

Cita de narradoras catalanas

JUAN M. RIBERA LLOPIS

U.C.M.

I. El título precedente es un guiño a *Cita de narradores* (1958). Un juego respetuoso, pues donde aquel emblemático volumen venía a probar la realidad de la novela en unas circunstancias harto complejas para las letras catalanas, yo sólo voy a presentar bajo un pretendido hilo conductor una serie de escritoras de los siglos XIX y XX sobre quienes ya descansa la historia del género narrativo en catalán. Lo que en aquel libro era encuentro y expresión, aquí modestamente sólo será enlace y presentación de unos nombres y obras en un medio que se presume mayoritariamente desconocedor al respecto. Un subtítulo, *Hacia la feminización del texto o del discurso*, desearía por su parte acertar a la hora de resumir toda una discusión teórica en la que no debemos entrar ahora por razones de tiempo y espacio, pero que es premisa de lo que pretendo desarrollar. En pocas y apresuradas palabras, el proceso por el que, mediante la propia escritura, la mujer deja de ser objeto literario para ser sujeto literario; ello, atendiendo no sólo a una fácil inversión formal —que la mujer tome la voz del relato, aún expresado por la retórica establecida— sino potenciando una creación iconográfica y lingüística que a la postre ha resultado enriquecedora para la literatura en sí al incorporarle ámbitos, relaciones y registros que, propios de la mujer, sólo habíamos atisbado mediante la mirada y la palabra atentas y casi espías de algunos escritores masculinos. Y aún antes de comenzar con nuestro asunto me tendré que permitir una tercera apostilla en favor de quienes no tengan presentes ciertos avatares de la historia de la literatura catalana. Empecemos por ahí.

Cuando en el siglo XIX la tradición literaria catalana, reanimada entre otras variadas razones por el aliento del Romanticismo, comienza a superar escalonadamente el desnivel de cultivo histórico a que la redujo la diglosia castellano-catalana impuesta desde el siglo XVI, inevitablemente redignificación y regramaticalización del idioma fueron metas primordiales que irán generando recelos políticos y culturales —de separatismo y de prestigio respectivamente— en el espectro histórico español. Cuando en esa misma coordenada, entre los círculos populares catalanes, socialmente conservadores, una mujer decida sumarse a la citada empresa se verá doblemente condicionada. De puer-

tas afuera, más allá de los círculos regeneracionistas, por su elección lingüística; de puertas adentro, por su sexo. Esto último, por inmiscuirse en espacios entendidos como de propiedad masculina, generadores de poder aunque sólo fuera cultural o literario. Más todavía cuando la mujer con voluntad escritora intentara traspasar las barreras de ciertas concesiones. Los románticos, trayendo al ámbito hispánico unos postulados genéricos, concedieron a la mujer ser poeta. La poesía se entendía como puro efluvio del sentimiento y, de puro sentimental, la mujer tenía el don de su ejercicio. Ahora bien, la mujer escritora que aun dentro de la poesía eligiera según qué temas o que, peor aún, pretendiera el paso a otros géneros como la narración, vería su impulso amonestado. Sobre todo cuando la narración fue superando la materia legendaria y narrar fue suponiendo, ochocientos adelante, ser testigo de la historia social y testigo que blandiera su opinión. Si para ciertos grupos sociales siempre fue difícil recibir opiniones, siempre marcadas por los rasgos del opinante, cuánto más difícil recibirlas, y por escrito —por tanto divulgadas—, de seres sexualmente diferenciados, hasta entonces relegados del protagonismo público. Todo esto, que es una historia bastante repetida en las literaturas occidentales, con excepciones magníficas como la de Jane Austen, frenó la incorporación de la narradora catalana a la nómina de la autoría de la propia literatura.

Y téngase presente el doble condicionamiento mencionado que basculará sobre todas las escritoras después presentadas. Recientemente, K. McNerney — C. Enríquez de Salamanca (1994) han editado una guía bio-bibliográfica de escritoras en catalán, gallego y vasco, o bilingües en cualquiera de esas tres lenguas y en castellano, que atiende como juicio de pesquisa e inclusión a un doble criterio de minorización en el ámbito español, por sexo y opción lingüística (1994: pp. 1, 5-6). Actuando en la categoría de la *her-story*, su libro colabora en la reconstrucción a favor del reconocimiento de la contribución histórico-cultural de la mujer en el espacio común de la Península Ibérica, y amplía a su vez el número de entradas en el *Diccionario de la Literatura* (1979) y en la *Història de la Literatura Catalana* que, no creo que intencionadamente, arrastraban lagunas en ese sentido. Pero, sin detenernos ahora en el cotejo de lo expuesto por K. McNerney-C. Enríquez de Salamanca con las bases de la crítica feminista, sí quisiera incidir en una llamada de los editores del volumen en el devenir de la literatura que aquí nos interesa y también en los de la vasca y de la gallega: en un espectro como el del español, del que se ha querido extrañar político-culturalmente cada uno de los idiomas y tradiciones propias no castellanas, la mujer escritora se ve recuperando la voz e imponiendo su lenguaje como seña de identidad individual a la vez que colaborando en la búsqueda y recuperación de la conciencia nacional (1994: p. 7). Si eso puede haber condicionado ciertos posicionamientos, debería discutirse. Pero, además, reconócese que durante el prolongado período de realidad diglósica la mujer y su propio espacio han sido reductos de resistencia y salvaguarda del idioma y de la tradición nativas, como advierten K. McNerney-C. Enríquez de Salamanca (1994: pp. 7-8), junto a otros emitidos por estas autoras, como el rural o el de ciertos círculos ilustrados. A pesar de ello, la mujer ha tenido que luchar para hacer servir para sí lo que había guardado para la comunidad como

un arca. Curiosa, si no patética historia. Injusta al menos. Entremos, en cualquier caso, en el capítulo catalán de esa historia.

