

BIBLIOGRAFIA

ARISTÒTIL, *Retòrica. Poètica* (Barcelona, Laia, 1985); M. M. BAJTÍN, *Estètica de la creació verbal* (Madrid, Siglo XXI, 1982); H. P. GRICE, *Meaning*, «Philosophical Review», núm. 67; *The Causal Theory of Perception*, «Proceedings of the Aristotelian Society», Supl. 35; *Logic and Conversation*, dins *Further Notes on Logic and Conversation* (Cole & Morgan, 1975); *Presupposition and Conversational Implicature* (Cole & Morgan, 1981); G.

KELLY, *The Psychology of Personal Constructs* (Nova York, Norton, 1955); G. LA-KOFF i M. JOHNSON, *Metàforas de la vida cotidiana* (Madrid, Cátedra/Teorema, 1986); J. RASPALL i J. MARTÍ, *Diccionari de locucions i de frases fetes* (Barcelona, Edicions 62, 1984); J. ROSS, *On Declarative Sentences*, dins R. A. JABOBS i P. S. ROSENBAUM, ed., *Readings in English Transformational Grammar* (Washington, George Town University Press, 1970).

Una visió de l'exòtic en els llibres de viatges: *Els paradisos oceànics* d'Aurora Bertrana, per Marta Vallverdú

A la tradició literària dels llibres de viatges llunyans, s'hi han vinculat dos conceptes estètics: el pintoresc i l'exòtic.¹ El pintoresc essencialitza els trets graciosos o bonics dels habitants d'un país —principalment llur costumisme, insòlit per a l'estranger— i del seu paisatge. Característiques singulars del lloc descrites pel viatger-escriptor, que ajuden a formar-ne un estereotip en la imaginació col·lectiva dels lectors. Si el concepte d'exòtic també fixa l'atenció en allò diferent, parteix d'una altra perspectiva de percepció: la descoberta d'altres terres, d'altres formes de vida diferents, que, en contrast amb els propis paràmetres, són observades amb una actitud emotiva de *fascinació*; l'exòtic, des d'un punt de vista estètic, a diferència del pintoresc, no es relaciona amb la idea de bonic sinó amb la idea de bell, no adopta un to desenfadat sinó idealitzat. D'altra banda, el concepte de pintoresc es podrà atribuir a un personatge o a un paisatge de la pròpia cultura —o pròxima—, però difícilment s'hi podrà atribuir l'exòtic; tal com precisa Lily Litvak, «*por países exóticos entendemos no sólo países lejanos, sino extraeuropeos, con características naturales y culturales diferentes de Europa*».²

El gust per l'exòtic, però, no serà un fet constant de la història europea, sinó que tindrà més incidència en períodes culturals pròspers, cansats tanmateix del seu món quotidià. L'atracció —en major o menor grau— per l'exotisme ha cristallitzat al llarg de la història en modes estètiques diferents. Dos factors incideixen en aquesta variabilitat: d'una banda, el contacte amb

països diversos a partir dels descobriments geogràfics, les rutes comercials que s'hi estableixen, la colonització posterior, etc. —la qual cosa ens mostra que cal una infraestructura econòmica o històrica que assesti el mite artístic. I, en segon lloc, la preferència per un tipus d'exòtic també té a veure amb el corrent estètic imperant: no és el mateix, per exemple, l'exòtic romàntic, el parnassià o el de les avantguardes.

Tanmateix, observarem que l'exotisme ha mantingut al llarg dels temps uns principis constants. D'una banda, el seu procés de comunicació —de *contagi* diríem metafòricament—: l'exòtic que es desperta en el viatger, en l'artista, a partir de la fascinació que sent davant d'una terra estranya, i que idealitza i reelabora en l'obra, s'ofereix al públic europeu; aquesta bellesa exòtica estimularà la capacitat fantàstica dels receptors. En segon lloc, un altre tret constant d'aquest conjunt de possibilitats exòtiques de la cultura ha estat el seu *hedonisme*. La història de l'exotisme europeu és també la història de l'assimilació de motius sensorials estrangers,³ i en especial de les cultures càlides, més predisposades al goig dels sentits: el tacte de les sedes xineses, l'olor de les espècies orientals, la visió cromàtica del paisatge selvàtic, els ritmes de les músiques africanes, o el gaudi del sexe a la Polinèsia.

Tanmateix, durant el segle XX, s'han anat acusant efectes distorsionadors de l'estètica de l'exòtic, a causa, bàsicament, de la

1. Vid., per exemple, Peter and Linda MURNAY, *Diccionario de Arte y Artistas* (Barcelona, Planeta Agostini, 1988). L'edició original és *Art and Artists* (Midd Lexx, Penguin Books, 1959).

2. Lily Litvak, *El ajedrez de estrellas* (Barcelona, Laia, 1987), p. 13.

3. L'any 1987, la ciutat de Stuttgart va organitzar dotze exposicions simultànies, que perfilaven el procés d'aproximació de la bellesa estrangera per part d'Europa. Tenien com a títol general: *Mons exòtics, fantasies europees*. El diari «El País» se'n va fer ressò. El articles consultats foren els següents: *Mundos exóticos*, de M. Navarro; *El sueño lejano*, de E. Haro; *Ya no somos raros*, de M.N. apareguts a «El País Semanal» (15-xi-1987), núm. 553.

generalització dels mitjans de comunicació àudio-visuals i de transport, per tal com han ajudat, en una direcció, a la popularització dels antics mites artístics i literaris, i, de l'altra, a l'expoliació econòmica i l'aculturació d'aquells països remots, que han passat a ser la zona depauperada del planeta: el Tercer Món.⁴ Aparentment, tanmateix, l'exotisme no ha desaparegut, sinó que, al contrari, ha esdevingut un fenomen de consum de masses, mentre s'ha anat despullant del seu valor artístic.

La limitació secular del contacte econòmic i polític dels Països Catalans amb terres llunyanes va dificultar l'aparició del gènere dels llibres de viatges en la literatura catalana, i és clar, del valor de l'exòtic. Les iniciatives de viatges a llunyanies que poguessin tenir uns quants catalans inquietes a partir del segle XVI—moment del despertar de l'exòtic a Europa—seran episodis aïllats que no sedimentaran en una tradició literària pròpia i estaran al servei d'altres polítics i cultures: és el cas de Domènec Badia⁵—Alf Bei el Abassi—, el qual publica la seva obra en francès, o d'Eduard Toda, diplomàtic per al govern d'Espanya, que redacta les seves obres de viatge en espanyol.⁶ Fins al segle XIX la cultura catalana no mostra alguns trets tímids d'exotisme, elements però receptors de l'esclat de l'exòtic europeu, en especial del francès. D'altra banda, tal com havíem esmentat anteriorment, l'exotisme és un *luxe* que es permet una cultura pròspera cansada de la seva pròpia imatge. Aquest, evidentment, no seria el cas de Catalunya, que durant els segles XIX i XX viu una fase de reconstrucció i afirmació cultural.

Durant els anys vint i trenta, arran del desvetllament del gènere de llibre de viatges en el nostre país, es publiquen algunes obres que tracten l'exòtic de manera remarcable: les aventures africanes de Rubió i Tudurí,⁷ o les proses sobre la Polinèsia d'Aurora Bertrana—*La ruta blava* de Josep Maria de Sagarra, fruit del viatge de l'autora a les Illes de la Societat, els anys 1936 i 1937, no apareixerà en versió catalana fins al 1964.⁸

En definitiva, l'exotisme ha estat un fenomen escadusser en la història de la lite-

ratura catalana, i més si ens restringim al gènere dels llibres de viatges. Reconeguem, doncs, la falta d'una tradició pròpia per a una obra com *Paradisos oceànics*.

1. La moda de l'exotisme en la cultura catalana dels anys vint i trenta

Paradisos oceànics d'Aurora Bertrana es publica per primera vegada el 1930.⁹ L'aparició de l'obra i la seva excel·lent acollida són resultat de la moda de l'exòtic que viu Europa durant aquests anys, i, d'altra banda, de la voluntat de la crítica del país de sedimentar el gènere dels llibres de viatges en la literatura catalana.

