

Lletres

Aurora Bertrana, l'exòtic del Pacífic a la Catalunya dels anys 30

Manel Esteban Pagès



Aurora Bertrana (Girona, 1892 - Berga, 1974) és una figura poc coneguda. Sovint se la relaciona amb el seu pare, Prudenci Bertrana, que li va fer ombra al llarg de tota la seva vida literària i cultural.

Almenys fins avui, tots els estudis que n'he pogut consultar –que de fet són pocs– sempre s'han basat en les seves dues darreres obres, els dos volums de les *Memòries*, apareguts els anys 1971 i 1975 respectivament, o s'han basat en tot allò que la mateixa autora ha dit. Així, fins avui, el que ha dit Aurora Bertrana ha servit per acotar el conjunt de la seva obra, i s'ha obviat el fet que unes memòries també poden ser ficció, que allò que es diu és subjectiu respecte a una realitat sovint també subjectiva.

La meua postura d'estudi fuig d'aquests dos fets i em situo fora d'aquestes dues línies tradicionals a l'hora d'estudiar l'obra d'Aurora Bertrana.

La crítica quasi sempre ha aplicat a Aurora Bertrana el discurs noucentista que la lliga amb l'estètica de l'exòtic.

Les dues primeres obres

Les seves dues primeres obres són *Paradisos oceànics* (1930) i *Peikea, princesa caníbal i altres contes oceànics* (1934). El marc geogràfic de totes dues és la Polinèsia francesa, més concretament les illes de la Societat.

En una de les narracions de *Paradisos oceànics* hi ha un fragment que diu:

«Deixeu-me imaginar un instant que un dia (per un esdeveniment extraordinari: una guerra, un terrabastall qualsevol) els correus de França, Califòrnia i Nova Zelanda deixessin de venir. Tot tornaria a poc a poc al dolç ensopiment, al suau romanticisme dels temps de Stevenson, de Bernardin de Saint-Pierre. Tahití seria un altre cop una petita illa perduda en la immensitat del Pacífic, tranquil·la, patriarcal, paradisiàca. [...] I al cap d'uns anys, aquest feble però insidiós lligam de la correspondència es trencaria també, i aleshores vindria la vida simple i natural, la tornada a terra fecunda, la pau sanitària i perfecta de cara a Déu i a la Mare Natura» [PO: 36].

Per aquest paràgraf, un sector de la crítica va atorgar a les dues obres d'Aurora Bertrana un fort rerefons rousseaunià. L'única explicació raonable que hi trobo és que, tot i que ja era l'any 1934, una part de la crítica continuava aplicant el discurs noucentista d'obres de principi de segle, i en aquest cas s'explica el panteisme a la natura. Però les idees de l'il·lustrat francès són molt elaborades per simplificar-les al «retorn a la natura», fet pel qual no m'endinsaré en la filosofia de Rousseau.

Altrament, una constant en tota l'obra d'Aurora Bertrana són

les dues veus narratives que sempre hi apareixen. Per un costat trobem la veu de l'autor empíric —seguint les distincions que fa Umberto Eco [1997]—, és a dir, Aurora Bertrana, i per l'altre l'autor narrador, o sigui, l'*alter ego* d'Aurora Bertrana. Així, quan diu «deixeu-me imaginar que un dia...», l'autor narrador dóna pas a la ment de l'autor implícit per sortir de la narració principal i construir-ne una d'onírica. Fixem-nos, però, que enceta el paràgraf com si es tractés d'un conte, d'una faula. En aquest cas, el romanticisme i el rousseaunisme només es troben en la imaginació de l'autor empíric i en un context que és el de la crònica de viatges, descripcions de la quotidianitat de les illes de la Polinèsia. De totes maneres, en cap més dels contes que formen els dos llibres es fa referència a l'estètica de la Il·lustració.

