

2. Capsa de Pandora. Sèrie assaig

Caterina Albert/Víctor Català.

La voluptuositat de l'escriptura

Francesca Bartrina



Caterina Albert l'any 1956. (Arxiu-Museu Víctor Català. Fotografia inèdita)

Capsa de Pandora. Sèrie assaig
Caterina Albert/Víctor Català.
La voluptuositat de l'escriptura
Francesca Bartrina

Eumo Editorial
Universitat de Vic

La col·lecció Capsa de Pandora és una iniciativa del Centre d'Estudis Interdisciplinaris de la Dona de la Universitat de Vic i Eumo Editorial.

Col·lecció assessorada per
Francesca Bartrina, Eva Espasa i Pilar Godayol

Directora de la col·lecció
Neus Carbonell

Primera edició digital: juny de 2010

Disseny de la coberta: Eumogràfic
Motiu de la coberta: retrat de Caterina Albert
Maquetació: Victòria López

© de les fotografies: Lluís Albert i Arxiu-Museu Victor Català
© Francesca Bartrina, 2000

© d'aquesta edició:

Eumo Editorial. C. Perot Rocaguinarda, 17. 08500 Vic
Tel. 93 889 28 18 - Fax 93 889 35 41

eumoeditorial@eumoeditorial.com - www.eumoeditorial.com
-Eumo és l'editorial de la Universitat de Vic-

ISBN edició digital: 978-84-9766-372-4
ISBN edició impresa: 978-84-7602-727-1

*Als meus pares,
al meu germà
i a en Jordi.*

Í N D E X

Preludi	9
Capítol primer. Caterina Albert <i>versus</i> Víctor Català	15
La qüestió del pseudònim	16
Un desemmascarament frustrat	22
Els rumors sobre l'autoria	29
La construcció discursiva de l'escriptora	34
Capítol segon. Ideologia i pensament de Caterina Albert	41
Caterina Albert i les publicacions femenines	42
La relació amb les escriptores contemporànies	48
El feminisme conservador: els discursos institucionals	52
<i>Mosaic</i> , un projecte autobiogràfic	60
Proses sobre la infantesa	61
Proses sobre la condició de la dona escriptora	63
Proses sobre l'acte creatiu	66
Capítol tercer. Dues passions abandonades: el teatre i la poesia	71
Caterina Albert i els escenaris	73
<i>La infanticida</i> : l'angoixa de l'autoria	75
L'esquinçament de la veu femenina	85
La poesia: el «dolor que no du un nom»	94
Capítol quart. L'escriptura incessant: la narrativa curta	109
Descripció de l'obra narrativa	110
Els pròlegs i la construcció del ruralisme	113
La revolta de la narrativa	127
La maternitat	130
La violència masculina envers la dona	147
La bogeria de la dona	158
Les relacions entre dones	164
Relacions heterosexuales	176
Altres retrats de la masculinitat	190
Desdoblament màscara/interior	193

Capítol cinquè. La novel·la canònica: <i>Solitud</i>	197
La interpretació institucionalitzada	198
La interpretació psicoanalítica o «l'al·lucinació eròtica»	205
L'escriptura com un infantament	210
La construcció de la subjectivitat femenina	216
La sensualitat del paisatge	217
El desig femení	222
La maternitat	231
Retrats de la masculinitat	235
La presència de la tradició femenina	245
La violació i el cauteri	250
Capítol sisè. La novel·la oblidada: <i>Un film (3.000 metres)</i>	253
Una novel·la cinematogràfica	254
El desconcert de la crítica	257
Les trames d' <i>Un film (3.000 metres)</i>	262
La trama masculina principal	268
Les trames femenines secundàries	280
Epíleg	297
Bibliografia	303
A. Obres de Caterina Albert/Víctor Català	303
B. Obres sobre Caterina Albert/Víctor Català	305
C. Referències teòriques	315

PRELUDI

*La voluptat del dolor és tan cruel i tan corprenedora
com la voluptat del gaudir; que tot són voluptats i
totes tenen el mateix encís.*

[Victor CATALÀ. Pròleg a *Ombriwoles* (1904)]

No costa gaire d'imaginar-se la jove Caterina Albert absorta, donant els últims retocs, amb traços decidits i enèrgics, a un autoretrat. Tampoc no costa de veure-la, ja a la maduresa, afable i somrient, atenent amb educació cordial una visita que s'ha presentat inesperadament; o visiblement incòmoda davant dels merescuts elogis a la seva obra que ha vingut a fer-li en persona algun prohom de les lletres catalanes; o bé passejant calmament, amarada del paisatge desolat d'Empúries. Però, sobretot, no costa gens d'imaginar-la escrivint, amb embriagament i concentració, a la seva cambra.

Caterina Albert ens ha deixat una obra literària sòlida i diversa, heterogènia i personalíssima, que ens permet de redescobrir-la i renovar-nos en cada nova lectura. Les seves pàgines destil·len un apassionament per la literatura que trobem tant en la creació d'uns personatges intensos com en una prosa vívida i una creació lingüística efervescent. L'entusiasme creatiu i la sensualitat per l'escriptura, característiques de tota la creació literària de

Caterina Albert, són convocades en el llibre que teniu a les mans. Precisament, la cita que encapçala aquest pròleg ens dóna una idea de quin tipus de sensualitat es tracta: la voluptat del dolor, la veritat del sofriment. Caterina Albert va escriure des d'aquesta voluptuositat (que considerava tan autèntica com la del plaer) tota la seva producció: el teatre, la poesia, les pàgines autobiogràfiques i, per descomptat, l'obra narrativa.

El fet que Caterina Albert publicés la major part de la seva obra amb el pseudònim de Víctor Català n'ha mediatitzat molt la recepció i ha creat una incomoditat sobre l'autoria que ha perviscut fins als nostres dies. En aquest estudi s'aprofundeix en la complicada xarxa de relacions que estableixen els noms de Víctor Català i de Caterina Albert per tal de descobrir com es construeixen les dues identitats, les dues màscares. Així, utilitzo el nom de Caterina Albert per referir-me a l'escriptora, tant en la seva esfera pública com privada; en canvi, faig servir el de Víctor Català per referir-me a la «careta», com l'anomenava ella mateixa, que l'autora va crear com a marca identificadora dels seus textos.

Per estudiar la doble identitat Caterina Albert/Víctor Català, el llibre situa en el seu context la ideologia de l'escriptora, la performativitat de la seva actitud pública i les relacions que va mantenir amb les escriptores de l'època; a més, s'estudien les proses poètiques de *Mosaic*, tan importants per definir el seu pensament, ja que són els únics textos que ens permeten de parlar pròpiament d'autobiografia. També s'hi ressegueix la construcció de la màscara de Víctor Català mitjançant les diferents estratègies de què va valer-se Caterina Albert per defensar amb contundència les seves opcions estètiques.

L'obra literària completa de Caterina Albert, tant en l'especificitat com en la complexitat de relacions intertextuals que presenten les seves pàgines, s'analitza aquí per primera vegada. El teatre s'aborda des de la perspectiva de la teatralitat dels monòlegs i de la versemblança dramàtica. La poesia adquireix aquí una dimensió nova sota la llum de la resta de la seva producció. Es proposen noves claus hermenèutiques per a la interpretació de *Solitud* i s'examina exhaustivament la novel·la *Un film (3.000 metres)*, la proposta narrativa més arriscada de l'autora. Finalment, les vuitanta-una narracions que va escriure, publicades al llarg de mig segle, permeten de descobrir la força d'una narrativa extraordinària. L'estudi també inclou re-

ferències al volum de narracions escrit en castellà, *Retablo*. A més, d'una manera indissociable, durant el procés d'escriptura d'aquest llibre, la interpretació de les obres de Caterina Albert m'ha portat a la teoria feminista, que, una i altra vegada, m'ha retornat als textos de l'escriptora.

Cal fer notar que la traducció de les cites teòriques que incorpora l'estudi és meva. Pel que fa a la resta de citacions, s'han deixat intactes tots els textos reproduïts, encara que siguin anteriors a la normativa fabriana. Amb això, he volgut respectar la voluntat de Caterina Albert, que va manifestar reiteradament la seva posició antinormativista.

Aquest text és una reescriptura de la tesi doctoral que vaig defensar a la Universitat Autònoma de Barcelona el mes de juny de 1999. Agraeixo al director d'aquell treball, Enric Sullà, que em proposés un tema d'investigació tan apassionant, i també els seus valuosos comentaris; a les integrants del tribunal de lectura de la tesi, Antònia Cabanilles, Neus Carbonell, Lluïsa Cotoner, Meri Torras i Carme Riera, els profitosos suggeriments, que he incorporat en aquestes pàgines; a Núria Nardi, la generositat i les estones viscudes entorn de Caterina Albert; a Manuel Llanas, les interessants indicacions; a Carlota Torrents, el fet d'haver estat l'editora ideal al llarg de tot el procés; a Lluís Albert, l'amabilitat i la consulta de l'arxiu de l'escriptora; a les companyes i els companys del Department of Hispanic Studies de la Universitat de Birmingham, on vaig iniciar aquest projecte, el seu suport. També agraeixo l'encoratjament de Giulia Colaizzi, Sílvia Escuder, Eva Espasa, Rosa Flotats, Pilar Godayol, Maria González-Davies, Josep Juanhuix, Víctor Obiols, Ramon Pinyol, Marisa Planas, Ronald Puppo, Pere Quer, Richard Samson, Carme Sanmartí, Marta Segarra, Raquel Solà, Martha Tennent i Sheila Waldeck. Finalment, haig de confessar que sense tot allò que dec a Jordi Sala aquest estudi no hauria estat possible.

CAPÍTOL PRIMER
CATERINA ALBERT VERSUS VÍCTOR CATALÀ

Si jo hagués sospitat que un dia havia de saber-se a qui amagava el nom de Víctor Català, mai, però mai, hauria consentit que s'hagués donat publicitat a una ratlla meua; desgraciadament, la discreció és frèvola com una closca d'ou i, un cop trencada, no té adob.

[Víctor CATALÀ. Carta a Joan Maragall, desembre de 1902]

Caterina Albert patia enormement la pressió generada per l'ús d'un pseudònim masculí que protegia una autoria femenina. Encara més, l'escriptora va manifestar ben clarament que vivia amb incomoditat el fet que el nom de Caterina Albert i Paradís, d'altra banda tan literari, pogués anar associat als textos que va escriure. En definitiva, una mostra més de la tensió existent entre les signatures Caterina Albert, Víctor Català i tot allò que representen. Aquesta tensió es manifesta en la recepció crítica de la seva obra, en les reflexions de l'autora sobre l'escriptura i en l'oposició màscara/interior, un tema que apareix molt sovint a la seva narrativa, com veurem més endavant.

Indiscutiblement, la recepció de la figura de l'escriptora ha estat amara-da de prejudicis. Valgui com a exemple la biografia escrita per Josep Miracle, on es llegeixen paràgrafs com el següent:

¿Per què, doncs, Caterina Albert es trià per pseudònim el nom del protagonista masculí? Per raó del *subconscient*. En el fons del fons de tot el seu ésser hi bategava l'esperit masculí. Per aquesta raó, *per raó d'un cert desequilibri de cromosomes*, ella tendia més a les manifestacions masculines que no pas a les femenines (MIRACLE, 1978, 100; la cursiva és meva).

Quan es pregunta per què Caterina Albert va utilitzar com a pseudònim el nom del personatge masculí de la novel·la que aleshores estava escrivint, *Calze d'amargor*, i que mai no va publicar, el biògraf respon atribuint-ho a un desig de masculinitat del subconscient de l'autora. És ben clar que per a Miracle és problemàtic expressar la genialitat en termes femenins.

En el llibre *How to Suppress Women's Writing*, Joanna Russ exposa que les escriptores sovint són tractades pels crítics com a casos d'«anomalia»; la creació d'aquesta etiqueta s'aconsegueix persistent en una sèrie d'actituds que es poden sintetitzar en les set següents:

Ella no ho va escriure.

Ho va escriure, però no ho hauria d'haver escrit.

Ho va escriure, però mira sobre què va escriure.

Ho va escriure, però *ella* no és realment un artista i *això* no és realment seriós, ni és del gènere literari apropiat, és a dir, no és realment art.

Ho va escriure, però només en va escriure un.

Ho va escriure, però només és interessant i està inclòs en el cànon per una sola raó, i molt limitada.

Ho va escriure, però n'hi ha molt poques com ella. (RUSS, 1983, 76)

Aquestes actituds poden trobar-se en els termes amb què s'ha tractat l'obra de Caterina Albert. Pel que fa al primer cas, el de negació de l'autoria, es nega que una dona hagi pogut escriure una obra literària: tota la biografia de 1978 de Josep Miracle n'és un paradigma. En aquest cas, el pseudònim és utilitzat com a metàfora per demostrar que, en realitat, ella no ho va escriure.

Pel que fa al segon dels casos, allò que Russ anomena «contaminació de l'autoria», existeixen moltes línies en la correspondència de Caterina Albert que manifesten que l'escriptora advertia que la societat la jutjava malament

pel fet de ser una dona la que escrivia. El fet de ser una dona de classe alta l'obligava a ocupar un rol social que no era compatible amb el seu desig de fer de l'escriptura una carrera. La pressió social va afectar directament el seu procés creatiu. Així ho va manifestar en diversos llocs de la seva correspondència, com en aquesta carta a Joan Maragall de maig de 1903: «S'ha esbombat massa qui jo era, i això també contribueix a llevar-me tot lo goig i les ganes de treballar. Estic ben cert de què si ningú hagués sapigut qui era en V. Català, aquest hauria fet més i més bé lo que farà ara.» (CATALÀ, 1951b [1972], 1794).

S'ha destacat la cruesa i la crueltat com a característiques comunes de molts llibres escrits per dones: l'adjectiu «cru» fou aplicat a les obres de les germanes Brontë, d'Elizabeth Barrett Browning, de George Eliot... És molt remarcable que els qualificatius de «cruesa» de la seva prosa van acompanyar el treball creatiu de Caterina Albert des dels inicis fins a les darreres obres.¹

Sovint les escriptores han patit una falsa categorització. Així, per exemple, el fet que Caterina Albert hagi estat llegida únicament amb l'etiqueta de «novel·lista rural» n'ha limitat els horitzons de lectura. Som davant dels casos tercer, quart i sisè de què parla Joanna Russ: «mira sobre què va escriure / *això* no és realment seriós / només és interessant i està inclòs en el cànon per una sola raó, i molt limitada.» El cinquè cas («només en va escriure un») implica la reducció d'una obra extensa a un sol text, actitud que també s'ha produït en el cas de Caterina Albert, ja que només s'ha concedit la importància que mereix a l'obra *Solitud*, i s'ha tendit a oblidar altres terrenys de la seva activitat creativa com els darrers llibres de narracions (fonamentals dins de la seva producció literària), la poesia, el teatre, les proses poètiques de *Mosaic*, la novel·la *Un film* o la seva faceta artística (de fet, l'obra pictòrica ha començat a ser valorada només molt recentment).

1. Segons manifesta Elaine Showalter (1972, 341): «Els arguments *ad feminam* són tan freqüents a les revistes periòdiques des de 1840 fins a 1870 que no sé ni per on començar a enumerar-los. Moltes de les escriptores més brillants de l'època van ser criticades de «cruesa» o de manca d'una educació distingida.» En el cas de Caterina Albert, l'adjectiu «cru» també va acompanyar la recepció de les seves obres; vegeu Manuel de Montoliu (1951: xxv, xxxv) o Miquel del Sants Oliver (1905, 448).

La qüestió del pseudònim

Almenys fins ara, podem afirmar que Gabriel Ferrater va errar el seu pronòstic quan va anunciar fa més de trenta anys, en una conferència sobre *Solitud*, que «no ha de quedar ningú d'aquí a cinquanta anys que digui Víctor Català quan vulgui dir Caterina Albert» (FERRATER, 1967). Ens queden, però, menys de vint anys per canviar aquesta situació.

Efectivament, Caterina Albert està assentada en el cànon de la literatura catalana, però etiquetada amb la signatura de Víctor Català.² L'oblit del nom autèntic és una prova de la manera com és llegida: com un «escriptor» modernista, paradigma del «creador» de drames rurals. Aquesta etiqueta ha afectat directament la lectura que s'ha fet de la seva producció. És evident que el paper actiu de Caterina Albert com a defensora de l'estètica modernista s'ha considerat més important que no pas el fet que es tracta d'una dona que s'expressava, transvestida, a través de l'escriptura. La causa pot molt ben ser que, en literatures de llengües minoritzades, com la catalana, s'imposa, sobretot, la necessitat de definir i legitimar la tradició literària pròpia, objectiu fonamental per a la creació d'una consciència nacional. L'obra de Caterina Albert havia d'encaixar com fos en la historiografia literària: la interpretació de la seva obra havia d'ajustar-se al projecte cultural nacional. Els cànons literaris juguen un paper en la construcció de l'imaginari nacional: formen part dels discursos que creen la identitat. Aquesta pot ser una de les claus que expliquin per què s'ha posat tant d'èmfasi a reproduir una interpretació institucionalitzada que limita la lectura de l'obra de Caterina Albert, que la redueix a una justificació del lloc que ocupa en el cànon literari català, i que deixa totalment al marge la qüestió del gènere de l'escriptora.

