

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

«VOY TROCANDO MI EXILIO / EN UN GRAN HIMNO DE ADIOSES»:

UN ACERCAMIENTO SEMIOESTILÍSTICO A LA POESÍA DE EXILIO DE AGUSTÍ BARTRA

Tesis

que para obtener el título de
Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas
presenta:

Diego Alcázar Díaz

Asesora: Dra. Laurette Godinas

México, D.F.

2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*Este trabajo está dedicado
a mi maravillosa madre Claudia Alcázar, quien nunca se rinde,
aunque*

*«È difficile dire con parole di figlio
ciò a cui nel cuore ben poco assomiglio.»*

*Y también a Teresa Díaz y a Ignacio Alcázar,
porque su amor y apoyo me permiten seguir haciendo lo que me gusta.*

Se lo debo todo a ustedes.

AGRADECIMIENTOS

El proceso de gestación y desarrollo de la tesis no es un hecho que haya vivido solo: en él se involucra, de diversas maneras, e intencionadamente o no, una gran cantidad de personas que participan del acontecer cotidiano de quien esto escribe. Por ello, quiero que conste mi gratitud

- a Laurette Godinas, por su paciente, idóneo y atento asesoramiento de esta tesis, además del gusto y amor con que impartió aquellos cursos vitales de la primera mitad de la licenciatura. Por enseñarme el rigor detectivesco de la investigación literaria;
- a Israel Ramírez, maestro, colega y amigo, quien conoció este proyecto desde que las notas eran apenas balbuceos y quien me ha permitido trabajar a su lado y empezar el camino de la docencia universitaria;
- a Pedro Serrano, que aceptó de grado leer el resultado final de este proyecto; además, por su clase feliz de poesía y traducción y por su entusiasmo para con el proyecto del Periódico de Poesía, del que ahora formo parte;
- a Gerardo Altamirano, profesor y amigo, por los buenos consejos y amables charlas y una sonrisa a pesar de los pesares y tesis doctoral. Gracias por los buenos deseos y la buena disposición para revisar este trabajo;
- a Víctor García, profesor en diversas facetas, por su pronta disposición para revisar este trabajo, además de ser un excelente compañero de la aventura catalana y áurea;
- a James Valender –mención especialísima–, quien leyó este texto y contribuyó a corregirlo, mediante una lectura extremadamente minuciosa, con notas y preguntas importantes para el desarrollo de la investigación.

Ellos han leído con paciencia e interés este trabajo. De cualquier modo, como suele decirse, los errores que aún prevalecen son todos míos.

- A Josué y Antonio Flores, por su constante cariño y buenos deseos, además de las horas (felices y tristes) de fútbol: por estar ahí;
- a Tere Alcázar y Jorge Rangel, por los invaluable seguimiento y apoyo a mi formación universitaria.

- A Daniela Birt, Enrique Guadarrama y Orlando Zaldívar, tres personas que «quieren mover el mundo/ con su corazón solitario» y que representan las primeras y preservadas amistades en este mundillo licenciaturil, armadas por esas horas de poesía, de libros y de música;
- a José Pablo Camarena, Julio Flores, Karen Arnal, Óscar Badillo y Héctor Hernández, por su grandiosa amistad, las grandes conversaciones, los chistes y las palabras de ánimo en tiempos aciagos;
- a Rosario Valenzuela, por los libros, las películas y los momentos compartidos y, sobre todo, por su increíble y amorosa compañía, y porque «siamo le due lingue/ di quell'unica torcia paleozoica»;
- a David Huerta, por su generosidad, por inocular el virus del editor, por sus clases de poesía en español, por las horas de charlas (eso que resultó ser «trabajo», mis pinitos en la preparación de libros) y por su buen ánimo, todo siempre bajo el pretexto de la poesía;

a Lucila Herrera, por su amistad, cariño, sinceridad y tantas horas de charlas y buenos consejos. Y los pastelillos de chocolate;

a Josep Mundó, por la lectura de este trabajo en calidad de amigo, también por las clases de literatura, música y cine a través de muchas charlas y paseos;

a Joaquín de la Torre y Mariano Hernández por los buenos momentos de literatura, de fútbol y charlas valiosas e interminables;

a Natalia R. Priego, por su grata amistad, sus consejos y paciencia al revisar pasajes de esta tesis;

a Mar Gámiz, Carles Bondia y Marlene Fautsch, por su animada amistad en torno a esta lengua tan estimada, además de fomentar la catalanofilia en diversos sitios;

a Daniela Aguilar, por ser como es, por las charlas de todo tipo y, especialmente, por aquellos lejanos recorridos por el museo;

a Valentina Quaresma, una excelente persona y una brillante alumna llena de amabilidad y amor, siempre con una sonrisa y un abrazo;

a mis compañeros del Seminario de Estudios Áureos, por permitirme transmitir el amor por la poesía áurea a las jóvenes generaciones y por su entusiasta proyecto lleno de coloquios;

a mis compañeros y alumnos del Seminario de Tesis de los semestres 2013-1/2 y 2014-1/2, por escuchar y ayudar a fortalecer mi proyecto.

A Roger y Eli Bartra, por la amabilidad y la disposición mostradas para este estudio sobre su padre, además de las cálidas conversaciones disfrazadas de entrevistas sostenidas con cada uno de ellos.

A Joaquim Espinós, por permitirme conocer su valioso trabajo sobre Agustí Bartra al enviarme un ejemplar desde Alicante, sin ningún interés de por medio;

A mis admirados y queridos maestros que han hecho más grande mi amor por esta profesión y cuyos ejemplo y compromiso los tengo por invaluable: Aurelio González, Nieves Rodríguez, Leonor Fernández, Yosahandi Navarrete, Mariana Ozuna, Jeanett Reynoso, Ana María Maqueo, Blanca Estela Treviño, Rafael Mondragón, Ana Castaño, Javier Cuétara y Concepción Company. Muchas gracias.

Llegar hasta este punto no hubiera sido el mismo sin la ayuda del Programa Nacional de Becas cuyo apoyo me permitió solventar los gastos de la carrera del segundo al cuarto año; agradezco también a la Coordinación Nacional de Becas de Educación Superior por la beca concedida para la realización de esta tesis.

Finalmente, y acaso más importante, agradezco a mi amada Universidad las buenas cosas que en ella se adquieren: conocimiento, amistades, compromiso, responsabilidad, decepciones y, sobre todo, oportunidades. Que el Goya resuene eternamente.

Vale.

*Somio o bé m'adormo les imatges són pendissos visc per tant
recordo*

(Agustí Bartra, *Màrsias i Adila*, IX)

*...dolç i obstinat de pujar per ser llum amb la llum contra
l'ombra...*

(Carles Riba, *Elegies de Bierville*, 3)

*i era foc el teu vers quan el cantaves
llargament
la veu un xic, un xic només tallada i ronca.
Era en efecte un CANT...*

(Ramon Xirau, *Elogis*, «A Agustí Bartra, amic i mestre»)

*Los grandes poetas no tienen biografía,
tienen Destino.
Y el Destino no se narra...
se canta...*

Escuchad.

(León Felipe, prólogo al *Canto a mí mismo* de Whitman)

*Stop this day and night with me and you shall possess the
origin of all poems*

(Walt Whitman, *Song of Myself*, 2)

Exegi monumentum aere perennius

(Quinto Horacio Flaco, *Odas III*, 30)

Índice

Presentación	7
Introducción	7
Estado de la cuestión	14
Marco teórico	19
Capítulo 1. Agustí Bartra en el exilio	25
1.1 Apuntes sobre el exilio republicano	25
1.2 El exilio catalán y los efectos del exilio	27
1.2.1 La identidad catalana	27
1.2.2 La memoria y el ánimo	31
1.3 El exilio como lugar de enunciación de la literatura	33
Capítulo 2. Acercamiento semioestilístico a la poesía de Agustí Bartra	39
2.1 Aspectos retóricos	40
2.1.1 La <i>inventio</i> : algunas cuestiones de tópica	41
2.1.2 La <i>elocutio</i> : tropos y figuras	51
2.2 Características métricas	65
2.2.1 Del verso libre	66
2.2.2 Del verso medido	68
2.2.3 Breve nota sobre las cláusulas rítmicas	73
2.3 Posibilidades lingüísticas e idiomáticas	75
2.3.1 Uso y manejo del catalán	76
2.3.2 La autotraducción como parte de la poética bartriana	84
2.4 Niveles intertextuales	91
2.4.1 Intertextualidad externa	92
2.4.2 Intertextualidad interna	101
Capítulo 3. Bartra y las transformaciones de la voz poética	106
3.1 La voz ante la poesía	106
3.2 La voz ante el mundo	110
3.3 La voz ante el hombre	113
Conclusiones	122
Bibliografía	125

PRESENTACIÓN

INTRODUCCIÓN

Vivir un exilio significa que uno se despoja de todo aquello que lo formaba dentro de su territorio natal, que uno está sujeto a una puja entre el recuerdo y el anhelo. Es también «la grieta imposible de cicatrizar impuesta entre un ser humano y su lugar natal, entre el “yo” y su verdadero hogar: nunca se puede superar su esencial tristeza», como comenta Edward W. Said.¹ Con el paso del tiempo, la identidad «primera» empieza a diluirse y a confundirse con la de la nación que lo acoge. Sin embargo, ante el riesgo de esta adaptación, el exiliado siente la necesidad de responder mediante la reivindicación de rasgos culturales arraigados que lleva consigo y la esencia de lugar de origen. Posteriormente estas circunstancias pueden guiar a un escritor a orientar su discurso literario hacia la búsqueda de lo esencial, lo humano, y hacia una reflexión sobre la voz poética y sobre la situación impuesta –la del exilio–, que nos hace pensar en el carácter que pueda estar presente en la estructura de las manifestaciones culturales originadas en un país con problemas de guerra civil.

Dentro de ese marco se encuentra la literatura escrita por los republicanos españoles exiliados a cuasa de la Guerra Civil, una literatura en que son evidentes las marcas que el exilio dejó sobre ellos. Tales huellas se presentan, por ejemplo, en la obra de creación de muchos de los escritores catalanes de posguerra, grupo al que podemos incluir a Agustí Bartra, un poeta catalán que vivió una gran parte de su exilio en México y cuya obra poética refleja un afán de ampliar, intensificar y renovar el lenguaje de la poesía y de la lengua catalana a través de un proceso poético continuo, mas cíclico: del hombre al poeta, de lo humano a lo divino, de lo real a lo mítico-mitológico.

Agustí Bartra i Lleonart nace en Barcelona en 1908. Hacia 1929 acaba el servicio militar y en 1934 gana el premio de cuento social convocado por el Ateneu Enciclopèdic Popular de Barcelona con *A la ciutat de les màquines hi havia un home*. Entre los años 1936 y 1938 publica *L'oasi perdut*, su primer libro de cuentos, y *Cant corporal*, su primer poemario; el día que aparece éste, Bartra sale al frente de guerra (febrero de 1938). Comienza el largo exilio. El 8 de febrero de 1939 se dirige a Francia donde es internado en los campos de Argelés (Rosellón) y de

¹ Edward W. Said, «Reflexiones sobre el exilio», *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales*, trad. de Ricardo García Pérez, Debate, Barcelona, 2005, p. 179.

Agde (Lenguadoc). Es entonces cuando inicia su infatigable labor poética, cuando, se manifiesta un cambio respecto del gesto inicial en su poesía, acentuado por la desesperanza, el dolor y la pesadumbre que provoca la Guerra Civil, tanto en él como en el resto de los republicanos. En agosto se le concede trasladarse al castillo de Roissy-en-Brie, donde ya se encontraban muchos escritores catalanes. Ahí conoce a Anna Murià, quien se convertiría en su compañera de vida. En 1940, cogen el barco hacia la República Dominicana, donde comienza a escribir la novela *Xabola*, su «testimonio» sobre el paso por los campos de concentración franceses. Traduce al español los poemas que había leído en el frente y conforma un libro, *El árbol de fuego* (Ciudad Trujillo, Librería Dominicana, 1940), que vende después de los recitales poéticos que ofrecía en esta ciudad americana.