Però l'etiqueta rousseauniana segueix impertèrrita al llarg de les dècades fins a lligar-la amb l'estètica de l'exòtic, que s'atribueix a l'autora en els darrers estudis realitzats sobre la seva obra. Segons Marta Vallverdú [1995: 103], s'entén l'exòtic en la literatura de viatges per 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 del 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». La qüestió, però, és que ni per a Aurora Bertrana, ni per a cap coetani seu, la Polinèsia és ja un lloc exòtic en el sentit de descobrir una nova terra, una nova forma de vida diferent, tot i que encara pot ser



Aurora Bertrana durant la seva estada a Oceania, l'any 1928.

fascinant. És més, els moments en què Aurora Bertrana es troba a la Polinèsia coincideixen amb l'època en què s'hi instal·la el telèfon, l'electricitat, s'adopten totes les formes de modernitat. La vida a la Papeete que coneix està totalment occidentalitzada, a diferència de l'interior de l'illa. Així, la definició d'exòtic de Marta Vallverdú no funciona per a la Polinèsia que coneix Aurora Bertrana. Tahití ja està en vies d'oferir un exotisme artificial dedicat únicament al turisme. Coincideix amb el moment de transformació del Tahití que aviarà les illes de la Polinèsia als paradisos d'oci que coneixem a les acaballes dels segle XX.

Nogensmenys, l'exotisme esdevé una prolongació del rousseaunisme, i Marta Vallverdú (105) continua dient que «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 rousseauniana

de rebuig a la civilització, a la recerca d'una vida més senzilla, més en contacte amb la natura». Com es veurà més endavant, no hi ha cap mena de rebuig a la civilització, sinó que es descriu el moment en què els nadius s'acomoden a l'adaptació de la tècnica.

Cal dir que la Catalunya dels anys 20 i 30 té el nord d'Europa com a referent cultural. La dèria del viatge en aquests països ja ve del segle XVIII, en què el viatge formava part del complement o tancament del cicle de formació. Ara, l'època dóna la possibilitat de viatjar a un gran nombre de persones, independentment del seu estatus social, i els catalans, aprofitant el benestar econòmic del moment, volen imitar allò que abans només podien fer els *gentlemen* anglesos, els *hommes de qualité* francesos i els *Kavalierstour* alemanys. Els catalans dels anys 20 també volten pel món perquè «allò que s'havia après amb tan alts mestres havia de practicar-se en l'allunyament del medi natural» [Garolera, 1998: 7-8]. No és estrany, doncs, que personalitats com Josep Carner o Josep M. de Sagarra passin llargues temporades fora de casa i aprofitin per escriure'n les seves impressions. Ara, ja no es viatja per necessitats d'un imperi, ni per buscar aquell «rebuig a la civilització», sinó per oci, perquè la formació cultural s'ha acabat de tancar. Així, els viatgers-escriptors ja no van a la recerca d'un país verge, sinó que van a visitar allò que ja coneixen. I això ja ho feien Jacint Verdaguer o Maria Antònia Salvà a final del segle XIX i a principi del XX, respectivament. Els catalans dels anys 20 i 30 volen constatar, amb els seus propis ulls, el que un altre

els ha contat. Els misteris orientals ja no existeixen. Tothom coneix l'Orient, d'una manera o altra. I en són la prova el japonisme a l'art dels anys 20, la concentració de les avantguardes en l'escultura de l'Àfrica Negra i Oceania, la segona exposició sobre art primitiu a la Galeria Pigalle de París l'any 1930 o l'Exposició d'Art Colonial organitzada pel govern francès a París l'any 1931. Breu: l'art oriental, l'art del Pacífic, l'art africà criden l'atenció com a art, però no com a forma de vida. Un cop coneguda —i fins i tot m'atreviria a dir explotada— la zona geogràfica, la quotidianitat occidental n'adopta les formes que en el seu moment foren exòtiques. Ara, l'exòtic és l'espectacle de masses, ha deixat de ser allò genuí per a uns pocs escollits i és a l'abast de tothom. És el mateix fenomen que succeeix a la pintura paisatgística olotina. Neix en el moment que el Fluvià està més contaminat per les indústries tèxtils i els primers pals d'electricitat formen part del paisatge de la Garrotxa. És a dir, aquests fenòmens artístics neixen en el moment en què els seus referents s'han mort, quan deixen de ser purs, quan evoquen l'*ubi sunt*.

Finalment, aquestes dues obres també s'han situat a la lleixa de «literatura de viatges». Mentre que *Paradisos oceànics* pot formar part d'aquesta etiqueta, ja que el forma un conjunt de quatre narracions, cadascuna dividida en episodis, que descriuen les diferents illes de la Societat a tall de crònica o reportatge de viatges —de la mateixa manera que ho fan *La ruta blava*, de Josep M. de Sagarra, i *En els tròpics*, de Josep Carner—, no veig tan clar que *Peikea, prince-*

sa caníbal i altres contes oceànics comparteixi el mateix lloc. No entraré ara en l'ambigüitat terminològica sobre què s'ha d'entendre per literatura de viatges; en qualsevol cas ja ho deixa clar Narcís Garolera en introduir l'estudi *Excursionisme i literatura a Catalunya (1875-1900)* [1998: 53-71].