L'exòtic durant els anys vint viu un dels seus últims moments culminants concebut encara con a idea estètica. Mentre continua la influència de l'art de l'Orient llunyà a través del Japonisme, les avantguardes centren el seu interès en l'escultura de l'Àfrica Negra i d'Oceania. La intel·lectualitat catalana es fa ressò d'aquestes iniciatives culturals europees. Foix, per exemple, a través dels seus *Meridians* publicats a «La Publicitat», dedica diversos articles a l'art africà i polinèsic, i a la segona exposició sobre art primitiu organitzada per la Galeria Figalle de París l'any 1930.¹⁰ D'altra banda, comença a aparèixer la nova versió de l'exòtic entès com a espectacle de masses: n'és un exemple l'Exposició d'Art Colonial que organitza el govern francès a París l'any 1931, visitada oficialment per trenta milions de persones¹¹ i de la qual es fan ressò Joan Sacs i J. M. Mateu a «La Publicitat» i a «D'Ací i d'Allà»;¹² així mateix, un conjunt de pel·lícules americanes, estrenades a Barcelona durant els anys vint, reelaboren en llenguatge cinematogràfic el mite del paradís de Tahití. *Tabú* de Murnau i Flaherty i *Ombres blanques* de Van Dyke, entre altres, gaudiren de crítiques excel·lents de Josep Palau, Josep Maria de Sagarra i Díaz-Plaja.¹³

L'exòtic també es manifesta amb efer-

9. AURORA BERTRANA, *Paradisos oceànics* (Barcelona, Proa, 1930).

10. *Vid.*, per exemple, PUDOR, *Meridians*, «La Publicitat» (12-iv-1930); EXOTISME, *Meridians*, «La Publicitat» (1-ii-1930); NEGROFLIA, *Meridians*, «La Publicitat» (1-ii-1930).

11. LUIS LAUVER, *Turismo de entreguerras (1919-1939)*, «Estudios Turísticos», núm. 68 (Madrid 1980).

12. J. M. MATEU, *L'Orient a les portes de París*, «D'Ací i d'Allà», núm. 31 (abril de 1931). JOAN SACS, *L'exposició colonial francesa*, «La Publicitat» (18-vi-1931).

13. JOSEP PALAU, *Ombres blanques. Una obra magistral*, «Mirador» (31-x-1929), p. 6; F. W. MURNAU i «Tabú», «Mirador» (12-xi-1931), p. 4; JOSEP MARIA DE SAGARRA, *Films exòtics. L'aperitiu*, «Mirador» (7-i-1932), p. 2; GUILLEM DIAZ-PLAJA, *Films contra la civilització. I. Civilització com a pretext de domini*, «Mirador» (23-iv-1931), p. 6; *Films contra la civilització. II. Civilització com a presó*, «Mirador» (30-iv-1931), p. 6.

4. CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Tristes Tropiques*, 1a. ed. (París, Plan, 1955).

5. La versió catalana apareix publicada per l'editorial Barcino entre 1926 i 1933: *Viatges* d'Alf Bei el Abassi, amb prefaci de Nicolau Rubió i Tudurí.

6. *Vid.*, per exemple, EDUARD TODA i GUÉLL, *Viatger*, a cura de Manuel Forasté, «Els Marges», núm. 30 (Barcelona 1984), ps. 97-109.

7. N. RUBÍO I TUDURÍ, *Caceres a l'Àfrica Tropical* (Barcelona, Altés, 1926); *Sahara-Níger* (Barcelona, Llib. Catalònia, 1932).

8. JOSEP M. DE SAGARRA, *La ruta blava* (Barcelona, Selecta, 1964).

vescència en la literatura europea, especialment en el gènere dels llibres de viatges. Després de l'abstinència viatgera provocada pel tancament de fronteres durant la Gran Guerra —Lawrence havia escrit el 1915 *I wish I were going to Tibet —or Kamschatka-or Tahiti— to the ultima, ultima tute*—,¹⁴ els escriptors s'aboquen a la descoberta de països llunyans, i es gesta el mite de l'etern viatger, personificat fins a l'antonomàsia en la trajectòria d'Alain Gerbault, Blaise Cendrars i Albert Londres. Sagarra, en un dels seus *aperitiuus*, també reflecteix aquesta passió adelerada del viatge. «Jo confesso que, aquesta necessitat imbecil de córrer món, la sento com tot fill de veí. Una necessitat salvatge, d'una infantilitat i d'una banalitat que em fa caure la cara de vergonya.»¹⁵

Tal com reconeix Just Cabot,¹⁶ és França la que, partint de la seva llarga tradició de llibres de viatges, produeix durant aquests anys una generació d'escriptors prestigiosos dedicats a aquest gènere. L'escriptor i viatger més de moda durant la segona dècada és, per als intel·lectuals catalans, Paul Morand. Les seves obres més cenyides a la literatura viatgera exòtica són citades en nombrosos articles: *Rien que la terre* (1926), *Magie noire* (1928), *Hiver Caraïbe* (1929). Sagarra confessarà a les seves cartes¹⁷ la influència de Morand —també de Gide— a *La ruta blava*.

Dues actituds intel·lectuals es destriuen en l'atracció vers l'exòtic que sent la cultura europea i la catalana en particular durant aquests anys. D'una banda, un exotisme novedós, que podriem anomenar cosmopolita, el qual és assimilat a modernitat, com a afirmació de la societat occidental dinàmica, que imposa el seu domini a través de la tècnica: és la càmera fotogràfica de Blaise Cendrars a *Kôdac*; o les imatges passatgeres, fugaces, conscientment superficials dels Tòpics a les obres de Paul Morand. De l'altra, apareix també la concepció més tradicional de l'exòtic, d'arrel romàntica, que pren més força a Catalunya, i on s'inscriu l'obra d'Aurora Bertrana: l'exotisme que té com a substrat la filosofia rousseauiana de rebuig a la civilització, a la recerca d'una vida més senzilla, més en contacte amb la natura. Aquesta tendència sintonitza amb el corrent de pensament europeu que es formula una autocrítica

després del desastre de la Gran Guerra. Tal com recorda Ramon Esquerra uns quants anys després: «Quan en acabar la conflagració, Oswald Spengler publicà la seva *Decadència d'Occident*, molta de gent trobà que tenia raó i que eren encertades les seves prediccions [...]. La crisi de la nostra civilització, interpretada diversament segons els autors, fou acceptada generalment.»¹⁸ Díaz-Plaja, per exemple, en dos articles que publica el 1931 a «Mirador»¹⁹ —*Civilització com a pretext de domini i Civilització com a presó*—, es fa ressò d'aquesta opinió, tot incorporant un altre dels elements de reflexió contemporània sobre l'exòtic: la denúncia de l'aculturació i l'expoliació econòmica que Occident ocasiona a les colònies.

En aquest vessant d'exotisme romàntic s'inscriuen, per exemple, les obres d'Alain Gerbault. Gerbault, aviador de l'exèrcit francès durant el conflicte bèl·lic, viu una crisi existencial que li fa prendre la decisió de fugir d'Europa. Durant els anys vint dóna la volta al món en solitari a bord d'un iot, i publica els seus diaris de viatge: *Seul a travers l'Atlantique* (1924) i *A la poursuite du soleil* (1929) —que es publica en català un any després—,²⁰ el qual té com a fita l'arribada a la Polinèsia.

2. Repercussió en els llibres de viatges (1928-1932)

La dècada dels anys vint representa el despertar dels llibres de viatges en la literatura catalana. Joan de Déu Domènech, en l'estudi que dedica a aquest gènere, creu que els promotors d'aquesta normalització van ser Carles Cardó i Francesc Cambó. «[...] el 1926 convertiren uns pròlegs en uns manifestos de la literatura de viatges.»²¹ Domènech es refereix concretament als pròlegs que van dedicar, respectivament, a *Per les terres de Crist* de Joaquim M. de Nadal i a *Impressions d'un viatge a Terra Santa*, de Francesc Blasi.

Efectivament, l'any 1926 és un any crucial per a la literatura viatgera. Els textos de Cambó i Cardó poden ser un estímul, però són alhora la constatació d'un gènere que neix amb força: aquest mateix any es publiquen cinc llibres de viatges originals en català, i comença a aparèixer l'edició dels *Viatges* d'Alí Bey, reivindicat pel seu prologuista, Rubió i Tudurí, com a model

14. Paul FUSSELL, *Abroad* (Nova York-Oxford, Oxford University Press, 1980), p. 12.

15. Josep Maria de SAGARRA, *Viatges impossibles, L'aperitiu*, «Mirador» (6-II-1930), p. 2. Recollit a *OC* (Barcelona, Selecta, 1967), p. 473.