II. Pilar Maspons i Labrós (1841-1907), por hoy la primera narradora catalana documentada, se nos presenta a la vez como personaje de éxito en la vida literaria del último tercio del ochocientos y como ejemplo del camino errado a la hora de establecer la presencia de la escritora en el panorama literario. Lo primero en parte fue posible merced a lo segundo, a su adopción de formas literarias estereotipadas que en nada permiten atisbar un escritor no-hombre tras sus narraciones, y ello nos ha llevado a hablar en una ocasión de Maspons i Labrós como de una “arrendataria” en el edificio oficial y masculino de la *Renaixença*, cuyo alquiler pudiera ser el de aquel —consciente o no— silenciamiento de la propia condición (D. Madrenas, J.M. Ribera: 1995). No obstante, es esa deficiencia la que ahora nos puede servir para ir aclarando por contraste las sucesivas aportaciones.

Parapetada en esquemas narrativos de índole romántica que la historia literaria catalana apura hasta muy tarde, Maspons i Labrós evidencia la consideración de Virginia Woolf al advertir sobre qué suerte podía esperar a los personajes femeninos si siempre eran esposas, hijas o amantes de personajes-eje masculinos. El mundo femenino en ese sentido como subsidiario del protagonismo masculino es el que encontramos en su novela de más éxito, *Vigatans i botiflers* (1878) donde, como mucho y como variante de la citada apreciación, sólo un personaje hace gala de un hiper-activismo igualmente estereotipado, en este caso creo que concesión de la topificación de la heroína en la novela bizantina. La fórmula se extralimita cuando en *Elisabeth de Mur* (1880) la esperanzadora presencia del nombre de la mujer-personaje en el título del relato es arrasada por la configuración de una trayectoria en que aquella pasa de prometida a difunta, sin haber sido siquiera verdadera esposa, todo ello en aras de la redención de un héroe pseudo-épico, al menos hoy poco defendible. Si la moraleja es que detrás de todo *gran hombre* siempre hay una *gran mujer*, creo, como en otra ocasión hemos apuntado, que lo de *gran mujer* es un eufemismo por *víctima* y lo de *gran hombre* en muchas ocasiones es un decir.

Si esa opción era, así pues, infructífera, debía darse un radical giro en el ejercicio literario así como en las expectativas puestas en él, forjando una serie de modificaciones que descartaran esa suplantación de los seres reales y ayudara a establecer en el texto la semántica propia de la mujer que mediante él se expresaba y prefiguraba su visión del mundo y su presencia en el mismo. Hablar de semántica supone doblemente el establecimiento de signos certeros en ese sentido y de formas lingüísticas que los precisen. Dolors Monserdà (1845-1919), bajo la perspectiva pedagógica católica y burguesa —pragmatismo, trabajo, ahorro, religiosidad— expresada en títulos teóricos, logrará traer al texto narrativo desde 1893 con *La Montserrat* la preocupación social centrada en la cuestión de la mujer (A. Tayadella, 1986: p. 539). Confiesa en sus obras teóricas escribir para la mujer, para protestar contra las vejaciones que sufre y para ayudarla y educarla, cristiana y tradicionalmente, se entiende. Úti-

lizará con ese fin la novela que, gracias a ello y en sus manos, se ve articulada en torno a personajes femeninos pero que, por culpa de la misma, se ve embotada en su funcionalidad. El mundo y la capacidad de acción de la mujer, de la mano de la mujer, entran así en los argumentos de la novela catalana extrapolados, traducidos en mixtificaciones de la realidad mediante maniqueos estereotipos que retrotraen los textos de Monserdà al costumbrismo decimonónico. *La fabricant* (1904) es su mejor título y un buen ejemplo de esto último. Problema al que se añade el de la expresión, pues la autora no logra despejar el entorno retórico del que se vale (*vid.* A. Tayadella, 1986: p. 541) para que surja la voz de esas protagonistas que, a la postre, no parecen serlo tanto de sí mismas como de criterios previos. Son prototipos, dirá A. Tayadella (1986: p. 542) "... mancats del grau de problemàticitat suficient per poder crear il·lusió de vida." Incluso cuando sus relatos, por ejemplo en *Del món, quadres en prosa* (1907-1908), están puestos en boca de narradoras en primera persona.