Com i on es poden situar aquestes obres

Així, doncs, negant la presència de Rousseau i d'exotisme a les dues obres d'Aurora Bertrana que he mencionat abans, i negant l'acceptació de «literatura de viatges» pel que fa a *Peikea, princesa caníbal i altres contes oceànics*, com, i on, es poden situar aquestes dues obres? Intentaré treure'n l'entrellat capbussant-me en la narració *Peikea, princesa caníbal*, que dóna títol al recull. Aquest conte, juntament amb el següent, anomenat *Venjança de déus*, són els únics l'acció dels quals es situa a mitjan segle XIX, per tant, més a prop dels corrents de la Il·lustració francesa.

El conte està dividit en vuit episodis, més o menys de la mateixa llargada. L'acció passa devers el 1866. Tot i que els primers escrits de Bougainville sobre la Polinèsia daten de 1766, no és fins al 1842 que Tahití passa a ser protectorat francès. Per tant, el marc temporal de l'acció se'ns situa en una època en què els costums dels polinesis encara no s'han perdut totalment. Lévrier, el protagonista, jove francès que es fa mariner cansat del luxe parisenc, arriba després de quatre anys de navegació a l'illa de Nukuhiva, poblada per la raça marquesana. Segon assenyala Chadwick [1968: 231]: «En particular a Tahití, el salvatgisme dels guerrers nadius és

En els contes oceànics escrits per Aurora Bertrana es fa palesa la dialèctica entre l'home i la natura.

proverbial [...] Entre els Maori, on el govern ha romàs tribal fins al final, la guerra era una passió, i els Marquesans, que probablement representen l'organització tribal en la seva forma més perfecta, es troben entre els guerrers més ferotges i caníbals del Pacífic»(1). Però Lévrier arriba a l'illa en un «viratge transcendental de la història marquesana. Era el minut palpitant i definitiu per a l'home de la selva, sa, noble, fort i bell, d'enfrontar-se amb el blanc, armat, astut, diplomàtic i hipòcrita» [PPC: 14]. Ens trobem en el punt d'inflexió de la història de la cultura marquesana. Tot i que el narrador ens recorda que «Els vells enyoraven els temps gloriosos de guerres, de sacrificis de grans festes religioses o paganes» [PPC: 13], el canibalisme a Nukuhiva encara existeix: «el canibalisme —la pilastra més ferma de llur religió— estava oficialment abolit. Encara es practicava algun cas isolat d'antropofàgia, però les antigues cerimònies de sis, vuit i fins deu víctimes humanes, havien desaparegut per un mai més» [PPC: 13]. Aquest és, doncs, el panorama que es troba Lévrier, entre marquesans ara ja aigualits pel poder de l'home occidental, i el poder transformador de la tècnica.

L'autor empíric i l'autor narrador

Com ja he dit al començament de l'article, la veu de l'autor empíric, Aurora Bertrana, i de l'autor narrador, alternen en la narració. L'autor empíric ens dona la seva opinió respecte als blancs: «Adés se'ls presentava vestit de missioner, adés de militar. Ara, els mostrava una creu, més tard brandava una espasa. Avui guaria els malalts, demà assassinava

un germà» [PPC: 12]; o bé: «i allí on aquesta ambiciosa raça plena de suficiència posa la seva petja, tota la vida dels pobles en resta trasbalsada» [PPC: 12], alhora que també apareix la veu de l'autor narrador dient que «l'invasor desconfiava del salvatge» [PPC: 14], «El misteri de la boscúria poblada d'antropòfags feia un cert respecte als conquistadors» [PPC: 14]. Com es pot comprovar en aquests petits fragments, se'ns il·lumina la visió dual d'Aurora Bertrana. Per un costat, tenim la de l'autor empíric en contra de la civilització, en contra de l'home blanc(2), a la qual se sobreposa la veu de l'autor narrador amb la consciència que el blanc és el conquistador, la raça superior de la qual els nadius «començaven de comprendre la potència de canons i fusells. Apreciaven la força de les naus dels blancs, admirant la perfecció de llur mecanisme» [PPC: 12]. L'autor empíric és conscient que els nadius són els «salvatsges», els «antropòfags».