16. Just CABOT, *Els llibres*, «Mirador» (25-IV-1929), p. 4.

17. «He enllestit un llibre sobre Tahiti, entre André Gide i Paul Morand.» A Joaquim Ventalló, 3 (15-VIII-1937), *OC. Prosa* (Barcelona, Selecta, 1967).

18. Ramon ESQUERRA, *Lectures europees* (Barcelona, Publicacions de la Revista, 1936), p. 177.

19. DIAZ-PLAJA, *vid.* la nota 13.

20. Alain GERBAULT, *A la poursuite du soleil* (1929). Versió catalana: *Perseguint el sol* (Barcelona, Ariel, 1930). Trad.: Miquel A. Baltà.

21. Joan de Déu DOMÈNECH, *Proses de Viatge* (Barcelona, Bruño, 1992), p. 23.

dels aventurers catalans.²² El desvetllament d'aquest gènere és confirmat per R.T. (Rafael Tasis?) l'any 1930, quan assenyala a «La Publicitat»: «En el nostre país comença a desvetllar-se l'afició pels llibres de viatge [...]. En poc temps han estat publicats un gran nombre de llibres catalans d'observacions personals, tots ells molt dignes d'estima.»²³

Si revisem el contingut d'aquestes obres, observarem que bona part d'elles són susceptibles, a primera vista, de ser englobades dins la categoria de l'exòtic. De fet, tal com reconeixia Francesc Cambó, el viatge suposa educar la sensibilitat per saber apreciar la bellesa de l'estrany. «El viatjar eixampla el camp de la comprensió i el camp de l'efusió i permet conèixer i estimar allò que ens és estrany... per molt estrany que siga.»²⁴

Entre 1928 i 1932 —els cinc anys que he utilitzat com a marc contextual dels *Paradisos oceànics*, publicada el 1930— apareixen un total de deu obres susceptibles de ser relacionades amb l'exòtic, que agruparem segons les rutes empreses: *De París a Barcelona passant per Honolulu*, de J. Marín Balmas (1929), pertany a la saga de cròniques de la volta al món en transatlàntic, possibilitat més accessible a burgesos benestants que no pas a escriptors professionals. *Cartes de lluny* de Josep Pla (1928) i *Del país dels fjords* de F. Gavarró (1930) evocuen la ruta fins als països nòrdics. Les obres d'Ariet —*De les terres bíbliques*— i d'Anticó —*Impressions d'un viatge a Terra Santa*— són dietaris de pelegrinació cristiana. Nicolau d'Olwer a *El pont de la mar blava* i J. P. Fàbregas a *A través del Pròxim Orient* viatgen per la Mediterrània cap a l'est. *Sahara-Níger* de Rubió i Tudurí és un precedent de l'aventura automobilista del París-Dakar actual: la travessa del desert africà en camió. *Hores vagaroses* de J. Aixalà, obra a la qual no he tingut accés, sembla, per la informació que en dona Domènech, més que un relat de viatge, un aplec de records de la seva vida d'ultramar: «cròniques, retrats, escenes de costums del que havia vist, conegut i viscut a Cuba, Mèxic i Estats Units.»²⁵ Finalment, els *Paradisos oceànics* d'Aurora Bertrana seria l'evocació d'un país remot per a Catalunya, malgrat que, com ja hem vist, en tenia força notícia a través del cinema: la Polinèsia Oriental.

Una lectura d'aquestes obres coetànies a

22. *Vid.* la nota 5.

23. R.T. (Rafael Tasis?) ressenya: *A través del Pròxim Orient*, «La Publicitat» (22-x-1930).

24. Francesc CAMBÓ, pròleg a *Per les terres de Crist*, de Josep Maria de NADAL (Barcelona, La Paraula Cristiana, 1926), p. vii.

25. *Vid.* la nota 21, p. 31.

Paradisos, però, fa evident que, malgrat que recreïn cultures estranyes, no s'hi manifesta, en general, l'estètica de l'exòtic. Cal tenir en compte, en primer lloc, que alguns d'aquests llibres provenen de la ploma d'un afeccionat; persones que, per diferents motius, han volgut expressar per escrit una experiència encara singular en aquells anys: el viatge a terres llunyanes. Algunes obres són, doncs —*El país dels fjords*, per exemple—, la relació d'un dietari de ruta sense pretensions literàries, però que poden ser interessants per a un sector del públic del moment.

En segon lloc, l'impuls del viatge no acostuma a ser el desig del gaudi estètic, que suggeria Cambó, sinó altres raons: el turisme per a Marín Balmas, la fe religiosa per a Anticó, la reflexió ideològica per a Fàbregas, o l'evocació històrica per a Nicolau d'Olwer.

Aquests factors allunyen els textos de l'exòtic, sigui perquè l'obra ofereix una visió estereotipada, superficial, de l'espai descrit —les que són obres del turista esdevingut escriptor ocasional—, sigui perquè el país ens arriba a través d'una imatge filtrada, a causa de l'actitud predisposada a trobar-hi uns interessos concrets —religiosos, històrics o ideològics— que dificulten la percepció receptiva del lloc estrany. (Aquesta característica, tanmateix, no resta necessàriament qualitat literària a les obres.)²⁶ Vegem, per exemple, com la recerca de l'empremta de Jesús al Pròxim Orient condiciona l'experiència del viatge en Antoni Ariet: «...per un catòlic l'atractiu principal d'aquells països està en que cada vall, cada muntanya, cada pedra, per dir-ho així, ens porta el suauíssim record de Jesús.»²⁷

Voldríem destacar, en canvi, l'obra de Rubió i Tudurí, la qual conté els trets caracteritzadors de l'exòtic d'aquells anys: el viatge concebut com una aventura, com una fugida de la civilització, per entrar en contacte amb el món primitiu africà —la fascinació del Sud— i que és ofert amb una sensibilitat literària remarcable. *Sahara-Níger* i *Paradisos oceànics* són, en definitiva, les dues manifestacions més pures i de més qualitat que produeix la moda de l'exotisme a Catalunya entre 1928 i 1932.

3. Aurora Bertrana a la Polinèsia. Els primers reportatges

La descoberta del món polinèsic i la fascinació que aquest havia causat a Aurora

26. *Cartes de lluny*, magnífic llibre de viatges, a les antipodes de l'exòtic, és la recerca de l'ideal europeu plània: la civilització, l'ordre enraonat.

27. P. Pous, pvre., pròleg a A. ARIET, *De les terres bíbliques* (Barcelona, Imp. Omega, 1930).

Bertrana no foren producte, però, d'un viatge de plaer, sinó de la vida quotidiana a les Illes de la Societat durant tres anys. El caràcter independent i aventurer de l'escriptora, afavorit per circumstàncies més o menys casuais —coneixem bona part de la seva trajectòria biogràfica a través de les seves *Memòries*—,²⁸ l'havien conduïda fins a les Mars del Sud.

Aurora Bertrana, filla de Prudenci Bertrana i Carme Salazar, havia nascut a Girona el 1899. Malgrat que ja en la infància havia demostrat afeccions literàries, el pare va reconduir el temperament artístic de la noia cap a la música: l'estudi del violoncel. Recorda Aurora Bertrana a les *Memòries*: «Sembla que la idea que jo esdevingués escriptora l'esgarriava [...] sospito que el pare creia que fent d'escriptora a Catalunya, patiria molt més que fent de música.»²⁹ Per tal de perfeccionar la interpretació de l'instrument es traslladà de ben jove a casa de Carme Karr, amiga de la família. L'any 1923 li brinda l'excusa per a fer el salt a l'estranger: l'especialització en pedagogia musical a l'Institut Delcroze de Ginebra. Tanmateix l'experiència va ser un fracàs; l'esperit rebel d'Aurora Bertrana topà ben aviat amb el caràcter conservador del director de la institució, que abandonà ben aviat. Però no va renunciar a la seva aventura i va continuar residint a Suïssa, sobrevivint amb els pocs guanys que obtenia com a integrant de grups musicals en hotels, o donant classe d'espanyol. D'altra banda, s'inscriu a la Facultat de Lletres, on estudia literatura greco-llatina i francesa.

A Ginebra, coneix Denys Choffat, enginyer elèctric, descendent d'una família helvètica i decideix casar-s'hi —segons confessa— més per motius pragmàtics que no pas sentimentals; Bertrana creia que el matrimoni podria oferir-li prou estabilitat econòmica per a poder fer realitat una altra inquietud primerenca: la creació literària. Tanmateix, les esperances van ser només un miratge fugaç. Les temptatives professionals del seu marit fracassen i el benestar material de la parella s'esfuma aviat. Projecta llavors, en el seu marit, l'antic desig de residir per un temps ben lluny d'Europa, i l'incita a cercar ocupació en les colònies tropicals. Choffat aconsegueix la plaça d'enginyer electricista a l'illa de Tahití i l'11 de setembre del 1926 embarquen rumb a Papeete, on residiran tres anys.

