

**DONA I LITERATURA EN ELS ANYS TRENTA:
LA NARRATIVA DE LES ESCRIPTORES CATALANES
FINS A LA GUERRA CIVIL**

Neus Real Mercadal

Tesi doctoral dirigida pel Dr. Jordi Castellanos i Vila

Departament de Filologia Catalana
Facultat de Lletres
Universitat Autònoma de Barcelona
Octubre 2003

però també espacial), iniciat a *Eulàlia* i confirmat en els volums de 1930 i 1931 (un tret que *Final i preludi* havia ratificat, també, el 1933). La representació de la joventut moderna, en tercer terme, prenia cos novament en la ficcionalització de determinats cercles de relació i d'una certa tipologia femenina. Finalment, s'hi tornava a plantejar el tema de la puresa des de la perspectiva matisada que ja apareixia a la novel·la de 1928 i a *El camí reprès*.

En aquest cas, però, la contraposició de les dues protagonistes femenines aportava, per la seva complexitat constructiva, més profunditat en el tractament temàtic i en l'articulació dels caràcters, tanmateix destinats a demostrar tres tesis: la primera, que el pecat de la carn només es redimeix amb l'amor autèntic; la segona, que, si aquest no és assolible, resulta preferible renunciar a les relacions sentimentals que embrutir-se encara més amb un vincle qualsevol (potser socialment reconegut, però mancat de sentiment) en benefici d'una respectabilitat que no és sinó hipocresia, i la tercera, que la dignitat personal és allò que cal prioritzar. Tot i la presència d'una intenció didàctica evident, es diluïa l'esquematzació maniquea que havia predominat en els textos anteriors; un grau remarcable d'elaboració tècnica, dins de la qual destaquen el canemàs estructural i el recurs a la intertextualitat, hi contribuïa substancialment.

Les algues roges presenta una estructura molt definida i treballada. La seva organització tripartida, absolutament simètrica, queda perfectament travada mitjançant els components distributius, temporals, espacials, argumentals i temàtics, relligats també per diversos elements simbòlics. La primera part, subdividida en deu capítols que ocupen seixanta-cinc pàgines, correspon a un any transcorregut d'abril a abril (de primavera a primavera), té la seva localització a Barcelona i s'hi exposen, bàsicament a través de les circumstàncies sentimentals de Marina, el problema de la virginitat i de les relacions amoroses. La segona, repartida en setze apartats que cobreixen cent vint-i-una pàgines, abasta dos mesos i mig (d'abril a juny, i per tant una altra primavera), s'emmarca a París i, mitjançant la vida en comú d'Isabel i de la seva amiga, desclou el conflicte entre l'amor i la passió, les relacions dona/dona i els motius de la dignitat i de la puresa, epicentres de la novel·la. La tercera, dividida altra vegada en deu capítols i desenvolupada en seixanta-tres pàgines, representa un període de vint mesos que van de juny a desembre, de desembre a abril i d'abril a abril una altra vegada (en conseqüència, un altre cop de primavera a primavera), i, a partir del vincle entre les dues protagonistes, d'una banda, i de Marina amb la seva mare, de l'altra, s'hi tracten els temes de

l'amistat, de la relació mare/filla i de les possibilitats de la felicitat individual. En cadascuna d'aquestes parts, l'aigua i les aus (amb concrecions específiques) actuen com a motius recurrents que acaben de blindar la trama des de la dimensió metafòrica. Aquest quadre ho resumeix en esquema:

TEXT			
DIVISIÓ GENERAL	Primera part	Segona part	Tercera part
ESPAI ESPECÍFIC	10 capítols = 65 pàgines	16 capítols = 121 pàgines	10 capítols = 63 pàgines
HISTÒRIA			
TEMPS	1 any = abril > abril (primavera > primavera)	2 mesos i mig = abril > juny (primavera)	20 mesos = juny > desembre / desembre > abril / abril > abril (primavera > primavera)
LOCALITZACIÓ	Barcelona	París	Barcelona
FIL ARGUMENTAL	Situació sentimental de Marina	Vida en comú Isabel/Marina	Relació Isabel/Marina Relació Marina/mare
TEMES	Problema de la virginitat Problema de les relacions amoroses	Conflicte amor/passió Relacions dona/dona Dignitat i puresa	Amistat Relació mare/filla Possibilitats felicitat individual
SÍMBOLS	A i g u a /		a u s

El blindatge estructural troba un reforç decidit en la interacció directa amb «El perill» i amb *Final i preludi*, l'obra que, a finals de 1933, s'havia afegit a l'entreteixit textual vernetià. Si el relat de 1930 bastia els precedents argumentals de la història d'Isabel, la novel·la editada per Vernet després de dos anys sense publicar cap llibre (concentrada com estava en la tasca sociocultural al CFEB) hi remetia mitjançant la referència puntual al personatge i, sobretot, hi establia un paral·lelisme general clar: Raimond Vilella, el caràcter principal, era una versió masculina d'Isabel Domènec. Aquesta inversió genèrica de protagonisme va aportar la baula que faltava en la configuració d'un pla narratiu general, dissenyat a partir de la intertextualitat, per donar una via de sortida als temes i als plantejaments constants de la producció prèvia de l'autora; o almenys això sembla. Perquè Raimond havia d'aparèixer, amb un paper clau, en els dos darrers capítols de *Les algues roges*. *Final i preludi* es converteix, des d'aquesta perspectiva, en la prefiguració del que s'hi havia de formalitzar, per bé que encara sense una resolució completament explícita. Els dos títols reprenien les vies d'*El camí reprès* i d'«El perill» al mateix temps que obrien noves possibilitats creatives dins del cosmos literari de Vernet (unes possibilitats, per motius dels quals no ha restat cap

indici, mancades de la continuïtat que s'insinuava). Abans de seguir parlant de la novel·la de 1934, doncs, convé detenir-se en la de 1933.

Final i preludi presenta una trama organitzada en tres parts a l'entorn d'una història construïda sobre dues línies argumentals relacionades: el robatori de trenta mil pessetes al despatx on treballa l'advocat Raimond Vilella i el trencament de la relació d'aquest amb Agnès, la seva promesa. La culpabilització del caixer, un pobre home a qui el director compra per tapar l'escàndol que suposaria el descobriment de l'autèntic lladre (el seu fill), provoca la indignació de Raimond, els principis del qual no li permeten acceptar la vilesa. Aquesta presa de posició provoca l'enfrontament amb Agnès i posa de manifest les deficiències de l'amor de la parella, basat en una passió que encobreix unes actituds vitals i ètiques massa diferents com per possibilitar la unió reeixida en el matrimoni. La ruptura tanca l'obra després d'una sèrie de discussions en què, fins que la irrenconciliabilitat de les personalitats i de les expectatives individuals no esdevé una evidència absoluta per a Raimond, l'atracció física havia determinat sempre la reconciliació.

Fa la seva aparició, així, una nova versió del problema de l'amor ideal. Aquest cop és un personatge masculí qui, per primera vegada en les novel·les vernetianes, concentra el protagonisme del relat i s'erigeix en model de conducta. Raimond constitueix, en aquest sentit, un *alter ego* de les protagonistes femenines de les narracions anteriors, escindides com ell entre la raó i la passió. La noblesa, la generositat, la puresa espiritual, els ideals i, també, la sensualitat i les contradiccions que s'havien encarnat en dones de ficció —i en la protagonista d'«El perill» amb una força especial— prenen cos, ara, en un caràcter de l'altre sexe; i ho fan justament en contraposició a una figura femenina que en representa el pol contrari des de la perspectiva de l'actitud vital: l'ambició, l'interès, l'egoisme, la superficialitat i la recerca exclusiva del benestar personal. Una dona, en definitiva, que conduiria Raimond a la renúncia dels seus valors fonamentals com a individu. El personatge, però, se n'adona a temps, en un procés progressiu de conscienciació que acaba descloent la naturalesa de la seva relació amorosa amb Agnès: «—I ara... ara l'amor té gust de carn i de foc, i només em serveix per a embriagar-me i atordir-me. L'amor em va colgant i embrutint, ja no sóc capaç ni digne d'escoltar [Bach] amb l'ànima serena!» (197).¹⁸⁷

¹⁸⁷ La referència a Bach és del tot rellevant, tant per l'austeritat característica del músic com per la seva contraposició als compositors romàntics (en un correlat narratiu que, a desgrat de les diferències de grau,

El canvi de gènere del protagonista sembla respondre, en primer terme, a un objectiu clar respecte del públic femení de Vernet (sense descartar l'atenció a un hipotètic lectorat masculí per part de l'escriptora): la configuració d'una antagonista de la dona ideal representada, si més no en potència, mitjançant la tipologia habitual de les seves heroïnes. Agnès, com el desenvolupament argumental tematitza a través del fet que Raimond trenqui amb ella, s'articula en termes de contramodel, d'exemple (literari) del que no havia d'esdevenir cap noia que aspirés a l'autoperfeccionament, a la realització personals i a una autèntica relació amorosa amb un home "de debò". Des d'aquest punt de vista, el seu nom se suma a l'Estrella d'*Eulàlia* i a la Balbina d'*El camí reprès* (i, en un sentit diferent, també a la Lluïsa d'*Amor silenciosa* i a l'Amèlia de «Dues germanes»), però en un grau superior de definició. La caracterització concreta d'aquest ens ficcional fa inevitable la connexió amb les idees que Vernet havia formulat en la seva conferència al CFEB, tant pel lligam conceptual de la ponència i de la novel·la com per la proximitat cronològica de la primera (de finals de 1931, recordem-ho) amb la redacció de la segona (datada «Agost-octubre 1932» i enllestida, per tant, en el primer període de menys activitat del centre després de la incorporació de l'autora als seus quadres directius). En el bastiment narratiu d'Agnès es posen en joc molts dels aspectes que Vernet havia exposat de viva veu, per a l'auditori de la institució, mesos abans: la mesquinesa de les actuacions femenines regides per l'exclusiu interès personal, la manipulació sensual de l'home, la manca d'aspiració a ser una persona noble i, molt especialment, el problema de l'educació.¹⁸⁸

És molt il·luminador, en aquest darrer sentit, que Raimond blasmi explícitament la formació d'Agnès com a principal culpable del seu egoisme —de la impossibilitat que entengui l'ètica que ell defensa— i que sigui en aquest punt del relat, precisament, que aparegui la referència més important a Isabel Domènec; s'introdueix, d'aquesta manera, un element intertextual clau per a la comprensió de la novel·la, de la tesi que s'hi planteja i de la reparició de Raimond a *Les algues roges*:

[...] En moltes coses no hi entens res o no hi vols entendre, perquè t'han educat així, i només veus el cantó egoïsta de les coses. I llavors no et puc obeir, he de contradir-te per força. T'han educat dins un horitzó massa estret, Agnès. No pots comprendre que al món hi ha moltes coses fora del teu abast, moltes coses que tu no

recorda un dels mecanismes de *Teresa o la vida amorosa d'una dona*), i també pel fet que Isabel Domènec n'és explícitament, a «El perill» i a *Les algues roges*, una fervent entusiasta (igual que ho és Cecília a *El camí reprès*).

¹⁸⁸ V. II.2.1.3.

pots entendre, perquè ta mare no les ha enteses mai, o no les ha volgudes veure i no ha volgut que les veiessis...

— Què vols dir, ara? Posa't a bescantar la meva educació! què hi trobes? Què li falta? No he estat en un bon pensionat? I no he tingut sempre bons exemples, a casa? És que volies que em deixessin anar pel món a tafanejar-ho tot, a barrejar-me amb aquestes noies que ara corren? Si són unes vulgars mal educades! I què li trobes, a la mamà? No ha estat massa bona, la pobra! Si només ha viscut pel marit i pels fills, i no ha reposat ni un moment per dur endavant la casa... Potser volies que ens pugés per a sàvies! Et deu semblar que una dona ha d'ésser com la Isabel Domènec, que tu admires tant!

— Ja saps que li admiro el talent, i que no m'agrada com a dona.

— I el seu talent, quin és? Jo no el sé veure. Només serveix per a estar-se de cap als llibres, i no deu saber ni agafar l'agulla. I és una maniàtica i una orgullosa. Es dona vergonya de dur faldilles. I així em volies tu, una dona, oi? Una inútil.

— No, dona, les inútils són les altres, com les Rius, que no tenen ni amor a la família, ni res. Però tu ets diferent, tu només ets massa poruga, massa arrapada a les coses de cada dia. Estic cert que la...

— Que la Isabel et donaria raó, oi? Com que és més somiatruïtes i més ximple que tu...

— Ja t'enfiles; a veure si acabem d'un cop! Ni hi pensava, en la Isabel.

— És igual! Tu em reprotxes d'ésser ignorant, i en culpes la mamà... I jo et prohibeixo que en parlis, de la mamà ho sents? Tu no la pots comprendre. Tota la vida s'ha sacrificat per fer rutil·lar les coses, per poder-nos pujar bé... (226-228)

El primer esment de la protagonista d'«El perill» havia aparegut a la pàgina 210, a propòsit del seu germà —de qui Maria Antònia, germana al seu torn de Raimond, està enamorada—; i no és pas gratuït que Raimond, en la conversa que sosté sobre ell amb Maria Antònia, li recomani que no freni les aspiracions de l'estimat, perquè aquest sabrà apreciar-ho i això refermarà el seu amor; així, abans que sigui massa tard, es podrà evitar «el *perill* que sigui una foguerada de passió que es podria esvair» (212, la cursiva és meva). L'episodi, amb remissió inclosa al text de 1930, adquireix una doble funció dins de la trama: la contraposició amb la mena de relació que hi ha entre Agnès i Raimond, d'una banda, i el contrapunt entre els dos personatges femenins, de l'altra, els quals emmirallen, alhora, l'antagonisme implícit entre Agnès i Isabel. Maria Antònia, en efecte, comprèn Raimond, estima els llibres, és una noia apassionada però noble i generosa, ben diferent de la promesa (igual que Isabel, pot pensar qui llegeix). A més, però, el mot que vincula la novel·la al relat de tres anys abans reapareix després de la ruptura sentimental, precisament quan Raimond admet que «estava en perill...» (277). I és que l'obra homònima era protagonitzada per una heroïna de la mateixa factura que la germana de l'advocat; de la mateixa factura que, sobretot (i malgrat la diferència de sexe), el mateix Raimond.

Encara que totes les proves que se'n poden proporcionar es limiten a les narracions, la doble intersecció de *Final i preludi* i de *Les algues roges* amb «El perill» i la connexió de les dues novel·les denoten la concepció d'un projecte literari que hauria

pogut acabar, després del llibre de 1934, amb una obra en què el tema obsessiu de la narrativa vernetiana, l'amor perfecte, trobés la seva literaturització efectiva en la relació amorosa d'Isabel Domènec i de Raimond Vilella. No fou així (potser, en part, per la manca d'interès novel·lístic de l'ideal); però tant li fa. Com que aquesta relació s'insinuava en els dos darrers capítols de *Les algues roges* (i, sobretot, al final estricte del text), hi hauria, igualment, una segona motivació —no només social, més simultàniament literària, si es vol— per al protagonisme masculí tal com es construeix a *Final i preludi*: la gestació d'una possibilitat latent de desenvolupament de la història d'Isabel en una determinada línia. Aquesta possibilitat anunciaria una opció força més radical per la modernitat, des del punt de vista moral, en comparació amb les novel·les anteriors de Vernet (i amb les d'Arquimbau, de Murià i de Montoriol), en la mesura que en reformularia els plantejaments mitjançant un cert "premi" a la decisió final de la protagonista d'«El perill», materialitzada argumentalment a *Les algues roges*. Breu: no es negaria una hipotètica felicitat en parella a una dona prou valenta per assumir la seva sensualitat sense acollir-se a la coartada d'un matrimoni interessat, cosa que relativitzaria la importància de la virginitat i, en conseqüència, dinamitaria un dels components bàsics de la concepció tradicional de la feminitat. La subjectivitat femenina, afirmada en la seva individualitat en xoc frontal amb el codi social, ja no hauria de pagar l'alt preu de la solitud; sempre que, és clar (i aquí hi ha la trampa), fos fidel als valors de l'espiritualitat.

En el relat de 1933, els elements que suggereixen el disseny d'aquesta via són el desenvolupament de la història, la presència indirecta del personatge femení de 1930, la referència explícita al perill que representa la passió amorosa únicament carnal (que Isabel, com ara Raimond, ha experimentat i esquivat dolorosament), el contrast que s'estableix entre la personalitat *in absentia* d'Isabel i la d'Agnès i, finalment, el títol. Tot apunta en aquesta direcció, especialment si tenim en compte que el protagonista no només reapareix a *Les algues roges*, sinó que forma part de la seva cloenda oberta. Que *Final i preludi* es digui així, quan l'únic que l'obra mostra, de fet, és la primera secció del sintagma —l'acabament, en concret de la relació entre Raimond i Agnès—, fa que hom es pregunti, més enllà del referent musical, què és allò que es preludia. *Les algues roges* proporciona, implícitament, una resposta a l'interrogant. Però no ho fa fins a les darreres línies, que cal entendre en el marc de tot allò que les precedeix; i allò que les

precedeix, malgrat avançar vers l'escena que apunta la solució (l'última escena de la novel·la), no acaba de decantar-se pels camins més intrèpids.

En el capítol I de la narració de 1934, el més llarg de la secció inicial (ocupa tretze pàgines, mentre que els següents en tenen entre dues i deu), es posen en joc els elements essencials per al desplegament de *Les algues roges*. L'acció, ambientada en un tennis barceloní, presenta tres personatges femenins que simbolitzen tres opcions possibles per a la dona en un marc social específic, el de la Barcelona de l'època, sobre el rerefons temàtic d'una qüestió clau: la virginitat. Emília, Isabel i Marina constitueixen els vèrtexs del triangle constituït en relació amb les posicions que es contemplen.

Emília és la prototípica fadrina tradicional; esposa i mestressa de casa potencial (una idiosincràsia evident, de manera molt plàstica i sintètica, en el fet que faci ganxet en lloc de jugar), defensa a ultrança la decència i les pautes de conducta socialment acceptades. Marina, al pol oposat, representa la dona caiguda, la perduda, la jove descarada que beu cervesa, fuma, renega i, com a mínim en aparença, s'escuda en la modernitat per legitimar un comportament immoral: la manté un home amb qui no està casada i a qui ja no estima, i té un amant que és amb qui realment vol estar. Emília i Marina, tot i que es menyspreen mútuament i pertanyen a dos mons irreconciliables (els quals, tanmateix, són les dues cares de la societat burgesa), tenen un nexa d'unió: les dues mantenen una bona amistat amb Isabel Domènec, la noia educada i intel·lectual, emancipada, que ha emprès un camí personal d'independència mitjançant la professió. Isabel, externament, s'equipara amb Emília com a noia "decent"; el seu estatus social la inclou en el grup de les futures casades o, si més no, de les dones "pures" (i és indicatiu que aprengui punts de ganxet de l'amiga). En realitat, però, es pot mantenir en aquest espai gràcies al secret, ja que no és verge; el fet d'haver "caigut" sis anys abans del moment d'inici de la trama l'acosta a Marina. La seva funció de pont entre els dos extrems viabilitza el tractament complex de la condició femenina moderna, desplegat sobretot en la part central, significativament la més extensa (gairebé dobla matemàticament el nombre de pàgines de les altres dues).

Abans de l'arribada de Marina al tennis, un dels companys d'Isabel i Emília planteja obertament la qüestió de la virginitat, en uns termes connotatius del moment de transició de valors que *Les algues roges* ficcionalitza:

— I bé, què hi diu la Isabel, a tot això? —digué a l'últim Emília. — ¿No sents quins disbarats engega en Ramon? Sembla mentida.

— Calla, Emília: tu ets del segle passat.

— Que no! Mireu, aquest insolent.

— Si no ho ets, mereixeries ésser-ho.

Isabel rigué.

— Què discutiu, ara?

— Jo no li deia pas res, a ella; ja ho sabia, que no m'entendria —va respondre Ramon lentament, amb el seu aire superior.— Només que li sembla altament immoral això que sostinc i sostindrè: que la virginitat no té cap importància, en les noies com en els nois.

— Vaja, calla, per Déu.

— Passa el rosari, tu.

— Ximple! Isabel, què et sembla?

— Veritat és... aquest noi tria unes converses més... pedants...

— No fugis d'estudi. Ja que l'Emília et vol fer àrbitre, vinga la teva opinió.

— No demanis mai l'opinió d'una fadrina —saltà un dels companys, un petitó ros i gras ple de clotets i rialles. —¿No veus que et donarà sempre raó, si ets un bon mosso?

L'interpel·lat no es dignà ni mirar-lo.

— Sou ben superficials, tanmateix.

Tots rigueren. Emília feia ganxet a cent l'hora i no aixecava els ulls de la feina.

— No em maregeu, cridares —interrompé Isabel. — Jo no sé si té importància o no la... això que dius. —Isabel sentia una resistència invencible a pronunciar certs mots.— Si mai t'enamores de debò, llavors veurem què en penses. A mi, actualment... bé, fóra llarg de dir. Només estic d'acord amb tu en una cosa: la materialitat del fet en si no vol dir res. Només té sentit quan és el resultat d'un temperament excessivament... fort. Hi pot haver noies intactes que no em mereixerien gens de confiança, i en canvi...

— Vaja, sí —interrompé Emília. — Tot està en la intenció. Es pot ésser una... indecent, i una santa. (6-7)¹⁸⁹

Emília i Isabel representen, respectivament, una visió conservadora i una percepció més oberta del problema. La rigidesa de la primera contrasta amb la flexibilitat de la segona, cosa que justifica narrativament l'actitud de cadascun dels personatges envers Marina, la qual es confia a Isabel (li parla obertament del fet que té relacions sexuals amb dos homes alhora) i, en canvi, provoca Emília —a qui anomena «la tieta»— sempre que pot. És clar que les posicions de l'una i de l'altra corresponen a experiències diverses. Isabel és més tolerant perquè es troba en una circumstància equiparable a la de Marina; una circumstància que l'ha conduïda a una comprensió més

¹⁸⁹ L'agost de 1934, Josep Sol parafrazejava un article de Huxley a *Vanity Fair*, generat per la prohibició d'un dels seus llibres en pro de la moralitat; entre les idees remarcables del text, Sol anotava aquesta: «En aquests últims vint anys la nostra actitud respecte la qüestió sexual ha canviat d'una manera sorprenent» (Josep Sol, «¿Què és moral i què immoral?», *LP*, 3-VIII-1934). Els canvis, tanmateix, patien dificultats i resistències diverses; entre les que foren assenyalades en la preguerra, destaquen les conveniències socials, els prejudicis, la hipocresia, els arguments dels sectors conservadors sobre la corrupció dels costums i sobre la degeneració racial o la impossibilitat d'enderrocar de cop preceptes que havien estat operatius durant molt de temps (v. «Les dames de Tebes», *LCG*, n. 3103 (7-XII-1928), 1; Domènec Guansé, «Paganització i gonzaguisme», *LR*, n. 22 (25-VIII-1930), 11, i Millàs-Riquer, «Cap a un nou tipus d'ingenuïtat. I. La ingènua en la literatura i en la vida», *LR*, 4-VII-1936 —l'autoria, en aquest darrer cas, és femenina).

àmplia de les coses però que, val a dir-ho, lamenta. Això l'equipara a Emília, en certa manera, a causa de la seva posició moral:

[...] Pensava en la seva, de família, tan unida malgrat les distàncies de caràcter i d'ambient. Sobretot, pensava en la família ideal que ella hauria volgut crear, al costat d'un home com... com qui? No ho sabia. Un home ben diferent de Claudi. *Era horrible, no haver sabut mantenir la seva puresa, per a poder començar la vida conjugal noblement i serenament. Mai no s'ho podria perdonar.* (247-248; la cursiva és meua)

La novel·la, des d'aquesta perspectiva, se situa en una posició definida. En cap moment no es legitima la sensualitat lliure, la sexualitat *per se*, i, no obstant això, s'admeten tant la seva existència com la possibilitat de no condemnar la dona que n'hagi patit (el verb ha de ser aquest) els impulsos. El perdó, perquè d'això es tracta, és acceptable, sempre que es parteixi de la consciència moral pertinent: el rebuig dels baixos instints i la voluntat consegüent de dominar-los i controlar-los amb tots els mitjans personals que es tinguin a l'abast. Igual que Marina es redimeix gràcies a Isabel, aquesta pot obtenir una recompensa a la seva rectitud i a la seva dignitat, demostrades, entre altres coses, per l'abjecció permanent de la pròpia dimensió carnal. Tot i que s'elimina el subterfugi (Isabel és l'antítesi de l'entretinguda, de la cabaretera, de la mitja virtut o, en el seu extrem simbòlic, de la dona demoníaca), el blasme del sexe no desapareix; es mantenen les concepcions que expliquen que, en la novel·la catalana de preguerra, s'associés amb determinats espais i amb personatges situats fora de la "normalitat".

I és que *Les algues roges*, com la majoria de novel·les de les autores dels anys trenta, s'instal·la en la modernitat sense deixar de destil·lar una ideologia conservadora, per bé que proporciona una perspectiva diferent per enfocar qüestions com la pèrdua de la virginitat fora del matrimoni. L'amor, desproveït de la materialitat exclusiva i embolcallat per la comunió espiritual de la parella, però dins encara de les convencions socials establertes, continua sent l'ideal perseguit. Ara bé, la literaturització de la sexualitat femenina implica una visibilització d'aquesta i, en conseqüència, una admissió pública que resulta transgressora fins i tot en el marc dels valors tradicionals defensats en darrer terme. La consciència de les transformacions que estan afectant la dona i el sistema moral predominant deriva en una problematització d'aquest mitjançant el personatge d'Isabel, malgrat que no sense reculades i contradiccions. Per això no és estrany, per esmentar-ne un altre exemple, que la protagonista, davant del seu conflicte

personal, qüestionari les fites assolides amb l'emancipació progressiva a pesar de constituir-ne una de les representants positives: «Isabel arribà a dir-se si no estaven millor les coses abans, quan l'horitzó de les noies es limitava a les parets de la llar, i de fora no venia altre missatge que el periòdic de modes i labors» (178).

Es podria entendre, en un ordre paral·lel de consideracions, que els personatges d'Emília, Marina i Isabel simbolitzen també, formalment i ideològicament, tres de les possibilitats bàsiques de la literatura del període: aquelles que vindrien representades respectivament per la novel·la rosa (vehiculadora dels valors més conservadors), la narrativa de districte cinquè (via d'inclusió dels tabús tot desplaçant-los cap als àmbits del socialment acceptable) i un psicologisme que, sense aconseguir abandonar completament els canals tradicionals (potser en part per la rellevància de la qüestió del públic en el context cultural del període), intentava aproximar-se al màxim, i en tots els sentits, a la modernitat. *Les algues roges*, així, podria llegir-se com una mostra dels intents de la novel·lística catalana (d'autora i d'autor) per superar les limitacions literàries i ideològiques que l'afectaven, com un cas evident dels obstacles amb què topava i, en conseqüència, com un bon exemple dels resultats materials de l'esforç.

Que al final de la narració s'insinuï una relació amorosa futura entre Isabel i Raimond i que, per tant, no es barri a la dona "caiguda" la possibilitat de la felicitat en parella obre una escletxa important en la dinàmica ideològica de base, alhora que es fa evident la dependència respecte d'unes determinades concepcions. Si aquesta escletxa té molt a veure amb la cultura i amb l'educació, és perquè l'una i l'altra proporcionen, dins de l'univers de la novel·la, el potencial i els mitjans de dignificació que eviten l'enviliment a què condueix el domini de la passió; aporten una via de redempció que, precisament en els seus termes, remet a una moral ben coneguda en la qual, tanmateix, hi ha el besllum de valors nous. La qüestió té a veure sobretot amb els principis ètics i, tanmateix, no exclou les causes socials del problema. El canvi de Marina a partir de l'amistat amb Isabel articula i fa efectiva, narrativament, la idea, que a més s'explicita textualment: «Marina era allò que fóra Isabel sense les barreres que la cultura i l'educació posaren al seu apassionament» (192); perquè Isabel «s'hauria donat voluntàriament i reflexivament a l'home dels seus somnis —impossible, ai las! de trobar—, però no s'havia cregut capaç de sucumbir a l'enfolliment dels sentits, de lliurar-se a un pobre noi com Claudi, pel sol fet d'ésser el primer que li desvetllà la sensualitat oculta. [...] Narrà [a l'amiga] el perill en què va veure's de cedir, per

escrúpols idiotes, a ésser la muller de qui no estimaria mai. I després la lucidesa, i l'esforç dolorós per rompre» (135).

El procés de conscienciació i de millorament que Marina viu gràcies a la influència d'Isabel, la seva reconversió en persona "pura" —allunyada definitivament del perill de les baixeses carnals, en un camí dolorós però regenerador—, tematitza la sortida social i personal que aporta la cultura, i aquesta sortida s'albira en el present i enfoca cap al futur més enllà dels pecats del passat. És com si *Les algues roges* partís d'uns esquemes vinculats a la "blancor" novel·lística i a la literatura de districte cinquè i els "culturitzés", malgrat que sense assolir un alliberament complet dels seus llastos narratius. La lluita per desfer-se'n, sobretot pel que fa a la segona (exponent de les trampes en el tractament de la temàtica sexual), té un correlat evident en la relació entre les dues protagonistes, mitjançant la qual s'aprofundeix en la complexitat d'una opció diferent amb referència a la qüestió de la caiguda.

Emília desapareix completament després del primer capítol; queden fora de la trama, doncs, el personatge i allò que representaria literàriament (el model que havia fornit les bases de *Maria Dolors* en els anys vint). Marina, per contra, hi pren un clar relleu. La conflictivitat permanent de l'amistat entre Isabel i ella, els enfrontaments continuats entre les dues personalitats, exposa la dificultat de reduir el problema de la puresa i de les solucions narratives a un esquema simple i pla. El binomi psicològic podria llegir-se, des d'aquesta perspectiva, com una metàfora de les temptacions en el plantejament de determinats temes i com una materialització textual, simultània, de la complicada negociació de la dona amb la seva subjectivitat; molt especialment, pel que fa a la dimensió que és la clau de volta de la novel·la moderna: el sexe —i d'aquí el títol del relat, ja que les algues roges simbolitzen la sensualitat femenina, que se situa a primer terme, ni que sigui mitjançant una metàfora, i que amenaça la individualitat perquè implica la destrucció de la independència i de l'esperit (l'animalització i, per tant, l'anihilació) si es desferma sense control.

Isabel, després de decidir no casar-se amb Claudi (de renunciar al que hauria fet Emília suposant que s'hagués trobat en el seu cas, amb el rebuig consegüent del que hauria proposat la novel·la rosa), s'ha concentrat en el treball i ha assolit una certa serenitat. Ara bé, el contacte amb Marina revifa el pòsit adormit i fa reafiorar la passió continguda; la sexualitat, representada pel districte cinquè, que és la font d'extracció del segon personatge —criat «entre cabarets i tavernes» (122)—, reapareix. Havent relatat a

la seva amiga l'experiència amb el company d'estudis (forçada en certa manera per la tensió creixent de la convivència a París), la noia, el dia que es troben el pintor Jules André, adorador seu,

pensava en les confidències de Marina, i sentia que tots els records d'elles dues que havien brotat aquests dies al seu entorn, caldejant i enterbolint l'aire de la seva ànima, florien avui en un esclat de passió que li donava calfreds i angoixa física. Des de Claudi, mai no havia sentit la proximitat de la passió com avui. Mig cloïa els ulls fingint-los enlluernats, perquè no la traïssin. Tenia raó Marina. Sense la passió no valia la pena de viure. Ella la sentia roent. Juli no li importava. No era la passió de Juli qui la torbava així. Juli no era res. El foc venia d'ella.

Ella ho veia ara amb una joia i una por terribles: no acabaria el seu viure planament així; el riu de la seva vida havia de desbordar-se un jorn. Una gran passió vindria. Sofriria com mai; seria grandiosament i terriblement feliç. Cap joia d'ara no hi tenia comparació.

Marina li deia, l'endemà de la seva confidència, que Isabel no havia conegut l'amor. L'amor no li hauria permès de retreure's de seguida i renunciar a les carícies de Claudi. L'amor no pensava en caigudes ni orgulls ni dignitats ferides. L'amor no es satisfia mai de la intimitat de l'ésser volgut. Mai no en tenia prou. [...]

Isabel coneixia que era veritat. En una esgarripança de profecia veia el seu destí, la mar turbulenta d'una gran passió on el gorg tranquil del seu esperit es fondria completament. Era inútil de voler tòrcer el camí; era inútil. Juli i Marina eren els suscitadors inconscients del seu desvetllament passional.

[...] [A] les nits, en les insuportables hores quietes, escoltant el respir calmós de Marina, per força havia de pensar en l'incomprensible tumult de sentiments que li esberlava, tot d'una, el repòs guanyat a força de renunciaments dolorosos.

Amor no el suscitava. Ella no estimava, no podia estimar Juli. ¿Era la influència de Marina, aquesta atmosfera ardent que l'envoltava, cremant àdhuc en els silencis, això que li rompé l'encís? [...]

S'adonava que trobava plaer en les converses amoroses de Marina. (145-148)

El combat simbòlic entre els dos temperaments emmiralla, novel·lísticament, la tensió entre els models literaris i l'enfrontament de la raó i de l'esperit amb el sentiment i amb el cos, tot i que units tant en la naturalesa ficcional de cadascuna de les protagonistes com en els termes de la seva confrontació i de la seva conciliació. El tancament de l'obra, en una resolució molt suggeridora des d'aquesta perspectiva, implica l'assumpció de l'erotisme des d'una neutralització efectuada per l'allunyament dels extrems. La mostra més evident n'és Isabel, pel seu caràcter d'agent directament actiu del control en qüestió i per la seva posició distanciada tant de la dona àngel (l'heroïna blanca, sense sexe) com de la dona dimoni (la bèstia negra de plaer, tota ella *eros*), de les quals ni tan sols Emília i Marina, presentades amb matisos i ubicades en una realitat social ben concreta, havien arribat a ser exponents.