Lévrier té vint anys i la sang li bull. Ell sap, pel capità del vaixell, que els habitants de l'illa són salvatsges, practiquen l'antropofàgia, no són els homes civilitzats de la vella Europa. ««Aneu amb compte, Lévrier; no us allunyéssiu massa, encara hi ha caníbals»» [PPC: 15], li diu el capità del vaixell. Tant se val: «Explorar una selva plena de caníbals, era, per l'ardit matelot, un plaer nou d'una sabor suculenta» [PPC: 11]. Lévrier se sent córrer la sang per les venes, confia en la seva joventut i, sobretot, confia en el seu revòlver. En un moment determinat de la narració se'ns presenta «immens com un déu» [PPC: 15], perquè «les palpitations de la selva li arribaven fins a la mateixa sang»



TORRENTS / FONS BERTRANA UDG

[PPC: 15]. La natura el posseeix, li dona la vida divina, fins arribar al capdamunt de l'illa: «contemplà la nova perspectiva. Davant seu, lla al lluny, s'estenia la infinitat blavosa del Pacífic. A baix, sota els seus peus, es dibuixava la gran badia de Taiöhae» [PPC: 16]. S'ha convertit en un déu, i això és confirmat per la mateixa tribu en casar-se amb la princesa caníbal, Peikea. Des de que es casa i durant la seva estada a l'illa Lévrier es passa a dir Atea. No és en va, aquest nom, ja que Atea és el déu de la Creació. Qualsevol forma de vida a l'illa deriva d'Atea [Chadwick, 1968: 401]. El nou nom condemna el personatge. Aquí se'ns il·lustra la contradicció, o la ironia, entre l'autor narrador i l'autor empíric. Mentre l'un critica l'acció dels blancs, l'altre no deixa d'acceptar estoicament la superioritat de la raça europea. Inconscientment, l'autor empíric transforma el passiu Lévrier en un déu, en un ens potencialment actiu i espiritual, sense cap mena d'experiència. Per altra banda, el fet que la tribu accepti l'encarnació d'un déu en l'home blanc és una necessitat de recuperació dels costums, malgrat tota la destrucció que els blancs mateixos han portat a terme. Els

blancs han destruït ja tantes tradicions que «els temuts i els prestigiosos guerrers marquesans ja no tenien de menester ni rei, ni sacerdots, ni capitostos [...] L'esperit de la raça marquesana havia estat ferit de mort. La paraula dels primers missioners s'havia fet sentir i les velles creences trontollaven» [PPC: 13]. Tal com recorda Chadwich [1968: 23]: «Entre aquesta gent tan guerrera, el lligam més fort d'unitat era la religió»(3). Així, negant la pèrdua de religió, els nadius s'autodestruïen. A partir d'ara, acceptant aquesta religió natural que està en contra de l'home occidental, la natura deixa de ser el teló de fons d'un mer decorat per formar part activa de la història. Intenten trobar una sortida amb Atea. Intenten tornar a bastir la seva cultura.

En aquest conte d'Aurora Bertrana la dialèctica entre l'home i la natura es deixa palesa al llarg de tota la narració: quan la mateixa selva abriga, aixopluga i amaga els nadius, quan la natura està en comunió amb els enamorats, però també quan la natura passa factura de tot el mal que se li ha fet. Arriba un moment que Atea no pot aguantar més la vida a l'interior de l'illa i intenta escapar-se. En el darrer capítol l'acció es precipita i Atea pren la segona i darrera determinació, que comportarà l'acció final: escapar-se de l'illa i tornar amb els blancs, navegar pel Pacífic i recuperar el seu nom cristià. El germà de Peikea el persegueix durant la seva fugida i ell no vacil·la a disparar-li un tret. El mata. La solució és tràgica, brutal, cínica. Peikea, sola a la cabana, es reconforta pensant en el fill que d'aquí a un temps ha de néixer del blanc. La mort i l'espe-

ra del nou fill són la imatge contraposada i patètica del canvi definitiu, és la transició cap a la frontera entre allò que es coneix i allò desconegut. La guerra genètica típica entre els pobles bàrbars i els imperialistes ha començat. L'element que condueix d'una manera força decisiva a la tragèdia i al cinisme és la manca de providència durant tota l'acció, per la manca d'un vertader déu. Finalment, l'home salvatge no és el marquesà nadiu de l'illa, sinó el mateix home blanc. Lévrier, enmig de forces adverses, intenta guanyar i sobreviure. Sobreviu en escapar-se, guanya en deixar els seus gens a la tribu. El protagonista esdevé heroi.