Tal com confessa a les *Memòries*, els anys transcorreguts a Tahití constituïren una de les etapes més positives de la seva vida. La ruptura del seu matrimoni durant

els anys trenta provoca, però, que l'evocació de l'estada a la Polinèsia s'ofereixi a l'obra autobiogràfica amb una certa reserva, a causa del desengany sentimental posterior.

No es conserva la correspondència que Aurora Bertrana mantenia amb la seva família, però sí, en canvi, les catorze cartes que va enviar al seu amic Lluís Nicolau d'Olwer, que han romàs inèdites i que aquí reproduïrem parcialment.³⁰ Aquests papers adquireixen el valor de ser el reflex sincrònic de la seva situació personal a la Polinèsia, valor per a nosaltres no únicament causat pel grau de confiança amb què expressa el seu estat anímic, sinó també perquè ens ofereixen un conjunt de dades objectives força útils per a reconstruir la gènesi de *Paradisos oceànics*.

Tal com confessa al seu amic, Tahití esdevé per a Aurora Bertrana no tan sols el paisatge del paradís, sinó també la cristallització del seu propi paradís personal: l'estabilitat emocional i material que desitjava, i també l'esclat de la passió amorosa. Escriu el 30 de maig de 1927: «Em demaneu detalls de la meua vida. Heu's aquí en un gran mot "Felicitat" —tot el demés són petits detalls.» L'optimisme vital en què se sent immersa Bertrana l'empeny a escometre l'antic propòsit de l'escriptura: «Vol-dria escriure un llibre sincer sense exageracions ni exaltacions de cap mena, un veritable reflexe de la vida i caràcter dels maòris.» Admet també que la creació literària és una manera de lluitar contra l'enervament a què mena el clima i la vida infracultural de la societat colonial. Però hi ha encara un element contra el qual ha de lluitar Aurora Bertrana: l'opinió desfavorable del seu pare sobre els seus escrits a la Polinèsia: «He escrit dos o tres articles i el meu pare em diu que no valen res» (23-VIII-1927). Tal com he apuntat més amunt, Prudenci Bertrana no és el mentor literari de la seva filla; i pel que descobrim a les cartes, és Lluís Nicolau d'Olwer qui espera el desig d'escriure d'Aurora Bertrana i troba la revista adequada per a la publicació dels primers reportatges: «[...] digueu-me honradament el que penseu dels meus articles [...]» «[...] Us dic tot això per que vos vareu parlar-me'n en una lletra passada, no fa gaire, i per que vos teniu voluntat i coneixences —el meu pare no gaires i molts enemics—. Us semblaria bé oferir

28. AURORA BERTRANA, *Memòries fins al 1935* (Barcelona, Pòrtic, 1973); *Memòries del 1935 fins al retorn a Barcelona* (Barcelona, Pòrtic, 1975).

29. *Memòries*, I, p. 182.

30. Correspondència d'Aurora Bertrana a Lluís Nicolau d'Olwer. Fons Nicolau d'Olwer, Arxiu de la Biblioteca del Monestir de Montserrat. Reproduïxo les cartes manuscrites d'Aurora Bertrana, sense modificar les seves vacil·lacions ortogràfiques. Totes les cartes que citaré pertanyen a la correspondència amb Nicolau d'Olwer, i, per tal de facilitar la lectura, insereixo en el meu discurs les dates sense obrir noves notes.

una sèrie d'articles il·lustrats completament inèdits a una revista important de Barcelona? Voleu parlar del projecte com si l'idea fos vostra? (En el fons ella és vostra efectivament).» (17-x-1927). «Simplement per a fer conèixer amb tota la bona fe possible la Polinèsia als catalans, uns petits articles i unes gentils "fotos" dedicades als cars amics llunyans per la germana enamorada de l'exotisme. Y també per què Catalunya tingui —ara que és moda tenir-ne— el seu representant a Oceania» (10-i-1928).

Nicolau d'Oliver, després de posar-se en contacte amb Josep Maria Junoy³¹ i Carles Soldevila, tria per als reportatges d'Aurora Bertrana la revista barcelonina més adequada al tipus de text: «D'Ací i d'Allà». El juny de 1928 hi apareix el primer: *Papeete Moderna*, al qual seguiran quatre articles més.

4. Els «Paradisos oceànics»: publicació, reedicions i transformacions del text

L'estiu del 1929 el matrimoni Choffat torna a Europa i s'installa a Barcelona. Bertrana es dedica al periodisme: col·labora regularment a «Mirador» i excepcionalment a la revista de Soldevila. Una part dels articles publicats a ambdues publicacions serà la gènesi dels *Paradisos oceànics*.³² El projecte de publicació en forma de volum d'un conjunt de reportatges sobre la Polinèsia ja havia estat madurat per l'autora abans de la tornada, tal com exposava a Nicolau d'Oliver en una carta del març del 1929, en la qual s'observa també el canvi d'actitud de Prudenci Bertrana sobre els dots literaris de la seva filla: «Seguint l'iniciativa i els consells vostres, d'en Soldevila i del meu pare, he preparat una sèrie d'impressions polinèsiques en forma d'articles, que junt amb els ja publicats a "D'Ací d'Allà" poden formar un volum "en vistes" a la publicació.»

Després del clima d'expectació que recullen diverses gasetilles que anuncien la im-

minent aparició de l'obra, el desembre del 1930 Edicions Proa publica els *Paradisos oceànics*. L'interès era causat, d'una banda, pel fet que ja s'havia donat a conèixer a les dues revistes esmentades i, de l'altra, evidentment, pel fet de ser filla de Prudenci Bertrana. L'obra inaugura una nova col·lecció de l'editorial: «Col·lecció Rodamón», que, tal i com el seu nom indica, tenia la intenció de dedicar-se específicament a la literatura viatgera. L'edició va tenir un bell disseny i anava acompanyat de trenta-dues fotografies de nitidesa i qualitat remarcable. Malgrat que el preu de venda era relativament alt —15 pessetes, mentre que la majoria de llibres del moment costaven entre 3 i 5 pessetes—, segons recorda l'autora a les *Memòries*, l'edició es va esgotar ràpidament.

L'obra no va ser recuperada fins mig segle després: el 1988 per Edicions la Sal, en edició facsímil, formant part de la seva col·lecció «Clàssiques Catalanes», amb una introducció de Maria Aurèlia Capmany; el 1933 per Edicions de l'Eixample, amb una nova composició tipogràfica, precedit d'un text de presentació de Catalina Bonín. Les reedicions del text no han estat guades, doncs, des de la perspectiva de recobrar textos viatgers, sinó que s'inclouen dins d'unes línies editorials que pretenen presentar textos de dones escriptores que, malgrat la seva qualitat o la seva singularitat, no es trobaven a l'abast del públic contemporani.

Aurora Bertrana esmenta també a les *Memòries* tres traduccions: a l'espanyol, al francès i una tercera al txec o l'eslovac, de les quals únicament he localitzat els exemplars propietat de l'autora de les versions francesa i espanyola, que es troben a l'Arxiu Bertrana de la Biblioteca Universitària de Girona. Tanmateix, aquests dos textos, intitulats *Islas de ensueño* i *Fenua Tahiti*, no són pròpiament traduccions, per tal com s'hi han operat transformacions significatives.

Islas de ensueño és publicat el 1933 per Ediciones Populares IBERIA,³³ i com a lloc d'edició consta Barcelona-Madrid. És una edició més senzilla que l'original catalana de Proa: té format de revista, i un preu més econòmic —3,50 pessetes. Segons ens informa a les *Memòries*, Emili Oliver, redactor de «La Vanguardia», va ajudar a l'autora a la traducció del text. L'obra és presentada com «Edició completa»; malgrat que l'estructura segueix l'edició catalana, s'hi han incorporat vuit textos —dos dels quals fan referència a Huaine, illa polinèsica que

31. Sabem, per una carta de Josep Ma. Junoy a Nicolau, que el director de «La Nova Revista» acceptava també la publicació dels articles d'Aurora Bertrana:

«Vaig rebre al seu temps la vostra amable lletra en la que em recomanàveu l'Aurora Bertrana.