Los errores narrativos de Monserdà, su desfase histórico, se discierne si se comparan sus planteamientos con los de una autora mínimamente posterior, Maria Domènech i Escatè, "Josep Miralles" (1877-1952), quien asume la herencia del Naturalismo y las propuestas de la psicología coetánea. Así, el enfoque de la conflictiva existencia de la mujer en la sociedad —desde *Neus* (1914) a *Herències* (1925)— le hacen describir el femenino *modwomen* de manera similar a las escritoras inglesas coetáneas (*vid.* K. McNerney-C. Enríquez de Salamanca, 1994: p. 140). Pero, además, que Domènech confíe en presupuestos como la educación o la independencia económica como base de promoción de su personaje ideal no supone la configuración de arquetipos sujetos como ejemplo o contraste de su credo. Domènech, en castellano y mucho después, contribuirá por otra parte con *Confidencias* (1946) a la expresión de la voz de la mujer al optar por una estructura en la que los protagonistas hablan a la narradora.

Con todo, quien logra en su doble perfil esa posibilidad doblemente frustrada en Monserdà, es Caterina Albert i Paradís (1869-1966). Esto desde el momento en que con el monólogo versificado *La infanticida* (1898) nos aboca al vértigo íntimo de la joven que, engañada por el amante y aterrorizada ante el padre, lanza su recién nacida a una rueda de molino, vértigo expresado mediante una espiral de símbolos y sensaciones, de palabras que le pertenecen. Ese aliento, que surge del tema elegido, se formula en el argumento y en el tejido interno del personaje y se plasma en el dibujo de representaciones propias de la mujer —los objetos de su vivencia cotidiana y su propio cuerpo como fuente de representación conduce a la autora a su mejor título, *Solitud* (1905)—. Aunque brevemente creo que debe interrogarse si ese logro se asienta sobre el alcance simbólico de ciertos esquemas y temas provenientes del Naturalismo, de acuerdo con las prácticas del *Modernisme* catalán, y, en particular, sobre las posibilidades que ofrece a la autora la clave lingüística del simbolismo. Ciertamente es que desde la composición sonora de la frase al uso de las claves plásticas y de la mecánica de la asociación y de la sugestión, en todo ello Albert halla el soporte seguro para la referida semántica. Acogiéndonos de nuevo al verbo de

Virginia Woolf, Albert supone para las letras catalanas lo que la escritora inglesa piensa que Jane Austen significa para su literatura: la construcción de la frase adecuada para las propias necesidades. En ese sentido creo que el modelo afirmado por Albert no ha sido ajeno al crecimiento del lenguaje narrativo de escritoras posteriores, como Mercè Rodoreda y Carme Riera, quienes ciertamente han podido incorporar otros modelos, desde la propia Woolf a Katherine Mansfield.

Ahora bien, amén de esas cuestiones intrínsecamente literarias, no se pueden omitir las contextuales. Téngase presente que Albert, tras concursar anónimamente en un certamen literario con *La infanticida*, tuvo que soportar el que las reticencias del jurado ante el argumento se convirtieran en escándalo cuando se supo que era obra de una mujer. Desde entonces y por algún tiempo la autora se escondió bajo un pseudónimo masculinizante, “Víctor Català”, que, una vez descubierto, siguió utilizando, según sus declaraciones, para disociar su imagen pública de su vida privada. Esta peripecia nos retrotrae a otro estadio establecido en las literaturas occidentales al estudiar la incorporación de la mujer a la vida literaria, me refiero a la llamada *generación de los pseudónimos* al modo de George Sand-Aurore Dupin. En el ámbito catalán dicha cuestión es a veces ardua de establecer en cuanto a su alcance. En muchas ocasiones puede ser más una deuda con el medievalismo y folklorismo en boga en el ochocientos, no tanto como una manera de ocultación. Así durante el siglo XIX el caso de la citada y conocida Pilar Maspons i Labrós, también “Maria del Bell-lloch”, o quizás el de Joaquina Santamaria i Ventura (1854-1930) que firmaba como “Agua de Valldaura”. Albert, por el contrario, razona el uso del pseudónimo y su insistencia en ello incluso cuando ya era más un *ex-libris* que una máscara. Habló abiertamente sobre la despectiva imagen que en su época el público forjaba de la mujer que escribe, masculinizándola hasta la deformación (vid. M. Ciurana, *Aportacions a l'estudi de Víctor Català: unes cartes inèdites*, Tesi de Llic.; cito por J. Castellanos, 1986: pp. 584-585). El contexto, en el arco que va de la opinión pública a los círculos literarios, seguía cerniéndose sobre la voluntad de la mujer escritora. Esto a pesar de que por mujeres y sobre la mujer se había ido desarrollando bajo diversos prismas una estrategia de aproximación sobre su condición y presencia en la sociedad. Véanse los siguientes títulos:

JOAQUIMA SANTAMARIA I VENTURA “Agnes de Valldaura” (1854-1930), *Breus consideracions sobre la dona* (1866).

MARIA JOSEPA MASSANÉS I DALMAU, “Consideracions sobre la instrucció de la dona” (*Lo Gay Saber*, n. 14 y 15, 1879).

DOLORS MONSERDÀ, *El feminisme a Catalunya* (1907), *Estudi feminista, orientacions per la dona catalana* (1909).

MARIA DOMÈNECH I ESCATÉ, *Constitución y finalidad de la Federación Sindical de Obreros* (1912), “La dona en l’obra social i cultural de Catalunya”, “De cultura femenina” (*Feminal*, n. 60, 1912, n. 108, 1916).