No s'ha destacat mai prou la condició específica que tenia Caterina Albert en ser una dona que va escriure a la Catalunya de principis de segle, tot i que aquesta qüestió esdevé fonamental quan s'analitzen els discursos crítics que van mediatitzar la recepció de la seva obra. Parafrasejant el llibre

2. Víctor Català és el nom del capítol dedicat a Caterina Albert al compendi més o menys «oficial» de la història de la literatura catalana (CASTELLANOS, 1986); i en les edicions de les seves obres que es troben al mercat hi apareix el nom de Víctor Català. Una excepció molt significativa és l'edició de *La infanticida i altres textos* (1984), a càrrec de l'editorial feminista la Sal, que presenta el nom real primer i després el pseudònim (Albert/Català).

d'Adrienne Rich *On Lies, Secrets and Silence*, Caterina Albert es va veure obligada a mentir, a guardar secrets i a patir silencis creatius. Sobre la qüestió dels llargs períodes de silenci creatiu, hi tornarem més endavant. A mentir i a amagar-se, la hi va ajudar Víctor Català, la màscara que signava els seus textos, la silueta visible del qual era una senyoreta de poble que deia que era una espontània en el món de la literatura.

En primer lloc, cal remarcar el fet que Víctor Català va permetre que Caterina Albert escrivís el que volia i com ella volia. No podem deixar de banda que als Jocs Florals d'Olot de 1898 hi va enviar un poema, «Lo llibre nou», i un monòleg, *La infanticida*, amb el nom de Caterina Albert i Paradís. Això ens permet de deduir que no li hagués importat utilitzar el nom autèntic per acompanyar les seves obres durant la seva carrera literària. Ara bé, l'escàndol que es va produir després, en descobrir-se l'autoria femenina d'un monòleg de temàtica tan agosarada com *La infanticida*, va motivar que l'autora decidís donar a conèixer la resta de la seva producció amb la disfressa de l'autoria masculina. Per tant, la signatura Víctor Català és una marca que fa visible la repressió social de l'autoria femenina i, al mateix temps, que fa possible, que permet, que l'autoria femenina s'expressi transvestida.

No hi ha dubte que Caterina Albert va construir acuradament la seva actuació pública, i que va dedicar molts esforços a transmetre la imatge d'una senyoreta de casa bona, tímida i assenyada, que es permetia, de tant en tant, la vel·leïtat d'escriure. D'aquesta manera, sempre va insistir en la idea que no tenia ni una formació acurada ni una experiència vital suficient, i que tota la seva obra era fruit de la imaginació. Les dues biografies que existeixen sobre l'autora (OLLER, 1967 i MIRACLE, 1978) ajuden a perpetuar aquesta imatge. També hi ha contribuït el retrat que va fer-ne Josep Pla, que la presenta amb una aurèola de misteri: «Em penso que agradava molt, probablement perquè no es prodigava gens i vivia en la suficient llunyania per a crear la llegenda inevitable.» En el text de Pla, es fa molt evident l'esforç pertinaç de Caterina Albert per presentar-se com una escriptora casual i no acceptar, per tant, cap tipus d'elogi sobre la qualitat de la seva obra: «No he conegut mai cap persona que, davant els inevitables elogis que naturalment se li havien de fer, reaccionés d'una manera més decididament contrària.» (PLA, 1970, 453).

L'esforç resulta molt visible en l'entrevista que li va fer Baltasar Porcel (PORCEL, 1965). Fins i tot, en un article posterior, Porcel fa explícit que durant aquella entrevista tenia una clara consciència que Caterina Albert representava un paper que tenia molt ben après: «Li ho vaig dir ben clar i llampanant, així com que jo creia que defugia de respondre i persistia en la seva modèstia superficial i a no dir res que pogués comprometre el mite de la senyoreta de poble intuïtiva.» (PORCEL, 1969, 149). Aquest és el personatge que Caterina Albert va interpretar tota la vida davant de personalitats del món literari i biògrafs; per això es van escriure tantes línies sobre el misteri de la seva personalitat.

Un factor molt important que ha contribuït d'una manera decisiva a crear una aurèola de comentaris entorn del transvestiment de Caterina Albert han estat els rumors sobre el seu suposat lesbianisme, que van mediatitzar doblement la recepció de les seves obres, ja que implicaven una doble subversió dels valors patriarcals: no solament era una dona que gosava escriure, sinó que, a més, se li atribuïa una sexualitat al marge de la norma establerta. Aquí, i des de la perspectiva del gènere com a categoria d'anàlisi, fem veure que el desig lesbià és representat a les seves obres, sobretot a partir de dues coordenades principals: la sensualitat per la bellesa femenina i l'amor i la solidaritat entre dones.

Caterina Albert va desconcertar els seus contemporanis i va escapar-se sempre, dispersa en múltiples identitats. En aquest sentit, podem apel·lar al concepte d'emascarament (*masquerade*), utilitzant-lo com una metàfora per definir l'actuació pública de Caterina Albert i el transvestiment del pseudònim. La reflexió sobre l'emascarament relacionat amb la feminitat, la devem a l'assaig pioner de Joan Rivière, «Womanliness as a Masquerade», publicat per primera vegada l'any 1929. Rivière examina el cas d'una pacient que ha triomfat en el món professional i que, malgrat això, després de parlar en públic necessita el reconeixement afectiu i sexual d'homes més grans que ella (*father-figures*). La tesi de Rivière és que una dona pot vestir la feminitat com si fos una màscara, per tal de ser acceptada per l'ordre simbòlic patriarcal:

La feminitat pot adoptar-se i pot vestir-se com una màscara, per dues coses, per amagar la possessió de masculinitat i per esquivar les suposades represàlies si es descobreix que ella la posseeix, de la mateixa

manera que un lladre es regirarà les butxaques i demanarà que l'examinin per demostrar que no té les coses robades (RIVIÈRE, 1929, 38).

Encara més, segons Rivière la feminitat i l'emascament són la mateixa cosa: la feminitat es pot utilitzar com una disfressa per tal d'evitar l'ansietat. Per tant, és un emascament que es pot utilitzar com a estratègia per amagar unes capacitats que es neguen a la dona en un món androcèntric. Podem entendre en aquest sentit l'actuació pública de Caterina Albert, amagada sota la màscara de doneta discreta i aficionada a la literatura que no volia fer soroll.

Ara bé, la qüestió de l'emascament és molt més complexa; inevitablement, ens porta a la teoria del desig de Jacques Lacan i al concepte del subjecte escindit, que desitja perquè experimenta la pèrdua: la necessitat de satisfacció mai no es pot satisfer en la demanda d'amor. Per explicar la manera com els subjectes són sexuats, Lacan acudeix a la noció de fal·lus, el significat privilegiat que estructura l'ordre de significació, un element purament textual. Així, la dialèctica del desig s'estableix en el moviment de ser el fal·lus per a un altre o tenir el fal·lus per a si mateix. Lacan afirma que el desig només es pot representar en relació a un signe masculí: en l'ordre simbòlic no hi ha lloc per al desig femení. En canvi, hi ha un goig, una *jouissance* femenina. Segons la relectura que fa Joseph Bristow, a *Sexuality*, dels textos de Lacan, l'emascament serveix a la dona per amagar el desig que sent:

Ja que el subjecte lacanià desitja precisament a causa de la pèrdua, mai no pot quedar-se complet en la posició sexualment diferenciada que lluita per ocupar. Encara que el costat masculí pot proporcionar la il·lusió que la masculinitat té el fal·lus, ho fa només revestint la pèrdua constitutiva del subjecte masculí. A la inversa, si el costat femení suggereix que la feminitat pot ser el fal·lus, ho pot fer només mitjançant un «emascament» (BRISTOW, 1997, 95).

La lectura lacaniana de Bristow ens recorda que les dones se senten socialment pressionades per ser objectes de desig, i que la feminitat vol ser desitjada i estimada precisament per allò que no és: per tal de ser el fal·lus, el significat del desig de l'altre, les dones rebutgen una part essencial de la seva feminitat mitjançant l'emascament. En els darrers escrits de Lacan, la feminitat no es presenta només subjecta a l'emascament del

fal·lus, sinó que la *jouissance*, el goig, de les dones és un fenomen que excedeix, desafia i subverteix l'ordre fal·lic.

També Mary Russo ha abordat el tema de l'emascament. A l'estudi «Female Grotesques: Carnival and Theory», Russo relaciona el concepte de *masquerade* amb el transvestime, i considera que aquesta estratègia ha estat imprescindible per tal que les dones poguessin triomfar en el món androcèntric:

Que una dona es vesteixi, actuï o es posicioni a si mateixa en el discurs com un home és fàcilment comprensible i culturalment convincent. Per a la teoria psicoanalítica, «actuar com una dona», més enllà del narcisisme i del masoquisme, és més complicat. Aquest és el poder crític i esperançador de l'emascament. Premeditadament, com una simulació primordial, la feminitat com a màscara, per a un home, és una proposició que es pot posar o treure; per a una dona, una ostentació tal de la feminitat és una *possibilitat* que es pot posar i treure. Posar-se la feminitat d'una manera extrema suggereix el poder de treure-se-la (RUSSO, 1986, 213-229).

Per a les dones, l'emascament de la feminitat implica un desafiament a l'ordre patriarcal: representa allò que no es pot controlar perquè no se sap què hi ha al darrere.

El terme *emascament* ha estat un important objecte de debat dins del discurs feminista. A *Gender Trouble*, Judith Butler en fa un estat de la qüestió, centrant el problema al voltant de les preguntes següents:

És l'emascament la conseqüència d'un desig femení que ha de ser negat i, així, convertit en una pèrdua que ha d'aparèixer d'alguna manera? És l'emascament la conseqüència d'una negació d'aquesta pèrdua per tal que sembli que és el fal·lus? L'emascament construeix la feminitat com el reflex del fal·lus a fi de disfressar les possibilitats bisexuals que d'una altra manera podrien desbaratar la construcció sense costura d'una feminitat heterosexualitzada? [...] O és l'emascament el mitjà pel qual la feminitat mateixa s'estableix *primer*, la pràctica exclusivista de formació de la identitat en la qual allò masculí és exclòs amb eficàcia i se situa fora de les fronteres d'una posició de gènere femení? (BUTLER, 1990, 47-48).

El plantejament lacanià de Butler interroga la definició de dona com a absència que reafirma el fal·lus. El concepte d'emascarament lacanià sorgerà, així, de l'efecte de la malenconia, que considera essencial en el caràcter femení. Precisament allò que Butler planteja en la darrera d'aquestes preguntes és la restricció del terme en relació a la problemàtica de l'expressió femenina mitjançant l'escriptura, i la teatralitat que això comporta en la seva esfera pública. En aquest sentit, es poden investigar les diverses estratègies a través de les quals les escriptores han gosat subvertir la seva condició de dones i escriure.

Sobre el fet de si Caterina Albert tenia consciència de l'emascarament de la feminitat en relació a l'esfera pública de la dona escriptora, podem referir-nos a una prosa poètica, «Maria Montessori», signada per Víctor Català i dedicada a la pedagoga italiana, publicada a *El Día Gráfico*, el 10 d'abril de 1920. En aquest text, l'admiració que sent Caterina Albert per la tasca intel·lectual de Maria Montessori es fa molt evident des del primer moment. Destaca l'oposició entre la solidesa, la lluita, la fortalesa i el triomf, qualitats que acompanyen el nom de la pedagoga, i la seva extrema feminitat: «Aquell filet de veu y aquell gest encongít, que no vénen de una emoció circumstancial, sinó de una feminitat perenne e intacta, són tot un poema.» (NARDI, 1993b, 350). Caterina Albert lloa amb entusiasme el fet que Maria Montessori hagi mantingut i fomentat la seva feminitat malgrat la important labor intel·lectual que ha fet:

Aquell lluytador ardit, aquell ésser de fe i de perseverància, que durant anys i anys practica pel món i demunt les gèneres incomprendibles, el seu apostolat de pietat i esperança, és una dona perfecta, sens merma en la potència i eficàcia espiritual de sa feminitat. Ni l'estudi i la meditació l'han assexuada, ni la brega cotidiana l'ha virilitzada, ni'ls desenganys l'han endurida. A través d'esculls i avatars diverses, la dona ha seguit sihent dona, portant-se com a dona; actuant com a dona, imperant com a dona; és a dir: afinant-se, subtilitzant-se, excelsificant-se com a dona... (NARDI, 1993b, 351)

És molt reveladora l'apologia de la feminitat de Maria Montessori: una dona molt coneguda per la seva obra, que resulta ser femenina, extremadament femenina. Caterina Albert es mostra francament fascinada pel fet que

Maria Montessori, en la seva actuació pública, fomenti la màscara de la feminitat. La idealització de Maria Montessori és extrema. Si bé Caterina Albert, en aquesta època, estava especialment interessada en la importància de l'educació per millorar la societat, allò que més admira de la pedagoga és la feina que ha dut a terme en la construcció de la feminitat, fent encara més evident l'emascarament: «Maria Montessori, la constructora, ha començat per construir en ella, abans que construir fora d'ella.» (NARDI, 1993b, 352).

És indiscutible que, mitjançant la signatura de Víctor Català, Caterina Albert ens diu moltes coses d'ella mateixa, i dels seus emmascaraments en l'esfera pública i de les seves identitats múltiples: del personatge de doneta ingènua que no sabia què havia escrit, de la derivada de la *captatio benevolentiae* en la seva actuació pública, de l'escriptor aficionat en les cartes, d'un Víctor Català que defensa amb contundència la seva estètica als pròlegs de les obres, i de moltes altres. És indiscutible que mitjançant l'elogi de la construcció de la feminitat de Maria Montessori, Caterina Albert està dient moltes coses del propi emmascarament de la feminitat i de la pròpia construcció d'una actuació pública.

Un desemmascarament frustrat

L'interès per la literatura es va desvetllar en Caterina Albert molt aviat. L'escriptora explica en l'entrevista a Tomàs Garcés que alguns drames rurals, els va escriure quan tenia catorze o quinze anys (GARCÉS, 1926, 126). A més, va publicar quatre poemes a l'*Almanac de l'Esquella de la Torratxa* entre 1896 i 1899, amb el pseudònim de Virgili Alacseal (anagrama de L'Escala). Tanmateix, podem considerar que Caterina Albert no va aventurar-se plenament a entrar al panorama de les lletres catalanes fins que, als vint-i-nou anys, va participar amb el seu nom autèntic als Jocs Florals d'Olot de 1898. La seva carrera literària es va veure determinada per aquest fet, com explicarà ella mateixa cinquanta anys més tard, en un pròleg molt irònic titulat «Dates (Petits brins d'història íntima)», escrit per acompanyar *El cant dels mesos* a les *Obres completes*:

Conseqüències: 1a. Que la pobra personeta que, sense somiar amb cap fantasia de cap premi, en enviar els meus assaigs no havia fet més que deixar-se anar, gairebé inconscientment, a l'impuls engen-

drat per la suggerència del cartell, no va pas anar a la gloriosa ciutat dels Vayreda, ni per la festa, ni abans, ni després, deixant que per allí s'ho arregessin tot com millor els semblés, i fessin el que volguessin de l'obreta discutida; 2a. Que, esfereïda d'aquella facècia, que podria fer passar son nom per les boques, se va prometre, la innocent ensopegaire, no donar, emparat pel mateix nom, mai res més al públic (CATALÀ, 1951b [1972], 1426-1427).

Per tant, després d'aquesta experiència, la «innocent ensopegaire» va renunciar al propi nom i va publicar, des d'aquell moment, tota la seva obra amb el nom de Víctor Català. En aquest mateix pròleg, Caterina Albert va explicar la creació del pseudònim. L'escriptora narra que va escriure el primer llibre de versos quan es trobava de dol per la mort de l'àvia. Una amiga, Josefa C. de Sitjar, va descobrir el recull de poemes i, amb la col·laboració del seu marit, va portar-lo a la impremta, donant només a Caterina Albert la possibilitat d'escollir amb quina signatura volia presentar-lo. L'escriptora reviu aquest episodi com si realment la publicació del llibre li hagués violat la intimitat: «[...] aquells innocents versos furtats gairebé a viva força, a viva força arrabassats a la pudorosa, a l'hermètica intimitat de la recatada devoció.» (CATALÀ, 1951b [1972], 1426). Amb aquest sentiment, Caterina Albert va triar el nom de Víctor Català perquè era el protagonista de la novel·la que en aquell moment estava escrivint, *Càlzer d'amargor*, de la qual només va escriure dos capítols. Aquests capítols van ser presentats, sota la màscara del pseudònim i amb el títol de *Marines*, als Jocs Florals de Barcelona de 1903, i obtingueren la copa del consistori; Caterina Albert va voler conservar l'anonimat i no va acudir a recollir el premi.