»Poden escriure-li de part meua que accepto encantat la seva col·laboració. No goso assenyalar, però l'import modestíssim, 5 ptes., promig —amb que podem retribuir el seu treball.» (7-i-1928) (Fons Nicolau, Arxiu de Montserrat).

32. Són els següents: «D'A. i d'A.» (juny de 1928), *Papeete Moderna*; cap. i, reeditat a «La Revista de la Llar» (1930); «D'A. i d'A.» (agost de 1928), *Fantasmes reials*, cap. iii; «D'A. i d'A.» (setembre de 1928), *Raiatea*, «la Sagrada», cap. viii; «D'A. i d'A.» (novembre de 1928), *El maridatge d'Hamné*, cap. v; «D'A. i d'A.» (juny de 1928), *Zane Grey a Raiatea*, cap. ix-x-xi; «Mirador» (24-x-1929), *Turei*, «La Cortesana», cap. iv.

33. *Islas de ensueño* és reeditat per l'editorial Juventud el 1954.

no apareix a *Paradisos oceànics*— i és il·lustrada amb seixanta-cinc fotografies. L'escriptura de l'obra, però, és datada a la Polinèsia Oriental entre 1926 i 1929. Si fem cas d'aquesta informació hem de creure que els capítols nous formen part del conjunt de textos que l'autora va escriure abans de la seva tornada —malgrat que alguns van ser refets posteriorment, tal com ens indica la distància entre el temps d'escriptura i el temps de la història que s'explicita en algun moment: «*Recuerdo aquella época como una ofrenda de los dioses [...] Entre mis años de Oceanía, este período descuella con un fulgor maravilloso.*»³⁴ Hi hauria hagut, doncs, un procés de selecció de proses en l'edició de *Paradisos oceànics*, d'ordre editorial o per voluntat de la mateixa autora. Possiblement alguns d'aquests nous textos havien estat reservats per Aurora Bertrana com a base per a una novella en projecte, *Terra salvatge* —que coneixem a través de la correspondència amb Nicolau d'Olwer—, projecte que va bandejar més tard. D'altra banda, hem de dir que *Islas de ensueño* segueix de manera pràcticament literal l'original català en els capítols comuns, i que les proses noves hi coincideixen amb l'estil, la qual cosa ens inclina a pensar que la col·laboració d'Emili Oliver va ser discreta. De manera anecdòtica, cal afegir que aquesta versió del 1933 respira el tarannà lliure pensador de l'època republicana. Per exemple, quan la narradora es refereix a Denys Choffat ho fa amb l'expressió «*mi compañero*»; d'altra banda, es prodiguen les fotografies de *vahinés* amb el tors nu.

La versió francesa, *Fenua Tahiti*, és data el 1943. Dissent anys després de l'arribada al paradís oceànic, Aurora Bertrana s'allotjava a la localitat suïssa de Perreux, en la residència del matrimoni Montmollin. L'escriptor havia patit experiències molt doloroses: la ruptura del seu matrimoni, la Guerra Civil, la mort del seu pare i una situació de penúria extrema en els primers anys d'exili a Ginebra, en plena Segona Guerra Mundial. El matrimoni Montmollin l'havia acollida a casa seva per refer-se d'una greu pulmonia. Mme. de Montmollin, amant de les lletres i de la música, i Mme. Des Gouttes, escriptora, que entaulen una bona amistat amb Bertrana, decideixen traduir al francès una obra seva i costejar la seva publicació: *Fenua Tahiti* —*fenua* en polinèsic significa 'terra, pàtria'—, editada per Delachaux et Niestlé. Aquest conjunt de dades biogràfiques les coneixem a través de les *Memòries*, però el que no especifica l'autora és que aquesta obra traduïda és la versió en es-

panyol de *Paradisos oceànics*, la qual cosa he pogut comprovar amb l'anàlisi comparativa dels exemplars de *Islas de ensueño* i *Fenua Tahiti* —evidentment és més probable que les dues dones coneguessin l'espanyol abans que el català, i que, per tant, no empressin la versió dels *Paradisos*. *Fenua Tahiti* no és tampoc una traducció respectuosa amb el text en espanyol: a part de la supressió d'un capítol, la reducció d'altres i la inclosió de dos de nous —dos contes que provenen de *Peikea, princesa canibal*, aplec de narracions de Bertrana que havien estat publicades el 1934—³⁵ les «traductores» —amb el beneplàcit de l'autora?— realitzen una reescriptura del text; la transformació més important és el canvi d'òptica en la presentació d'alguns temes: l'obra perd el to idealitzat, la sensualitat i la inflexió lliure pensadora de la prosa original. Cal tenir en compte que el públic a qui va adreçat *Fenua Tahiti* és suís i francès, i que probablement per això s'han suprimit crítiques a la colonització de les illes per part de la cultura francòfona que l'ha acollida; públic que, d'altra banda, podia titllar de frivolidat el gaudi plaent que respira *PO* o *IE* enmig dels desastres de la guerra que viu Europa aquells anys; no oblidem tampoc que les adaptadores del text —les quals costegen l'edició— tenen una posició acomodada, i, per tant, possiblement són de mentalitat més conservadora que Aurora Bertrana. Sigui a causa de la intervenció de Mme. de Montmollin i Mme. Des Gouttes, o per la voluntat de la mateixa autora, la versió francesa ha perdut la intensitat emotiva, l'entusiasme, de l'original, i, segons el meu parer, perd també un dels seus valors literaris. Simptomàticament, les fotografies han estat reemplaçades per catorze dibuixos signats per Marcel North; les figures que s'hi representen es corresponen al to purità de la versió francesa.

L'última transformació del text de *Paradisos oceànics* es troba al primer volum de les *Memòries*, publicat el 1973. Vint-i-un capítols s'aquesta obra són dedicats a l'evocació del viatge i a la connexió de la Polinèsia per l'autora. Per la proximitat de l'obra de l'any trenta als fets viscuts, Bertrana recorre com a element de suport als records —de la mateixa manera que un memorialista utilitza la font de l'hemeroteca— i fins i tot insereix en el redactat fragments més o menys elaborats que provenen de la seva obra primerenca —especialment de quatre capítols de *Paradisos*, i de tres d'*Islas de ensueño*.³⁶ No obstant això,

35. *Peikea, princesa canibal i altres contes oceànics* (Barcelona, Balagué, 1934). Reeditada per Pleniluni (Alella 1980), i Lumen (Barcelona 1991).

36. Dels vint-i-un capítols que l'autora dedica a la seva estada a la Polinèsia, quatre d'ells són la reelabora-

34. *Islas de ensueño* (1933), p. 58.

diversos factors diferencien els textos de 1930-1933 dels de 1973. D'una banda, l'organització dels capítols, presentats a *PO* per unitats temàtiques —les quatre illes que retrata— i, en canvi, a les *Memòries*, per l'ordre cronològic de les experiències. Hi ha també una modificació en el to: aquells trets que havien estat seleccionats o estil·litzats per un criteri esteticista homogeneïtzador als *Paradisos* són ara presents en la seva dimensió veraç, sense evitar les arestes de mediocritat o de llejor. A l'endemés, Aurora Bertrana aprofundeix a les *Memòries* la funció expressiva del text, emprant una llengua més col·loquial, i esmolant el grotesc. En quart lloc, s'observa un canvi de focalització de la narració: si a *Paradisos* la narradora adopta una posició majoritàriament observadora de la realitat exterior, ara, a les *Memòries*, el jo narratiu esdevé el fil conductor de la narració. Aquest tret motiva en el contingut la supressió o la reducció de textos descriptius i la inclusió d'episodis autobiogràfics. D'altra banda, si a *PO* el punt de mira de la narradora se centra en la descripció del paisatge i la raça polinèsica, en les *Memòries* ens fornirà d'un retrat magistral del microcosmos social que va conèixer de més a prop: la vida colonial, en especial de la ciutat de Papeete. Les *Memòries*, en definitiva, ens ofereixen una visió complementària a *Paradisos oceànics*. Obra redactada en un altre to, més segur i afinat, també més desenganyat, ens és útil per a poder valorar el grau d'idealització de l'obra de l'any trenta, i, d'altra banda, per a emmarcar els *Paradisos* en l'experiència biogràfica d'Aurora Bertrana.

