gran ambició que va dictar aquell esplai i tot el gran bé que en va treure Caterina Albert va ser morir-s'hi de riure ella mateixa bo i imaginant unes situacions de gatada i bo i escrivint uns diàlegs impossibles de tan exagerats i a base d'uns infeliços toca-sons que no sabien coordinar les seves idees ni parlar amb senzillesa i naturalitat.

Aquell entreteniment, inacabat, va ser o no va ser esporàdic. Podria molt ben ser que no, i que, ben regirats els calaixos de la cambra de minyonia, sortissin encara altres gatades dels primers temps, més acabades o no tant, i segurament escrites totes en prosa. Perquè el mot m'hi ha dut, he de dir que no he vist res que m'hagi fet pensar en les gatades per antonomàsia, les escrites en vers fàcil i fluid, les de factura pitarresca, en definitiva. Ni —ara no costa gens d'aventurar-s'hi— sembla gaire probable que Caterina Albert se sentís enduta cap aquell tipus de teatre i cap aquell tipus de versificació. Si ho va provar, ho degué abandonar molt de pressa. Fos com fos, aquest tipus de teatre entre còmic i xaró representa un estadi previ en la producció teatral de Víctor Català escrit quan Víctor Català no tenia altre nom que Caterina Albert. Aquest estadi previ es va cloure, a judicar pel que he pogut veure, cap al 1895. A partir d'aquell moment, i com en el cas de l'escultura que li era simultani, en l'esperit de Caterina Albert el teatre passava de curiositat a disciplina.

He estat sortós de tenir als dits el procés d'aquest passar de curiositat a disciplina; i si en les meves darreres visites a l'Escala hagués pogut examinar amb més deteniment les carpetes de teatre, potser ara estaria en condicions de poder-lo precisar cronològicament i tot. Em fa l'efecte que després d'aquell esplai a les costelles del pagès badoc, Caterina Albert va voler pagar també el seu tribut al seu temps i a la societat del seu temps, i a base d'un escot originalíssim. Dic això, perquè en la carpeta de teatre castellà hi ha un monòleg titulat *Doña Amparo*, del qual m'interessà tot d'una, no el text —que no vaig tenir temps de llegir—, sinó la finalitat amb què havia estat escrit; car, segons declaració de la pròpia autora, es tracta d'un «monólogo microscópico de salón para ser recitado sin aparato alguno entre un juego de prendas y una romanza italiana». Hom s'adona de seguida de l'evocació d'una època, amb el dia de rebre i amb la sala de rebre, les cortines de vellut recollides al pom d'un brancal de porta, els transparents tirats frec a frec de les portes balconeres, aquella gran fantasia en els mobles de seure servida per l'estratègia de la distribució, les dames les dametes



assegudes, els senyors i els senyorets no planyent somriures i inclinacions, i les mestresses de casa fent mans i mànegues per quedar bé en l'hospitalitat, en la cordialitat i en l'obsequiositat.

Tots estarem d'acord a admetre que *Doña Amparo* va néixer a Barcelona, potser a casa dels senyors Sitjar, potser en un saló ben determinat o, per pocs que haguessin estat, en el conjunt dels salons freqüentats en companyia de la senyora Sitjar. La germana de l'escriptora, Amèlia Albert, m'ha tret de dubtes: a desgrat de la seva finalitat específica, i per microscòpic que fos, aquest monòleg no es va recitar mai en cap casa benestant. Potser, ben mirat, tampoc no devia haver estat escrit amb l'ambició de transcendir, i tot plegat només respon al sentit d'observació de Caterina Albert, la qual hauria volgut fer una mena d'esbós literari d'una reunió de societat, si fa no fa com tantes vegades havia fet, el llapis als dits, un esbós dels pensionistes del galliner o del coniller de casa seva, o dels escalencs que batien o veremaven o pescaven.

Allò que en podríem dir el primer pas en la disciplina teatral va venir, o almenys així m'ho sembla, pels camins d'Itàlia. Un comediògraf milanès, Marco Praga, que era només set anys més gran que Caterina Albert, l'any 1889 va aconseguir un dels èxits més sorollosos de l'escena italiana d'aquella hora amb obra *Le vergini*. Aquesta obra va fer un gran soroll sobretot perquè essent aquella una època tan carregada de miraments i d'escarafalls, l'autor, que cultivava un teatre verista, realista, es va atrevir a portar a l'escena un tema tan poc admès aleshores com el de les «mitges virtuts», per emprar un eufemisme que ha tingut tanta acceptació. *Le vergini* va arribar, no sé per quins camins, a l'Escola. Només sé que Caterina Albert s'hi va impressionar, i que un bon dia es va emprendre la tasca de traduir l'obra. La va titular *Las vírgenes*. I no cal que faci observar que va fer la versió en llengua castellana perquè ja es veu prou a través del títol.

Abans o després d'aquesta traducció —i sospito que després—, Caterina Albert va escriure tot un drama en quatre actes també en llengua castellana. El va titular *La*

*roja*. Ja he advertit abans que en el seu dia no m'hi vaig poder entretenir, i això em priva de donar més precisions ara. Aquest va ser, crec, el seu únic drama original escrit en llengua castellana. Si fa no fa com *Las vírgenes* assenyala el punt final de la seva activitat de traductora al castellà. No de traductora, però. El belga Maurice Maeterlinck, que també li era set anys més gran, li fou així mateix pretext per exercitar-se en la traducció del francès al català. L'obra escollida va ser *Les sept princesses*, estrenada a París l'any 1891. En va fer, és clar, *Les set princeses*. Després, la novella autora sentint-se ja més segura per servir el teatre amb la ploma als dits, prescindí de traduir el pensament dels altres i el seu propi pensament, i es posà a escriure, sense dubtes ni vacil·lacions, en la seva llengua nativa.

No crec que s'hagi d'escriure ni una ratlla més per indicar que Caterina Albert s'orientà amb un gran entusiasme cap al teatre, i que no s'hi llençà pas a la bona de Déu, sinó tot al contrari.

## EL DRAMA

El gènere que tot d'una més decididament temptà Caterina Albert va ser el drama. I no precisament —en el cas de Víctor Català l'observació s'imposa sola— el drama rural, sinó el drama ciutadà. No crec que aquest caràcter pugui determinar allà que en podríem dir un sentit estètic de l'autora, ni tampoc una mena de rèplica al teatre d'espardenya i de barretina, aleshores bastant profús. Em fa més aviat l'efecte que ella, com els autors de ciutat, es plaïa a traslladar-se en el medi que no li era propi: aquells, essent ciutadans, feien ruralisme; i ella, vivint en un ambient rural, cultivava el ciutadanisme. Així s'expliquen tantes infidelitats com empedren la història del teatre català... i segurament la de tots els altres. Ja insistiré més endavant sobre el barcelonisme del teatre de Víctor Català.