El mateix any de la publicació del primer llibre de versos, *El cant dels mesos*, el 1901, i amb el mateix pseudònim, Caterina Albert va publicar *4 monòlegs en vers*, volum que inclou *La tieta*, *Pere Màrtir*, *La Vepa* i *Germana Pau*. Aquest llibre va ser molt ben rebut per la crítica, que el va tractar com el treball d'un autor masculí. Significativament, *La infanticida* no arribaria a la impremta fins a l'any 1967, quan va aparèixer el llibre *Teatre inèdit* (que també inclou els monòlegs en prosa *Verbagàlia* i *Les cartes* i la peça curta *L'Alcavota*): seixanta-nou anys després de l'escàndol dels Jocs Florals d'Olot. Amb aquestes primeres obres (*El cant dels mesos*, els monòlegs, les *Ma-*

rines i els «drames rurals» que enviava a *Joventut*), Caterina Albert havia creat l'escriptor Víctor Català.

Per desfer l'entrellat de les implicacions de la dualitat Caterina Albert/Víctor Català, cal que estudiem, seguint el recorregut cronològic que hem iniciat, el corpus de cartes que integren la correspondència amb el poeta Joan Maragall (CATALÀ, 1951b [1972], 1783-1850; MARAGALL, 1960, 938-954). En totes les cartes Maragall s'adreça a Víctor Català, no pas a Caterina Albert. I l'autora utilitza el pseudònim masculí en totes, excepte en dues. La relació epistolar es va iniciar quan *El cant dels mesos*, que havia irromput en el món literari català sense que absolutament ningú no conegués res sobre l'autor, va ser ressenyat favorablement al *Diario de Barcelona* pel poeta. Maragall va prendre Víctor Català per un poeta conegut i amb experiència que volia amagar-se darrere d'un pseudònim: no pensava en cap cas que es tractés d'una dona de trenta anys que l'única experiència que tenia era la dels Jocs Florals d'Olot:

El nombre de su autor es, según se lee en la cubierta, Víctor Català, nombre desconocido hasta ahora, que sepamos, en nuestra literatura. Y, sin embargo, no se trata seguramente de un principiante, sino de algún ya reputado autor que ha querido ocultarse ahora, bajo tal seudónimo, o bien de un poeta que ha aguardado sabiamente la madurez de su inspiración para mostrarse (MARAGALL, 1901, 144).

Joan Maragall va erigir *El cant dels mesos* en un exemple de modèstia i de maduresa autorial. Tanmateix, la paradoxa és que el poeta desconeixia l'autoria femenina del llibre. Que una dona doni a conèixer les seves obres a partir dels trenta anys no és un cas gens excepcional, al contrari. Crítiques feministes com Adrienne Rich, Tillie Obsen i Joanna Russ han remarcat que el fet de publicar per primera vegada després dels trenta anys és un fet comú en moltes escriptores, sobretot per la inseguretat que els crea no tenir models femenins on agafar-se i perquè l'escriptura femenina és considerada una anomalia per la crítica androcèntrica.

Tanmateix, Maragall no va judicar amb el mateix entusiasme els *Drames rurals*; pel novembre de 1902, al *Diario de Barcelona*, va criticar aquest llibre de narracions per la complexitat de l'estil i la parcialitat de la visió de la vida rural, en el sentit que només en reflectia els aspectes més crus. El lli-

bre no s'ajustava a les idees estètiques de Maragall, per la qual cosa la crítica era molt contundent:

Claro está que cuando leo el título *Dramas rurales* ya parece que he de estar prevenido y curado de espanto de las atrocidades que puedan presentármeme; pero, así y todo, cuando van desfilando ante mis sentidos tantas arpías inmundas, tantos imbéciles que babea, tantos borrachos que asesinan, tantos viejos que se pudren vivos, tantas contorsiones trágico-grotescas, tanta dureza y ruindad, tanta blasfemia, tanta sangre y tanto estiércol, acabo por formarme de la vida del campo una idea horrible que propende a hacerse general y que deja en el fondo de mi sentimiento un desvío, un asco o, cuando más, una piedad aterrorizada que difícilmente podré convertir en caridad y simpatía (MARAGALL, 1902, 11-12).

Aquest judici va motivar una segona tanda de correspondència. En la primera carta d'aquesta sèrie, Caterina Albert, protegida pel pseudònim, s'adreçava al seu «estimadíssim Mestre» (com ella anomenava Maragall) un xic dolguda per aquella crítica: el poeta havia arribat a qualificar Víctor Català d'«immoral» i «corruptor». Caterina Albert es justificava amb aquestes paraules:

Fruit espontani de mon temperament i de les impressions rebudes en un ambient determinat, no em vaig creure amb dret de traure-li, abans d'oferir-lo al públic, l'aspra escorça que per a mi constituïa son caràcter. M'hauria semblat que la realitat de mos models i ma sinceritat mateixa havien de fer-me retrets (CATALÀ, 1951b [1972], 1785).

Aquest fragment és un exemple paradigmàtic de l'actitud amb què Caterina Albert afrontava el fet artístic: sempre va defensar la independència de l'obra d'art davant de qualsevol criteri de valoració moral, i va insistir constantment en el fet que l'única cosa important és la sinceritat de l'artista. Per a ella, escriure d'una altra manera hauria estat trair-se a si mateixa.

Té un interès especial per als nostres propòsits la segona carta d'aquest grup, en què l'autora confessa a Maragall que és una dona, i signa la missiva amb el seu nom real. Curiosament, al llarg de la carta utilitza indistintament adjectius masculins i femenins per referir-se a si mateixa. L'emmasca-

rament de la seva actuació es fa explícit en dos nivells: manté l'actitud d'auteur (els textos no són res més que un «modest esbarjo de persona reclosa que mai havia somniat amb nomenades literàries») i d'infinita sorpresa per l'èxit de les seves obres; també fa evident l'aspecte performatiu del paper de l'escriptora («represento en la comèdia de la vida un paper que em ve gran i que de segur mai sabré aprendre de cor»). Les afirmacions que hi fa són contundents per entendre les tensions provocades per la seva condició de dona que escriu. Es fa molt evident la tensió, comuna a d'altres escriptores, motivada per la doble necessitat de rebel·lar-se contra el sistema i de sentir-s'hi acceptada alhora. Caterina Albert volia que els *Drames rurals* fossin considerats seriosament i temia que la recepció estigués mediatitzada pel fet de ser escrits per una dona; la «bona fe» que s'atribueix no és res més que una *captatio benevolentiae* adreçada a una de les figures més rellevants del món cultural català de l'època. Dir que només pensava escriure una obra «més o menys literària», o sigui, presentar-se com una aficionada, li permetia no solament d'escriure com volia, sinó també de ser una dona que cometa el «pecat» d'escriure. Així doncs, es va veure obligada a utilitzar estratègies diverses, com el to de modèstia de la carta que acabem de veure, per tal de ser integrada dins el món socioliterari patriarcal del moment.

No deixa de ser significatiu que l'escriptora decidís confiar a Maragall que el pseudònim de Víctor Català amagava una dona i que signés la carta amb el seu nom autèntic. Així acabava la carta en qüestió: «Llevant-se per primera vegada personalment la careta de Víctor Català, queda amb son vertader nom igualment admiradora de vostè, sa afectíssima Caterina Albert i Paradís.» (CATALÀ, 1951b [1972], 1787).

Per què va fer aquesta confessió? A part de la necessitat de sincerar-se amb l'interlocutor, no podem deixar de pensar que l'escriptora intuïa que potser havia arribat el moment de descobrir el seu nom real al públic lector i a la societat literària de l'època. Aquest és l'únic moment que observem una esquerda en la seva voluntat ferma de mantenir un pseudònim masculí. Per tot això que acabem de dir, la reacció de Joan Maragall era fonamental, importantíssima, per al desenllaç de la qüestió. Tanmateix, Maragall va ignorar el problema i va continuar adreçant les cartes a Víctor Català, com si la confessió no s'hagués produït mai. No podem sinó creure en la possibilitat que Caterina Albert hauria tingut una imatge més positi-

va d'ella mateixa i de la seva identitat com a escriptora, si Maragall l'hagués animat a abandonar el pseudònim i a presentar els llibres amb una signatura femenina. Tanmateix, les paraules del poeta no poden ser més explícites ja des del primer fragment de la carta de resposta, datada a vint-i-nou de desembre de 1902:

Ans que tot, les grans mercès per l'enorgullidora mostra de consideració que em concedeix al revelar-se'm ans que a ningú personalment a través de Víctor Català; i després d'un doble acatament a la dona, i a la dona ferida pel llamp del geni, permeti'm que segueixi parlant a Víctor Català, perquè ho faré amb més desembaràs de company a company, i perquè l'arrogant pseudònim ha entrat ja fa temps en els meus afectes (MARAGALL, 1960, 938).

L'anomalia de l'autoria femenina va incomodar Maragall que, tot i esforçar-se a expressar la genialitat en termes femenins («la dona ferida pel llamp del geni»), va obligar l'escriptora a transvestir-se novament per tal de poder tenir-hi un tracte «de company a company». Tanmateix, el poeta és conscient que Caterina Albert s'ha desemmascarat, que s'ha tret la màscara: el «vel», com ell l'anomena:

En quant a la seva carta esqueixadora de vels (per mi tan gloriosa) li dic que no es preocupi de si el secret de la seva persona ha sigut traït. Jo bé comprenc que en cas de no ésser tanta la seva potència artística pogués vacil·lar la delicadesa del seu sexe davant del públic; però vostè ja no pot escollir: vostè és una presa del seu geni, i la sobirania d'aquest la faria més malaurada negant-se que entregant-se (MARAGALL, 1960, 939).

La metàfora utilitzada per Maragall és ben significativa: Caterina Albert s'ha tret el vel (i així li ho recorda en la missiva següent: «després del vel aixecat», MARAGALL 1960, 939). El poeta l'anima a escriure per la «potència» del seu geni, que s'oposa a la «delicadesa del seu sexe»: l'autoria femenina, en fi, ha de continuar manifestant-se mitjançant el transvestiment.

Caterina Albert va acceptar la decisió de Maragall i, en la carta següent, es referia a si mateixa com un «pobre aprenentet» i lloava, d'una manera reiterada, l'amistat amb el poeta. Fent referència a la seva convicció que l'obra,

un cop acabada, té autonomia pròpia, l'escriptora reivindica l'anonimat de l'autoria:

¿Quina falta fa que, a propòsit d'*aquella cosa* que ens és quasi estrangera surti a relluir lo sexe, el nom, totes aquelles particularitats que res tenen a veure amb la cosa en si i que sols han de servir d'esca de mortificació per qui ha viscut sempre lluny del remor de la gent, en isolament quasi absolut, dins del castell roquer d'una casa de malalt? (CATALÀ, 1951b [1972], 1787).

Com veurem més endavant, a jutjar per una carta adreçada a Narcís Oller, allò que molestava realment Caterina Albert era que els prejudicis en contra de l'autoria femenina anessin en detriment de la valoració que es pogués fer de la seva obra. La carta adreçada a Maragall acaba fins i tot elogiant la delicadesa del poeta per «reintegrar-la» novament al pseudònim:

De lo que se li dóna de bon grat al públic, ell pot fer-se'n lo que vulga, mes jo em creia amb dret de reservar-li quelcom, i per això m'ha fet mal que ma voluntat no haja sigut respectada. En canvi, em fa això doblement estimable la delicadesa de vostè, que em reintegra a mon aspecte de Víctor Català, en lo que jo també m'hi sento més lliure i segur (CATALÀ, 1951b [1972], 1787-1788).

El transvestiment en Víctor Català proporciona a Caterina Albert «llibertat» i «seguretat» per continuar escrivint i publicant darrere de la màscara.

Cal fer constar que la correspondència amb Joan Maragall va ocupar vint-i-quatre cartes de Víctor Català i vint-i-dues de Maragall, des del novembre de 1902 fins al febrer de 1911. Al llarg de tota aquesta correspondència, Caterina Albert va signar sempre amb el pseudònim de Víctor Català, excepte a la segona carta, quan li revela que és una dona, i a la dinovena, datada del 23 de maig de 1906, perquè ja s'havien conegut personalment. Tanmateix, Maragall, tot i que l'ha coneguda personalment i que ella després signa la missiva amb el seu nom, en la següent carta que li adreça, datada de gener de 1907, torna a «reintegrar-la» al pseudònim de Víctor Català. Així doncs, Caterina Albert no va fer un, sinó dos intents frustrats de desemmascarament en la seva correspondència amb Joan Maragall.

Els rumors sobre l'autoria

Lluís Via, al pròleg a la cinquena edició de *Solitud*, recorda que l'original d'*El cant dels mesos* va arribar amb el nom de Víctor Català a la redacció de *Juventut* i que ningú no sabia qui n'era l'autor; va parlar-ne amb Maragall, que estava interessat pel llibre, i que va fer-ne una ressenya al *Diario de Barcelona*, tal com ja hem vist. Unes setmanes més tard, Víctor Català va enviar-hi el poema «L'oca blanca», i la revista *Juventut* el va publicar, fent una excepció a la norma que «no es podia publicar res que no vingués signat amb un nom autèntic, o no fos avalat per persona coneguda» (VIA, 1946, 15). Després, van continuar rebent i publicant obres del desconegut autor: els 4 *monòlegs en vers* i les narracions «La Vella», «Agonia», «Idil·li xorc» i «L'explosió». La incògnita sobre la identitat de Víctor Català va acompanyar la publicació de totes aquestes obres que arribaven a la redacció de *Juventut*.

Quan es van publicar els *Drames rurals*, algunes ressenyes insinuaven, per primera vegada, la possibilitat que el pseudònim amagués una dona, encara que la major part dels crítics van donar per descomptat que el llibre era obra d'un home. Excepte la de Joan Maragall, les valoracions crítiques del recull de narracions van ser molt positives. Tanmateix, l'esclatxa sobre la possibilitat d'una autoria femenina transvestida comença a obrir-se. Josep Morató, en la crítica que va escriure a *La Veu de Catalunya* el 15 de novembre de 1902, recull què va representar la irrupció d'aquest nou autor desconegut en el panorama literari català:

Els que'n sabien quelcom callavan; altres, no sabentne res, feyen veure que ho sabian, y no ho volian dir; molts afirmavan rodona-ment que Víctor Català era'l seudònim d'una senyora que s'hi escudava pera llençar-se a la palestra ab més desembraç... Naturalment, el bum-bum va créixer, y en pocas setmanas en Víctor Català va ser conegut per tots els que's capfican en assumptos literaris (MORATÓ, 1902, 15).

Aquesta ressenya ens fa sospitar que la recepció del llibre es va veure fortament mediatitzada pel misteri al voltant de Víctor Català. El fet que el pseudònim emmascari possiblement una dona transvestida, «pera llençar-se a la palestra ab més desembraç», mostra l'esbalaïment i l'estranyesa davant de l'autoria femenina: d'aquí el rebombori que va aixecar.

També devia provocar sospites la ressenya de J. Pin i Soler (PIN, 1902), que explica una anècdota d'anys enrere, quan va estar a punt que li presentes-sin la «persona» que va escriure els *Drames rurals*. L'autor només utilitza les paraules «persona» i «personalitat», però la ironia deixa entreveure un subtext que revela la sorpresa inesperada que li va produir la identitat de qui hi havia darrere del pseudònim. Per la seva banda, Alfredo Opisso va fer una referència molt més directa a la personalitat de l'autora, al mateix temps que constatava que la probable autoria femenina seria un cas veritablement excepcional:

Se ha asegurado que *Víctor Català* es el pseudónimo bajo el cual se oculta modestamente una señorita de distinguidísima familia de un pueblo marítimo del Ampurdán, y bien podría ser que fuese así, por lo cual resulta más extraordinario aún el caso (OPISSO, 1902, 28).

És ben evident que circulaven rumors per la societat literària de l'època. A la circumstància de ser una dona jove i soltera, s'hi afegia la posició social: l'escriptora no complia el rol que s'esperava en una dona de la seva condició.

Tanmateix, la ressenya dels *Drames rurals* que mereix més comentari és la que va aparèixer sense signar al setmanari barceloní *Cu-Cut*:

Amb tot i haver-hi qui diu que en Víctor Català és una dona, pot afirmar-se que els articles que componen el volum són de lo més *mascle* que es pugui desitjar. La prosa en que estan escrits és robusta, expressiva i riquíssima en vocabulari, lo que fa de *Drames rurals* un veritable camp per a que puguin anar-hi a espigolar molts autors ([*Cu-cut*, 1902], 26).

Encara que l'autora del volum sigui una dona, la ressenya defensa el valor del llibre «per la seva força masculina», utilitzant, a més, la paraula que al·ludeix al potencial sexual, «mascle», adjectiu que apareix reforçat pel qualificatiu de «robusta» de la frase següent. És a dir, l'ha escrit una dona, però la seva força és masculina i és aquí on rau la qualitat. Tot plegat és només un altre exemple de la sorpresa i del malestar dels crítics davant de la dona que escriu.