5. Entre l'espai i el temps

Paradisos oceànics recull, a través de dotze reportatges, el conjunt de viatges que realitza Aurora Bertrana per les Illes de la Societat, colònia francesa de la Polinèsia. Malgrat que l'obra té com a eix narratiu el jo personatge/narrador/autor —s'adscriu, com la majoria dels llibres de viatges, en el gènere autobiogràfic— el text no posa èmfasi en l'experiència personal de la viatgera, sinó en la seva facetada testimonial: la descoberta del paisatge; el retrat de les formes de vida de la població maorí, que reflectirà en escenes col·lectives costumistes i

a través de personatges característics de les illes; descriurà també la presència poderosa de la colonització, que amenaça de mort el microcosmos polinèsic. L'observació mena a la reflexió, en el cas de *Paradisos oceànics* a la reflexió moral, a través de la qual contraposarà la visió idealitzada de la cultura de les illes amb un Occident en decadència. Bertrana encobreix en el text la seva experiència biogràfica, però no, en canvi, la seva personalitat, que l'impregna d'un valor altament subjectiu. Així, la sensibilitat de la narradora emergeix lliurement, atida pel gaudi hedonista de la bellesa exòtica —la llum, el color, l'olor, el perfum, la sensualitat que respira la natura, els homes i les dones. Hi imagina amb candor el jardí edènic, i, en canvi, *Paradisos oceànics* no és un llibre innocent. Sap combinar el to sentimental amb la denúncia ideològica: condemna amb contundència el procés d'aculturació que pateix la societat polinèsica; llavors, el registre expressiu esdevé sarcàstic, agressiu. Sense caure, però, en el to pessimista, sense abandonar la ironia humorística que caracteritza el seu tarannà.

Tot plegat, perquè Bertrana no vol distanciar el jo creatiu del jo personal. Domènec Guansé definia així la projecció del seu caràcter en l'obra: «un temperament irreductible, alhora apassionat i burlleta, que literàriament es tradueix en una suggestiva barreja d'humor i poesia.»³⁷ El ventall de temes i de registres expressius de l'obra són sustentats per una concepció equilibrada del text, a través d'una llengua clara, fluida i comunicativa.

Si la temàtica de l'obra s'inscriu en el gènere de viatges, la seva estructura no segueix l'ordre argumental tradicional: preparatiu i partida, trajecte i coneixença de noves terres, i tornada al lloc d'origen. Les illes d'Oceania es presenten *in media res* i, d'altra banda, l'obra té un final obert: no hi ha tornada, sinó el desig de recomençar el viatge, de menar-nos potser a la descoberta d'una altra illa, que expressa a través del motiu de la goleta en les pàgines finals: «La *Spark* apareix novament als meus ulls, com el símbol, inquiet del viatge: recança i il·lusió» (p. 201).³⁸

Els textos no són organitzats amb una ordenació cronològica, temporal, sinó en funció de l'espai. Les proses, datades entre 1926 i 1929, no segueixen —tal com he apuntat en l'apartat anterior— la trajectò-

ció sintètica o fragmentària de capítols dels *Paradisos*: *L'illa d'Eimeo (El maridatge d'Hamuè)*, *Raiatea (Raiatea, la sagrada)*, *Alguns detalls històrics (Fantasmes reials)*, i *Zane Grey* (els tres capítols següents dedicats a Zane Grey i Raiatea). També empra informació provinent de *Islas de ensueño: Vida selvática (homònim)*, *Els xinesos (Un barrio chino en una ciudad oceánica)* i *Terra salvatge (La vuelta alrededor de Tahiti)*.

37. DOMÈNEC GUANSÉ, «*Paradisos oceànics*» d'Aurora Bertrana, «*Revista de Catalunya*» (gener-juny de 1931), ps. 179-180.

38. Per tal d'alleugerir les notes, inclouré en el text el número de pàgina d'on provenen les citacions, extretes de la primera edició de 1930 —recordem que l'edició de 1988 n'és facsimil.

ria biogràfica de l'autora a les Illes de la Societat. Els dotze capítols de l'obra són agrupats en quatre unitats d'espai, les quatre illes que descriurà: *Tahití, Mooreà, Raiatea* i *Bora-Bora*. Aurora Bertrana sintetitza i reorganitza els seus diferents desplaçaments per la Polinèsia en tres viatges literaris que tenen com a punt de partida Tahití, l'illa on resideix. Així, la lectura de l'obra esdevindrà un recorregut imaginari que ressegueix el mapa ofert al principi del volum: de l'illa més propera a la més llunyana. El pas d'una part a l'altra, és a dir, d'una illa a l'altra, es manifestarà en un viatge per mar: d'anada i tornada a Tahití, en el cas de Mooreà, després ens desplaçarem a Raiatea, i d'aquí a Bora-Bora, en un viatge sense retorn. Els viatges, doncs, no sobreixen l'espai de la Polinèsia: el món occidental no apareix sinó per contrast, a l'hora de definir el caràcter dels seus habitants —vegeu per exemple el capítol *Turei, «La Cortesana»*.

Dos desplaçaments dins l'obra es produeixen a través del temps. El tercer capítol —*Fantasmes reials*— retrocedeix un segle: l'analepsi ens situa a la segona meitat del segle XVIII i narra la història de la colonització europea i la decadència cultural que comporta per a Tahití; la narració s'atura el 1880, any en què l'últim monarca maorí firma la seva abdicació. D'altra banda, el segon capítol —*El Correu de Califòrnia*— planteja una prolepsis hipotètica: la narradora s'imagina com seria la vida a l'illa on s'està si, un dia, els vaixells que la connecten amb la civilització occidental deixessin d'arribar-hi.

Si observem la funció d'ambdues anacronies en relació amb la resta de l'obra ens adonem del seu sentit rellevant: tant l'analepsi com la prolepsis es toquen pels extrems: evoquen una situació temporal sense la contaminació cultural occidental. «I al cap d'uns anys, aquest feble, però insidiosos lligam de la correspondència, es trencaria també, i aleshores vindria la vida simple i natural, la tornada a la terra fecunda, la pau sanitària i perfecta...» (p. 28).³⁹ Aquesta forma de vida primitiva idealitzada, en què la vida humana es fusiona amb el seu paisatge, comporta un sentit del temps determinat, el qual es manifesta de manera reiterada en el transcurs dels *Paradisos*: és el temps de la natura, cíclic, sense memòria, en oposició al temps de la cultura, històric, evolutiu. «Com en 1600, com en 1842, com en 1880, els arbres ombregen, les plantes creixen i les flors perfumen, i el gran Pacífic es tenyeix cada dia de blau i rosa» (p. 52). És el temps oceànic, no mesurat per la vida humana, sinó per la

natura perenne, per un clima dolç i invariable. En aquesta concepció del temps té poc sentit el passat i el futur: efectivament, la majoria de verbs de l'obra són conjugats en present.

La unitat temps-espai —que anomenarem cronotrops seguint la teoria crítica de Bakhtin—⁴⁰ és regida en el text de Bertrana per l'element hegemònic del paisatge: el Pacífic. L'oceà esdevé la imatge física i mítica dels límits del seu espai, de l'illa, i el record constant del temps que es repeteix —la bonior de les onades. «I se sent al lluny l'eternal murmur de les seves ones trencant-se contra el corall» (p. 52).

Temps i espai, doncs, indissociables, influint l'un damunt l'altre, tal com planteja el concepte de cronotrops de Bakhtin. Simptomàticament, el cronotrops que sustenta *Paradisos oceànics* guarda relació amb els trets amb què l'autor rus defineix el cronotrops de la novella idíl·lica: «Aquesta atenuació de totes les fronteres del temps, determinada per la unitat de lloc, contribueix de forma substancial a crear el ritme cíclic del temps que caracteritza l'idíl·li [...] En fi, tercera particularitat, estretament lligada a la primera: la fusió de la vida humana i de la natura.»⁴¹

Paradisos oceànics és una reelaboració del cronotrops de l'idíl·li, el valor emotiu que es desprèn d'ambdós casos —la serenitat, la calma—, com veurem més endavant, procedeix de l'harmonia amb el paisatge, en una dimensió atemporal: «El paisatge és grandios, immutable; la vida hi és fixada amb un caient d'eternitat» (p. 102).⁴² La relació de *Paradisos* amb el cronotrops de Bakhtin no és casual: l'idíl·li arcàdic i les obres literàries sobre la Polinèsia pertanyen a un mateix mite: la formulació estètica del paradís.