Isabel, havent establert amistat amb Raimond (cosa que no es relata fins el capítol IX de la tercera part —el penúltim—), un dia hi manté una conversa sobre aquesta mena de vincle entre homes i dones, després de la qual té aquest pensament:

[...] Claudi li deia: àngel asexual. I ara Raimond potser tenia els mateixos pensaments. ¿Com es podien errar tan grollerament? Ella era tan dona com qualsevol altra, més que moltes d'altres. No volia, no podia ésser que Raimond la tingués per un amic sense sexe. ¿No ho veia, Raimond —àdhuc a voltes no li ho havia dit— que la seva serenitat era guanyada a pols damunt un temperament de passió?

Després va riure's del propi despit. Era feliç, completament, i estava tan lluny del tumult sentimental, que li semblaven talment un somni les tèrboles hores viscudes a París. Les algues roges dormien al fons del gorg. (253)

El domini de la sexualitat és el que admet la possibilitat de l'amor futur entre els dos personatges. Tant ella com ell, en «El perill» i a *Final i preludi*, han estat capaços d'esquivar la follia de la passió malgrat haver caigut, inicialment, en els seus paranys. És rellevant que la història de cadascun es resumeixi en *Les algues roges* (en les pàgines 72-74 i 248 respectivament), perquè això permet veure que les seves trajectòries individuals conflueixen després del rebuig de l'arborament amorós estrictament carnal. Es justifica, així, que coincideixin en una amistat mancada de turbulències sentimentals i caracteritzada per la comprensió mútua —on allò que és absent és, de fet, la sexualitat— i que Isabel s'enamori de Raimond amb un sentiment “pur”, net.

Una discussió sobre Beethoven, en què l'amic s'explica que la noia no el suporti a causa de la voluntat de no donar via lliure a la seva capacitat passional, desencadena les reflexions següents en la protagonista, en les quals es fa evident la primera part de la resolució narrativa:

[...] No hi havia passió dintre seu. Repòs, felicitat satisfeta. Quan es posà al llit encara pensava en els mots de Raimond, i sentia una mena de neguit estrany. ¿Era per humiliació de veure com ell la jutjava bé, com sabia penetrar la seva màscara de serenor? Cert que mai no la humiliaria un mot de Raimond. Estava segura que ell podia dir-li les més crues veritats sense que se n'ofengués. Ell no la podia ofendre.

I en aquesta plaent amistat s'escolaren els mesos. Isabel no sentia ja l'aguda solitud d'abans. No es confiava a ningú; i era com si tingués un recer, algú que sense mots l'entenia i en silenci la confortava. Estava certa que Raimond l'entenia. (251-252)

El darrer capítol de la novel·la, posterior al que conté aquest fragment i situat una altra vegada al tennis, prefigura de manera definitiva, amb el símbol del rossinyol, on ha d'anar a parar aquesta amistat, “preludi” de l'amor ideal. Simultàniament, mostra el canvi que s'ha produït en la vida de les protagonistes i en clou el cicle evolutiu amb el retorn a l'espai inicial de l'obra; s'efectua, així, el tancament del cercle obert a les primeres pàgines, amb una resposta implícita a la pregunta que s'hi plantejava sobre la virginitat. Aquesta resposta es podria formular de la següent manera, encara que sembli paradoxal: la qüestió no té importància si se li dóna exactament la importància que té.

Isabel ja ho havia dit: «la materialitat del fet en si no vol dir res» (7); el que compta no és el què, sinó el perquè, allò que hi ha al darrere (la moral, però en el sentit ètic).

Acabat un partit jugat per Isabel i Raimond contra Marina i Víctor (un company d'aquell), les dues amigues van a dutxar-se als vestidors. Quan Marina surt de sota l'aigua, Isabel ja ha sentit el cant de l'ocell; l'amiga, no encara. El diàleg que sostenen subscriu explícitament l'opció que ambdues han fet per la dignitat individual, causa directa de la felicitat tranquil·la de què gaudeixen sense relacions amoroses (sense sexe); desclou els sentiments de la primera, i insinua l'èxit futur de la seva relació amb l'home:

[...] Isabel ja es vestia i *el rossinyol cantava, molt a prop, en l'ombra infinita, el seu amor infinit*. Marina llençà la cigarreta i enllaçà les mans darrera la nuca, amb un gest de fatiga dolça. A l'altre costat de l'embà de fusta, es sentia la veu plena i clara de Raimond que explicava alguna cosa, i les rialles de Víctor. *Isabel escoltava embadalida la veu de l'amic, suau com la del rossinyol*, i tingué un surt quan Marina parlà.

— Saps què penso, Isabel?

— Què?

— ¿No te'n recordes, del dia que t'ho vaig explicar tot?

Isabel féu que sí.

— Era com avui, a l'abril — fa tres anys, només. I jo tenia el meu ros fora... i el niu, aquell niu... Ben pensat, ja era feliç, a la meua manera.

Isabel es tombà, amb el tub de carmí als dits, un poc de sorpresa als ulls, resplendents de benestar físic.

— Ho enyores? Hi tornaries, si poguessis?

Marina va guaitar-la francament.

— No; no hi tornaria — digué amb la veu clara. — El sents, el rossinyol? (255-256; les cursives del primer paràgraf són meves)

La conclusió és, com el fragment permet de copsar, que el sofriment implícit en el procés val la pena, perquè reverteix en una serenitat i en una realització personals que representen la possibilitat d'una nova existència: una mena de renaixement a la vida pura i a la possibilitat correlativa de l'amor que la primavera, com a correlat de llarga tradició literària, i el cant del rossinyol, també carregat de significació i superposat a la veu de Raimond, auguren metafòricament.

Lliçó del relat: es pot viure amb dignitat si es resol el problema de l'educació i, amb les armes d'aquesta, molt especialment, se superen els instints i les forces destructives que aboquen a l'abisme (la passió, el materialisme, l'egoisme...); fins i tot es pot trobar l'amor veritable després d'haver errat, inicialment, el camí, però cal esforçar-se a canviar i aquest canvi té un cost: la renúncia a la carnalitat estricta, a l'instint —al sexe—. La novel·la, en part pel fet que Raimond hi pren pes al final, materialitzava narrativament una consciència moral aplicable a la condició humana en

general, tanmateix focalitzada en el gènere femení. En aquesta focalització, *Les algues roges* s'alliberava del districte cinquè com a motiu exclusiu per al tractament de la sexualitat dins del mateix desenvolupament de la trama i feia una mica més transparent l'opacitat del món interior de la dona, de la seva sensualitat i de les seves emocions, en exposar-ne una certa complexitat i conduir-la vers algunes possibilitats de les opcions que els nous temps posaven al seu abast. L'interès de l'obra rau sobretot en el fet que explica i representa aquest món des de dins tot reconvertint el subterfugi habitual; ni que sigui amb pudor i des d'unes idees dependents dels valors patriarcals —que, no obstant això, inclouen plantejaments moderns, com el component social i, sobretot, la poca rellevància, en darrer terme, de la “puresa” femenina estrictament física—. El potencial instructiu es trobava en la configuració d'un ideal d'aspiració personal perfectament compatible amb la feminitat tradicional i, al mateix temps, amb el reconeixement i amb la reivindicació, ben contemporanis, de la subjectivitat femenina.

Isabel es dedica a la investigació —un fet significatiu, per inèdit en la novel·la d'autora de preguerra— i Marina cus (com la Teresa i la Marcel·la de Montoriol). La noblesa espiritual i la sublimació de l'energia corporal en el treball, intel·lectual o manual, remetent directament a una individualització social i a una independència creixent amb un referent extern ben real en l'època i, alhora, a la repressió simultània de la sexualitat, una repressió que dinamita la radicalitat de la rebel·lió per a la qual els termes inicials del binomi (l'autonomia personal i econòmica, la ciutadania de primer ordre, i no de segon) començaven a obrir els canals. *Les algues roges*, fruit del seu temps, no admetia res més enllà de la transformació relativa que la ideologia predominant del període autoritzava. La dona podia traçar-se el propi destí a base d'instruir-se i de treballar; si prescindia de la relació socialment sancionada amb l'home (i, doncs, de la secundarització), però, per ser acceptada havia de reprimir la pròpia naturalesa en l'aspecte més condemnat des de sempre: el plaer exempt de culpa, de sentiment o de funció social. L'alternativa, en aquest sentit, no deixava de ser “masculina” (burguesa, patriarcal en darrer terme), perquè no es preveia el sexe no estigmatitzat fora dels espais de l'acceptabilitat (el matrimoni o, en el seu cas, la comunió espiritual que hi havia de conduir indefectiblement). El preu de la independència, de la sortida de l'espai domèstic, eren l'assimilació al sistema productiu i la renúncia a la sexualitat, la renúncia a la singularitat genèrica.

Des del punt de vista literari, no obstant això, hi havia un anhel clar de superació de tòpics i límits. Posar damunt la taula temes tan candents com aquests sense recórrer a les coartades habituals, modificant essencialment els mecanismes recurrents (els que expliquen personatges com la Mulata, de Montoriol), i fer-ho des d'un angle certament flexible dins del marc dels valors conservadors, era una opció prou arriscada. En aquest punt, *Les algues roges* adquireix un mèrit inqüestionable: haver reformulat els estereotips en un grau superior al de les novel·les d'autora que l'havien precedida. Marina, prototipus de l'entretenguda a l'inici de la novel·la, era "convertida" i recuperada com a noia catalana normal d'un barri de Barcelona, en un procés invers al de la noia de Darnius a *Teresa o la vida amorosa d'una dona*. La història d'Isabel no es resolía amb la maternitat, com passava amb Teresa i amb Marcel·la o amb la Jeanette de Murià, ni es justificava des d'una modernitat impostada, que era el cas tant de la Berta, de la Consol i de la Pili d'Arquimbau com de la Lola de *Joana Mas*; tampoc no se li aplicava la sortida de la frivolitat exemplificada per Cri-Cri a *Història d'una noia i vint braçalets*, bastant més còmoda des del prisma moral. La protagonista vernetiana no centrava la seva vida en la relació amb l'element masculí i, no obstant això, no es quedava sola.

Les algues roges, doncs, tractava un tema delicat molt més frontalment que qualsevol de les obres femenines anteriors, i amb una maquinària novel·lística que també les superava en tècnica; era, des d'aquesta perspectiva, tota una fita en el trajecte col·lectiu de la literaturització de la condició femenina (encara que no acabés de superar els esculls ideològics de la societat en què es va produir). Maria Teresa Vernet arribava, així mateix, a un punt important de la seva carrera literària. A banda d'altres factors (la constància, la progressió i l'aprenentatge en l'ofici, etc.), potser hi va tenir alguna cosa a veure la incidència positiva de l'autor que, situat a l'avantguarda de la literatura europea contemporània, l'escriptora barcelonina va traduir simultàniament: Aldous Huxley.

La versió catalana de *Dues o tres Gràcies*, valorada com una obra menor tanmateix capaç d'encarar el públic català «amb un dels coneixedors més lúcids de l'esperit humà, del nostre temps i de llurs contradiccions i conflictes»,¹⁹⁰ havia sortit amb vista al Sant Jordi de l'any dels fets d'Octubre. El pròleg de Vernet és datat

¹⁹⁰ Rafael Tasis i Marca, «Jean Cocteau, *Els infants terribles*, trad. de R. Xuriguera.- Aldous Huxley, *Dues o tres Gràcies*, trad. Maria T. Vernet (Edicions Proa)», *MI*, n. 285 (19-VII-1934), 6.

«Gener, 1934».¹⁹¹ La coincidència diacrònica de la redacció de la història d'Isabel i de Marina (acabada, recordem-ho, a finals de 1933) i del treball en la versió sembla inqüestionable. Al marge de l'ampli coneixement de l'obra de l'anglès que l'autora hi desclou, alguns dels seus «Quatre mots sobre el llibre» fan pensar força en el corol·lari de la seva producció; per exemple, aquests:

L'autor [...] el podem fidelment endevinar a través de "Dues o tres Gràcies".

No importen les seves dimensions ni l'aparent insignificància de l'assumpte. Aquesta justament és una característica de l'autor: la manca de "grandiositat", si no de grandesa, dels seus temes i els seus personatges; la poca importància que dona a la intriga, quan no en prescindeix. Allò que importa a Huxley és fer-nos el retrat dels caràcters, i dir-nos el que en pensa. Sobretot això últim [...].

[...] Gràcia, la dona sense caràcter propi que és influenciada i transformada profundament —sense però deixar d'ésser la Gràcia ingènua i bona— a cada nou amant, és un tipus vivent que hem conegut de sempre entorn nostre, i que Huxley ens presenta, palpitant i amb un relleu que no té en la vida, amb una aurèola de simpatia i de bellesa, i una força dins la seva feblesa que no té en la realitat, purificat i engrandit: perquè Huxley, a més de psicòleg cruel, és poeta (5-7).

Vernet també era poetessa (i les novel·les que escrivia, líriques en sentit ampli); la seva narrativa, caracteritzada per «la manca de "grandiositat" [...] dels seus temes i dels seus personatges» i per «la poca importància de la intriga» en benefici del «retrat dels caràcters», va donar vida literària a més d'«un tipus [...] conegut» de prop, de manera que, «purificat» i «engrandit», adquirís «relleu» i permetés a l'autora «dir-nos el que en pensa[va]. Sobretot això últim». Sense arribar, ni molt menys, al nivell d'un Huxley (cosa que, d'altra banda, la cultura catalana no facilitava precisament), la Maria Teresa Vernet que Murià va descriure, el 1932, com «aquella figura de noia feta a l'antiga», amb «indumentària de sagristia»¹⁹² i que havia començat la seva carrera novel·lística amb una obreta sentimental com *Maria Dolors* va assumir un compromís cultural evident amb els temps i va fer un esforç considerable, com a escriptora, per esdevenir un «esperit dels nostres dies amb una visió àmplia i generosa de la vida», per esdevenir una autora els productes de la qual eren «fruit òptim del pensament

¹⁹¹ Per a les dades bàsiques sobre la traducció i sobre l'estudi, v. I.3.2.1 i I.3.2.5.2. El llibre de Huxley relata l'amistat entre el narrador, el jove Dick Wilkes, crític de música, i Gràcia; casada amb un llauna patològic força ric, beneïta, inhàbil, ignorant i creadora d'imatges de si mateixa, Gràcia assumeix personalitats diferents, davant dels seus ulls, en tres relacions successives: la seva amistat pròpiament dita (en què es veu com a crític musical per assimilació a Dick) i l'amor amb dos homes que coneix a través de l'amic —el pintor Rodney Clegg (de qui esdevé l'amant moderna i bohèmia) i el vehement Kingham (del qual s'enamora de debò i que la fa patir extraordinàriament fins que la deixa).

¹⁹² Anna Murià, «L'obra social de dues escriptores. II. Maria Teresa Vernet, presidenta del Departament d'Actuació Social del C. F. i d'E. La seva joventut, la seva lluita i el seu art», *LR*, n. 155 (24-XII-1932), 13 (per a la citació completa, v. I.3.2.4.3, nota 682).

modern». ¹⁹³ L'evolució, des de 1926, havia estat innegable; *Les algues roges*, el seu resultat més interessant. El Premi Joan Crexells havia de materialitzar el reconeixement públic a aquesta evolució i a aquest resultat; a la trajectòria vernetiana, en definitiva. En la mesura que Vernet havia estat i era la primera novel·lista del país, el reconeixement ho era, també, a la narrativa d'autora. Es va donar amb un retard i amb unes tibantors, però, que eren dos signes externs dels temps difícils que s'aproximaven.

2.3. ESBÓS D'UN DECANDIMENT (1935-1936). *ELISENDA I LA PEIXERA*

La fita significada per la novel·la de 1934 va marcar el clímax, en tots els sentits, en el periple cultural de Vernet. Una hipotètica història d'Isabel i Raimond, on potser s'hauria pogut anar més enllà en les qüestions plantejades, mai no va arribar a publicar-se; tampoc no calia, perquè a *Les algues roges* havia quedat tot prou clar. En part per això, tal vegada, *Elisenda* va puntejar el final d'una producció narrativa que no va saber trobar, a partir d'aquell moment, nous camins d'autosuperació. El caràcter central (la dona amb el nom de la qual es donava títol a l'obra) se situava en la línia de totes les heroïnes anteriors, però l'òptica de la seva construcció resultava regressiva tant des del punt de vista ideològic com des del punt de vista literari. Potser la situació provocada pels fets d'Octubre i per les tensions palpables que els van precedir va influir en el canvi; també hi podria haver incidit un cert desengany personal, fruit de la crisi que el CFEB va patir a finals de 1933 o de circumstàncies i d'atzars diversos. El cas és que la moderació temàtica i l'abandó de les vies d'«El perill», de *Final i preludi* i de *Les algues roges* constitueixen els trets del recull de tres relats que, publicat el 1935, va representar el desplaçament definitiu de l'esquema literari desenvolupat durant els anys anteriors.

Datats respectivament el juliol de 1934, la tardor de 1934 i el gener de 1935 (una cronologia a tenir en compte amb relació al context sociopolític), «Nit de febrer», «Artemis» i «Primavera» presenten un únic personatge femení en moments diferents de la seva vida i permeten copsar-ne la trajectòria des de la joventut fins a la maduresa. D'extensió diversa —tretze, cinquanta-set i catorze pàgines respectivament—, només el

¹⁹³ *Ibid.*

del mig se subdivideix en capítols (dinou). L'espai i el lloc que ocupa «Artemis» dins del llibre en marquen externament la importància, ratificada pel motiu essencial que s'hi tracta i per la manera com es du a terme el desenvolupament argumental conjunt. Les altres dues parts del volum mostren una continuïtat diacrònica i una organicitat temàtica només interrompuda pel parèntesi del text central, en què un *flash-back* efectua el trasllat a una etapa prèvia de l'existència de la protagonista. Les qüestions que es plantegen corresponen al món de les novel·les vernetianes, però apareixen significativament reformulades en el marc de la primera i de la tercera narracions.

«Artemis» és la història de la relació entre Elisenda, una escultora de vint-i-tres anys que viu dedicada a l'art i a la vida social, i Ignasi Muntal, un jove artista. El noi s'enamora follament de l'amiga i, després de diversos intents i provatures sense èxit, la pressiona fins al límit en una discussió al Liceu. L'enfrontament marca la ruptura definitiva en un termes prou explícits:

Ell va acostar-se de nou. Sentia a la galta el seu respir afanós, i de cua d'ull veia com feia esforços per empassar-se alguna nosa que li enrogallava la veu.

— Elisenda, que en sou de bella, avui! Elisenda, ¿per què no m'heu volgut escoltar?

Ella posà el mentó al palmell. Aquest noi!

— Prou, deixem-ho.

— No, prou. No m'hi vull resignar. Us vull massa.

— Ni demanant-vos-ho, no callareu?

— No. Vós no podeu ésser insensible. És monstruosa, aquesta duresa per a mi, i aquesta dolçor per als altres! ¿No teniu cor?

Parlaven molt secretament, embolcallats en l'embriaguesa de la música.

— Si tinc cor? —féu ella, amb els ulls brillants—. No ho sé, encara. Mentrestant, estimo la meva puresa.

— Puresa!... Fredor, hipocresia de moral estúpida!

— Jo encara hi crec!

La veu d'ell esdevingué sibil·lant.

— Una moral per a burgesos!

— No, la meva moral no és la d'ells —i assenyalà amb un gest vague—. Jo tinc una moral a la meva mida.

— La vostra mida! Quina és!

— La d'una ànima ben nascuda.

— Orgullosa! —flamejà ell, encès el rostre per l'esforç de no poder cridar—. I jo no hi arribo, ja ho sé.

Ella va mirar-lo amb serena altivesa i va riure lleument.

— Qui sap.

— Sí que ho sé. Em teniu per un salvatge. I us creieu una deessa. Però acabareu com totes.

Els ulls d'ella es van encendre violentament.

— Prou!

— Com totes. Us heu voltat de gent equívoca, i ja no hi sereu a temps quan en voldreu fugir. No us creurà ningú.

— Calleu! L'únic que no m'ha respectat sou vós, ho sentiu? L'únic. Sou un vil. Tot és baixesa en vós. I encara us estranyeu que no us escolti! Jo, cedir a un home de la vostra mena?

El fità un segon amb duresa i fàstic; i després, somrient, es féu enllà amb un gest senyorívol de recollir-se els plecs del vestit, demanà els binocles a l'estranger, i, de colzes a la barana, va posar-se a contemplar la dolça Margarida.

Ignasi es recalçà al respatller i va cloure els ulls. Estava lívid. Els mots i la mirada d'ella l'havien fet retornar, i comprenia la irreparable grolleria de la seva conducta. (76-77)

La tensió constant entre els dos personatges posa en evidència un contrast irreconciliable de temperaments i d'actituds vitals. Elisenda és serena i racional i viu al marge de l'amor, casta i inaccessible, mentre que Ignasi és impulsiu i apassionat i es deixa anar a experiència sexual rere experiència sexual sense comprometre's sentimentalment. Els gustos musicals diversos de l'una i de l'altre (ella aprecia Bach, un compositor que ell, amb una preferència vehement per Beethoven, odia) funcionen com a metàfora de les seves personalitats, en un mecanisme paral·lel al que operava en *Les algues roges* i en *Final i preludi*.

El simbolisme del títol, que neix de la denominació aplicada pel jove a la noia, connota el tipus femení que es construeix i vehicula la percepció subjectiva que en té el coprotagonista (Àrtemis, la cruel i venjativa deessa grega de la castedat, de la natura i de la caça, es va mantenir verge i va conservar eternament la seva joventut). El contrapunt amb Biela, una amiga d'Elisenda que s'aboca lliurement a la sensualitat, reforça la diferència de la protagonista enmig d'un ambient que propicia els flirts i les aventures, i la converteix en tot un model de felicitat tranquil·la al marge de les turbulències de l'amor. El personatge és, en aquest sentit, una nova versió de la dona exemplar característica de l'univers narratiu de Vernet; ara, però, amb un nivell més alt d'idealització: és una artista bella i sensual, capaç de mantenir-se pura amb serenitat. L'espiritualitat i la racionalitat dominen completament la seva dimensió carnal. La sexualitat femenina es representa, així, per canals molt més lícits des del punt de vista social. Biela apunta una altra possibilitat, però només parcial en la mesura que la figura queda tan sols esbossada. La complexitat psicològica d'un ens ficcional com Isabel, en conseqüència, es perd; ja no hi ha conflicte moral. De fet, s'imposa la faceta més conservadora dels plantejaments literaris de l'autora, que sembla recular en el seu procés de ficcionalització de la problemàtica femenina moderna. L'acompliment de la profecia d'Ignasi en les altres dues narracions ho evidencia.

Situades en el moment del retorn d'Elisenda a Barcelona després de passar més de vint anys lluny, «Nit de febrer» i «Primavera» expliquen la seva història en aquest temps. Se centren, molt especialment, en un aspecte que podria haver permès recuperar

la gosadia temàtica d'altres textos: la maternitat al marge del matrimoni. El tractament que se'n dona, tanmateix, referma encara més l'opció per una visió tradicional. En lloc de posar èmfasi en la problemàtica ètica i psicològica de la mare soltera, es presenta el sentiment maternal com a sublimació màxima de l'amor i com a ideal absolut de l'autorealització de la dona. L'estatus de la protagonista, que no té dificultats materials que compliquin un estat prou delicat, i que ha viscut massa anys lluny perquè algú en sàpiga res, completa l'elisió absoluta del conflicte mitjançant l'anul·lació de l'aspecte social. La concentració estricta en el sentiment de mare, a més, arriba a prendre un caire melodramàtic a través del tema de la pèrdua del fill.

El primer relat presenta Elisenda passats uns mesos des de la seva tornada, amb més de quaranta anys, retreta a casa seva en una tarda plujosa. Una amiga la va a veure i intenta assabentar-se del que ha estat la seva vida; no ho aconsegueix. Ja sola, la protagonista recorda i plora el seu dolor tot escoltant Stravinsky: una passió irrefrenable als vint-i-vuit anys li va donar un infant cec, al qual va dedicar la seva existència completa fins que es va posar malalt i va morir.¹⁹⁴ Aquesta experiència li proporciona una nova perspectiva de la seva joventut:

Si les amigues ho sabessin. Li diuen fracassada perquè no és una gran escultora, ni té ja una cort d'amics a l'entorn, ni ha sabut tan sols fer un bon casament. I el seu únic fracàs és que està sola, i el fill jeu sota una llosa voltada de geranis vermells, a l'ombra dels castanyers, en un poblet ombrívol i tendre.

Els crits de Petruixka! Els crits que feien tremolar de dolorosa joia el cor del seu fill! Si ella fos l'Elisenda de sempre, tancaria la ràdio i s'apartaria amb un somriure de la dolor que acovardeix, que talla les ales dels que volen ésser alts com els déus.

Elisenda s'embriaga de dolor. Posa les mans al rostre i plora amb fúria. Per tota la dolor que menyspreà en la seva adolescència, ara paga el rescot cruel. Per tot el menyspreu amb què mirava les ànimes dolces, per tota la crueltat amb què reia de les amors submises, ara viu sense amor. (10)

El càstig a la seva altivesa han estat la mort del fill, el sofriment i la solitud. «La crueltat amb què reia de les amors submises» i la referència als qui «volen ésser alts com els déus» remetent a la relació amb Ignasi tal com es narra en el llibre i, per tant, en proporcionen una altra lectura: la maternitat ha fet que Elisenda conegués l'amor de

¹⁹⁴ La ceguesa del nen podria relacionar-se, potser, amb aquell conte de mitjan anys vint, il·localitzat, titulat «La cegueta»; la connexió temàtica sembla evident, però resulta inconfirmable. Aquesta disminució física, cosa que la malaltia i la mort de la criatura reforcen argumentalment, podria entendre's com un càstig pel pecat de la mare, per la seva "caiguda", a partir del correlat amb «Vigília de Corpus» (on, recordem-ho, el fruit d'un matrimoni sense amor era un infant sord). Els motius i el to, doncs, projecten *Elisenda* vers l'univers dels textos primerencs de Vernet, en una mostra evident del retorn a fórmules, en principi, superades.

debò, l'amor amb majúscula, i això li dóna una comprensió molt més humana dels sentiments que de jove va menysprear, amb el consegüent rebuig orgullós del noi.

El fet que aquest primer relat se situï temporalment al febrer (a l'hivern) i a la nit tematitza la manca d'impuls vital (la buidor provocada per la mort) i la foscor de la vida actual d'Elisenda, cosa que ratifica la idea del càstig pel seu pecat d'orgull —i potser també d'impuresa, ja que, tot i creure's per sobre de la passió, hi va acabar cedint, com Ignasi havia pronosticat—. El tema de la dona caiguda i de la punició corresponent, inevitable, reapareix una altra vegada, encara que més insinuat que desenrotllat. La sublimació de la maternitat repren també una línia argumental antiga (aquella que, present des de les beceroles narratives de Vernet, havia pres un relleu especial a *Presó oberta*), malgrat que en una reformulació rellevant del motiu de l'amor ideal:

[...] No li sabia ningú la tragèdia; no volgué pietats fàcils, i mantingué secret el foc d'amor i de llàgrimes no vessades i roents. Les amigues tenien fills, corrien de visita en visita, i del cinema al te-dansant, superficials com sempre, cercant l'amor on no es troba.

Ella sí que l'ha trobat.

És el record del fill, que no morirà mai, que ella no deixarà morir. (19)

Segons es desprèn d'aquest fragment i del conjunt de l'obra, l'afecte més pur, en el cas de la dona, és l'amor maternal; i és aquesta mena d'amor la que, en darrer terme, pot proporcionar la felicitat autèntica, més enllà del dolor, a la protagonista. El final estricte de la narració, a pesar de la desolació d'Elisenda, n'anuncia la desaparició. En el marc de la referència a l'estació que ha de venir (associada amb la vida en la tradició literariocultural), s'apunta una esperança mitjançant la formulació d'un anhel: «no sofrir més, no sentir més aquests crits de Petruixka, els crits eterns de la seva angoixa, que sangloten en l'estança negra on lluu la rosa dels vents, i omplen la nit de febrer, negra i profunda, on comencen de tremolar els estels com llevors de Primaveres» (19). La primavera arribarà per a la protagonista, literalment i metafòricament, en el tercer relat del volum (titulat com aquest període de l'any), per la via d'una segona maternitat.

Traslladada a una vila d'uns amics a la vora del mar, una tarda Elisenda puja a l'ermita del lloc i hi coneix Pilareta, una nena trista, òrfena de pare, que viu amb la seva progenitora, Isabel. Mare i filla pateixen el mal caràcter d'una cunyada interessada i vil que es queixa d'haver-les de mantenir, a pesar que la dona fa feines per poder estar al costat de l'infant. La protagonista els pren afecte, passa els dies amb la criatura, li ensenya a cantar i, finalment, comparteix una escena dramàtica amb elles una nit de

tempesta, en què la cunyada desferma tot el seu verí. La localització a l'ermita, la importància de la muntanya, les sensacions que hi experimenta el personatge principal i el tractament de tot plegat fan pensar molt, pel seu dramatisme simbòlic, en l'obra de Víctor Català —una influència present en narracions vernetianes anteriors que ressorgeix després d'haver estat desbancada a partir d'*El camí reprès*.

Elisenda torna a Barcelona sense immiscir-se en la vida de Pilareta i de la seva mare, però no oblida; i en assabentar-se, el Nadal següent, que Isabel és morta i que han dut la nena a la Casa de Caritat de Tarragona, sent renéixer dintre seu l'amor maternal i decideix fer-se'n càrrec. El plor, l'alliberament del dolor, obre la nova existència a què dóna pas l'adopció; a què dóna pas, per tant, una maternitat no biològica i, tanmateix, tan vàlida i compensatòria —o més— com aquesta. A la protagonista ja no li caldrà buscar l'amor, perquè tindrà el més gran que es pot assolir:

[...] Feia temps que no havia plorat, a penes si havia plorat gens per la mort del fill, i aquestes llàgrimes li feien bé.

Semblaven plors de melangiosa felicitat, plors de reconciliació. Ara novament hauria d'aprendre a viure. Perquè Pilareta cantés i rigués, ella hauria de riure i de cantar; per a Pilareta les seves mans inútils haurien de cosir novament coses boniques. Per treure del cor de Pilareta la tristor de la solitud, el seu cor hauria de despullar-se de solitud.

Hauria d'abandonar el dolor egoista, hauria d'acceptar l'oblit. I aquesta acceptació de l'oblit era el seu més dolorós sacrifici, el seu tribut més tendre a la memòria del fill.

I mentre ella plorava, a fora queia la pluja fina damunt les branques negres dels castanyers, totes nuoses i trasbalsades per la imminència d'una altra Primavera. (92)

L'alternativa d'una vida plena fora del matrimoni —una existència individual digna, per bé que estrictament espiritual (amb amor, però sense sexe)— ja no l'ofereixen el treball i l'autorealització personal. La defensa de l'autonomia personal i de la independència que destil·lava *Les algues roges* es retreu cap a les concepcions seculars de la missió social bàsica de la dona, malgrat que situades sobre un rerefons d'horitzons més oberts mitjançant la figura de la mare soltera. Des d'un rebuig paral·lel de la passió (del sexe), la maternitat es presenta, ara, com la finalitat autèntica, la funció ineludible i inqüestionable (“natural”, cultural i biològica fins al punt de superar els estrictes lligams de sang) de la dona i, per tant, la solució més veritable per a la seva solitud. Ni l'art, ni la vida social, ni tan sols l'amor d'un home no poden equiparar-se amb el sacrifici per un fill, propi o acollit: ser mare compensa el sacrifici del jo en benefici de la felicitat d'un altre ésser (exactament igual que a *Teresa o la vida amorosa d'una dona*, de Carme Montoriol, i a *Presó oberta*, de la mateixa Vernet, és a dir, dues

novel·les de 1931 i 1932 —dels temps de les primeres passes pels camins de la contemporaneïtat).

Amb aquesta obra, l'escriptora retornava en certa manera al món dels seus relats primigenis. Les vies que va emprendre després mai no van modificar-ne els supòsits ideològics essencials; però la consciència sociocultural i l'aposta decidida per la modernitat literària van dotar-los d'uns matisos i d'una amplitud evidents; almenys, fins que els esdeveniments polítics van determinar l'ajornament del premi a l'esforç més radical de l'autora en aquell sentit i van afectar amb profunditat el context de les nostres lletres. En un paral·lel suggeridor amb la situació posterior als fets d'Octubre,¹⁹⁵ Vernet contenia l'impuls que l'havia conduïda a la primera línia de foc dels diversos intents per dotar la novel·la catalana de la seva plena significació en el món contemporani. *Elisenda* significa la renúncia de l'escriptora al que havia semblat un projecte prou sòlid i en clou el cicle com a primera novel·lista de preguerra.¹⁹⁶ Més enllà de la seva trajectòria, el fet que l'obra exemplifiqui un retorn (si més no parcial) als models literaris de la segona meitat dels anys vint suscita unes reflexions que transcendeixen el llibre de 1935 i, alhora, permeten llegir-lo des d'un angle específic.