Sempre a base dels que he pogut examinar, el to dels drames de Caterina Albert és de filiació netament romàntica; vull dir d'aquell romanticisme que fa agafar

sempre les coses pels cabells. Llegint aquelles primiceres produccions, hom té de tant en tant la sensació que si gira el cap no trobarà gaire lluny una o altra d'aquelles fulletonesques novel·les que es repartien per opuscles —«por entregas»—, i, en les quals l'amor i l'honor entraven de parella a totes les cases a base de la història d'una «hija del arroyo», posem per cas, i que feia vessar tantes i tantes llàgrimes. Hom sent la proximitat del fulletó, perquè aquells primers drames estan matemàticament encaixats en la seva època. El teatre no estava pas exempt, del culte a la llàgrima fàcil. I, en aquest ram, el teatre castellà tenia un repertori inacabable, molt superior en nombre i qualitat —i es comprèn— al que pogués oferir l'escena catalana. Caterina Albert no desconeixia l'existència d'aquest tipus de teatre ni es podia substreure a la seva influència.

Probablement el drama més característic d'aquesta època i d'aquesta tònica és el que Caterina Albert titulà *El setè, sant matrimoni*. És un drama en tres actes, el primer acabat el maig de 1897, el segon el 22 de novembre i el tercer set dies després, la nit del 29 de novembre del mateix any,

segons es precisa a la fi de cada acte. És fàcil de deduir que en Caterina Albert hi havia una incontenible febre de creació, més i més accentuada com més quartilles s'omplien. L'acció del drama era imaginada a Barcelona; i tan «actual», que en comptes d'aquest terme, tan comú en les obres de teatre, ella el determinava així: «època 1896-1897». Tot com si Caterina Albert hagués aprofitat la rabiosa actualitat d'una anècdota impressionant i hagués volgut convertir-la cuita-corrent en matèria artística.

En *El setè, sant matrimoni* hi ha tots els ingredients del teatre de fulletó, descomptant allò de la «hija del arroyo» que abans m'ha servit d'exemple: la diferència de classes socials, la il·lusió del vell i ja ric treballador de poder col·locar la filla amb un senyor de posició, el tal senyor no essent altra cosa que un senyoret cràpula que no ha vist altra sortida que fer de pescadots, l'enamorat de debò deixat a l'estacada, l'advocat que bé hi ha d'intervenir d'una manera parcial, l'usurer estiracordetes, els amics barrilaires, i fins l'antiga amant que arriba a punt per embolicar millor la troca. Tot plegat per ser dit i discutit amb

aquella entonació grandiloqüent i amb aquella tessitura que no pot decaure, sinó, ben al contrari, enfilar-se de més en més; i amb tots aquells imprevistos cops d'efecte i amb totes aquelles situacions inesperades que ja han estat pensades i escrites amb el deliberat propòsit de fer estar l'espectador constantment amb l'ai al cor —que és una manera de dir més de debò i entre nosaltres allò que les noves promocions en diuen el «suspense».

Com ja és de suposar, en aquesta obra —com en totes les obres teatrals dels autors novells—, tot el que hi ha de foc hi deixa d'haver d'ofici. A desgrat de la volguda o desitjada naturalitat —és a dir, de la il·lusió de la realitat—, l'eloqüència literària desvirtua la factura humana de la conversa i desorbita l'extensió de les rèpliques: allò que necessitaria només tres mots, es fa dir amb tres ratlles; allò que reclamaria només tres ratlles demana l'extensió de dues o tres pàgines. Per aquest camí, i en molts casos, el diàleg de *El setè, sant matrimoni* és una successió de monòlegs en alternança; de monòlegs llargs i declamatori, en els quals no sols es precisa ampleument, latament, el que

es vol dir en pro o en contra, sinó que s'il·lustra encara amb narracions *explicatives* que podrien molt ben passar per l'embrió de futurs contes o de futures novel·letes.

No vull pas dir amb això que Víctor Català hagués convertit en prosas independents alguns dels «monòlegs» de *El setè, sant matrimoni*, perquè tinc com a cosa certa, primer, que no li calia aprofitar res tenint com tenia prou dots d'observació i d'inventiva; i segon, perquè no va renunciar mai a veure representar tot allò que ella havia escrit per al teatre, i el que estava escrit, estava escrit. Però, per ser ben franc, sí que he pensat més d'una vegada si la facilitat narrativa demostrada no solament a través del que feia dir als personatges, sinó també en la manera com ella mateixa escrivia les acotacions dels moments diguem més espectaculars, van ser el més remot punt d'origen del gènere que amb el temps donaria glòria i fama a Caterina Albert a través del seu pseudònim «Víctor Català».

Indatat, però indubtablement molt posterior a *El setè, sant matrimoni*, hi ha el «quadro dramàtic, en prosa» *L'alcapota*,



títol que Caterina Albert —probablement ja esdevinguda Víctor Català— havia escrit amb una grafia més acostada a la dicció popular: *L'arcavota*. En aquesta obra hi ha, sense cap mena de dubte, molt més ofici que no pas en l'anterior. Tot i que no deixa de tenir les seves falles de construcció, com la de les escenes finals, absurdament truculents, desorbitades i innecessàries. El diàleg té ja una fluïdesa més natural i les intervencions són d'unes proporcions més passadores. Com en tantes i tantes obres d'aquella època, no deixa d'haver-hi també alguns monòlegs en solitari, és a dir, aquell recurs de fer parlar a soles un home o una dona perquè el públic pugui seguir el que en la realitat seria el pensament, el raonament interior del personatge.

No sé si val la pena d'indicar que *L'alcavota* és també un drama d'ambient ciutadà, encara que en aquesta obra l'autor hagués prescindit d'indicar el lloc de l'acció. L'època queda també determinada pel sol fet de la mateixa acció: actual. I és una llàstima que l'autor no hagués estat més explícit, perquè almenys hauríem conegut el moment en què Caterina Albert, regirada i escandalitzada per uns fets



determinats, es va sentir en la necessitat o en l'obligació de posar-los a la vindicta pública. No em sorprendria gens que *L'alca vota* fos encasellable entre les darreres obres teatrals de Víctor Català, escrita ja dins d'aquest segle, potser entre els anys 1902 i 1904. Hi ha un major aplom de dona feta, una molt visible maduresa de llenguatge, i tota l'ambició de dirigir-se a un públic i d'impressionar-lo. Al qual, però, no pogué impressionar mai. Del teatre estant, vull dir, naturalment.

## EL MONÒLEG

Cap a darreries de la dècada que estic glossant, Caterina Albert, en les seves dèries de cultivar el teatre, va fer una giragonsa sobtada: tot d'una es va posar a escriure monòlegs —preferentment monòlegs—, i en vers —preferentment en vers—. I un hom es pregunta quina mena d'espurna va fer sorgir la flama que va arborar-la.

El monòleg ha estat sempre considerat com un gènere menor. Té, d'una banda, l'absurditat d'un home o d'una dona que parla sol i s'anima i es desanima i s'enutja i es desespera i riu o esclata en plor, tot com si es mogués dins uns aires de normalitat i de realitat que fan més irreal i més contranatural la seva peroració. En el teatre, el monòleg ha tingut una principalíssima raó de ser: donar un motiu de lluïment a un actor o a una actriu. D'ací que, qui més qui menys, els caps de brot d'entre els actors hagin demanat un dia o altre un monòleg als caps de brot d'entre els autors, un monòleg tallat a mida, ben encaixat a les seves facultats. També hi ha hagut, naturalment, autors que s'han acomodat al gènere —«C. Gumà», Lluís Millà, etc.— i hi han reeixit. I no manquen pas actors que s'hi han pràcticament especialitzat.