En agosto de 1941, luego de una estancia de más de cinco meses en La Habana, arriban a Veracruz para luego dirigirse a la Ciudad de México. Después de algunos años de buscar estabilidad mediante trabajos y oficios diversos, Agustí Bartra decide solicitar una beca a la Fundación Guggenheim, que le es otorgada en 1948. Así viaja a Estados Unidos, donde elabora la *Antología de la poesía norteamericana* (1951, en catalán y 1953, en español), volumen que deja ver su gran capacidad como traductor y su gran avidez intelectual.

La versión al español de *Xabola*, publicada bajo el nuevo título de *Cristo de 200,000 brazos*, llama la atención del público y de la crítica. Al regreso de un «viaje sentimental» por Europa, Bartra elabora *Quetzalcóatl* (Fondo de Cultura Económica, 1960) y escribe en español algunas de las elegías que conformarán *Ecce homo*. En 1963, regresa a Estados Unidos para dictar conferencias en casi un decena de universidades –la crítica deviene para él una actividad fundamental dada su vocación de riguroso lector. En 1964 publica *Ecce homo* en español (bajo el sello de Joaquín Mortiz) y, al año siguiente, *La luz en el yunque* (Era, 1965), una imprescindible antología personal de su obra poética a veinticinco años de su comienzo.

En enero de 1970, Agustí Bartra y Anna Murià, animados por diversos amigos en Cataluña,² deciden terminar su exilio y volver al país del que tan tristemente y con muchas penas

² Anna Murià da cuenta de ello en el capítulo «Final» de la *Crónica de la vida de Agustí Bartra*, trad. de Maijala Meza, Fondo de Cultura Económica, México, 2013, v. especialmente las pp. 289-294. El regreso tuvo un carácter un tanto fortuito, pues ellos sólo estaban de paso por Cataluña, y luego de una «encuestita» decidieron acabar su exilio, que, según palabras de Eli Bartra, «se había acabado, [...] era un mito [...]». Dentro del propio régimen el exilio no existía: se encargaron de borrarlo y lo lograron». (Entrevista realizada el 16 de enero de 2014). Por otra parte, Marta Pessarrodona, al hablar de la interrupción en la relación epistolar de Murià con Mercè Rodoreda, dice en nota: «Agustí Bartra ganó el II Concurs Literari Ciutat de Terrassa “Premi Joan Marquès y Casals” en 1969 con *Doso*, un volumen publicado el año siguiente por la editorial Martínez Roca. Personalmente,

habían salido, renunciando, desde luego, a mucho de lo que eran y habían hecho en México. Su libro *Poemes del retorn* (San Juan de Puerto Rico [Barcelona], 1972), es un pequeño volumen de apenas cuatro composiciones donde hace explícita la inquietud de dejar de nueva cuenta un hogar y tener que enfrentar un futuro incierto en la tierra natal.

Con este libro se manifestaba aún más la esperanza depositada en su país aunque todavía «els vencedors de la rebel·lió del trenta-sis continuaven al poder, el país no era pas una terra de promissió per a poetes sense un sou a la butxaca, ell ja no era un jove de la primera volada i, per reblar-ho, començava a experimentar els efectes d'una no detectada hiperglucèmia pertorbadora».³ Con la noticia de la enfermedad, el matrimonio Bartra-Murià decide residir en Terrassa por ser ésta una población que le permitía, además de vivir sin mayores lujos, seguir con tranquilidad su vocación como humanista. Es en este periodo cuando publica sus última obras del ciclo mítico y mitológico (*Els himnes*, 1974 y *Soleia*, 1976) y cuando entra en una etapa de «experimentación» (*El gos geomètric*, 1979 y *Haikus d'Arinsal*, 1982), en que la poesía se torna más sincera, conforme el poeta vuelve a lo humano, obligado quizá por las preocupaciones físicas, con la muerte rondándolo. Finalmente sufriría una embolia mortal el 7 de julio de 1982. Como suele suceder, este hecho ayudó a la difusión de su obra catalana en nuevas ediciones, reimpressiones, antologías y las fundamentales *Obres completes*.⁴

A lo largo de su obra es posible vislumbrar tres elementos que parecen constituir el eje de su poesía, a saber: el hombre, la poesía y el lugar de ésta en el mundo, agrupados bajo una preocupación por el lugar que ocupan los primeros dos en el tercero, la tierra que habitamos. El autor realiza de esta forma una especie de meditación literaria sobre la función y la necesidad del poeta en el mundo, así como sobre aquellos elementos que configuran en tanto hombre y artista. Él se identifica con el exilio (y durante un tiempo lo hace también con la causa republicana y catalanista). Bartra adopta, respecto de estas causas, una postura de «misión» o de «destino» que

siempre he creído que aquel premio –de cuyo jurado formé parte– fue el detonante del retorno de la pareja Bartra-Murià a Cataluña», en *Mercè Rodoreda y su tiempo*, trad. de Maria Gené Gil, Bruguera, Barcelona, 2007, pp. 211-212.

³ Miquel Desclot en la «Introducció» a *Obra poètica completa II (1972-1982)*, Edicions 62, Barcelona, 1983, p. 5; [los vencedores de la rebelión del treinta y seis continuaban en el poder, el país no era una tierra de promisión para poetas sin un sueldo en el bolsillo, él ya no era un joven inexperto y, para remacharlo, comenzaba a experimentar los efectos de una no detectada hiperglucemia perturbador]. (Ofreceré, en nota a pie de página, la traducción de los textos que cite siempre que no se cuente con una edición en español.)

⁴ Para comprender las circunstancias en que los catalanes regresaban a España, cabe decir que el prólogo al primer tomo de la *Obra poètica completa* (1972) fue censurado por el régimen franquista mas fue vuelto a editar, entera, en 1985, dos años después de publicado el segundo tomo.

se veía forzado a encauzar y mantener según sus posibilidades, las cuales son causas de su oficio poético. Cabe agregar que además de poeta Bartra fue antologador, crítico y traductor, rasgo este último que será revisado en un apartado de la tesis por ser una faceta de suyo cargado de un gran interés (sobre todo las auto-traducciones que realiza).

El exilio de 1939 impulsó el trabajo creativo de muchos escritores republicanos tanto españoles como catalanes, todos ellos marcados por una derrota, que queda expuesta en una poesía que unas veces trataba de lo humano y otras de lo divino. Lo que puede apreciarse, y no sólo en la literatura catalana del exilio (en la obra de quienes decidieron quedarse en España además de quienes se marcharon por periodos ya breves, ya largos), es la configuración –a través de un grupo de ideales, orientados aquí hacia la peculiaridad catalana– de las nociones de patria, de exilio y de exiliado, las cuales condicionaron la escritura durante y después de esa etapa. Utilizaron para ello las diversas formas que la literatura pone a disposición de los escritores y hacían referencia a su experiencia y estado de exiliados a través de algunos recursos literarios: metáforas, tópicos temáticos –*loci y topi*–, expresiones figuradas, ritmos y metros organizados en lo que podemos llamar una poética.

Es decir, juntos –mediante un repaso posterior de sus obras– y separados –los pocos grupos o corrientes que actuaban solos–, conforman una muy amplia y *diversificada* poética del exilio, configurada por diversos elementos que salen al paso en las obras de los exiliados como la historia, la memoria, el regreso ansiado, el uso de la lengua materna, el impacto de un país nuevo sobre ellos, el arraigo, entre otros. Hay que tener en cuenta que las causas de tales fenómenos presentes en la literatura son sociopolíticas por lo que el planteamiento tenderá casi siempre hacia lo individual dado que «la literatura del exilio será pues un fenómeno individual, *nunca colectivo*, aunque sí masivo» como el exilio español de 1939.⁵

Uno de los objetivos de esta tesis es revisar la manera en que el exilio resulta un elemento configurador en la poesía del escritor estudiado quien, a pesar de pretender amagar mucho de ello, no lo consigue y, al contrario, lo hace más ostensible. Es un tema que lo acompaña hasta los últimos momentos en que escribe poesía, es decir, que no sólo está latente en ese momento específico, sino que se mantiene, con ligeras modificaciones y con rostros diversos a lo largo de

⁵ Conte, Rafael, *Narraciones de la España desterrada*, comp. por Rafael Conte, EDHASA, Barcelona, 1970, p. 13.

la producción literaria. La huella del exilio es una que permanece en el poeta –en el exiliado, en general– hasta el momento de su muerte.

También propongo explicar la manera en que Agustí Bartra construye y recurre a imágenes, tópicos e ideas para construir su poesía. Pienso, por ejemplo, en las figuras clásicas de destierro y anhelo de regreso: el Ulises homérico y el Quetzalcóatl tolteca. También propongo analizar el peculiar uso de referentes femeninos a lo largo de su obra con un sentido simbólico –la tierra, el origen, la patria, la salvación– para la configuración simbólica de su propio universo literario.⁶ Esto es, me interesa establecer de qué manera y en qué grado se manifiestan en la obra literaria las experiencias vitales del poeta.

La larga estancia en México provocó la creación de muchas páginas inspiradas en la dura experiencia del exilio. Estudiarlas permitiría, asimismo, rastrear la evolución pero también la permanencia de ciertas ideas en torno a esta situación. Es importante señalar que aquellos que pudieron regresar a su patria a menudo siguieron desarrollando los mismos temas, con todo y que algunos decidieron renunciar a ellos.

Mediante este estudio revisaré, muy sucintamente, el tema y los contextos histórico y literario del poeta. Para el primer caso explicaré brevemente lo que concierne propiamente al exilio, lo que algunos exiliados han reflexionado sobre él, partiendo del supuesto de que el destierro y su tratamiento literario es una de las condiciones inherentes al hombre. Aquí se establecerá el principal objeto de estudio, la forma en la que los escritores exiliados se ven obligados a tratar siempre la condición vivida, bajo diversos ángulos, elaborando –pienso que sin quererlo– una idea de exilio que luego, con varias obras a la vista, se convertiría en una poética.

Si bien la obra de cada autor puede funcionar individualmente podría pensarse en un conjunto bastante sólido que permitiría, quizá, más gratos descubrimientos. Se presentarán, además, algunos datos que servirán para la comprensión del exilio republicano español, en lo general, y del catalán en lo específico, al dar cuenta de la situación literaria y lingüística en que se halla Cataluña como parte de las Comunidades Autónomas en España (que hasta antes de 1980 no eran llamadas de tal forma, sino «Regiones»). Ello pudo haber supuesto un choque tremendo

⁶ Ahí se incluye también un aspecto de la obra bartriana que no trataré pero que espera un más amplio y detenido estudio: la renovación que hace de un par de mitos catalanes medievales –el del fray Garí y el del conde Arnau– que se convierten en una especie de figuración de las redenciones del hombre, el primero, y del poeta, el segundo.

luego del pesado viaje en barco hacia América, por las ideas y prejuicios que había hacia este continente y hacia este país al incidir en la forma de establecerse y relacionarse.

Lo que se verá también en el primero de los capítulos es la manera en que el poeta vivió el exilio en una especie de presentación de su obra literaria acompañado de sus ideas –filosóficas y culturales– las cuales dejan entrever cómo llevaba la carga exiliar y resistía el destierro, mientras se asía a la memoria de la patria y de los conocidos caídos y muertos –ya en el frente de guerra, ya en los campos de concentración, ya en el exilio–. Además de cómo al mismo tiempo recurría a su lengua natal para desarrollar la escritura. Existe además un ingente deseo del regreso a su país, con el miedo probable de que la patria ya no es la misma que al momento de abandonarlos. También, se tratarán las cuestiones tocantes a la carga nostálgica que hay en el constante referir de la patria y la simple idea de un anhelado retorno, siempre desde el país en que vive su exilio. Estos elementos, de la mano de lo estrictamente literario, defienden una postura ética alrededor de su obra y definen también gran parte de la actividad literaria de Agustí Bartra.