En el mapa de la narrativa d'autora que es pot dibuixar entre la concessió del Premi Joan Crexells de 1934 i la insurrecció feixista, altres dades indiquen una certa generalització del fenomen representat per *Elisenda*. N'hi ha dues, en concret, que no es poden passar per alt. En primer lloc, la rellevància de la tradició modernista en la construcció de la novel·la *La peixera*, de Murià (acabada de redactar, cal recordar-ho, el gener de 1936). En segon lloc, la circumstància que el mateix any Montoriol publicqués un recull com *Diumenge de juliol* als Quaderns Literaris, un espai paradigmàtic per prendre el pols a la dinàmica literariocultural. L'una i l'altra, amb el títol vernetià, indiquen que els referents desestimats en pro de tendències més modernes van experimentar una recuperació entre els fets d'Octubre i l'inici de la guerra.

¹⁹⁵ V. II.3.4 i II.3.5.

¹⁹⁶ El tancament no tenia només a veure amb la perspectiva interna dels textos. Des d'un punt de vista extern, *Elisenda* va ser l'últim llibre narratiu de l'autora. *Estampes de París* (1937), del qual va donar un tast al públic abans de la guerra (v. Maria Teresa Vernet, «Estampes de París», *RE*, XXII (gener-juny 1936), 138-142), és un volum de records (familiars, escolars, d'infantesa i d'adolescència, del sojorn de 1931 a la capital francesa, de la proclamació de la República, etc., molts dels quals fan pensar en episodis diversos de la seva narrativa); després de 1939, a banda de dedicar-se a la traducció, Vernet només va col·laborar puntualment en periòdics com *El Pont* i *Tele-Estel* (v. Campillo 1986: XII) i en algun recull de contes (per exemple, a *Nit d'argent* —v. Vernet 1956—, que s'obre amb un relat homònim de l'escriptora i també inclou narracions de Rafael Tasis, Roser Grau, Lluís Jordà i Màrius Falcón).

Aquesta nova inflexió podria indicar tant la insatisfacció o el desencís davant dels resultats (literaris i de tota mena) de productes concentrats en una funció eminentment sociocultural com la recerca renovada de pilars segurs, en el context posterior a la proclamació de l'Estat Català, per a una creació més lligada a les vocacions individuals i a les necessitats personals, menys "militant" i sobretot "professional".¹⁹⁷ No es pot negar que les il·lustren millor que la producció precedent, d'una manera o d'una altra, tots els llibres editats i escrits per les set narradores entre 1935 i 1936, des d'*Un poeta i dues dones* fins a *Aloma*, passant per *L'illa perduda* i per *Crim*, sense oblidar els títols de Vernet, de Murià i de Montoriol ni la resta de relats o altres tipus d'aportacions. Sembla com si, en l'espai de la narrativa femenina, hagués tingut lloc un replegament en les opcions més particulars en detriment de les estratègies col·lectives, reinterpretades des d'una possible sensació de fracàs a la vista dels esdeveniments històrics. És des d'aquest punt de vista que *Elisenda* es podria entendre, potser, com una transposició literària de "l'error": el pecat d'orgull del personatge seria l'equivalent al pecat d'orgull de la producció d'autora dins de la cultura catalana i, com aquell, hauria estat objecte d'un càstig —els fets d'Octubre— que exigia una rectificació, una recuperació de la via "recta" a seguir (la darrera narració, la que aporta la solució de la maternitat, és acabada de redactar, significativament, el gener de 1935).

En el cas de la segona novel·la de Murià, l'explicació resulta prou plausible. A diferència de *Joana Mas*, fruit directe del context dels primers anys trenta, *La peixera* no naixia d'unes demandes culturals concretes, entre altres coses per la situació d'*impasse* que havien provocat les circumstàncies polítiques. De signe divers als treballs anteriors, l'obra encetava, en especial, el camí de la literatura de postguerra de l'escriptora. És cert que l'obra no deixava d'enllaçar amb tot allò a què seguia, sobretot amb el títol de 1933 (començant pel gènere); però se'n desmarcava ostensiblement. A desgrat d'haver estat publicada durant la guerra, així mateix, cal ubicar-la en el marc literariocultural previ, no determinat per les circumstàncies fruit de l'alçament militar.¹⁹⁸

¹⁹⁷ Per al marc general en què això es pot explicar, v. Balaguer 1996c, on s'interpreta la iniciativa del Club dels Novel·listes, la tribuna professional d'escriptors creada a principis de 1936 (v. III.4.3), precisament com a resposta a la tensa situació políticocultural, davant de la qual alguns sectors culturals van optar per buscar espais d'acord.

¹⁹⁸ Això justifica, per exemple, el temps de la història, el qual correspon a un període imprecís que va dels anys de la Dictadura de Primo de Rivera fins a un moment posterior a la proclamació de la República (una definició diacrònica general habitual en la ficció catalana anterior al juliol del 1936). Aquest és

La peixera és una narració en primera persona a través de la qual Gaspar explica el seu historial laboral, de viva veu, a Francesca, una jove italiana amb qui té una relació sentimental. La impossibilitat de tornar a treballar a can Roca i Figueres, on ha anat a buscar feina davant la preocupació d'ella per la situació econòmica en què viuen, desencadena, en el personatge, el record de l'experiència que va tenir-hi abans de traslladar-se a Madrid i de conèixer la noia. Comença, d'aquesta manera, allò que, com a mínim parcialment, no és sinó la recreació literària de la negativa vivència d'Anna Murià al negoci de drogues Vicenç Ferrer entre 1923 i 1929.¹⁹⁹

La ficció opera, des d'aquest punt de vista, com a catarsi. En conseqüència amb aquesta funció i amb la voluntat, paral·lela, de retratar un ambient —el de l'empresa— des d'una perspectiva crítica, el relat s'abeura en una tradició perfectament identificable. El modernisme forneix uns models clars, de vegades explícits, al relat, tant mitjançant certes obres del tombant de segle com mitjançant les que havia produït la recuperació reformulada dels principis literaris del moviment en la represa novel·lística de 1925 en endavant. Tot plegat catapultava *La peixera* al centre mateix de la concepció de la literatura d'Anna Murià, en la trajectòria de la qual aquest llibre inaugurava oficialment el recurs clau: «la interrelació nuclear entre realitat i ficció que havia de caracteritzar, majoritàriament, l'obra posterior».²⁰⁰

Un dels fragments més significatius, en aquest sentit, l'aporta una conversa de Gaspar amb Montserrat, la treballadora de can Roca i Figueres que, com el senyor Gasquida (un altre dels companys de feina), es dedica a escriure versos. El passatge també inclou una de les nombroses explicacions textuais del significat del títol:

—Vós acabareu com el senyor Gasquida —li deia, quan la trobava amb una quartilla als dits.

—Per què?

—Perquè ell fa els versos coixos i vós els feu insípidos.

—Gràcies.

—D'on voleu que us surti la substància, tancada aquí dins, fent de peixet? La literatura vol passió, vol nervi; heu de viure, si voleu fer alguna cosa que valgui la pena!

l'únic esdeveniment polític literaturitzat en el relat, on no es fa cap referència a la situació bel·licorevolucionària —un dels components privilegiats en la narrativa i, a grans trets, en la resta de la producció escrita d'entre 1936 i 1939, com els mateixos textos d'Anna Murià demostren (v. Campillo (ed.) 1982).

¹⁹⁹ Aquestes són les dates que es proporcionen a Fernández 2003: 13. Per al fons autobiogràfic del text, v. així mateix les explicacions de l'escriptora a Grifell 1992.

²⁰⁰ Real 2003: 18.

—No sé de què en dieu viure, vós; però, mireu, jo ja vaig bé. Aquí tinc el pa segur i em sobren hores per a dedicar-me a la meva afició.

—El pa segur! El pa segur! Tots penseu el mateix. Ja us ho dic: com els peixets d'una peixera. També tenen el pa segur: els tiren molletes i els canvien l'aigua. I es passen la vida donant voltes, donant voltes, sense saber perquè; és a dir, sí, per caçar les molletes. De tant en tant es posen de cara al vidre i baden la boca i miren... però no veuen res; què han de veure! Només saben badar la boca.

—Vós també hi sou a la peixera.

—Però no sóc cap peixet. Dec ésser un cranc, o una garota... Bèstia d'aigua salada i amb sang, sabeu? Amb sang... (90-91)

El motiu de la peixera tematitza l'existència mancada d'horitzons, mediocre, decrepita, estàtica i buida, sense més sentit que un inconscient anar fent entre el naixement i la mort, que, als ulls de Gaspar, representen l'empresa i la gent que hi treballa. El símbol connota, al mateix temps, la falta de llibertat implícita en la condemna (metafòrica) que el protagonista ha de complir després del seu fracàs com a independent en el món dels negocis. A causa dels deutes contrets, que el seu pare ha de pagar, i per rescabalar la família del destret, cal que se sotmeti a una jornada de «vuit hores engabiat i fermat a una taula» (11), al càstig de la presó diürna: «Total, que em tancaren a can Roca i Figueres» (13). Si de bon principi el personatge assumeix aquest destí amb una certa resignació, a poc a poc es va adonant de la realitat que l'envolta:

El sou que em donaven era justet, però suficient per a mi. Amb la llibertat de les nits —i una mica de plata a la butxaca— compensaria l'esclavitud del dia.

Primera impressió, no en vaig sentir cap. Vaig entrar-hi amb tanta indiferència... Res, de moment, no em cridà l'atenció. Ho vaig veure tot igual, tot del mateix color, mobles i persones; d'un color poc definible, no sé si descolorit o brut...

Les impressions que tinc s'anaren formant de mica en mica, a mida que anava destriant les persones, coneixent-les, destriant també els objectes, vivint allí dins, submergit en aquell color descolorit i brut.

[...] La casa tenia vuitanta anys!

Al cap de vuitanta anys, ningú no sentia encara la necessitat de modificar l'organització. Ningú allí dins no sentia el desig de córrer al costat del temps.

I calia comptar per rals, com els avis.

Quin pes damunt meu!

Vaig mirar a l'entorn. Tots treballaven amb gest plàcid, amb ulls apagats. Els vells, cap gris, tenien els músculs de les galtes relaxats, amb un penjar cansat de qui ha sofert la vida sense solta. Els joves, feien cara de pensar poc. Tots plegats semblava que estiguessin clavats als pupitres de feia anys i anys; com si hi haguessin nascut, com si els hi haguessin posat amb els mobles, quan feren la casa. I semblava que s'hi sentissin bé, en el seu element, vivint els records vells, la rutina i els comptes de rals. (13-15)

La immobilitat, la vellesa, el cansament i la nul·la activitat intel·lectual configuren un entorn gris on es viu del passat, on no hi ha alegria ni, en darrer terme, res que valgui la pena, on tot és servitud mansoia i acrítica. Can Roca i Figueres es construeix com l'antítesi de la joventut, de la llibertat, de la creativitat, de la passió i dels nous temps amb què Gaspar s'identifica, fins a esdevenir un espai on el

protagonista s'ofega. Aquesta antitesi de la modernitat és un correlat hiperbòlic, per subjectiu, de la vivència de Murià i dona lloc a una ficció fruit de les emocions, directament nascuda de l'experiència de l'autora. Des d'aquesta doble perspectiva, la trama enllaça amb l'òrbita conceptual del modernisme (fonamentalment en el lligam de l'art a la vida) i de les seves derivacions en els anys de preguerra, un dels canals bàsics de les quals fou la literaturització de les experiències viscudes. Més específicament, la narració remet a dues obres de Santiago Rusiñol i a una novel·la de Joan Puig i Ferrer.

L'alegria que passa (1898) i *L'auca del senyor Esteve* (1907) són esmentades de manera directa i indirecta en diverses pàgines de *La peixera*. La referència als dos títols (comptant, naturalment, amb la seva popularitat i amb la de Rusiñol) possibilita la comprensió immediata d'allò que representa l'empresa i de per què Gaspar no hi encaixa en absolut. És clar que, en el nou context (textual i cultural), es perden els sentits simbòlics originals, potser en part pel deute de l'autor amb la tradició costumista.²⁰¹ La relació funciona, en tot cas, en qualitat de via ràpida per contrapuntejar dues realitats: d'una banda, la dels treballadors de can Roca i Figueres i la de Gaspar, i, de l'altra, la vida (o, millor, l'antivida) a l'empresa i la que personalitzen ell i Ruth (la seva millor amiga, membre d'una companyia de teatre del Paral·lel de Barcelona); o, si es vol, mediocritat *versus* singularitat, formigues *versus* cigales. L'esquema apareix desproveït de cap significat més enllà de l'evidència objectiva que treballar a la casa de drogues és, dit en termes planians, una autèntica llauna per al personatge narrador; la feina li amarga l'existència, i per això només espera l'hora de plegar i les vacances per anar a passar-s'ho bé amb la gent de la bohèmia.²⁰²

Diversos aspectes del plantejament formal i del desenvolupament argumental, tanmateix, fan pensar que Murià va prendre *Servitud* (1926) com a referent literari preferencial. Probablement, perquè aquesta obra de Puig i Ferrer li proporcionava un model perfecte en diferents sentits: s'hi ficcionalitzava una experiència personal de

²⁰¹ Per a aquesta qüestió i per a una consideració global de les dues obres de l'autor amb relació al modernisme, v. Gallén 1986: 458-461 i 471-475.

²⁰² Val a dir que aquesta dinàmica, en una nova mostra del pes de la realitat en la novel·la, solament dura fins que la falta de diners per a les diversions fa que Gaspar es torni a endeutar i entri en una espiral cada vegada més embullada d'enfrontaments amb els companys, de distanciament de la gent del teatre i de deutes amb l'empresa, amb la dipesera, amb el sastre, amb un prestamista i amb les amistats. Quan s'ha convertit en persona *non grata* arreu, Ruth se'n va a Amèrica a treballar, cosa que genera una desesperació encara més profunda i exasperada en el protagonista i li fa provocar un incident a causa del qual perd, finalment, la feina. L'alliberament que sent li proporciona la lucidesa necessària per ordinar

l'escriptor, la narració situava un àmbit laboral concret al seu nucli mateix i el retrat resultant era fruit d'un tracte extraordinàriament corrosiu. El volum havia obtingut, a més, un èxit detonant;²⁰³ en part, pel fet de constituir una de les mostres primigènies i genuïnes de la mena de producció que diverses veus havien començat a reclamar per a la cultura catalana després de la desfeta del noucentisme, i concretament en el context del debat de 1924-1925: la literatura «robusta, sincera i coratjosa, en la qual hi ha passió i vida, noble preocupació en la recerca del fons de les coses i de les ànimes i la franquesa de dir-les tal com són».²⁰⁴ I aquesta fou la mena de literatura que, per damunt de qualsevol altra, va interessar a l'Anna Murià escriptora.

En el text de Puig i Ferrer, un personatge masculí narrador, Andreu Rojals, relata la pròpia història (en aquest cas per escrit, en uns papers que, amb un procediment novel·lístic prou conegut, són presentats com a posteriorment publicats per l'autor). Després d'un resum inicial dels precedents personals, el personatge dedica el gruix de la narració a l'experiència laboral més traumàtica de la seva vida (la feina de periodista en un rotatiu barceloní), i tanca el seu discurs amb la desvinculació de l'empresa on s'ha consumit espiritualment, decidit a abandonar per sempre l'ocupació que ha tingut durant anys. Fins aquí, la coincidència amb l'obra de Murià és gairebé absoluta. Més enllà de les divergències argumentals i temàtiques lògiques, hi ha una única diferència estructural, per bé que amb tres cares: la presència d'un narratori intradiegètic (Francesca, destinatària del relat de Gaspar dins de la novel·la), la justificació formal (l'explicació de per què l'extreballador de can Roca i Figueres no pot tornar a treballar-hi) i la fal·làcia d'oralitat (les paraules dites, el mitjà pel qual el protagonista fa saber a la noia la seva història). En el cas de la tria del sexe del personatge central, el paral·lisme és altament significatiu, perquè Murià, en la novel·la de 1933, s'havia decantat pel protagonisme femení (tot i que el canvi genèric podria tenir, és clar, una funció d'estratègia per dissimular la forta base autobiogràfica).

En el desenvolupament de *Servitud*, a més, un dels aspectes clau és el retrat esperpèntic de la galeria de personatges que habiten el microcosmos narratiu. *La peixera* pren l'exemple puigferrerer, en aquest punt, per materialitzar una pintura

pla i desfer-se de la situació que el té acorralat: amb un engany, fuig de l'entorn conegut i, al cap d'un mes, se'n va a Madrid a treballar en un negoci cinematogràfic, a viure «la vida moderna» (230).

²⁰³ V. Arnau 1987: 36.

²⁰⁴ Carles Pi i Sunyer, «Amb motiu d'una novel·la», *LP*, 6-III-1925. Una altra obra de Puig i Ferrer (*L'home que tenia més d'una vida*) suscitava, precisament, aquest comentari.

caricaturesca, paròdica, de l'element humà que envolta el protagonista. Igual que en l'obra de l'escriptor, ningú no se salva de la crema, amb poques excepcions i encara molt relatives (els companys més pròxims als protagonistes —més el director del diari en el cas de l'obra de 1926—). No obstant això, aquí Murià es distancia del model per un camí que enllaça el text editat el 1938 amb *Joana Mas*, i que el vincula parcialment, encara (i lògicament, a causa del moment de redacció), al fenomen de la cultura i de la literatura femenines de preguerra: el seu relat no solament inclou figures masculines; les dones, de fet, hi prenen un relleu considerable. En principi, aquest caràcter mixt havia de respondre a la fidelitat a la realitat ficcionalitzada. Però la tipologia femenina resultant (un aspecte present també, per bé que de manera diferent, a *Aloma*) apunta vers unes intencions massa semblants a les que es troben a la base de la novel·la de 1933 i a *La revolució moral* (l'assaig de 1934) per ser casuals.

La peixera conté, en aquest sentit, tots els tòpics (i més) que l'acotació delimitada de la narració permetia: la beata il·luminada que té la virginitat com a ideal i a qui un marit desaprensiu acabarà deixant sola amb tres fills (Mercè); les germanes lletges, crítiques, xafarderes i amargades (les Vidal); la pseudointel·lectual corpulenta, protectora i pretensiosa, que no para de presumir dels seus suposats coneixements i capacitats tot i ser una ignorant (Mònica); la caçamarits bonica i graciosa, "nena mimada" lectora de novel·les cinematogràfiques i assídua al ball del diumenge, avorrida i artificial en les seves pretensions de modernitat (Avelina); la joveneta que, paradigma de la ingenuïtat, acaba trobant un xicot tan tros de pa com ella, igual de poc agraciats físicament i de mal dotat intel·lectualment (Antònia); la noia amb formació, culta, educada, intel·ligent, senzilla, literata i prototipus ideal del país, tanmateix no gaire simpàtica i sense altes ambicions (Montserrat); la jove natural, riallera, bella i lliure que treballa al Paral·lel, es concentra en les diversions i no s'amoïna gens per la moral o pels prejudicis (Ruth). El conjunt es completa, de manera implícita, amb l'estrangera liberal, independent, experimentada, oberta, tendra, cordial i comprensiva, atractiva i sensual — un compendi de feminitat i d'intel·ligència, és a dir, la companya ideal— (Francesca). Es proporcionaven així, mitjançant l'exageració caricaturesca que també afectava els personatges masculins, diversos models, contramodels en la seva majoria, de dona. Al darrere de la presentació (humorística), hi havia el blasme (seriós) de tot el que era rebutjable en les idees i en els comportaments femenins.

Aquesta galeria d'humanitats, d'una banda, i la contraposició de l'actitud vital de Gaspar a la de la resta de treballadors de l'empresa, de l'altra, demostren que Anna Murià no acabava d'abandonar la voluntat educativa ni les motivacions ideològiques que havien caracteritzat els seus productes anteriors. El compromís amb la societat i amb la cultura catalanes de l'escriptora continuava tenint una prova evident en la dimensió literària de la seva activitat pública; una prova que, de manera significativa, es concretava en l'emmirallament en els models que, després dels costumistes i de Narcís Oller, havien articulat la primera i més sòlida tradició narrativa moderna al nostre país. Alhora, però, Murià emprava un camí novel·líctic diferent del de *Joana Mas* a partir d'uns interessos, creatius i personals, cada vegada més perfilats (aquells que havien de fonamentar l'obra posterior a 1939).

L'autora de *La peixera* no fou l'única a decantar-se per aquesta opció en la seva obra de la immediata preguerra. Elvira Augusta Lewi i Aurora Bertrana també ho van fer; ho havien fet, en realitat, des dels inicis de les seves trajectòries, cosa que no vol dir que prescindissin de l'atenció a les necessitats culturals generals. Van enfocar-les, això sí, d'una altra manera; almenys, en comparació amb la resta de narradores.

2.4. DOS CASOS ESPECIALS

El 1935, la nòmina de novel·listes catalanes dels anys trenta s'havia completat del tot amb l'estrena editorial de les dues figures femenines que encara no havien aportat un primer títol al gènere: Lewi i Bertrana. Es tracta de dos casos prou especials amb relació a les altres cinc, perquè les seves produccions s'assentaven sobre bases culturals diferents a causa dels periples particulars que havien seguit. Una formació no coincident i una experiència vital insòlita dins del conjunt havien de determinar i d'individualitzar les produccions de cadascuna.²⁰⁵ Més enllà de la justificació biogràfica de la seva especificitat, el fet que dins d'un còmput relativament reduït de novel·listes es descloguessin aquestes dues singularitats resulta indicatiu de la pluralitat i de la

²⁰⁵ El fet que s'integrin en el conjunt de les narradores de l'etapa republicana converteix en imprescindible la inclusió d'ambdós noms; a causa de les diferències i de les particularitats que presenta cadascuna de les obres i de les trajectòries respecte de la resta (i, per tant, dels coneixements específics que requeriria el seu estudi amb profunditat), però, no estic en disposició d'aportar més que una anàlisi de

normalitat incipient que tant la cultura com les possibilitats de les dones, dins d'aquesta, havien assolit i anaven assolint a Catalunya. En aquest sentit, i precisament com a excepcions, Lewi i Bertrana ratifiquen la representativitat de la narrativa femenina dins del panorama general de les nostres lletres.

2.4.1. Elvira Augusta Lewi

Elvira Augusta Lewi és, en l'actualitat, la més desconeguda de les novel·listes de l'època.²⁰⁶ La causa més immediata del fet és que, a diferència de les altres sis, va desaparèixer del món intel·lectual després de la confrontació bèl·lica. La seva pista es perd, ja, cap al final de la guerra, i la informació sobre ella cal anar-la a cercar directament en l'activitat cultural que va desplegar en l'etapa acotable entre la tardor de 1929 i la primavera de 1938.²⁰⁷

El 1936, amb motiu de l'edició d'*Els habitants del pis 200* als Quaderns Literaris, aquesta «alemanya, catalana d'adopció»,²⁰⁸ era presentada amb un text que, al costat del llibre mateix i d'*Un poeta i dues dones*, n'ha fonamentat el coneixement posterior, en especial pel que fa a la trajectòria:

les novel·les i dels contes d'aquestes dues autores en el marc de la seva activitat del període; és a dir, una anàlisi limitada a uns paràmetres interpretatius generals assentats en la documentació que tinc a l'abast.

²⁰⁶ La bibliografia posterior a 1939 només permet consignar la seva consideració superficial en l'estudi d'A. Munné-Jordà sobre la ciència-ficció en la literatura catalana, on es dediquen unes ratlles al conte «Els habitants del pis 200» (v. Munné-Jordà 1985: 32); les dades puntuals sobre l'actuació de l'autora durant l'enfrontament armat contingudes a *Escriptors catalans i compromís antifeixista (1936-1939)* (v. Campillo 1994: 63, nota 9, i 67, nota 34); la sumària nota biogràfica del *Nou Diccionari 62 de la Literatura Catalana*, redactada per mi mateixa amb unes restriccions determinades pel disseny global de l'obra (v. DICIONARI 2000), i la referència que hi féu Anna Murià en desplegar els seus records de les escriptores de la Segona República: «mai no vaig trobar ocasió de fer la [...] coneixença [...] d'Elvira Augusta Levy, qui publicà una novel·la, potser dues, i desaparegué absolutament sense deixar impacte» (Murià 1988: 50).

²⁰⁷ L'autora va continuar col·laborant regularment a *La Dona Catalana* fins a l'abril anterior a l'entrada de les tropes franquistes a Barcelona, cosa que sustenta la data final de l'acotació. La circumstància que la revista sortís encara durant vuit mesos (el darrer número és del 16 de desembre de 1938) i que Lewi en fos redactora suggereix l'abandonament del país, sobretot vist el rumb que estaven prenent els esdeveniments (penso, molt especialment, en els bombardejos del març d'aquell any). Caldria un buidatge de premsa complet del període 1936-1939, tanmateix, per provar de ratificar, matisar o corregir aquesta hipòtesi.

²⁰⁸ Així era definida en la capçalera d'una de les narracions del recull publicada anys abans a la revista dirigida per Carles Soldevila (v. Elvira Augusta Lewi, «"Una hora". Una pàgina de regust txecovià escrita per una alemanya, catalana d'adopció», *DADA*, n. 164 (agost 1931), 304).

Elvira Augusta Lewi, va néixer a Barcelona l'any 1910. Va rebre una singular educació, barreja d'estranger i de català. De menuda va estudiar al Col·legi Alemany, on la disciplina d'estil militar revoltava la seva sensibilitat i el seu caràcter, enormement poruc i tímid.

L'ambient familiar —el seu pare, que morí essent ella menuda, era un gran aficionat a totes les manifestacions artístiques— va iniciar-la ben d'hora a les belles lectures i a la bella música. Ben aviat va començar a estudiar dibuix a Llotja, on ha seguit fins fa poc temps els estudis artístics, alhora que estudiava música i idiomes.

L'ambient divers de casa seva i el molt tracte social —no de societats— desvetllaren en ella una pila de coses: l'observar, el considerar, etc. [...]

Elvira A. Lewi ha dedicat moltes activitats al periodisme, sempre sobre matèries d'art; ha fet crítica, assaigs, articles, entrevistes, conferències, etc. Ha publicat diversos contes al *D'ací i d'Allà* i a la *Revista Ford*.

La seva passió per l'art l'ha fet dedicar a la Decoració, tasca que abasta feines molt femenines, a les quals, i els articles sobre art, dedica gairebé tot el seu temps. Ha donat diverses conferències i cursos sobre aquella matèria, que li ha creat un sòlid prestigi. Segons pròpia confessió, és en el treball i en l'escriure on troba l'únic esbarjo.²⁰⁹

A més de poder explicar, juntament amb les previsibles relacions culturals del pare, uns contactes intel·lectuals inicials que li haurien obert les portes de *D'Ací i d'Allà* i de *Mirador* entre 1929 i 1930 (on en devia establir de nous), els estudis a Llotja es troben, en efecte, a la base d'una bona part de la seva tasca periodística.²¹⁰ Sense aquesta preparació no haurien estat possibles les col·laboracions regulars a *La Nau* (1931-1933) i a *La Dona Catalana* (1933-1938), ni les aportacions puntuals relacionades amb temes artístics a *La Rambla* (1932), al diari *Avui* (1933) o a la *Revista Ford* (1934).²¹¹ Simultàniament indestruable del context general del moment, la vinculació a la cultura femenina hi tenia, així mateix, una relació directa. Lewi va

²⁰⁹ «Elvira Augusta Lewi». A: *Els habitants del pis 200* (Barcelona [s. l.], 1936) [7]. No tinc constància d'altres fonts d'informació biogràfica en el període. Pel que fa a la dimensió personal, i a banda d'un parell de fotografies, només he localitzat caracteritzacions escadusseres de l'escriptora en alguns articles on se'n parla de passada i en les ressenyes de les seves obres. En una visió de la tertúlia de Proa que compartia amb Joan Puig i Ferrer, Andreu Nin, Francesc Trabal, Ernest Martínez Ferrando, Xavier Benguerel, Maria Teresa Vernet i Mercè Rodoreda els dimarts i els dijous, per exemple, se la descriu com una persona «fina i sensible, autora d'una notable novel·la als divuit anys» (v. Josep Sol, «Parlen els editors... "La situació del mercat tendeix a normalitzar-se" —ens ha dit Josep Queralt, d'"Edicions Proa"», *LH*, 27-X-1935). Amb motiu d'*Un poeta i dues dones*, per esmentar-ne un altre cas, Trabal en proporcionava aquest retrat: «començareu a mirar-la, voldreu descobrir a través de la seva figura prima, entre les onades tímides dels seus ulls, els complexos de la seva multipersonalitat tan ben amagada i no us sabreu estar [...] de demanar-li allò tan clàssic: —I doncs, Elvira Lewi com ha anat això?» (F. T. [Francesc Trabal], «Elvira A. Lewi», *DS*, 11-IV-1935).

²¹⁰ Un dels primers textos signats al setmanari (sumat al càlcul de la relació entre l'edat i els anys de formació i a les dades aportades pels buidatges) apunta que Lewi no va abandonar l'estatus d'estudiant, almenys, fins acabat el curs 1930-1931; l'octubre anterior a la proclamació de la República, l'autora hi comentava els problemes de l'edifici que hostatjava l'Escola de Belles Arts i les preferències de l'alumnat per certes assignatures amb un grau de coneixement intern impossible de tenir sense l'assistència a les classes (v. Elvira A. Lewi, «L'actualitat artística. L'Escola de Belles Arts», *MI*, n. 91 (23-X-1930), 7). La documentació del centre podria proporcionar, sens dubte, una informació més exacta en aquest sentit.

²¹¹ Pel que fa a la tasca al rotatiu vespertí, v. I.3.2.4.

concentrar-se sovint, en els articles i entrevistes, en les dones que treballaven en el camp de l'art (pintores, esculptores, etc.), i va assumir, en el marc del compromís amb el LCB, un paper particularitzat mitjançant l'organització d'exposicions o la responsabilitat de cursos i conferències sobre qüestions relatives a la decoració.²¹² El *background* familiar i l'educació subsegüent sustenten, al seu torn, tant l'interès generalitzat de l'escriptora per la vida cultural —amb una concreció clara en la lectura de les principals publicacions periòdiques catalanes—²¹³ com l'òptim coneixement de la llengua i de la cultura germàniques, que li va permetre traduir dos autors de la categoria de Hölderlin i Rilke per a *La Revista* el 1931 o escriure el comentari sobre l'antisemitisme per a *L'Opinió* el 1933 (en el qual ha quedat constància que, més enllà de l'educació rebuda, seguia amb atenció l'actualitat alemanya a través de la premsa).²¹⁴

La presentació que obre el recull de 1936 també dedicava uns mots a les característiques de la seva producció:

Les seves obres no tenen el més petit ressò autobiogràfic, cosa singular en un autor jove. No és gens partidària d'explicar fets de la seva vida, i el que escriu és producte d'imaginació o respon —cosa que s'esdevé molt sovint— a estats d'ànim seus.

Elvira A. Lewi considera que la seva millor obra és la novel·la que darrerament ha deixat enllestida i que molt aviat veurà la llum.

Tota la seva producció es distingeix per un admirable daler d'originalitat que troba realitzacions ben apreciades per la fecunditat d'imaginació que revela i per l'estil sec, tallant, viu, ple de poesia, però d'una gran sobrietat expressiva.²¹⁵

Com es pot veure, aquesta narrativa no apareixia gaire ben definida al marge de les afirmacions generals d'antibiografisme, fons imaginatiu, psicologisme i austeritat estilística. La imprecisió respon, probablement, al desconcert, si més no parcial, que

²¹² Les col·laboracions de l'autora a *Moments*, ja durant la guerra, també s'hi relacionaven parcialment (v. Elvira A. Lewi, «La moda femenina en la Revolució francesa», *MO*, n. 2 (31-XII-1936), 12, i ídem, «L'uniforme i els sans culotte», *MO*, n. 3 (15-III-1937), 30).

²¹³ Per exemple *La Publicitat*, a què l'autora féu una referència, a finals de 1930, a propòsit del tractament que s'havia donat a la vellesa i a la inadequació de l'edifici de l'Escola de Belles Arts: «Les paraules de Joan Sacs, que no fa gaire a *La Publicitat* va parlar d'aquest tema, i les d'altres escriptors en diaris diversos, han caigut en el buit» (ídem, «L'actualitat artística. L'Escola de Belles Arts», art. cit.).

²¹⁴ V. I.3.2.1 i I.3.2.4.1. En el text de 1933, Lewi esmentava específicament una sèrie d'articles de la publicació *Berliner Tageblatt*.