Entre el 1890 i el 1900 hi hagué la seva seguida de monòlegs en l'escena catalana. Santiago Rusiñol inicià la seva carrera teatral amb *L'home de l'orgue*, que li estrenà Lleó Fontova el 28 de novembre de 1890, i l'any següent, 1891, hi insistí amb un altre monòleg, *El sarau de Llotja*,

que li representà Hermenegild Goula. Àngel Guimerà, en aquella mateixa època, va fer també la seva aparició com autor de monòlegs. A les darreries de 1889 o bé a les primeries de 1890, va escriure el que havia de ser més famós i popular: *Mestre Oleguer*; ignoro per quines causes no va ser estrenat aquella temporada i Guimerà decidí de publicar-lo en les pàgines de «La Il·lustració Catalana» del 15 d'agost d'aquell mateix any. *Mestre Oleguer* s'estrenà a Reus, el 1892, interpretat per Teodor Bonaplata; i el 1893 es representà, per fi, a Barcelona, encarnat per Enric Borràs. Tres anys després, el 1896, Àngel Guimerà publicà un segon monòleg, *Mort d'En Jaume d'Urgell*, de l'estrena del qual —si és que algun cop s'ha representat— no he tingut mai notícies.

D'aquests i altres monòlegs d'aquella època que ara pugui ometre devia néixer la nova ambició de Caterina Albert. El seu model no va ser el Rusiñol dels monòlegs en prosa, ni el Lluís Millà o el «C. Gumà» dels monòlegs en vers, sinó l'autor de més mal seguir i a través de l'obra de més mal imitar per massa acostada a les fulgors del geni: Guimerà.

Guimerà exercí en aquella època una innegable fascinació damunt de Caterina Albert. Deixant ara de banda aquelles primeres tragèdies que ella havia vist representar —i posem-hi només *Mar i cel*, estrenat el 1888, l'any de l'Exposició—, cal recordar que Guimerà, amb el seu sol nom, va donar color i fesomia pròpia a tota aquella desena, de cap a cap. Ja m'he referit abans, i no hi tornaré, a les seves obres mestres. Ara només recordaré el clima que va crear amb aquelles obres mestres, i amb el seu discurs a l'Ateneu (1895), i amb el que es derivà precisament de la intencionalitat d'aquells dos monòlegs de tan treballosa estrena l'un i potser d'impossible estrena l'altre.

*Mestre Oleguer* i *Mort d'En Jaume d'Urgell* van arribar també a l'Escala. Com hi va arribar *La boja*. *La boja* era una tragèdia que, com ja he explicat en el seu lloc, Guimerà havia escrit dins la forma clàssica en les tragèdies, però en un clima d'absoluta actualitat. Els versos —aquells versos a cops de destrial, guimeranians— dringaven en els llavis d'uns homes i d'unes dones de «mitjans del segle XIX» com diu l'acotació, amb la mateixa força que en els llavis dels

pirates i dels reis i dels guerrers de no sé quants segles enrere. Com —no ho oblidéssim pas!— també va arribar a l'Escala aquella altra impagable i massa oblidada o negligida tragèdia sacra d'Àngel Guimerà, *Jesús de Natzaret*, estrenada en aquella mateixa desena gloriosa, el 1894.

Tinc com a cosa certa que Caterina Albert se sentí sorpresa de la bellesa plàstica i de la força expressiva de la poesia teatral guimeraniana. Allò de

Pere! Joan!... Deixeu-los! Cucs de terra,  
no estan fets a la lluna! Són de la raça  
que apedregà els profetes! Com sepulcres:  
blancor per fora; corrupció per dintre!

era una manera de dir escultòrica, escalabornada a cop segur, que havia d'impressionar tremendament una dona jove que sentia la plàstia d'una manera tan pariona, i que era, per afegidura, escultora. Si fa no fa com havia d'impressionar la pintora que era també Caterina Albert

amb aquella al·lusió tan perfectament dibuixada de la mort de Joan Baptista:

«Vull lo cap del Baptista!» I l'hi dugueren  
damunt d'un plat, que feia horror:  
la vista girada de través; la llengua enfora;  
una galta en la sang; l'altra coberta  
per los rossos cabells que s'hi arrapaven!

I no trec altres exemples d'altres tragèdies, que hi són abundantíssims, ni del mateix *Jesús de Natzaret* que he obert per raó de ser una tragèdia coetània als inicis teatrals de Víctor Català.

Ella, Caterina Albert, que per dir-ho amb l'encertada frase de Joan Maragall era una «dona ferida pel llamp del geni», s'impressionà amb aquella manera de dir de Guimerà que donava tant de foc i tant de nervi a la llengua —aquella «nova manera de ressonar de la llengua catalana» que uns anys després havia de descobrir també Maragall en l'obra de Guimerà—, i, com ja he tingut ocasió de dir en un altre escrit, entrà més en contacte encara amb la poesia d'Àngel



Guimerà, i assimilà la lliçó d'expressivitat que la tragèdia, a través dels versos de Guimerà, donava a tots els escriptors de la Catalunya d'aleshores, els coneguts i els inèdits. I començà a escriure el seu primer monòleg. En vers, naturalment; i a la manera guimeraniana.

Aquesta brusca girada del teatre de Caterina Albert té una gran importància pel moment en què es va produir: la tardor de l'any 1897. Aquella mateixa tardor en què havia acabat el drama *El setè, sant matrimoni* —el segon acte, recordeu-ho, el 22 de novembre, i el tercer set dies després, el 29—, aquell drama extraordinàriament llarg, el dels tremendament llargs soliloquis. Té importància perquè sembla, per contrast, com el resultat d'una molt viva reacció, com si la mateixa Caterina Albert s'hagués adonat que la torrentada de paraules només servia, en definitiva, per ofegar la més bella i més impressionant de les eloqüències. El tercer acte d'aquell drama, com ja he indicat abans —nota 20—, no arriba ni a la meitat de la llargada de cadascun dels dos anteriors. La nova producció



no arribaria ni a la meitat d'aquell tercer acte. I, així i tot, les aigües encara sortirien un xiquet de mare...

S'hi devia posar de seguida, car les dates són eloqüentíssimes: si la nit del 29 de novembre escrivia la darrera paraula de *El setè, sant matrimoni*, el 18 de gener de 1898 posava el punt final al seu primer monòleg. Li va posar per títol *La infanticida*. I no hi va dissimular, de bella entrada, l'encuny guimeranià:

...Hi ha el pare  
que em caça arreu per degollar-me... Un dia  
ja va mostrar-me aquella falç retorta,  
més relluenta que un mirall de plata  
i més fina de tall que una vimella...  
Va agafar-me d'un braç amb dits de ferro  
i fent-la llampegar davant mon rostre,  
«Te la pots mirar bé», va dir; «la guardo  
per tallar-te en rodó aqueix cap de bruixa  
el dia que m'afrontis i rebaixis...  
Mira-la bé, gossa bordella, i pensa

que encara tinc delit, I ella no és gansa!»...  
I guaitant-me al gairell, tal com solia  
d'un temps ençà, me rebotà per terra  
i anà a la mola i... l'esmolà d'un aire!...