CARME KARR "L. Escardat" (1865-1943), *Cultura femenina, estudi i orientacions* (1910) Anna Murià, arts. en "La Rambla de Catalunya" y "La dona catalana" (d. 1930).

LLUCIETA CANYÀ I MARTÍ (n. h. 1898), *L'etern femení: confessions, ideologies, orientacions* (1934), *L'etern masculí: orientacions, consells, esperances* (1936).

Ya en la España de la Segunda República, Mercè Rodoreda (1908-1983) documenta en su propia experiencia la incorporación de la mujer a la vida cultural, entre los márgenes de lo que hoy entenderíamos como profesionalización de la literatura. Sus primeras novelas, escritas y publicadas entre esos años y los de la Guerra Civil, establecen ya el perfil de unos protagonistas femeninos sensibles y abocados a la lectura que en ocasiones se interrogan sobre su naturaleza —*Del que hom no pot fugir* (1934)— y que van dando códigos propios de interpretación — el jardín y el mundo vegetal en *Aloma* (1938, ed. def. 1969), potenciado en el resto de su producción —. Hay ahí unos signos de extrañamiento social que no quisiera ahora exagerar, pues, con toda seguridad, dependen más de la literaturización de las tensiones internas de la autora que del reflejo del espectro socio-histórico entendido así como algo huraño al respeto ético hacia la mujer y a su profunda incorporación. Pero lo cierto es que entre las escritoras de esa generación suele vislumbrarse el resquicio de esa problemática. Así, *Teresa o la vida amorosa d'una dona* (1932) de Carme Monturiol i Puig (1893-1966) versa sobre el chantaje que con el sentimiento y práctica de la fidelidad se puede efectuar sobre una mujer; *Les algues roses* (1934) de Maria Teresa Vernet i Real (1907-1974) aclara cómo sólo mediante el aprendizaje íntimo y la mutua complicidad, dos mujeres logran enfrentarse a las actitudes más tradicionales y superar un medio adverso; *Home i dona* (1936) de Rosa Maria de Arquimbau, "Rosa de Sant Jordi", vuelve sobre la posibilidad del autoconocimiento de una mujer separada de su marido, esta vez a través de la correspondencia con una interlocutora, su mejor amiga. El caso de Aurora Bertrana (1899-1974) en su propia trayectoria biográfica y en su radicalismo humanista podría ser el mejor exponente de esa tesitura que ella intentará revisar en sus posteriores volúmenes de memorias, *Memòries fins el 1935* (1973) y *Memòries del 1935 fins al retorn a Catalunya* (1975).

Lo significativo para la escritura es la manera en que se haya encarado esa mecánica. Difícil es generalizar, pero cabe aceptar que el nexo último entre esas y otras autoras —nómina de escritoras la de esa promoción que se dio a conocer hacia los años treinta que habría que estudiar más detenidamente— es el ejercicio de la introspección como vía para reconocerse ante un medio y, si cabe, hacerse fuerte ante él, y la potenciación de los útiles expresivos mediante la utilización prioritaria del lenguaje lírico que aborda la realidad desde lo íntimo. En ese sentido, es Rodoreda la animadora de un discurso más constante, más coherente, aún en su creciente complejidad, y que nos ha podido retrotraer a todos a un estadio de puro símbolo, estratégicamente antropológico, allí depositándonos en su póstuma *La mort i la primavera* (1986).

Esos posibles rasgos —introspección y lirismo narrativos— siguen marcando, evolucionadamente, las opciones de narradoras de promociones poste-

riores que la historia literaria hará convivir. Maria Aurèlia Capmany (1918-1991), educada en su temprano aprendizaje literario en el culto de preguerra a la novela poética, no descartará sus registros en su sólida producción posterior. En *Necessitem morir* (1947) el registro lírico se pone al servicio de la búsqueda de la identidad del personaje central femenino, ciñéndose entre importantes cuotas de realidad subjetiva e intimismo; y cuando, desde *Betúlia* (1956), sus tramas se proyectan sobre la realidad externa intentando atrapar su crónica, Capmany, en el marco del realismo psicológico, se reservará siempre —soprote individual de la historia y esfera inalienable del ser humano— el acceso a las razones y al discurso íntimos de sus personajes.

Mirando así el mundo, al tiempo que no se mira a sus adentros, y sin desear críticos personajes centrales masculinos —así en *El gust de la pols* (1962)—, Capmany ha insistido en la mirada femenina sobre ese mundo y en la redignificación de la participación de la mujer en él. Como el *Orlando* de Woolf, *Quim/Quima* (1971) revisa la historia de Cataluña desde la doble óptica femenina/masculina y, en *Feliçment, sóc una dona* (1969), entre la ironía y la picaresca, narra la ascensión de una mujer a lo largo de la primera mitad de nuestro siglo merced a la impunidad de sus *armas de mujer* celebradas por los códigos masculinos.