A les *Memòries literàries*, dedicades precisament a la seva gran amiga Caterina Albert, Narcís Oller recorda com va reaccionar qui esdevindria un altre gran amic de l'escriptora, Francesc Matheu, quan va descobrir qui amagava el pseudònim masculí dels *Drames rurals*: «—Ja el tenim! Més ben dit: ja

la tenim! Perquè... aguantat... no és cap home; és una noia, una senyoreta de l'Escala, que es diu Caterina Albert: l'autora d'aquella poesia tan mascla també enviada al Certamen d'Olot.» (OLLER, 1962, 342). Narcís Oller admet la seva sorpresa per la informació que li va donar Matheu: és la sorpresa davant de l'anomalia de l'autoria femenina, més encara quan s'atribuïa tan sovint als textos de Víctor Català el caràcter de «masculins». Tanmateix, l'entusiasme d'Oller el porta a posar-se en contacte amb l'escriptora i a conèixer-la personalment; aleshores, el novel·lista va quedar encara més astorat:

Però, i que diferent, que diferent vaig trobar a vostè, també mal que li pesi, escaient damisel·la de posat senyorial i rostre pàl·lid i més repolida encara que moltes ciutadanes del que ensems que ses robustes creacions, ens la feia imaginar l'embusteria de dos o tres empordanesos que vantant-se de conèixer-la me l'havien pintada com un homenet, cavalcant sovint en un *matxo tremendo* i amb l'escopeta a coll, a la caça de l'isard i del llop per les afraus més aspres i solitàries del Pirineu! (OLLER, 1962, 343).

El comentari és massa concloent perquè puguem afegir-hi res més: l'actitud pública de Caterina Albert i el seu emmascarament s'entenen perfectament en un context com aquest, en què l'autoria femenina apareix fortament associada a la idea de la masculinitat que l'ha contaminada. No cal dir que unes línies més avall, Oller s'esforça a deixar clar «com era d'exquisit son tracte, la gran tendresa de son cor, la pronunciada feminitat de tots sos costums» per tal d'anihilat qualsevol semblança amb la temuda imatge que havia reproduït.

En aquest marc de prejudicis i de suposicions, adquireix una rellevància especial la crítica que Jeronni Zanné va realitzar de l'obra que Víctor Català va publicar l'any 1904, *Ombriwoles*, perquè insisteix a destacar la «masculinitat» del text:

Les *Ombriwoles* són producte de dues qualitats que tan sols posseïen els vers temperaments dramàtics, el sentiment i la força: el sentiment fondo de les humanes misèries, de les passions enèrgiques i salvatges, s'agermana en les *Ombriwoles* amb la força mascla d'un cervell poderós, que les hi dóna relleu extraordinari en l'acció i els detalls (ZANNÉ, 1904).

Per què cal al·ludir a la «força mascle» per fer referència a un «cervell poderós»? Podem veure que, a les ressenyes que van aparèixer de les obres de Víctor Català, progressivament va anar esdevenint un lloc comú, davant de la sospita d'una autoria femenina, buscar la qualitat del text en les característiques masculines. Més audaç, Josep Carner, en el seu record del misteri creat pel pseudònim, va proposar que eren precisament les característiques masculines dels textos les que en revelaven l'autoria femenina:

Al cabo se supo o se adivinó que «Víctor Català» era una mujer, como ya presintieran los más sagaces al reparar en que el recién llegado subrayaba las virilidades, con un empeño que seguramente denotaba el prurito de desexuación (CARNER, 1909 [1986], 104).

La tesi de Carner no deixa de ser original i desafiadora en aquest mar de crítiques que destaquen la masculinitat del text al costat de l'anomalia de l'autoria femenina. De tota manera, cal tenir present que l'autoria femenina transvestida sempre provoca que el text se sexualitzi cap a una direcció o cap a una altra.

Malgrat les suposicions i les hipòtesis, el pseudònim i un cert misteri van continuar protegint Caterina Albert fins molt després de la publicació de *Solitud*, l'any 1905. Ramon Miquel i Planas documenta que, quan va aparèixer la novel·la, «els pochs qu'estavem en el secret d'aquell pseudònim teníem prou dificultats per a fer-nos creure quan el confiavem a algun amic a qui'l cas tenia igualment intrigat» (MIQUEL I PLANAS, 1929, XII). De fet, la identitat de l'escriptora no es va descobrir en un moment concret, sinó que van conviure durant molts anys les sospites i les revelacions. Vint-i-cinc anys després de la publicació de *Solitud*, es va editar un llibre d'homenatge a Víctor Català, titulat *Bodes d'argent* (DE LA COLLA, 1930), que conté poemes i articles elogiosos de diversos escriptors; alguns confessen que van llegir per primera vegada la novel·la l'any 1905 pensant que era l'obra d'un home, i que fins molt més tard no van descobrir-ne l'autoria femenina.³ Cal destacar, precisament, un dels articles que formen part d'aquest homenatge, perquè és molt rellevant per al tema que ens ocupa. Es tracta de «Qui és Víctor Català», d'Alexandre Font, on l'autor explica que, al voltant de l'any 1905,

3. Vegeu, per exemple, Ruiz (1930, 46-47), i Santamaria (1930, 61).

en determinats cercles literaris es feien conjectures sobre com seria aquella dona capaç d'una escriptura tan agosarada:

Veritat que tot això feia concebre una d'aquelles dones que es revelen contra la feminitat, que s'abillen tot lo que poden a la faisó del sexe contrari, que no riuen, que no ploreu i que obren la boca tan sols per a donar eixida a frases serioses i meditades? (FONT, 1930, 16).

Com que l'escriptura no es considera pròpia de les dones, l'escriptora ha de ser un ésser estrany, masculinitzat, sense cap d'aquelles qualitats que s'atribueixen al sexe femení. En aquest sentit, Font continua l'article comentant que el va tranquil·litzar molt conèixer Caterina Albert i descobrir que era «una filla abnegada; una germana amorosa; una catalana de cor, i una vertadera amiga». És a dir, es va alegrar de saber que continuava exercint aquelles tasques i posseint aquelles qualitats requerides al seu gènere, a banda de tenir la vel·leïtat d'escriure.⁴

És molt clar que, en descobrir-se que la màscara de Víctor Català amagava una dona, l'emascarament va passar a connotar una autoria femenina transvestida. És per això que, en aquest context de recepció, resulta encara més excepcional la ressenya del volum de narracions *Caires Vius* que va publicar Lluís Via a *Feminal* l'any 1907, i que comença així: «Víctor Català, una de les dones qui més gloriosament enaltexen l'art de la terra.» No hi ha dubte que el context en què es va publicar aquesta ressenya, una revista destinada a un públic femení en la qual també col·laborava Caterina Albert, com veurem al capítol següent, va ser la causa de comentaris com aquest:

4. Els prejudicis de Josep Miracle sobre l'autoria femenina de l'obra de Víctor Català són nombrosos. L'any 1951, al pròleg que va fer per a *Jubileu*, Miracle escriu: «Encara no ens hem refet ben bé de la sorpresa de veure que la virilitat, la força d'una prosa com la seva sigui escrita per un cervell i unes mans de dona.» (MIRACLE, 1951, 12). El final del pròleg no pot ser més revelador: «Déu ens la conservi força més i ens la mantingui amb la mateixa virior d'ara, la ploma ferma i més ferma als seus dits, cap i cor posats a fer lliscar la ploma.» (MIRACLE, 1951, 16). No em sé estar de recordar, amb ironia, que Sandra Gilbert i Susan Gubar van iniciar l'estudi *The Madwoman in the Attic* amb aquesta frase: «És la ploma un penis metafòric?» (New Haven: Yale University Press, 1979, p. 3).

Cayres vius no es un llibre de convenció pera damiseles; es un llibre pera dònes tant com pera homes, segons creyem els qui a la dòna la considerem capassa de les més esquisides clarividencies y dels més alts exemples de serenitat i fortalesa. Avuy la dòna's troba encara en un estat especial de *déplacement*; sa inteligencia's desperta a la llum del art, mes no vola segura, apar com desequilibrada, produhintnos l'efecte d'un infant qui vol fer l'home; y tot l'encís femení desapareix als nostres ulls en determinats moments. Víctor Català, artista de convicció y de temperament, sembla que vingui a redimir l'esperit femení del dictat de lleugeresa desesperant que, per sòbra de prejudicis y falla d'educació, li ha sigut aplicat (VIA, 1907).

Conscient que el públic lector de la revista era sobretot femení, Lluís Via acaba la ressenya amb aquesta frase: «Víctor Català ha triomfat, essent llum y guia de ses companyes d'art y de tots els cercadors de vera bellesa». Aquesta crítica, que vol convertir Caterina Albert en un estímul i un punt de referència per a les dones que vulguin dedicar-se a la creació, és una gloriosa excepció en el mar dels prejudicis de les ressenyes crítiques que han acompanyat la seva obra.

La construcció discursiva de l'escriptora

Tot i que no va fer mai cap declaració pública sobre les dificultats amb què es troba la dona que vol dedicar-se a la creació, a la correspondència de Caterina Albert abunden les frases reivindicatives i les denúncies sobre la injustícia social que pateix l'escriptora.⁵ L'esperit de rebel·lió, doncs, va conviure amb la necessitat de mantenir el pseudònim: es va sentir incapaç d'escriure sense emmascarament. Així ho va manifestar ben explícitament a l'amic Narcís Oller: «De totes maneres, encara que jo sigui una mica transparent, seguiré usant ma careta de Víctor Català, puix que ara descoberta em fóra impossible escriure una sola ratlla.» (CATALÀ, 1951b [1972], 1826). No és cap casualitat que, tal com hem vist en la carta del

5. Recordem que, a part de amb Joan Maragall, Caterina Albert va establir contacte epistolar amb Àngel Guimerà, Narcís Oller, Francesc Matheu, Miquel Llor, Octavi Saltor i Tomàs Roig i Llop, per destacar-ne uns quants. La correspondència amb les escriptores de l'època mereix ser analitzada separatament per la seva especificitat.

seu desemmascarament amb Maragall, l'autora torni a anomenar «carena» el pseudònim: és una metàfora que fa evident fins a quin punt ella mateixa era conscient de la màscara. Com tantes altres escriptores, Caterina Albert temia que l'escàndol que envoltava l'autoria femenina (i en això l'experiència dels Jocs Florals d'Olot va ser determinant) perjudicés l'obra que havia escrit. A la cita, també resulta explícita la voluntat de guardar discreció i de no cridar l'atenció, una decisió que va caracteritzar la seva actuació pública.

En la multiplicat d'actuacions que presenta el seu emmascarament, hi té un lloc el discurs que l'escriptora va anar teixint a la correspondència, que ens descobreix la seva consciència de les dificultats de l'escriptura femenina, amb exemples com el següent, procedent d'una carta a Joan Maragall, de febrer de 1903:

Si jo hagués tingut lo temps lliure d'angoixes i de quefers ben diferents dels literaris i, sobretot, si hagués tingut la llibertat d'un home, ja hauria sabut cercar-m'ho per mi tot sol lo que m'hagués fet falla, però no és així i tinc de refiar-me d'altres, i aquests altres ni són amics d'amoïnos ni estan a prou altura per a servir-me bé (CATALÀ, 1951b [1972], 1789).

Caterina Albert mostra una personalitat forta i conscient de les dificultats materials de la dona que escriu: una rebel·lió que va dur a terme a través de l'escriptura. A més, algun passatge demostra que era perfectament conscient de l'alt grau de teatralitat del seu emmascarament, com aquest adreçat a Maragall:

L'esprit burleta que niua en lo replec més secret de mon caràcter i que fa d'espectador i crític en tot allà on tinc de fer jo d'actor, no me'n perdona mitja i me fa veure tot lo que té de còmic i curios —còmic pujat de farsa italiana— lo paper que faig i la situació que les mainadades de la gent gran m'han creat. I crega que hi ha vegades —quan estic una mica de bon humor— que, bo i tinguent la cara ben sèria, al sentir als altres i al sentir-me a mi, tinc de posar-me a riure com un beneit (CATALÀ, 1951b [1972], 1794).

El teixit discursiu que constitueixen les cartes ens permet d'assistir a la creació d'una subjectivitat en la qual la pressió social sobre l'autoria femenina juga un paper fonamental. En aquest punt, és necessari recordar l'esforç que va fer Caterina Albert per protegir la seva vida privada. En la correspondència podem veure que va sol·licitar discreció fins al cansament; els interlocutors li solien respondre que hi havia massa expectació perquè la reserva sobre l'anonimat fos possible.

Més amunt m'he referit a una de les constants que es repeteixen a la vida de moltes escriptores: els llargs períodes de temps sense publicar. Maria Aurèlia Capmany, a l'epíleg de les *Obres completes* de Víctor Català (CAPMANY, 1972a), cridava l'atenció sobre els silencis de publicació de Caterina Albert, adduint que l'única explicació no podia ser que el seu credo estètic hagués passat de moda. Caterina Albert va planificar pràcticament tota la seva obra durant la primera dècada d'aquest segle, i després la va anar publicant molt esporàdicament. Dos anys més tard de *Solitud*, el 1907, va publicar *Caires vius*. En una carta a Narcís Oller de 8 de desembre de 1916, va fer referència al fet que passava per un període en què no escrivia:

D'encà que no escric m'enyoro, però un entrebanc darrera l'altre se m'enduu el temps, i, sempre guardant viu i encès com una brasa lo desig de treballar, me passa any darrera any sens agafar la ploma. Mes, entretant, deixi'm tenir un punt de satisfacció pel compliment que m'ha fet en Gaziell expressant una petita recança per mon mutisme... recança que jo no hauria conegut, naturalment, si hagués escrit (i bé puc considerar això com una compensació —i no poc grossa— de la forçada esterilitat) (CATALÀ, 1951b [1972], 1840).

Tot i que les lamentacions per no tenir temps d'escriure són molt corrents en la correspondència, no es pot passar per alt l'ús de l'expressió «esterilitat» per referir-se a un període en què no pot escriure; la relació entre maternitat i escriptura, Víctor Català la tractarà explícitament al pròleg que va escriure per a la primera edició de *Solitud*. Aquesta mateixa metàfora també és utilitzada en un llarg parèntesi d'una carta adreçada a Octavi Salter el mes d'agost de 1946, que em permeto de descontextualitzar per la seva important significació:

[...] (en realitat els meus llibres m'interessen d'una manera directa mentre estan en gestació i mentre els corregeixo, mes en quant han eixit de les meves mans i del meu domini, un cop romput el cordó umbilical que a ells m'unia, se'm tornen estrangers com un altre llibre qualsevol) [...] (CATALÀ, 1951b [1972], 1849).

Un parèntesi ben significatiu, tant per la seva importància metafòrica com per tot el que insinua sobre la identificació entre creativitat i maternitat, una qüestió que es desenvoluparà al llarg dels capítols següents.

Després del període de mutisme que va seguir la publicació de *Caires vius*, la novel·la *Un film (3.000 metres)* va aparèixer per capítols a la *Revista Catalana* entre el 17 d'abril de 1918 i el setembre de 1921, i es va publicar en format de llibre l'any 1926; el volum de narracions *Contrallums* no es va publicar fins a 1930; i, vint anys després, apareixen *Vida molta* (1950) i *Jubil·leu* (1951). Tanmateix, els llargs silencis de publicació no signifiquen pas que Caterina Albert deixés d'escriure totalment, ni que només escrivís allò que publicava. El projecte de *Mosaic* demostra que va anar escrivint proses literàries en diversos períodes. Va anunciar moltes obres que no va publicar mai; en alguns volums de narracions apareix anunciada la publicació d'obres, fins i tot novel·les, de les quals no en sabem res més. Probablement són projectes frustrats per l'angoixa de l'autoria femenina.

L'escriptora nord-americana Tillie Olsen, al llibre *Silences* (1980), es planteja què és el que motiva aquests llargs períodes de mutisme que es produeixen en la vida de moltíssimes escriptores, i destaca les obligacions familiars com un factor compartit per totes. Una qüestió molt important, doncs, és l'ús que les dones poden fer del temps, com ja va assenyalar Julia Kristeva a l'article «Women's Time»: «quan recordem el nom i el destí de les dones, pensem més en l'*espai* que genera i força les espècies humanes que no pas en el *temps*, que arriba a ser o que és història.» (KRISTEVA, 1981 [1991], 445). La repetició i l'eternitat construeixen el temps femení, que és més cíclic o monumental (etern o mític) que no pas històric o lineal. Els homes tenen poder sobre el temps perquè les seves obligacions formen part de la vida pública. En canvi, tradicionalment s'ha considerat que el temps que les dones poden dedicar als altres, en la seva vida privada, no té límit. És per això que moltes feministes han destacat que les dones que s'han pogut dedicar a les arts creatives eren solteres o no tenien fills. Indiscutible-

ment, tenir una família pròpia (un marit i fills) va ser la principal restricció que impedia que les dones es dediquessin a l'art fins ben entrat el segle XX; Caterina Albert no en tenia, però va dedicar molt de temps a atendre convidats i a tenir cura de malalts. En la seva correspondència trobem frases com «sóc un mer apèndix dels meus» (CATALÀ, 1951b [1972], 1802), o fragments com el següent, que evidencien l'estreta relació que tenia amb la mare i la influència que va exercir sobre el seu procés creatiu el fet que estigués malalta tota la vida:

Ella ho era tot per a mi: mare, filla, amiga íntima, companya inseparable... el centre de tots els meus pensaments i l'estímul de totes les meves accions. D'ella xuclava jo saba, força, energia; de la seva intel·ligència, tan desperta i vigilant, me venia generosament el consell; del seu temperament actiu l'espero que removia les meves indecisions ingènites; de la seva ironia tolerant, sense gens d'agror, la mesura de quasi totes les coses... (CATALÀ, 1951b [1972], 1816-1817).