Además, aparece en una figurada contraposición la idealización de la patria de acogida: habrá algunos que no logren adaptarse por ningún motivo y otros que sí y que gratamente contribuyen al desarrollo intelectual de México de mediados de siglo –y durante las décadas en que permanecieron en el país. Bartra, a diferencia de otros, no se cerró en el uso de un solo idioma; él fue un caso especial: mostró una apertura cultural y lingüística que se agradece.⁷ Sirvan estos dos comentarios siguientes para ampliar lo anterior: según palabras de D. Sam Abrams, Bartra era «demasiado vitalista para cortarse las propias alas; por lo tanto se integró hasta donde pudo en la cultura del país que lo había acogido y, al hacerlo, dio un renovado y definitivo impulso a su universalidad, su clasicismo y su modernidad».⁸ Y Anna Murià recuerda que

[e]n aquel tiempo, 1957 y 1958, cuando se creaba *Quetzalcóatl*, había reuniones y lecturas frecuentes en nuestro estudio. Bartra quiso que los jóvenes amigos [los de la «generación de la espiga amotinada»] oyeran los primeros versos del poema, e improvisó la traducción que, naturalmente, no rendía todos los valores poéticos originales. *Así se le impuso la necesidad de escribir en la lengua que ellos entendían*, y prosiguió la obra en castellano, para después –a la inversa de lo que había hecho siempre– crear la versión catalana: *tenía que responder al*

⁷ Sin embargo, la presencia de «lo mexicano» en su poesía es casi nula en los primeros años: es hasta la publicación de *Quetzalcóatl*, cuya redacción –en español– se debe a las circunstancias lingüísticas en que el poeta por entonces se hallaba, cuando comienza a presentar una temática mexicana más consistente, pero igualmente escasa.

⁸ Así lo dice en la «Presentación» de *¿Para qué sirve la poesía?*, Siglo XXI, México, 1999, p. 11.

requerimiento inmediato, que no era catalán: el de los que pedían más, más, que estaban pendientes de cada nuevo verso, y en cada visita reclamaban:

—¿Has escrito algo más de *Quetzalcóatl*? ¡Léelo!

¿Cómo no iba a responder directamente y de corazón al cálido interés de aquellos que sentía tan cerca en el amor a la poesía y en el concepto del mundo?⁹

Posteriormente, haré la revisión y el análisis de los poemas seleccionados para este trabajo, y lo haré bajo una perspectiva que reúne lo que a la Crítica han dado tanto la retórica como la estilística. Revisaré algunos factores que intervienen en la producción poética de Agustí Bartra: morfosintácticos, semánticos, intertextuales y rítmico-métricos, entre otros. He seleccionado los poemas en función de la evolución temática y vital que pervive en la obra de Agustí Bartra, que corresponde a un ciclo detectable en la poesía de Bartra. Tal ciclo es el de la voz poética: una voz que primero enuncia lo concerniente al hombre (su lugar en el mundo) para después, en una especie de «ascenso», enunciar al poeta (su lugar en el mundo) antes de volver de nueva cuenta al hombre, en la poesía del regreso. Se cumple así en diferentes escalas (poética, mítico o vital), un ciclo que conforma la obra bartriana, uno de múltiples retornos: ascensión y caída y ascensión, al igual que el devenir natural del tiempo, que es el *mismo* Sol al tiempo que es *otro*.

El corpus consiste en poemas extraídos de *L'arbre de foc* (1946), volumen que reúne tres periodos de escritura emprendidos por el poeta luego de salir de Cataluña hasta su primer contacto con tierras americanas para vivir el exilio; en las primeras dos partes hay referencias a lo ocurrido en el frente de guerra; en la tercera («Poema de Rut»), algunos pasajes son representativos de la simbología del exilio y del habitante de tierras lejanas y ajenas. Después, de *L'evangeli del vent* (1956, reestructurado en 1972), el punto de quiebre dentro del corpus bartriano, una obra compuesta por cinco libros bien diferentes, se recogen algunos poemas que parecen idóneos para nuestros propósitos. Luego utilizaré fragmentos de dos libros capitales en la obra de Bartra: *Màrsias i Adila* (1960) y *Ecce homo* (1964, aumentada en 1968 y revisada en 1971); además trabajaré con el breve pero intenso volumen *Poemes del retorn* (1972). Esta es la parte que corresponde a la escritura del poeta como exiliado. El resto del ciclo vital de Agustí Bartra será revisado en poemas de *El gall canta per tots dos* (1982) texto póstumo inacabado donde el poeta dialoga íntimamente con la muerte.

⁹ Anna Murià, *op. cit.*, p. 228. El subrayado es mío.

La decisión de estudiar la poesía de Agustí Bartra responde a cuatro consideraciones. Primero: la literatura catalana, junto con la gallega, al menos por su condición de lengua románica, debe recibir la misma atención que reciben otras literaturas dentro de la Licenciatura de Letras Hispánicas (son tres casos los que llaman la atención: la literatura lusófona y las dos prehispánicas –náhuatl y maya–). Segundo: Cataluña se inserta en el territorio comprendido por los planes de estudio de la licenciatura, el hispánico. Tercero: considero necesario tomar a la literatura catalana como objeto de estudio, pues tiene una estrechísima relación con nuestro entorno y desarrollo culturales. Cuarto: por ser la obra de un exiliado en México –lugar donde llevó a cabo gran parte de su producción intelectual– merece ser tratada y analizada como lo ha sido la obra de los numerosos autores de otras tantas latitudes que han vivido exiliados en México.

El exilio, pues, representa un lugar de enunciación que estructura la visión que de la literatura tenían los autores catalanes y que puede integrarse de buena manera a los estudios de literatura de posguerra castellana que en muchos puntos y por mucho tiempo se han realizado: difieren la lengua y algunas posturas políticas intestinas; al final, el tema y las formas son las mismas.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Agustí Bartra es un autor que no suele recibir atención al menos del lado mexicano, como sí ocurre en Cataluña, por parte de la crítica reciente. La Universidad cuenta nada más con una tesis de maestría, *Agustí Bartra en México*, presentada por Esperanza Martínez Palau,¹⁰ quien, desde una visión biográfica y artística, revisa lo hecho por nuestro autor en los casi treinta años de estancia; el texto de Martínez Palau resulta interesante, pues también promueve su estudio y llama la atención hacia la falta de interés de la crítica mexicana por el poeta (recordemos que presenta su tesis a siete años de la muerte de Bartra), además de ofrecer una interesante lectura universalizante de *Quetzalcóatl* en tanto texto mítico re-creado. Más recientemente, en su ya citada tesis de maestría, Nuria Galí ha dedicado algunas páginas a la labor realizada en las publicaciones del exilio en que Bartra tuvo participación: una minuciosa revisión hemerográfica

¹⁰ Esperanza Martínez Palau, *Agustí Bartra en México*, dirigida por Arturo Souto, tesis de maestría inédita, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1989.

y de archivo que da muestras de ambas caras del trabajo editorial hecho por los catalanes en exilio: las buenas voluntades y las desavenencias entre los diversos miembros de las revistas.¹¹

Esto, la poca atención, puede no sorprendernos del todo dado el hecho de que, a pesar de haber residido en calidad de exiliado en nuestro país, una gran parte de su obra está escrita en catalán; sin embargo sus libros señeros de exilio fueron editados en español: me refiero a *Odiseo* (Fondo de Cultura Económica, 1953); a *Quetzalcóatl* (FCE, 1960 –con edición facsimilar del 2008–; y UAM, 1988); y a *Ecce homo* (1964), de los cuales, como se ve, actualmente sólo se tiene acceso al segundo título. También fue editado un libro póstumo, *El gallo canta para los dos* (Universidad Autónoma de Puebla, 1984). A esta lista se incluye la antología arriba mencionada que vio la luz en 1965, *La luz en el yunque*, que resulta un ejercicio de auto-antología donde es plausible la minuciosidad con que trabajaba sus poemas. Dicha obra es para el autor un problema capital, al preguntarse

¿qué salvar –más que antológicamente sería adecuado, tal vez, decir ontológicamente– de una obra en la cual los inevitables balbuceos iniciales se entreveran, en el puente del tiempo, con la voz que se ha ido articulando con la vida vivida, el desarrollo del espíritu y las exigencias de honda artesanía que todo material reclama si ha de ser labrado o levantado por una conciencia de duración? Si no es posible ser fiel, literariamente, a lo fragmentario e inmaduro, ¿cómo debe considerarse, por ejemplo, cada nueva redacción de un poema determinado? Hay, por una parte, la necesidad del artista de adecuar ciertos elementos de creación que son para él todavía vigentes a formas más vivas, más eficaces o más perfectas; y por otra, la decisión radical de recrear totalmente una obra que siente caduca y virtual, pero que, milagrosamente, tras haber hilado sus oscuras metamorfosis, puede llegar al instante del estallido de oro de su verdadera epifanía.¹²

Bartra fue de los escritores que tardaron muchos años en volver a Cataluña y quizá por ello tardó en ser incorporado al canon de la literatura catalana y de la crítica propiamente dicha; en cambio, los que regresaron pronto recibieron más atención por parte de la crítica. En la parte institucional sí que se le reconoció y con distinciones considerables: en 1973 obtuvo el premio Carles Riba de poesía por su libro *Els himnes* y en 1981 fue condecorado con la Creu de Sant Jordi. Con las nuevas impresiones de su obra catalana aparecen los lúcidos y necesarios prólogos a sus libros caudales; son los de Francesc Vallverdú y Miquel Desclot para la poesía reunida y el

¹¹ V. n. 6. Además es útil revisar, de ella misma, *Quaderns de l'exili. Una revista polémica del exilio catalán en México*, tesis de licenciatura inédita, Virginia Ávila (asesora), UNAM, 2009.

¹² Bartra, «Prólogo» a *La luz en el yunque*, Conaculta, México, 1990, p. 11.

del primero para *Ecce homo*,¹³ los cuales resultan, no tanto como una verdadera reflexión crítica sino un acercamiento a la vez que una invitación a la lectura de la poesía bartriana, la cual hoy día es el afán de numerosos críticos empeñados en rescatar la poesía bartriana del olvido.

Además de dichos prólogos, hay algunos estudios que tratan la obra de Bartra, ya sea en su totalidad o centrándose algún texto o tema en específico. Existe, por ejemplo, la tesis doctoral de Joaquim Espinós Felipe, *La imaginació compromesa: l'obra d'Agustí Bartra*,¹⁴ quien desmenuza sesudamente, en varios niveles, la obra entera de Bartra. Su estudio permite entender cómo está estructurada la imaginación del poeta (basándose en los postulados de, entre otros, Gaston Bachelard) y da algunos hilos que conducen a nuevos análisis y exámenes de la obra que está por revisarse; el estudioso alicantino se interesa, sobre todo, en revisar la dimensión mítico-simbólica en tanto componente del imaginario de los textos bartrianos. Existe también el volumen editado por D. Sam Abrams, *Foc i mesura. Tres lectures de l'obra d'Agustí Bartra*,¹⁵ en donde José María Espinasa trabaja la manera en que los mitos aparecen en la obra de nuestro poeta, específicamente, en el caso de *Quetzalcóatl* (1960), al mismo tiempo que sugiere líneas de investigación en torno al tema de las influencias que la mitología (griega o prehispánica) marcó en autores como Rainer Maria Rilke, T. S. Eliot, Octavio Paz y otros tantos; los demás ensayos buscan situar a Bartra en el canon de la poesía catalana contemporánea, vinculándolo con las tradiciones modernista y vanguardista.