²¹⁵ «Elvira Augusta Lewi», *op. cit.* [7-8]. La novel·la inèdita a la qual es fa referència no va arribar a publicar-se mai; segons la mateixa font (v. nota 234), existia una obra escrita per Lewi als setze anys que no havia vist la llum, però no queda clar si es tractava de la mateixa. Cal consignar, ja que la presentació no ho especificava, que l'autora no només va produir literatura en català, sinó també en castellà; n'he localitzat, en concret, aquests relats: Elvira Augusta Lewi, «Exprés», *RF*, n. 17 (juny 1932), 201; ídem, «Velada», *RF*, n. 20 (desembre 1932), 432, i ídem, «Film interior (Esbozo literario)», *RF*, n. 25 (setembre 1933), 376.

havia generat *Un poeta i dues dones*, allunyada dels trets més habituals de les lletres catalanes (com els contes d'*Els habitants del pis 200*) a pesar d'inscriure's en la modalitat de la novel·la psicològica.²¹⁶

Francesc Trabal, que fou un dels ressenyadors més afinats de la novel·la, va remarcar l'ascendència germànica de la literatura de Lewi; ho féu en contraposició explícita a l'adscripció russa formulada per Carles Soldevila, anys abans, mitjançant el subtítol d'un dels contes publicats per l'autora a *D'Ací i d'Allà*.²¹⁷ La prioritització dels personatges per damunt de l'argument i la lentitud accional imperant a *Un poeta i dues dones* fonamentaven la posició del sabadellenc:

Elvira Lewi ens conta, no, no ens conta, ens acompanya a seguir la vida d'un poeta que no pot deseixir-se de l'ombra de les seves germanes i arriba a donar-nos la sensació que ella mateixa hi ha quedat lligada, que ella mateixa fa anys que segueix aquelles vides i que en sap moltes més coses de les que ens fa veure i que llur gruix ha arribat a preocupar-la. Més que "l'argument" l'an preocupada els seus personatges. Més que la literatura, Elvira Lewi sembla colpida per una realitat que arriba a ésser-li empalagosa. [...] Elvira Lewi deixa un perfum germànic. Camina a poc a poc, millor, s'atura lentament. No fa actuar mai els frens sobre les quatre rodes, si pot excusar-se la frase. El poeta Andreas no solament no és txecovià sinó que és anti-txecovià.²¹⁸

Tot i que enyorava una millor definició d'alguns caràcters, que suggeria la discrepància entre la seva lectura i unes determinades intencions de l'autora i que li criticava el patetisme maternal, fruit de la ingenuïtat del que no era sinó un primer treball literari, Trabal admirava la construcció de l'ambient en el text —les pàgines de carrer, de multituds, «d'acumulament de material per a monòlegs interiors, amb les quals obté resultats prodigiosos».²¹⁹ Això el conduïa a afirmar les superiors dots novel·lístiques, per damunt de les contístiques, de Lewi (autora d'uns relats a la premsa

²¹⁶ Ja indica aquest desconcert, en un nivell anecdòtic, l'aplicació d'un adjectiu com «sorprement» a l'obra de 1935 en les notes sobre la seva aparició (v. O. [L'Observador], «Un novel·lista nou», *LH*, 2-IV-1935). Les ressenyes, però, el fan força més evident; per això es consideren aquí, encara que únicament amb relació a la lectura estricta dels textos (per al seu emmarcament i la seva interpretació dins del fenomen general de la narrativa femenina, v. II.3.5). En coherència amb aquest plantejament, les valoracions crítiques no es comenten, amb la sola excepció de la primera, seguint l'ordre d'aparició, sinó a partir de la lògica expositiva (i amb el benentès que les referències proporcionen la informació cronològica pertinent).

²¹⁷ V. F. T. [Francesc Trabal], art. cit., i Elvira Augusta Lewi, «Una hora». Una pàgina de regust txecovià escrita per una alemanya, catalana d'adopció», art. cit. (on la referència titular al regust txekhovià no es complementava amb cap explicació).

²¹⁸ F. T. [Francesc Trabal], art. cit.

²¹⁹ *Ibid.*

que es quedaven, a parer seu, en esquemes), la qual avançava pel bon camí en la narrativa d'extensió malgrat els dubtes i les inseguretats que delatava.

Un comentarista molt diferent, Lluís Capdevila, també va destacar les falles producte de la ingenuïtat en el llibre, però no va arribar, ni molt menys, al nivell d'explicació i de comprensió del col·laborador de *Diari de Sabadell*. Per a Capdevila, els defectes no desmereixien el mèrit d'una obra «gens vulgar» produïda per una «vigorosa personalitat».²²⁰ El crític va elogiar l'estil propi de l'escriptora, la seva visió personal del món i el fet de «no emporcar la literatura de tòpics i de llocs comuns», uns elements com a resultat dels quals havia aconseguit bastir una novel·la «forta i singular que acusa [...] un fort temperament». Fora de la insistència en aquests dos aspectes, la seva interpretació del text era nul·la.

Una mica més enllà havia anat, mesos abans, Maria del Carme Nicolau, la qual, per bé que des de l'elogi ditiràmbic (prescindint dels problemes del producte, doncs), va llegir la narració en la seva clau genèrica essencial (el psicologisme); és clar que no en va detectar l'ascendència literària i va acabar quedant-se en l'àmbit de l'avaluació abstracta, tan poc detallada que podria haver estat fàcilment aplicable a moltes altres novel·les, si no fos per les referències concretes als personatges:

Elvira A. Lewi [...] se'ns mostra [...] valenta i decidida. Engrapa amb mà ferma unes psicologies de gran embalum i en una mena de dissecció espiritual les esmenussa [...] i a fragments us fa copsar cadascuna de les virtuts, dels vicis, els sofriments, els desitjos, els anhels, tot aquest munt d'essències invisibles i impalpables que componen el total humà i que sols coneixem pels efectes.

[...] Elvira A. Lewi no ha fet novel·la d'*amors de ploricó*, sinó que ha reproduït una vida real amb la cruesa natural en ella: què dic una vida? Una xarxa de vides que essent vàries es compendien en un total indefugible.

Andreas, la seva mare, la promesa, l'amant, les germanes, el fill. Un conjunt entrelligat per la sang i l'afecte. La família. I entorn aquest quadre tan natural, [...] la tempesta de les passions, dels grans somnis, el trist egoisme... tot s'hi debat en remolins de lluita interna i també exterior.²²¹

²²⁰ C. [Lluís Capdevila], «Un poeta i dues dones», *LH*, 17-I-1936; les citacions següents també hi pertanyen.

²²¹ Maria del C. Nicolau, «Una novel·la de Elvira A. Lewi», *LDC*, n. 504 (31-V-1935) [11]. La lloança del segon paràgraf resulta curiosa, pels seus termes, en el marc d'una plataforma com *La Dona Catalana* i des de la perspectiva de les obres que Nicolau estava produint, concretament *Cau roig* (la novel·la rosa de 1935 que relata la història d'una pobra òrfena, Càndia —jove promesa de la pintura—, a qui les males arts de la cunyada i el rebuig del germanastre obliguen a cercar l'ajut del seu protector, el qual l'acull fins que es comencen a escampar rumors sobre el caràcter dubtós de la seva relació i el germanastre els descobreix; per evitar que la cunyada s'aprofiti de la situació, Xavier es casa en secret amb la noia pel civil i l'envia a Barcelona; Càndia, després de dos amors fracassats, va a buscar-lo per casar-s'hi per l'església, però el matrimoni anterior d'ell —que l'estima en silenci— impedeix la cerimònia; tanmateix, Xavier té un accident de cotxe i, enmig del deliri mental, mata la seva dona quan aquesta va a l'hospital amb intencions interessades; després del judici i de l'absolució de l'home, Càndia renuncia a la vida frívola de l'art, es casa com cal amb ell i esdevé mare; el fill els proporciona, finalment, la felicitat

Domènec Guansé, el més crític de tots els autors que van parlar d'*Un poeta i dues dones*, va indicar l'ambició de l'obra quant a primera novel·la (i, en conseqüència, les esperances de futur que podia fer preveure amb relació a la carrera literària de Lewi), sense deixar d'anotar-ne els greus errors tant de forma com de contingut: la poca naturalitat dels diàlegs, la sintaxi forçada, la insuficient precisió de les metàfores i l'artificiositat dels fets, del drama i de les reaccions psicològiques dels caràcters.²²² Contràriament a *Trabal*, el redactor de *La Publicitat* afirmava la possibilitat d'identificació entre l'autora i el poeta Andreas, protagonista de la narració. A causa de la manera com l'explicava, l'assimilació exagera el component i n'equivoca la concreció; malgrat això, el tarragoní el presentava amb un ple encert en la diana exegetica més adequada:

El tribut de dolor que la vida, la realitat, cobra als idealistes, és la idea central que ha inspirat aquesta primera producció novel·lística d'Elvira A. Lewi. I, certament, pel tema, no deixa de sorprendre que sigui un llibre de joventut. Sembla que l'autor, més que la il·lusió per la glòria o per la gloriola de l'escriptor o del poeta, en senti ja el gust de cendra. Però les grans il·lusions són de vegades també voltades de pressentiments terribles, i és, sens dubte, d'un estat d'esperit així que han nascut aquestes pàgines, més pressentides que viscudes. *Un poeta i dues dones* pot ésser, doncs, considerada com una d'aquestes novel·les que l'autor escriu amb una mica de terror. Com si escapés del perill de viure-la. El protagonista, sobretot, produeix la impressió d'ésser fet dels sentiments, de les il·lusions, de les angoixes de l'autor. És una creació subjectiva. No importa el canvi de sexes que suposa. L'afirmació de Flaubert quan deia: "Madame Bovary sóc jo", podria repetir-la segurament Elvira Lewi del seu protagonista poeta.

La superposició unívoca de l'autora al personatge principal de la novel·la resulta excessivament simplificadora. Tanmateix, és innegable que l'idealisme rau a la base dels valors que impregnen *Un poeta i dues dones* (i també, en bona part, la majoria dels contes editats el 1936) i que és un element fonamental en l'obra de Lewi. Allò que no n'indicava Guansé són les fonts, precisament relacionables amb el model assenyalat per *Trabal*.

El recurs d'Elvira Augusta Lewi a la tradició cultural en què s'havia format explica que els dos volums siguin certament originals, com s'indicava en la nota dels

completa). Val a dir, tanmateix, que l'autora acabava portant la recensió cap al terreny doblement característic de la tribuna i de la seva obra narrativa, ja que destacava la presència de l'infant i subratllava la importància del text per reflexionar sobre els defectes individuals i col·lectius, cosa que la conduïa a aquesta conclusió: «L'egoisme de la pròpia felicitat no té cap dret a crear un conflicte per la felicitat dels altres. Per damunt la fatalitat del destí que com una corrent encegat ens empeny per rutes de follia, tenim la voluntat, l'àncora espiritual que ens ferma al deure i ens detura al caire mateix de l'abisme...».

Quaderns Literaris, en el sentit que, tot i l'opció pel subgènere psicològic, es desmarquen dels productes d'autor i d'autora de l'època inscrits en la mateixa tendència. Aquest desmarcatge operava tant des de la perspectiva dels elements concrets a partir dels quals es bastien els textos com des del punt de vista de la impressió general que generaven. Per això, llegits al costat d'altres títols catalans del període, provocaven (i provoquen encara) l'efecte d'estranyesa que impregna tant la recepció de la novel·la com les sumàries consideracions literàries contingudes en *Els habitants del pis 200*.

Un poeta i dues dones s'estructura en dotze capítols, que construeixen una atmosfera tancada i pesant, gairebé claustrofòbica, a l'entorn dels pensaments, dels sentiments i de les reaccions de diversos personatges. A pesar que l'obra relata la fascinació del jove poeta Andreas per Ida, una bella actriu que treballa a la seva ciutat, Hamburg, el desenvolupament narratiu de l'inici de la relació, de la vida en comú i de la separació final de la parella —després del triomf artístic d'ell i d'haver tingut un fill— integra dues línies argumentals complementàries.

Al capítol II n'apareix una de centrada en Anna, la xicoteta anterior del caràcter principal i modesta filla d'un antiquari que, malgrat el dolor i la solitud fruit de l'abandonament de l'aspirant a artista, no es deixa seduir per Miquel (l'armador els requeriments sensuals del qual rebutja amb fàstic i fermesa); la novel·la, però, no segueix les passes del personatge, que només reapareix en dues ocasions: l'una, al capítol VI, quan Andreas la va a veure a la botiga, tot seguint un impuls, i ella el fa fora; l'altra, indirectament (en absència), en l'encontre del poeta amb Miquel al capítol IX. La segona línia, molt més important, és la que protagonitza Margarida, la germana gran (i ja madura) d'Andreas; desplegada fins al final (fins a l'última pàgina del relat), resulta indestriable de la història familiar en què també s'inclouen inicialment Lotta (la germana petita) i la mare. D'aquí el títol del text, que gira essencialment al voltant del poeta i Ida, d'una banda, i d'ell mateix i Margarida, de l'altra.

Els fets externs d'aquestes històries interrelacionades serveixen de pretext als dos components autènticament nuclears de la trama: el primer, la representació del món interior del poeta i de les dones que l'envolten (sobretot enfocat vers les penes, les misèries i les contradiccions), aconseguida mitjançant l'alternança de la focalització interna; el segon, la defensa dels valors de l'esperit, materialitzada en el blasme explícit

²²² V. Domènec Guansé, «*Un poeta i dues dones* d'Elvira A. Lewi (Biblioteca A Tot Vent)», LP, 19-V-1935. La citació que segueix és d'aquesta mateixa ressenya.

dels instints més primaris, contraris a la puresa, i en la sublimació agermanada de l'art i dels vincles de sang. Al servei d'aquestes intencions es posen tant les descripcions de l'ambient urbà i portuari de la població alemanya, de caire expressionista, com la narració en tercera persona, articulada en un discurs carregat de metàfores i d'assimilacions significatives.²²³

En el primer nivell temàtic que se superposa als dos objectius fonamentals del text, centralitzen la construcció novel·lística la creació artística, els obstacles que hi suposen les baixes passions i el contrast, en termes simbòlics, entre la poesia dels ideals i la prosa de la quotidianitat. La novel·la de Lewi s'instal·la, així, en la plataforma conceptual bàsica de la tradició cultural germànica que, iniciada amb el romanticisme i continuada amb el simbolisme, va tenir una nova formulació, diversa, en les concepcions literàries i en les obres, entre altres, d'Arthur Schnitzler (1862-1931), Stefan George (1868-1933), Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), Rainer M. Rilke

²²³ Aquesta explicació general no permet fer-se una idea exacta de la complexitat textual resultant; el resum més detallat de l'argument que s'ofereix a continuació (en aquesta mateixa nota, però amb un cos més petit de lletra per tal de diferenciar-lo i de reduir-ne l'espai al màxim) aspira tant a il·lustrar-la en la seva dimensió més externa com a facilitar la comprensió d'allò que es dirà sobre el text:

A causa de l'amor per Ida, Andreas abandona tant Anna com la família malgrat que l'idolatre i s'han sacrificat per la seva vocació. Les dificultats econòmiques i la tristesa per la marxa del noi provoquen la malaltia de la mare, per causa de la qual Lotta surt a buscar Andreas, és detinguda per la policia i no torna a casa. El sentiment de culpabilitat del poeta el manté un temps al costat de les dues dones que queden a la llar, però la passió per l'actriu el domina fins al punt de fer-se amb els diners de la vídua, tot falsificant-ne la signatura, i de tornar a abandonar el clos matern, el sosteniment del qual Margarida, que ha renunciat a qualsevol aspecte de la vida que no sigui el treball, ha d'assumir en solitari. Els maldecaps fan cometre errors a la germana gran; perd la feina i descobreix l'estafa d'Andreas en recórrer al subsidi de la mare, cosa que provoca la mort d'aquesta. El poeta, obtingut un primer èxit com a autor, descobreix la tragèdia una setmana més tard, quan va a casa seva per fer-se perdonar i recompensar la família del destret però no hi troba ningú. Culpa Ida del drama i passa uns dies deambulant per la ciutat fins que, després de ser agredit al port (on coincideix amb Miquel), torna a la despesa on s'ha establert i es posa a escriure, recuperat el camí creatiu per gràcia de l'esperit matern que el vetlla. Un cop ha dut el manuscrit a l'editor, va a buscar Ida, però no la localitza ni al pis ni al teatre. Després de trobar-la en un restaurant, on també veu Lotta (la qual ha optat per l'única via que li ha semblat que la podia salvar de la seva situació compromesa), proposa a l'actriu que es casin per honorar la memòria de la morta, i ella accepta fer-ho quan ell sigui veritablement famós. Mentre es produeixen aquests fets, Margarida, que s'havia instal·lat en una pensió després que morís la mare i ha començat una jornada de vuit hores en un magatzem, decideix buscar una altra feina per assegurar-se la vellesa ara que s'ha quedat sola. Demana ajut a un dels hostes (el senyor Kupp, un corredor de llumins) i aquest li proporciona la possibilitat de treballar per a ell a comissió. L'home pensa en una possible relació amb Margarida, però ella exclou l'opció, concentrada com està en la seva ambició. Aconseguirà muntar una empresa pròpia, tot i que amb un cost considerable: la solitud completa. Simultàniament, Andreas ha tornat a triomfar gràcies al poema inspirat per la mare i viu aparentment feliç amb Ida, en un entorn luxós i tranquil només compartit amb les amistats d'ella. En el fons, però, sent una gran insatisfacció, patinada de vergonya, per l'existència que mena, i es mostra ocasionalment esquerp amb la dona, que està embarassada. Un dia, després d'un petit incident, el poeta li diu que es casaran com més aviat millor, i així ho fan. La nova situació crea dubtes a Ida, la qual no es resigna a renunciar al teatre. Andreas, en canvi, se sent molt satisfet, el seu art s'humanitza, per bé que després del naixement del nen prioritza l'escriptura i es distancia de l'esposa i del fill. La insuficiència del que guanya per mantenir l'elevat nivell de vida que duen és un element més de la tensió creixent entre els esposos; finalment, Ida se'n va, per despit, a prosseguir la seva carrera després de dos anys d'haver-se dedicat a l'amor de l'home. El poeta, sol amb la criatura, comprèn la decisió d'ella i assumeix la nova situació tot i patir-ne els efectes. Mancat d'estímul creatiu i de recursos, ha de tornar a l'antiga despesa, enyora les seves dones (Ida, Margarida i Lotta), envelleix de pressa i treballa tant com pot pensant en el petit Andreas. El dia que el nen fa cinc anys, el poeta rep la visita de Margarida, ja vella. La fredor inicial es transforma en

(1875-1926), Stefan Zweig (1881-1942), Gottfried Benn (1886-1956) o Franz Werfel (1890-1945), en oberta oposició a la politització característica de l'altra gran tendència creixent a mesura que avançava el segle XX (la realista o, com a mínim inicialment, proletariorevolucionària).²²⁴ La línia antirealista, en sentit ampli, fou una de les principals direccions seguides davant la greu crisi provocada per la Primera Guerra Mundial i en el marc de la República de Weimar:

[...] El nuevo régimen tuvo por aliada, tras la pérdida de todas las tradiciones, una nueva y poderosa fe en el libre creador del espíritu. Después de 1918 se inició una vida intelectual extraordinariamente rica y prometedora. Se creyó en la Alemania de Stefan George, *das Land dem viel Verheissung noch innewohnt* ("el país que aún encierra mucha promesa"), y al fin se inició la comprensión del tanteo de Rilke, de la cultura de selecciones de Hofmannsthal, del humanismo social de Hauptmann, de la apelación de Hesse a la humanidad, del revolucionario sentido formal que el expresionismo manifiesta desde 1910 aproximadamente [...]. El psicoanálisis de Freud prometía lograr una liberación de las atormentadoras huellas de lo pasado, una depuración del alma mediante el público reconocimiento de sus elementos formativos. Se aspiraba con más anhelo que nunca a la sinceridad, a la responsabilidad moral, a los valores absolutos, a una deliberada edificación de lo futuro sobre bases de certeza metafísica. [...] La espantosa conmoción de la guerra halló su expresión artística en el expresionismo: en el éxtasis, en el grito, en la revolución del lenguaje y de las formas, en la protesta del espíritu lleno de fe contra los sordos hechos de una civilización decadente. El hombre creador había de dar forma al mundo gracias a su fuerza visionaria, a su libre creación, a su libertad desbordante, a su fe imperativa, a su activismo verbal.²²⁵

La consciència de crisi i la recerca de l'espiritualitat a través de l'art, que Lewi va heretar d'aquesta tradició, prenen cos en la novel·la de 1935 mitjançant tres mecanismes fonamentals. El primer, la categorització dels personatges i de les seves accions, que transcendeixen el cas concret per esdevenir representacions d'uns valors determinats. El segon, la intertextualitat, la qual amplifica els significats immediats del relat i els omple de ressons simbòlics. El tercer, finalment, la imatgeria avantguardista, que recorda molt, formalment, l'obra d'artistes com ara el pintor i dibuixant George Grosz (amb els efectes pertinents de la correspondència).²²⁶ Entre els nombrosos

commoció per la semblança de la criatura amb la mare dels germans, que es fonen definitivament en l'atmosfera d'una reconciliació dominada per la història de la progenitora, contada per Margarida a petició del poeta.

²²⁴ Werfel, en una reivindicació rellevant per comprendre les bases del model cultural i artístic de què formava part (i que convé retenir, perquè un dels plantejaments teòrics de Lewi és quasi calcat), va defensar l'increment de la vida interior i l'espiritualitat, amb la qual segons ell calia saturar el món, com a resposta a la crisi del període (v. Stephan 1991: 390). Per als autors anotats i les característiques essencials de la seva producció, v. Martini 1964.

²²⁵ Martini 1964: 540-541.

²²⁶ Com ha estat indicat, «els expressionistes tenien sentiments tan profunds sobre el sofriment humà, la pobresa, la violència i la passió que s'inclinaven a pensar que la insistència en l'harmonia i la bellesa en l'art naixia únicament del rebuig a ser sincer» (Gombrich 1950: 566).

exemples possibles, a *Un poeta i dues dones* il·lustren prou bé l'omnipresència d'aquests procediments, i el seu *modus operandi*, el trajecte literal i figurat d'Andreas cap a Ida; l'intent fallit de Miquel de seduir Anna; les reflexions de Lotta davant el decandiment de la mare i el diagnòstic del metge en tractar-ne l'atac subsegüent, o el moment en què Margarida és acomiadada de l'empresa on treballava.

En el capítol I, el poeta decideix anar a veure l'actriu l'endemà d'haver-la conegut. Mentre es desplaça físicament cap al teatre, el text mostra la dimensió autèntica (metafísica) del camí que el protagonista emprèn gràcies a la interacció de la narració en tercera persona amb una escena urbana i amb un referent literari («La pantera», el cèlebre poema rilkeà). Mitjançant l'essencialització descriptiva i la concentració significativa, s'evidencia i es verbalitza el sentit de tot plegat —el rebuig d'una realitat hostil a la recerca d'una altra cosa, que va molt més enllà de la relació sentimental estricta:

Andreas, la silueta del qual, alta i esprimatxada, es remarca fugissera i insignificant sota les línies esveltes de les façanes modernes, va trescant delerós i esquiva els cossos que sorgeixen al seu pas guaitant-los malfiat i feréstec i reprimit la gran violència que sent en el seu interior.

És l'etern caminar de sempre. És el vol que produeix la fam i la set de cadascú dins el propi període d'exaltació.

¿On trobar la font, el beuratge meravellós el secret del qual no està en mans de cap savi, però que, tot i això, hom espera com obra de màgia o menjar dels déus?

¿Com apaivagar els crits de la consciència estreta d'impulsos i de passions? No sembla sinó que deu existir una ànima per a una altra ànima. La troballa és la fita. I ens sembla el cim que les nostres òrbites immensament obertes descobreixen en la llunyania del caos infinit en què vivim. ¿És veritablement allò que cobreix i enlaira i, sobretot, allò que ens satisfà?

Andreas ha trobat una vena robusta on aferrar-se per xuclar-ne la sang de l'entusiasme i de l'exaltació. Se'n va cap a ella, cregut d'haver trobat a la fi allò que li calmaria tots els neguits. No pensa que sempre voldrà anar més enllà i més lluny encara, no podent abraçar en un sol ésser la intenció dels seus pensaments i dels seus desigs. Sempre el mateix cercle sense sortida... Sempre el salt desesperat de la pantera caiguda en el parany! (20-21)

Tancada l'escena en què el jove i Ida inicien la seva relació, el capítol II s'obre amb Anna caminant, també com una ombra, cap a la botiga d'antiguitats. El paisatge tortuós de la ciutat i el temps ennuvolat materialitzen el correlat de la realitat de la noia, a qui Margarida va a trobar per informar-la de la desaparició d'Andreas a causa del nou amor. Quan la germana del poeta marxa, la filla de l'antiquari «s'abandona a un èxtasi de mort» (33) mentre el seu pare conversa amb l'armador. En adonar-se de la seva presència i del seu estat d'ànim, Miquel li pregunta què li passa; no pas, però, amb un

interès sincer, sinó amb un desig sensual que el dilueix com a personatge per imposar la imatge amb què se'l representa:

L'esperit baix, sensual, d'aquest home, el mateix que una larva, pretén de cargolar-se en la pregonesa d'allò que creu gustós per a saciar-se del seu suc. El dolor de la noia el tempta a gojar-se en la seva suspicàcia per tal de desfer el teixit tendre que creu veure bategar a flor de pell, i la presa resta immòbil esperant, però sense por. [...]

¿A qui desbordar el seu torrent d'amargor si no, i malgrat el fàstic que li inspira, a aquell amic del seu pare que no ha d'obrir la seva ànima apesurada, estrafeta, deformada per les seves ferides? ¿No ha estat, d'altra banda, l'únic, per bé que pèrfidament, que se li ha acostat en so de consol?

Anna, en la seva tribulació, veu a penes la maldat de l'home. El seu cor senzill no concep tant de mal. Ella necessita parlar i parlar molt; explicar l'incomprensible abandó, la solitud brusca i tenebrosa a la qual es veu encadenada, i totes les gammes del profund dolor que tanca lentament les cobertes del seu dolç poema.

¿Què hi fa, doncs, la forma degradant, si hi ha un ésser que es presta amable a vessar un bàlsam qualsevol? [...]

Es fa de nit. A l'exterior de la botiga la llum es torna d'una grisor de plom. Un vapor espès es posa damunt els vidres. [...] Tot esdevé misteriós, fred i aspre.

Enllà, les caixes velles cruixen somnolents, cansades d'aguantar per més temps llurs segles perduts. [...]

En l'espès cervell de l'armador emergeixen idees derivades d'una sobtada temptació: Anna és idealment suggestiva. [...] Quelcom de sobrenatural que emana des d'una profunditat inabastable atreu l'home tot matèria, el cuc, ésser dúctil i servil. [...]

Ara Anna, un esperit turmentat, serà un saborosíssim esbarjo, un escenari d'emocions per les quals es venjarà triomfant damunt el poeta. Ara manca moure el peu per a saltar damunt el forat.

—Anna, vols escoltar-me? Mira, deixa aquests mals endreços i anem-nos-en al meu vaixell. Allí parlarem millor. — I s'atura, poruc, en arribar ací.

[...] Un parell d'ulls se li claven en els seus amb una indignació exasperada... Anna acosta la seva cara transfigurada a la d'ell.

En la seva passiva altivesa, conseqüència del fracàs, sorgeix una guspira d'entonada audàcia.

—Venir? Amb tu? I per què? —respon ella contraent els músculs en una expressió d'infinita ràbia. [...] Doncs, què, canalla, eh? Els llops es mengen els llops, Miquel! (38-44)

En una gradació evident del cercle femení més extern (Ida, la intrusa) al més intern (la mare), després del pont representat per Anna (la xicota ideal segons la perspectiva familiar), el tercer capítol es focalitza en la llar d'Andreas, destrossada per la seva marxa. Lóttá, que aviat optarà pel món exterior al qual pertany l'actriu, observa la figura desolada de la progenitora i, per contrast amb els viaranys del seu pensament, serveix d'excusa a una reflexió significativa del sentit de la poesia —de la presència de l'art, a través del fill/germà, a la seva vida— just abans de l'atac de la mare. L'incident requereix l'ajut de Margarida (ben fred, a causa de la idiosincràsia del personatge) i el recurs al metge, presentat, com la germana gran, més enllà de la seva individualitat:

Lotta, fets els ulls en la seva mare, perd el seu matemàtic raonament en trobar-se cara a cara amb un problema d'ungit sentiment. Ara veu clar, sí; però no pas el sentit profund del llaç invisible i estret que les lligava al poeta... Ell representa l'oliver en primavera, l'alè, l'única deixalla de l'ànima que fins a present ha conviscut amb elles. Elles no tenen la bellesa; els manca la saba del tronc fructificador on xuclar constantment per nodrir llurs esperits exhausts, dividits en fragments de la vida uniforme, prosaica. Lotta, encara davant l'expectació de la mare, té un pensament per al món exterior. Pensa en el jove caixer d'aspecte xiroi i divertit que li ha proposat d'anar a sopar amb ell. Hi aniria o no? [...]

De sobte, Lotta, tomba el cap ràpidament; se li glacen les sangs en sentir un gemec llastimós. La mare cau a terra, blanca, exhausta, les venes seques, sense color. [...] Amb grans esforços la noia aixeca la seva mare de terra i, mig arrossegant-la, la posa damunt el llit d'Andreas. [...]

Lotta, sense fixar-se en allò que l'envolta, és a dir, sense adonar-se que tot segueix igual, s'esmuny pel mig del trànsit fins arribar a la farmàcia, on l'espera se li fa insuportable. La temença de perdre la mare colpeja desesperadament i desapiadada dintre el seu cervell. Per fi, amb el petit flascó salvador i amb el metge al costat, Lotta torna a casa alleugerint el seu pas d'ocell.

A la capçalera del llit de la malalta ja es troba Margarida, que la va reanimant amb vi i l'embolcalla entre flassades.

Però Margarida, la primera de les dones més pràctiques i serenes, no pronuncia cap paraula entre els seus llavis estrets, ni tan sols una lleu gota de consol per al condemnat que amb el seu desconhort se li abraça.

El metge observa la malalta i recepta. En el seu raonar fred hi ha uns mots tranquil·litzadors per a tots; una plena seguretat en el seu diagnòstic. Què voleu més? No pot ésser d'altra manera. Cadascun d'aquests ninots ha escollit un lloc en la via humana. Són tal com hom els exigeix; raonables i pràctics per damunt de tots els sentimentalismes. Ell se'n va indiferent amb la missió que hom li ha encarregat. ¿No és aquesta la seva tasca, el seu treball, el seu camí? A tants casos ara assistirà i veurà tants de rostres macilents, que l'home deixa de ser-ho ja per convertir-se tan sols en un factor d'ajuda de l'organisme únic i general, i és, per tant, el seu amic, i encara més: un complidor d'una llei que per instint exigeix de retardar el pas feréstec i capriciós de la mort. (48-52)

Una categorització paral·lela a la del facultatiu, ja anunciada en aquest fragment, afecta Margarida en el capítol VIII. Quan la germana gran del poeta es disposa a abandonar l'edifici de l'empresa, després que l'hagin acomiadada per negligència, el director torna a cridar-la per suggerir-li veladament una solució als seus problemes. La reacció del personatge vehicula el contrapunt entre ella i Lotta, d'una banda, i entre ella i Andreas, de l'altra, sobre el teló de fons d'una visió paorosa del que representen les passions per als éssers humans, digna d'un quadre d'Edvard Munch:

[...] L'home treu una cigarreta i l'encén a poc a poquet. Amb veu melosa, sobtadament comença amb una tendresa ridícula, grotesca...

—Margarida, ha pensat alguna vegada...? —però s'atura amb el llumí encès a la mà rodona i tova. La seva cara s'estira, esdevé severa de sobte. És que Margarida el mira recte, replegant el seu cos contret i apunt de defensar-se contra la temptació.

Entre l'home i ella passa la mare, la seva misèria, el seu caos, i aquell viure estret i sempre igual!... Quina magnífica ocasió per a poder tombar el curs de la seva vida! Llançar fora d'ella mateixa la preocupació constant, aquella càrrega que l'aclaparava!...

La brillantor cobdiciosa dels ulls de la dona minva. Suaument recolza la mà en el pom de la porta.

—¿Això és tot el que vostè pensava dir-me? Per això m'ha cridat? —diu ella amb el màxim despit. —I, sense dir res més, surt tancant la porta de cop. Satisfeta, respira amb un xic de llibertat. Havia triomfat. No l'havien poguda vèncer! Però al punt s'ennegreix la seva brillantor: Lotta...

Mentre que ella, Margarida, que no tenia passions, ella que no havia sentit mai el fibló de l'afany a una vida més "alta"... Ella era l'única que vencia i que podia passejar-se davant *aquelles cel·les, forats humans del món, sense que els condemnats que udolaven darrera la reixa poguessin tocar-la amb els seus dits negres i rosegats*. ¿Què importen els somnis d'Andreas, el pur, si ha de restar tancat en un cercle, encara que la seva presó dugui el nom de passió? ¿Què significa la llibertat de Lotta, si ha de romandre tota la resta de la seva vida amb la més pesada cadena amarrada al seu coll? Ells... és que tenen cor. Oh, no! Tenien cor o tenien instint? ¿No és la freda, la calculadora, l'odiada Margarida la qui corre devers la mare sense doblegar la seva hieràtica figura, escoltant només la seva veu interior? Ella no era artista, no. No ho és com la superfície mal·leable que cobreix Andreas.

No és tampoc humana com Lotta, ni bella com ella. Margarida és recta, és segura amb la fermesa del qui no posseeix la feblesa. (135-137; la cursiva és meua)

Margarida, però, es veu dominada per l'ambició material, després de la mort de la mare, i l'èxit professional li suposa un excés d'eixutesa i de manca de confort de l'esperit que la condueix, finalment, a anar a buscar Andreas i ocupar el lloc de la perduda benefactora en un doble sentit (en relació amb el poeta i en relació amb el seu fill). Es reconfigura, així, un triangle on l'art i la família, lluny dels instints destructors, s'harmonitzen novament i es dilueixen irrealment com a principis intel·lectuals, construïts mitjançant uns ens ficcionals que no han deixat de ser-ho, i de fer evident que ho són, en cap moment:

Sensiblement el nou triangle format pel poeta i el fill es reuneix al voltant d'una taula il·luminada per una llàntia molt viva. Les ombres immenses es rebaten en el sostre i en les parets, i, passant darrera els vidres borrosos, arriben a estendre's damunt l'asfalt del carrer ja solitari.