La importància de la figura de la mare en la construcció de la subjectivitat de Caterina Albert és evident, com ho era també la figura de l'àvia, tal com veurem al capítol següent en l'anàlisi de les proses literàries referides a la infantesa que formen part del projecte de *Mosaic*.⁶

En conclusió, l'angoixa que produïa a Caterina Albert el fet que s'identifiqués la seva imatge pública amb l'autoria femenina, juntament amb les obligacions familiars que es despenien del seu rol de filla gran soltera, van determinar en gran manera els silencis de publicació, més que qualsevol altra cosa. D'altra banda, en la correspondència insisteix també a titllar Víctor Català d'escriptor aficionat, un amateur.⁷ Reservar-se la categoria d'amateur li va permetre de seguir dues estratègies: en primer lloc, discrepar de les coordenades estètiques del moment i, en segon lloc, poder fer i escriure el que volia escriure; si només era vista com una aficionada, l'auto-

6. Vegeu altres exemples de la seva correspondència com Català (1951b [1972], 1795 i 1808).

7. També en relació a l'ús de la llengua, Caterina Albert volia fer creure que tot provenia de l'«espontaneïtat», quan realment s'esforçava a aconseguir un estil propi i tenia consciència del seu treball lingüístic i de l'enriquiment lèxic que suposava la seva obra; sobre aquesta qüestió, vegeu Nardi (1993a, 101).

ria femenina no amenaçava el poder masculí. Sabem, però, que aquesta condició d'amateur és construïda: si la literatura només hagués estat per a ella un passatemps, no llegiríem en la correspondència l'angoixa que li produïa no tenir temps d'escriure o de poder complir els encàrrecs que li feien; ni tampoc no hauria escrit uns pròlegs com els que va signar Víctor Català per encapçalar la seva obra narrativa, uns pròlegs on s'endevina, mitjançant diversos emmascaraments, la consciència que tenia de la seva estètica.

CAPÍTOL SEGON
IDEOLOGIA I PENSAMENT DE CATERINA ALBERT

I a mi, que no hi ha res que me repugni tant com la dona que per aquí se té per emancipada ni res que tant m'espanti com la possibilitat de veure'm inclosa en tal categoria, sento lligat mon pensament davant de l'obra a fer i alterades mes percepcions de la vida, per la por a l'amic, al burgès... al monstre que em coneix i que m'espia.

[Victor CATALÀ. Carta a Joan Maragall, octubre de 1903]

Caterina Albert es va amagar darrere màscares a causa de les pressions que rebia com a escriptora per la posició social i el gènere sexual: no volia ser titllada de dona emancipada. Però no podem deixar de preguntar-nos quina era, realment, la seva concepció del feminisme en particular i la seva ideologia en general, que tant va voler encobrir. En aquest sentit, el discurs «De civisme i civilitat», que va llegir quan va presidir els Jocs Florals, esdevé un discurs central per determinar i situar el feminisme de l'escriptora. Si bé no era la primera vegada que tenia relació amb la institució dels Jocs Florals ni que participava en un acte públic, sí que era la primera que assumia una representació d'aquesta magnitud. No havia assistit a recollir el premi dels Jocs Florals d'Olot a *La infanticida* i al poema «El llibre nou», l'any 1898; havia obtingut la copa del consistori dels Jocs Florals amb

Marines l'any 1903, i no l'havia anada a recollir. Tampoc no va anar a recollir, el 1909, el premi Fastenrath dels Jocs Florals de Barcelona, atorgat per *Solitud*. Però va ser la primera dona que va ingressar a la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, l'any 1923.

Caterina Albert i les publicacions femenines

El pensament feminista de Caterina Albert passa pel sedàs del catalanisme conservador de l'època, es troba en la mateixa línia que el de Dolors Monserdà i Carme Karr. M. Aurèlia Capmany, a *El feminisme a Catalunya*, oposa aquesta ideologia al feminisme revolucionari, que volia intervenir d'una manera directa en la producció del capital i que proposava un canvi total de l'estructura dominant. El feminisme conservador, en canvi, pretenia millorar la situació econòmica i social de la dona sense que variés l'estructura familiar i social de la Catalunya de principis de segle:

Té com a característica les següents premisses: 1) Defensar la dona indefensa contra l'abús del mascle, sigui quina sigui la classe social. 2) Fer propaganda de la missió altíssima de la dona, la missió de mare i retreure el valor social d'aquesta missió. 3) Fomentar l'educació física i intel·lectual de la dona per tal que deixi de ser un paràsit insuportable. 4) Buscar i descriure les qualitats físiques típicament femenines que no han de desaparèixer amb el risc de la nova educació. 5) Fomentar i crear carreres femenines que, sense destruir la dependència moral i intel·lectual de la dona, li permetin mantenir-se precàriament i, en quedar-se soltera, no hagi de ser una rêmora per als pares ni per als germans. 6) Dedicar-se a la protecció de la dona obrera per tal d'alleugerir la seva situació i evitar-li les temptacions del Sindicalisme. 7) Atraure unes quantes dones obreres a les associacions feministes. 8) Explicar els beneficis de la religió, de l'estalvi i de la modèstia. 9) Proclamar l'apoliticisme de la causa feminista i, per tant, considerar les lluites polítiques i socials com a vicis masculins, no tan reprovables com la beguda i el joc, però quasi (CAPMANY, 1973, 13, 15-16).

No hi ha dubte que, per parlar del feminisme conservador, cal tenir present el pensament de Dolors Monserdà, la primera dona que va presidir els Jocs Florals de Barcelona, l'any 1909.¹ En la conferència *El feminisme a Catalunya* (MONSERDÀ, 1907), posa èmfasi en la idea que el feminisme s'ha de caracteritzar per la protecció de la dona obrera, i hi defensa que cal educar-la perquè no abandoni la llar. Dos anys més tard, a *Estudi Feminista* (MONSERDÀ, 1909), manifesta clarament la seva preocupació per la possible influència que ha començat a exercir en la dona obrera el que anomena «mal feminisme», amb què es refereix al feminisme revolucionari, que fa que la dona abandoni la llar i s'afiliï als sindicats. El fet és que Monserdà vol apartar la dona dels conflictes obrers. És precisament en aquesta segona obra on defineix explícitament la seva concepció del «bon» feminisme:

Moltes vegades a la descoberta i altres com *per accidents* (així se pot veure en les novel·les que porto publicades), he fet el que avui s'anomena *feminisme*. És a dir, treballar pel millorament de la dona, per la defensa dels seus drets, per a protestar de les vexacions i de les injustícies de què se la fa objecte; i, en fi, pel perfeccionament de la seva missió a la família i a la societat. Escriure per la dona i que els meus escrits poguessin ser-li d'alguna utilitat moral i material, veus aquí els meus ideals literaris (MONSERDÀ, 1909, 3-4).

Per a l'autora, la situació de la dona ha estat satisfactòria durant segles, ja que hi ha hagut un equilibri entre el món masculí i el món femení; aquí s'observa una nostàlgia de la tradicional abnegació familiar de la dona. Per això el feminisme forani pot tenir conseqüències nocives per a la dona catalana: fa trontollar els estaments religiosos, familiars i socials. En canvi, la posició de Monserdà té com a objectiu perfeccionar la missió de la dona en el si de la família i de la societat, defensar-ne els drets i intentar d'aconseguir una millora de la seva situació, però sense posar en discussió els estaments de poder. El feminisme que interessa a Dolors Monserdà s'acosta a la beneficiència: insisteix sovint en les activitats humanitàries de les dones benestants en relació a les pageses i les obreres.

1. Dolors Monserdà (1845 - 1919) va escriure *La Quitèria*, situada al món rural, lluny de la Barcelona burgesa on es desenvolupa l'acció de la resta de les seves novel·les, influïda per l'admiració que sentia per Víctor Català (vegeu TAYADELLA, 1986, 542).

Una altra de les característiques d'aquest feminisme és la manifestació d'una actitud conciliadora envers els homes. Curiosament, el discurs que Caterina Albert va fer als Jocs Florals de Barcelona és anterior al discurs on Monserdà fa explícit aquest aspecte del seu pensament, titulat *La influència de l'Home en el camp de les obres femenines*, pronunciat el dia 11 de febrer de 1919, dos anys després de «De civisme i civilitat». Es tracta de la segona conferència de la sèrie organitzada per la «molt il·lustre Junta de Dames de Barcelona». Monserdà insisteix en el paper instructiu de l'home i, tot citant els evangelis i establint una relació directa entre caritat i bellesa, estimula la dona rica a tenir un paper actiu en l'ajuda a la dona obrera. El discurs fins i tot demana als homes que eduquin les dones per tal d'encaminar-les degudament cap al projecte que ella defensa.

Aquest feminisme conservador, que va arrelar en la classe mitjana, va crear com a òrgan de difusió dues revistes: *Or i grana* i *Feminal*.² *Or i grana* va aparèixer el mes d'octubre de 1906, creada per un grup de dones properes a la coalició Solidaritat Catalana, i va desaparèixer el mes de febrer de 1907, després d'haver publicat un total de vint-i-un números. Es subtitula va *Seminari autonomista per a la dona*, i encara aclaria: «Propulsor d'una lliga patriòtica de dames.» La intenció de la revista era educar i agrupar les dones catalanes per tal que donessin suport a les iniciatives que prenién els homes conservadors en la línia del pensament burgès, catòlic i reformista. El seu lema era el següent: «Que cada casa, per amor de las donas, sigui un recerat de la causa catalana: axís complim nostra missió. Donas catalanes: fent Pàtria fem Família, fent Llar fem Amor.» És un missatge adreçat específicament a les dones, però les seves arrels es troben al bell mig del discurs nacionalista conservador.

La redacció d'*Or i grana* va proposar a Caterina Albert de col·laborar-hi, i ella s'hi va negar adduint obligacions familiars. La breu carta en què s'adreça al director de la revista per excusar-se presenta un fragment molt significatiu:

2. Isabel Segura i Marta Selva, a l'estudi *Revistes de dones (1846-1935)*, documenten altres revistes adreçades a dones publicades a Catalunya durant la primera dècada del segle; cal recordar que *La Llar* (1871) és la primera revista adreçada a les dones escrita íntegrament en català i dirigida per Felip de Saleta (vegeu SEGURA; SELVA, 1984, 50-61).

Anch que jo crech qu'el feminisme veritable (ó sia l'aixecament gradual del nivell intel·lectual, moral y social de la dona) es sempre fruyt d'un moviment intern é inconscient de las societats y no d'una acció personal isolada, per generosa que aquesta sia, m'hauria estat grat poguer complaurel eviant-li quelcom, ja que no per actuar de feminista (que no pot serho qui no sent fervors d'apostolesa ni afició a «etiquetas ni encasillamientos») sinó senzillament pera atendre un prech, apoyat en un altre de una amable senyora á la que dech atencions y obsequis que no mereixo: mes, en l'actualitat, com diu V. molt bé, estich sumament enfeynada y no m'és possible distreure un quart d'hora de mas ocupacions personals y literarias, no quedantme el recurs d'aprofitar son concell d'embastar quatre ratllas en comptes d'aquesta resposta, perquè no sé ni he sabut may improvisar. Las ideas venen quan volen y s'expressan quan poden, al menys pera mi que no tinch la facultat periodistica de saber estimularlas (*Or i grana*, núm. 1).

Després de desitjar molt d'èxit a la «generosa obra de cultura que van a emprendre», s'acomia. Aquí, en aquesta revista, tenim el privilegi de llegir la primera declaració publicada de Caterina Albert, transvestida amb el nom de Víctor Català, en relació al feminisme. Hi constatem que, per a ella, el feminisme és la millora intel·lectual, moral i social del sexe femení, que la societat ha de produir d'una manera «interna i inconscient», no pas per iniciatives personals. Això ens obliga a plantejar-nos si considerava que *Or i grana* era una iniciativa massa minoritària per col·laborar-hi, perquè no tindria cap incidència en la societat. L'escriptora dóna l'excusa de les seves obligacions personals, i podríem afegir-hi, a les familiars, les literàries: probablement estava acabant el recull de narracions *Caires vius* (CATALÀ, 1907). Però no puc deixar de fer notar que, si aquestes dues obligacions fossin del tot certes, no tindria motiu per remarcar que no tenia suficient capacitat d'improvisació per escriure quatre ratlles. Més aviat atribueixo el fet de no col·laborar al primer número d'*Or i grana* a una actitud prudent de Caterina Albert. No podem oblidar que, l'any abans, quan ja havia aparegut *Solitud*, encara hi havia qui no sabia qui s'amagava darre la màscara de Víctor Català. En aquest context, pot ben ser que a Caterina Albert li semblés massa agosarat col·laborar a *Or i grana*. El seu pen-

sament evolucionà i onze anys més tard, a «De civisme i civilitat», lloa la tasca que duen a terme precisament aquestes contemporànies. A jutjar pel discurs de 1917, podríem arribar a pensar que Caterina Albert tenia, en aquell moment, una certa consciència de grup; però això no era així, encara, en la carta de l'any 1906.

En canvi, sí que va col·laborar a la revista *Feminal*, suplement mensual de la *Il·lustració Catalana*, que va sortir a la llum el 28 d'abril de 1907 i va tenir una vida de deu anys. *Feminal* és la revista adreçada a les dones més representativa del període d'hegemonia del reformisme burgès. Carme Karr, que també col·laborava a *Or i grana*, en va ser la directora, i es va proposar que fos un producte obert a qualsevol dona sensible a l'incipient feminisme espanyol. L'aparició de la revista va tenir una gran importància: per primera vegada s'oferia a la dona acomodada amb unes certes inquietuds socials un mitjà que no intentava protegir-la, sinó que pretenia informar-la.³ Per la seva banda, els joves noucentistes van donar la benvinguda al suplement. A propòsit d'això, Eugeni d'Ors, des del seu «Glossari» de *La Veu de Catalunya*, va sostenir la idea que la promoció intel·lectual de la dona era una força més que s'unia en l'acció políticocultural catalanista.

A les pàgines de *Feminal*, hi trobem un interès especial pels moviments sufragistes anglesos, nord-americans i francesos, que són presentats amb distància, ja que la revista recordava que el lloc de la dona era la família. A més, hi apareixien articles sobre feminismes estrangers, com per exemple «El feminisme a Itàlia» o «Les dones diputades a Finlàndia». Les creacions de les dones en el camp de la literatura i l'art també hi tenen un protagonisme, amb fotografies d'estudi de les artistes, articles i ressenyes. La música, el teatre i els esports practicats per dones també hi tenen un paper. S'endevina una preocupació per l'ensenyament de les noies, amb presència de reportatges sobre institucions europees, congressos d'educació i escoles. A més a més, la redacció organitzava des de concursos de bellesa fins a concursos de novel·les escrites per dones. Els temes d'interès eren, doncs, tots

3. Isabel Segura i Marta Selva matisen aquesta intenció de Carme Karr: «Teòricament és una publicació adreçada a tot un ampli sector de dones, però el sol fet que aparegui encartada dins *La Il·lustració Catalana* ens remet a un públic vinculat a un cert neguit cultural que ni molt menys no es pot considerar, a aquestes alçades del segle, com a propi d'una àmplia majoria de dones ni tampoc d'homes.» (SEGURA; SELVA, 1984, 55).

aquells relacionats amb l'activitat no domèstica de la dona, amb una voluntat més informativa que no pas crítica.⁴

Al segon número de la revista, del 26 de maig de 1907, s'hi va publicar la crítica de Lluís Via del llibre de narracions *Caires vius*. D'aquesta manera, l'obra de l'escriptora quedava integrada en un context, la revista *Feminal*, que la rebia com la creació d'una dona excepcional. En aquest sentit, al tercer número de la revista va aparèixer una ressenya d'un homenatge a Blanca de los Ríos, efectuat a l'Ateneu de Barcelona, on es llegia el següent fragment:

Nostres poetes Carner, Viura y Bofill, qui tan amablement prestaren llur concurs de bons llegidors a FEMINAL, donaren a conèixer a la senyora de los Ríos qualques treballs poètics de les dones catalanes: d'Agnès Armengol de Badía un hermós fragment de poema inèdit; de Na Maria Antònia Salvà la mallorquina; de Na María Gracia Bassa l'ampurdanesa; de Víctor Català la valenta i soperba ploma d'or de la nostra moderna literatura, y encara d'alguna altra poetissa de vàlua (*Feminal*, 3 [30 de juny de 1907]).

La redactora de *Feminal* presenta Víctor Català com un valor indiscutible de la literatura catalana. A més, no deixa de ser molt significatiu que els joves poetes noucentistes escollissin uns versos de l'escriptora com a exemple de poesia escrita per una dona. Aquests exemples corroboren el que ja hem vist al capítol anterior: el pseudònim va començar a identificar-se amb una autoria femenina després de la publicació de *Solitud*, el 1905, com ho demostra el fet que amb la publicació del següent llibre, *Caires vius* (1907), l'autoria femenina que amagava el pseudònim fos molt més explícita, com hem comprovat per la crítica de Lluís Via.