Els capítols que separen l'entrada i la sortida de la selva per part de Lévrier serveixen per descriure la vida de la tribu a l'illa, i, pel que he pogut consultar, Aurora Bertrana realment se n'havia informat molt bé. Així, bàsicament, només trobem acció en el segon i vuitè capítols, que coincideixen amb les decisions de Lévrier: entrar a la selva i fugir-ne, respectivament.

Trets naturalistes i londonians

Amb tot el que he dit fins ara se'ns revela la novel·la naturalista, amb trets sospitosament londonians. Jack London apareix traduït al castellà a mitjan de la dècada dels 20 a l'editorial Prometeo de València [Cabezas, 1986: 76]. Tanmateix, Aurora Bertrana deu llegir-ne els originals en anglès o traduccions al francès, ja que a partir de 1923 se'n va a viure a Suïssa. Tot i així, ja els anys 1905 i 1906, la publicació periòdica *Por esos Mundos* publica capítols d'*El llop de mar*. D'alguna manera,

Aurora Bertrana utilitza Jack London com a font literària, fet que també queda palès en l'edició crítica que estic preparant d'una novel·la inèdita de l'autora titulada *Gisy, novel·la d'un llop*(4). També Jack London havia realitzat algun viatge a la Polinèsia amb la finalitat de trobar-hi nous decorats per a les seves novel·les, després dels paisatges blancs d'Alaska. Bertrana, imitant London, pren apunts del natural. Bàsicament, la història que se'ns explica a *Peikea, princesa caníbal* és una història de vida domèstica amb amor no correspost. Segons assenyala Chadwick [1968: 253], «Les històries de vida domèstica existeixen sovint al costat de les històries d'aventures»(5), i, per tant, la història de Peikea pot ser una narració oral que Aurora Bertrana sentís mentre vivia a Papeete. La tradició oral és forta, encara els anys 20 a la Polinèsia, i amb la lentitud dels mitjans de comunicació podia prendre aquesta font oral i fer-se la seva, sense que fos descobert durant una bona època. Tot i així, ella reconeix: «Ell mateix [Lévrier] m'ha explicat l'aventura de la princesa caníbal» [PPC: 10].

En definitiva, l'entorn natural de *Peikea, princesa caníbal* pren els trets naturalistes i s'entronca amb els contes curts de Jack London quan comença a ser regit per forces incomprensibles, quan l'entorn es presenta agressiu, indiferent a la vida, destructor. Qualsevol mena d'harmonia entre l'ésser viu i la natura desapareix. La natura passa de ser l'element panteista al monstre destructor imprevisible. La brutalitat i la violència de l'escena final és el preu que es paga per escapar-se de la trivialitat de la vida burgesa

L'entorn natural de «Peikea, princesa caníbal» entronca amb el dels contes curts de Jack London.

moderna. Qualsevol tipus de violència –humana, de la natura, a nivell individual o col·lectiu, de l'home salvatge o de l'home suposadament civilitzat, violència contra el proïsme i violència contra un mateix– serveix perquè el conte naturalista tingui èxit, perquè la violència és l'element més important per acabar un conte d'acció [Cabezas, 1986: 38-77]. Però és que fins i tot els personatges d'aquest conte segueixen la línia londoniana. Les generalitzacions en les característiques que atribueix Cabezas [1986] als personatges de Jack London es poden utilitzar per als personatges de *Peikea, princesa caníbal*. I no tan sols això, sinó també l'ús de *flashbacks*, les interrupcions a la narració per fer aparèixer la veu de l'autor empíric, la manca d'acció als contes, l'abundància de personatges plans privats de lliure arbitri, aïllats... i un munt de característiques més que la literatura de Jack London i la d'Aurora Bertrana comparteixen.

El meu propòsit és parlar de l'exòtic a la literatura catalana dels anys 30 realitzada per Aurora Bertrana. Em sembla que amb tot el que he dit fins ara queden clares dues coses. La primera és que no hi ha el rerefons rousseauinià simplificat en el retorn a la natura. Si en el retorn a la natura també s'hi encabeix el *bon sauvage*, el retorn al paradís de l'Edèn, em sembla que l'illa de Nukuhiva no està representant aquest paradís, ja que el jardí etern no està poblat d'antropòfags i de salvatges guerrers. I, encara, els salvatges de l'illa tampoc estan representant el *bon sauvage* de Rousseau. Els nadius de l'illa estan a mig camí entre l'*homo selvaticus* i l'*homo syl-*