Ese ejercicio de memoria por parte de la mujer como eje articulador de su narrativa caracteriza la obra de Montserrat Roig (1946-1991). Una memoria que en sus obras se busca entre los diferentes grupos sociales y retrotrayéndose generaciones atrás. Así ocurre en *Ramona, adéu* (1972) y en *El temps de les cireres* (1977). De este modo, la crónica de su entorno lo es también de la creciente conciencia de las mujeres de sus sagas y viceversa. Tejido ese entramado, *L'hora violeta* (1980) y *L'òpera quotidiana* (1982) acentúan la comprensión del conflicto entre los sexos. Quisiera destacar, no obstante, el significado de otro libro de Roig, *La veu melódica* (1987). Aquí, la autora configura un personaje masculino central, de inteligencia extremadamente sensible, crecido y educado en un espacio clausurado justificado por su indefensión, a modo de gineceo— y depositario de una cultura de fuente femenina —la de los relatos y las canciones sobre las que le informa su ama en la cocina del elegante piso barcelonés—, que en su hibridez y marginalidad dota de sentido tentacularmente a los personajes extraños a su medio, y él al de ellos, con quien conecta en su episódica experiencia universitaria. Regresamos así a la esfera de lo lírico, compensando la creciente crónica mediante una configuración metafórica de tono elegíaco que conjura oracularmente la ambigüedad como ámbito común de soledad y de reclusión. Roig logra estremecer de este modo con su fábula e implicarnos a todos si es que a estas alturas de siglo y de proceso histórico literario algún lector —hablo ahora del lector masculino— pudiera aún sentirse indiferente a la nivelación puesta sobre el atril.

Esa nivelación femenino-masculina *sólo* puede darse en la medida en que la requerida semántica literaria de la mujer esté —finalmente— establecida. Ciertamente, también la medida en que la escritora que la posea opte por dis-

ponerla en esa relación horizontal. De ser así y para involucrar finalmente a todos, hay variadas opciones, utensilios, medios. En el último título citado, Roig se inclinaba por la creación de una fisiología y una atmósfera. En ocasiones la herramienta está en la propia morfología lingüística: Carme Riera (1948) construyó el relato cabecera de *Te deix amor, la mar com a penyora* (1975) sobre un “nosaltres”, pronombre personal femenino y masculino, que al final desvelaba una historia de amor entre mujeres; eso sin que, quien lo leyera, detectara hasta ese instante relevantes signos diferenciadores de un amor heterosexual, porque el lirismo del relato también pudiera servir para este último sentimiento. Otra vía puede ser instalar la voz de la mujer —su escritura— a la altura de la del hombre en ámbitos de los que el conservadurismo la excluía: ante una sociedad como la española —incluyendo como interdependiente la catalanoparlante y catalanolectora— insistentemente tradicional hasta recientes cambios, no puede sorprender ni el escándalo ni el éxito editorial a causa de la narrativa erótica por parte de escritoras. Entre otras, la propia Riera lo hizo con *Epitelis tendríssims* (1981) y *Contra el amor en companyia i altres relats* (1991) e Isabel-Clara Simó (1943) con *Històries perverses* (1992).

Si he hablado de nivelación no quisiera crear el equívoco de un espejismo donde la sociedad y los individuos que nos expresamos en catalán y la literatura que nos documenta se viera como en un edén con un sistema resuelto de relaciones humanas y culturales. Muchos títulos de las narradoras vivas citadas y de otras muchas siguen levantando acta de lindes equívocas y también de actitudes cerriles en el entorno más inmediato; paralelamente, el ensayismo por y sobre la mujer iniciado a caballo de los siglos inmediatos en los títulos anteriormente citados ha continuado adelante, encontrando un fuerte soporte que quisiera destacar como fuente histórica, el de la escritura memorialista de tantas y tantas escritoras. Poderlo hacer desde una experiencia propia cada vez menos mediatizada y mediante esa semántica reconocible, ése es el logro que se debe tener en cuenta. Incluso cuando su uso sirve para dilucidar la diferencia de criterios entre las autoras hasta aquí presentadas y las más jóvenes incorporaciones a la vida literaria, en especial en una vida literaria como la catalana, fuertemente contextualizada. Pero eso requeriría la llamada a una nueva cita.

III. Tres textos de tres autoras entre las anteriormente citadas deben, para terminar, situarnos en el interior del recorrido sintetizado y documentado desde la otra parte del espejo. Se reduce aquí la intromisión del crítico e historiador dejando que aquéllas se expresen por sí mismas. Sólo la cursiva —ver reproducción de los textos en apéndice— traza el camino de la lectura mediante la llamada a leves pausas en el mismo. Se desea respetar el juego de tres voces —fragmentado en su discurso en el segundo caso que marca tres calas en un recorrido de casi noventa años.

