RdL Revista de Libros

Soledad
Víctor Català
Trotalibros, Andorra, 2021.
Trad. Nicole d'Amonville Alegría

La púa del rastrillo
Víctor Català
Club Editor, Barcelona, 2021.
Trad. Nicole d'Amonville Alegría

Víctor Catalá: un orden de fatalidades determinadas

José Luis de Juan
15 octubre, 2021

El caso de Caterina Albert es bastante especial en la literatura española. Una escritora con talento innato para las letras y las artes, dotada de intuición y la cualidad mágica de la «asociación», que Robert Frost consideraba el quid de la verdadera poesía, se lanza al ruedo literario catalán en 1898 con un monólogo desgarrador (*La infanticida*), gana un premio que luego se anula al descubrirse su identidad y, viendo que el mundillo literario de la Ciudad Condal le da la espalda por ser mujer y abordar asuntos *impropios* de una fémina, se convierte en Víctor Català. Independiente, sin padrinos (el poeta Joan Maragall será de los pocos que la animen, al igual que Josep Torras i Bages), irá tejiendo un inspirado conjunto de cuentos (*Drames rurals*, *Ombrívoles* y *Caires vius*) y una novela excepcional, *Soledad*, todo ello en los siete primeros años del siglo XX, obras pobladas con ambientes y personajes poco habituales trazados con crudeza y clarividencia. Un paréntesis de silencio de diez años termina con su segunda novela de título pos-moderno, *Un film (3.000 metres),* que la crítica modernista de entreguerras calificará de «arbitraria», y que mucho después un perplejo Gimferrer iba

a considerar «una obra de violento expresionismo», así como «una atrevida, parcialmente, fallida, experiencia técnica» que precisaba para entenderse, según él, de un estudio biográfico y psicoanalítico de la autora. Entre 1920 y 1930 aparecerían otros dos libros de relatos, *La mare Balena* y *Contrallums*. La Guerra civil sumiría de nuevo a esa mujer empecinada en las sombras de L'Escala, en el antiguo condado de Ampurias, donde nació. ¿Qué hacía Caterina Albert cuando no escribía? Pues no lo sabemos; es probable que pintase o modelara formas con arcilla, pues el arte fue su primer amor, además de la música; o quizá solo se dedicara a mirar las vidas de los otros que le pasaban por delante. A los 94 años, con problemas de visión, se reconocía «una gran observadora»: «me interesa verlo todo, mirarlo todo, tanto si es una persona como una pared». Esas dotes perceptivas se unirán a un estilo inspirado, pleno de matices, para describir, como si fuesen a desaparecer, paisajes, escenas, tipos inmutables, crueldades y secretas ternuras, fatalidades: el reguero interminable de la vida. «Soñamos para soñar, / que para vivir no hay vida», escribió en uno de sus poemas.

El caso de Caterina Albert es muy poco común no solo por todo eso, sino también por su lenguaje, el idioma que escogió para escribir. La lengua catalana estaba a punto de sufrir una transformación, un cambio que de algún modo lo iba a decantar del habla popular de tantos lugares de la geografía del país. Caterina, es decir, Víctor Català, nombre con el que publicaría casi todos sus libros, tenía, además de buena vista, mejor oído. Carecía de vocación costumbrista, al contrario que Josep Pla, con quien ignoramos si alguna vez se cruzó o habló a pesar de que no vivían muy lejos uno del otro y el Ampurdán era su territorio común, en tanto que paisaje y habla. Caterina consideraba que debía «reinventar» una lengua para sus obras. Una lengua que uniese, como Nicole d'Amonville Alegría, la autora de la versión castellana, dice en el epílogo de *La púa del rastrillo*, once soberbios cuentos de Català-, «el argot con un lenguaje elaborado y culto», resultando en «una mezcla de catalán dialectal, salpimentado con lo que hoy en día se consideran galicismos y castellanismos, además de un buen número de hápax». El oído para el habla popular y su vasta cultura e intereses dieron una obra suelta, a veces desaliñada, pero auténtica y libre de las estrecheces del éxito y de las influencias de ismos, camarillas y modas. Català sabía que sus libros eran extraños y, en principio, poco populares pues siempre había una en ellos esa impertinente, imparcial mirada de forense, a medio camino entre la empatía y la indiferencia, que revelaba la verdad desnuda de unos hechos y unos personajes. Una mirada que el lector jamás siente superior a la suya. Si no fuera por el extensivo uso de los adjetivos y las metáforas, a veces nos recuerda la mirada limpia y fría de Simenon, con el que comparte, además del gusto por el lado oscuro de lo humano, con sus diversos matices y «olores», el sabio y fecundo uso de la elipsis en sus novelas y en sus cuentos. Y al mismo tiempo, aunque esto parezca un contrasentido, vemos la larga sombra de la Brontë: esa identificación telúrica con la tierra, sus cosas y sus gentes; así como el uso de un léxico de criados, de gente humilde, pues como afirmaba Joan Maragall solo el dialecto vivo «es manantial de poesía».