En l'acotació no es precisa l'època de *La infanticida*, però se sobreentén que és l'actual —fi del segle XIX—; o bé, prenent peu d'un detall d'indumentària del personatge —«com les que usaven les pageses de cinquanta anys enrera»—, de cap a mitjans del segle passat. Aquest detall potser no és tan secundari com sembla: aquests cinquanta anys enrera ens porten matemàticament a «mitjans del segle XIX» que, segons acotació del propi autor, és l'època de *La boja* d'Angel Guimerà. La Nela, la infanticida creada —inventada?, escenificada?— per Caterina Albert, és també una pobra boja; però no lliure i entre homes i dones com la Joana de Guimerà, sinó reclosa entre les parets i les reixes d'un manicomi.

Inventada?, escenificada?, m'he preguntat ara mateix.  
Aneu-ho a saber! També en això deu tenir la seva

importància allò dels cinquanta anys enrere. El títol del monòleg fa pensar tot d'una en un delicte monstruós; el qual delicte, encara que no perdi un bri de la seva brutalitat, *sembla* més passador com més vell es fa en el temps. I ara, estic fent al·lusió a aquella mena de miratge que fa creure a tants d'esperits escrupolosos i puritanistes que la generació en què ells es troben plaçats i l'època en què ells es manifesten són els únics usufructuaris de la moral sense tares i de la virtut sense màcula. Inventada o escenificada, tant se val. La cosa important és que Caterina Albert va donar, i amb *La infanticida* precisament, la primera avançada d'allò que amb el temps crearia la fama de Víctor Català pel seu extraordinari mestratge en el difícil art de l'aiguafort literari; o, per dir-ho amb les autoritzades paraules de Manuel de Montoliu, per proclamar que estava «genialment dotada per a copsar i expressar les sinistres obagors, poblades de monstres, de les realitats tràgiques del viure humà». Però tot això aleshores —1898— semblava molt lluny. I no ho era. Quatre anys després ja hi havia al carrer el primer llibre de proses de Víctor Català, aquell que es titulava *Drames rurals*, el tercer dels quals

drames era aquella narració que es titula *Parricidi*, i que fa literalment posar els cabells de punta; perquè —fixeu-vos-hi— és molt més realista i molt més reeixida que no pas aquell monòleg que havia sobtat algun membre del Jurat com una mena de pecat d'escàndol. I és bo de recordar que «el nou llibre aixecà un sentiment unànime d'admiració i entusiasme».

Una vegada que parlàvem d'aquestes coses —no pas ara fa un any, sinó ben bé dotze o tretze—, li vaig preguntar a Víctor Català si encara es conservava l'original de *La infanticida*. Ella hi va fer aquell somriure tan seu, va aclucar una mica els ulls, i va fer, molt de pressa, tres o quatre vegades que sí amb el cap, picardiosament, com qui confessa una entremaliadura. Aquella manera de respondre em va fer creure que en aquella obra es devien dir qui sap quines cosotes, raó per la qual el monòleg era irrepresentable. Jo ja tenia aquesta impressió d'ençà dels meus anys d'aprenentatge. Ho havia tret de la nota biogràfica que, anònimament, havia escrit Francesc Matheu al davant del primer quadern de «Lectura Popular» dedicat

a Víctor Català. Diu: «En el certamen d'Olot de 1898 (...) se parlà d'un quadro dramàtic, monòleg o cosa així que també li havia estat premiat, però que hi hagué interès a no donar-lo a conèixer al públic». En aquella nostra conversa, no vaig atrevir-me a demanar-li que em deixés llegir el monòleg; i com que ella es va abstenir d'invitar-m'hi la cosa va quedar dins l'espessa boira que s'hi congrià amb el certamen d'Olot l'any 1898.

Tot això del certamen ja ho explica també la mateixa Víctor Català en una nota introductòria a la qual ja m'he referit. Jo ara en parlaré molt de pressa, només per puntualitzar, documents als dits, les seves paraules. La convocatòria va aparèixer al diari «La Renaixensa» el 19 de juny de 1898. S'hi oferien vint-i-dos premis, uns a tema lliure i d'altres a tema concret. A Caterina Albert va temptar-la el premi núm. 15, que és el que havia ofert Josep Berga i Boada «al més original monòleg». «Engrescada per la coincidència», com diu ella, envià a concurs el monòleg que ja tenia llest: *La infanticida*. I uns dies després, volgué també temptar la

fortuna amb un poemet destinat a qualsevol premi de tema lliure: *Lo llibre nou*.

El veredict va aparèixer a «La Renaixensa» del 23 d'agost. Totes dues composicions de Caterina Albert havien estat premiades. Al capdavant del veredict, però, es feia pública aquesta nota: «Se prega als guanyadors dels premis 15 i 23 posin son nom en coneixement del jurat com més aviat millor.» Els noms ja figuraven a les pliques que acompanyaven els treballs. Aquella nota era un toc d'atenció als interessats en aquells premis, car el del núm. 1 (Flor Natural) s'havia de posar d'acord amb el jurat per la qüestió de la Reina de la Festa, i el del núm. 23, que era un premi de música, per qui havia de cantar d'acompanyar les cançons. La incògnita requeia en el premi núm. 15, el que havia guanyat Caterina Albert.

I diu ella: «Però havent-hi hagut aferrissades discussions, segons semblava, respecte a si *La infanticida* podria o no representar-se, requeria el jurat, per mitjà de la Premsa, a l'autor, perquè es presentés a Olot abans de la festa per

tractar amb ell d'aquells i altres punts.» Per més que he cercat, no he sabut trobar en els diaris aquest requeriment; i tinc la sensació que, en realitat, no va ser fet a través dels diaris, sinó per carta particular. El resultat és el mateix: Caterina Albert se sentí confusa d'aquella mena de pecat d'escàndol que havia alarmat el Jurat; s'abstingué d'anar a Olot ni abans de la festa ni en el dia de la festa; reclamà els originals, i tancà *La infanticida* amb pany i clau. La llegenda de la irrepresentabilitat del monòleg ja era feta.

La llegenda de la irrepresentabilitat del monòleg va néixer d'aquell «hi hagué interès a no donar-lo a conèixer al públic» que Francesc Matheu denuncià de la «Lectura Popular» estant. D'on va sortir, aquell interès? Del títol del monòleg, *La infanticida*; dels escrúpols derivats d'allò que un s'imagina de pitjor en el cas d'una dona infanticida. En l'exemplar enviat a Olot i que vaig tenir ocasió d'examinar aquell diumenge de tardor que he explicat en les primeres pàgines, hi ha, de puny i lletra dels propis jutges, el parer de tres dels cinc membres del Jurat. Diu l'un: «Molt ben fet i ben sentit. Lo marcat amb llapis blau hi sobra i es pot treure

perfectament. Hi ha poesia i és digne de premi. F. M.» És el parer de Francesc Matheu. «I a mi me sembla de lo milloret que corre. Examinin-la», afegeix un segon, anònim, que sembla que correspon a Josep Berga i Boada, el secretari. El tercer no és tan entusiasta: «És atrevit, pro inoquo», diu. I els dos membres restants es van abstenir de fer constar llur opinió en la coberta del treball. No hi fa res: «hi hagué interès...»