En la misma línea de Espinasa, se cuenta con otro trabajo, éste a cargo de Luis Medina Gutiérrez: *Destierro mítico mexicano y destierro catalán: Quetzalcóatl y Agustí Bartra*,¹⁶ que pretende estudiar la relación entre el poema y la biografía del poeta y cómo éste último, además, poseía un profundo conocimiento de la literatura prehispánica al proucrar una notable integración de la mitología tolteca con la poesía del siglo XX. Uno de los libros que aquí se estudiarán, *Ecce homo*, fue reseñado por la crítica de su tiempo con comentarios siempre optimistas que daban un

¹³ F. Vallverdú, «Introducció a la poesia d'Agustí Bartra» en *Obra poètica completa I (1939-1972)*, Edicions 62, Barcelona, 2ª ed., 1985, pp. 5-34; «Pròleg» a *Ecce homo*, Edicions 62, Barcelona, 1968; y M. Desclot, «Introducció: Una guia de lectura» a *Obra poètica completa II (1972-1982)*, Edicions 62, Barcelona, 1983, pp. 11-61.

¹⁴ J. Espinós, *La imaginació compromesa. L'obra d'Agustí Bartra. (Una aplicació de la Poètica de l'Imaginari)*, Universitat d'Alacant-Biblioteca de Filologia Catalana, Alicante, 1999.

¹⁵ D. Sam Abrams (ed.), *Foc i mesura. Tres lectures de l'obra d'Agustí Bartra. Lluís Calvo, José María Espinasa i Jordi Julià*, Universitat Oberta de Catalunya, Barcelona, 2009.

¹⁶ L. Medina, *Destierro mítico mexicano y destierro catalán: Quetzalcóatl y Agustí Bartra*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes- Instituto de Cultura de Morelos- Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2004.

lugar importante al poeta catalán –lugar que en años recientes, como he dicho, se ha ido olvidando y perdiendo–. Entre los comentarios destaco los escritos por Federico Álvarez y José Muñoz Cota, ambos de 1964.¹⁷ Empero, y es algo que ya apunta Esperanza Martínez Palau, las críticas a estos dos títulos bartrianos ponderan única y momentáneamente lo moderno y espectacular que ahí habita y, en el caso de *Quetzalcóatl*, la fuerza con que la nueva poesía retomaba el nuevo mito.

Al menos tres son los libros que buscan explicar la concepción artística y poética de Agustí Bartra pero de una manera vivencial, pues vienen de gente que estuvo muy cerca de él: dos son de su compañera Anna Murià (*Crònica de la vida d'Agustí Bartra y L'obra de Bartra*),¹⁸ y el otro es de Cecília Gironella, *Bambi, (El ojo de Polifemo. Visión de la obra de Agustí Bartra)*,¹⁹ amiga del matrimonio. Las autoras, a pesar de decir que sus textos son «poco profesionales» debido a la parte subjetiva, proporcionan datos y detalles que son más que necesarios para la comprensión y difusión del pensamiento contenido en el corpus poético bartriano. Murià hace una clasificación temática –que, contrario a lo que dice, da luz sobre los procesos poéticos y creativos de Bartra–. Mientras que Gironella por su parte pondera los valores pictóricos de la obra de Bartra y ofrece una selección de poemas además de presentar fragmentos de la crónica de la mujer de Bartra, que hasta entonces permanecía inédita en español y que recientemente ha sido traducida en su totalidad por el Fondo de Cultura Económica.²⁰

En lo que respecta al estudio del exilio literario catalán están *La literatura catalana del destierro* y *La literatura catalana a l'exili*,²¹ libros en donde se da noticia puntual de las actividades literario-culturales de los catalanes fuera de casa, con una especial atención del impulso editorial y lingüístico a través de publicaciones que presentaran su tierra, sus ideas y costumbres a los que los recibían. Aquí también podemos incluir el volumen de Carlos Guzmán Moncada y Marta Noguera Ferrer, *Una voz entre las otras. México y la literatura catalana del exilio*, el cual versa sobre los esfuerzos de los escritores catalanes por seguir escribiendo sus obras

¹⁷ F. Álvarez, «Ecce homo» en *La Cultura en México*, núm. 123 (24-VI-64), pp. xxxvii-xxxix; J. Muñoz, «Dos notas sobre libros (*Ecce homo*)» en *El Nacional*, 899 (21-VI-64), p. 10.

¹⁸ Murià, *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2004 [Martínez Roca, Barcelona, 1967] y *L'obra de Bartra: assaig d'aproximació*, Pòrtic, Barcelona, 1992. He citado arriba la reciente edición mexicana del primer texto.

¹⁹ Gironella, *El ojo de Polifemo. Visión de la obra de Agustí Bartra*, Costa Amic, México, 1957.

²⁰ A pesar del esmero puesto en la *Crónica*, el texto posee inexplicables errores en la traducción de algunos pasajes y de algunos poemas –lecturas que difieren del original catalán– amén de las inexpugnables erratas.

²¹ M. Andújar, *La literatura catalana del destierro*, México, 1949 y A. Manent, *La literatura catalana a l'exili*, Curial, Barcelona, 1976.

literarias en su lengua en nuestro país, a más de presentar una antología de textos que los antologadores consideraron pertinentes para la comprensión de ese sentimiento exiliario en autores como Lluís Ferran i Pol, Avel·lí Artís Gener, Manuel Andújar, Pere Calders, Ramon Xirau y el propio Bartra.²² Agustí Bartra, en el libro, está representado con una menuda antología de su poesía y una serie de artículos suyos; el resto de los autores tratados en el volumen muchas veces hablan de él. En muchos casos es la primera vez en que dichos textos se dan a conocer en español. Por otra parte, hay algunos textos que revisan cómo aparece el exilio en la obra literaria de un autor determinado: es el caso de un par de libros de Guzmán Moncada, especialista mexicano en narrativa catalana en México: *Un exilio horizontal. Pere Calders y México y Una geografía imaginaria: Mèxic i la narrativa catalana de l'exili*.²³

La revisión de la bibliografía sobre Bartra es posible darse cuenta de las orientaciones críticas que nuestro poeta ha originado.²⁴ Al parecer, son tres las maneras en que nuestro poeta es estudiado y trabajado: la mayor parte de las veces los que hablan de Agustí Bartra lo hacen desde el trato y amistad íntimos con él o que simplemente fueron compañeros durante el exilio. Otros se centran en describir el aspecto e impacto simbólicos de su obra, fijándose sobre todo en la función que cumplen los mitos en su poesía. El tercer modo de tratamiento, quizá el menos frecuente, es algo más «filológico» en tanto que se ocupan de rasgos de la obra en los cuales se manifiestan la intertextualidad, los procesos de metaforización, la inserción dentro de un canon o tradición literaria, o bien, la identificación de temas presentes en la obra de Agustí Bartra.

Con todo, la manera en que realizaré un acercamiento a la poesía de Bartra resulta, creo, novedosa puesto que pocas veces se ha analizado su obra –las imágenes, los tópicos, los metros, etcétera– desde la semioestilística. Además, según señala Joaquim Espinós, el estilo es una parte del estudio de la obra bartriana en la que se repara poco y que «segurament l'estil és la part menys analitzada de la poesia de Bartra».²⁵

Considero importante mencionar algunas cosas en torno a la historia textual de las obras elegidas como constituyentes del corpus que analicé para esta tesis. Utilizo principalmente, por

²² M. Noguera y C. Guzmán, *Una voz entre las otras. México y la literatura catalana del exilio*, FCE, México, 2004.

²³ *Un exilio horizontal. Pere Calders y México*, El Colegio de Jalisco, Zapopan, 2008; y *Una geografía imaginaria: Mèxic i la narrativa catalana de l'exili*, Editorial 3 i 4, Valencia, 2008.

²⁴ Me refiero a la bibliografía incluida en el segundo volumen de la poesía de Bartra (especialmente las páginas 490-494) y la ofrecida por Espinós (*La imaginació compromesa*, «Bibliografía», pp. 237-247). Esperanza Martínez Palau ofrece una lista de ítems bibliográficos más amplia, pues recurre a testimonios directos e íntimos del poeta Bartra guardados en su archivo personal de Tarrasa, y que han sido publicados bajo el título de *Papers*.

²⁵ Comunicación personal con el académico.

representar, en esencia, la última voluntad del autor respecto a su obra, la edición de *Obres completes*, en los dos tomos de poesía de 1972 (reeditado en 1985) y de 1983. En ellos el autor persigue un ideal elevado del texto literario y poético en tanto que son altamente perceptibles las enmiendas, correcciones y adiciones hechas a los libros publicados individualmente. No sucede del mismo modo con el segundo tomo, publicado póstumamente, en que se cuelan varias desafortunadas erratas.

La obra de Agustí Bartra, entonces, parece moverse en un eje fundamental: la constante revisión autoral en aras de conseguir un mayor efecto estético. Es por ello que cada nueva edición o traducción era sometida a rigurosas lecturas que daban por resultado versiones que defieren en gran parte de lo que se lee en *L'arbre de foc*, cuyo contenido es notable y esencialmente alterado respecto de la edición de las obras completas; también está el caso de *Màrsias i Adila* (1946), cuya primera edición en catalán es más pequeña que la que presenta para *La luz en el yunque* (1965) y, posteriormente, para las obras completas; o el caso de *Ecce homo* (Joaquín Mortiz, 1964) editado en español en México con notables variantes que publicó en Barcelona, con un prólogo de Francesc Vallverdú (Edicions 62, 1968) y a la que todavía haría correcciones para el volumen de 1972. Acaso esas *Obres completes* sean la base de una necesaria edición crítica que contemple los cambios entre ediciones y traducciones realizadas y revisadas por Agustí Bartra, además, además de los trabajos dirigidos por D. Sam Abrams en las nuevas ediciones del poeta barcelonés, como los casos de *Odisseu* (Proa, 2008) y de *Ecce homo/L'home auroral* (Edicions 62).

METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

Esta tesis tiene como objetivo analizar la poesía de Agustí Bartra para ahondar en la capacidad creadora del poeta y, a la vez, explorar la fuerza expresiva de su obra. Presentaré la interpretación de los textos basándome, en líneas generales, en las propuestas que José María Paz Gago –utilizando conceptos procedentes de varias escuelas teóricas– aporta a la Estilística para trazar caminos que la lleven hacia la Semiótica –la llamaré Semioestilística– y hacia la Pragmática de la Literatura.²⁶ Por ello es que interesará revisar si los fenómenos semánticos y sintácticos,

²⁶ Cf. Paz Gago, *La estilística*, Madrid, Síntesis, 1993, pp. 105-128 y 193-199. El autor concluye que no habría que conservar algo como la estilística, un método del pasado tan insatisfactorio, y que seguir «conservando el término que lo designaba, pero alterando su contenido, sería hacerle un flaco servicio y, en el fondo, traicionarlo», p. 199.

presentes en los textos poéticos bartrianos, como las metáforas, los tópicos temáticos, los «clichés» retorizados, el ritmo (elementos centrales en los textos de Leo Spitzer y Amado y Dámaso Alonso), y otros elementos, «encuentran una explicación global desde la perspectiva semiótica».²⁷

Explicaré a continuación el proceder de la llamada Semioestilística, integrada actualmente, según el autor revisado, en la Pragmática de la Literatura. Puede decirse que el método que elegí se acerca a la Genética pero sin tener ese distintivo rasgo de corte psico-biográfico porque toma para su estudio los mecanismos retóricos y la aparición de los tropos, aunque en el caso de la literatura de testimonio, en general, responde de obvia manera a las experiencias vitales (y en Bartra la relación obra-vida es muy estrecha.)

El texto poético, en su funcionamiento comunicativo, tiene un código lingüístico sobre el que actúan otros códigos que originan los efectos estilísticos, o sea, posee un carácter hipercodificado, que permite que el lector los perciba de manera adecuada. Algunos de esos otros códigos que se superponen son el código rítmico-métrico, el retórico, el código intertextual y son los responsables de lo que los teóricos llaman «desvío» (cuando el lenguaje poético se desvía del lenguaje ordinario). Casi siempre se entiende por «estilo» el conjunto de recursos que tiene un efecto y una eficacia importantes dentro de un texto literario. Es decir, si un autor utiliza determinados elementos de un lenguaje literario para un efecto preciso, estamos hablando de que éstos son constituyentes –o unidades– del estilo. El autor entonces suele sustituir los medios de expresión, y a su vez debe «sustituirlos por medios de existencia (hipérbole, metáfora, orden desacostumbrado de las palabras, etc.)»²⁸ con el fin de trascender el mensaje llano dispuesto en el poema.