Dolors Monserdà ofrece su obra desmarcándola de una literatura trascendente y, tal vez para ella, efímeramente de moda. *La fabricant* sólo es un “... un enfilall de casolanas intimitats”, un “... vulgar argument”. Animado, eso sí, por

la estima por el tiempo pasado, por todo un mundo que desaparece. Ante ello, la voluntad de la escritora apunta hacia "...la reaparició de tipus i fets", y su escritura se cimenta en la persecución de la memoria: "...he recordat y he escrit". Esos presupuestos instalan la obra y los criterios de la autora en un tándem común en el ochocientos peninsular, el formado por el costumbrismo y el romanticismo. Una referencia que quizás razona el anacronismo de las novelas de la escritora y que, en su voz, aclara dónde ella desea hacerse fuerte: a los de su generación les avivará el recuerdo y a los jóvenes les hará saber "... com y qui va posarme'ls fonaments". Lo importante es que en ese punto de aclaración que contrasta en su tono con la humildad inicial, Dolors Monserdà focalice sobre un sujeto más específico, la mujer como partícipe en el emblemático enriquecimiento de Barcelona que hay que entender como signo de la recuperación de la tradición cultural catalana en más amplios términos: "... los que, ab lo seu esfors, ajudaren á fer del humil aglà, tant sapat roure".

Que la citada novelista conduzca esa presencia por unos derroteros que no han sido rentables, con certeza merma literariamente lo que en el prólogo releído no deja de ser una llamada valiente. Sus premisas, no sólo literarias, roban horizonte a su posicionamiento. Interesa, con todo, ahora más otra advertencia suya: en su reclamo de justicia a la actuación femenina, Dolors Monserdà alude a "... estimadas contemporàneas meas". Si se piensa en estimas de orden literario, y no de otros campos de la vida y la actuación social —que son los que ciertamente recoge argumentalmente la novela presentada— se puede vislumbrar un tipo de presencias, el de las escritoras catalanas, que la propia vida literaria no había asumido todavía. Dolors Monserdà podía tener clara conciencia de lo excepcional de su protagonismo, que se parangonaba con muy contados símiles.

Si se atiende a las fechas a las que remite Caterina Albert desde su entrevista concedida a Tomàs Garcés, la proximidad cronológica entre lo por una escrito y por la otra recordado es clara. La narradora de *L'Escala* cuenta una vez más las circunstancias que la condujeron al resentimiento del o al escudamiento tras el pseudónimo. Destáquese en el primer fragmento de dicha entrevista aquí utilizado la fuerza con que entran los conceptos en su rememoración: el requerimiento de un "nom d'autor", la decisión de no firmar nada "... amb nom de dona" y el pseudónimo masculinizante como refugio. Se desvela un significativo embate masculino/femenino, impulsado por las circunstancias coetáneas y utilizado a conciencia por la autora.

Caterina Albert—"Víctor Català" asume esa treta que prevé duradera y que sólo condicionamientos del entorno literario harán pública. Ante tal desaguisado, se marca el abismo entre el necio escándalo de los unos y los interrogantes serios de la artista. Reclamando esta última la abolición de límites para la obra artística, la independencia del arte, la fidelidad a sí misma y el rechazo de la inutilidad como inmoralidad, reconociendo como única norma el camino opuesto, Caterina Albert—"Víctor Catala" afirma la presencia femenina en el espectro literario catalán al conjugar comprometidamente autor y texto. Y eso

por encima del mantenimiento del pseudónimo, aunque ya fuera con otros fines.

El jurado del certamen poético de Olot mencionado por Caterina Albert se desconcertó, primero, ante un monólogo atrevido, atrevimiento en el que no había recalado su autora; más tarde, se escandalizó ante el sexo de su autoría: no parecía correcto que *ella contara* la historia de un infanticidio. En el texto de Montserrat Roig, Néstor Luján se queja de la desaparición del arte de escuchar y de conversar. Añora, le aclara Montserrat Roig, un mundo en que los hombres mostraban "... les parts més femenines de la seva personalitat" y practicaban lo que suele ser "l'acusació més freqüent contra les dones": hablar. Ciertamente, el mundo masculino ha renunciado a aquel dispendio que contara con insignes practicantes. No las mujeres, arguye Montserrat Roig, que continúan con "... el difícil art d'escoltar i l'encara més difícil art de la paraula". Y ella e Isabel-Clara Simó aparecen en su texto como muestra de cómo se teje ese ejercicio entre mujeres y, sobre el recuerdo del que fuera dilatado almuerzo, se apura la aproximación a cómo puede ser una conversación entre mujeres: "És una malsana barreja de fets quotidians i universals. Una implicació continuada, fluent, de la vida pública i la privada. D'ironies, rialles i suspensió en la tristesa".

Soslayando que tal vez esa sea, por extensión, la comprensión que Montserrat Roig haya podido tener de la escritura propia de la mujer, véase lo que en la anécdota de su texto hay de documento sobre la conquista de un espacio propio, la afirmación de un protagonismo y la confianza en la validez de su perspectiva sobre la realidad. Donde Monserdà apuntaba una presencia para robarle después esencialidad, Albert inyectaba a la voz femenina la posibilidad de ahondar trascendentemente en su cotidianeidad. Su danza con la máscara del pseudónimo revela una situación de tránsito hacia el horizonte donde Montserrat e Isabel-Clara —Roig i Simó— inician su semana lejos de la ciudad con un sabroso almuerzo: allí donde su conversación, su voz, su discurso, son ya una mirada sobre el mundo. Y hay en esa mirada y en su formulación un atrevimiento, una sinceridad que no nos permiten el escándalo por lo que *cuenten ellas*. El largo recorrido seguido *sólo* debe permitir enjuiciar en términos de calidad porque, de acuerdo con Albert, la única inmoralidad radica en la obra inútil y mal hecha.