Ja em vaig permetre de fer prou consideracions sobre la gloriosa escriptora de teatre que hauríem tingut si *La infanticida* hagués estat representada, i no cal que hi insisteixi. A Olot va quedar afollada la carrera teatral de Caterina Albert; però també va quedar solemnement fixada la primera pedra de la carrera literària d'aquella senyoreta que escrivia amb tant de foc i amb tant de nervi.

Em pregunto si l'incident del certamen d'Olot va influir en la tònica dels escrits de Caterina Albert, sobretot en els de signe teatral i de cara a la representabilitat o a la irrepresentabilitat. L'estiu del 1898, com diu ella mateixa,



tenia a mig fer *La tieta*, i, per tant, aquest monòleg no pot servir de punt de comparació. Es tracta ben bé del revers de la medalla, i aneu a saber si Caterina Albert ja havia cercat el contrast deliberadament. *La tieta* planteja el drama íntim de l'amor fallit, el de la soltera de quaranta anys que viu com en «niu de coloma sens colom ni cria», «com tronc serrat a trenc de primavera», l'amador havent mort abans de dur-la al tàlem. Monòleg ciutadà i d'època actual, és un centenar de versos més curt que l'anterior, i, a desgrat de la bellesa d'algunes imatges, de qualitat literària inferior a *La infanticida*.

Darrera *La tieta* assajà el monòleg en prosa. Probablement el primer que va emprendre va ser *Verbagàlia* —terme que em sembla inventat per Caterina Albert—, un monòleg fresc i carregat de llum i d'humor que hauria fet morir de riure els espectadors que haguessin volgut anar a veure com se les havia aquell emblanquinador que feia anar més la llengua que no pas el pinzell. I al darrera, i datat —del 13 de març al 30 de novembre de 1899—, *Les cartes*, un altre monòleg en prosa, més tirant a la comicitat que no pas al drama, una

mica estrany de concepció, però que hauria donat motiu de lluïment a qualsevol actriu de les moltes i bones actrius que van veure com el segle XX s'encavallava amb el XIX. Ignoro si Caterina Albert s'enderià o no amb cap altre monòleg en prosa i de to més aviat jovial. O no en va quedar satisfeta, o el cor li va dir de tornar a cultivar el monòleg en vers, a la manera guimeraniana.

S'hi dedicà intensament. El primer monòleg de la nova tongada va ser, sembla, *Pere Màrtir*. Li va donar, no ja un caràcter ciutadà, sinó un ambient aristocràtic. En aquest monòleg, Caterina Albert afollà un gran tema —el secret amor del criat envers la seva senyora— de tant com va voler fer-lo anar pels camins del gran guinyol, el secret amador fent-se alhora encobridor dels amors adúlter de la dama, i al capdavall deixant-se absurdament matar per la bala que anava dirigida al veritable armant. El seguí *La Vepa*, que és el drama gris d'una grisa dona de poble abatuda per la desgràcia —el fill que li maten a la guerra de Cuba, el marit que perd la vista en accident de treball— i pel desamor de la pròpia filla casada i que no vol o no pot

ajudar-la. I darrera, la tornada al tremendisme amb *Germana Pau*, una monja paüla que exerceix el seu ministeri en una casa de curació i es topa amb un cancerós que és l'home a qui ella havia estimat i a qui havia volgut matar d'un tret dins mateix de l'església el dia que va casar-se amb una altra dona. Ja es comprèn que el monòleg és la traducció verbal del pensament íntim de la monja, i que l'odi i el desig de venjança i altres reaccions humanes menen el joc de l'escena.

Hi hagué un moment en què la il·lusió de Caterina Albert de veure's representar el seu teatre va semblar que tenia alguna probabilitat de realitzar-se. A darreries de 1900, a les acaballes d'aquell mateix any en què ella s'havia lliurat intensament al monòleg en vers, els seus amics Sitjar, a la insabuda de l'autora i per compte d'ells, van editar-li una col·lecció de poemes titulada *El cant dels mesos*, circumstància que donà naixença al pseudònim «Víctor Català». El llibret va aparèixer just en apuntar l'alba del nou any i del nou segle, 1901. Joan Maragall li donà un expressiu Déu-vos-guard des del «Diario de Barcelona» del



31 de gener, i Víctor Català va començar a pujar de pressa de pressa els graons de la fama. Aquell èxit inicial, segur i indiscutible, va fer creure a Víctor Català que havia arribat l'hora de reivindicar l'autor teatral que havien eixalat a Olot, i va fer una edició dels seus monòlegs en vers. Amb exclusió de *La infanticida*, naturalment, que havia estat condemnada als llimbs.

El llibre es va titular, com ja sabem, *Quatre monòlegs*. Hi va posar un pròleg dirigit *als actors catalans* i en defensa d'una modalitat tinguda, segons ella, «com el caganiu dels gèneres dramàtics». El va escriure amb un abrondament que no podia tenir, com va tenir, la resposta del silenci, sinó l'oferiment dels actors o dels empresaris. Només que Víctor Català tenia més entusiasme i més bona voluntat que no pas ofici i coneixement del teatre; i amb allò que deia que «per mi lo mèrit i valor d'una obra *no depèn pas de ses dimensions altres nimietats per l'estil* —he subratllat jo, naturalment—, no podia convèncer cap actor, ni cap director, ni cap empresari; com, acabant la seva frase, allò de «sinó el perfeccionament que tinga dintre les condicions

de sa naturalesa», no podia convèncer tampoc ningú perquè reflectia una idea massa vaga i massa subjectiva.

Més darrerament —i ja m’hi he referit abans— Víctor Català va escriure un altre drama, potser el seu darrer drama, i sospito que sense gaires esperances de veure’l representar: *L’alcavota*. Hi escriví també un pròleg, que no és pas un proemi per ser recitat a cortina tancada, sinó per ser imprès i per ser llegit després en el sagrat de la llar de cadascú. I això vol dir, em sembla, que en els primers anys de ser una escriptora coneguda i admirada del públic, Víctor Català va renunciar a veure bellugar els seus personatges dalt de l’escena, i que va començar a fer-se la idea que el seu teatre no era per ser representat, sinó per ser llegit. D’ací, potser, la inclusió de *La tieta* en un nou quadern de «Lectura Popular», el núm. 210. D’ací segurament que, en aquests darrers vint anys, Víctor Català hagués fet fer còpies mecanogràfiques de les seves obres de teatre amb vistes a la possible, probable o problemàtica edició, entre el fulls de les quals anava posant uns paperets que deien: *Complet*. Comptant-hi les obres



més primerenques. Com aquell monòleg que encara era als llimbs, *La infanticida*. Com aquell inacabable drama *El setè, sant matrimoni* que ara mateix tinc damunt la meva taula, i en el qual, sota la mecanografiada determinació de «drama en tres actes», Caterina Albert va escriure de puny i lletra amb aquella tinta blava permanent que li era tan característica: *de Víctor Català*. Ja havia pensat i tot el títol del volum; se n'hauria dit *Teatre de l'altre segle*.