vestris. Així, i seguint el que diu Bartra quant a l'evolució del mite de l'home salvatge [1997: 51]: «Los habitantes de la Edad de Oro o del Edén no eran seres salvajes. A diferencia de los pastores que viven pacífica y bucólicamente en contacto con la naturaleza, o de Adán y Eva en el Paraíso, los salvajes son ellos mismos seres semi-bestiales. En todo caso, más que una lenta evolución del mito del paraíso original, encontramos su confluencia conflictiva y contradictoria en el mito del *homo sylvestris*». El Tahití que coneix Aurora Bertrana és heterogeni i contradictori. L'home salvatge que se'ns presenta és paral·lel a la figura del salvatge renaixentista que anuncia, tràgicament, l'arribada de la modernització. Per tant, la confluència conflictiva i contradictòria de Bartra es reflecteix en el misticisme dels marquesans que exalta la comunicació natural amb la divinitat en la figura d'Atea, en contra dels conquistadors que anul·len i aboleixen aquest estat primitiu que als seus ulls és corrupte. Atea és el salvatge i el conquistador a la vegada. Als ulls dels conquistadors cristians, una religiositat fonamentada en el canibalisme és una religió natural desviada i descarrilada. Els nadius de Nukuhiva ja no són els homes silvestres. No són, encara, l'Adam i Eva del Paradís Etern.

La segona cosa que, al meu entendre, queda força clara és que l'element exòtic, si és que hi és, no es tracta d'aquell element nou extret més amunt d'una citació de Marta Vallverdú. El mot *exòtic* ja ha quedat fossilitzat pel seu ús, i pot estar descrivint paisatges llunyans. Tot i així, és un exotisme aplicat a les necessitats d'Occi-



dent, és l'Orient reorientalitzat per a les ments europees i «civilitzades», és un exotisme que intenta donar una identitat a tot allò que s'ha negat a través de la violència dels imperis. Crec que és lícit extrapolar el que diu Edward W. Said sobre l'orientalisme per explicar l'exotisme o l'exòtic d'Aurora Bertrana que jo entenc, ja que un cop els occidentals hem après que *orientalisme* té connotacions negatives de domini i de poder, se substitueix aquesta denominació per altres *ismes*. L'exotisme també és un succedani d'orientalisme [Bartra, 1997: 16]. Així, parlant de l'orientalisme, Said diu [1991: 49]: «es descriu l'oriental com si es tractés d'alguna cosa que es jutja (com en un tribunal de justícia), alguna cosa que s'estudia i es relaciona (com en un currículum), alguna cosa objecte de disciplina (com en una escola o a la presó), alguna cosa que s'il·lustra (com en un manual zoològic). La qüestió és que cada un d'aquests casos conté i representa l'oriental en esquemes de domini». Aquests quatre aspectes despectius de domini del blanc sobre qualsevol altra raça també els trobem en el conte d'Aurora Bertrana. Així, si hem de fer cas del que ens ha dit la mateixa autora, acabem jugant el joc que ella havia volgut. Amb

Una atenció seriosa a la vida i l'obra d'Aurora Bertrana dóna noves pautes a l'hora d'estudiar els seus textos.

tot això el que vull dir és que les dues veus narradores són tan contradictòries que ni la mateixa autora s'hi reconeix, ja que, aparentment, vol estar en contra del blanc i a favor del nadiu. Extrec tots els exemples del mateix episodi, el tercer, que representa el primer moment en què nadius i imperialistes es troben cara a cara.

Tres exemples reveladors

a) Pel que fa a tractar l'oriental com allò que es jutja, ho trobem en el parlament entre el capità Straw i el mariner Lévrier l'endemà que aquest jugués amb Peikea i la rebutgés [PCC: 23-24]:

«—Diu que una ofensa així es paga amb la vida. Peikea li ha encarregat que no torni sense el vostre cos fet a trossos. Altrament ell no podrà deixar-se créixer mai més els cabells ni llevar-se l'os humà que hi porta lligat. Així ho manen les lleis canibalesques. Compreneu?»

«—Comprendc —va dir Lévrier, aclaparat—, però jo no puc pas deixar-me matar per plaure aquesta dona poderosa. Si l'home tatuat vol la meua vida, jo li pendré la seva, i en paus.