IV. APÉNDICE

DUAS PARAULAS

Complacent llegidor: si al abrir lo present volúm, te fas compte de trobarte ab una obra passional, simbólica, plantejadora d'alguns dels problemas

que avuy tant flamejan en llibres y teatres, ab més ó menys reminiscencias de las escolas que suran en lo mon de la literatura contemporánea, tãncal tot seguit, perque't cauría de las mans. La novela, narració, aplech de quadros, ó lo que á tú't sembli, que adjunt l'ofereixo, es tan sols un *enfilall de casolanas intimitats*.

Las virtuts, los sentiments, las lluytas y'ls esforços, desenrotllats en lo fons d'una modesta llar, ¿poden tenir algùn atractiu, en aquesta época històricament afamada de sensacions emocionants?...

No ho sé: lo únich que puch dir en descárrech del *vulgar argument del meu llibre*, es, que quan ja's devalla vers al ponent de la vida, per mes que'ns agraden ó admiren los progresos moderns, no es possible arrancar *la fonda estimació que sent lo cor, pels anys en que ha transcorregut la nostra juvenesa y en los que s'ha format lo nostre modo de ser intelectual*. Y quan á aixó, s'hi afegeix'ta idea de que á la pressió dels temps nous, irremissiblement, per la lley de la inevitable evolució, malgrat que subsisteixen iguals virtuts y sentiments, han d'anarse soterrant, pera no tornar á viure may més, aquellas personas que foren motiu de la nostra admiració, junt ab usos y costums que tant nos delectaren, no m'ha estat possible sustréurem al desitg de ensajar en aquestas planas, *la reaparició de tipos y fets*, que la moderna constitució de la industria y'l modo d'ésser de la societat actual, fan casi imposible que tornen á existir. Y ab aquesta unica pretensió, he girat los ulls enrera, *he recordat y he escrit*; tement ara, en aquests suprems instants de recels y ansietats, que sent tot autor al donar al públich un nou fruyt del seu treball, que *pels meus contemporanis no tinga altre atractiu que l'avivació del recort; y pel jovent, lo sol interés de saber*—quan passant per las vías de la ciutat nova fixi'ls ulls en molts dels sumptuosos edificis que las enriqueixen— *com y quí va posarne'ls fonaments*.

Enamorada de la hermosa terra ahont he nascut, estaré prou satisfeta, *si en honra d'estimadas contemporáneas meas*, al admirar la potenta industria que ha sigut la vida y riquesa de la nostra Barcelona, se fa recort de *las que, ab lo seu esfors, ajudaren á fer del humil aglá, tant sapat roure*.

* Dolors Monserdà de Macià, "Dues paraules", pròleg a *La fabricant*. *Novela de costums barceloninas (1860-1875)*, Barcelona, Llibreria de Francesch Puig, 1904, pp. VI-VII.

EL PRIMER LLIBRE: EL PSEUDÒNIM

L'any 1901 vaig publicar el primer llibre: un recull de versos, titulat "El cant dels mesos". La meva àvia havia mort l'any 99, i en l'estiu següent, per raó del dol, encara sortiem menys que mai de casa. Un matrimoni amic nostre, però, va venir a fer-nos companyia. Un dia, estava jo escrivint, va acostar-se'm la senyora. Em preguntà què feia. Eren els "Cants dels mesos". Els hi vaig lle-

gir, va mostrar-hi complaença. Va demanar-me'ls, no els hi vaig refusar. I al cap d'un mes de ser fora, la senyora va escriure'm: "Tinc imprès el seu llibre, no em faci llençar els diners. Digui'm quin *nom d'autor* vol que hi posi, si té inconvenient a donar el seu." I tal, si hi tenia inconvenient! *Mai a la vida no hauria signat res amb nom de dona*. Jo, aleshores, treballava en una novel·la, que no he acabat encara, el protagonista de la qual es deia *Víctor Catala*. *Vaig refugiar-me en aquest nom*. Heu's ací l'origen del meu pseudònim.

L'ART. LA MORAL

Em proposava de no descobrir mai la meva personalitat. A Olot vaig haver de trencar la consigna, però. Vaig enviar a un Certamen que es celebra en aquella ciutat, un monòleg. Fou premiat. Hi hagué unes discussions fantàstiques, es veu, sobre qui era l'autor del treball. Sembla que es tractava d'un monòleg atrevit. *Jo no me n'adonava. Quan van saber que l'autor era una dona, l'escàndol va a ser més gros. No trobaven correcte que jo contés la història d'un infanticidi*. I, no obstant, *¿és que pot tenir límits l'obra de l'artista?* No crec que unes normes morals puguin frenar-la. Crec elemental advocar per la independència de l'art. Gràcies a aquesta independència *he pogut ser fidel a la meva vocació, que tothom hauria volgut intevenir*. No reconec altra norma que la del bon gust, ni altra immoralitat que la de la inutilitat. *L'obra mal feta és, per això mateix, també, l'obra immoral*.

El bon gust, que de molt joveneta va menar-me a fruir les pàgines saborósíssimes de "La Celestina", per exemple, m'ha fet rebutjar sempre, àdhuc com a lectora, les produccions suspectes.