## EL SENTIT ESTÈTIC

Què cercava, Víctor Català, amb el seu teatre? El que han cercat sempre els autors que s'hi han més o menys dedicat, sigui quina sigui la moda imperant en el seu temps i en el món de la faràndula: crear, que és fer obra d'art; i dir, que és fer obra social. Em fa l'efecte, però, que en el terreny, de la intencionalitat, *dir*, allò que se'n diu dir, Víctor Català no s'ho proposà, fins a les darreries de la seva etapa d'autor teatral. Al meu entendre, Víctor Català es

lliurà al teatre primordialíssimament amb la finalitat de crear, de fer obra d'art.

Fins i tot gosaria dir que el teatre de Víctor Català és fill directe de Caterina Albert pintora i escultora. De bones a primeres, em sembla que ella devia considerar l'escena com una tela, i el marc de l'escenari com el d'un quadre. I l'obra, com una pintura en moviment. Car tot hi estava en funcions: no solament la composició —a la dreta això, a l'esquerra allò, etc.— sinó la precisa condició dels objectes que en un moment o altre haurien de jugar el seu paper. Així, en el teatre de Víctor Català, i més com més del primer temps, no es tractava d'indicar la presència d'una *taula* o d'una *tauleta*, posem per cas, amb la tan precisa inconfusible vaguetat dels noms comuns, suficientment entenedora per l'encarregat de l'atrezzo; precisava la mena i la forma i l'estil que en la imaginació de l'autor —mentalment les dibuixava— havien de tenir aquella taula o aquella tauleta: «una taula xinesa», «una taula ministre», «un tallapapers en forma de gumia àrabe, amb puny d'ivori

tallat i fulla damasquinada», «papers embolicats amb un retall de panyo negre vell», etc., etc.

Posats ja en aquest pla, no sorprèn gens ni mica la determinació dels detalls d'indumentària; els quals detalls, si avui podrien ser d'una gran utilitat per a qualsevol inventariador de la moda o per a qualsevol historiador del vestit, en el moment just de muntar l'obra hauria topat amb la realitat dels vestuaris dels actors o de les actrius. Tot per allò de poder sortir «cordant-se el vestit de viatge»; de dur «un saquet de mà», o «un sombrero amb vel», o «un targeter de mà», o, encara, aquella «camisa de drap, escotada i rogenca, amb arrugues al volt del coll i les mànigues fins al colze». I no parlem d'aquelles precisions de color com el «batí de llana blanca», la «cotilla de cotí groc fosc», «pantalons i armilla de pana de color d'oli», i la «roba negra, donada, que li ve estreta, i mitjons blancs», per posar un límit raonable a la tasca d'espigolar tot passant.



*El realisme.* — Aquesta fidelitat a la forma i al color mena molt de pressa al sentit del realisme. En les seves concepcions escèniques, la suprema ambició de Caterina Albert era que allò que passava dalt l'escena donés la sensació que passava de debò. Aquesta preocupació es manifesta d'una manera o altra en totes les seves obres. «Tant en la disposició de l'escena com en tot lo relatiu al personatge, deu imperar el més absolut realisme», diu en *La infanticida*; «L'actriu que representi el paper, ha d'amagar lo més possible son art, fins a fer verosímil 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 del personatge», recomana en *Les cartes*. I aquests exemples ja poden ser suficients.

No costa gens de veure que, en veritat de bona veritat, aquesta preocupació per la realitat està en absoluta oposició amb la naturalesa del «caganiu dels gèneres teatrals», com deia ella, el monòleg, i per al qual Caterina Albert havia manifestat una tan marcada predilecció. I amb això no vull pas insinuar que aquest importantíssim detall

no hagués estat remarcat per la perspicàcia femenina de Caterina Albert i per l'acuitat d'un escriptor tan sagaçment observador com Víctor Català. Ben al contrari, Caterina Albert s'havia ben adonat, com tothom, que el mateix fet del monòleg és d'una irrealitat que espanta la terra. Però artista ella i obra d'art el monòleg, havia cercat, i en certa manera trobat, la forma màgica de convertir l'absurda irrealitat en una realitat més possible, o una irrealitat no tant detonant, o, deixeu-m'ho dir més clar, més dissimulada. La troballa consistí en l'addició d'altres figures de més a més de la principal, les quals figures unes vegades tindrien l'obscura missió dels comparses, i unes altres la més lluïdora de ser els esporàdics interlocutors, els accidentals sostenidors d'un cap de conversa. En aquest sentit —i us prego que hi poseu atenció—, Caterina Albert fou una frustrada renovadora en l'art, tan difícil, d'escriure monòlegs.

La fórmula de Caterina Albert difereix bastant de la fórmula general i en voga d'animar la il·lusió de realisme a base d'una d'aquestes dues solucions: o bé amb la intervenció que crida entre bastidors —el traspunt—, o bé amb la

d'algú que es resigna a fer el mort estirat o cabdellat en un racó on no faci nosa, mentre i tant el pugui veure l'espectador. Aquest darrer cas és, per exemple, el de *Mestre Oleguer*, el famosíssim monòleg de Guimerà, tan i tan escamotejat de realisme no solament en la seva presentació escènica, sinó en el nombre de presumptes cadàvers escampats per l'escena; els quals cadàvers, havent de ser unes dotzenes, no passen mai de tres homes, perquè són els tres indispensables a l'acció del monòleg. I ja no parlem d'aquella avançada de fusellers de l'exèrcit invasor que en el darrer moment hauria de saltar la barricada ja indefensa, perquè mai, de tantes vegades com he vist representar el monòleg, mai, allò que se'n diu mai, no he vist realitzar una escena que seria tan moguda, tan viva i tan impressionant.

La fórmula «Caterina Albert» és —ja ho esteu endevinant— apresada de la fórmula «Guimerà» de *Mestre Oleguer*. I, com a renovadora, anant, com ja se suposa, més enllà i tot que Guimerà. «Si per a major efecte es creu convenient, durant la representació del monòleg poden passar pel fons, de tant

en tant, algunes persones, com empleats del manicomi, visitants, etc., que fins poden aturar-se per un moment, silenciosos, a mirar a l'escena de la reixa estant», apunta en *La infanticida*. Escrivint aquests mots, molt probablement Caterina Albert no es va adonar que aquest tipus de realisme, per molt ajustat que pogués ésser a la realitat humana, era extraordinàriament nociu a l'obra a causa d'aquests dos factors: l'un, que els figurants addicionals serien un element prou poderós per fer distreure l'atenció de l'espectador, la qual ha d'estar sempre reclamada per l'intèrpret del monòleg; l'altre, que en el teatre —en el seu temps i en el nostre—, els figurants accessoris, els comparses, van generalment a càrrec de quatre encartonats despersonalitzats —els comparses professionals compresos— que no senten el teatre, que no posen foc ni entusiasme ni art ni —salvant, és clar, les honroses excepcions—, voluntat a *representar* amb naturalitat i amb decòrum allò que sembla que volen representar.