El fill, vèrtex nou, escoltant aquella història humana, estranya, lletja, que ara explica la desconeguda, es lliura al món de la seva benaurada subconsciència trencant el son en els braços del seu pare. Margarida parla a poc a poc. Andreas, absort, mira envers un recó perdut en l'ombra. Després tot esdevé silenciós.

Les tres figures han perdut de sobte llur mecanisme, com si l'hora de llur poder bruixot s'hagués extingit. I de seguida veiem desaparèixer llurs perfils, d'acusat relleu, allunyar-se i, finalment, perdre's en el somni de la quimera per tal de viure inacabablement, indefinidament, lluny del nostre abast. (248-249)

Com es pot veure en aquests fragments, les digressions de la veu narrativa omniscient canalitzen ininterrompudament el comentari i la interpretació d'allò que es relata. S'accentua l'explicació de les psicologies en detriment de la seva construcció narrativa, un defecte formal al qual se'n sumen tres més: l'abandonament de personatges com Anna, Lotta o el senyor Kupp quan semblava que havien d'adquirir un cert protagonisme, la ràpida resolució final sense que la trama hi condueixi i la feixuguesa predominant del relat. Malgrat la clara voluntat de bastir un artefacte

narratiu modern, complex i de qualitat —cosa que mostren, entre altres coses, l'opció pel psicologisme, l'autoreflexió genèrica (l'explicitació de la consciència de l'artifici i de la naturalesa ficcional del producte) i el grau d'intel·lectualització del discurs—, l'interès del resultat queda fonamentalment reduït a les intencions i al model cultural a què aquestes recorren (poc freqüent com a base referencial en la narrativa catalana) per materialitzar-se.

Uns problemes similars afecten els sis contes d'*Els habitants del pis 200*, quatre dels quals havien estat publicats a *D'Ací i d'Allà* entre finals de 1929 i finals de 1931 i foren revisats per a l'edició del recull de 1936.²²⁷ Construïts amb els mateixos procediments, a desgrat de la base conceptual, d'una imatgeria sovint impactant i del treball lingüístic, l'abstracció a partir d'uns caràcters i d'unes històries concretes deriva en uns productes desencaixats, doblement insatisfactoris des del punt de vista del rerefons humà i de la tècnica literària. La crítica així ho va assenyalar.²²⁸ A descàrrec de Lewi, val a dir que, en la nota que precedeix el primer relat, l'autora va explicitar la irrealitat de la seva literatura en unes declaracions que, sense disculpar-ne les falles, permeten entendre'n més la idiosincràsia i les particularitats amb un exemple concret:

Aquesta història, que explicada així sembla massa irreal o vista imaginativament, té, encara que no s'ha extret de cap fet divers, la seva raó d'existir. En ella he volgut, precisament, idealitzar el que seria la vida amb la pau absoluta, sense passions. D'això ja en tenim quelcom comprès, i és l'amistat, però aquest bon lligam es corromp molt de pressa, com passa en aquesta història. Tot plegat s'esdevé en una casa de dispeses, que tant pot ésser d'ací com d'un altre lloc qualsevol. Els hostes del meu conte havien constituït, per a unir-se més, espiritualment, el Club Blanc.

Tots aquests senzills personatges, i també la seva senzilla vida passà en un bonic pis de Nova-York. La senyora Wanda, que quan apareix en aquest relat tenia trenta anys —una pobra boja— segons el judici de la gent de massa seny, fou un membre extraordinari, causant de la desfeta de l'ideal Club Blanc. Acabà en un sanatori —; els mal intencionats van dir que hi va ésser reclosa pel seu enamorat marit, que tothora la perseguia, i que la volia heretar.

La meua simpatia pel Club Blanc m'ha fet explicar algunes de les escenes que m'oferiren veure els seus membres, en tot moment complidors. És que la gent boja o normal —talment com ho entenem— sols ens preocupen quan són interessants. Els membres del Club Blanc, per les circumstàncies que els van empènyer a formar-lo, ho eren, i especialment la senyora Wanda. ([11])

El caràcter imaginari del conte i la finalitat que l'explica en darrer terme justifiquen la impersonalitat de l'espai (un pis perdut enmig d'un gratacels immens) i la

²²⁷ Aquesta afirmació es basa en les variants ocasionals de puntuació, de lèxic, etc. que s'observen entre els textos apareguts al magazín amb els títols «L'home de cristall», «L'extraordinari Pau», «Una hora» i «Les petites coses» i les versions corresponents del llibre. Les modificacions no deriven en canvis importants en cap cas.

²²⁸ V. II.3.5.

innominació predominant dels personatges masculins, definits pel substantiu genèric i per una subespecificació qualificativa que els converteix en categories.²²⁹ L'home buit, l'home feliç i l'home estrafet esdevenen tipus. Només la senyora Wanda, l'únic hoste femení, i Màrius, el dispeser, tenen una identitat particularitzada, perquè constitueixen, respectivament, l'element singular i el responsable directe, per interès, de la desgràcia que posa fi a la tranquil·litat i al benestar de la vida de la dispesa. Al principi, però, res no fa preveure aquest desenllaç; l'entesa entre els quatre inquilins i el propietari és perfecta, com il·lustra l'entitat que creen amb un nom prou significatiu:

El Club Blanc fou ideat pels habitants del pis 200; era el de les bones intencions, de les bones idees. El lloc on les passions s'havien deixat a la porta, on no hi havia amor, i tots es volien convèncer que eren com innocents —única manera de viure amb comoditat. Per a ells no existia ni la intenció de pecar. En una paraula, tot era correcte allí. El Club Blanc no admetia més gent, no feien disbauxes ni escàndols. Quan un dels seus membres tenia malhumor a causa dels records, es passava el dia al llit, dormint o llegint; així no preocupava els altres.

Tots ells treballaven per convèncer-se que havien nascut de bell nou i ja s'havien trobat grans. (21)

La pau que aconsegueixen bastir, tanmateix, és una fal·làcia que es desfà quan Màrius sent el relat de la senyora Wanda sobre la seva vida (en realitat es diu Genoveva Linsay i fuig dels tripijocs del marit per tancar-la en una institució i quedar-se la seva immensa fortuna). A partir d'aquí, les accions es precipiten amb un format obertament artificiosos que arriba a incloure acotacions teatrals: apareixen uns senyors que s'enduen la dona; l'home feliç se suïcida tirant-se per la finestra; l'home estrafet marxa cap a Spitzberg; l'home buit busca una altra dispesa davant la traïció de Màrius; aquest obre un hotel de luxe, i el Club Blanc queda desfet per sempre més.²³⁰

²²⁹ La narrativa de Lewi se serveix sovint dels espais urbans plens de gratacels per configurar un entorn despersonalitzat, hostil, destructor i mancat d'espiritualitat. El conte «Exprés» (la història d'un noi de dinou anys que marxa d'una ciutat d'aquestes característiques a la recerca d'una vida autèntica però mor en el viatge que emprèn) n'és una mostra evident des del seu mateix inici: «Los rascacielos le semejaron grandes tumbas sumidas en el silencio. Aquella quietud era un lapso que atenuaba el ánimo encendido de Abel. [...] No deseaba que llegase el día, ni que aquellas tumbas inmensas diesen de nuevo señales de ser habitadas» (Elvira Augusta Lewi, «Exprés», art. cit.).

²³⁰ La situació es presenta en uns termes que inverteixen clarament els tòpics del gènere de què el relat sembla partir, específicament, en aquest cas (la ficció d'intriga de procedència anglosaxona): «Era dissabte. Màrius havia sortit per a compres. Dins el pis 200 tots quatre amics jugaven a cartes, i una ràdio potent els distreia amb la seva volubilitat. De més a més, el temps era esplèndid. / Uns aeroplans acabaven d'arreglar el paisatge d'arbres gegantins —que eren els gratacels, que més que arbres semblaven naps enormes d'un conte infantil. / Aquells ocells feien també giravolts plens de geomètrica poesia. Tot, vaja, estava a punt perquè comencés la tragèdia esperada» (23; la cursiva és meua). En sonar el timbre i obrir la porta l'home estrafet, la narració continua com segueix: «Va témer trobar-se amb policies, però res d'això; eren uns senyors ben vestits, capitanejats per un de molt polit i amb cara de guineu vella, el qual, en topar-se amb el rostre de la senyora Wanda, va somriure. Tot i que anaven molt

La literaturització del contrast entre una realitat agressiva i mancada d'humanitat, conscientment deformada, i uns determinats valors immutables que aquest conte exemplifica és una constant del recull, la qual pren concrecions diverses a partir de diferents subgèneres narratius. A «L'home de cristall» (en què un ésser neix d'una roca i actua en conseqüència amb la seva naturalesa mineral), a «L'extraordinari Pau» (la història d'un escultor que assassina la seva dona aconsellat per una de les figures de fang que ha creat) i a «Quan la mort s'enamora» (on una metgessa es pren un tub de píndoles davant l'avorriment i la insatisfacció absoluts de la seva vida), la fórmula del fantàstic canalitza el contrapunt entre la fredor destructora, el crim i la indolència, d'una banda, i l'amor profund, el geni artístic autèntic i una experiència plena, de l'altra. Un psicologisme bastit a l'entorn de la infelicitat sentimental i del desamor configura, en canvi, «Les petites coses» i «Una hora»;²³¹ la vulgaritat de la vida diària s'hi imposa fins al punt d'ofegar els personatges i revertir en l'autoimmolació (el suïcidi d'Helena en el primer relat) o de permetre l'oblit d'una hora única d'afecte i d'estimació en benefici de la feina (el somni de Marc en el segon).

En tots els contes, la grisor i la duresa de la vida quotidiana dinamiten unes aspiracions impossibles, mal fonamentades o impensades i confegeixen un univers narratiu dominat, si no directament per la mort, per la monotonia, la inèrcia, la inactivitat espiritual, el pessimisme i la desesperança. Tota una lliçó, en definitiva, de

ben vestits entraren tots a la vegada i amb empentes. La senyora Wanda obrí força els ulls i s'agafà al braç de l'home feliç, com si hagués sentit un tro. / *Primer moviment de l'escena. És llàstima que no hi hagués públic; tots ho feien tan bé, tan naturals, com si fossin actors de tota la vida.* / —Aquesta vegada no t'escapes, Margaret. T'hem ben eixarpat —i l'home que s'assemblava a la guineu digué als membres del Club Blanc: / —És una lladre que va a tots els Clubs aristocràtics [...]. / *Segon moviment de l'escena. [...] Tot està previst.* Es mostra un paper que ho aclareix: Margaret Bohn, és una austríaca, que es dedica a fer l'aventurera i que està cercada per la policia. Què més? / L'home feliç resta aclaparat, sap que els papers, segons com, manen» (23-24; les cursives són meves). En aquest sentit, i des del punt de vista d'alguns elements (el model genèric de base, la ironia, la superposició de ficcions, detalls concrets com la bogeria d'un personatge amb diferents identitats, la presència dels avions en clau humorística, etc.), el conte fa pensar en *Crim*, de Mercè Rodoreda (v. III.4.2.2). Com que les dues escriptores compartien tertúlia a Proa i aspiraven, a més, a una certa modernitat literària, potser l'autora d'*Un dia de la vida d'un home* va influir en l'activitat creativa de Lewi. L'alineació de les narracions dins del recull, on les publicades prèviament a la premsa apareixen justament en l'ordre invers (la primera que hi va sortir és l'última; la segona, la penúltima, etc.), suggereix que «Els habitants del pis 200», amb la qual s'obre el llibre, hauria estat redactada després que les altres i, per tant, s'hi podria haver deixat sentir la incidència dels contactes intel·lectuals iniciats per Lewi a l'editorial amb la publicació d'*Un poeta i dues dones* — uns contactes continuats també, des del gener de 1936, al Club dels Novel·listes—. El text, a més, resulta força diferent de tota la resta, començant pel model genèric de referència.

²³¹ I també dos dels textos publicats a la *Revista Ford*, «Velada» i «Film interior (Esbozo literario)».

l'antiheroisme i del caos existencial típics de la modernitat.²³² I és que la modernitat, entesa des d'una determinada perspectiva que naixia de la seva formació germànica, era l'aspiració essencial d'Elvira Augusta Lewi. Els textos no literaris que l'escriptora va publicar a la premsa, sumats a la circumstància que es dedicués a la novel·la i al gènere breu abans que a qualsevol altra activitat, acaben de proporcionar les coordenades explicatives generals d'*Un poeta i dues dones* i d'*Els habitants del pis 200*.

Les passes primerenques de Lewi en el món cultural, que van tenir lloc entre les acaballes de l'any de l'Exposició Universal de Barcelona i finals de 1931, van anar estretament lligades a la narrativa des del punt de vista tant de la producció com de la reflexió, cosa que dota l'autora d'una certa singularitat entre les novel·listes.²³³ Sembla que Lewi ja tenia dues novel·les escrites, inèdites, quan el novembre de 1929 i l'abril següent va publicar dos primers relats a *D'Ací i d'Allà*.²³⁴ A aquestes col·laboracions literàries van seguir, fins al novembre de 1930, la recensió de tres llibres de ficció a *Mirador* —més el comentari de l'octubre sobre l'Escola de Belles Arts— i un text sobre la cultura catalana, amb el gènere com a rerefons implícit, a *Revista de Catalunya*; el 1931, abans d'encetar la seva secció de crítica d'art a *La Nau*, l'escriptora va publicar un fragment d'*Un poeta i dues dones*, un article sobre la novel·la en general i dues històries més, respectivament a *La Revista*, a la plataforma dirigida per Rovira i Virgili i al magazín on s'havia donat a conèixer.²³⁵ Amb l'única excepció del text dedicat al

²³² Malgrat que el contrast entre la protagonista i els personatges secundaris remet a l'univers conceptual habitual, l'excepció que vindria a confirmar aquesta regla és «Com en els contes...», de clars ressons populars (anunciats pel mateix títol). El text relata la història d'Ariana des que és una nena infeliç a causa de l'ambient familiar i social pobre i ineducat, del qual s'evadeix amb l'únic consol de les lectures, fins que assoleix l'èxit professional com a modista, es casa amb un home ric i meravellós i es trasllada a París (v. Elvira A. Lewi, «Com en els contes...», *LDC*, n. 532 (13-12-1935, extraordinari) [7-8]). Les característiques de la tribuna on es va publicar podrien explicar la diferència d'aquesta narració, no inclosa en el recull de 1936 (amb molt bon criteri), respecte de la resta dels productes de l'autora.

²³³ Mercè Rodoreda és l'únic nom que s'hi pot equiparar, des d'una perspectiva externa, en aquest sentit, tot i que hi ha diferències rellevants (v. III).

²³⁴ En la presentació del volum de 1936 aparegut als Quaderns Literaris es feia constar el següent: «Als setze anys escrivia la primera novel·la que ha romàs inèdita, i als divuit escrivia, *Un poeta i dues dones*, publicada l'any passat dins la Biblioteca "A tot vent", amb un remarcable èxit de crítica» («Elvira Augusta Lewi», *op. cit.* [7]). Pel que fa als contes, v. E. A. Lewi, «L'home de cristall», *DADA*, n. 143 (novembre 1929), 360, i ídem, «L'extraordinari Pau. Un conte fantàstic», *DADA*, n. 148 (abril 1930), 120-121.

²³⁵ Les ressenyes del setmanari i les dues reflexions teòriques de *Revista de Catalunya* seran comentades immediatament. Per a les referències restants, v. Elvira A. Lewi, «*Un poeta i dues dones*. II», *RE*, any XVII (gener-juny 1931), 58-62; Elvira Augusta Lewi, «"Una hora". Una pàgina de regust txecovià escrita per una alemanya, catalana d'adopció», art. cit., i ídem, «Les petites coses», *DADA*, n. 167 (novembre 1931), 362 i 388. *La Revista*, recordem-ho, havia d'acollir-ne igualment, el mateix any, les traduccions de Hölderlin i Rilke.

centre on estudiava, doncs, tots els seus escrits primigenis a la premsa van tenir relació, d'una manera o d'una altra, amb el camp narratiu; a banda dels productes imaginatius (signe en ells mateixos del seu interès preeminent per a Lewi), la resta del conjunt evidencia una inquietud nuclear, en especial, amb referència als mecanismes, als temes, als objectius i a la funcionalitat cultural de la novel·lística.

Una novel·la de Xavier Benguerel va suscitar, en primer terme, una consideració de l'autora sobre les tècniques narratives a partir del tractament de l'adolescència: «el tema del llibre, és a dir, la tesi de *Pàgines d'un adolescent*, representa alguna cosa més que el desig de recopilar una sèrie d'emocions viscudes o simplement líriques. Elles volen expressar-nos, o dir conjuntament amb l'afany de l'autor, que partir d'una base com aquesta —aparentment vulgar i real— requereix del mateix autor tenir en compte en escriure-les les exigències del sentit de l'emoció, de l'interès i de la veritat pròpies i adequades al mateix tema».²³⁶ Lewi vindicava l'elaboració de la matèria literària en pro de l'efecte, de la captació de l'atenció i de la versemblança; per això elogiava el doble recurs de la focalització interna i de la narració heterodiegètica adoptat per Benguerel (el procediment que ella va escollir, precisament, per a tots els seus textos literaris): «Així és com creiem que deuen estar escrits els llibres que toquen aquest tema», perquè «l'adolescent que se'ns presentés monologant per la seva pròpia “experiència”, construint espontàniament frases i episodis previstos, no el creuríem sincer, ni, molt menys, lògic, malgrat tenir en compte que es tracta d'una novel·la». L'escriptor reeixia, d'aquesta manera, a donar «un sentiment de justa coordinació d'idees», és a dir, a enfrontar seriosament, més enllà de la reproducció documental o de l'emotivitat estricta, «el problema moral de la joventut», el qual «gràcies a Déu [...] sembla preocupar avui a tothom i en tots els estils en una forma d'interès més sincera que en el passat».

Implicít en aquestes reflexions, denotatives d'una posició ideològica a retenir amb relació a les qüestions ètiques (que constituïen l'autèntic centre d'interès de Lewi), hi havia el rol social del gènere i, de retruc, el seu paper en el desenvolupament general de la cultura catalana. La recensió conjunta d'*El camí reprès* i d'*El perill* acaba de provar la preocupació i hi afegeix un matís, ja que aquesta s'hi va presentar al marge de qualsevol sectorització sexual. La valoració dels dos volums de Maria Teresa Vernet, “la” nova novel·lista (i una jove escriptora com ella), no vehiculava, a diferència del que

²³⁶ E. A. Lewi, «Xavier Benguerel, *Pàgines d'un adolescent*», *MI*, n. 68 (15-V-1930), 4. Mentre no s'indiqui el contrari, en procedeixen totes les citacions següents.

solia passar, ni un mínim comentari sobre la literatura femenina (en un paral·lelisme significatiu amb el fet que les creacions de Lewi tampoc no es concentrassin en la representació específica de la condició de la dona). La comentarista duia a terme, per contra, una dissertació sobre la modalitat reina de la narrativa per anar a parar al seu caràcter d'exponent del fenomen cultural més global. En un moment determinat, per exemple, escrivia el següent a propòsit del personatge de Cecília: «És veritablement el fruit genuí de la cultura incipient que aquí posseïm, per acabar d'afinar encara, necessitada de molt treball i una atenció seriosa».²³⁷

Tres mesos després, la idea principal subjacent en aquesta afirmació prenia un perfil molt més ben dibuixat en un article de *Revista de Catalunya*, on l'escriptora es feia ressò d'un comentari d'Agustí Esclasans aparegut al setembre per tractar obertament un altre "problema": «el problema intel·lectual de Catalunya».²³⁸ Lewi subscribia les conclusions de l'autor sobre el baix nivell del país en aquest sentit, i, tot plantejant-se les possibles solucions, rebutjava els camins aliens a l'àmbit. Novament sense subespecificació de cap mena, concretava aquest rebuig en la desestimació de la política com a via (una visió denotativa del model literariocultural a què s'ha fet referència) i feia seva la proposta esclasansiana per configurar una intel·lectualitat pura. La rellevància del públic, sobretot, s'enduia l'èmfasi i la major part de l'argumentació:

L'èxit de la vida de l'intel·lectual, ja sigui en l'aspecte de la fama, com en el de la solució econòmica, ha d'anar lligat al públic [...]. Cal, doncs, que avui, demà i sempre ens preocupem del públic, inexcusablement, abans potser que dels mateixos intel·lectuals purs, i encara que aquesta tasca ens sigui més difícil. [...] Li cal [...] una veu que el faci comprendre, que el desvetlli. I aquesta veu ha d'ésser dels intel·lectuals mateixos. Una comprensió mútua, una intel·ligència recíproca. Això és el que cal.

[...] El problema, doncs, exigeix que el públic vagi agafant un afany creixent, i es lliuri, en allò que pugui, a la literatura. Lectura en general i de tota mena; no hi fa res; no podem, de moment, demanar molt. [...]

Però perquè el públic s'acostumi a llegir, cal que tothom en general i sense distinció de categories, ni edat, ni sexe, vulgui entrar en un camp de cultura activa. Quan aquesta prengui una gran extensió i domini entre nosaltres, tots aniran a cercar els llibres. I aquests dòcilment aniran a ells. L'afany, però, de posseir una cultura, que faci imprescindible per a tots el desig de llegir, haurà de formar-se per un esperonament constant i a petites dosis, des dels diaris i revistes de tota mena. Perquè la cultura no ressucitarà en el públic com una albada imprevista ni d'aquí tres segles, ni d'aquí vint.²³⁹

²³⁷ Ídem, «Maria Teresa Vernet: *El camí reprès, El perill* (Edicions Proa)», *MI*, n. 80 (7-VIII-1930), 4.

²³⁸ Ídem, «La solució del problema intel·lectual de Catalunya», *RC*, n. 63 (novembre 1930), 233-235.

²³⁹ *Ibid.*, 234-235.

La qüestió dels agents culturals s'agermanava, així, amb la necessitat de la seva professionalització i de l'increment interrelacionat de la mitjana cultural de Catalunya, per a la consecució del qual Lewi defensava l'estímul generalitzat des de la premsa i conjurava els rèdits de la creació literària al marge de les exigències d'alta qualitat (sense que les seves raons partissin d'una focalització expressa en el públic femení, un fet curiós tenint en compte la data del text, 1930). Tanmateix, la seva inquietud s'havia de fixar en la producció com a estadi nuclear on calia treballar per a la millora en relació amb el consum. El seu text següent a *Revista de Catalunya* ho demostra.

A mitjan 1931, Lewi obria una nova reflexió sobre el gènere narratiu per excel·lència amb unes consideracions il·luminadores de la concepció de què partia, i en la qual recolzava una visió crítica de la situació de la novel·la catalana:

La vida interior, vida en el pensament, fora de la vida exterior, té lloc en un món sense circumferència, —la imaginació—, fet d'emocions inconscients, dintre el qual gravita evolucionant constantment.

En conseqüència, el novel·lista és, llavors, l'home que veu el món vulgar, exterior, quotidià, en una paraula, el de tothom, a través d'aquest altre, intern, seu, i que per mitjà de la seva sensibilitat i aptituds artístiques sap expressar.²⁴⁰

La diferència entre el món interior i el món exterior (ben present, mitjançant el contrast, en la seva obra) naixia, en aquest discurs, de la contraposició del món del novel·lista, definit pel pensament, la imaginació, les emocions, la sensibilitat i les aptituds artístiques, amb les consegüents virtualitats d'expressió, al món de les persones corrents, caracteritzat per la vulgaritat, la quotidianitat i les limitacions. La novel·la s'associava, d'aquesta manera, amb la representació privilegiada de la realitat subjectiva; s'associava, de fet, amb una de les comprensions més modernes del gènere, la qual no havia pres cos definitiu en la literatura catalana segons l'escriptora:

Ara bé; aquest fenomen que és la vida interior es produeix entre els nostres novel·listes actuals?

¿És el novel·lista català d'avui, l'home intern, l'artista d'aquesta concepció moderna de la novel·la?

Hem de dir, hem de confessar, que no. Essencialment, integralment, no existeix el novel·lista de la vida interior. Sols en alguns casos el novel·lista català s'acosta a algun dels seus aspectes. Però encara això de lluny, com si pressentís el reflex de la llum sense poder veure-la ni abastar-la.

Ens trobem, doncs, dintre d'un desolat panorama de manca d'esperit, és a dir, de vida interior. Si anem cercant, trobarem que hi ha una forta abundància de temperaments naixents, ultra els ja consagrats, mediocres, parladors de la superfície exterior d'uns personatges i dintre ambients locals, incolors, sense relleu definit, i d'unes passions tan vulgars com exemptes d'interès.

²⁴⁰ Ídem, «Novel·lística i vida interior», *RC*, n. 71 (juliol 1931), 36.

I és que de la concepció rica i forta de la novel·la en la nostra actual generació se'n té només una idea vaga: el temperament complex que ha de lligar una novel·la i la intel·ligència clara que l'ha de nodrir són encara dues utopies.

Sovint trobem el novel·lista apassionat per un estat determinat, passatger, del protagonista. Però aquests estats passatgers apareixen tan notòriament com a floretes supèrflues, que és precisament per tal motiu que no podem creure en el temperament complex de cap novel·lista.²⁴¹

Una part del problema, a parer de Lewi, era que, en l'interès incipient per la psicologia, els novel·listes catalans havien errat el camí. S'havien decantat per la ficcionalització exclusiva de la sexualitat i havien perdut de vista les altres dimensions de la vida interior; havien optat per la imitació estricta de models estrangers (sobretot francesos) en la recerca de modernitat i, quan no ho havien fet, havien continuat adscriuint-se al casolanisme temàtic i formal o havien mantingut els trets descriptius, ornamentals, de les narracions tot allunyant-les de les tendències contemporànies:

[...] La major part practiquen dintre el camp vastíssim i indefinit del sensualisme, un sensualisme intoxicat, del qual se serveixen per ornar també la novel·la amb un brodat de factura falsa i moltes de les vegades d'un gust dubtós.

Ací venim a protestar que ningú no s'educa per a viure interiorment, ans tot el contrari: els nostres novel·listes fan ostentació de llur aspror primària vessant el doll de llur instint. És clar que ja tenim en compte que part d'ells encara no han arribat al seu punt madur i que deuen aquesta esterilitat d'esperit a la manca de vida interior originada en la tradició literària nostra folk-lòrica o basada tota en derivats semblants. [...]

Pel mateix no ens sobta de veure la producció moderna que va eixint tan desorientada: volen fugir del tipisme i cauen llavors en una mistificació de català-estranger. El gust modern que tenen algunes novel·les, poquíssimes, de les nostres, és degut a la seva forma externa; al fet d'estar concebudes sota la influència, com hem dit ja, estrangera, i encara, quasi, únicament, de la francesa. ¿On és la responsabilitat de la creació personal? Per què els ciments de la nostra jove generació ja han de néixer corromputs? Els novel·listes miren atentament enllà, fora del sòl propi quan més haurien de mirar dintre de la casa llur. I quan volen fer novel·la "essencialment catalana", cauen d'una manera o altre dins el folk-lore, ja sigui per l'acció de la novel·la o pel tema o ambient. S'obliden que en els nostres dies, qualsevol aspecte folk-lòric, és un anacronisme, i que de més a més dóna a les novel·les el caràcter del convencionalisme, el segell inferior de la literatura casolana, la qual mai si continua per aquest camí, no anirà gaire lluny de la nostra terra. [...]

Un altre error, un altre aspecte del convencionalisme propi del segle passat són les descripcions que hi trobem, deslligades de l'eix de la novel·la, de paisatges amb colors brillants, d'aspectes de la natura que mai no hi tenen res a veure amb l'estat d'esperit dels personatges. Aquest ornament també és un sentit equivocat, romàntic, de poesia supèrflua, en la prosa, que desmillora per complet la novel·la.²⁴²

Per a l'autora, els problemes de la novel·la catalana tenien, encara, dues causes més en l'elaboració ràpida (en conseqüència, poc rigorosa) i en el reduccionisme de fons. «La pressa amb què són fetes» derivava en uns productes banals i insubstancials,

²⁴¹ *Ibid.*, 36-37.

²⁴² *Ibid.*, 37-38.

construïts a partir «d'un conjunt de capítols desfets, absents de tota vida real» que, a més, denotaven que «hom no sap parlar d'altres personatges ni situar-se en altres esferes que en els d'un món petit, limitadíssim, monòton; pobre, per tant. Com si la importància de l'individu només radiqués en una masia envoltada de vinyes i muntanyes o en el recó esquifit de la ciutat on viu el novel·lista!». ²⁴³ La seva contraproposta era explícita i definida.

Aquesta contraproposta, en primer lloc, tenia uns referents específics: André Gide, Stefan Zweig i Arthur Schnitzler pel que fa als europeus i, respecte dels autòctons, el Carles Soldevila de *Fanny*, «una novel·la convertida la seva superfície en art amb relació amb un fons humà». ²⁴⁴ L'autor francès, els dos austríacs i l'obra catalana matisen i perfilen el pòsit cultural de la tradició alemanya de què s'alimentava Lewi. Gide, una de les personalitats més remarcables de la literatura francesa moderna (i que havia comptat amb una gran difusió a Alemanya), havia estat *a*) assimilat a la identificació de literatura i vida, *b*) entès com a creador de personatges a la recerca de la veritat en veure's enfrontats amb conflictes psicològics i morals ben reals, *c*) considerat en qualitat d'autor d'una obra abrindada per la sinceritat i *d*) blasmat o elogiat amb relació a la seva inquietud espiritual (sempre reconegudament exponencial, però, de la contemporaneïtat). ²⁴⁵ Zweig fou llegit, a Catalunya, des de la perspectiva de l'escriptura de novel·les articulades entorn d'un cas patològic o d'un estat momentani d'esperit, bastides sobre una atmosfera densa per la tensió extrema dels sentiments i de les situacions (observats amb profunditat i analitzats de manera aguditzada per la gran influència de Freud sobre l'autor) i transmissores d'una força opressiva de cosa somiada. La fredor, el pessimisme latent, la indiferència, la minuciositat analítica i el sensualisme pregon i torbador foren assenyalats com a característiques seves que l'emparentaven amb Schnitzler, el qual tractava l'amor, la vida i la mort amb vibració freudiana i va esdevenir el model fonamental d'una de les possibilitats del monòleg interior —aquella, precisament, a què va recórrer Soldevila per al títol de 1929—. ²⁴⁶

²⁴³ *Ibid.*, 39.

²⁴⁴ *Ibid.*, 39.

²⁴⁵ V., entre altres, Rafael Tasis i Marca, «André Gide, o el perillós contacte», *MI*, n. 87 (25-IX-1929), 4; Josep Palau, «L'Èdip de Gide», *MI*, n. 133 (2-IV-1931), 4; Ramon Esquerra, «Revisió d'André Gide», *EM*, 20-XI-1932, i C. A. Jordana, «Perséфона», *LO*, 23-V-1934.

²⁴⁶ Per a la visió dels dos autors estrangers a casa nostra, v., per exemple, Just Cabot, «Stefan Zweig, *Amok* seguit de *Vint-i-quatre hores de la vida d'una dona* (Biblioteca "A tot vent")», *MI*, n. 30 (22-VIII-1929), 4; P. Romeva, «*Amok*», *EM*, 3-IX-1929; Ramon Esquerra, «*Nit fantàstica*», *EM*, 31-V-1932;

Tots quatre, de fet, es distanciaven del format tradicional, de la novel·la «novel·lesca», per dir-ho amb un terme del mateix Soldevila,²⁴⁷ a fi de construir caràcters o conflictes amb el màxim despullament possible i amb la concentració estilitzadora típica de la modernitat.

En segon lloc, Lewi descloïa uns clars plantejaments generals. L'escriptora propugnava una novel·la «concebuda i treballada dins d'aquest món intern»,²⁴⁸ amb els components temàtics i formals subordinats a l'objectiu principal de proporcionar carta de realitat literària a una vida interior rica, complexa i d'horitzons amplis. En mots seus,

Com més equilibri tinguin totes les situacions dels personatges amb la idea del fons, esquema damunt la qual es munta la novel·la, hi haurà més perfecció i per tant més art. L'habilitat a saber manejar l'estil propi del llenguatge del novel·lista, forma externa, amb l'estructura, tema, farà l'equilibri.

El desenrotllament, doncs, de la novel·la ha d'ésser encaixat dintre d'aquestes normes d'elaboració. I tota explicació detallista innecessària de l'exterioritat dels personatges no solament treu força a la novel·la sinó que li fa perdre la intensitat que ha de tenir perquè interessi.

Reduïts tots els elements superflus reïx l'essencial. Com hem vist, per obtenir l'essencial, hem hagut d'estilitzar les formes exteriors per a millor expressar-nos. En art s'ha de dir sempre l'essencial; i totes les seves manifestacions ens ho venen a confirmar també, l'arquitectura, l'escultura i la pintura actuals. Col·locar en una obra l'essencial és donar-li el màxim valor i això és el que tots cerquem. En l'art de la novel·la l'única descripció de l'exterioritat dels personatges admissible és la que anirà unida amb la idea estructu[ra] sobre la qual està basada.

Sentir, expressar i dir l'essencial, no era aquest, tal vegada, el cànon sobre el qual fou creada la tragèdia grega? Però ja sabem que la vida interior és àcida. Àcida de viure, de pair i àdhuc d'explicar! Potser també sigui, aquest, un dels motius més forts pel qual està totalment exclosa de les nostres novel·les.

[...] Fer novel·les d'amplitud, de gran extensió en el camp de l'esperit, que parlin de tot sense l'enconyiment local; que juguin amb una harmonia de diferències entre ambients i personatges que interessin, no novel·les d'instint sol, sense educació artística: això és el que cal ans que tot en la nostra producció literària.