Para cuestiones pragmáticas la retórica (los mecanismos del código retórico), adquiere un papel importante y de mayor funcionalidad estilística en tanto que es la puesta en práctica del desvío y de los efectos que el desvío produce en el receptor. Lo que de esto se desprenderá es el cúmulo de efectos estéticos «que el escritor pretende provocar en los lectores mediante una manipulación especial del código lingüístico».²⁹ Es por eso que se tienen en cuenta, al momento

²⁷ *Ibid.*, p. 170.

²⁸ Michael Riffaterre, *Ensayos de estilística estructural*, trad. de Pere Gimferrer, Seix Barral, Barcelona, 1976, p. 42.

²⁹ Paz Gago, *op.cit.*, p. 172.

de la recepción, las construcciones sintácticas y semánticas como parte de las estructuras lingüísticas innovadoras.

Paz Gago retoma un concepto «operativo básico» de Algirdas J. Greimas sobre la noción semiótica del código retórico: la isotopía, que es cada una de las líneas temáticas o de significación repetido dentro de un discurso y que produce la homogeneidad semántica –puede serlo en cualquier manifestación lingüística, y afecta en la coherencia de un texto.³⁰ En el discurso narrativo, por ejemplo, la homogeneidad derivada de las isotopías ofrece la posibilidad de determinar un nivel de lectura; en el discurso poético, en cambio, existe la poliisotopía. Al explicar una parte del trabajo del Grupo μ , dice Paz Gago que en la poesía hay un carácter poliisotópico donde entre dos o más isotopías se establece una alotopía, cuya oposición semántica provoca efecto eufórico estético distintivo de la poesía.

Esa conexión isotópica da lugar a una estructura de hilos cuyos nudos tienen lexemas presentes en varias isotopías a la vez, los tropos. Tal efecto, nos dirá Greimas, es la oposición texto/metatexto en donde un elemento poético aparecerá en una primera instancia insólito y absurdo y, tras de su análisis, se mostrará como totalmente sensato.³¹ La marcada utilización de éstos, a decir de Paz Gago acerca de los postulados de Riffaterre, actúa como estímulo estilístico que junto con la «impertinencia semántica» de las sinécdoques o metáforas, producirían el contraste que atrajera la atención del lector.

Paz Gago también retoma la clasificación proveniente de la Neorretórica al considerar que el texto poético está estructurado por un modelo triádico del universo semántico constituido por tres isotopías fundamentales: Antropos, Cosmos y Logos, isotopías «que integrarían en sí todas *las posibilidades de existencia y referencia* respectivamente, al hombre, a todo lo que en el Universo no es el hombre y a la comunicación lingüística».³² En ese encuentro de isotopías es cuando se soluciona el conflicto semántico en que se consigue «la poeticidad pragmática y estilística». El *ethos* eufórico se da al cumplirse las condiciones siguientes: 1) la presencia conjunta de una isotopía que habla del lugar en que el hombre habita y otra que refiera al ámbito

³⁰ Propuesto en su *Semántique structurale*. La isotopía también fue retomada por el Grupo de Lieja y Joseph Courtès.

³¹ Cf. *Semántica estructural. Investigación metodológica*, vers. de Alfredo de la Fuentes, Gredos, Madrid, 1979, pp. 150 y ss. En un discurso narrativo, por ejemplo, las isotopías brindan una homogeneidad que permite determinar un nivel de lectura específico; en cambio, el discurso poético no presenta la misma situación debido a su carácter poliisotópico. Cf. *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva. Metodología y aplicación*, est. prel. de A.J. Greimas, vers. de Sara Vasallo, Hachette, Buenos Aires, 1980, pp. 43-50.

³² Paz Gago, *op. cit.*, p. 174. El subrayado es mío.

del hombre propiamente dicho y 2) la mediación retórica entre ambas isotopías. Sin embargo, como se verá, no siempre suele existir esta oposición marcada sino que se da la otra: antropos/logos; es decir: la necesidad que tiene el hombre de recurrir al uso de las palabras o, en este caso, la literatura.

Las propuestas que ofrece Paz Gago se acoplan al estudio de la obra de Agustí Bartra que es motivo de esta tesis; sin embargo, conforme lo requiera iré haciendo adiciones conforme avance el estudio dada la singularidad –junto con la originalidad– que presenta cada texto. Los elementos que ayudan a la comprensión de la poesía de Bartra son el mundo habitado por el poeta y la gente cercana a él, además de la manera en que el poeta lo percibe y a través del cual forma las expresiones del ámbito personal, así como de las del ámbito intelectual.³³ Su obra siempre presentará un equilibrio entre dos partes de distinto orden, y siempre tendrá como resultado la explicación y la respuesta que Bartra otorga a sus experiencias a través de la poesía.

Revisaré los poemas pertenecientes al corpus, primero en su conjunto y luego en cada uno de sus elementos constitutivos –de lo general a los detalles para después ver cómo dichos elementos contribuyen a la creación de una especie de poética (o principio creador) del exilio y del desterrado; en otras palabras, espero encontrar la expresión literaria de una postura vital y la fuerza expresiva características de los poemas.

En el capítulo dos de la presente tesis ofreceré el análisis al que someto la poesía de Agustí Bartra, el cual se llevará a cabo en cuatro apartados correspondientes a los aspectos de mayor peso dentro de la Semioestilística. El primer apartado se enfocará en dos ejes retóricos: en la organización del discurso y la disposición textual de cada una de las ideas que nos presente nuestro autor; asimismo la disposición de los elementos que conforman ese discurso (las figuras del lenguaje y las formas meramente *poéticas*).³⁴

La métrica y, en menor medida, el ritmo son el objeto principal del segundo apartado. Analizaré cómo el poeta utiliza formas métricas distintas según condiciones específicas que

³³ Cabe recordar la cita de Greimas que ofrece Courtès, debido a las isotopías «los textos se encuentran situados en niveles semánticos homogéneos, y que el significado global de un conjunto significante, en vez de estar postulado *a priori* (como propone Hjelmslev), puede ser interpretado como una realidad estructural de la manifestación lingüística», Greimas, *Semántique structurale*, 1966, p. 53 *apud* Courtès, *op. cit.*, p. 48.

³⁴ Para ello me serviré, esencialmente, de Antonio Azaustre y Juan Casas, *Manual de retórica española*, Ariel, Barcelona, 1997; y en menor medida del texto del Grupo μ , *Retórica general*, trad. de Juan Victorio, Paidós, Barcelona, 1987.

además de perseguir un riguroso ideal de la poesía, y otorgar sentido al corpus estudiado,³⁵ refleja una evolución en su propio entendimiento de *lo poético*: parte de su visión vital-literaria. Es decir, del Hombre y sus hechos trágicos sujetos al ritmo del Tiempo y la Historia, que desembocaron en los naturales pasos de la Poesía.

Para la tercera parte del capítulo examinaré los aspectos idiomáticos en la poesía de Bartra. Me interesan sobre todo las «peculiaridades» del catalán que son visibles en él junto al proceso de autotraducción a que se ve obligado. Hay un trabajo sumamente especial de elección léxica de cara a la configuración poética de Agustí Bartra, tanto cuando escribe en catalán y en español como cuando traduce a otros autores, para ello, parto de la llamada de atención que sobre este fenómeno hace Francesc Vallverdú en el primer volumen de las *Obres Completes*, donde pondera la riqueza verbal del poeta al decir que éste se mostraba como un «gran coneixidor de l'idioma i de les seves possibilitats estilístiques».³⁶

Para la labor de Bartra en el campo de la traducción me basaré en algunos estudios y reflexiones que la ponderan, con gran frecuencia, como una actividad que trasciende el conocimiento y la comprensión de la lengua de llegada en el que han de realizarse muchos sacrificios que llamaremos «de contenido».³⁷ El Diccionario académico, por ejemplo, en dos de sus acepciones, define “traducir” como ‘expresar en una lengua lo que está escrito o se ha expresado antes en otra’ y como ‘convertir, mudar, trocar’.³⁸ En este proceso Bartra sabe que su público lector, si lo tuvo, cambia y por ello como poeta y traductor ha de adecuar no ya la lengua sino también algunos otros elementos que pudieran adquirir un nuevo alcance. Es decir, se somete a una reelaboración de los pasajes que no expresan de forma adecuada lo que el poeta siente.

³⁵ Esas páginas estarán apoyadas por la clasificación dada en un par de manuales de métrica y versificación en ambas lenguas: de Josep Bargalló Valls, *Manual de mètrica i versificació catalanes*, Editorial Empúries, Barcelona, en sus dos ediciones de 1991 y 2006; y, en menor medida, de José Domínguez Caparrós, *Métrica española*, Síntesis, Madrid, 2ª ed., 2000.

³⁶ Vallverdú, «Introducció a la poesia d'Agustí Bartra» en Agustí Bartra, *Obra poètica completa I (1938-1972)*, Edicions 62, Barcelona, 2ª ed., 1985, p. 31.

³⁷ Utilizo a autores como Yves Bonnefoy, Paul Ricoeur, Elsa Cecilia Frost y el propio Bartra.

³⁸ *DRAE*, s.v. La segunda acepción es parecida a la que nos ofrece un diccionario catalán: «Passar una cosa d'un sistema d'expressió a un altre, manifestar-la d'una forma diferent de l'original» [«Pasar una cosa de un sistema de expresión a otro, manifestarla de una forma diferente del original.»], *Gran Diccionari de la Llengua Catalana*, s.v. “traduir”. De aquí en adelante, *GDLC*. Ambos diccionarios además del útil *Diccionari català-valencià-balear* de A. M. Alcover i F. de B. Moll (me referiré a él como Alcover-Moll) —por ser un diccionario «pancatalanista» se vuelve muy útil para efectos de léxico difícil, muy común en Bartra— serán en buena proporción las referencias para las definiciones en ambas lenguas. Inclúyanse además en esta lista el *Diccionari de la llengua catalana*, en su segunda edición, del Institut d'Estudis Catalans (*DIEC2*) además del valioso *Diccionari General de la Llengua Catalana*, de Pompeu Fabra (Fabra).

Hacia la cuarta sección revisaré otro aspecto que impacta en el sistema expresivo global y que para Bartra resulta más que fundamental: las fuentes literarias de las cuales mana su caudal poético. Esto lo haré con el fin de apreciar hasta qué grado las influencias en él generan simples ecos y meros calcos o revisar en qué se trata de una respuesta y corrección, en un juego de rechazo y complementación de los textos anteriores. Me aproximaré desde la intertextualidad (la «relación que une un texto B a un texto anterior A» o aquel «texto en segundo grado [...] o texto derivado de otro texto preexistente»),³⁹ a la que me abocaré no de manera exhaustiva, mas con el propósito de estudiar el modo en que el poeta armoniza esas fuentes textuales que originan las variaciones temáticas dentro de su poesía, en la cual nos encontramos con dos grados de manejo y reelaboración de temas y motivos poéticos, de forma tanto externa como interna (por la que entiendo como las alusiones y ampliaciones del poeta a su propia obra).

Ofrezco, en un último capítulo, un breve recorrido por los ciclos de la voz poética bartriana en que se condensan las experiencias y los encuentros vitales que otorgan a su poesía su sello distintivo al mismo tiempo múltiple: un alegato amoroso hacia la mujer y el hombre, una arenga por la justicia y un apóstrofe al odio y a la tristeza, siempre con la Poesía como estandarte.

³⁹ Cf. Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. de Celia Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1989, especialmente las pp. 9-15; además, considero las ampliaciones y clarificaciones conceptuales expuestas por Manfred Pfister y Heinrich Plett en sendos capítulos de *Intertextualität 1. La teoría de la intertextualidad en Alemania*, sel. y trad. de Desiderio Navarro, Casa de las Américas-UNEAC, La Habana, 2004.