La fórmula més compromesa, la més victorcatalanesca, la menys seguidora de la de Guimerà, és aquella en què el figurant accessori també parla. Això, en un monòleg té el seu risc, i la gràcia és saber evitar-lo. Caterina Albert posà aquesta fórmula en circulació en tres dels seus monòlegs: *Verbagàlia*, *Les cartes* i *Pere Màrtir*. En el primer, ultra en Mero, que és el xerraire, hi intervenen el Mut, que és el gran puntal del monòleg; i, no especificats en el repartiment, l'Home, que tot passant pel fons sosté quatre paraules amb en Mero, la Dona, que fa una altra passada i diu pel que li diuen, i encara un Aprenent que surt a donar un mot d'ordre cap a les acaballes. Els altres comparses parlants intervenen just al començament de l'obra i desapareixen. És el mateix cas de *Les cartes*, en què «un actor ben conegut del públic» —així ho demana l'autor— fa la presentació de la Madrona amb un parlament que si no és llarg tampoc no és curt, i a seguit sosté un veritable diàleg amb la pobra dona que diu que s'ha avingut a explicar al públic la seva xiroia aventura per poder guanyar unes quantes pessetes, i que un cop l'aventura explicada, surt altra vegada l'actor per dir-li que ja n'hi ha prou i que ja

pot tornar-se'n. En *Pere Màrtir*, el monòleg corre un gran risc de convertir-se en drama tres personatges. De més a més de Pere Màrtir, que és el central, hi ha l'Embossat i el Comte, que són els secundaris. En aquest monòleg, els personatges complementaris donen vida al final de l'obra: l'Embossat, només pel fet d'encamallar la finestra, saltar dins la cambra, saludar amb un gest el protagonista i desaparèixer silent per una porta lateral; el Comte, per fer una mica després la mateixa entrada, però amb una pistola als dits, i tenir un diàleg ràpid amb el seu criat ferit de mort i a punt de desplomar-se.

*El barcelonisme.* — Com ja he fet observar abans, en el teatre de Víctor Català impera, gairebé en exclusiva, el barcelonisme. Això ve, d'una banda, pel mateix fet de la ficció que és el teatre: la cosa que es té més al cap dels dits sembla la menys apta a ser convertida en una obra escènica; perquè es veu massa de debò, perquè es veu massa cada dia, perquè sembla que de tan vist i conegut

no pot interessar ningú. D'una altra, això ve també del fet dels viatges a Barcelona i de les relacions barcelonines que hi havia anat fent Caterina Albert. Sense comptar un tercer factor, que és el de la influència de les lectures, de la coneixença dels ambients ciutadans que anava adquirint a través dels autors castellans, francesos o italians. I no hi afegeixo la dels autors catalans, perquè els autors catalans d'aquella època estaven tots abocats al ruralisme.

De totes les obres examinades, només he vist l'ambient no ciutadà en *La infanticida*, *Verbagàlia* i *La Vepa*. En *Les cartes* fins i tot hi ha una complaença a deixar entendre que l'autora té un gran coneixement de la ciutat de Barcelona. En aquesta obra hi ha esments a la topografia urbana —el Passeig de Gràcia, el Pla de la Boqueria, etc.—; es fa una curiosa al·lusió al Teatre Odeon, expressament designat amb un barbarisme, *l'Udion*, i sense oblidar de dir que és un teatre ja desaparegut; es fa una no menys curiosa al·lusió al gènere truculent que es donava en aquell teatre, i àdhuc una referència a la demagògia que s'hi cultivava de l'escena estant —potser fa esment de la famosíssima obra

de Jaume Piquet *La monja enterrada en vida o els secrets d'aquell convent*— i de la manera com hi responia el públic. I àdhuc s'hi anomena pel seu nom una figura barcelonina tan eminent en la cirurgia de l'època com el doctor Salvador Cardenal —1851-1927—, aleshores en el punt més alt de la seva carrera.

Aquest aspecte, tan característic de la producció teatral de Víctor Català, no tingué pas seguida quan l'autor es lliurà decididament al conreu de la prosa. Els seus drames literaris van ser, ja ho sabem, primordialment rurals.

*Feminitat, no feminisme.* —L'obra teatral de Víctor Català té, gairebé exclusivament, els herois en el rengle de les dones. No hi he vist altres excepcions que els monòlegs *Verbagàlia* i *Pere Màrtir*. Hi ha, doncs —i sempre, naturalment, a base de les obres que he pogut examinar— una absoluta majoria a favor de l'heroi femení: *La infanticida*, *Les cartes*, *La tieta*, *La Vepa* i *Germana Pau*, en els monòlegs, i *L'alcapota* en els drames. I deixo





deliberadament de banda, per confús, el drama *El setè, sant matrimoni*.

No sé si cal haver d'advertir que totes les heroïnes dels monòlegs de Víctor Català ofereixen un aspecte o altre de la fallida de l'amor; en uns casos perquè la mort s'avançà al matrimoni —*La tieta*—; en uns altres, per infidelitat de l'home —*Germana Pau*—; en aquests, pel mal fat de la vida després del matrimoni —*Les cartes*—; en aquells per aquella mena de fatalitat que posa una mala dona en el camí on es pot fer caure una bona noia —*L'alcavota*—; i en els de més enllà per posar a primer pla les conseqüències d'una candorositat malaltissa i al capdavall manifestament morbosa, com en el cas de *La infanticida*. L'amor de les sublimitats etèries, el de les roses i els llessamins, del fontinyol del jardí i del guitarró sota la finestra no va ser mai un tema que cridés poderosament l'atenció d'un escriptor del tremp de Víctor Català. Per massa lluminós. Per massa poc contrastat. Víctor Català, com Gustave Doré, tampoc no hauria reeixit a il·lustrar amb fulgors de geni el paradís en «La divina comèdia»; però, com ell, s'hauria vist ben



capaç d'il·lustrar una per una, magistralment i immortalment, totes les escenes que se succeïen en l'infern que Dante Alighieri va descriure. No per afecció a la maldat; sinó per tot el meravellós del joc de la llum i de les ombres en batalla.

Tampoc no sé si cal advertir que totes les dones del teatre de Víctor Català són unes desgraciades. Com, en general, totes altres heroïnes de la literatura de Víctor Català. No ho són, crec jo, per partit pres, per esperit de cleda, per posició de lluitadora que es creu en el deure de revelar davant del món com si diguéssim la flagrant injustícia de la vida de les dones. Tinc la convicció que les heroïnes de Víctor Català són com són per unes raons idèntiques a les que acabo d'exposar: perquè la desgràcia és tan llastimosa i tan insofrible com vulgueu, però sobiranament més plàstica que no pas la vida amable i regalada. Són desgraciades, si fa no fa, com les dones de les tragèdies i dels drames de Guimerà, Si fa no fa, com les dones de les òperes de Puccini.

Hi ha, naturalment, la terça raó i la més senzilla. Víctor Català, en la seva innata ambició de convertir les negrors de la vida humana en obra d'art, tenia a l'abast de la mà els models millors que la vida humana mateixa li oferia: les dones que topava a cada cantonada; les dones que entraven a casa seva; les dones que no coneixia i de les quals sentia parlar; les dones innominades que eren com una prolongació de la seva mateixa naturalesa de dona, i els problemes i els patiments de les quals, per aquesta mateixa raó, estava perfectíssimament capacitada per comprendre. I àdhuc per escorcollar fins al fons de tot de l'ànima de les dones en els casos de problemes de més mal comprendre. Que això, a Caterina Albert, li era naturalment molt més fàcil essent dona com era que no pas voler apregonar-se en l'ànima dels homes; i el que acabo d'afirmar ho diu prou bé l'excepció mateixa de la seva obra teatral: *Pere Màrtir* —no cal advertir que *Verbagàlia* és tota una altra cosa—; *Pere Màrtir* és un monòleg rodonament fallit perquè està bastit damunt d'una psicologia masculina suposada, intuïda, gratuïta, falsa.