Estudiar en l'ample horitzó de la psicologia, de l'anàlisi anímic, i parlar llavors de la gran complicació que és la vida, ací i fora d'ací, d'un ésser en tot el funcionament dels engranatges de la seva màquina humana i estendre'ls fins al màxim al desconegut de la vulgaritat, i la novel·la representarà llavors la generació present, tan variada i múltiple de valors anímics com és, i parlarà de nosaltres a les generacions que vindran.

Llavors també serà possible que la novel·la catalana, salvant la nostra frontera amb el seu carregament de documentació vagi enllà del nostre sòl reduït, escàs, per a satisfer les aspiracions ambiciosos d'universabilitat tan lògiques en tot novel·lista conseqüent; la qual cosa ara no s'esdevé mai entre nosaltres. I a l'ensems haurem aconseguit quelcom de molt important: el nostre idioma serà entès per tothom, perquè serà l'idioma interior que tots, en major o menor intel·ligència, comprenen.²⁴⁹

Domènec Guansé, «*La senyoreta Elsa*, d'A. Schnitzler, traducció de Joan Alavedra», *LP*, 8-III-1931; J. C. [Just Cabot], «Arthur Schnitzler», *MI*, n. 112 (26-III-1931), 4, i Joan Ramon Masoliver, «Erotisme i valor objectiu. L'obra d'Arthur Schnitzler», *MI*, n. 152 (31-XII-1931), 6.

²⁴⁷ V. Carles Soldevila, «Al marge de *Fanny*», *MI*, n. 49 (2-I-1930), 4.

²⁴⁸ Elvira A. Lewi, «Novel·lística i vida interior», art. cit., 38.

²⁴⁹ *Ibid.*, 38-40.

Aquesta visió entronca amb l'opinió que l'escriptora havia expressat, el novembre de 1930, amb relació al problema intel·lectual del país. Tot manllevant els mots d'Agustí Esclasans, Lewi entenia que la solució «per a posseir una intel·lectualitat pura» consistia a «xopar Catalunya d'essències intel·lectuals pures», «matar per saturació intel·lectual pura del català “vulgaris”, tots aquests microbis de desordre que ens esguerren la feina: popularisme, superficialisme, elegantisme, esnobisme, xovinisme, pairalisme, tantsemendonisme, i, en fi de comptes, por dels llibres i odi als intel·lectuals».²⁵⁰ L'aliment espiritual de la societat catalana havia de resoldre, en contrapartida, les necessitats materials de la intel·lectualitat; era per això que afirmava que «cal, doncs, que avui, demà i sempre ens preocupem del públic, inexcusablement, abans potser que dels mateixos intel·lectuals purs, i encara que aquesta tasca sigui més difícil». Amb relació directa a aquesta preocupació, Lewi defensava els beneficis d'una mitjanja intel·lectual, perquè «un aficionat amb intel·ligència ben treballada, encara que no arribi a ésser mai un geni pot donar bon servei a l'intel·lectual vertader. Preguntem-nos què seria de l'intel·lectual pur si no existís l'altra intel·lectualitat inferior, mediocre, enemiga o amiga servil. Qui li faria de contrallum? Per existir el bo ha d'existir el mitjà i el dolent. A més, qui s'ocuparia d'ell abans que el públic? L'intel·lectual no faria gaire cosa si no existís un element que es preocupés, favorablement o adversament, d'ell, i que li servís d'enllaç amb el poble».

Si en la tasca a la premsa i en l'univers de les entitats femenines Lewi va practicar aquesta funció d'enllaç, aquella «cultura activa» mitjana fonamental, i ho va fer concretament amb el sector social que tenia més a l'abast per la seva condició d'autora (el constituït per les dones), la seva narrativa denota una aposta evident, almenys des del plantejament teòric, per l'«intel·lectualisme pur», al marge de qualsevol predeterminació sexual i prescindint de la voluntat genèrica que animava la majoria de les noves novel·listes. Malgrat que la preocupació pel públic explica que es dediqués a la novel·la, la naturalesa particular de la seva obra literària, en conjunt, respon a la comprensió que tenia de les deficiències de la producció catalana, en especial amb relació a les exigències de la modernitat i a la voluntat d'universalitat. Mitjançant la creació —els contes i la novel·la—, l'escriptora va aspirar (i el verb no és gratuït,

²⁵⁰ Ídem, «La solució del problema intel·lectual de Catalunya», art. cit., 234. Mentre no s'indiqui el contrari, en procedeixen totes les citacions següents.

perquè enclou el contrast entre els anhels i els resultats imperfectes) a donar una certa resposta a aquestes necessitats des de la tradició cultural europea en què s'havia educat, molt més satisfactòria, des del seu punt de vista; i plenament reconeguda, de temps, en els cercles culturals catalans.

L'octubre de 1929, a propòsit de la biografia de Guillem II publicada per Emil Ludwig, Rafael Tasis feia les següents reflexions: «Ara comença a estar de moda —la comencem a conèixer, serà millor de dir— la literatura moderna alemanya, i els èxits recents de Remarque, Frank Thiess, Glasser, Zweig, Ludwig, ens han fet adonar que, enllà del Rhin, hi ha una raça que no ha perdut la facultat de pensar i d'expressar-se bellament, que sempre ha estat una de les seves característiques».²⁵¹ La nova producció en llengua germànica estava prenent un impuls significatiu a través de les traduccions al català d'obres com *Res de nou a l'oest*, *Vint-i-quatre hores de la vida d'una dona* o *Dona raptada* i dels comentaris que generaven.²⁵² Aquest context de la darrereria dels anys vint, amb els vectors afegits de la mort de Rilke el 1926 (que va provocar una notable activitat entorn de l'autor txec) i de la renovada actualitat de la traducció francesa dels *Poemes de follia*, de Hölderlin, a finals de la dècada, ajuda a entendre l'aparició de les traduccions de Lewi a *La Revista*, el 1931, més enllà de la possibilitat efectiva a causa del domini de l'alemany; i evidencia un panorama d'interès generalitzat per les lletres en qüestió que hauria fet preveure una comprensió factible de l'obra literària de l'escriptora. No obstant això, i sense que una cosa exclogui l'altra, els condicionants lingüístics i la superior llunyania cultural (a diferència del que ocorria amb França, per anotar-ne el contrapunt més obvi) expliquen que el 1934 encara es pogués saludar un llibre com la *Historia de la literatura alemana* (l'obra de Max Koch, traduïda al castellà per Carles Riba) tot afirmant que a casa nostra se sabia molt poc

²⁵¹ Rafel Tasis i Marca, «Un perill que s'esvaeix», *LP*, 18-X-1929.

²⁵² *Mirador*, precisament una de les plataformes inicials de Lewi, fou de les publicacions que se'n van fer més ressò. Entre altres, v. Just Cabot, «E. M. Remarque, *Res de nou a l'oest* (traducció de Joan Alavedra)», *MI*, n. 48 (26-XII-1929), 4, i ídem, «Stefan Zweig, *Amok*, seguit de *Vint-i-quatre hores de la vida d'una dona* (Biblioteca "A tot vent")», art. cit. Per a la difusió des d'altres tribunes, v., per exemple, Domènec Guansé, «*Dona raptada*, de Frank Thiess, traducció d'Alfred Gallard», *LP*, 10-IV-1929 (una ressenya de la qual es parlarà amb detall una mica més endavant). La concessió del Premi Nobel de literatura a Thomas Mann va ratificar la importància d'un món literari els clàssics del qual (amb Goethe en primer terme) ja havien estat acollits anys abans a casa nostra i havien exercit una notable influència (v. respectivament Joan Alavedra, «Thomas Mann. Premi Nobel de Literatura, 1929», *MI*, n. 43 (21-XI-1929), 4, i Manuel de Montoliu, «Les influències de la cultura alemanya a Catalunya», *RE*, any XXI (gener-juny 1935), 157-158).

d'aquesta producció;²⁵³ o que, poc després, els contes i la novel·la de Lewi presentessin les dificultats d'entesa crítica que s'han vist.

A desgrat d'aquest coneixement limitat, almenys en comparació amb altres tradicions, no es pot negar la incidència d'alguns autors ni la importància de la seva difusió a Catalunya (els casos de Schnitzler i de Zweig, per esmentar els referents explícits de Lewi, són prou clars). Al marge dels títols o dels escriptors especialment influents, paral·lelament, els trets més significatius de les lletres germàniques, i de la narrativa, en concret, no resultaven desconeguts. Ho prova que diferents crítics assenyalessin públicament, en especial, els que entroncaven amb les tendències novel·listiques de la modernitat. Independentment de les posicions respecte de cada característica, foren consignades, entre altres, la centralitat que solia adquirir l'ambient en aquestes novel·les, la seva literaturització particular del sofriment humà o la dramatització habitual dels aspectes més insignificants de l'existència (sovint representats a través de proves a superar), fruit d'un determinat tarannà nacional i causa d'una certa impressió de falta d'humanitat.²⁵⁴ També es va parlar de l'omnipresència d'un pòsit intel·lectual interessant, per bé que sovint enfarfegador, el qual acostumava a acompanyar-se d'una densitat i d'un atapeïment directament nascuts del caràcter predominantment reflector del moment de crisi que definia els textos quant a documents del seu temps.²⁵⁵

Si aquests components tot sols ja aporten una considerable llum sobre l'obra d'Elvira Augusta Lewi, la ressenya de *Dona raptada* publicada per Domènec Guansé acaba de completar, per la via de les semblances i de les diferències, el quadre comprensiu pertinent; sobre el teló de fons, és clar, dels plantejaments específics de l'autora i de la seva actitud davant de la novel·la, amb el rebuig de tres components temàtics i formals —el folklorisme, el localisme i la sexualitat descarnada— en pro de la universalitat, de la modernitat i de l'espiritualitat autèntica.

Amb motiu de l'aparició en català de la novel·la de Thiess, l'autor tarragoní feia unes interessants declaracions sobre la producció germànica. Després de referir-se a la

²⁵³ V. l'article R. E. [Ramon Esquerra], «La literatura alemanya a través del temps», *EM*, 1-II-1934.

²⁵⁴ V. Adolphe de Falgairolle, «De França. Les darreres novetats literàries: una novel·la ben alemanya», *La Paraula Cristiana*, n. 130 (octubre 1935), 318-125. Dec a Teresa Iribarren la localització d'aquest article i dels que se citen a continuació amb referència a la novel·lística germànica.

²⁵⁵ V. Ramon Esquerra, «Entorn d'una novel·la de Thomas Mann: *La Muntanya Màgica*», *EM*, 4-VIII-1934, i ídem, «Una novel·la dels sense treball», *EM*, 23-XII-1934.

trama del text, continuava el comentari amb el sentit que tenia, a parer seu, que una història d'adulteri com aquesta hagués arribat des d'Alemanya; per acabar, considerava els elements clau del relat, els referents culturals que hi subjeien i l'estil de la narració:

De totes les literatures contemporànies l'alemanya és la que millor ostenta l'etiqueta de la novetat, tan cara en els nostres dies; la que aporta realment sensacions més modernes, més complexes; la que s'arrisca a anàlisis més torbadors, a exploracions més subtils per les regions més tèrboles de l'ànima. [...] [S]embla haver-hi símptomes que aquesta literatura arribarà a tenir un predomini a tot Europa semblant al que d'uns quants anys ençà ha tingut la russa.

Vigoritzada pel doble corrent de Dostoiewski i de Gide-Proust, enriquida per la ràpida assimilació de les descobertes de Freud, i recalçada encara en l'immoralisme i en la força de Nietzsche, és lògic que tingui una acceptació enorme en una societat desmoralitzada, disgregada com la de l'Europa d'avui, que cerca més encara conèixer-se i viure que trobar un tònic per refer-se.

Cert que l'element viu i càlid d'humanitat no és tan gran en la novel·la alemanya com en la novel·la russa. Que, contràriament, hi ha molt d'artifici, de concepció cerebral i artificial en les seves passions, carn de laboratori. [...] El que hi ha de nou és les passions, o millor dit, els aspectes insospitats de la passió. És a dir, que ens hi trobem nosaltres mateixos, però amb unes profunditats, amb uns avenços que no ens eren coneguts. A tots els països, doncs, poden haver-hi lectors que compreguin, sense preparació, aquestes novel·les; escriptors que les imitin o millor dit que trobin temes paral·lels, matèria de la mateixa qualitat. Basta només proveir-se de les eines necessàries: cultura artística i filosòfica, curiositat per a la vida psíquica i moral de l'home, inquietuds més encara per a suggerir problemes que per plantejar-los.

No obstant, com que l'eix d'una gran part d'aquesta novel·lística és la qüestió sexual, cal tenir en compte les diferències de moral que ens separen dels alemanys en aquesta qüestió. [...] [C]alja que aquesta tragèdia sense sang es produís en els nostres dies, com entre dues edats, moralitat antiga i nova, formes d'amor antigues i noves. I calia [...] que s'esdevingués en un país profundament trasbalsat, on la fallida de les valors morals tradicionals impulsés més angoixosament que enlloc l'home a la recerca d'una moralitat superior i nova, més justa i més serena.

Dit això, ja es comprendrà que no és la part externa dels esdeveniments el que té importància en aquesta obra de Frank Thiess, sinó l'anàlisi, l'estudi de les causes psicològiques que el provoquen. Nietzsche dona a l'autor la seva filosofia, el seu culte dionisiac a la turbulència, a la intensitat de la vida profunda. Freud li fa trobar la teoria de la segona personalitat, la qual, segons l'autor, ens impulsa en un moment donat, produït per una violenta topada de la nostra psiquis, a viure tot allò que no hem pogut viure encara; tot allò que ignorem, però que és com el complement de nosaltres mateixos. I, finalment, Dostoiewski li forneix la seva tècnica d'acumular molta vida en pocs moments.

L'estil amb què és escrita la novel·la és certament curiós. Un estil de vegades sec i senzill, de frases curtes, que donen la sensació que la missió de l'autor no és la de fer literatura, ans la de seccionar, d'anàlitzar d'una manera impecable. Però de sobte la temperatura puja, la frase esdevé més plena, més rítmica, un lirisme contingut, tens, el fa parlar per imatges. Això, en alguns passatges, ens el fa semblar un xerraire habilitós i retòric. Però altres vegades, mentre no perd de vista l'acció ni les reaccions psicològiques, fa que la frase prengui una vivacitat, un expressionisme i un colorit realment impressionants i suggestius. [...] ²⁵⁶

A banda de les qüestions generals i de les referències directament relacionades amb el volum, una bona part de les característiques subratllades pel crític resulten

²⁵⁶ Domènec Guansé, «*Dona raptada*, de Frank Thiess, traducció d'Alfred Gallard», art. cit.

aplicables a la novel·la i als contes de Lewi: la complexitat, les anàlisis torbadores i l'exploració subtil de les terboleses psicològiques (evidents, sobretot, a *Un poeta i dues dones*); la recerca amb profunditat del coneixement de la vida interior (eix de la novel·la i de la majoria dels contes); el tractament artificios i intel·lectualitzat, segons com fred, de les passions (que arriba, des del rebuig essencial dels instints, gairebé fins a la dissecció científica, amb el recurs puntual al gènere fantàstic com a canal adequat de formalització); la seva ficcionalització fins als límits de l'abisme psíquic (el suïcidi, per exemple); el fonament d'aquesta literaturització en bases artístiques i filosòfiques (l'expressionisme, en el primer cas, molt clarament); l'interès nuclear en les dimensions psicològica i moral dels éssers humans (centre de tots i cadascun dels textos); l'angoixa del buit existencial de valors i l'anhel de trobar-ne de nous (fonamentalment, en els dos títols, a través de l'espiritualitat); la preeminència del món de la subjectivitat per damunt de l'acció (un fet remarcable en les diverses trames); etc. La turbulència i la intensitat de l'univers intern dels personatges, els impulsos sobtats de la personalitat, la concentració narrativa i una materialització verbal abrupta, poc fluïda, encara que puntualment molt expressiva, a grans trets, també s'hi poden detectar. Per bé que indirectament, i just quan Lewi iniciava la seva trajectòria, la primavera de 1929, Domènec Guansé estava proporcionant, sense saber-ho, elements fonamentals per entendre una escriptora força més difícil de situar que l'altre nom singular dins de la narrativa femenina de preguerra.

2.4.2. Aurora Bertrana

Aurora Bertrana, tot i haver estat de les primeres prosistes noves del període, va ser la darrera a dedicar-se a la novel·la (almenys en aparença); tampoc no en va parlar públicament, abans de la guerra, més que en una ocasió (i encara, en resposta a una enquesta).²⁵⁷ Aquest desinterès formal contrasta amb les declaracions posteriors de l'autora, segons les quals el gènere novel·lístic l'havia seduïda des de sempre. A propòsit de la poca ambició i de la manca de seny que va demostrar amb relació a la carrera de violoncel·lista, per exemple, va afirmar que «no sentia cap il·lusió d'arribar a

²⁵⁷ V. nota 309.

concertista de violoncel. Jo hauria volgut ser escriptora i, per damunt de tot: novel·lista».²⁵⁸ Bertrana va aconseguir aquest desig, però ni la seva materialització efectiva ni la versió que en va donar anys més tard no poden amagar l'evidència que, com a mínim fins a mitjan dècada dels trenta, altres prioritats van centralitzar la seva trajectòria. No va esdevenir una novel·lista «per damunt de tot», en realitat, fins a la postguerra. Si abans de 1939 la modalitat narrativa per excel·lència es va mantenir en un segon terme, tanmateix, no va ser per falta de vocació, sinó per circumstàncies contextuais, creatives i personals diverses i interrelacionades.

Quan va publicar les «Impressions d'una estudianta», Aurora Bertrana ja tenia trenta anys. Es va iniciar tard, doncs, en el món de les lletres, i el motiu principal d'aquest fet, segons ella, fou el rebuig del seu pare davant els seus primers intents creatius.²⁵⁹ Fos com fos, l'opció primigènia per la música, una comprensió concreta del fet literari i la preferència per la prosa, sobre el rerefons de l'hegemonia del noucentisme i de les dificultats de professionalització, no conformaven el marc més òptim perquè el plançó de Prudenci Bertrana es dedicués a escriure, i a escriure novel·la, en la segona dècada del segle XX. El canvi de condicions havia de venir donat pel nou panorama cultural i polític dels anys vint —en especial, amb el tombant de 1928-1929 i allò que prefigurava—, que havia d'acabar-li possibilitant l'entrada en els espais de la literatura catalana. L'aportació que hi feia i la seva condició de dona li van acabar de facilitar les coses.²⁶⁰

Un cop aconseguit aquest accés, no obstant això, l'autora encara va trigar uns quants anys a decantar-se pel gènere novel·lístic; ara bé, solament pel que fa a l'edició, ja que força temps abans de l'aparició de *L'illa perduda* havia embastat algun projecte i,

²⁵⁸ Bertrana 1973: 242.

²⁵⁹ V. *ibid.*: 115. En la bibliografia sobre l'autora, en general, s'ha assumit la seva narració d'aquest rebuig sense incorporar-ne els matisos (v. el cas paradigmàtic de Bonnín 1999); no s'han tingut en compte, així, les vicissituds que van afectar Prudenci Bertrana en qualitat d'escriptor, i en aquells moments concrets, d'escriptor dels cercles modernistes (v. Castellanos 1998: v-ix). És cert que el mentor literari d'Aurora fou sobretot Lluís Nicolau d'Olwer, però les cartes que l'escriptora va enviar a l'amic, al costat de l'opinió poc favorable del progenitor sobre els seus escrits, delaten la consciència de la filla davant la problemàtica situació de l'autor de *Josafat* per actuar com a intermediari cultural. En gestionar la publicació dels articles polítics, per exemple, escrivia: «vos teniu voluntat i coneixences —el meu pare no gaires i molts enemics—» (citat a Vallverdú 1995: 107). Marta Vallverdú ha recollit aquesta idea en els seus treballs, on el concepte del simple refús és substituït pel de la reconducció professional vers la música i es reconeixen a Prudenci Bertrana tant el paper en la publicació dels articles de l'autora a *La Veu* el 1923 com l'acceptació de la seva vocació (v. *ibid.*, i ídem 1999).

²⁶⁰ V. I.3.2.4; Vallverdú 1995; Real 1999, i ídem 2001a.

fins i tot, havia començat una narració de tema polinesi mentre vivia a Oceania.²⁶¹ Si havia fet almenys dues provatures novel·lístiques entre 1926 i 1929, fou ben acollida pels sectors culturals catalans de finals dels anys vint, va publicar *Paradisos oceànics* amb èxit el 1930 i l'episodi vital del Pacífic li havia proporcionat una matèria literària que acabaria donant un producte acabat el 1935 (i també alguns contes des de finals de la dècada anterior, recollits el 1934 a *Peikea*), la pregunta que es planteja és el perquè del retard editorial en aquest àmbit, prou considerable amb relació al seu primer llibre. La resposta cal buscar-la en l'oportunitat, els interessos i les necessitats de Bertrana (en general, en tots els sentits dels mots) i en les seves dificultats específiques per trobar uns mecanismes satisfactoris de construcció novel·lística.

Assessorada pels supervisors literaris que tenia a Catalunya, l'escriptora va saber aprofitar molt bé la recepció dels primers textos polinesis —uns textos que, més enllà dels mèrits propis, entroncaven amb una geografia i un món coneguts gràcies a la tradició literària, els quals, a més, el cinema estava posant de moda.²⁶² Abans de tornar al país, ja havia previst la possibilitat de publicar un recull de proses; una carta del març de 1929 a Nicolau d'Olwer ho evidencia: «Seguint l'iniciativa i els consells vostres,

²⁶¹ A les *Memòries* va deixar constància que havia redactat una primera versió d'*Edelweiss* la primavera de 1926 (encara que ni tan sols la va acabar perquè un guia de muntanya li va passar al davant en editar un títol sobre el mateix tema) i que, a les illes de la Societat, cada nova experiència alimentava el desig d'escriure una primera novel·la polinèsia (v. Bertrana 1973: 351-352 i 699-706). El relat de 1937 s'inspira, efectivament, en les vivències suïsses, i per tant no sembla estrany que la redacció inicial hi fos pròxima; pel que fa a la materialització incipient del segon projecte, ha quedat testimoniada a la correspondència de l'autora (v. Vallverdú 1995: 109, on es recull la informació procedent d'una carta a Lluís Nicolau d'Olwer, datada a Papeete el 25 de març de 1929). El Fons Bertrana de la Universitat de Girona (v. Oliva, Rufi 2001 per a la descripció general dels seus continguts) no aporta, en aquest sentit, documentació conclouent; hi ha dos manuscrits inèdits (*Gysi: novel·la d'un llop i Hikuera o el paradís perdut*) que han estat atribuïts a l'escriptora i datats en un any indefinit de la dècada dels trenta, però res no garanteix amb seguretat l'adscripció cronològica; el text mai no publicat que correspon a una novel·la inèdita del període (*Pau Strum*) conté com a lloc i data d'inici Barcelona, 2 d'agost de 1936, cosa que la situa en un moment posterior a l'estrena editorial en el gènere.

²⁶² *Ombres blanques*, la pel·lícula de S. Van Dyke rodada a les illes del Pacífic i protagonitzada per Raquel Torres, es va projectar a Barcelona la tardor de 1929; Bertrana va parlar obertament de la filmació en els seus textos (v. Aurora Bertrana, «Ombres blanques a Oceania», *DADA*, n. 143 (novembre 1929), 370-371, 390 i 392). *El pagà de Tahiti*, la següent cinta del mateix director, o *Tabú*, de F. W. Murnau (presentada precisament per l'escriptora, al Coliseum, a finals de 1931), també van tenir un ressò important a la ciutat en aquells anys. Alguns comentaristes de la producció bertraniana van enllaçar-la directament, de fet, amb aquesta mena de filmografia; en són dos bons exemples el peu que l'abril de 1931 acompanyava una fotografia de l'autora al magazín que n'havia acollit els primers articles i la ressenya del volum de 1930 publicada per Octavi Saltor. Pel que fa al primer, el text complet era aquest: «La nostra gentil col·laboradora, ha tornat d'un llarg sojorn a Haití duent una ànima assolellada i un llibre: *Paradisos oceànics*, meravellós document que sembla la lletra d'*Ombres blanques* i *Moana*», (v. «Aurora Bertrana», *DADA*, n. 160 (abril 1931), 118). En la segona, el crític escrivia que Bertrana relatava les seves experiències a la Polinèsia oriental, un continent desconegut fins feia poc però que recentment

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 i d'Allà" poden formar un volum "en vistes" a la publicació». ²⁶³ La decisió era fruit de les mateixes motivacions que l'havien induïda a col·laborar a la revista dirigida per Carles Soldevila. Per un costat, la creença en el sentit específic d'una obra d'aquesta mena a casa nostra. ²⁶⁴ Per l'altre, l'interès crematístic i la voluntat de professionalització en el camp literari. ²⁶⁵ Finalment, de manera més significativa —i a causa de la seva comprensió del gènere—, els esculls que se li van presentar a l'hora d'enfrontar-se amb la novel·la, que havia explicat a Nicolau d'Olwer després que aquest li suggerís la idea de fer un llibre:

Em plau moltíssim que penseu en un futur llibre meu. Això vol dir que no trobeu massa dolents els meus articles. Us agraeixo de tot cor el consell i sincerament us diré que ja fa temps vaig començar una mena de novel·la, l'acció de la qual passa a La Terra Salvatge lloc solitari [...] on vaig anar a passar unes setmanes per inspirar-me. No l'escric però amb massa il·lusió, car, els vulgars conflictes d'amor no m'interessan, i està clar, per a fer una novel·la cal un episodi i a Tahiti no pot tractar-se d'altre cosa que d'amor. A pesar de la discreció que "gasto" en llençar-me en temes amorosos, tinc por que resulti ridícul. Una cosa però es salvarà, i és les descripcions de llocs i de costums polinèsiques. Si el romanç no m'agrada, suprimiré l'episodi i en faré uns quants articles, aquest seran de dues menes com Raiatea la Sagrada, i com els Fantasmes Reials, encara, que tractant d'Historia no ni haurà cap mes, perquè això no és el meu ram i a mes no m'interessen mes que les coses que palpiten encara.

Us sembla si fora interessant una sèrie d'articles amb fotos?²⁶⁶

havia estat tractat a *Ombres blanques* i *El pagà de Tahiti* (v. O. Saltor, «Paradisos oceànics, per Aurora Bertrana», *LVC*, 27-I-1931 [vespre]).

²⁶³ Citat a Vallverdú 1995: 108.

²⁶⁴ L'octubre de 1927, l'escriptora manifestava aquestes opinions: «Tinc un amic aquí, escriptor parisenc, que'm proposa la col·laboració en una revista parisenca, "en vistes" a l'exposició futura colonial de Paris. Jo sento una gran tristesa en veure que els francesos envien homes i dones periodistes i paguen viatges, fins aquí, per tal de posseir una literatura exòtica = no sempre bona, però mai aburrida = i no contents dels seus, volen també acaparar les energies i l'intel·ligència d'un català, pot ser el sol català que viu a l'Oceania francesa, mentre ni un sol diari de la meva terra m'ha demanat un article d'aquí. Us dic això sense cap mena de pretensió personal, però em sap molt greu de perdre'l temps pels estrangers No us sembla millor que'ls meus esforços = després jutjarem si brillants o minúcies = vagin vers Catalunya?» (Carta manuscrita a Lluís Nicolau d'Olwer; datada a Papeete 17-X-27 / Fons Nicolau d'Olwer. Arxiu de la Biblioteca del Monestir de Montserrat —FNO-ABMM d'ara en endavant—; les citacions i les referències mantenen, sense excepció, el format ortotipogràfic de les cartes originals). V. també, per a la citació d'altres observacions relacionades amb aquest aspecte, Vallverdú 1995: 107-108.

²⁶⁵ Immediatament després de verbalitzar la inquietud cultural que la féu reconduir la proposta de l'amic francès cap al nostre país, l'autora escrivia el següent: «No voldria però de cap manera que creyessiu fer-me un servei acceptant, ni somniari-ho! no sóc pas un infant ni una joveneta a qui plauria veure el seu nom en lletres de motllo; Caldria que ho paguessin be, tan per article il·lustrat o tan per article no il·lustrat. Si no els interessa pitjor per ells i per tothom. / No em jutgeu massa malament, no em fileu de pretensiosa, coneixo el meu escas valor literari però també l'interès extraordinari del subjecte No ho creieu així? Per altre part els meus articles passarien per les mans del meu pare o d'un amic que sigui mes entes que jo en lexic i en ortografia (i sobretot que no parli i escrigui 4 llengües a l'hora com jo)» (Carta manuscrita a Lluís Nicolau d'Olwer; datada a Papeete 17-X-27 / FNO-ABMM).

²⁶⁶ Carta manuscrita a Lluís Nicolau d'Olwer; datada a Papeete 11-XII-1928 / FNO-ABMM.

La concepció vuitcentista que emana de la identificació de novel·la i episodi resulta evident; tanmateix, la por d'incórrer en el ridícul a causa dels "perills" de la temàtica amorosa fa pensar en el fantasma de la narrativa de consum (que l'autora rebutjaria explícitament anys més tard)²⁶⁷ i remet, en definitiva, a la voluntat de modernitat que Bertrana va demostrar, malgrat el conservadorisme de fons, en la producció escrita i en l'activitat pública de preguerra.

Tot i que se'n va arribar a parlar a la premsa el 1929, la projectada *Terra salvatge* no va arribar a publicar-se mai.²⁶⁸ L'escriptora no va aconseguir, de moment, resoldre el problema que li plantejava el gènere. I cal emprar precisament el mot *problema*, perquè la idea d'una novel·la fou omnipresent, per a ella, des dels inicis de l'experiència a Oceania. En el relat epistolar del trajecte des d'Europa a Tahití que va trametre a Lluís Nicolau d'Olwer, Aurora Bertrana explicava l'embarcament en un port francès i els dies a alta mar en aquests termes: «Després [de Ginebra] vingueren Els 8 dies de Marsella (títol digne d'una novel·la folletinesca) que foren vuit dies terribles de calor de fàstic i d'angunia. El dia 11 de setembre ens embarcarem [...]. Pel camí, entre la gent desvagarosa del barco, passaren coses fantàstiques, ni ha per escriure un llibre, un llibre fastigós però, un llibre repugnant, un llibre de miseries humanes acumulades, barrejades i encaixonades, en l'estretor d'un barco, = Una pera podrida pot fer podrir al seu contacte tot un cistell de peres =».²⁶⁹ Mesos després, acompanyava l'exposició de la seva felicitat personal amb aquestes consideracions:

[...] En quant a la meua vida intel·lectual poca cosa d'interessant puc dir-vos. Voldria escriure quelcom d'interessant, (si és que sóc capaç de fer-ho) però per a que valgui veritablement la pena (al menys jo ho crec així) caldria escriure un llibre sincer sense exageracions ni exaltacions de cap mena, un veritable reflecte de la vida i caracter dels maōris, sense però la pretensió d'un document, Un episodi simple de la vida d'una dona o d'un home d'aquí, amb el seu caracter veritable, les seves costums i els paisatges, no una Rarau, passant a través d'un cervell de marí francès, pretencios romàntic i visionari, sino un puríssim retrat d'home o dona, brutals o poetics, refinats o grossers, supersticiosos o irònics segons els moments. Però per a escriure'l honradament caldria saber la llengua maōri i fer passar l'acció no a Tahiti sino en una d'aquelles illes Sota el vent on mai un trasanlàntic hi clava l'ancla, que'l tourista no coneix i que conserven encara les seves tradicions i

²⁶⁷ V. Bertrana 1958: 25. La citació concreta es reproduïx més endavant, a propòsit de les idees novel·listiques de l'escriptora.

²⁶⁸ Val a dir que les referències al títol en les publicacions periòdiques resulten confuses: tan aviat s'esmenta en qualitat de recull de contes en preparació com per anunciar una obra que no podia ser cap més que *Paradisos oceànics* (v. II.3.2, nota 392).

²⁶⁹ Carta manuscrita a Lluís Nicolau d'Olwer; datada a Papeete (Tahiti) 8 febrer 1927 / FNO-ABMM.

costums. Fa 15 dies vaig tornar d'un viatge circular per Raiatea (la Sagrada bressol dels arfoïes) Bora-Bora-Uaine Tahaa... He escoltat els cants sagrats sota la llum de les antorxes, he vist les dances primitives i salvatges... i he desitjat tornar-hi, trobar un recó al fons d'una baia amb una casa, de bambú i cocoter i allí passar-hi un o dos mesos empapant-me de la vida simple i primitiva dels indígenes. Podré realitzar-ho? Sense això el meu viatge a Polinesia seria mancat.²⁷⁰

Paradisos oceànics, l'alternativa en prosa a —almenys— una novel·la fallida, va esdevenir l'única possibilitat literària immediata. Encara que Bertrana no va renunciar al projecte novel·lístic, va abandonar-lo per acabar de donar forma a una altra via creativa, que tenia l'interès de cobrir un buit cultural i era, a la vista del ressò de les col·laboracions a *D'Ací i d'Allà*, una aposta segura amb vista a la seva carrera. Quan es va restablir al nostre país, així, la viatgera no va dubtar a seguir un camí que havia de garantir-li l'èxit i la projecció pública,²⁷¹ i proporcionar-li, de passada, uns certs ingressos. La contribució que podia fer a les lletres catalanes, la facilitat d'elaborar un volum a partir dels textos periodístics i dels que havia redactat complementàriament amb aquest objectiu, per contrast amb els obstacles narratius amb què havia toparat, i la circumstància que cap altra nova escriptora no es dedicés a la prosa de viatges (emfasitzada en les valoracions de 1928 i 1929), expliquen la desestimació inicial del gènere per part d'una figura que havia reivindicat i construït, des del principi, la seva diferència, el caràcter extraordinari de la seva personalitat. La voga de què gaudien els llibres sobre terres exòtiques i el fet que aquesta modalitat entronqués a la perfecció amb la concepció de la literatura que Bertrana tenia havien de ser, naturalment, dos factors afegits importants.