6. Els paradisos oceànics: de la tradició al mite personal

Paradisos oceànics entronca amb un dels mites exòtics de més tradició a França i a Anglaterra: el paradís de Tahití. Aquestes petites illes llunyanes havien suscitat des del segle XVIII —a partir dels capítols que els dedica un dels seus descobridors, Louis Antoine de Bougainville, en el seu dietari de viatge: *Voyage autour du monde*

40. Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman* (Moscou 1975) (París, Gallimard, 1978), p. 273. (La traducció és meua.) Coincideixo, doncs, amb l'afirmació d'Enric Bou: «El viatge, en fi, com ha demostrat Bakhtin, és el nucli d'un concepte crític com el de *cronotrops*», de *Papiers privés* (Barcelona, Edicions 62, 1993), p. 156.

41. BAKHTINE, Gallimard, p. 368. La traducció és meua.

42. El subratllat és meu.

39. El subratllat és meu.

(1771)— un devessall de creacions artístiques a Europa, les unes motivades per les altres, fins a crear una mena de riu on s'havien anat abocant fantasies europees, miratges d'Occident —el Paradís Terrenal, l'Edat d'Or, el bon salvatge— i s'havia constituït un mite gairebé autònom de la seva realitat. Mite assentat per la literatura —Melville, Loti, Stevenson—,⁴³ havia estat perfilat també per la pintura —Paul Gauguin— i la cinematografia del segle xx —Van Dyke, Flaherty, Murnau— i havia anat configurant una imatge fascinant en la imaginació del públic d'Occident.

L'escriptora coneixia bona part del bagatge estètic que Occident havia anat sedimentant en el mite del paradís oceànic. El seu primer contacte amb aquella terra llunyana havia estat literari —la lectura de *Le mariage de Loti*, tal com reconeix a les *Memòries*—; en l'obra cita Bernardin de Saint-Pierre, Stevenson, Gauguin.

Efectivament, l'harmonia idíl·lica que l'autora descobreix en la Polinèsia procedent d'una concepció mística d'unió del paisatge i de l'ésser humà ja havia estat apercebuda per Loti: «*Le caractère contemporain est extraordinairement développé chez eux; ils sont sensibles aus aspects gais ou tristes de la nature.*»⁴⁴ Tanmateix, quan l'autora es proposa en l'obra d'aprofundir en l'enigma que per a ella representa el microcosmos maorí, parteix d'una visió innovadora del Paradís, que només he trobat insinuada en algunes pintures de Gauguin. Perquè la seva utopia no és tant una transposició del mite greco-cristià, sinó la voluntat de fonamentar-se en trets genuïns de la cultura polinèsica. D'una banda, l'univers d'innocència, de llibertat, de sensualitat, prové, per a la narradora, d'una concepció ancestral, anterior als mites literaris occidentals: el misticisme de sentir-se participants d'un tot transcendent en el seu propi món és el panteisme religiós que encara es respira a la Polinèsia —concepció del panteisme en la natura que possiblement Aurora Bertrana hereta del seu pare, però que, com veurem, reconduirà cap a una interpretació diferent. La Naturalesa

com a deessa de la fertilitat, anomenada Hina en la cosmogonia maorí, és la *mare Natura* per a Bertrana, que protegeix i vetlla per la població nadiua. «En un recolliment, místic i expectant, passa un segon de religions silenci, i en la quietud sobtosa del poble se sent l'amplada presència de la natura que palpita» (p. 195). D'altra banda, Bertrana no compararà el poble maorí amb déus i nimfes gregues —les nimfes que habiten els Camps Elisis oceànics de Bougainville—, sinó amb imatges religioses relatives a la Polinèsia: «Un pescador de canya, amb aigua fins als genolls, immòbil com un ídol, els ulls perduts enllà d'enllà, mostra son tors magnífic, nu, daurat i brillant» (p. 11). A l'endemés, observa el mite des d'ulls de dona: un mite occidental androcèntric, en el qual, des del *Voyage de Bougainville* fins a *Vasco*, de Marc Chadourne,⁴⁵ es mesura l'espai idíl·lic a través de l'amor d'una *vahiné* arquetípica. Bertrana ofereix una visió alternativa a l'esquema: ens descobreix la bellesa fins ara amagada dels joves polinèsis, i s'aproxima solidàriament a les dones maorís —*Hamuè, Turei*—, des del vincle comú de la feminitat, per dibuixar-les amb una dimensió més humana.

La concepció ideal de la vida maorí que elabora l'autora, pura, harmònica, superior a l'occidental, ha estat esborrada per l'empremta dels blancs. La narradora cerca en les illes que visita els vestigis d'aquest paradís perdut i encara en recull els últims ecos: l'illa de Tahaà —«Ella serva l'encís que les seves germanes perderen ja fa temps. Tahaà és privilegiada, perquè els vaixells dels blancs, els destructors, passen de llarg encara» (p. 176)—; algunes escenes quotidianes de Bora-Bora —la rebuda joiosa que brinda la població nadiua a la goleta després de mesos sense comunicació, el ball orgiàc clandestí sota la lluna—; els últims representants de la reialesa tahitiana: Marau i Hinoi Pomarè.

Hi ha, tanmateix, en el record, en el somni de la narradora —«deixeu-me imaginar un instant— una realitat mestissa, però que ha estat purificada per l'ideal literari: els primers contactes amb els blancs, aquells anys en què l'arribada dels vaixells era tan esparsa que no podia interferir l'autenticitat polinèsica. Aquest és el segon paradís de l'obra, que és deutor dels llibres d'aventures: «Tot tornaria a poc a poc al dolç ensopiment, al suau romanticisme del temps de Stevenson, de Bernardin de Saint-Pierre» (ps. 26-27). Així, les aventu-

43. Obres emblemàtiques del mite durant el segle xxx: Herman MELVILLE, *Typee* (1847), on reelabora les experiències autobiogràfiques de la convivència amb una tribu caníbal marquesana durant tres mesos i *Omoo* (1848); Pierre Loti, *Le mariage de Loti* (1882), novel·la decadent on evoca el paradís polinèsic que s'extingeix, personificat en la seva protagonista, Rarahu; Robert Louis STEVENSON, *In the South Seas* (1895), paradigma dels llibres de viatges, on descriu el seu itinerari per les Mars del Sud abans d'assentar-se a Vaillima, a l'illa de Samoa, i *The Ebb-Tide* (1893), novel·la escrita en col·laboració amb el seu fillastre Lloyd Osbourne, història de l'itinerari erràtic de tres aventurers per l'Oceà —traducció al català per Willis i Turull: *Marea minvant* (Barcelona, Edhasa, 1990).

44. Loti, *Le mariage* (París, Calman-Lévy, 1920), p. 46.

45. Marc CHADOURNE, *Vasco* (1927), traduït al català per Alfons Maseras (Quaderns Literaris, 1935). Viatge paral·lel al paradís polinèsic i a l'interior d'ell mateix, que el mena a l'Infern i a la follia.

res per mar del capità «mig traficant, mig pirata» dels llibres de l'escriptor escocès són l'ascendent literari dels tripulants intrèpids de les goletes dels *Paradisos*. L'obra de Bernardin de Saint-Pierre, deixeble de Rousseau, també és base literària de l'obra. El paradís exòtic de *Pau i Virgínia* (1787), a l'illa de Madagascar, s'hi projecta en diferents aspectes, especialment en la utopia d'unir l'ideal de puresa maorí amb l'idilli occidental en un cristianisme panteista, on els blancs poden conviure amb els nadius en harmonia pacífica: «[...] La tornada a la terra fecunda, la pau sanitària i perfecta de cara a Déu i a la *mare Natura*» (p. 28). És la transposició de l'Arcàdia cristiana imaginada per Bernardin de Saint-Pierre, defugint la crueltat i el canibalisme en nom del regne de la bondat natural. Coincideix també amb l'autor francès en el to sentimental d'alguns passatges; per exemple, en la presentació d'uns infants que, tal com Pau i Virgínia, creixen feliçment enmig de la Natura acollidora: «Els veuríeu sans i bells com quatre àngels de Déu. El sol surt cada dia per a ells i a llur entorn [...] els llacs són blaus i transparents; els peixos, argentats; el rierol, frasejador, i les planes, verdes i ombrejades» (p. 65).

Però els habitants de l'idilli de Bernardin es troben subjectes a la moral cristiana i, per tant, no es poden abandonar a la sensualitat de la selva: «[Virgínia] Pensa en l'amistat de Pau [...] Pensa en la nit, en la solitud, i un foc devorador s'ensenyoreix d'ella. Ix tot seguit esglaiada d'aquells perillosos ombratges.»⁴⁶ La narradora de *Paradisos*, en canvi, sense els escrúpols morals de l'autor francès, se sent fascinada davant la fusió entre natura i humanitat a través del sexe.