* Caterina Albert i Paradís — "Víctor Catalá", *Conversa amb Víctor Català. Entrevista amb Tomàs Garcés, Obres Completes*, pròleg de M. de Montoliu, epíleg de M.A. Capmany, Barcelona, Selecta, 1972, pp. 1.748-1.749 (frags.)

COM FER-LES CALLAR!

Nèstor Luján, fa uns dies, es queixava en aquest mateix diari de la davallada de les tertúlies, de com *ha minvat l'art discret d'escoltar i, més encara, de com la saturació d'imatges i sons han trivialitzat la conversa*. Decreta amb un lleuger toc de pessimisme, que la religió de la atenció està greument ferida.

No ho sé, em sembla que té raó i no en té. Ell, que és un conversador que deixa fluir les paraules, tot donant-los aquella flonjor tan difícil de trobar, *s'enyora d'un temps que no ha de tornar*. S'ha acabat el temps del lleure desvagat dels rendistes o dels estudiants pobres com el jove Josep Pla, que anava a l'Ateneu per ensinistrar-se en el difícil art de la tafaneria entesa com a cultura. No practicaven l'oratoría inflada i eren més xafarders que ningú. S'han acabat moltes coses d'aquells temps, i la música de Beethoven envaeix les oficines i

les parades del metro. Sembla que la gent ja no tingui temps per a viure, per això es mor tan de pressa i no se n'adona.

Però el món que enyora en Nestor Luján és *un món d'homes que, amb calés o sense, no els feia cap vergonya de mostrar les parts més femenines de la seva personalitat*. Tenien o temps o diners i parlaven per parlar, que és *l'acusació més freqüent contra les dones*. Recordo les xafarderies eròtiques del senyor Foix, la gràcia que tenia el senyor Pla per convertir en *plausible* el fet més trivial. Però *aquella mena d'homes s'han acabat*. Avui els ulls dels més joves, asseguts darreta d'una taula de despatx, reflecteixen la llum d'una imatge plana i, alhora, el pànic a perdre la feina que els dóna poder. Dins la ment d'un *yuppie* hi ha un pànic inexpressat, si es queda sense feina, sense poder, sense calés, es quedarà penjat dins el buit de les no-paraulas, la qual cosa no vol dir el silenci.

Però *les dones*, certes dones, continuen elaborant *el difícil art d'escoltar i l'encara més difícil art de la paraula*. Recordo, per exemple, un matí a Llafranc amb la Isabel Clara Simó. Totes dues anàvem amb bata i vam seure per esmorzar. Durant dues hores, no vam parar d'enraonar. Mentrestant, el seu marit, en Xavier Delfó, va tenir temps d'anar en cotxe a un altre poble i comprar el menjar per a tota la setmana. Assegura que, en tornar, ens va trobar en la mateixa posició i sense gens de cafè a la cafetera. Vam parlar i ens vam escoltar. Vam enraonar del golf Pèrsic i vam decidir què fariem per dinar. És difícil de descriure, en termes exactes, *com és una conversa entre dones. És una molsosa barreja de fets quotidians i universals. Una implicació continuada, fluent, de la vida pública i la privada. D'ironies, rialles i suspensió en la tristesa*.

És omplir de materialitat la vida que no es toca, tenir les paraules precises per a tot allò que sembla no tenir nom. Badar un instant per la finestra i comentar que hi ha boira baixa damunt els pins que llepen el mar. Recordar els grecs que ja hi eren i passar-nos una recepta pirinenca de tall rodó amb gerds. El món en va ple, de converses d'aquesta mena. Jo diria a l'enyorat Nestor Luján que s'aturi un moment a la vora de dues dones que parlen a la vora d'una escola o d'un lavabo, que entri en una cuina i que no passi de llarg davant una saleta d'estar. Ja ho va escriure la poeta russa Anna Akhmatova: "He ensenyat a les dones a enraonar i, Senyor, com fer-les callar!" (II-X-1990)

* Montserrat Roig, *Un pensament de sal, un pessic de pebre. Dietari obert 1990-1991*, pròleg de J.M. Castellet, Barcelona, Edicions 62, 1992, pp. 46-47.

CRÍTICA REFERIDA

CASTELLANOS, J (1986): "Víctor Català", *Història de la Literatura Catalana* de M de Riquer, A. Comas, J. Molas, Barcelona, Ariel, vol 8, pp. 579-623.

- MADRENAS, D., RIBERA, J.M. (1995): "Pilar Maspons i Elisabeth de Mur (1880) o del que pot significar ésser la primera novel·lista catalana autora d'un relat amb protagonista femenina", *I Coloquio Internacional Paraula de Dona*, U.R.V, Tarragona (actas en prensa).
- McNERNEY, K., ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, C. (ed.) (1994): *Double Minorities of Spain. A Bio-Bibliographic Guide to Women Writers of the Catalan, Galician and Basque Countries*, New York, Modern Language Association of America.
- TAYADELLA I OLLER, A. (1986): "La novel·la realista", *Història de la Literatura Catalana* de M. de Riquer, A. Comas, J. Molas, Barcelona, Ariel, vol. 7, pp. 505-542 (538-542).