Com Domènec Guansé havia assenyalat l'estiu de 1928, els llibres de viatges constituïen un d'aquells gèneres que enriquien la literatura catalana alhora que asseguraven la satisfacció del públic i li obrien horitzons intel·lectuals.²⁷² Ell mateix, mig any abans, havia constatat que «d'un quant temps ençà s'ha desvetllat entre nosaltres l'afició a escriure llibres de viatges»,²⁷³ i n'havia ressenyat positivament uns quants.²⁷⁴ Altres veus van parlar igualment, amb elogis, d'aquesta mena d'obres.²⁷⁵ La

²⁷⁰ Carta manuscrita a Lluís Nicolau d'Olwer; datada a Papeete 30 de maig 1927 / FNO-ABMM.

²⁷¹ V. I.3.2.4.1.

²⁷² V. II.2.2.2.2.2 per a la citació.

²⁷³ Domènec Guansé, «Tot donant la volta al món», d'Antoni Serés, *RC*, n. 42 (desembre 1927), 655.

²⁷⁴ V. també, per exemple, ídem, «Més llibres de viatges», *RC*, n. 43 (gener 1928), 86-87.

crítica no feia, en aquest sentit, sinó recollir allò que la producció canalitzava feia temps, per valorar-ho des de la perspectiva global de les lletres nostrades. El 1926, per exemple, *Caceres a l'Àfrica tropical*, de Nicolau M. Rubió i Tudurí, havia aconseguit un èxit detonant en una opció literària que tenia molt a veure amb la fi del que havia significat el noucentisme i amb el nou context cultural.²⁷⁶

L'obra, al costat d'altres títols, va suscitar, tanmateix, un toc d'atenció de Carles Soldevila. La proliferació de llibres catalans de tema africà conduïa el redactor de *La Publicitat* a afirmar l'inici d'una moda que, a parer seu (i a partir del model d'altres cultures), havia de diversificar-se des del punt de vista geogràfic:

Fa mesos, va sortir un llibre de Nicolau Maria Rubió, descrivint les seves impressions de viatge a través de l'Àfrica equatorial. Un llibre deliciós, que la crítica va aplaudir amb articles i que el públic ha aplaudit amb el silenciós exhauriment de la primera edició. Gairebé simultàniament sortí un altre llibre sobre temes senegalesos, signat per J. Maluquer i Viladot, Pocs dies després, va sortir un altre llibre de viatge, de viatge per la regió africana, signat per J. Botey. I avui, tinc davant els ulls un tercer llibre de viatge a les terres frontereres del Sahara, on el seu autor, Miquel Carreras, barreja, com el Dant en la Vita Nuova, per bé que amb menys fortuna, els versos i la prosa.

Pareu-hi esment: quatre llibres en català sobre l'Àfrica equatorial en menys de dotze mesos. Aviat aquesta contrada del Gàmbia i del Senegal serà tan concorreguda com el Passeig de Gràcia. La moda ha començat; Déu sap quan s'aturarà!

Té l'avantatge, pel nostre gust, de ser una moda una mica difícil de seguir. [...]

Jo, a la majoria, els excusaria de fer el llibre. En tenim un de bo. Acontentem-nos-en. Del Gàmbia, amb els seus cocodrils, els seus herbatges, les seves tribus, els seus elefants, ja en tenim una idea: la d'En Rubió. D'ara endavant, convindria que els joves amb esperit d'aventura i amb esma literària, adrecessin llurs passes cap a un altre indret... El món és gran. Els llocs encara verges d'una mirada catalana, són innombrables. Hi ha l'Àsia enorme, amb mil llocs infreqüentats per l'europeu. Hi ha l'Amèrica tropical, plena encara de secrets; hi ha les llunyanes illes del Pacífic, sota

²⁷⁵ V., entre altres, T. G. [Tomàs Garcés], «*De les meves tresqueres*. Un llibre de viatges», *LP*, 19-VII-1928, on l'escriptor assegurava que «decididament, travessem una època de literatura turística» i que «no ens podem plànyer de l'escassetat de llibres de viatges».

²⁷⁶ En poc temps se'n va haver de fer una reimpressió (v. «Vida literària. Segona edició de *Caceres a l'Àfrica tropical*», *LVC*, 13-V-1926 [matí]). L'obra havia estat publicada per un autor que, el mateix 1926, prologava l'edició dels *Viatges* d'Alí Bei amb afirmacions com aquestes: «Sembla que la gent de poc seny, després d'uns quants anys de descàndid, torni a alçar el cap, a Catalunya. Les aventures eixelebrades tornen a ésser permeses als catalans com cal. Reconeixem com a fills legítims de la raça, no sols els botiguers, regidors i poetes de Jocs Florals, sinó els almogàvers i el timbaler del Bruch. [...] De tant en tant, el Seny Català acluca l'ull i deixa fer» (citada i comentada a Quintana 2002: 173). Les declaracions de Rubió s'assemblen extraordinàriament a les que es troben, per bé que amb molta posterioritat, en l'autobiografia d'Aurora Bertrana: «[...] un novel·lista amb seny és una absurditat. Un novel·lista, home o dona, amb seny, prudència, discreció, esperit pràctic i "mà esquerra" podrà escriure novel·les, editar-les, ser premiat en concursos i fins molt llegit pel públic, però no serà mai un "bon novel·lista". Jo tenia, i tinc, la convicció que el seny i tots els accessoris de tan preciosa qualitat són una nosa per a viure» (Bertrana 1973: 242). L'autor de *Caceres a l'Àfrica tropical*, en un paral·lelisme suggeridor, havia publicat un primer text literari de tema cinegètic a *D'Ací i d'Allà* anys abans (v. Quintana 2002).

la doble tutela del pintor Gauguin i del poeta Robert Lluís Stevenson, que hi va morir.

Déu meu, si n'hi ha d'emocions de paisatge, de vida exòtica, de novetat pintoresca que esperen encara el comentari d'un català intel·ligent i sensible!²⁷⁷

La recomanació de Soldevila naixia de la prevenció davant la possibilitat que tots els esforços es concentrassin en una sola direcció, amb la qual cosa es podia produir un excés desproporcionat, per monolític, en una producció necessitada de cobrir nombroses mancances. No es pot passar per alt, en aquest sentit, que un dels valors destacats de la literatura de viatges fou, precisament, el signe de normalitat que representava pel doble vector de diversitat i de coixí cultural que, junt amb altres modalitats, aportava a les lletres catalanes. Contemporàniament a l'aparició de *Paradisos oceànics*, i amb motiu d'*A través del pròxim Orient*, de Joan P. Fàbregas, va sortir un comentari a la premsa que ho remarcava:

És amb joia i satisfacció que tots els catalans hem de veure com cada dia són més conreats entre nosaltres aquests gèneres literaris que pel mateix fet de no implicar en els autors grans aspiracions estètiques, representen i signifiquen un nivell de normalitat en el camp de la cultura literària d'un poble. [...] Una literatura que produeix anualment una respectable col·lecció de bons llibres de viatge, de bons llibres de memòries, de bons epistolars, de bons reportatges i de bones cròniques del viure quotidià, podem afirmar que és una literatura que ha arribat a aquell grau d'expansió i de normalitat que és de tot en tot necessari al sustentament d'una producció literària de tons elevats i d'aspiracions monumentals.²⁷⁸

Al marge d'aquest aspecte, la qüestió del públic també era, és clar, fonamental. Alfons Maseras constata, el 1928, la preferència de les lectores i dels lectors pel real en detriment de l'imaginari, de la Primera Guerra Mundial ençà, i l'auge consegüent de l'exotisme i de la introspecció psicològica en la producció escrita.²⁷⁹ El mateix interès

²⁷⁷ Carles Soldevila, «A l'Àfrica, minyons!», *LP*, 13-VII-1926.

²⁷⁸ M. de Montoliu, «Joan P. Fàbregas. *A través del pròxim Orient*. Llibreria Catalònia», *LVC*, 20-XII-1930 [matí]. El crític ja s'havia referit amb anterioritat, a propòsit de la proliferació dels llibres de viatges, a la pluralitat genèrica de la literatura catalana del moment (v. Manuel de Montoliu, «Dos llibres de viatges», *LVC*, 23-IV-1929 [matí]). V., així mateix, les anotacions sobre el gènere a la Catalunya de 1928-1932 contingudes a Vallverdú 1995: 105-106.

²⁷⁹ V. Alfons Maseras, «La moda de l'exotisme», *LVC*, 27-XII-1928 [matí]. Aquesta modificació del gust tenia a veure amb el que ha estat anomenat la «desliteraturització» de la cultura a conseqüència de les transformacions sobrevingudes arran del conflicte bèl·lic europeu: «En acabar-se la gran guerra, el progressiu accés de les masses fins llavors marginades als afers públics de les col·lectivitats occidentals donarà lloc, pel que fa al món de la cultura, a la creació d'un nou públic lector que cada vegada es decantarà més vers un tipus d'obra que, des d'unes perspectives eminentment històriques i sociològiques, i també ideològiques, li permeti d'explicar-se les motivacions dels importants canvis històrics que li ha pertocat de viure. [...] La cultura es "desliteraturitza", és a dir, la literatura —[...] la novel·la— deixa d'ésser l'instrument amb què una classe social determinada pretenia de reflectir els seus esquemes d'aprehensió de la realitat, com deixa també igualment d'ésser —almenys ja no s'ho planteja com a finalitat programàtica— una eina auxiliar per a l'ús de científics i estudiosos en la seva tasca d'anàlisi i

per la vida que es trobava a la base de la recuperació dels models modernistes i del predomini del psicologisme en la novel·la catalana explica l'èxit de gèneres no narratius directament vinculats a la realitat. El desig i la necessitat de comprendre el món s'agermanaven, aquí, amb l'interès per conèixer-lo en tota la seva amplitud (cosa que els temps anaven viabilitzant, tecnològicament, *in crescendo*). Ho proven, més enllà de les constatacions, la multiplicació de les conferències sobre indrets diversos.²⁸⁰ I les seccions de la premsa dedicades al tema; a causa de la seva proximitat cronològica al projecte dels *Paradisos*, n'és un bon exemple «Carnet del rodamón. Pàgines de viatge i turisme», iniciada el 3 de gener de 1930 a *La Publicitat*.

L'objectiu del diari de proporcionar una organització racional de les possibilitats viatgeres dels lectors com a «element impulsu de la riquesa d'un poble i com a vehicle desvetllador d'energies espirituals»²⁸¹ il·lustra la funció cultural d'aquests espais, que era exactament la mateixa que tenien els llibres de viatges. Hi havia, encara, un altre element a tenir en compte: l'estreta vinculació de l'exotisme a la modernitat.²⁸² Que Edicions Proa es plantegés crear una col·lecció com la Biblioteca Rodamón indica prou aquest vincle, corroborat pel fet que fos precisament estrenada per Bertrana —la qual hi afegia el complement de la modernitat genèrica (sexual) i aconseguia l'entrada editorial al món de les lletres catalanes per la porta gran.

Modernitat, enllaç amb la realitat, èxit de públic, reconeixement de la crítica, operativitat social, contribució cultural, novetat temàtica, diversificació d'opcions professionals a través de les conferències, del periodisme i de la literatura,

dissecció dels cada cop més complexos fenòmens socials. [...] A la novel·la, o al seu heroi, per expressar-ho en termes lucacksians, li surten competidors, nous herois que, sense sortir del camp de la cultura escrita, aviat acaparen l'atenció del públic lector» (Murgades 1974: 114). Malgrat que aquestes afirmacions precedeixen la consideració de memòries i dietaris, resulten perfectament aplicables al gènere dels viatges, inscrit en el mateix marc general. Pel que fa a la terminologia, potser seria més adequat definir el fenomen com a procés de “desficcionalització” de la cultura, ja que ens trobem en un període en què aquesta, globalment, és altament “literària” des del punt de vista tant tècnic com referencial, fins i tot en les formes i manifestacions més lligades a la realitat (una realitat, val a dir-ho, percebuda cada vegada més en el que té d'increïble, de “ficcional”: d'aquí el plantejament de les relacions entre realitat i ficció que presenta una bona part de la novel·lística europea contemporània).

²⁸⁰ Com les que féu la mateixa Bertrana.

²⁸¹ «Carnet del rodamón. Pàgines de viatge i turisme», *LP*, 3-I-1930.

²⁸² Carles Soldevila, el setembre de 1928, declarava que «l'exotisme és una de les passions modernes», anecdòticament evident a casa nostra en els noms d'establiments públics com cinemes o cafès (Carles Soldevila, «Exotisme de tercera mà», *LP*, 27-IX-1928). J. V. Foix també es va fer ressò d'aquesta moda (v. [Focius [J. V. Foix],] «Exotisme», *LP*, 1-II-1930; Focius signava la secció). Per a una definició i una historització sumàries de l'exòtic i per a la seva aplicació al cas de la Catalunya dels anys vint i trenta, v. Vallverdú 1995: 103-105.

especialització... La combinació de tots aquests ingredients suposava uns avantatges evidents que devien exercir una poderosa atracció sobre Aurora Bertrana. La continuïtat del seu treball en el camp, sense oblidar l'impacte personal de l'experiència oceànica, així ho indica. La prosa de viatges, paral·lelament, no presentava cap problema, quant a gènere, per a una escriptora que, a banda de voler afirmar-se com a tal, entenia (com a bona filla del seu pare i de la seva època, si més no en un cert sentit) que el fet literari era impossible sense un estret lligam amb l'existència.²⁸³ *Paradisos oceànics* respon perfectament a aquesta comprensió, i s'inscrivía, de manera significativa si es tenen en compte els fins últims de la seva creadora, en la modalitat més literària dels llibres sobre terres llunyanes. No era, per dir-ho amb paraules de Domènec Guansé, d'«aquells que ens descriuen objectivament el que l'autor ha vist, que reflecteixen els costums, el caràcter d'un poble, la forma de la pedra feta ciutat» («llibres utilitaris»), sinó d'«aquells que, subjectivament, no fan sinó descriure les reaccions que en l'esperit de l'autor produeixen els nous ambients per on passa» i «que entren dintre la categoria de les obres de pura creació literària».²⁸⁴

Al text de 1930, en efecte, la realitat polinèsia apareix a través dels ulls d'Aurora Bertrana, filtrada pels seus interessos específics, per les seves opinions personals i per la seva posició emotiva i ideològica.²⁸⁵ Ella és qui descriu paratges, selecciona estampes i episodis i tria els focus humans d'atenció de l'experiència. El seu jo s'imposa en el retrat i en el relat. Només obrir l'obra, així, es pot llegir una visió de Papeete que de la imatge inicial, coincident amb la primera hora del dia —fascinada, però més objectiva pel que fa al paisatge—, passa a concentrar-se en la posta de sol i tot allò que hi segueix segons la percepció de la veu narrativa, cosa que transforma l'entorn físic matinal en un espai vespral de somni:

LA rada de Papeeté, capital de l'Oceania francesa, és un prodigi de la naturalesa. Situada al fons d'una gran badia ampla, fonda i espaiosa, en forma d'arc de circumferència, està voltada per la verdor dels seus arbres gegants i coronada per les

²⁸³ Al costat de les declaracions aduïbles (i citades) del període, les *Memòries* també evidencien aquesta concepció: «El primer que s'ha de fer amb la vida és "viure-la" i després, si de cas, "escriure-la" amb coneixement de causa» (Bertrana 1973: 242).

²⁸⁴ Domènec Guansé, «De viatge de Josep Lleonard», *LP*, 24-VII-1935.

²⁸⁵ Marta Vallverdú ha fet un estudi molt complet (repetidament citat en les notes anteriors), que ateny la gènesi del llibre, les edicions, les versions, les transformacions textuals, l'estructura, els temes, la significació i la inscripció en la tradició literària del mite de Tahití. La coincidència bàsica entre la lectura de l'estudiosa i la meua m'ha induït a estalviar tant l'anàlisi detallada del volum com la referència constant al treball en qüestió (excepte, naturalment, en els casos ineludibles).

altes muntanyes que formen el centre de l'illa, muntanyes salvatges i inhospitalàries que es destaquen sobre un cel intensament blau, o mig amagades pels núvols que tan sovint reguen copiosament Taití i donen vida als seus rius, als seus torrents, a les seves cascades i fonts inestroncables. Un illot sorgeix al bell mig de la badia com per art d'encantament: és un ramell de cocoters verds i graciosos, balancejats per l'aire del mar. La ciutat s'estén al voltant [...] i desapareix sota la verdor luxuriant. (9)

Però l'hora àlgida de la bellesa de Papeeté és cap al tard. Les postes de sol són d'un tal encantament, que tota descripció resultaria pobra. Penseu en la subtilitat d'una pintura japonesa, i en tindreu una feble idea. Sobre un fons de blau i rosa pàl·lid, el taronja i el negre s'hi destaquen. Així que el sol decanta vers l'horitzó, la gama de colors reapareix. El blau i el verd, esclatants suava, es desmaïen i es fonen en noves tonalitats. L'aigua tranquil·la de la rada es colora de roig. Els roig puja d'intensitat a mesura que el sol baixa i el cel empal·lideix. El blau enlluernador esdevé suau, dolcíssim, mentre del cantó de ponent sembla esclatar-hi un grandió incendi. La llum en aquests moments pren intensitat apoteòsica. No sabeu si és l'aigua o el cel que esdevé roig, o si la ratlla de l'horitzó és el límit d'un infern que s'abranda per envair-ho tot. El cor s'enxiqueix dintre el pit com davant els senyals precursors d'un cataclisme. (15)²⁸⁶

Sempre mitjançant les vivències diverses (moments contemplatius, reunions socials, relacions i coneixences, desplaçaments per la zona, testimoniatge de cerimònies indígenes, etc.), a *Paradisos oceànics* es combinen des de la reflexió general fins a les anècdotes concretes, passant pel retrat dels costums i dels paisatges terrestres i marítims, en diferents estats climàtics, de diferents parts de les illes de la Societat. La magnificència de la natura i la decadència dels maoris a causa de la colonització hi prenen un marcat relleu des d'una perspectiva que el títol del volum sintetitza en el primer dels seus termes, tot projectant l'obra cap a una tradició cultural ben definida. Una tradició que, tanmateix, és reformulada a partir d'uns paràmetres nous, perquè la utopia de Bertrana «no és tant una transposició del mite greco-cristià, sinó la voluntat de fonamentar-se en trets genuïns de la cultura polinèsica [...]: el misticisme de sentir-se partíceps d'un tot transcendent en el seu propi món».²⁸⁷ En aquest sentit, i per bé que en un altre context cultural i personal i amb una materialització literària molt diferent,

²⁸⁶ La numeració de les pàgines correspon a l'edició facsímil de l'obra, publicada per La Sal, el 1988, dins de la col·lecció Clàssiques Catalanes (v. VI.4.2). Pel que fa a la subjectivitat dominant, només cal afegir a la comparació les cartes de l'escriptora a l'amic Nicolau d'Olwer, de les quals la citació que segueix és tan sols una petita mostra: «Tahití es una meravella de llum i de colors, es un somni que es fa realitat. Res comparable ni en pintura ni al natural. Els paisatges japonesos ofereixen una feble semblança. [...] Però l'hora magnífica, l'hora de la llum, l'hora esclatant i estàtica es la posta de sol. La posta de sol, es una orgia de colors, és mes que un somni realitzat, és lo no imaginable» (Carta manuscrita a Lluís Nicolau d'Olwer; datada a Papeete (Tahiti) 8 febrer 1927 / FNO-ABMM).

²⁸⁷ Vallverdú 1995: 112.

Aurora Bertrana esdevé ben bé l'hereva directa del seu pare; per dir-ho amb mots de Guansé, és «filla no sols de la carn i de la sang; més encara de l'esperit»:²⁸⁸

L'important [...] és la influència moral que hi exercí. Molt joveneta encara, va emprendre el vol. No defugia pas l'ombra paterna. En realitzava l'evasió somniada, li demostrava, jovenívolament, com això era fàcil. Trencant amb tota mena de convencions socials s'endinsava vers les illes oceàniques no maculades encara per la civilització. Deturada en una platja de coral, hi descobria un efímer paradís. El llibre fresc i viu amb què tornava [...] *Paradisos Oceànics*, causà forta sorpresa. Hom no coneixia d'Aurora Bertrana cap assaig literari i no estàvem avesats a una literatura femenina tan franca i tan ardidada com la que ella encetava. La Víctor Català no en constituïa un precedent no sols perquè hom la considerava un cas a part, excepcional, sinó perquè l'ardidesa de la nova escriptora atenyia unes esferes diferents. D'altra banda, tot i la veneració que ella ha demostrat després per la il·lustre autora de *Solitud*, no n'ha sofert ni abans ni ara la influència literària. La seva influència més directa i més viva era la paterna, alterada per la literatura de viatges aleshores més llegida, per les idees flotants de l'època, per la seva mateixa juvenil feminitat que irrompia vitalment. La sensualitat innocent diluïda en tot el llibre era l'equivalent femení del pretès panteisme de Prudenci Bertrana; el lliure capteniment de les illenques, que ella descobria sense tares, equivalia també a l'esperit insubornable dels caçadors furtius i dels contrabandistes de les comarques de Girona.²⁸⁹

Més enllà de les afirmacions revocables o dubtoses que conté el fragment i de les consideracions relatives a altres aspectes (com la recepció de l'obra), el tarragoní apuntava diverses qüestions interessants en relació amb una de les influències clau en l'escriptora, ja identificada (i no només per ell) en els anys trenta.²⁹⁰ En primer lloc, el suport que Aurora va buscar permanentment en el seu pare. En segon lloc, el trencament de convencions que s'assimilava al nom de la viatgera —una part essencial, també, de la imatge que ell es va construir com a escriptor—. Finalment, el paral·lelisme entre l'obra de l'una i la de l'altre.

Testimoniada en el fet que l'autor de *Jo!* corregís els textos de la filla i que aquesta se li adrecés ininterrompudament en qualitat d'assessor literari (la mateixa Bertrana ho verbalitza en la correspondència a Lluís Nicolau d'Olwer), la recerca

²⁸⁸ Guansé 1965: 9.

²⁸⁹ *Ibid.*: 12-13. Malgrat que no m'hi detindré, convé remarcar la diferència d'Aurora Bertrana respecte de la resta de narradores de preguerra (Elvira Augusta Lewi n'és l'altra excepció) amb relació a un referent com Caterina Albert. Pel que fa a la incidència paterna, Marta Vallverdú reconeix aquest llegat en la «concepció del panteisme en la natura», encara que reconduïda «cap a una interpretació diferent» (Vallverdú 1995: 112), i, sobretot, en la concepció del món i l'actitud rebel, per la qual cosa entén aquesta ascendència en termes més educacionals que estètics (v. ídem 1999, on l'estudiosa estableix les coincidències i les divergències que, a parer seu, resulten essencials entre Prudenci i Aurora Bertrana).

²⁹⁰ A més de Domènec Guansé, «*Paradisos oceànics*, d'Aurora Bertrana (Edicions Proa)», *LP*, 6-I-1931 (fragmentàriament reproduït en l'apartat dedicat a la recepció de la producció de les narradores), v. ídem, «*L'illa perduda* de Prudenci i Aurora Bertrana (Llibreria Catalònia)», *LP*, 29-VIII-1935, i Carles Rahola, «*Figures*», *LP*, 28-VI-1931.

constant del recolzament patern obre una via de justificació plausible a l'autoria conjunta de *L'illa perduda*. L'obra, molt més vinculada a l'univers creatiu d'Aurora, hauria requerit una col·laboració directa del progenitor a causa de les dificultats amb el gènere novel·lístic de la viatgera, a les quals caldria afegir les seves aparents inseguretats a l'hora d'escriure.²⁹¹ Aquestes inseguretats potser foren accentuades per la recepció de *Peikea*, ja que el recull de contes, un clar pont material i genèric entre la prosa literària i la novel·la, fou menys lloat i valorat que el llibre de 1930, com a mínim per part de certs crítics.²⁹² Abans, sense l'ajut de Prudenci Bertrana, amb el previsible èxit de *Paradisos oceànics*, vistes la operativitat i la comoditat del mecanisme amb què havia elaborat el volum i ateses les necessitats econòmiques posteriors al retorn a Barcelona, els projectes immediats de l'autora no van enfocar vers la narrativa, sinó que van seguir els paràmetres generals del producte sobre Oceania. L'1 de juliol de 1930, mesos abans de l'aparició de l'obra, Aurora Bertrana s'adreçava novament al seu

²⁹¹ Unes inseguretats que sorprenen en superposar-les a la imatge pública que va projectar, però de les quals ha quedat una constància documental que s'estén, més enllà dels anys polinesis, als de Catalunya. El març de 1930, per exemple, Bertrana es dirigia en aquests termes al seu mentor per posar-lo al dia de la situació en què es trobava: «Veig amb plaer i agraïment, que em renyeu una mica per la meua mandra. Teniu raó, però sapigüeu que una dona, "ben dona" fa passar sempre els sentiments per demunt del treball intel·lectual, dels plaers intel·lectuals i de la vanitat intel·lectual. Jo passo una temporada molt estranya, sufreixo dels sofriments de casa, i de la vida aspre i poc confortable que passa el meu marit a la Pobla de Lillet, vida de solitud, de treball, d'incomprensió. Jo he vingut, aquí, si res mes no, per a petir de fred i d'inconfort, amb ell [...] / Cada dematí, em llevo i em poso a escriure, però em moro de fred. Cau una nevada regular ja fa 24 hores. Jo arrossego una "grip" de tres mesos que s'empitjora quan fa fred i humitat. Com voleu que escrigui? / Hi ha una altra cosa que a vos ja puc confessar-vos perquè sou un veritable amic: Jo no tinc gaire fé en el que escric. D'escriure, escric molt i molt! però res del que faig m'agrada. Voleu dir que pot interessar el que jo escrigui? / Aquesta nit he tingut, un somni. He somniat que vos llegieu amb un aire autoritari, els meus manuscrits, Jo esperava la "sentència" amb una [?] alliberament, plè de repòs i confiança però = com sol esdevenir en els somnis = m'he despertat avans de rebre la vostra opinió, orientadora. / Ara espero realitzar aquest somni quan vagi a Barcelona. Sempre dona i sempre feble, no sé caminar pel món sense una guia més forta, / El meu marit es en tot el meu millor guiatge, però en literatura no pot ser-ho. El meu pare es una autoritat competent però, està passant una temporada ben triste! pobre home! Voleu ser el meu guia literari? Espero noves vostres» (Carta manuscrita a Lluís Nicolau d'Olwer; datada a La Pobla de Lillet 12-III-30 / FNO-ABMM). Val a dir que la variabilitat de la personalitat de l'escriptora, l'alternança d'acritud i amabilitat o d'optimisme i pessimisme que la caracteritzaven (v. Sabadell 2001), pot explicar la diferència entre el to d'aquesta lletra i l'anterior, molt més humorística i positiva malgrat haver estat redactada pocs dies abans: «No sé si felicitar-vos o donar-vos el "pésam" per la vostra "elevació" a Regidor de la ciutat de Barcelona. El que jo sé, i no vull amagar-vos-ho, es que així que vaig saber-ho vaig pensar en explotar-vos. Oh vulgaritat de vulgaritats! egoisme d'egoismes! / Si no fos a la Pobla de Lillet, refent-me moral i físicament, d'un cansament agut que dec a la bella ciutat condal (i a les circumstàncies en que hi he viscut fa uns mesos), us hauria anat a veure, i us parlaria d'això que vull demanar-vos, però no sé quan tornaré, car, la muntanya i la companyia del meu estimat company, em són infinitament plaents» (Carta manuscrita a Lluís Nicolau d'Olwer; datada a Castellar d'en Huch 6-III-30 / FNO-ABMM). La qüestió de la demanda concreta serà aclarida una mica més endavant.

²⁹² V., per exemple, el comentari que en féu C. A. Jordana, recollit a II.3.4.2.1.

mentor cultural per fer-li saber que estava treballant en un nou conjunt de textos geogràfics i que volia trobar-hi aviat un canal de sortida:

He començat a escriure una serie de croniques: "Impressions de Catalunya" en les que faig una mica de descripció de paisatge, de costums, de caràcter, etc. i he pensat que talvegada podrien interessar-vos per a LA PUBLICITAT. Jo ho feia pel "D'Ací i d'allà" però les fotografies que tenim no m'agraden prou i el text sol no fa, em sembla, per dit periòdic.

El primer tracta de "La Pobla de Lillet" (on LA PUBLICITAT és el diari que es llegeix mes,) despres hi ha Puigcerda, Ripoll etc, etc...

Si en principi (com es diu en afers) la meva proposició us interessa, us enviaré Un echantillon de la marchandise i vos em direu francament si "si" o si "no".²⁹³

A banda del necessari suport respecte de la creació novel·lística, la figuració pública que l'autora va articular també remet, a grans trets, a l'exemple del pare. Prudenci Bertrana va autoconstruir-se com a autor desafiant, «rebel i provocador».²⁹⁴ Responsable de seccions i productor de llibres com «Ideari bàrbar» i *Proses bàrbares*, aquesta mena de títols tenien el seu equivalent en l'associació amb els "salvatges" de la filla, que, al costat de la projecció a través de la premsa i l'edició, es va qualificar sovint a si mateixa, en la correspondència privada, de salvatge, estranya o esquerpa. En aquesta mateixa direcció, i salvant totes les distàncies conceptuals i literàries, es localitza la coincidència abstracta entre el paradís perdut del progenitor, articulat a la trilogia *Entre la terra i els nivols*,²⁹⁵ i el de l'escriptora, bastit fonamentalment a *Paradisos oceànics* i reconduït narrativament a *Peikea* i a *L'illa perduda*. Tant ell com ella, a desgrat de les diferències d'ordres diversos, van partir d'experiències

²⁹³ Carta mecanografiada a Lluís Nicolau d'Olwer; datada a Ciutat 1 de juliol 1930 / FNO-ABMM. La idea recuperava, clarament, el format dels articles publicats a *La Veu de Catalunya* el 1923; respecte de les raons materials i dels tràmits per dur-la a terme, una lletra de quinze dies més tard en proporciona una certa informació: «Referent a la col·laboració a La Publicitat, em deieu que parles amb en Capdevila, però no sé si cal esperar o si ja tinc de parlar-li ara. / Us repeteixo el meu interès en escriure alguns articles "sigui on sigui" per tal de guanyar algun diner. Encara que us sembli mentida "Es necessàriament imprescindible que jo em guanyi la vida". No us puc dir "el motiu" es un petit secret sentimental que només sap Deu i jo. / Això fa potser riure, però també pot fer plorar. Vos sou un amic a qui això pot dir-se. Ara espero la vostra resposta. Digueu-me que tinc que fer, o be si no puc comptar amb això, Probaré d'espavilar-me (oh! le vilain mot!)» (Carta manuscrita a Lluís Nicolau d'Olwer; datada a Montcada 16 Juliol -30- / FNO-ABMM). L'intercanvi epistolar no aporta més dades en aquest sentit, però els buidatges de premsa demostren que Bertrana no va arribar a publicar més que una d'aquestes «Impressions», i no a *La Publicitat* sinó a *La Nau* (v. A. B. i S. [Aurora Bertrana i Salazar], «La Costa Brava. Sant Feliu de Guíxols», *LN*, 21-VII-1930). En els mesos immediatament següents a l'aparició del text en el diari vespertí, només he localitzat dos articles seus, i sobre altres indrets, a *Mirador* (v. Aurora Bertrana, «La moral i els salvatges», *MI*, n. 80 (7-VIII-1930), 3, i ídem, «Per la Costa d'Argent. Soulac i la Pointe de Grave», *MI*, n. 86 (18-IX-1930), 2, datat a Soulac, setembre de 1930). Amb força posterioritat, *La Veu de Catalunya* va acollir un text que remet a la iniciativa però no en podia néixer, ja que és datat el juny de 1932 (v. ídem, «Visions d'Olot», *LVC*, 11-III-1933 [vespre]).

²⁹⁴ Castellanos 1998: viii.

autobiogràfiques per elaborar una maquinària artística assentada sobre una dualitat essencial, sobre l'oposició entre dos mons —un d'idíl·lic, mític, i un d'hostil, real— en la qual el primer era destruït pel segon, pel vèrtex no corresponent a l'«ordre ètic natural».²⁹⁶

El model literari patern va operar activament, doncs, sobre la personalitat i sobre l'obra literàries (en plural) d'Aurora Bertrana. La confluència del referent amb el context cultural dels anys vint i trenta i amb el periple vital de l'escriptora van possibilitar, d'entrada, el volum de 1930, publicat a finals d'any. L'èxit i la naturalesa del llibre van convertir la seva artífex en un dels noms destacats de la intel·lectualitat femenina del moment, abocada, amb el nou marc republicà, a una remarcable tasca en els àmbits de la política i de la cultura. Amb les seves dinàmiques i necessitats, aquest panorama va determinar la diversificació de l'activitat de Bertrana més enllà de la literatura, cosa que havia d'incidir, és clar, en les seves possibilitats de dedicació al camp.²⁹⁷ La resta dels seus llibres de preguerra no van aparèixer, significativament, fins després del fracàs de la seva candidatura per a ERC, i en una concentració quantitativa que no es pot passar per alt: un títol per any a partir de 1934.