1. AGUSTÍ BARTRA Y EL EXILIO

1.1 APUNTES SOBRE EL EXILIO REPUBLICANO⁴⁰

Cuando se busca cernir la voz de un poeta que, como Agustí Bartra, vivió alejado de su tierra, siempre existe el riesgo de que este intento de escribir acerca del exilio resulte una labor oceánica en la cual hay que navegar con mesura, pues tal experiencia ha sido la semilla para una reflexión constante a lo largo de los siglos. Podemos decir que el exilio se muestra interminable aunque con matices, orígenes y consecuencias diversos; es una lección histórica que no está separada del presente, ni mucho menos del pasado y del futuro. La obra literaria de los exiliados españoles representa una ingente riqueza humanística que aguarda a ser revisada y valorada en justas medidas –asumámoslos desde la expulsión de los judíos en 1492 hasta el republicano de 1939–.⁴¹

En la historia cultural y social de México uno de los éxodos más importantes, sin lugar a dudas, comienza con el arribo de 20,000 españoles que por cuestiones políticas son obligados a abandonar su país dados al final de la Guerra Civil de 1939. Más concretamente, son los allegados al bando republicano quienes llenan los recuentos entre los exiliados. Desde diversos puntos de vista –pensemos, por ejemplo, en los aspectos educativo, filosófico y literario– el español se convierte en uno de los exilios que más ha enriquecido a nuestro país –y también sentido inverso– pues tanto aquellos pensadores y artistas que llegaron y decidieron quedarse como aquellos que sólo estuvieron aquí por un periodo determinado dejan ver la influencia que ejerció este territorio sobre su obra.⁴²

⁴⁰ Debido a la naturaleza de este trabajo no pretenderé ahondar en todos los aspectos en que las diversas generaciones de exiliados republicanos han tenido participación. En cambio trataré, de manera sucinta, algunas cuestiones de la presencia de éstos en el ámbito humanístico de nuestro país a fin de comprender cómo se construye una de las obras más originales y peculiares de la literatura catalana en el exilio, la de Agustí Bartra. (Conviene revisar el trabajo realizado por María Villanueva en *Herederos del exilio en la literatura. El trabajo de los hijos de exiliados españoles en México, en el campo de las letras*, tesis para obtener el título de máster en Estudios Hispánicos, Universidad de Cádiz, 2013, investigación en que se revisa mediante muchos testimonios la labor de algunas generaciones del exilio republicano con énfasis en la obra hecha por castellanoparlantes.)

⁴¹ A este respecto puede revisarse el breve capítulo de José Francisco Ruiz Casanova sobre los múltiples exilios españoles y su relación con la tradición humanística y, esencialmente, con la traducción: «Los doce exilios de la cultura española» en *Dos cuestiones de literatura comparada: Traducción y poesía. Exilio y traducción*, Cátedra, Madrid, 2011, pp. 213-217.

⁴² Para complementar la visión en torno a los exiliados españoles y su relación con México v., además de los libros que aparecen citados en las siguientes páginas, *Los refugiados españoles y la cultura mexicana*, James Valender y Gabriel Rojo (eds.), El Colegio de México-Residencia de Estudiantes, México, 2010; y, especialmente, *Barco en tierra: España en México*, Pablo Mora y Ángel Miquel (comps.), Dirección General de Divulgación de la Ciencia [UNAM]-Fundación Pablo Iglesias, México-Madrid, 2006, el cual es una notable reunión de testimonios en torno al quehacer cultural de los exiliados del 39 en nuestro país.

Las definiciones del exilio y del exiliado son tan diversas como los orígenes e intereses de los autores que lo estudian. La definición académica otorga valor a lo que causa un exilio (obligado siempre por motivos políticos a abandonar su propia tierra). Y en un tono ya más vivencial se ha dicho por ejemplo, que «un exili són moltes coses, moltes coses perdudes, entre d'altres, la propia identitat existencial»,⁴³ que es, como más abajo explicaré, uno de los motivos más importantes en el intento de dejar huella de las experiencias vividas a través de la expresión y la creación literaria.

No hay que olvidar la polarización que tuvo el exilio representados por españoles que se hallados en los extremos en que se hallaban los sectores que supuestamente vendrían a «reforzar» los españoles y los que realmente consolidaron. Hubo profesionistas quienes junto con los intelectuales conforman el sector más recordado del exilio, pero no podemos obviar a aquellos representantes de los más diversos oficios que venían a completar y a hacer valedera la contribución de los exiliados, pues de ese modo se cubría la totalidad de los ámbitos de vida del país. Fue, contrariamente a lo esperado, el sector rural el que registró otro movimiento migratorio aunque de menor intensidad y de resultados aún más escasos. Los proyectos emprendidos no tuvieron el éxito esperado por condiciones que no supieron controlar como la presencia de la Iglesia católica (para nada compatible con el pensamiento republicano) y el latente miedo a perder la tierra, esto aunado a la obvia inexperiencia de los exiliados en el sector agrícola.

Por otra parte, Dolores Pla Brugat ha comentado que «si en general la emigración republicana española era, pues, un éxodo selecto, más lo fue el que llegó a México. El 28 % de los refugiados establecidos aquí fueron profesionistas, maestros, catedráticos, intelectuales y artistas».⁴⁴ Las cifras suelen cambiar en función del objetivo del estudio en cuestión y, fundamentalmente, del origen, y quizá la filiación, del autor.

Es sabido que la intelectualidad mexicana hizo no poco por traer con eficacia y rapidez a un reducido grupo de intelectuales españoles para que ocuparan lugares de investigación y estudio hasta encontrar puestos en otras instituciones, partiendo siempre desde La Casa de

⁴³ Prócoro Hernández, *op. cit.*, p. 15. Conviene recordar, con la medida adecuada, lo puntualizado por Edward Said: «El nacionalismo [...] afirma el hogar creado por una comunidad de lengua, cultura y costumbres; y, al hacerlo, elude el exilio, lucha para impedir sus estragos», art. cit. p. 182.

⁴⁴ Dolores Pla Brugat, *Els exiliats catalans. Un estudio de la emigración republicana española en México*, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Orfeó Català de Mèxic-Libros del Umbral, México, 1999, p. 367.

España que a finales de 1940 cambió de nombre por el de El Colegio de México.⁴⁵ En esa lista de invitados se hallan, entre otros, Enrique Díez-Canedo, José Gaos, María Zambrano, León Felipe y –casos especiales– Josep Carner y Joaquim Xirau.

Pocos fueron los intelectuales catalanes que lograban tener cabida en la vida cultural mexicana desde el inicio del exilio. Tanto Xirau (1895-1946) como Carner (1884-1970) cuyo prestigio ya estaba *consolidado* desde antes de llegar a México; los demás intelectuales de los que tenemos noticia comenzaron su labor pocos años antes de estallar la guerra civil y fue en el exilio cuando lograron llevar a cabo su labor intelectual junto con la llamada Segunda Generación.

Dicho lo anterior, considero que para una comprensión aún más amplia de lo que representó ese exilio, debe revisarse otra de sus caras: la del exilio catalán en México, cuyos representantes dejaron testimonio importante de esa experiencia tanto en nuestra lengua como en la catalana. José Gaos logró acuñar un término que ha gozado de gran fortuna y que felizmente se sigue ocupando en los textos modernos sobre el exilio español: «transterrado» (hay una variación en torno a los términos utilizados: desterrados, emigrados, peregrinos, despatriados, expatriados y transplantados), que parece sólo ser aplicable para los hispanoparlantes llegados a otras tierras cuyo idioma oficial es el español y no a la parcialidad catalana que a lo largo de los años fue desembarcando en nuestro país.

1.2 EL EXILIO CATALÁN Y LOS EFECTOS DEL EXILIO

Los catalanes que eligieron el territorio mexicano como lugar para vivir su destierro, lo mismo que casi todos los recién desembarcados, sabían poco o nada del país que los recibiría. Querían un nuevo hogar y huían del lugar de nacimiento, entonces irreconocible por la devastación, donde el franquismo había prohibido toda manifestación de su cultura y su lengua. Defendían la República porque ésta se disponía a reconocer la peculiaridad catalana. En ello radicaba –y radica todavía– una actuación política, la cual se centraba en demandar el derecho a su expresión cultural y, fundamentalmente, de la propia lengua.

1.2.1 *La identidad catalana*

El nacionalismo, o sea, la afirmación de pertenencia o el apego a un lugar y su legado, es una parte esencial en la configuración (de la idea) del exilio. De hecho, casi se convierte en la

⁴⁵ Cf. Patricia W. Fagen, *Transterrados y ciudadanos. Los republicanos españoles en México*, FCE, México, 1975, p. 32 y ss.

segunda cabeza de un cuerpo: la primera sería la parte *ética* del alejamiento –la actitud ante el exilio– en tanto que la segunda sería la parte *pragmática*; ambos, de diversa manera, van orientando el quehacer del exiliado en tierras nuevas. Muy cerca de este par de ideas, «surge» una tercera, la de la posibilidad del retorno –el tiempo gastado en recordar el pasado y esperar largamente el regreso– cuando «la única manera de sobrevivir para tantos exiliados [...] era rememorar la guerra perdida pero no para siempre pues seguían ilusionados en revertir la historia». ⁴⁶

La situación de lejanía de la patria provocó que los catalanes desterrados en México hicieran más honda su identidad para así reafirmarla, situación que es más evidente con los escritores, puesto que la proyección exterior de Cataluña se vivificó en la etapa del exilio mediante una prolífica literatura desarrollada en México (que sentó una de las bases para la recuperación de la cultura catalana). Esto quizá pueda entenderse mejor con lo que ha dicho Prócoro Hernández: «[e]ls catalans sortits de Catalunya no van renunciar, ni de bon tros, a la seva catalanitat, sinó que es van llençar a *inventar-ne una de nova fent cultura i política catalanes a Mèxic i des de Mèxic*». ⁴⁷

En ese sentido, cabe recordar que Agustí Bartra en México formó colaboró diversas revistas «adherentes» al movimiento catalanista en el exilio, entre las cuales podemos mencionar *Pont Blau* (que tuvo una vida de 126 números entre septiembre de 1952 y diciembre de 1963, bajo la dirección de Vicenç Riera Llorca) y el suplemento «Gaseta de les lletres», cuya dirección corrió a su cargo, dentro de *La nova revista*, refundada a partir de *La nostra revista* por Avel·lí Artís (de febrero a julio de 1956).

En los tensos momentos en que se encontraba la cultura catalana era indispensable hacer algo que la despertara del letargo en que el franquismo la quería hacer caer. Así, el actuar político de los catalanes consistía en promover y reforzar la lengua y la peculiaridad catalanas en un lugar libre de la persecución y represión del régimen franquista. De este modo

el caràcter reivindicatiu de l'actuació feia que en ella mateixa fos una acció estrictament política. En una tal conjuntura, on la cultura catalana no tenia dret a ser combatuda pel

⁴⁶ Maryse Bertrand de Muñoz, «Exilio y retorno: dos polos difícilmente convergentes» en *L'exili literari republicà*, al cuidado de Manuel Fuentes y Paco Tovar, Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, 2006, p. 22.

⁴⁷ Hernández, *op. cit.*, p. 27. [Los catalanes salidos de Cataluña no renunciaron, ni siquiera, a su catalanidad, sino que se lanzaron a *inventar una nueva haciendo cultura y política catalanas* en México y desde México]

franquisme, només el fet d'escriure en català ja era un fet polític; la seva expressió a l'exili significava la preservació de la cultura catalana.⁴⁸

Naturalmente, ésta actitud distaba mucho de parecerse a lo que ocurría en la Península bajo el régimen de Franco: la persecución hacia el catalán dio pie a un proceso de sustitución lingüística, esto es, del catalán al español, el cual se dio mayormente en los sectores burgueses – como sucede actualmente–, mientras que en otros sectores de la media y pequeña burguesía mantener el uso de la lengua fuera más producto de hábitos tradicionales que de una fuerza reivindicativa. Francesc Vallverdú comenta que:

entre las clases populares de las ciudades y comarcas se mantuvo de manera más sólida la fidelidad a la lengua y, en general, estos sectores tenían plena consciencia de que se trataba de una actitud de resistencia. Fueron prueba de esta actitud algunos actos clandestinos de la inmediata posguerra que desafiaron la prohibición del catalán (reuniones literarias, publicaciones poéticas, en pocos centenares de ejemplares, clases de catalán, etc.).⁴⁹

Algo con lo que se enfrentó el catalanismo lingüístico era la verdadera realización del idioma, pues había quienes se orientaban hacia la *palabra viva* –casi herederos de la poética de Joan Maragall– bajo una pretendida apertura dialectal, por un lado; y había quienes se aferraban a las normas hasta entonces establecidas con el afán de unificar una lengua históricamente importante pero que en ese momento se encontraba sin *regulación*, por el otro –Fabra redactó hacia 1913 y 1918 las *Normes ortogràfiques* y la *Gramàtica normativa*, respectivamente–.