4. A la secció de creació literària de la revista hi col·laboraven la mateixa Carme Karr, Dolors Monserdà, Maria Domènech, Maria Antònia Salvà, Maria de la Mercè Garí, Dolors Gardet i Güell, Gertrudis Romaguera Valls, Maria Dolors Cortada, Agnès Armengol i Palmira Ventós (Felip de Palma), només per destacar-ne alguns noms. Per la seva banda, Víctor Català hi va col·laborar amb la publicació del poema «De nit» (*Feminal*, 13 [26/4/1908]), les narracions «Enaygment» (31 [31/10/1909]), «Secretet rosa» (43 [30/10/1910]) i «La Mare Balena» (57 [31/12/1911]), que analitzarem en el capítol cinquè, i la prosa literària «L'hort» (25/11/1917), aquesta última presentada com un fragment del llibre *Intimitats* i recollida després al volum *Mosaïc* (CATALÀ, 1946).

La relació epistolar amb les escriptores contemporànies

La presència de Caterina Albert en el món literari català era d'una importància cabdal per a d'altres escriptores. Una consulta a la correspondència, conservada a l'arxiu-museu de L'Escala, que malauradament encara resta inèdita, ens permet de constatar que moltes autores novelles li enviaven les obres i li demanaven l'opinió; així ho van fer, per exemple, Maria Albareda, Maria Morera, Carmen Nonell, Mercè Padrós de Jou i Maria Teresa Vernet. Caterina Albert les contestava sempre amb paraules elogioses.⁵ A més, va tenir un breu intercanvi epistolar amb altres dones que també escrivièn, com Carme Karr i Clementina Arderiu. Va tenir amistat amb Aurora Bertrana; fruit d'aquesta relació, l'autora gironina va escriure i va dedicar a Caterina Albert els llibres *Oviri i sis narracions més* (1965) i *Vent de grop* (1967). A més, és destacable, sobretot, la correspondència que va mantenir amb Dolors Monserdà, amb Roser Matheu, amb Maria Domènech i amb Maria Antònia Salvà, per la solidaritat i l'admiració comuna que es demostren.⁶

En totes aquestes cartes podem constatar que Caterina Albert significava un estímul per a les altres escriptores, que la tractaven amb molta admiració, com ho demostren, per exemple, les cartes que va dirigir-li Dolors Monserdà: «li dono corals merçès desitjant que N. S. li concedesca molts anys de vida pera honra de la nostre literatura y esplay del seu cor y de la seva poderosa intel·ligència»; «fondament agrehida del seu concell revelador de filials delicadeses, que sa penetració d'ànima superior y d'artístiques selectuts, ha vist fins en sos més pregóns detalls»; «en lo seu privilegiat cervell» (ESTEBAN; MAS, 1993, 183, 185 i 189). També Maria Domènech li va escriure que era «qui millor escriu en tot Catalunya» (MAS, 1997, 264). Maria Antònia Salvà va manifestar explícitament l'incentiu que representava l'obra de Caterina Albert: «Tot, en vós ens parla de vigor i d'energia:

5. Caterina Albert també rebia propostes de col·laboració en revistes de dones: Figuerola Ferrer li'n va demanar per a la revista anglesa d'emancipació de la dona *The Woman's Agricultural*; Carlos del Rivero, per a *El Hogar y la Moda i Lecturas*; i Maria del Carme Nicolau i Mafó, per a *La dona catalana*. Es va negar sistemàticament a col·laborar-hi al·legant falta de temps per complir amb aquests compromisos.

6. La crítica feminista ha destacat la importància de la solidaritat i de l'amistat entre dones en la construcció de la subjectivitat femenina; vegeu, per exemple, els estudis de Janice Raymond (1986) i de Pat O'Connor (1992).

l'aïllament que us envolta, la vostra independència artística, el vostre nom mateix, que pels febles sembla un recomfortant» (MARÇAL; JULIÀ, 1998, 41).

Si considerem amb més detall aquestes relacions epistolars, podem veure que és especialment significativa la correspondència amb Dolors Monserdà,⁷ a qui Caterina Albert valorava molt, i que era vint-i-quatre anys més gran que ella. En aquesta correspondència, es fa evident l'esforç que han de fer totes dues per assolir una definició artística original, i també les tensions derivades de la pressió que el context social exercia sobre elles. De vegades, aquesta pressió sembla provocar una certa esquizofrènia en Caterina Albert: a la vuitena carta que adreça a Monserdà, amb data d'abril de 1911, signa amb el nom de Caterina Albert i Paradís, però al sobre, en el lloc del remitent, escriu Víctor Català.⁸ Caterina Albert considerava Monserdà una guia: «Jo n'estich avergonyida, senyora, de les coses que V., la Mestra, lo Cap-de-colla il·lustre, me diu, á mi, al més senzill y temerós dels seguidors de rengle» (ESTEBAN; MAS, 1993, 189); aquestes paraules, de juny de 1912, semblen indicar que Caterina Albert tenia consciència de formar part d'un grup de dones, que lloa cinc anys més tard, a «De civisme i civilitat».

El més interessant de la correspondència entre les dues escriptores és que s'estimulaven mútuament a escriure; per exemple, escriu Monserdà: «que aqueixa má, aqueixa ínteligencia, senyora, tan afavorida per Dèu, no parin de fruytar.» (ESTEBAN; MAS, 1993, 193). També es comentaven l'una a l'altra les obres publicades. Un tema que hi apareix, molt significativament, és la distinció entre la vida pública i la privada; en una carta que Caterina Albert va escriure a Monserdà el desembre de 1910, tot desitjant-li unes bones festes nadalenques, llegim: «prósperos y feliços a la senyora de sa casa y a la senyora de *fora de sa casa*, ó sia, a la persona particular y á l'escriptora, a la persona que'ns pertany una mica á tots y que per aixó á tots nos interessa.» (ESTEBAN; MAS, 1993, 186).

De vegades, les cartes exposen exemples molt concrets dels prejudicis socials que envolten l'anomalia de l'autoria femenina. Per exemple, en una carta del mes d'abril de 1949 adreçada a una altra corresponçal, Roser Matheu, Caterina Albert li explicava una anècdota molt significativa, i és que el

7. Vegeu Esteban; Mas (1993). Aquesta correspondència abasta de 1909 a 1919.

8. *Ibidem*, p. 172, nota 17.

novel·lista Narcís Oller sentia remordiments per no haver valorat l'obra de Dolors Monserdà fins després de la mort:

Parlant de D. Dolors (q. a. c. s.) amb Mestre Narcís Oller, dient-li jo que dita escritora valia molt més de lo que se li havia reconegut, el senyor Oller, amb una rialleta benèvolament irònica, solia contestar-me «No m'enganyarà pas, no m'enganyarà pas...», confessant que no l'havia llegida... Però quan D. Dolors va morir, un dia vingué expressament a casa Don Narcís i emocionadíssim i amb els ulls humits va dir-me que tenia remordiment de lo que havia fet; de les terribles injustícies que cometen els homes per lleugeresa, per inadvertència, per peresa, per lo que fos. Que havia llegit el darrer llibre que li havia dedicat D. Dolors i estava absolutament d'acord amb mi; que aquella amiga valia més, molt més, de lo que s'havia cregut ell sempre, de lo que es creia tothom [...] (CATALÀ, 1951b [1972], 1818).

Narcís Oller insinua els prejudicis que tenia sobre l'obra de Monserdà, que podem suposar que eren compartits per altres prohoms del món literari del moment. Aquesta confessió augmenta la complicitat entre Roser Matheu i Caterina Albert, com ho demostra el final de la carta: «Pot V. fer l'ús que vulga de lo que acabo de dir.» Potser precisament per tot això, Caterina Albert, en una altra carta de 1959, confessa a Matheu que està sorpresa, i gairebé agraïda, per la manera com l'havia tractada la crítica oficial, és a dir, el poder cultural:

He tingut, en el decurs de la meva gairebé infantívola aventura literària, la sort increïble d'ésser tractada sempre amb una consideració i amb una indulgència que podríem qualificar de patriarcals, tant per part del públic com dels mestres davanters, com, en fi, de la crítica, i no sabia dir-li a vostè la sorpresa que aquest fet insòlit ha aixecat sempre en mi (CATALÀ, 1951b [1972], 1823).

El sentit que per a la lectora contemporània té l'adjectiu «patriarcals» no deixa d'implicar una amarga ironia afegida a aquest fragment. No és gaire probable que la sorpresa faci referència a la possible inseguretad de Caterina Albert respecte de la qualitat de la seva obra (hem vist com defensava el seu

credo estètic davant de Maragall), sinó més aviat al fet de ser tractada amb millor sort que d'altres dones escriptores contemporànies amb les quals compartia les mateixes vicissituds.

L'escriptora tarragonina Maria Domènech va prendre la iniciativa d'escriure a Caterina Albert, el mes de setembre de 1904, per manifestar-li l'admiració que sentia per la seva obra i el que representava tenir-la com a referent:

Com vós també soch dona, y vos admiro; ab unas cuantas com vos deixariam ben sentat lo principi de que la dona, ab una verdadera educació, seria un ser capás de fer tota clase d'estudis, y que se li podria parlar de tot cuan parlan las personas que per sabias se pasan y no seriam aquexos sers tan frivols juguina de tots los vens: que gran y hermós seria, la dona rejenerada per ella mateixa (MAS, 1997, 263).

Maria Domènech era conscient de la importància del paper de pionera de Caterina Albert per a les dones que volien escriure, i en tota la correspondència podem llegir l'entusiasme que això li provocava. Comentaris com aquest són una petita mostra de la necessitat que tenen les escriptores d'establir una tradició femenina: «si arribo a parlar amb vostè podré donar per certesa la meua ilusió d'haver trobat la realitat del meu ideal, una dona qu'escriu, que pensa millor que molts homens de sa terra y forasters.» (MAS, 1997, 263). A més a més, Maria Domènech li parla de la possibilitat de fer ella mateixa la traducció de *Solitud* al castellà.

També és interessant la breu relació epistolar que Caterina Albert va mantenir amb Maria Antònia Salvà.⁹ El 3 de juliol de 1918 es va fer un homenatge a Maria Antònia Salvà a Palma de Mallorca, i Caterina Albert va participar-hi amb un poema que contenia versos com aquests: «A l'alta Poetessa que en noble solitud / honora així a son sexe i a son poble...» (MARÇAL; JULIÀ, 1998, 40). Caterina Albert es mostra, una vegada més, molt conscient del lligam que les uneix pel fet de ser dones: «Jo celebro l'homenatge que van fer-vos, no sols com un acte de pura justícia tan honorador al nostre sexe, sinó com una felicitat que em permeté, primer, lo goig d'associar-m'hi i després lo nou goig de poder repetir-vos en privat, lo que en públic diguí.» (MARÇAL; JULIÀ, 1998, 41). Les paraules de Caterina Al-

9. Vegeu Marçal; Julià (1998, 40-42).

bert semblen premonitòries, ja que ambdues escriptores van rebre, trenta-set anys més tard, l'any 1955, un homenatge conjunt en un acte celebrat a Perpinyà.

El feminisme conservador: els discursos institucionals

Caterina Albert va interpretar el paper d'escriptora amb grans dosis de reserva i discreció. Es va mantenir al marge de la majoria de manifestacions socials, i en comptades ocasions va acceptar de prendre físicament la paraula en un acte institucional. De fet, la seva primera compareixença en una cerimònia institucional no va ocórrer fins a 1917, quan tenia quaranta-vuit anys i va presidir els Jocs Florals de Barcelona amb la lectura del discurs «De civisme i civilitat». Com que es tracta de la primera manifestació pública de l'escriptora, cal analitzar el discurs detingudament, ja que permet d'acostar-nos de manera directa al seu pensament i de situar-lo adequadament en el seu context ideològic.

El to inicial del discurs és d'una modèstia extrema. Caterina Albert, que es mostra francament sorpresa pel nomenament de què ha estat objecte, es presenta ella mateixa com una «dona casolana per habitud i per temperament», i afirma: «és ara el primer cop que deixo el redós de la llar per prendre part en un acte públic.» Conscient que com a escriptora ha utilitzat la màscara del pseudònim i que s'ha reclòs en l'esfera de la privacitat, troba que la situació que està vivint és francament excepcional, i així ho manifesta: «¿Com, per què ha esdevingut això, aquesta mena de trencament del vot de clausura o d'inhibició que m'imposaven alhora mes condicions de suficiència i de caràcter?» (ALBERT, 1917, 1689). És clar que aquest nomenament l'obligava a expressar-se públicament, i això no coincidia amb l'actitud cauta i discreta que volia que li fos característica. Seguint amb la humilitat pròpia del seu capteniment, Caterina Albert posa de manifest el seu catalanisme: atribueix a l'esperit democràtic i acollidor de Catalunya el fet que ella es trobi en aquesta situació, motiu pel qual troba «natural» el nomenament.

Ara bé, no vol abandonar la senzillesa humil del discurs i fins estableix un joc metafòric per presentar-se i aparèixer com «la flor camperola, la senzilla flor de quatre fulles, la modesta floreta elemental» (ALBERT, 1917, 1691). Aquest to és el que acostuma a prendre Caterina Albert en totes les

seves manifestacions, i correspon a la construcció de l'emascament de la identitat, que va elaborar curiosament, d'una escriptora aficionada que se sent incòmoda amb el reconeixement dels seus mèrits. A «De civisme i civilitat», es fa del tot evident que l'autora necessitava recórrer a la teatralitat per expressar-se com a escriptora en l'esfera pública, embolcallant la seva autoria femenina amb qualificatius relacionats amb l'anonimat, la ingenuïtat, la intuïció i la inconsistència. D'aquesta manera, Caterina Albert lleva importància a la seva veu i a la seva condició de dona escriptora, deixant que es difumini darrere d'un vel de somni. I, per referir-se a la realitat política i social de Catalunya, pren una altra disfressa i parla «a tall de camperol, de llec, que només sap mirar les coses a la claror del dia, amb llum natural» (ALBERT, 1917, 1692). En el discurs que pronuncia sis anys més tard a la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, també pren el punt de vista del pagès per distingir-se dels intel·lectuals que l'envolten. Aquesta disfressa li permet de justificar la seva formació autodidacta i no acadèmica, i afrontar d'una manera directa, sense erudició, els temes que vol tractar.

Amb l'adopció d'aquesta màscara comença la primera part del discurs, la que està dedicada al «civisme» a què fa referència el títol. En aquesta part, Caterina Albert esmenta «la resurrecció integral de Catalunya», valorant de manera molt positiva les iniciatives engegades per la Mancomunitat per tal de dinamitzar la vida civil, especialment la recuperació dels oficis manuals que s'ha dut a terme i «lo despertar de la dona». Tot seguit, afronta l'anàlisi del que ella anomena el «moviment femení» (que no «feminista», matisa) i l'aparella amb el moviment obrer, alhora que manifesta l'esperança que aquest segle aportí solucions als problemes de l'obrer i de la dona. Pel que fa al moviment femení, constata que arreu del món la dona «aixeca el cap» i demana solucions als seus problemes, cosa no sempre ben rebuda per la societat patriarcal:

Mes hem de confessar que sa veu pren sovint vivors d'exigència, aspirors de protesta; i, sobretot, sol dur una empremta violenta d'oposició, d'atac al tirà, a la bèstia negra, a l'home. Això crea, naturalment, un fort corrent d'antipatia que serveix de ratlla partionera entre els dos sexes, que els separa i els fa considerar mútuament com a enemics; i, d'aquesta antipatia, sembla tenyir-se'n la qüestió tota (ALBERT, 1917, 1695).

Interpretant aquestes paraules, veiem que Caterina Albert manifesta el rebuig a l'esperit de rebel·lió del feminisme estranger, que gosa oposar-se directament i sense concessions al sexe masculí, al qual acusa de l'opressió històrica que ha exercit sobre el femení. La violència d'aquest moviment polític, que pretén sacsejar l'ordre establert, provoca, segons l'autora, una animadversió que ha arribat a Catalunya, i la constatació de l'antipatia que genera l'empenya a expressar-se de la manera que ho fa.

En el context històric de 1917, el sufragisme era la punta de llança del procés d'alliberament de la dona. Caterina Albert aborda la qüestió frontalment, comentant que el terme «sufragista» està fortament estereotipat i que té moltes connotacions negatives i caricaturesques. Però, i és important de destacar-ho, l'escriptora fa una defensa clara i contundent del moviment sufragista:

No ja sols pels homes, sinó fins per les mateixes dones, dir «sufragista» és caracteritzar quelcom grotescament accentuat en extravagància i en estridència, és personificar una caricatura; i no hi ha que la raó ens digui que en lo fons de la qüestió que tan esblevenadament sostenen aqueixes estranyes martres de l'ideal no hi ha més que una santa, una pura aspiració d'estreta justícia: la defensa sagrada del més elemental de tots els drets: lo dret a la vida, a la vida completa, així física com conscient, així privada com pública, així individual com col·lectiva... Pot en nosaltres, més que tots los raonaments, lo partit pres, lo lloc comú estereotipat, l'esmentada antipatia, que ha fet cristal·litzar un tipus inadmissible, representatiu d'una desharmonia que ens fereix, que repugna al nostre sentit, que ens fa aquell allunyat i rebutjable (ALBERT, 1917, 1695).