D'altra banda, en les proses, com a la novel·la de Bernardin de Saint-Pierre, l'escriptora recull el pensament filosòfic de Rousseau i hi critica la civilització moderna. El mite, doncs, a més de reflectir la bellesa exòtica, comporta per a l'escriptora una reflexió ètica que Occident hauria d'escollir: una proposta de respecte per a una cultura diferent, i que, a la vegada, pot ser la imatge al·ligonadora dels valors perduts.

Bertrana, però, desperta del somni llibresc: els anys que viu a Tahití són decisius per a l'evolució socio-econòmica de l'illa, i, per tant, per a l'esfondrament de la utopia: s'installa el telèfon, l'electricitat —el seu marit, recordem-ho, n'és un dels tècnics—, es construeixen carreteres, arriben els transatlàntics, es roden les primeres pel·lícules —en un article no inclòs a *Paradisos*

oceanics relatarà la filmació d'*Ombres blanques*.⁴⁷ Està naixent una nova dimensió del mite, apta per a un exotisme de masses.

Nogensmenys, hi ha encara, per a Bertrana, una última possibilitat idíl·lica. El Correu de Califòrnia recala a Tahití cada vint-i-vuit dies. La ciutat de Papeete ha perdut l'aurèola exòtica i es rebaixa a pintoresca: es prepara el negoci del *souvenir* per als portadors de kòdacs i d'ulleres fumades que envaeixen l'illa. Però remarca la narradora: només una jornada cada vint-i-vuit dies! La ciutat pot conservar encara el ressò de l'arribada del vaixell de Bougainville: l'hospitalitat maorí, l'acolliment amorós de les *vahinés*, el cap al tard a la platja. El paradís mític s'ha empetitit i empobrit, tanmateix l'escriptora recrea, malgrat tot, un digne paradís sentimental.

La Polinèsia esdevé, però, un paradís artificial sota el poder del dòlar. L'escriptor Zane Grey i les seves càmeres representen per a Bertrana el cop definitiu que destrueix l'últim reducte de l'Arcàdia. El milionari americà ja no és un turista ingenu, sinó aquell qui construeix, damunt la Polinèsia degradada, el decorat d'una Tahití «típica», apta per al reclam turístic i cinematogràfic. Així, Zane Grey disfressa per a un documental els participants de la tradicional pesca col·lectiva amb *pareos* comprats per a l'ocasió. El mite baixa l'últim graó quan, en el ritu de l'encantament del foc, els vells esperits maorís esdevenen actors resignats del *film americà*.

Què queda després de la destrucció del paradís? Tanmateix l'illa continua essent bella, i l'existència és tranquil·la, amable —i monòtona. Aquest medi que provoca, segons els escriptors, un canvi moral, és acceptat pels uns i rebutjat pels altres. És l'estat contemplatiu i malencònic de Loti, l'ànima retrobada en el personatge d'Edward al conte *The Fall of Edward Barnard* de W. Somerset Maugham,⁴⁸ i l'ànima perduda en *Vasco* de Marc Chadourne. El desig de residir-hi per sempre per a Alain Gerbault.

El contacte amb una forma de vida, un clima i un paisatge a les antípodes de l'occidental és viscut, per Aurora Bertrana, segons confessa al seu amic Nicolau d'Olwer, com un capbussament en trets característics de la seva personalitat bertraniana: «[...] aquest Paradís Barbar, que tan bé s'adiu al meu caràcter i als meus gustos» (25-III-1929). Però Tahití és per a l'escriptora alguna cosa més. És la cristallització del seu propi paradís personal: l'estabilitat

47. Vegeu *Ombres blanques a Oceania*, «D'Ací i d'Allà», núm. 143 (novembre de 1929).

48. W. SOMERSET MAUGHAM, *The Fall of Edward Barnard* (1921). Versió catalana dins *Els Mars del Sud* (Barcelona, Edhasa, 1990). Traducció de Lluís Canyades.

46. HENRI BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, *Pau i Virgínia* (*Paul et Virginie*, 1787) (Barcelona, Ed. Catalana, s.a.), trad. A. Cabestany, p. 66.

emocional i material que desitjava, l'esclat de la passió amorosa, i la possibilitat de dedicar-se seriosament a la creació literària. Els trets idíl·lics de la terra maorí que la narradora reflecteix a les proses dels *Paradisos* són també la projecció dels sentiments que experimenta: «Cada dia més salvatge, més impulsiva, més sensible a la mare natura i també als llibres i la música, però per damunt de tot enamorada de l'amor i trobant l'escalfor dels braços de l'amat...» (1-v-1928).

Paradisos oceànics és el resultat de la simbiosi entre la realitat polinèsica i el moment de plenitud que viu Aurora Bertrana, que és capaç de redreçar en el seu jo creatiu el mite que s'enfonsa. La passió, el goig per la vida que sent l'autora, es transmeten en l'obra en el to expressiu, de vegades impulsiu. I en canvi la recurrència en la idea d'atemporalitat encalma la prosa: els mots que com una tornada s'hi repeteixen —*serenitat, harmonia, eternitat*—, la visió d'una Polinèsia ideal, són la projecció de la seva situació vital. El desig de fixar per sempre aquesta illa de felicitat en la seva trajectòria personal.

L'obra és l'inici d'una llarga carrera literària —no prou reconeguda— que no abandonarà fins a la mort: Una vintena de títols entre narrativa i prosa de no-ficció, la major part en català, amb algunes temptatives en francès i espanyol.

Paradisos oceànics forma part del grup d'obres que Aurora Bertrana va dedicar a la literatura exòtica, tant en proses de viatges com en narrativa. Durant la República va publicar el recull de contes *Peikea i altres contes oceànics* (1934), i la novel·la *L'illa perduda* (1935),⁴⁹ en col·laboració amb el seu pare; *El Marroc sensual i fanàtic* (1936)⁵⁰ aplega les cròniques periodístiques d'un viatge en solitari al Magreb. Força anys després, tornada ja de l'exili, va publicar *Ariateia* (1960),⁵¹ novel·la remarcable, on

aprofundeix i modifica un dels contes del recull *Peikea*. D'altra banda, en l'obra de postguerra s'observa com la seva inquietud creadora va menar-la a d'altres gèneres i a d'altres registres: novel·la psicològica, realisme existencial, narrativa costumista, obra memorialística, etc. Però vull apuntar també que l'obra del 1930, d'altra banda, assenta el mite del Paradís com un dels motius essencials de la seva obra literària, la visió del qual va modificar a causa de les experiències doloroses que va viure, especialment a partir de la Guerra Civil. Si a *Paradisos oceànics* hi ha subjacent la consciència de plenitud de l'experiència edènica, ofereix en la postguerra la visió desenganyada de la pèrdua; així, per exemple, en una novel·la que simptomàticament titula *Fracàs*, ens dirà en les primeres pàgines, d'un dels seus personatges: «[...] acaba de descobrir un paradís efímer i fugisser, com tots els paradisos.»⁵²

Anàlogament, la recepció de l'obra per part del públic i de la crítica en el moment de publicació i en l'actualitat representa també interpretacions diferents. L'any 1930, *Paradisos oceànics* era llegit amb el plaer i la fascinació de l'exotisme estètic que la narradora sabia encomanar, quan encara era possible el somni per un paradís real, però remot. Des de la perspectiva actual, *Paradisos oceànics* adquireix, des d'aquest punt de vista, un nou sentit. En un planeta on s'han extingit els espais idíl·lics —si és que algun dia van existir— la Polinèsia mig salvatge que vivia i descrivia amb intensitat Aurora Bertrana és, també, un Paradís Perdut. I, a la manera proustiana, és ara, sense referents reals, quan esdevé un mite amb tota la seva puresa. L'única possibilitat que ens queda per assolir-lo —potser la millor— és el viatge de la seva lectura.

MARTA VALLVERDÚ

49. Prudenci i AURORA BERTRANA, *L'illa perduda* (Barcelona, Llib. Catalònia, 1935). Reedicció a Pòrtic (Barcelona 1988).

50. AURORA BERTRANA, *El Marroc sensual i fanàtic* (Barcelona, Edicions Mediterrània, 1936). Reedicció d'Espai de Dones d'Edicions de l'Eixample (Barcelona 1991).

51. AURORA BERTRANA, *Ariateia* (Barcelona, Albertí, 1960).

52. AURORA BERTRANA, *Fracàs* (Barcelona, Alfaguara, 1966), p. 31.