Pals, Gerona.

Si la obra original de Víctor Català permaneció mucho tiempo bajo tierra en las letras catalanas, en parte por la dificultad de aceptar su secreta identidad (los precedentes de George Sand y George Eliot no venían al caso de la crítica) y en parte porque con la entronización del catalán en las escuelas de la nueva autonomía se la rescató como clásica de lectura obligada (y no leída fuera de ese ámbito, como señala el editor de *Soledad*), en el resto de España una escritora llamada Víctor Català no existía en absoluto. El empleo del dialecto, y sus largas y a veces elípticas frases, convertían sus obras en una dificultad añadida para una eventual traducción al castellano. Sin embargo, el éxito de la reedición de sus cuentos en estos últimos años y de *Un film*, movieron a un par de editores a intentarlo. *Soledad*, su novela más lograda, brilla ahora con luz propia en otra lengua hermana. Con una estructura impecable, que empieza con el ascenso de Mila a la montaña y la toma de posesión de la ermita de San Poncio, y acaba con su descenso, *Soledad* desgrana el descubrimiento de la vida montaraz por parte de esa joven casada con un hombre indolente. Es una fábula que encierra otras fábulas, las que relata el pastor en una lengua arcaica y a veces ininteligible, pero que entendemos. Escuchando las fábulas de Gaietà, el pastor, Mila va cambiando; y así, «la indiferencia, ese muro largo, uniforme y sin relieve alguno, que siempre había cercado su vida, empezó a resquebrajarse». El habla de Gaietà nos desconcierta al principio por su aparente tosquedad de antigualla, pero pronto el lector se siente cómodo, en parte porque brota de «un manantial de agua viva» y en parte porque hay algo familiar en él, seminal en la literatura española: Cervantes. La traductora de esta novela decidió que la mejor manera de verter a nuestra lengua el

discurso «forastero» del pastor era echar mano del viejo, hoy casi foráneo léxico del creador del Quijote. Si la obra original ya era sutilmente cervantina, dada la diversidad de historias dentro de la trama principal que la alimentan de manera indirecta y el humor negro de quien ha sufrido mucho, gracias a la búsqueda paciente y exquisita del *mot juste* de la traductora adquiere ahora una relevancia que la sitúa en una hispánica tradición común. *Soledad* avanza a base de cuentos legendarios y omisiones, de escenas y poesía. Tiene un capítulo extraordinario («Algaraza») en el que se narra la fiesta del santo patrón en la ermita, cuando Mila siente «por primera vez algo grande, puro, excelso: el augusto imperio de la santidad»; leyéndolo estamos viendo las kermeses de Brueghel y demás pintores flamencos. Y otros en que también se vierte esa mirada, pictórica y poética a la par, como «Reliquias» y «Cimalta». Desde el capítulo 14 la novela entra en un estado de gracia dramático sin perder ni un ápice de su suave, intemporal verdad. Cuando el pastor calla, el cielo sobre esas montañas se ensombrece, ya que «El filtro de la palabra humana obra tan poderosamente en el oído de los hombres que, cuando esta se trunca, ellos se angustian y no se hallan». He aquí la frase de un poeta, y qué me dicen de esta otra, en la que asimismo suenan tenues ecos de los místicos castellanos: «Entonces las rosas, sintiendo que terminaba la fiesta y les llegaba dulcemente la buena muerte, se doblaron sobre sus tallos verdes y, desnudándose, rociaron la montaña con una lluvia de pétalos marchitos».