Aquest fragment em sembla especialment interessant perquè, a partir d'aquí, podrem analitzar el pensament de Caterina Albert en relació al feminisme. D'una banda, es queixa que el sufragisme ha arribat estereotipat i caricaturitzat al nostre país, i que tant el sexe masculí com el femení comparteixen aquesta visió. De l'altra, manifesta clarament que allò que exigeixen les sufragistes és una causa justíssima, tant com el dret a la vida: un dret negat a la dona. Per matisar aquesta defensa apassionada, insisteix en el fet que el clíxé «ens fereix» i, doncs, es converteix en rebutjable a causa del

triomf de l'estereotip al nostre país, que fa que es mantingui allò que la caricatura representa, però l'escriptora creu que és just el que el sufragisme defensa realment. És gairebé desconcertant que una dona com Caterina Albert, formada en el catalanisme conservador, faci una defensa del sufragisme com aquesta, sense ambigüitats, adreçada a una audiència que, de ben segur, no se l'esperava. Tingui's present que ni la mateixa Dolors Monserdà, amb qui Caterina Albert coincideix en tants altres aspectes dins de l'àmbit del feminisme conservador, no va defensar mai el sufragisme: sempre va manifestar que no trobava que la dona catalana estigués preparada per votar.¹⁰ El feminisme conservador català rebutjava el sufragisme perquè semblava que s'oposava al paper atribuït socialment a la dona: esposa i mare.

Tanmateix, no deixa de ser cert, i vet aquí la contradicció en el seu pensament, que Caterina Albert va mantenir una actitud defensiva davant del feminisme que venia de fora, una actitud equiparable a la de les seves contemporànies. És per això, i per la voluntat de guanyar-se l'audiència, que fa la distinció entre feminisme-sufragisme i «moviment femení», i que destaca la situació privilegiada que, segons ella, viu Catalunya:

Aquí el moviment femení se significa per la normalitat, per l'assen-
tament, per la mesura amb què procedeix, per la tònica particularís-
sima que té i que no es desenfoca gens ni mica de la tònica general
del país (ALBERT, 1917, 1695).

Continuant amb aquest raonament, entén que és una qualitat singular de les dones catalanes que lluiten per la millora de la situació social del sexe femení el fet de no desmarcar-se del seu rol tradicional. En aquest sentit, destaca com a qualitats meritòries el fet de no abandonar les obligacions de

10. Roser Matheu explica que, en el pensament de Monserdà, el moviment sufragista representava una amenaça per a les obligacions de la dona catalana: «Si reivindicava educació per a les dones ho feia entenent per educació una certa formació humanística i moralista, però no mai reivindicà instrucció, perquè instrucció volia dir estudis científics, capacitació personal per a desenvolupar un treball, situació que, exercida per una dona, entraria en clara contradicció amb allò que anomenaven "sagrades obligacions". Ella mateixa així ho manifestà quan, arran del moviment sufragista anglès, en una conferència que va fer a L'Action Sociale de la Femme, digué que calia que les barcelonines s'unissin "al moviment feminista no com les sufragistes, sinó com a sers conscients dels seus deures, més que no dels seus drets".» (MATHEU, 1972, 20).

la vida familiar i de no reclamar els seus drets amb una exigència escandalosa. Efectivament, Caterina Albert posa èmfasi en les qualitats d'aquestes dones, que són equilibrades, bones mares, bones esposes i, fins i tot, tenen temps d'ocupar-se de les xafarderies: «i, a més, fan ses visites, van a compres, s'ocupen de festes i caritats, de modes i... murmuracions, com la dona més corrent.» (ALBERT, 1917, 1696). Aquestes dones que lluiten ho fan amb elegància i discreció, sense causar cap sotrac en l'ordre social.

Seguidament, Caterina Albert passa a comentar les tasques que algunes de les seves contemporànies duen a terme a Barcelona, fent un repàs i una lloança de les activitats de Dolors Monserdà, Carme Karr, Maria Domènec de Canyelles i Narcisa Freixas, sense esmentar-les explícitament, tal com recull en nota a peu de pàgina Manuel de Montoliu a les *Obres completes* de Víctor Català (CATALÀ, 1951b [1972], 1696). L'actitud de l'escriptora davant de les dones que treballen, des de les violinistes fins a les metgesses, és de simpatia i reconeixement, valorant positivament que el treball femení no se centri únicament en el nucli familiar, sinó que també beneficiï la col·lectivitat. Al·ludeix també a l'Institut de Cultura i a la Biblioteca Popular per a la Dona, creades l'any 1910 per Francesca Bonnemaison de Verdaguer (també sense esmentar-la), i en lloa sobretot la catalanitat i el fet que aquestes institucions s'adiguin a les necessitats col·lectives. No deixa de ser curiós que no esmenti el nom de cap d'aquestes dones. És clar que el públic podia deduir fàcilment a qui es referia en cada cas per la descripció que fa del treball que han realitzat; tot i això, podem atribuir la conservació de l'anomenat a la mateixa voluntat de discreció i de no cridar gaire l'atenció que ella mateixa reconeix en aquestes contemporànies.

A continuació, Caterina Albert explicita la seva concepció del feminisme, que entén com una forma d'«intervenció per a la regeneració del conjunt de la societat», com una altra via educativa, ja que és a través de l'educació que esdevé possible el perfeccionament, la civilització de la societat: «no hi pot haver civilització sens criança, no hi pot haver home civil, és a dir, plenament civilitzat, sens que sia plenament educat» (ALBERT, 1917, 1701). Insisteix a dir que la dona catalana ha treballat sempre, però que ara el seu treball afecta la col·lectivitat, és a dir, que és una mostra de «civisme» que es materialitza en la «civilitat» de l'esperit català. El difícil equilibri que va voler mantenir sempre entre les seves conviccions sobre la situació de la

dona i la seva consciència de país és propi, com ja veurem, del catalanisme conservador que la inspirava, fins al punt de fer-li atribuir a l'home el despertar de les dones. Aquest sentiment de gratitud envers el sexe masculí era generalitzat, ja que, segons manifesta al discurs, les feministes contemporànies volien evitar un enfrontament amb els homes:

No he parlat amb una sola d'aquestes dones que no em fes espontànies i sinceres lloances de l'home com a marit, com a fill, com a amic, com a company, i totes s'han declarat devotes de la llar —lo que vol dir que s'hi troben bé; cap no ha parlat d'aixecar bandera per reclamar aquests o aquells drets, lo que demostra que, tàcitament si no explícitament, aquests drets existeixen, que les relacions dels dos sexes s'assenten sobre reals i positius principis d'equitat (ALBERT, 1917, 1697-1698).

És en aquest sentit que Caterina Albert acaba oposant el feminisme estranger al «moviment femení» propi de Catalunya, que té el mèrit principal de no ser un moviment d'oposició a l'home: la dona catalana estima els homes i no aplica estratègies d'enfrontament radical amb el sexe masculí. I això, insisteix, cal agrair-ho precisament als homes catalans, que saben valorar la dona com a companya. D'aquesta manera, el despertar de la dona catalana no deixa de ser un aspecte més del projecte de país propi del catalanisme conservador i androcèntric, que sustenta i acull les iniciatives d'aquestes dones.

No és un fet gens gratuït que, en aquesta primera manifestació pública en ocasió de la presidència dels Jocs Florals, Caterina Albert prengué la paraula explícitament en nom de les dones. Fins i tot hi podem observar una certa ironia: no deixa de ser una hàbil estratègia presentar el moviment femení català com un mèrit dels homes. Sembla evident que, d'aquesta manera, l'escriptora volia aconseguir que els prestigiosos acadèmics que l'escoltaven mirassin aquest moviment amb simpatia, i que l'acceptessin; la seva intenció era reforçar-ne la integració en el seu projecte de país, encara que passés per ser un mèrit dels homes, un mèrit més. Tanmateix, hi ha esletxes en el discurs que permeten de plantejar-nos la posició de l'autora com una estratègia: per exemple, la defensa del sufragisme, com hem vist. És una mostra de valentia i alhora una contradicció que trobem en el seu pensament.

A la segona part del discurs, la que es refereix a la «civilitat», Caterina Albert afronta el «problema dels joves i els vells», la controvèrsia entre noucentistes i modernistes, entre els partidaris de les normes ortogràfiques i els «antinormistes», com ella mateixa. S'ofereix per fer de pont entre els uns i els altres, prenent la perspectiva dels grans per adreçar-se als joves, als quals proposa que busquin la sinceritat i no pas l'originalitat i la moda. En aquesta part, també fa una defensa explícita del catalanisme, amb la tesi que cal «catalanitzar fins a l'entranya tot lo que sigui català, fins que no hi hagi res que no porti el nostre gloriós estigma» (ALBERT, 1917, 1704), i acaba amb una referència a la Primera Guerra Mundial, que en aquells moments devastava Europa. Cal fer notar el paral·lelisme entre les dues parts del discurs en el sentit que, a totes dues, Caterina Albert es presenta com un element conciliador, com un pont per a la pau entre dues posicions enfrontades. A la primera, quan, tractant de la qüestió del civisme, s'erigeix en la portaveu de la defensa del moviment femení, l'escriptora fa de pont per acostar les activitats de les seves contemporànies al punt de vista dels homes, que constitueixen la institució patriarcal. A la segona, utilitza la paraula per defensar i integrar els seus companys d'ideologia estètica en el paradigma de la nova ideologia noucentista ja imperant, que els deixa de banda i els margina. Atès que era la seva primera manifestació pública, no hi ha dubte que l'escriptora va adoptar una actitud decidida i arriscada.

La presència de Caterina Albert al bell mig del poder institucional, el fet que hi pugui prendre la paraula, ben segur que és un valor per a altres dones; per la manera com actua, sembla que n'és conscient. És cert que domina l'art de la retòrica i que sap convèncer l'adversari tot lloant-lo, en una mena d'estratègia discursiva molt intel·ligent, una de les formes del seu «emascarament» particular. En tots dos casos, en la qüestió feminista i en la controvèrsia amb el Noucentisme, apel·la a la tolerància i a la contribució dels uns a l'obra dels altres: la dels homes a l'obra de les dones i la dels modernistes a l'obra dels noucentistes. En tots dos casos, es tracta d'un discurs adreçat al poder que vol evitar un enfrontament amb la ideologia dominant que ella comparteix en alguns aspectes. Com a dona que escriu i com a defensora de l'estètica modernista, l'única carta que Caterina Albert sap que és intel·ligent de jugar és la de la diplomàcia. La gran importància del discurs «De civisme i civilitat» radica en el fet d'oferir-nos una perspectiva des

de la qual ens podem acostar al pensament de Caterina Albert, que ens aporta dades i elements per a la reflexió que fins ara no s'havien contemplat ni tan sols a les biografies de l'autora.

L'altre discurs que va fer Caterina Albert data del 14 de gener de 1923, i el va llegir quan va acceptar el nomenament de membre de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, en la «solemne recepció pública de Víctor Català». Una vegada més, i a propòsit de les seves consideracions al voltant d'Empúries, diu que parla no pas com un erudit, sinó com ho faria un pagès. Com a «De civisme i civilitat», Caterina Albert utilitza el recurs de l'emascarament, que en aquest cas és ben a prop del transvestisme.

Caterina Albert va triar Empúries com a tema del seu discurs: sentia un entusiasme autèntic per les ruïnes, que acompanyava amb un interès històric totalment autodidacte per aquest bocí d'història que tenia més a prop. Amb la seva acostumada posa de modèstia, no vol expressar més que una «cordial expansió» i unes «petites impressions íntimes». Efectivament, ja una mica abans havia dit que la seva formació es devia a «l'auscultació directa de la vida» (ALBERT, 1923, 1674). En aquesta consideració basa la seva teoria de l'ànima de les coses, gènesi de les impressions literàries sobre temes domèstics que trobarem a *Mosaic*. Encara hi ha un altre punt de contacte amb de «De civisme i civilitat»: també el 1923 va aprofitar l'ocasió que se li presentava per parlar des de la seva condició de dona, ja que de bon principi deixa clar que considera l'honor que li han fet com un reconeixement a totes les dones catalanes:

L'alta honor que se'm dispensa no és un premi a mereixements personals, sinó una mostra de consideració i un estímul a les dones catalanes que s'ocupen i preocupen dels negocis de l'esperit. Si així fos, jo dono en nom de totes elles i en el propi les més fervents mercès a aqueixa doctíssima Corporació (ALBERT, 1923, 1657-1658).

L'escriptora ocupava la vacant deixada a l'Acadèmia per Frederic Rahola, que també era empordanès, de Cadaqués. Al llarg del discurs, Caterina Albert va voler establir amb Rahola un nexa d'unió, l'Empordà, base articuladora del «sentiment de pàtria» de tots dos. L'expressió no és gratuïta: en servir-se'n, feia seves les idees catalanistes del Modernisme conservador. El mateix Joan Maragall té un article titulat precisament «Sentiment de pàtria», on diu això:

El signe de pàtria, jo crec que és el llenguatge permanentment estès en un territori. [...] El llenguatge [és] la cosa material que més s'acosta a la immaterialitat de l'esperit i que millor el resumeix i expressa [...] El sentiment de pàtria [és] com l'atmosfera espiritual d'un territori (MARAGALL, 1900, 741).

Per a Maragall, el sentiment de pàtria va íntimament lligat a la llengua: llengua i pàtria són conceptes indissolubles. Aquesta concepció és plenament vuitcentista: arrenca del nacionalisme alemany i vertebrada la Renaixença catalana. En el discurs que ens ocupa, Caterina Albert explica el sentiment de pàtria amb el símil d'uns cercles concèntrics que van del més petit al més gran:

Perquè el sentiment de pàtria ve a ésser com un joc de cercles concèntrics que van, naturalment, de menor a major, tancant-se els uns als altres i abraçant i contenint, sempre amb figura completa i perfecta, de lo més pròxim a lo més llunyà, des del clos de la pròpia llar —petit cercle central— al de la pròpia vila, la pròpia comarca, la pròpia nació, la pròpia raça... I, com més va reduint i estrenyent el cercle, tant més es condensa i intensifica la substància originària que enclou i tant més pura i activa n'esdevé l'essència resultant de la compressió sentimental (ALBERT, 1923, 1659).

El punt generador d'aquest sentiment, segons l'escriptora, ha estat l'Empordà. És a dir, aquest ha estat el nucli central iniciador del seu catalanisme: estimant allò que tenia més a prop, ha passat a estimar tot Catalunya, i a partir d'aquí justifica les seves idees sobre nació i raça. És en l'amor a l'Empordà on Caterina Albert situa la llavor del seu catalanisme. En aquest sentit, el projecte de *Mosaic* és un exemple, i una conseqüència, d'aquest amor que sentia per les coses petites que l'envoltaven, un nucli afectiu definit per l'amor a la terra natal.

***Mosaic*, un projecte autobiogràfic**

Només en una ocasió, en l'obra de Caterina Albert, podem fer al·lusió al gènere autobiogràfic. Es tracta del recull *Mosaic. Impressions literàries sobre temes domèstics*, publicat l'any 1946 i format per proses poètiques que

l'autora anava escrivint mentre creava la seva obra de ficció. Aquests textos es van anar publicant, la majoria com a articles d'opinió, a les publicacions en què l'escriptora col·laborava enviant-li narracions i poemes.¹¹ El recull està dividit en tres apartats: «Facècies i coses», «Amics i parents» i «Girades» (quatre traduccions de narracions franceses). Una ordenació temàtica dels tres aspectes que apareixen al llibre, i que podem considerar autobiogràfics, pot ser la millor manera d'acostar-nos-hi: la reflexió entorn de la infantesa, de la condició de la dona escriptora i de l'acte creatiu.

Proses sobre la infantesa

A pesar de les característiques autobiogràfiques que presenta el recull, *Mosaic, Impressions literàries sobre temes domèstics* es va publicar amb la signatura Víctor Català i, per tant, impregnat de l'autoria masculina del pseudònim. Per aquest motiu, no sorprèn que la veu narrativa utilitzi adjectius masculins per referir-se a si mateixa en primera persona. Ara bé, cal destacar com a cas únic a l'obra de Caterina Albert que, en un grup de proses referides a la infantesa, la veu narrativa utilitza adjectius femenins per referir-se a si mateixa; això es produeix en les proses: «L'antull», «Les pintures rupestres», «La basseta» i «La tartana». Totes foren escrites entre 1936 i 1944, quan l'autora tenia entre seixanta-set i setanta-cinc anys. Aquests textos constitueixen una esquadra al transvestiment de Víctor Català, una esquadra que deixa fluir el gènere autobiogràfic i el gènere femení al mateix temps.

No és gens gratuït, doncs, que Caterina Albert donés molta importància a la infantesa pel que fa a la construcció de la personalitat; a la prosa «Les pintures rupestres» escriu: «Gairebé totes les petites ocurrències de la meua infantesa, han influït en ma manera d'ésser quan, major, m'han deixat un sediment de positives conseqüències que, a poc a poc, han anat performant i arrodonint el meu caràcter.» (CATALÀ, 1951b [1972], 1346).

11. Caterina Albert va concebre el recull de proses literàries titulat *Mosaic* en tres volums: *Mosaic I. Vibracions*, *Mosaic II. Encunys* i *Mosaic III. Impressions literàries sobre temes domèstics*. Només la tercera part d'aquest projecte, i encara de manera parcial, va veure la llum, l'any 1946. Nardi (1993b), ha deduït quina podia ser la gènesi del conjunt de *Mosaic* tal com el tenia projectat Caterina Albert. Per una anàlisi exhaustiva del conjunt del projecte de *Mosaic*, vegeu Bartrina (1999, 136-171).