El reconocimiento de esa identidad lingüística fue parte del proceso de adaptación en tierras americanas. Había en los escritores exiliados una conciencia renovadora, quizá motivada por los periodistas, basada en querer mantener el uso del catalán, aunque esto sólo se diera en los pequeños círculos catalanes. Sólo usaban su lengua materna (la propia lengua, nos dirá Paul Ilie, es también la propia tierra espiritual⁵⁰) para las cuestiones que ellos consideraban importantes –la creación literaria era una de ellas–, pero se manejaban en las dos lenguas sin mayores complicaciones; ambos polos lingüísticos dejaron un legado literario importantísimo tanto para México como para Cataluña. Y ahí fungió un papel de suyo importante el Orfeó Català de Mèxic, fundado en 1906 donde, ya que era un lugar desde donde se reivindicaba la lengua, se convirtió

⁴⁸ *Ibid.*, p. 90. [«[e] carácter reivindicativo de la actuación hacía que en ella misma hubiera una acción estrictamente política. En una tal coyuntura, donde la cultura catalana no tenía derecho a ser combatida por el franquismo sólo el hecho de escribir en catalán ya era un hecho político; su expresión en el exilio significaba la preservación de la cultura catalana.»]

⁴⁹ Vallverdú, *El conflicto lingüístico en Cataluña: historia y presente*, Península, Barcelona, 1981, p. 92.

⁵⁰ Cf. Paul Ilie, *Literatura y exilio interior. (Escritores y sociedad de la España franquista)*, Fundamentos, Madrid, 1981, pp. 18-25.

con ella en el altavoz de una Cataluña oprimida. El Orfeó también sirvió de enlace de gran parte de los catalanes del altiplano mexicano, pues era el lugar apropiado para todo tipo de actividades que buscaran hacer más sólida la hermandad entre ellos.

Del mismo modo, en las diversas comunidades catalanas del mundo –y la de México no era la más nutrida– se llevaban a cabo, por un lado, actividades señeras para mantener viva la lengua fuera de los dominios de los Países Catalanes, mientras que, por el otro, se buscaba incidir en lo estrictamente cultural, de manera más amplia. De lo primero, es remarcable el número de revistas editadas por catalanes, algunas de las cuales han sido ya mencionadas en páginas previas.⁵¹ Junto con ello, es notable la curiosa historia de los Jocs Florals, cuyo objetivo era el de presentar y difundir las obras literarias de los catalanes en ambos costados del Atlántico: resurgieron en Buenos Aires en 1941, cambiando de sede cada año, pasando, entre otras ciudades americanas, por Santiago de Chile (1943 y 1962), Montevideo (en 1949 y 1963), Caracas (en 1953, 1966 y 1975) y México (en 1942, 1957, 1969 –en 1973 se realizaron en Guadalajara).

De lo segundo, y derivado de lo anterior, es notable también lo realizado en el campo editorial americano. Se combatió el fundamento del régimen franquista mediante la creación de editoriales dirigidas por catalanes que publicaban en español y en catalán –aunque no siempre ocurría dado el difícil mercado en el exilio–. Tales proyectos editoriales muestran que lo único realmente importante era la publicación en catalán, o bien, la publicación individual (personal), aspecto que se cuestiona Albert Manent, recordado por Teresa Ferriz: «Los títulos de autor-editor o bien aquellos donde no consta ningún pie editorial pasan del centenar. ¿Son una voluntad o voluptuosidad de supervivencia en solitario? ¿La falta de oportunidad para encajar en alguna colección en marcha? ¿Un descenso en la calidad literaria?». ⁵²

Merecen mención especial los casos de Bartomeu Costa-Amic, una figura del libro catalán del exilio, al haber publicado en México más de cincuenta libros en catalán; el de la presencia de Joan Grijalbo y su editorial Atlante, que después renombraría simplemente con su

⁵¹ V. además, el amplio catálogo que ofrece Albert Manent en «Cultura catalana del exilio en México» en Manent *et al.*, *Cultura y exilio catalán en México*, El Colegio de Jalisco-Generalitat de Catalunya, Zapopan, 2001, pp. 18-25. El autor ahí remite al catálogo presentado en la segunda edición –catálogo que supongo ampliado– (1989) de su ya citado libro *La literatura catalana a l'exili*, del cual no me ha sido posible consultar sino la primera de 1976. De esta edición v. el tercer capítulo, especialmente donde se trata el asunto de las revistas catalanas en el exilio y el de los Jocs Florals, en las pp. 65-91.

⁵² Manent. *La literatura catalana a l'exili*, p. 56, *apud* Teresa Ferriz Roure, *La edición catalana en México*, El Colegio de Jalisco-Generalitat de Catalunya-Orfeó Català de Mèxic, Zapopan, 1998, p. 27.

apellido; y el del proyecto de los hermanos Espresate (Neus, Quico y Jordi) junto con Vicente Rojo y José Azorín, la editorial Era.

1.2.2 *La memoria y el ánimo*

El exilio también puede provocar un estado de ánimo al que se responde y reacciona de distintas maneras y que, según lo entiende y explica Angelina Muñiz-Huberman, «desarrolla características positivas y negativas. Tiende a la soledad, al idealismo, al enaltecimiento, aunque también a la mezquindad o a la exaltación de falsos valores. Gusta de crear un mito a su alrededor y de poetizar su situación».⁵³ Aquí tenemos lo que representaría un listado de características presentes de uno u otro modo en quienes viven un exilio, la catedrática incluida. Una parte de ese estado de ánimo se debe a que el destierro significa, entre otras cosas, la utilización de una lengua distinta a la materna, lo cual marca un camino y unas actitudes peculiares ligados a una búsqueda de estabilidad (psicológica, familiar, económica) en un momento de gran incertidumbre. Recordemos que los exiliados «esperaban con todo su ser que pronto volverían a su patria».⁵⁴

Es posible hablar de dos «recintos» en los cuales parece fortalecerse y justificarse la actividad poética: tales son la lengua y la memoria. La primera son las palabras, el idioma materno con que los catalanes partieron de Cataluña hacia un país que les abría los brazos amistosamente pero del que se tenían pocas noticias. Había que procurar preservar la cultura por medio del uso de la lengua aun lejos del entorno catalán, porque «escriure en català a l'exili tenia com a objectiu la conservació de la cultura catalana en un país on el castellà era la llengua oficial, i també tenia sentit de lluita política dins del moviment catalanista»⁵⁵ del que Bartra formó parte en los primeros años en México a través de su activa y entusiasta colaboración en varias de las publicaciones periódicas de exiliados en América.⁵⁶ En la literatura –especialmente en la poesía– la memoria, el otro «recinto», juega un papel de suyo esencial. En el caso que me propongo

⁵³ Angelina Muñiz-Huberman, *El canto del peregrino. Hacia una poética del exilio*, Seminari de Literatura Espanyola Contemporània-Grup d'Estudis de l'Exili Literari (Associació d'Idees)-UNAM, Barcelona, 1999, p. 68.

⁵⁴ Bertrand, art. cit., p. 19.

⁵⁵ Prócoro Hernández, *Veus de l'exili a Mèxic. Una catalanitat a prova*, con prólogo de Avel·lí Artís-Gener, Pòrtic, Barcelona, 2000, p. 114; «Escribir en catalán en el exilio tenía como objetivo la conservación de la cultura catalana en un país donde el español era la lengua oficial, y también tenía sentido de lucha política dentro del movimiento catalanista.»

⁵⁶ Bartra participó en publicaciones del exilio tales como *Lletres*, *Full Català*, *Pont blau*, *La nostra revista* además de dirigir la “Gasetta de les Lletres” de *La nova revista*. Véase de Nuria Galí: *Revista dels catalans d'Amèrica, Full Català, Quaderns de l'Exili y Lletres, cuatro revistas del exilio republicano catalán en México (1939-1948)*, tesis de maestría inédita, Pablo Yankelevich (asesor), Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, en especial las pp. 91 y ss.

revisar y estudiar lo es más todavía, debido al necesario combate contra los efectos nocivos del exilio; por ello, nuestro poeta recurre siempre a la memoria y guarda con ella una relación, todavía más decisiva que la normal, pues, como se ha mencionado, «el territorio de las Musas es el natural de las hijas de la memoria».⁵⁷

El abandono de la tierra natal y el alejamiento de muchos seres queridos –muertos unos, presos otros–, hace que los exiliados catalanes, cautivos de los recuerdos cruentos de la guerra civil, se vean obligados a manifestar una peculiar sinceridad y radicalidad. Los escritores exiliados recurren a la escritura –cualquier género sienta bien– para evadirse un poco de la realidad absorbente en que se ven envueltos. Los catalanes han de hacer un esfuerzo doble (buscar un público que los atienda y dirigirse a ese público en una lengua que entienda): quizá en un intento por mitigar la nostalgia, algunos asignaron el uso de la lengua catalana únicamente en un contexto cultural o de creación literaria.⁵⁸

La experiencia exiliar, pues, se arraiga en los sentimientos que el exiliado conserva intactos. Dichos sentimientos provoca que los escritores del exilio decidan «poetizar su situación» la cual no siempre se ha de tener como relación de uno a uno con los conflictos sociopolíticos y de naturaleza histórica, porque, como Muñiz-Huberman apunta, «el exilio es forma literaria, es forma imaginada y forma de la memoria».⁵⁹ Es decir, los poetas/los escritores a menudo parten de una experiencia real para construir una verdad poética: en este caso el tema de exilio proviene de una realidad dada que corta parte de los vínculos con lo real y hace de ello una ficción.

⁵⁷ Así lo expresa José Ángel Valente en una conferencia titulada «Poesía y exilio», en *Poesía y exilio: Los poetas del exilio español en México*, Rose Corral, Arturo Souto y James Valender (eds.), El Colegio de México, México, 1995, p. 18. Agustí Bartra, al hablar de la estructura mítico-vital de su *Ecce homo*, dice que hubo de hacer un cambio para poder «rebre la matèria viva de l'estat creador, inefablement servit, en aquest cas molt més que en d'altres, per les Filles de la Memòria». Recordemos también el tratamiento que Píndaro hace de Mnemósine en su Nemea VII:

Si alguien triunfa en algo con sus obras, melifluo motivo
lanzó a los arroyos de las Musas;
[...]
si gracias a Mnemósina, la de fulgente diadema,
se encuentra recompensa a los trabajos
en los glorificantes cantos de las palabras. (vers. de Alfonso Ortega)

⁵⁸ Menciono dos casos de entre muchos posibles: Pere Calders, quien escribió su obra entera en catalán y Ramón Xirau (de la llamada segunda generación del exilio), quien sólo usó el catalán para la poesía. No es ésta la ocasión para hacer un juicio valorativo de ambos autores en tal lengua, pero ninguno de los dos sale bien librado en cuanto al re-conocimiento recibido en México en los campos mencionados: uno es desconocido y el otro es valorado más por sus textos filosóficos (escritos en español) que por su labor poética (enteramente en catalán).

⁵⁹ Muñiz, *op. cit.*, p. 65.