El arte narrativo-poético de Caterina Albert alcanza su cénit en los relatos. De nuevo es Nicole d'Amonville Alegría la traductora, que vuelve a hacer honor y merecida justicia a una prosa tan rica y escurridiza, cuyas frases son como el vuelo errático de las mariposas que se le escapaban a Nabokov. En el volumen titulado, como uno de sus cuentos, *La púa del rastrillo*, la traductora dice que en ellos hay algo que sólo encontramos en los rusos; la concisión de Chéjov, por ejemplo, y el anhelo de autenticidad de Pushkin y de Tólstoi. Sin quitarle la razón, hay que decir que la escritora de *L'Escala* más que concisa (pues a veces es prolija en sus descripciones y sus adjetivos se enredan como perfumadas guirnaldas en nuestra imaginación) es nítida como el cristal recién lavado de una ventana. Todo lo que cuenta puede «verse» porque está pintado o cincelado, si se quiere. Puede verse incluso lo que no se ve ni se nombra, como el dolor del padre de Ricardet en «La madre Ballena», que versa acerca «del misterio poético, norte eterno de todo hombre de mar», o las emociones de los armarios rinconeros de «La cotilla de damasco amarillo» (1930). En este tomo hay cuentos lejanos en el tiempo como «Almas mudas» (1904) -unos amantes que se miraron durante años a un lado y otro del camino de la discordia ancestral: «llevaban la vida como el buey lleva el yugo»- , y últimos como «Después del amor» (1951), la venganza ígnea de una loca: «¿No quiere morir en el pajar?». Entre medio, un relato prodigioso, el que da título al volumen, escrito con sencillez y esa sequedad voluptuosa de Caterina: «Cuando nos atan a la vida, nos atan a nuestro hado, que es como decir a un orden de fatalidades determinadas». El espanto perseguirá toda su vida a la protagonista, pues tiene hijas, «mas ¿quién podría evitarlo? El hado es inexorable». Uno de los postreros relatos y el más largo, «Lenin» (1950), se lleva la palma en muchos aspectos. Como se ha dicho hace poco de su otra novela, *Un film,* respecto de Barcelona, aquí tenemos una radiografía involuntaria del mundo rural catalán que el lector, igual que en otros aspectos de la escritura poética de Català, «entiende no entendiendo», como dice d'Amonville en su esclarecedora semblanza de Caterina Albert y sus obras que culmina un espléndido trabajo de traducción. En 1907, en el prólogo de *Caires vius*, su autora deploró el carácter «provinciano» de sus paisanos y su ruin desprecio del «vulgo» de donde vienen, lo que en su opinión estaba «tarando la nación entera y

conduciéndola a la decadencia en la que se halla». Y así, en *Lenin*, el hijo bohemio (remedo del flamenco Ulenspiegel y del teutón Taugernichts de von Eichendorf, si bien más complejo y moderno), siempre fue «un animal salvaje, un ser puro de naturaleza virgen». Se marchó de casa a caminar los caminos, ni un leve techo resistía, por no hablar de la más liviana de las tareas. Encontró un perrillo, al que puso el nombre de ese «*sabio*» de dos sílabas, ese «gran personaje» que acababa de morir y del que todo el mundo hablaba en la barbería. Convertido en un flamante pordiosero, quiso ya mayor volver a su tierra porque añoraba la confitura de su madre, pero encontró vergüenza y espanto en lugar de la dulce confitura. Un día, en una playa, unos pescadores le invitaron a comer erizos de mar. Este relato se lee con creciente admiración por su lírica precisa, su desapegado amor al personaje; por su honesta, divina crueldad. Incluso vemos a través de él el incómodo presente en el que estamos ahora, la inaudita desaparición del sentido de las cosas. Uno se dice que hay un fallo al final en la mención del centollo que buscaban los pescadores, pero eso también es poesía, el fallo, la muesca. El riesgo de la acción creadora, cuando es auténtica y viene de las sombras, tiene esas benditas imperfecciones. Víctor Català no escribió el relato perfecto. Pero tampoco lo hicieron Chéjov, Hemingway, Dorothy Parker, Maupassant, Karen Blixen o Carver. Si alguien escribiese el cuento perfecto pasaría lo que decía Robert Graves del poema perfecto: que el día que se escribiese el mundo se acabaría.