Aquests textos reflecteixen, com també ho fa la correspondència, la consciència que tenia Caterina Albert d'haver viscut, en l'àmbit familiar, en un matriarcat. A la prosa «L'antull» podem llegir:

[...] la meua àvia, que era la que acostumava a portar la veu cantant (el vell era el ver patriarca o... matriarca, en el clos de nostra llar, fruit de la màxima autoritat, enmig del respecte de tots) i, malgrat ésser ella la dona més tendra del món, amava revestir son aspecte i sa veu d'una imposadora fredor jerarquial (CATALÀ, 1951b [1972], 1329).

La força de les figures de la mare i, especialment, de l'àvia es pot apreciar en molts episodis descrits. Per exemple, en aquesta mateixa prosa explica que un dia va demanar a l'àvia d'anar descalça pel carrer i que, en lloc de prohibir-li-ho, l'àvia la va acompanyar a caminar pel poble, la qual cosa va fer que la mateixa Caterina nena en tragués les conseqüències. D'aquest episodi, en treu un ensenyament; aquesta és una característica de la major part de proses del recull, que solen acabar amb una moralitat.

Víctor Català dibuixa, en aquests textos autobiogràfics, una nena poc corrent, amb una personalitat forta i ben definida, a qui no agradaven els jocs «de nenes». ¹² De molt petita, va aprendre a transgredir moltes coses que s'esperaven d'ella per raó del sexe, tal com diu ben explícitament el següent fragment de «La tartana»:

Jo, aleshores, era una mena de xicotet; prima com una llapidera, amb el cabell tallat i arrissat, la cara tendra i envellutada com una pell de préssec, amb davantalet tirat blau clar, amb llaçada darrera, del mateix tros, al coll un petit mocadoret de pita color de rosella, nuat en dos minúsculs becs, i amb polacres fins a mitja cama de pell girada amb xancles (que per aquell temps en deien *bigoteres*, enc que no puc entendre quina relació tenia el nom amb la cosa), del mateix vedell, posat del dret, o sigui de la part lluent. [...] Jo no era gaire donada als entreteniments que plauen a la majoria de les nenes; no em temptaven les labors, que, en la meua infantesa solien ésser d'un inigualable

12. Curiosament, hi ha també una referència a la seva infantesa, en femení, a «La polla»: «A mi sempre m'han agradat qui-sap-lo els animals, però en la infantesa tenia per ells follia... infinitament més que per les nines, la manca de vida i naturalitat de les quals, en l'aspecte, ja aleshores em turmentava estranyament.» (CATALÀ, 1951b [1972], 1367).

mal gust, llevat les de malla, ni em deien res les nines, amb la cara fada i els membres encarcerats (CATALÀ, 1951b [1972], 1356-1357).

Va ser també durant la infantesa que va despertar-se el seu esperit creatiu i que va començar a sentir la vocació per la pintura. A «Les pintures rupestres», explica una altra anècdota d'infantesa. Reviu que anava a «costura» i que s'hi quedava una hora més per passar-la dibuixant cares i sabates a la *Gramàtica espanyola*. Un dia va dibuixar un home a la paret del menjador de casa seva, i el pare la va renyar molt. Aquest episodi revela que Caterina Albert interpreta les conseqüències que va tenir la incomprensió paterna en la construcció de la pròpia personalitat. És l'única crítica explícita que trobem al pare en les pàgines de l'escriptora; en algun altre fragment podem constatar, en canvi, admiració per la figura paterna. L'autora aprofita aquest episodi per reivindicar la importància del matriarcat en la seva formació i per afirmar la veneració que sent per les figures de la mare i l'àvia: «A la tendresa assenyada i al lluc subtilíssim d'elles, dec el més i millor que hi ha en mi.» (CATALÀ, 1951b [1972], 1347).

Proses sobre la condició de la dona escriptora

Un segon grup de proses de *Mosaic* que cal destacar per la seva importància autobiogràfica són les que fan referència a la consciència de Caterina Albert de les dificultats amb què ha d'enfrontar-se la dona escriptora. A la primera prosa del recull, «Mon niu», l'autora descriu la seva cambra, l'espai on es refugia per aïllar-se del món i escriure. És ben sabut que va ser Virginia Woolf qui va reivindicar la necessitat que tenen les dones de poder gaudir d'un espai propi i d'independència econòmica com a condicions indispensables per poder dedicar-se a l'escriptura. Recordem-ho: «Donem-li una cambra pròpia i cinc-centes lliures l'any, donem-li la llibertat de dir el que pensi i de deixar a fora la meitat de les coses que ara es fica a dins, i escriurà un llibre més bo que aquest.» (WOOLF, 1929, 124). Va ser precisament perquè gaudia d'aquestes dues coses que Caterina Albert es va poder dedicar a escriure. La prosa demostra precisament que el fet de gaudir d'aquest espai propi, íntim, va ser fonamental per a la seva tasca creadora. Aquest espai físic, aquest niu, està fortament lligat en el seu imaginari a la seva subjectivitat de dona escriptora: es tracta d'un magatzem, un espai cre-

at per conservar-hi el gra. La metàfora de Caterina Albert és molt suggeridora: ella hi guarda i hi recrea la llavor de la creativitat com a escriptora. Per tal que aquesta llavor pugui desenvolupar-se, necessita intimitat i privacitat: les fantasies no poden volar lliurement de cap altra manera. Aquí ho expressa amb molta claredat:

No era el niu oficial, la cambra que tothom franqueja i profana, no; era un niu recollit, íntim, solitari, un niuet meu, ben meu, tot ple de mi mateix i sols per mi mateix visitat; un niu on poder riure, plorar, esperarçar, fruit, recatadament, sens que els forans ho veiessin i recontessin pel veïnat, sens que m'ho estronqués la presència d'una ànima balba o indiferent, sens que un amic pràctic pogués endevinar-ho i fer-ne grollera mofa... (CATALÀ, 1951b [1972], 1310).

Aquestes paraules foren escrites abans de l'any 1905, i s'avancen, doncs, molt a les publicades per Virginia Woolf l'any 1929. En aquest text, constatem que Caterina Albert era plenament conscient de la importància d'un espai propi per escriure i per poder donar volada a l'esperit creatiu.¹³

També ens fa pensar en el famós assaig de Virginia Woolf la prosa «Ma cambra blanca». Woolf identifica la cambra com un espai íntim i privat de la dona, el punt central de l'expressió de la seva creativitat:

De cambres, n'hi ha de moltes menes; n'hi ha de calmes i de sorolloses; d'obertes al mar, o bé, al contrari, que donen a un pati de presó; n'hi ha de plenes de roba estesa; o d'altres d'animades d'òpals i sedes; n'hi ha de dures com el pèl del cavall i de flonges com les plomes: entreu en qualsevol cambra, en qualsevol carrer, i us sobtarà de ple la força extremament complexa de la feminitat. No podia ser d'altra manera. Si fa milions d'anys que les dones viuen tancades a casa, ¿com no volem que les parets no s'hagin impregnat de la seva força creadora? (WOOLF, 1929, 115).

Caterina Albert descriu la transformació que pateix la seva cambra blanca quan rep la visita de les fades que vénen del jardí i que se'n van amb la foscor: «es torna un nial de somnis, una demora de conte oriental, un en-

13. Al pròleg que va escriure per encapçalar el recull de versos *El cant dels mesos*, a les *Obres completes*, també fa referència a la «cambra pròpia» (CATALÀ, 1951b [1972], 1424).

giny de fades...» (CATALÀ, 1951b [1972], 1312). Aquesta prosa té un fragment preciós, antològic, de gran intensitat, on Caterina Albert es torna a anticipar a Virginia Woolf; és quan explica com assolix en la solitud de la cambra la plenitud de l'acte creatiu:

I aleshores quedem a soles ella i jo; ma cambra i ma animeta, la petxina i el moll, totes dues senzilles i primitives, totes dues de riqueses emmanllevades, totes dues albes i fresques com les neus eternes i igualment que elles, ben oblidades de la gent barroera i totes dues, en fi, amb el balcó dels somnis obert de bat a bat i de cara a la gran inquietud, perquè se'ns n'entrin a dins els perfums sobrers de la terra, les serenors de les nits calmes i la pau suprema de l'infinít (CATALÀ, 1951b [1972], 1313).

Els avantatges de tenir una cambra pròpia, que l'escriptora metaforitzava aquí en un niu d'orenetes, són descrits àmpliament a «Les teulades». A més, en aquesta prosa trobem fragments que ens recorden els millors moments de la seva obra de ficció, fragments que permeten descobrir una vegada més que Caterina Albert gaudeix intensament de l'acte creatiu. Aquesta seguretat i autoestima que observem quan parla de la seva creació ens obre una escletxa per on podem endinsar-nos en el coneixement de la seva vida privada, cosa molt important en aquest cas perquè, com sabem, la separació entre vida pública i vida privada és molt estricta. L'emascament públic mitjançant la creació del personatge d'una doneta ingènua contrasta amb fragments com aquest, on resulta ben evident la seguretat que mostra en el seu art.

En el món privat de l'autora, la idea de la cambra pròpia es va perfilant cada vegada més com la torre d'ivori des de la qual pot contemplar el món. Així ho veiem a «La tramuntana» on la veu narrativa apareix apassionada, presa d'inquietuds viscudes amb una gran intensitat: «Mon niu està ple d'una fressa i un bellugament insòlits que em desconcerten, tal com si hi haguess entrat un exèrcit de follets entremeliats. Mes els follets no hi són, no hi ha cosa vivent fora jo, que moc nerviosament la ploma, agitat per una estranya inquietud...» (CATALÀ, 1951b [1972], 1320). Hi ha altres proses on Caterina Albert fa referència al fet que escriu des del seu «niu», com ara «Impressió d'octubre», que comença així: «M'estic rera el balcó de mon niu d'orenetes, veient venir el capvespre.» (CATALÀ, 1951b [1972], 1321).

Proses sobre l'acte creatiu

Les proses que estableixen una reflexió sobre l'acte creatiu entren en relació amb un dels articles recollits a *Obres completes*, titulat «Lletres a un altre aprenent. I: L'originalitat» i publicat per primera vegada a la revista *Juventut*, l'any 1906. En aquest text, Caterina Albert parla d'una manera explícita del que ella considera fonamental per a l'art estètic, la qual cosa ens pot donar orientacions sobre la seva concepció de la tasca d'escriure. El text està organitzat com una sèrie de consells que dóna a un aprenent d'escriptor, però l'autèntic tema de l'article és la idea de l'originalitat:

Estudia amb compte les teves aptituds, perfecciona-les en lo possible, treballa amb fe i senceresia i lo que hi haja en tu de valerós i distintiu un dia o altre sortirà. No et preocupis de fer obra diferenta de la dels demés, sinó de fer-la senzillament tal com la sentis, sense postissos ni falsejaments de criteri: que una obra que respongui bé a la naturalesa del qui l'ha feta, per això sol ja és original i estimable. Deixa que els demés, atiats per una quimera xorca, s'emmigranyn cercant motlles nous i, per emmotllar-s'hi a la força esguerrin lo poc o molt que són (CATALÀ, 1951b [1972], 1714).

Aquesta part de l'article constitueix un avançament del que defensa a la segona part del discurs «De civisme i civilitat» (ALBERT, 1917); tinguem en compte que l'expressió d'aquestes idees s'esdevé onze anys abans del discurs esmentat. No podem deixar de pensar que el consell porta implícita una referència als joves noucentistes, que en serien els destinataris. El consell que dóna al jove aprenent d'escriptor és la recerca de la pròpia individualitat:

Creu-me, amic: deixa córrer, si és que la tens, la mania de no retirar-te a ningú, deixa de cercar, si és que ho cerques, lo introbable. Cerca't a tu mateix, que aquest és el millor camí per a trobar lo que busques sense buscar-ho, i després, fes obra de fe i de sinceritat; que això sí que és originalitat que en tots els temps mai resulta fallida (CATALÀ, 1951b [1972], 1715).

La recomanació màxima és la recerca de l'autenticitat en la creació, criteri que fa servir ella mateixa per defensar-se de les crítiques que patien en aquells anys els seus llibres de narracions, a causa de la suposada cruesa que

els impregnava. Podríem afirmar que aquestes idees, Caterina Albert les va mantenir tota la vida, ja que va tornar a manifestar-les a l'entrevista que va fer-li Tomàs Garcés vint anys més tard:

Jo estimo la vida tal com és: dolça i amarga, clara i ombrívola. Tota voldria bastar-la, però quina culpa tinc si són les tints negres les que més impressionen la meva retina? He de seguir o no la meva vocació? [...] Jo, en escriure, no feia sinó traduir una sola realitat transformada o forjada en el món de la meva fantasia. Voler desfigurar aquesta realitat fóra traïr la meva vocació (GARCÉS, 1926, 128).

La identificació entre originalitat i vocació és un dels centres del pensament literari i de la concepció de l'escriptura de Caterina Albert.

Una altra prosa que també podem situar en aquest grup, «Hores perdudes», és de les més poètiques i emotives. L'autora hi explica quin concepte té de la felicitat; i hi podem constatar la força interior que li feia valorar l'originalitat individual al text anterior. També s'hi observa l'evident separació que va mantenir entre la seva vida íntima, tan intensa, i la seva vida pública, tan escassa. Em sembla especialment interessant destacar-ne un fragment, on explica què és per a ella la felicitat: «una felicitat és el sentiment de la possessió; el sentir-me íntimament mestre i senyor de moltes coses, d'infinitat de coses, gairebé diria de totes les coses posseïbles... i impossibles que, per un caient o un altre, per una o altra raó, desvetllen en mi el desig de posseir-les.» (CATALÀ, 1951b [1972], 1325). Aquest concepte de la felicitat en la possessió es pot traslladar sense gaires dificultats a la seva creativitat i al seu món imaginari: la possessió de l'univers creat mitjançant l'obra literària.

També en aquesta línia, el text «La tartana» mostra una gran consciència de la seva creativitat tant en el terreny de la pintura com en el de l'escriptura. Caterina Albert va desenvolupar en una primera etapa un interès per l'art pictòric, que després va abandonar. Aquesta és la interpretació d'aquest abandonament:

Jo hauria arribat a pintar si me n'haguessin donat avinentesa apropiada, no sotmetent-me sens discerniment a mestres que podien violentar el meu temperament, sinó deixant-me anar *a la meua* (que és el que, en tota cosa, he tingut de fer sempre, si n'he volgut traure

algun profit), triant-me el meu camí per les dreces dels museus i col·leccions d'art (CATALÀ, 1951b [1972], 1359).

És destacable especialment la seguretat que demostra en el propi criteri, en la voluntat de seguir el seu camí i d'anar a la seva: una prova més de la convicció amb què va defensar la seva estètica. A més, aquest fragment reforça una vegada més la seva opció per l'originalitat en l'escriptura.

Encara una altra prova de la seva independència de criteri, la constitueix «La basseta», on defensa amb fermesa la seva posició davant del debat provocat per la promulgació de les «Normes Ortogràfiques» de Pompeu Fabra (1913).¹⁴ Cal recordar que l'autora havia col·laborat en la creació de l'Acadèmia de la Llengua Catalana, l'any 1915, estimulada pels seus amics Mossèn Collell i Francesc Matheu, que no acceptaven la unificació de les normes ortogràfiques. De fet, Caterina Albert, que no va abandonar la grafia *y* i el pronom *lo*, per exemple, aprofita aquesta ocasió per mostrar el seu desacord amb els que volien unificar l'ortografia. D'aquest text, és especialment interessant el fet que hi deixa entreveure la seva concepció de la llengua:

Les llengües vives són un fenomen màgic, singularíssim, quelcom d'una flexibilitat tan extraordinària, que sintetitza, emmarca i reflecteix tot el bo, tot el dolent, tot el bell, tot el lleig, tot l'útil, tot el balder de la vida; idees, accions, sentiments, passions, fantasies... A través del conjunt tumultuós de les seves cèl·lules en mobilitat i renovació perpètuas, circula, de fet, la vida mateixa, feta expressió i moviment. Per això cada època té el seu diccionari, la seva llengua pròpia, diluïda o concentrada —com vulgueu— en l'ancestral corrent circulatori; i resulta d'un efecte tràgic i còmic ensem, als ulls de l'observador equànime, el desfici que mostrem els homes de tots els temps, sobretot dels temps de la decadència, per aferrar allò que és inaferrable, per fixar allò que és infixable, per recloure en fórmules convencionals inamovibles, allò que és per natura i per essència, lliure i rebel a tota imposició calculada (CATALÀ, 1951b [1972], 1349).

Amb l'anècdota de la defensa de la utilització de la paraula «basseta» en lloc de «trona», que s'estava imposant en aquells moments per referir-se a la

14. Vegeu, sobre aquesta qüestió, Nardi (1993a).

cadireta que utilitza la mainada, l'autora compara la llengua amb un riu que, tot i que sovint es deixa dominar, sempre acaba recuperant el seu curs i pot provocar inundacions. Amb la defensa del moviment i de la vida de les llengües, i la burla dels que volen «aferrar-les», Caterina Albert insisteix una vegada més en la seva posició contrària a les normes ortogràfiques i ens permet assistir a una altra de les manifestacions del seu esperit irònic i independent.