D'aquestes raons es dedueix l'extraordinari mestratge de Víctor Català, escriptor amb nervi d'home servint una sensibilitat de dona. Girant-la del dret del revés, una vegada i una altra, en el teatre no representat i en la narració divulgada i entusiàsticament aplaudida, Víctor Català arribà a la més alta excelsitud d'interpretar femenina a través del drama íntim que val per tots els drames íntims de totes les dones plegades: el de la Mila, el de la immortal heroïna de *Solitud*.

*El llenguatge.* — En aquest apartat que he consagrat al sentit estètic en el teatre de Víctor Català voldria fer encara, i finalment, unes observacions a propòsit del llenguatge.

Com em sembla que ja s'ha vist prou clar, Caterina Albert, en els seus inicis d'escriptora, ho va ser en llengua castellana. Si fa no fa, com tots els escriptors de la seva època. I tant se val dir Balmes com Rubió i Ors, Piferrer com Milà i Fontanals, Bofarull com Cortada. No addueixo Guimerà, perquè el seu cas no és el dels seus

contemporanis; ni subratllo l'excepció de Verdaguer, perquè ja és de tots ben coneguda.

Tinc interès, això sí, a fer observar que mica ençà mica enllà en els mateixos dies en què Caterina Albert s'enderiava en el gènere teatral i feia provatures ara traduïnt o produïnt en castellà, ara traduïnt o produïnt en català, els seus deficiències i les seves inseguretats i les seves vacil·lacions en matèria de llengua eren més que menys coincidents amb aquella gran crisi que enllà de la mar trastornava transformava de poeta castellà a poeta català aquell home d'exquisida sensibilitat que va dir-se Joan Alcover. No retrauré allò tan conegut de Lia i Raquel, corprenedora lliçó que tots els escriptors que delegen la universalitat haurien d'aprendre de memòria; no ho retrauré, perquè seria inaplicable, per impropï, en el cas de Caterina Albert. Però, pel que diré tot seguit, és bo de recordar-ho. Ara només voldria indicar que la crisi que sofrí Joan Alcover en les seves tardanies és la que travessà Caterina Albert en els seus anys d'aprenentatge.

Voldria remarcar, encara, una altra i més curiosa coincidència: en la mateixa època en què Caterina Albert estava treballant en la tasca d'anostrar Maeterlinck, Pompeu Fabra enllestia la traducció al català de *La intrusa*, també de Maeterlinck, per estrenar-la en una de les festes modernistes de Sitges. Això posa en un mateix pla dues figures tan distintes com l'escriptora i el gramàtic; car també a ella el mateix Maeterlinck li hauria pogut dir que se sentia «heureux» de trobar-se «avec vous du côté de la témérité et de l'indépendance» com va escriure a Pompeu Fabra i tots altres amics que amb ell estrenaven la versió catalana de *La intrusa* a Sitges. Fabra, el de la gramàtica revolucionària, escandalitzà els mancats de gramàtica; Caterina Albert, l'escriptora tremendista, escandalitzà els supercarregats d'escrúpols i no pogué provar sort al teatre...

Anem a veure ara un altre interessantíssim aspecte a propòsit de la llengua en el teatre de Víctor Català. No em refereixo al lèxic, més primicer, de filiació culta i amb notòria influència de la literatura contemporània castellana,

aspecte visibilíssim en les llargues tirades de *El setè, sant matrimoni*; ni em proposo valer-me d'aquest exemple per indicar la falla del realisme i de la naturalitat tant per causa del cultisme com per causa de la desmesura. Em refereixo més concretament al concepte *naturalista* del bilingüisme, que Víctor Català assajà de fer viable en tres de les seves obres. I ja sé que ningú no arribarà a suposar que en aquest triple intent —per triple i tot— de Víctor Català, hi pugui haver cap punt de contacte amb aquella obligatorietat del teatre bilingüe que va donar tant de color a diverses obres de teatre català del segle passat. Els personatges castellans de les obres catalanes de Víctor Català no són, en cap moment, ni grotescos ni ridículs; són, senzillament, corrents en tots els nostres medis.

Aquell comte que acaba de reblar el melodramàtic ambient del monòleg *Pere Màrtir* parla en llengua castellana i tant se val si hi parla per raó de naixença o per raó de títol. I, com ja és de suposar, en la mateixa llengua li respon, per deure i per submissió, el seu moribund criat. És una modalitat normalíssima i corrent del bilingüisme.

En *El setè, sant matrimoni*, a l'acte segon apareix un personatge nou: és Carmela, l'antiga amant o enamorada d'Aleix. Sigui per causa del bressol o bé per habitud domèstica, Carmela parla en llengua castellana. I es dóna el cas que Aleix, que com tots altres personatges parla en català en tota l'obra, en les soles dues escenes —una al segon acte i una al tercer— que dialoga amb Carmela, no s'expressa sinó, com ella, en llengua castellana. No crec pas que Víctor Català hagués volgut aixecar bandera política per cridar l'atenció sobre l'espontània i innecessària renúncia a la llengua del bressol en la intimitat i en el sagrat de la pròpia llar pel fet de la troballa accidental de persones parlant altra llengua. Crec més que, servint l'ideal del naturalisme, va exposar una altra i freqüent modalitat del bilingüisme en els nostres medis.

Una tercera i no tan corrent modalitat, i que al meu entendre Víctor Català va exposar d'una manera simplicíssimament mestra, és la de la normalitat que, amb el mutu respecte, assegura la convivència. Teatralment parlant i atenent-me als factors de naturalisme en el teatre,



Víctor Català fa desenrotllar en *L'alcajota* el diàleg de dos personatges secundaris i socialment subalterns: una minyona de servei, Ramona, filla del país, i una portera, Fernanda, nascuda enllà de l'Ebre. Totes dues s'arrenquen en una assentada no pas curta, cadascuna servint-se de la pròpia llengua materna, sense urc per part de cap d'elles, sense claudicacions per part de ningú, i també sense produir-se aquella inelegant lliçó d'urbanitat amb què de vegades es tracta de dissimular una no menys inelegant invitació coactiva. El diàleg bilingüe és menat amb una normalitat perfecta; i essent el vehicle de l'idioma el fidel traductor de la idiosincràsia de cada dona, en surt un quadret psicològic contrapuntat que, sense dir res de l'altre món, val totes les pessetes.

Tanmateix, aquesta i totes altres manifestacions del pensament teatral de Víctor Català no han tingut ulterior transcendència. Estava escrit que, a Víctor Català, la glòria no li vindria a través del teatre. A desgrat de la gran il·lusió que el teatre li va fer tota la vida. I a desgrat d'haver vist



trasplantar a l'escena algunes de les seves proses,  
comptant-hi la mateixa *Solitud* que la va fer cèlebre.

Vallvidrera, gener de 1967.