«—Molt bé —va dir Straw—, si això fos tan simple jo ja l'hauria expedit abans que vinguéssiu. Però darrera d'aquest home hi ha tota una tribu. Un cop ell sigui mort en vindran d'altres. Ni vos ni jo posseïm prou mitjans per a lliurar-nos de la venjança llur. Ens espïaran, ens esperaran amagats, ens hauran tard o d'hora. No tindrem altra solució que fugir».

b) Quant a tractar el nadiu com allò que s'estudia i es relaciona, com si fos un currículum, en tenim un exemple en la pri-

mera trobada entre Lévrier i el marquesà que ve a defensar l'honor de la princesa [PPC: 22]:

«L'agitació del marquesà va créixer en veure Lévrier. Féu un bot per tirar-se-li a sobre. Straw, més rabent, va barrar-li el pas. El mariner havia pogut treure's l'arma ràpidament i apuntava el salvatge.

«Sortosament el capità Straw habitava a les illes des de la seva joventut. Coneixia els caníbals i sabia les paraules que calien per a tranquil·litzar-los. El salvatge va calmar-se una mica. Després es celebrà una escena digna d'enregistrar-se a la història dels pobles. Aquell racó de boscúria es convertí en una mena de Parlament selvàtic».

c) Quant a l'objecte de disciplina, se'ns descriu en la impressió que s'emporta Lévrier en veure el marquesà [PPC: 21]:

«De sobte el seu esguard [de Lévrier] es topà amb un espectacle extraordinari. Straw parlava en dialecte del país, amb un ésser estrany, agençat d'una manera indescriptible. El capità estava molt serè, però engrapava un revòlver».

d) Finalment, el tractament de l'oriental com allò que s'il·lustra com si fos un manual zoològic, ho veiem en la descripció de l'autor narrador en aparèixer en escena per primer cop el marquesà [PPC: 21-22]:

«L'home de la selva no portava altra vestidura que el tatuatge minuciós i complicat que ha fet cèlebre en tot el món la raça marquesana. Duia la meitat de la testa afaitada de nou, l'altra meitat afavorida per un llarg manyoc de cabells. Aquesta resta de cabellera passava a través d'una rotllana feta d'un os humà, esculpit en forma de tikí. De les orelles li penjaven

algunes perles grolleres que anaven coll avall, balancejant-se. Portava als turmells i a les cames uns flocs espessos fets de cabell d'home. El gegant marquesà anava acompanyat d'una porra de fusta representant la testa d'un ídol. El mànec tenia un metre i mig d'alçària i era gruixut com un braç. No calia gaire imaginació, per a comprendre que un sol cop d'aquella arma deixés un home mort. Lévrier va capir immediatament la gravetat de l'escena».

Recapitulant els exemples suara esmentats s'evidencia la postura de l'autor narrador, *alter ego* de l'autor empíric, que es troba en total acord amb les tendències imperialistes de domini del moment en què s'escriu l'obra, molt a pesar de les idees de l'autor empíric.

Per concloure

Per concloure, de la mateixa manera que la novel·la de Jack London no pertany a cap literatura de viatges, ni a cap èstica exòtica, i atesa la gran connexió que s'hi estableix amb *Peikea, princesa caníbal* i altres contes oceànics, no crec que sigui oportú anomenar aquesta obra literatura de viatges i molt menys literatura de l'exòtic. És literatura naturalista, literatura catalana naturalista feta a l'estranger.

Però, clar, ¿i ara com s'explica el fet que per una banda Aurora Bertrana estigui criticant l'acció de l'home blanc i per l'altra l'estigui abonant, conscientment o inconscientment? L'explicació és ben senzilla: pren Jack London com a patró, com a font literària, sabent que és una literatura nova que ha arribat a Espanya i que té èxit, sense arribar a copsar la finalitat política de les obres de London.



Agrupació Fotogràfica de Catalunya

Duc de la Victòria, 14, pral.

EL Consell Directiu té l'honor d'invitar-vos a la Conferència que donarà en nostre estatge social el vinent dia 13 de Maig, a les 10 de la vetlla, la senyora

Aurora Bertrana

qui versarà sobre coses viscudes a

LA POLINESIA

i comentarà l'interessant projecció de clixés descriptius que presentarà el senyor

Denis Coffat

Barcelona, Maig de 1932.

FONS BERTRANA UDG

En qualsevol cas, sóc del parer que estudiar un text a partir del marc biogràfic és un error que condueix l'estudi a lligar-se a la voluntat del mateix autor, a jugar el joc de l'autor empíric, sense la llibertat d'interpretar el text pel text.