A més de la influència de Prudenci Bertrana, a *Paradisos oceànics* també s'havien materialitzat dues coses importants per entendre les particularitats de la producció posterior de l'autora. L'una, la fórmula no imaginativa que havia de tenir una altra concreció, el 1936, en *El Marroc sensual i fanàtic*, fruit d'un nou viatge que la gironina ja preparava el 1933. L'altra, la temàtica i el plantejament que fornirien, en diferents graus de rellevància, nombroses entregues contístiques i novel·listiques posteriors, des de *Peikea, princesa canibal* i *L'illa perduda* fins a, ja en la postguerra, *Camins de somni* (1955), *Ariatea* (1960) i *Oviri i sis narracions més* (1965).²⁹⁸

En les *Memòries*, Bertrana explica que la iniciativa d'anar al Marroc fou seva i que va assumir-ne les despeses.²⁹⁹ No hi menciona cap altra motivació que l'interès per l'ànima femenina musulmana, ni tampoc el pacte amb *La Publicitat* abans de marxar. El plantejament era perfectament coherent amb l'activitat pública que havia desenvolupat a

²⁹⁵ V. *ibid.*: XI-XIII.

²⁹⁶ *Ibid.*: XII.

²⁹⁷ Per a aquest aspecte i per a les col·laboracions periodístiques corresponents, v. I.3.2.4.

²⁹⁸ Tot i que el criteri cronològic conduiria a parlar primer del recull de contes de 1934 i de la novel·la de 1935, i després del llibre sobre el Marroc, he invertit la consideració en benefici de l'ordre expositiu.

la premsa i en entitats femenines diverses a partir de 1931, però hi havia altres raons de fons, més personals. La tramesa d'articles al diari, al seu torn, prova la connivència del rotatiu, i per tant l'entesa prèvia entre l'escriptora i l'òrgan d'Acció Catalana, amb les previsibles compensacions econòmiques que en devia obtenir.

Dos anys i escaig abans que sortís la primera de les «Impressions d'una dona a través de l'Àfrica musulmana», Bertrana escrivia aquests mots a Lluís Nicolau d'Olwer després de lamentar-se per la impossibilitat de veure'l:

[...] Naturalment, jo comprenc la vida moderna, agitada, trepidant i poc sentimental, la comprenc i l'admeto pero jo no la se viure. Ho he provat i ho faig molt malament! No mes tinc un somni: fugir. Anar a un llóc on hi hagi solament, arbres, plantes, cascades, flors i ésser simples i humils que no facin política ni literatura ni vulguin guanyar diners. Jo que en tornar a Catalunya ho vaig fer somniant en els amics, en trobo que ningú té temps per l'amistat. Vos sou un dels pocs homes, en l'amistat del qual encara crec Nicolau! [...] Desgraciadament la meva gran humilitat no em permet d'esser útil ni necessària a ningú.

Ara me'n vaig a Madrid a veure si trobo alguna col·laboració o corresponsalia que em permeti guanyar algun diner i així preparar el meu viatge exòtic, el qual te de deslliurar-me de les pesombres de la civilització. Aquí no trobo medi de guanyar res amb la literatura. Si teniu algú a Madrid que pugui ajudar-me en aquest sentit, voleu fer una lletra de presentació? Gràcies Nicolau!³⁰⁰

La insatisfacció amb la seva vida a Catalunya, l'enyor de la mena d'existència que havia conegut a Oceania i les precarietats materials que es descriuen en aquest document semblen exagerades si es tenen en compte l'estabilitat familiar i el reconeixement públic que Bertrana gaudia el 1933. És cert, tanmateix, que alguns dels projectes en què s'havia implicat (el LCB, el FUFEC, etc.) no havien acabat de rutllar ni de respondre a les expectatives d'una escriptora que en aquests moments, a més, no disposava de col·laboracions periodístiques regulars a Barcelona (no va iniciar la signatura habitual d'articles a *L'Opinió*, en la secció «Viatges», fins tres mesos després). A finals d'any, a banda de presentar-se com a candidata per a ERC a les eleccions, Bertrana va començar a encarregar-se de l'espai «Temes» a *La Humanitat*. El canvi en la situació que il·lustren aquestes dades explica que la idea de marxar lluny no prengués cos de forma immediata, cosa que s'ha de relacionar igualment, si no amb les dificultats econòmiques (que segurament també), amb l'edició de *Peikea* i de *L'illa perduda* en els dos anys següents.

²⁹⁹ V. Bertrana 1973: 790 i 793-794.

³⁰⁰ Carta manuscrita a Lluís Nicolau d'Olwer; datada a Ciutat 22-II-33 / FNO-ABMM.

Fou només després de tot això que l'autora va decidir-se a emprendre l'aventura, probablement perquè es trobava en unes circumstàncies diferents, més òptimes. Que pogués fer-ho per compte propi així ho indica. El fet, així mateix, permet comprendre parcialment la tria de la destinació. Dels indrets a l'abast de les possibilitats bertranianes, el Marroc era el més fàcilment accessible. Presentava, a part, diversos avantatges afegits, com l'actualitat. Prescindint de la proximitat geogràfica i de la relació directa que la guerra nord-africana havia significat entre Catalunya i el territori magribí, aquest era colònia espanyola i francesa alhora que pertanyia a un món molt diferent, havia estat objecte d'interès artístic i literari des de mitjan segle XIX i comptava amb una apreciada tradició autòctona que l'edició recent dels *Viatges d'Alí Bei* a la Col·lecció Popular Barcino exemplifica.³⁰¹ El país havia adquirit una gran projecció, a més, amb una pel·lícula que es va poder veure a Barcelona el 1931: *Marroc*, dirigida per Josef von Sternberg i protagonitzada per Marlene Dietrich i Gary Cooper.

Aquest conjunt d'elements configurava unes condicions prou idònies tant per a una dona que ara viatjava en solitari, però que parlava espanyol i francès i podia recórrer als protectorats corresponents, com per a una escriptora d'èxit especialitzada en l'exotisme, interessada a continuar exercint com a tal i a fer-ho professionalment. Per aquest darrer motiu, Bertrana no va deixar de plantejar-se la possibilitat de rendibilitzar el viatge, com evidencia una carta a Nicolau d'Olwer de mitjan abril de 1935:

[...] Tinc uns trafecs fenomenals amb la meua anada a Ifni i al Marroc.

Ahir vaig parlar dues bones hores amb en Pau Vila que es un home excelent i sempre m'aconsella i m'anima (ja ho necessito!)

Entre altres coses va dir-me que parlès amb vos i us proposés uns reportatges del Marroc i d'Ifni per a "La Publicitat" (Sembla que decididament "Mirador" no va massa be —aixó però no m'ho ha dit en Cabot, puix que jo no li he parlat—) Diu en Pau Vila —jo no dic res perquè quan es tracta de mi no hi toco ni poc ni molt) que uns reportatges ben enfocats farien bonic i que fora una llàstima que no els fes.

Vos direu si sompartiu les idees del bon amic Vila (que jo comparteixo esta clar!) i si la meua proposició us interessa.

Marxo de Barcelona aquesta tarde, fins dilluns al mati; Us telefonaré dilluns i vos ja us hi haureu pensat i fins ho haureu consultat amb els que sia necessari.³⁰²

Evidentment, la proposta va tenir èxit, i el 26 de maig es publicava el primer article de la sèrie de dinou que Aurora Bertrana veuria acollida al diari. L'autora va

³⁰¹ V. Nogué *et al.* 1996.

³⁰² Carta manuscrita a Lluís Nicolau d'Olwer; datada a Ciutat 13-IV-35 / FNO-ABMM. Aquest document obliga a corregir una interpretació específica que vaig fer fa uns anys (v. Real 1999), on, desconeixent-lo encara, vaig afirmar que es va desplaçar al Marroc per encàrrec de *La Publicitat*. No queda invalidada, tanmateix, l'afirmació sobre la professionalització de Bertrana que se'n derivava.

tornar a Catalunya al juliol i va continuar aprofitant els tres mesos d'experiència marroquina.³⁰³ *El Marroc sensual i fanàtic* havia de constituir l'èxit més destacat de la vivència, desclòs en la Diada del Llibre de l'any següent.³⁰⁴ Amb aquest volum, la gironina reunia els interessos viatgers dels anys vint i l'activitat sociopolítica (feminista) de la dècada dels trenta per oferir un nou producte literari que consolidava la seva imatge d'aventurera intrèpida, de dona independent, liberal, irònica i crítica i, en definitiva, d'escriptora moderna.³⁰⁵ Es tractava d'un producte literari que, a més, no perdia de vista el públic. El situava explícitament, en realitat, a primer pla:

Si el meu llibre tingués la pretensió d'afegir un ensenyament nou, geogràfic, antropològic o etnogràfic a la vasta literatura nord-africana, faria nosa tot el que fa referència a les actuacions i emocions personals. No és així. Aquest recull un poc desordenat —a la vida, ni les hores pletòriques ni les difícils no guarden cap mena d'ordre— no cerca altra possibilitat que distreure una estona els lectors. (9)

La distracció dels llegidors potencials (que no era, òbviament, la finalitat en exclusiva) constitueix un dels vectors essencials de la idiosincràsia de l'obra, de la seva materialització específica. Al costat d'ajudar a garantir-ne l'optimització comercial,

³⁰³ A més de seguir publicant reportatges a *La Publicitat* fins al 28 de setembre, també en va donar un a *Claror*. Després de fer vacances a l'agost (se'n va anar a Mallorca amb el seu marit), es devia posar a treballar de seguida en el nou llibre fonamentat en el viatge, que, altrament, no hauria estat a punt l'abril de 1936; el testimoni de l'escriptora ho ratifica: «en retornar del nord d'Àfrica em vaig preocupar tot seguit d'escriure el meu llibre *El Marroc sensual i fanàtic*. Aprofitava algunes de les meves cròniques publicades a *La Publicitat* modificant-les o ampliant-les, ordenava i redactava les meves notes de viatge mentre les conservava fresques a la memòria» (Bertrana 1975: 7). La datació del text —abril-desembre de 1935— i el moment d'edició en confirmen la preparació immediata.

³⁰⁴ Aquell Sant Jordi de 1936, l'autora en va signar exemplars tot el dia i les notes de premsa van incloure el títol entre els més adquirits al llarg de la jornada. La reelaboració literària del viatge, a banda d'ocupar la secció final del primer volum de les seves *Memòries* força anys més tard (v. Bertrana 1973: 793-915), va tenir una certa continuïtat, encara, durant la guerra (v. Aurora Bertrana, «Jo era com un vaixell sense rumb», *MO*, n. 8 (octubre-novembre 1937), 22-24).

³⁰⁵ La «Justificació» de l'obra ho il·lustra a la perfecció, per la qual cosa val la pena reproduir-ne alguns fragments: «He tornat sana, estàlvia i satisfeta del meu viatge. Però els meus amics i llegidors romandran esmaperduts quan els digui que les poques molèsties i contrarietats que m'han embarassat en terra de moros no eren filles ni de la temperatura, ni de les bèsties, ni de mals físics, ni d'homes africans, sinó dels europeus d'Àfrica» (5-6); «Per al musulmà corrent, una dona carregada d'uns estris tan poc femenins com estilogràfica, papers i kòdak, que mostra, impúdica, cames, braços i cara, que beu cervesa i que freqüenta homes, és capaç de qualsevol cosa. Les possibilitats malfactores, diablesques, desorientadores i perilloses d'aquesta desvergonyida fembra li semblen incalculables» (6); «A Europa [...], la nostra instrucció, [...] el nostre tracte freqüent amb els homes, des del començament de la vida, ens posen en condicions de conèixer on rauen els veritables esculls de les relacions socials entre els dos sexes, i aprenem aviat a deslliurar-nos-en. Al Marroc, aquest saber navegar en mars intersexuals no us serveix de res, per tal com allí, la dona sola, no trobarà zones navegables sinó en aigües purament sexuals» (8); «Durant la confecció d'aquesta obra, no de viatges sinó d'impressions viatgeres, he dubtat sovint entre amagar l'anècdota personal o ofrenar-vos-la neta i clara, sincera i absoluta. Ha guanyat la darrera de les opinions. [...] Totes les meves pretensions literàries es limiten a la pintura dels paisatges i dels monuments vistos pels meus ulls profans, curiosos i àvids de viatgera inlassable, i a la descripció dels tipus que s'han creuat al meu camí, dibuixats a través de les meves reaccions sentimentals i intel·lectuals» (9).

l'aplaudiment de la crítica i la funcionalitat cultural (els rèdits individuals i col·lectius, per tant), l'objectiu justifica, a priori, i explica, a posteriori, l'alt grau de ficcionalitat d'un text extemporani al gènere narratiu. Perquè *El Marroc sensual i fanàtic* és tant un retrat subjectiu del país magribí com el relat del periple nord-africà de la seva autora; és tant el llibre de viatges de l'Aurora Bertrana real com la història (l'episodi, per dir-ho en els seus termes) d'un personatge literari homònim que viu una pila d'aventures en terres estranyes, encara que aquestes no s'organitzin a l'estil tradicional.³⁰⁶ Se'n podria fer una extracció nítida, en realitat, per dibuixar l'esquema lineal. L'obra és, en aquest sentit ampli, tant prosa literària com "novel·la". Sembla lògic que això fos així «essent, com ha d'ésser i, generalment és, la novel·la, un reflex més o menys exacte de la vida real, en tots i en qualsevol dels seus aspectes»;³⁰⁷ sobretot tenint en compte les característiques de la vida moderna.

De la manera que entenia el gènere la col·laboradora de *La Publicitat*, les fronteres eren prou difuses per admetre l'equiparació:

No és que jo cregui que un novel·lista ha de copiar fotogràficament de la realitat els seus personatges; però és un error gravíssim desfigurar-los sistemàticament, segons una arbitrària fantasia. El treball d'un novel·lista equilibrat ha de consistir, em sembla, a veure, escoltar, observar i comprendre, sense entusiasmes excessius ni tampoc prejudicis pessimistes. No sóc partidària —ni caldria dir-ho— de la novel·la rosa; però tampoc de la novel·la negra. Sóc partidària de la vida, i aquesta es brinda als nostres ulls amb una infinita varietat de colors. He tractat de no excloure'n cap; des del més tendre fins al més ombrívol, crec que tots tenen dret a reflectir-se en el mirall que ha de ser una novel·la.³⁰⁸

Des d'aquesta concepció realista, per fer novel·la «novel·lesca», en termes soldevilians, per fer la novel·la oceànica que havia volgut escriure des de la seva estada a Tahití, Aurora Bertrana va recórrer, abans de la guerra, a la tradició literària del gènere d'aventures. En el procés de la prosa de viatges al relat d'extensió —amb el pas intermedi, significatiu, del conreu del conte—, l'escriptora va mantenir la centralitat de la realitat polinèsia que havia conegut i va requerir el suport d'uns referents concrets (Melville, Stevenson, etc.), a més de l'ajut pràctic del seu pare, perquè necessitava

³⁰⁶ Apareixen, lògicament, subordinades a les «impressions», cosa que determina l'estructura del resultat. La primera part correspon al protectorat espanyol, ocupa cent trenta-cinc pàgines i se subdivideix en tres apartats titulats «Tetuan», «Arzila» i «Xauen»; la segona part correspon al protectorat francès, ocupa cent quaranta-quatre pàgines i se subdivideix en cinc apartats: «Fes», «Rabat», «Casablanca», «Marraqueix» i «Zona insotmesa».

³⁰⁷ Bertrana 1967: 9. Altres vivències donarien lloc a ficcions de base diferent; com la de la Segona Guerra Mundial, literaturitzada per l'autora a *Tres presoners* (1957) i a *Entre dos silencis* (1958).

³⁰⁸ Ídem 1958: 25.

recursos tècnics que li permetessin acabar d'aconseguir allò que perseguia (esdevenir novel·lista) mitjançant la resolució del problema que no havia sabut encarar al principi: la transformació formal de l'experiència viscuda en ficció, la substitució definitiva de la visió subjectiva per la narració sense caure en la temuda antimodernitat del sentimentalisme.

A causa de la naturalesa del material vivencial bàsic, de les finalitats que animaven l'autora i de les lectures amb què podia comptar com a bagatge cultural, els models possibles tampoc no eren tants, i quedaven, doncs, ben delimitats. Bertrana tenia una consciència clara des de feia temps, paral·lelament, d'un dels plans que podia canalitzar el canvi genèric absolut: el pla dels protagonistes. Així ho va explicitar el 1934 en la resposta a l'enquesta de *Clarisme* sobre la novel·la, precisament des d'un enllaç obert entre la vida i la creació novel·lística i amb una preocupació evident per la qüestió del públic:

La novel·la pot ésser de moltes menes:

Filosòfica. - Psicològica. - Social. - D'aventures. - Documental. - Biogràfica...

Els personatges de la novel·la poden ser igualment:

Homes d'acció. - Pensadors. - Deficients. - Genials. - Polítics. - Agitadors. - Místics...

El cas és que la novel·la sigui una peça literària de bona qualitat, i que "ells" — els personatges— siguin vibrants i s'ensenyoreixin de l'ànima del lector, que penetrin en la seva vida, que esdevinguin els seus amics o els seus enemics...

Què hi fa que la novel·la que acabem de llegir no ens hagi dit res de nou? La novel·la no s'ha fet per a sostenir grans tesis, però sovint l'autor se n'aprofita per llançar al món l'essència més pura dels seus pensaments o de les seves recerques mentals i filosòfiques... Ambdós casos em semblen acceptables.

Vinguin novel·les de totes classes, mentre siguin bones! En comptes de preocupar-se de si tal o tal tema és novel·lable, val més tractar d'interessar el llegidor (que costa més del que sembla) i construir literàriament personatges de carn i d'ossos, que és la diferència que sol haver-hi entre un bon novel·lista i un de dolent. El primer crea *homes*, el segon crea *titelles*. Els homes i els titelles poden presentar al lector tots els caires de llurs vides o un sol caire. La vida sencera o una hora de llurs existències. Una vida real o una vida purament imaginària. Però, mentre l'home s'incrustarà en el cervell del lector, el titella serà oblidat tot d'una.

La vida és una novel·la de molts volums, que cada ésser humà assaboreix com a principal protagonista.

La novel·la és una vida, o la part d'una vida, que arrabassa el llegidor de la seva pròpia novel·la i el duu durant unes hores a un nou món, on la vida pròpia s'esborra per fondre's en les vides dels protagonistes.

Històric o imaginari?... Mentida o veritat?... Què hi fa? El cas és *viure*, en la nostra pròpia vida o en la dels altres.

Sabeu on s'atura la realitat? Sap ningú on comença la imaginació?

Vida-novel·la.

Novel·la-vida.

El bon novel·lista és aquell qui fa oblidar al llegidor la seva pròpia novel·la.³⁰⁹

³⁰⁹ «Les enquestes de *Clarisme*. "Què enteneu que és o ha d'ésser una novel·la?" [Resposta d'Aurora Bertrana], *CL*, n. 28 (28-IV-1934), 2; les cursives són a l'original.

Els mecanismes essencials que diferencien *Paradisos oceànics* de *Peikea, princesa canibal i altres contes oceànics* i de *L'illa perduda* són el protagonisme i, de retruc, la veu narrativa. Si en el volum de 1930 la centralitat se l'endu sobretot el jo explícit de Bertrana, en els contes i en la novel·la es construeixen personatges principals diversos (amb una base real però esdevinguts, fonamentalment, ens de ficció);³¹⁰ aquests personatges viuen històries d'amor, d'amistat i de mort, d'accidentats trajectes en goleta i de naufragis, de misèries terrenals i de misteris divins, de tristeses i de felicitats, les quals distancien els textos de la biografia i permeten la potenciació de la literarietat. La substitució de la primera persona per la tercera en la narració és l'altra cara de la moneda. En els relats breus, l'operació no es porta a terme amb tota la decisió que caldria, però els textos evidencien una progressió en l'esforç per teixir un cosmos estrictament ficcional. És significativa, en aquest sentit, la instància del discurs que conté, a diferència de la resta, «La camisa de Rivenak». El relat, publicat a *La Nau* el 24 de novembre de 1929 —força abans de l'edició de *Peikea*, on seria inclòs—, incorpora obertament, encara, el jo bertranià, en una mostra clara del caràcter transicional del text entre la fórmula predominant dels anys vint i la de la primera meitat dels trenta.³¹¹

Tots els empleats del vaixell es llançaren, amb afany, a la recerca del plaer. Els restaurants s'ompliren. Les serventes maoris, coronades de flors, amb els cabells estesos, eren tot amabilitat i gràcia. Corrien amb els peus descalços, de la galeria a la cuina, portant els braços plens d'ampolles, que es buidaven ràpidament i alegre.

El restaurant "Tiaré" és un graciós bungalow voltat de jardí i de galeries florides. Aquest cèlebre establiment ha estat ja immortalitzat per escriptors de marca: Pierre Benoit, Somerset Maugham, sense comptar-se d'altres. La meua modèstia no m'hauria permès parlar d'ell si el seu gerent no es digués Rivenak i si aquest pintoresc i temptador gerent (temptador en sentit literari), no es mudés la camisa almenys dues vegades cada dia. (152)

³¹⁰ Poblén les nou narracions breus, juntament amb un bon nombre d'elements humans secundaris, *Peikea*, la beutat canibal, i el jove mariner francès Lévrier; Lévrier mateix, quinze anys més tard; Tepenuiatea, sacerdot nukuhivaia, i el seu deixeble Maki; una dama occidental (passatgera blanca del vaixell *Vahiria* i esposa d'un alt funcionari); Mairahi, cap de districte de Papeete, el seu amic Taataroa i el comandant Rymond; Terfi, timoner del *Tiaré-Taporo*, el vell xinès Xing-Fu (amo de l'embarcació) i l'aventurer italià conegut com el Signore Pàstola; Henry Turuma Walter, un tahitià mestís; Monsieur Rivenak, gerent del restaurant Tiaré, Monsieur Bonet (cap de Policia) i el capità del *Makura* (el correu de Nova Zelanda), i, finalment, Tekao i Moana. La novel·la, al seu torn, té com a protagonista Eduard Vellet, un viatger que es dirigeix, des de Tahití, a una de les illes colonitzades per L'Herbier (un aventurer sense escrúpols) a bord de la goleta *Tevaitoa* —de la qual es fa càrrec després d'una tempesta que fa embogir el capità— i que acaba vivint una plàcida existència a Tu-tui-li-la, fins que, tot recuperant el sentit de la responsabilitat, en marxa per anar a buscar ajut per als dissortats habitants de l'illa de Corpus (un ajut que aconseguix després de remarcables dificultats).

³¹¹ C. A. Jordana va assenyalar les falles narratives del recull en aquest sentit (v. II.3.4.2.1).

A desgrat que la datació final del llibre de 1934 és «Polinèsia Oriental 1926-1929», aspectes com aquest fan pensar que la resta dels contes foren, si no redactats, almenys reelaborats amb posterioritat al període d'escriptura consignat.³¹² Certament, Bertrana ja n'havia parlat en tornar a Catalunya i, el 2 de març de 1932, en va llegir dos a la Llibreria Catalònia, en un dels tes lectura del LCB; però només en va publicar un el 1929 (el de *La Nau*) i, tres anys després, presentava els textos a l'entitat femenina com a tast del títol *Nuku-hiva i altres contes oceànics*, que no seria el definitiu. Ha quedat constància, a més, que l'autora va escriure, en aquest segon moment, una narració breu, cosa que il·lustra la dedicació al gènere a principis dels anys trenta,³¹³ i trigaria força temps a editar el recull, sense que res no faci pensar que aquest retard vingués donat per falta de possibilitats materials de publicació (Proa n'havia acollit el primer llibre, era una escriptora reconeguda i d'èxit i la nova narrativa femenina comptava fonamentalment, en aquells moments, amb les aportacions en solitari de Vernet). Tot suggereix que la consciència de les dificultats que li presentava el salt a la narrativa (i, per tant, la voluntat d'una revisió calmada dels relats) fou un dels factors de l'espera editorial. Potser també va incidir-hi la concentració en altres activitats.

A la vista dels defectes de *Peikea*, indicats en algunes ressenyes, resulta lògic que l'escriptora demanés la col·laboració del seu pare per escriure, finalment, una novel·la. L'obra es trobava en curs avançat de redacció la primavera de 1934, com demostra el fet que Bertrana en fes una lectura fragmentària al LCB el dia 8 de maig.³¹⁴ El gener de 1935, la premsa recollia el rumor que dos eminents literats catalans (parents pròxims, autor i autora) enllestien, a quatre mans, una «autèntica narració d'aventures»

³¹² A les *Memòries*, l'escriptora relata que durant la malaltia de la seva germana Cèlia va passar moltes hores escrivint i llegint, i que «havia començat a treballar en la composició dels contes oceànics que formarien el volum *Peikea, princesa canibal*. Fent-ho em sentia feliç com me n'havia sentit a l'Alta Savoia en escriure la meua primera novel·la, aquella que passava als Alps» (Bertrana 1973: 736-737). Cèlia Bertrana va morir a mitjan març de 1931, cosa que situa el treball en els contes, entre els records de l'autora, a cavall de 1930 i d'aquell any.

³¹³ El conte «Destins paral·lels», tot i que no fou publicat fins la tardor de 1936, és datat el 1932 (v. [Aurora Bertrana,] «Un conte d'Aurora Bertrana. "Destins paral·lels"», *MI*, n. 395 [397] (19-XI-1936), 4; consta, per error, un número corresponent a dos exemplars anteriors). El tema no polinesi justifica que no fos inclòs a *Peikea*: es tracta de la història d'un rellotge que va de mà en mà fins que el compra un buròcrata; les vides de l'objecte i de l'home queden tan estretament lligades que, quan ell mor, també acaba l'existència de l'aparell.

³¹⁴ En el comentari de l'acte que va sortir a *L'Opinió* ja s'anotava que era una novel·la d'aventures inèdita, escrita en col·laboració amb estils ben diferents; del de l'autora es deia que venia representat per una prosa lleugera i acolorida que «llisca damunt la superfície del paisatge i dels talls característics que els seus ulls van sorprendre al natural. Uns lleus tocs d'ironia subratllen la seva visió personal [...]» («Les activitats culturals del Lyceum Club de Barcelona durant el mes de maig», *LO*, 29-VI-1934).

amb personatges de carn i ossos a partir d'episodis reals.³¹⁵ Quan es va anunciar l'aparició de *L'illa perduda* amb vista a Sant Jordi, les notes propagandístiques consignaven que Prudenci Bertrana havia ajudat la seva filla en «l'acabat» del llibre.³¹⁶

A pesar d'aquest ajut, tanmateix, el resultat no es va salvar dels problemes narratius: fonamentalment, la superioritat de la descripció per damunt de la narració, la força insuficient dels personatges i l'omnipresència del jo autorial malgrat el seu caràcter, en principi, implícit. La història recorda massa les fascinacions de *Paradisos oceànics* i el protagonista no adquireix la categoria d'un capità Ahab o d'un Robinson Crusoe (per esmentar-ne dos casos cèlebres i de primera línia); el text no acaba de desfer-se de les rèmores vuitcentistes del subgènere, obsoletes el 1935. En la construcció de la trama, l'aventura se supedita a la voluntat evident, més documental que creativa, de retratar paisatges, figures i capteniments. El desenvolupament argumental, així, passa d'una successió d'accions encadenades (l'embarcament, la tempesta, l'embogiment del capità i la lluita pel comandament de la goleta) a l'*stand-by* de l'edèn polinesi de Tu-tui-li-la, un somni estàtic d'amor i de plenitud vital, sense esdeveniments remarcables. Eduard Vellet és un heroi, com correspon a la modalitat genèrica, però sense cap simbolisme; tampoc no adquireix l'entitat psicològica que podria salvar-lo com a personatge més modern. El relat, finalment, recorre al sistema de la primera persona en plural per implicar qui llegeix i explicita el sentit d'alguns components, en uns recursos clarament dependents de les fórmules tradicionals que exposen les limitacions tècniques del producte (per exemple, per mantenir-ne el fil narratiu).

És comprensible, des d'aquesta perspectiva, que la crítica, tot i acollir-la positivament en termes generals, no s'estigués d'indicar els defectes de *L'illa perduda* i

³¹⁵ «Les Lletres. Ecos», *LH*, 29-I-1935.

³¹⁶ Catalina Bonnín ha afirmat que fou Prudenci Bertrana qui va proposar la idea d'escriure conjuntament *L'illa perduda*, que l'escriptora va elaborar un projecte inicial d'unes trenta pàgines amb l'esquelet de l'argument i dels personatges i que «Prudenci va escriure la primera meitat, la recerca desesperada d'una terra on desembarcar, i Aurora l'altra meitat, des del desembarcament a Tu-tui-li-la fins al final. Escrivien alhora, cadascú els seus capítols. De tant en tant se'ls llegien i se'ls corregien mútuament» (Bonnín 1999: 333). El fet que l'estudiosa no proporcioni la font d'aquestes dades; que assumeixi massa sovint les informacions donades posteriorment per l'autora sense contrastar-les, i que aquest relat de la gènesi i del procés creatiu de la novel·la contradigui les conclusions que permet extreure la documentació de què dispo, m'impossibiliten d'acceptar la seva explicació. Si se'n provés la fiabilitat, i per tant l'encert, caldria corregir, òbviament, la meua interpretació.

de fer-hi retrets amb relació a l'obra anterior dels seus autors.³¹⁷ Josep M. Francès, a desgrat d'elogiar-ne qualitats com l'interès, la riquesa natural i figurativa, l'atractiu del fons i de la forma o l'originalitat en el panorama de les lletres catalanes (pel fet de ser escrita en col·laboració i pel seu exotisme), manifestava que la novel·la quedava per sota de les possibilitats dels dos noms que la signaven; a parer seu, els personatges mancaven de la potència habitual de les creacions del pare i es notava la inferioritat imaginativa d'Aurora, els anhels humanitaris de la qual eren evidents en el text.³¹⁸ Rafael Tasis, en aquesta darrera línia, va afirmar que les pàgines descriptives, «magnífiques», constituïen el regal d'un títol que iniciava, a casa nostra, la tipologia novel·lística les normes de la qual seguia sense complicacions, un títol sobrat, tanmateix, d'episodis.³¹⁹ Un comentari anònim de *La Veu* delatava l'excessiva simplicitat accional de la trama enmig d'un elogi ditiràmbic per «la reaparició en la literatura catalana del gènere novel·lístic creat pel geni Juli Verne».³²⁰ Domènec Guansé, finalment, es va afegir a aquestes valoracions amb la declaració que el llibre mancava de la intensitat i del valor artístic de les millors produccions de Prudenci Bertrana.³²¹

Aquesta recepció, sumada al viatge que Aurora Bertrana va fer immediatament després (amb les facilitats pràctiques que implicava amb vista a l'elaboració d'una nova entrega editorial), potser va influir en el fet que l'escriptora tornés a abandonar el gènere novel·lístic en benefici de la prosa literària. Una altra vegada, però, només

³¹⁷ Les consideracions que segueixen s'apliquen només, com en el cas de Lewi, a una dimensió dels comentaris (l'estrictament relativa al producte literari). Per a l'anàlisi de la recepció amb relació al fenomen general de la narrativa d'autora, v. II.3.5.

³¹⁸ V. l'article F. [Josep M. Francès], «La literatura exòtica. Comentaris a un llibre originalíssim», *LH*, 15-V-1935. La presència del darrer component rau a la base de la qualificació de novel·la ideològica que Catalina Bonnín ha aplicat, amb arguments poc convincents, a *L'illa perduda* (v. Bonnín 1999: 358-360).

³¹⁹ V. Rafael Tasis i Marca, «Prudenci i Aurora Bertrana, *L'illa perduda* (Catalònia)», *MI*, n. 331 (20-VI-1935), 6.

³²⁰ «Correu de les Lletres. El vell Juli Verne, sempre jove», *LVC*, 5-V-1935.

³²¹ V. Domènec Guansé, «*L'illa perduda* de Prudenci i Aurora Bertrana (Llibreria Catalònia)», *LP*, 29-VIII-1935. El ressenyador d'*El Matí* va ser l'únic que no va trobar cap defecte a la novel·la, «sòbria, viva, real, sense escenes desagradables, sense situacions fictícies, sense paraules sobreres» —moral, en definitiva—, on fins gairebé al final «no se'ns ofereix la lluita passional de l'heroi amb la filla del rei de l'illa. Prudenci i Aurora Bertrana no s'entretenen pas en la descripció d'escenes que podrien resultar poc edificants, sinó que passen per alt les situacions perilloses i van de dret al terme de l'argument que no és altre que l'arribar a temps de trobar en vida els malaurats habitants de l'illa perduda» (Magí Valls, «*L'illa perduda*. Novel·la de Prudenci i Aurora Bertrana», *EM*, 25-V-1935).

temporalment. La novel·la representava efectivament l'eix central de la seva vocació,³²² i començaria a focalitzar-ne l'activitat intel·lectual, com no ho havia fet mai abans en la seva activitat, ben aviat. Si durant la guerra va publicar *Edelweiss*, una obra amb la qual recuperava el primer projecte narratiu d'extensió de la seva trajectòria, de 1939 en endavant es va concentrar en l'àmbit creatiu que l'havia atreta més que cap altre des del principi; i es va convertir en una de les poques autores que el públic d'avui coneix d'entre les que van iniciar la seva carrera en els anys vint i trenta. Per davant de totes, és clar, hi ha Mercè Rodoreda.

³²² A banda de tot el que s'ha dit, també ho il·lustra la circumstància que s'adherís a la iniciativa del Club dels Novel·listes el gener de 1936 i que formés part del jurat del Premi Joan Crexells del mateix any (en un reconeixement evident de la seva relació amb el gènere).