Per acabar, cal dir que l'obra d'Aurora Bertrana és una obra ben feta. Molt ben feta, m'atreviria a dir, ja que s'han hagut d'esperar setanta anys perquè aquestes contradiccions es veiessin, tot i que encara ara hi ha gent que s'entesta a creure les seves obres talment com si fossin una crònica de vida, com si fossin un llibre sagrat que s'ha de respectar. Evidentment, és una postura molt lícita, i més si serveix per justificar postures de l'estudiós o de tota una cultura. En qualsevol cas, em fa l'efecte que un estudi seriós sobre la seva obra i

la seva vida dona noves pautes a l'hora d'estudiar els seus textos, unes pautes que tenen un denominador comú: la contraposició entre la realitat i la ficció, el desacord viu i permanent entre l'autor empíric i l'autor narrador, la contraposició entre el somni exòtic d'Orient i la realitat imperialista d'Occident.

Totes aquestes contraposicions es coagulen, se'n perden els límits i les fronteres fins a esdevenir Aurora Bertrana, ella mateixa,

una figura exòtica que els anys 30 caigué en la seva pròpia trampa: creure's les ficcions literàries per viure, i fer viure, una vida paral·lela i paradoxal als ulls dels seus coetanis i lectors.

Manel Esteban i Pagès

és llicenciat en filologia catalana.

Text adaptat de la comunicació llegida a la XLVI Annual Anglo-Catalan Society Conference, UAB, desembre de 2000.

Notes

1. La traducció és meua.
2. La postura de l'autor empíric contra la raça blanca també es palesa a la conferència que porta per títol *El viatge educatiu i instructiu* i que Bertrana va llegir l'11 de novembre de 1930 al Club Femení d'Esports de l'Ateneu Barcelonès, el manuscrit de la qual es localitza a la Universitat de Girona, Biblioteca, Fons Bertrana, caixa 15.
3. La traducció és meua.
4. Universitat de Girona, Biblioteca, Fons Bertrana, Aurora Bertrana, ms. 2.
5. La traducció és meua.

Relació bibliogràfica

Obres d'Aurora Bertrana referenciades

- PPC: *Peikea, princesa caníbal i altres contes oceànics*, Barcelona: Col·lecció Bala-gué, 1934.
- PO: *Paradisos oceànics*, Barcelona: Edicions de l'Eixample, Espai de Dones, 1993.
- El Marroc sensual i fanàtic*, Barcelona: Mediterrània, 1936.

El Marroc sensual i fanàtic, Barcelona: Columna, De Viatge, 2000.

Memòries fins al 1935, Barcelona: Pòrtic, 1971.

Memòries fins al retorn a Catalunya, Barcelona: Pòrtic, 1975.

Estudis consultats sobre la vida i l'obra d'Aurora Bertrana

BONNIN I SOCIAS, Catalina, *Aurora Bertrana, vida i obra (1892-1974)*, tesi doctoral dirigida pel Dr. Pere Roselló i Bover, Universitat de les Illes Balears, Facultat de Filosofia i Lletres, Departament de Filologia Catalana i Lingüística General, 1999 (en premsa).

VALLVERDÚ, Marta, «Una visió de l'exòtic en els llibres de viatges: *Els paradisos oceànics* d'Aurora Bertrana», *Els Marges*, 52, març de 1995, p. 103-114.

DIVERSOS AUTORS, «Aurora Bertrana, vint-i-cinc anys després», *Revista de Girona*, núm. 193, març-abril 1999.

Altres referències

- BARTRA, Roger. *El salvatge artificial*, Barcelona: Destino, Ensayos, 1997.
- CABEZAS, Francisco (cur.), *Jack London, relats*, Madrid: Càtedra, 1986.
- CHADWICK, H. Munro et alii, *The growth of literature*, Cambridge University Press, 1940, reimpressió de 1968, vol. III.
- ECO, Umberto, *Interpretación y sobrinterpretación*, Madrid: Cambridge University Press, 1995. Segona edició de 1997.
- *Entre mentira e ironia*, Barcelona: Lumen, 2000.
- GAROLERA, Narcís, *L'escriptura itinerant. Verdager, Pla i la literatura de viatges*, Lleida: Pagès Editors, col·lecció d'assaig Argent Viu, 1998.
- GENTILI, Bruno et alii (cur.), *Oralità, letteratura, discorso. Atti del Convegno Internazionale, Urbino 21-25 luglio 1980*, Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1985.
- SAID, Edward W., *Orientalisme, identitat, negoci i violència*, Vic: Eumo, 1991.