En una nota que bien pudiera generalizarse, Claudio Guillén piensa la poesía de destierro de Rafael Alberti como un lugar en donde «se activa la memoria, se avivan la fantasía, la esperanza y la fuerza de voluntad».⁶⁰ Escribir es, como vemos en muchos casos similares, un ejercicio idóneo para luchar contra el olvido. Es ese afán el que constituye una fuerza primordial y humana que quien lo lleva a cabo lo ocupa a modo de protección y regresión. En esa poetización o *ficcionalización* del exilio nos hallaremos inevitablemente con una cuestión recurrente a la vez que pertinente: ¿cómo se logra distinguir entre la literatura de exilio y el testimonio «demasiado realista» (sin afanes literarios)?

1.3 EL EXILIO COMO LUGAR DE ENUNCIACIÓN DE LA LITERATURA

La literatura testimonial en cualquiera de sus manifestaciones genológicas, tal como se observa en el caso de Agustí Bartra, puede ser la consecuencia artística de un momento trágico de la Historia. En ella ha de observarse la relación entre la palabra y el significado, la referencialidad ahí ostentada y cómo es que la realidad (histórica) es hasta cierto grado eludida. Se ha dicho, y con razón, que «se trata de una de las características más destacadas de la literatura de nuestro exilio: la imposibilidad de recrear el drama de una experiencia que podríamos llamar épica»,⁶¹ en tanto que la literatura testimonial se ocupa de tratar de manera directa las experiencias, cuando esto no ocurre es debido a los impedimentos de orden político. Sin embargo, hay casos excepcionales como las obras de los campos de concentración y la gestión literaria-cultural catalana ante la prohibición del régimen de Franco.

¿Será que hay falta de imaginación en la literatura testimonial? Es entonces que la recreación literaria de la experiencia personal adquiere un lugar importante en tanto que supone hablar de las vivencias bélicas y de la inmersión en un nuevo entorno diametralmente opuesto al de los usos europeos. Impulsados por el trauma y al experiencia de la guerra y la diáspora, los exiliados tratan «transmitir a las generaciones venideras el testimonio íntimamente vivido»,⁶² pues el exilio les ofrecía libertad y verdad o bien, el momento de libertad para decir la verdad.⁶³

⁶⁰ Guillén, *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*, Tusquets, Barcelona, 1998, p. 94.

⁶¹ Michael Ugarte, «Testimonios de exilio: desde el campo de concentración a América» en José María Naharro-Calderón (coord.), *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: «¿Adónde fue la canción?»*, Anthropos, Barcelona, 1991, p. 44.

⁶² Ferran Carbó y Vicent Simbor, «La posguerra o la reconstrucción desde cero: 1939-1968» en *Literatura catalana del siglo XX*, Síntesis, Madrid, 2005, p. 136.

⁶³ Esto me recuerda al escritor húngaro Sándor Márai, quien se representa como exiliado en un par de novelas escritas tras el proceso de bolchevización de Hungría y la periferia de Europa (cada vez menos) ignorada por

Cristo de 200,000 brazos (Campo de Argelés), por ejemplo, es el texto que Agustí Bartra escribe teniendo en mente a los campos de concentración (todas las atrocidades allí vividas) y a los compañeros caídos. La mitad de la novela está contada en tercera persona y nos presenta la raquílica y desesperante situación de los cuatro compañeros (Roldós, Tarrés, Puig y Vives) en las playas de Argelés donde «[e]l lecho de cada hombre es la huella que su cuerpo acostado deja en la arena».⁶⁴ La otra parte corresponde a las anotaciones hechas en el carnet de uno de los personajes, Vives. Es, como se puede deducir, un relato íntimo y reflexivo en que el autor evoca las precarias condiciones del campo de refugiados. Los versos que aparecen registrados en el carnet pertenecen a nuestro poeta (Vives dice que se los ha enviado un amigo suyo), uno de tantos gestos que ostenta la obra de Bartra: la continua y constante alusión a sus propios textos.⁶⁵

Al ser entrevistado por Antoni Ribera, Agustí Bartra alude a la relación entre su experiencia exiliar y su obra:

Yo concibo la poesía en mí como un valor de esencialidad total: actitud, conciencia, testimonio, oficio de hombre, trascendiendo cualquier estética. En cierta manera ulisiana podría decir que mi poesía, para existir, *necesitaba* el exilio para la doble finalidad de crearse humanamente y ser fiel a la tierra. [...] He escrito más poesía de lo que he vivido. Tal vez la verdad es que he escogido una vida determinada para estar en disposición de crear el poema total e imprescindible.⁶⁶

Bartra, con todo, era un caso particular: no caía en el sentimentalismo –llamémoslo «fácil»– dada su condición de exiliado, la cual provocaba que emitiera juicios sensatos sobre lo que se llegó a hacer en torno a la literatura del exilio. Con todo, era consciente de la paciencia que había de tener para con la recepción de sus obras en Cataluña: por ejemplo, cuatro años antes del regreso y seis antes de la publicación del primer tomo de la *Obra poètica completa*, Bartra le escribe a Pere Calders una carta en donde muestra su preocupación por las tendencias que

Occidente. En una de ellas escribe Márai: «Concluimos que el exilio es, para el escritor, algo más que un riesgo, y que también puede constituir –en épocas y situaciones en que se niegan la libertad y la verdad– una posibilidad. En épocas así hay que elegir voluntariamente el destierro porque sólo de ese modo es posible decir la verdad, y *la escritura no tiene sentido si no es para decir la verdad*. [...] el exilio es una gran prueba pero *también una fuente de energía*» en *¡Tierra, tierra!*, trad. de Judit Xantus Szarvas, Salamandra/Quinteto, Barcelona, 2006, pp. 247-248. [El subrayado es mío.]

⁶⁴ Agustí Bartra, *Cristo de 200,000 brazos*, Novaro, México, 1958, p. 11.

⁶⁵ Recojo un comentario sobre la literatura de testimonio: «un modelo importante son los textos del holocausto, aunque el lenguaje según G. Steiner sea importante para representar lo irrepresentable, por lo que debe partir centrípetamente de sí mismo para referirse a dicho inimaginable esperpento. El internamiento provoca la escritura para luchar contra el olvido, gracias al leitmotiv del manuscrito, viejo recurso literario ahora provocado por la experiencia del campo», Naharro-Calderón, «Prólogo» en Naharro-Calderón (coord.), *op. cit.*, pp. 18-19.

⁶⁶ «Conversación en Terrassa (De una entrevista con Antoni Ribera)» en *Sobre poesía*, pról. de Miquel Desclot, trad. de Maiala Meza, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2009, pp. 135-136.

dominaban el panorama literario catalán de finales de los sesenta (que en inmensa medida, y de manera alarmante, siguen vigentes) donde él no era tomado en consideración, y pregunta: «no existeix a Barcelona cap editor amb llum al cap susceptible de atrevir-se a fer-me *actual* a la meva pàtria? [...] Els editors es queixen de la manca d'originals, i jo sóc pràcticament inèdit».⁶⁷ Bartra aquí se refiere a Josep Maria Castellet y, especialmente, a Joaquim Molas (a quien Calders también le reprocha su cortedad de miras) y a su *Poesia catalana del segle XX* (1963) donde sin mayor explicación dicen (deciden) que, a pesar de su singularidad, la obra bartriana quedará aislada del panorama poético catalán (a Bartra le pareció mal que no incluyeran sus poemas más recientes sino que se contentaran sólo con los primeros, los que él ya no consideraba como verdaderos ejemplos de su voz).⁶⁸ En el poeta jamás disminuyó la pasión ni el espíritu creador; al contrario, escribía con mayor ímpetu y vigor, que se reflejan por duplicado en la riquísima producción de los años tarrasenses.

Al hablar en torno a la muerte de Carles Riba, Bartra, parafraseándolo, define el exilio como «una experiencia de la muerte: morir solo y lleno de sí mismo». Después explica su propia actitud, valiéndose de nuevo del homenajeado:

¿Qué espíritu libre, en nuestro tiempo, no se ha sentido en exilio, dentro y fuera de patrias derrotadas o adversas? Nunca como en nuestra época se había entablado en el mundo con tanto deseo aniquilador el combate entre el «deseo brutal», para decirlo como el poeta, y el pensamiento viril en la acción de la libertad. Si Carles Riba no se nos hubiera salvado por otras

⁶⁷ Carta a Pere Calders del 10 de octubre de 1966. [¿no existe en Barcelona ningún editor con luz en la cabeza susceptible de atreverse a hacerme *actual* en mi patria? [...] Los editores se quejan de la falta de originales y yo soy prácticamente inédito.]

⁶⁸ De ello, Castellet y Molas apuntan que «Es imposible pretender que la obra de Bartra haya seguido unas evoluciones parecidas a las de los poetas que han vivido estos años en el interior o a las de quienes, si bien se exiliaron durante algunos años, regresaron pronto a la patria.», Castellet-Molas, *Poesia catalana del segle XX*, Edicions 62, Barcelona, 1963, pp. 166-167 *apud* Vallverdú, «Introducció...», p. 5. Por otra parte, Albert Manent y Vicenç Riera Llorca comentan que «dejando aparte el caso de Carles Riba, que sólo escribió y publicó en el exilio sus trascendentes *Elegies de Bierville*, y la muerte y epifanía de un lírico tan puro como Màrius Torres, dos poetas se perfilan por la fuerza, fecundidad y la edición, más o menos regular, de una obra extensa en un exilio de treinta años, Josep Carner y Agustí Bartra», en José Luis Abellán (dir.), *El exilio español de 1939. 6. Cataluña, Euzkadi y Galicia*, Taurus, Madrid, 1978, p. 193. En la ya citada *Literatura catalana del siglo XX*, Carbó y Simbor, mencionan escasamente a Agustí Bartra mas lo colocan a la par de poetas (igualmente mencionados) como Rosa Leveroni y Josep Palau i Fabre (pp. 191-196). V. asimismo para la configuración del panorama de la poesía catalana en un ámbito bilingüe, de José Francisco Ruiz Casanova, «Un capítulo singular de las literaturas catalana y española comparadas: las antologías poéticas bilingües (1939-1975)» en *Dos cuestiones de literatura comparada: Traducción y poesía*, Cátedra, Madrid, 2011, pp. 119-150. En el ámbito de la poesía castellana del exilio nos encontramos con un caso similar con el mismo «responsable»: Castellet en *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, de 1960, usó el patrón con que haría después la antología arriba citada de poesía catalana, ambas polémicas, por sus «injustas» inclusiones y exclusiones de la poesía en las dos lenguas. Como complemento, v. de James Valender, «Luis Cernuda ante la poesía española peninsular (1957-1962)» en James Valender (comp.), *Luis Cernuda en México*, FCE, Madrid, 2ª ed., 2002, pp. 194-209.

excelencias, se nos salvaría por aquella voluntad de exilio que nacía de «la libertad conquistada en la apasionada búsqueda de lo que es verdadero y de lo que es justo»,⁶⁹

El exilio, como veremos después, le brindaba la oportunidad de vivir una libertad alineada con una busca de valores específicos: la verdad y la justicia, que Bartra siempre depositaba en el Hombre –con mayúscula–. De ahí que, como apunta Anna Murià: «Bartra té un tema únic, perquè tots els seus altres temes constants i recurrents són branques del mateix arbre, vivents de la mateixa saba, que és l'Home».⁷⁰

Siempre ávido de manifestar sus ideas en torno a la poesía, en general, y acerca de la creación, en particular, Bartra externa su sentir en torno al exilio en las ideas con que responde al cuestionario de la revista *Poemas*, que redactó en su hogar mexicano, la Quinta Adila, el 25 de enero de 1965. Destacan al menos dos preguntas «¿Cree en una poesía “engagée”?» y «Cuál es el objeto de su poesía?» a las que Bartra responde primero que

la poesía en su libertad infinita sólo está «engagée» con ella misma, lo que no quiere decir que rehúse ser condicionada por la circunstancia y la temporalidad. Machado no creía en una poesía fuera del tiempo. Yo tampoco. Los compromisos (*engagements*) los tendrá con la esperanza y los ofrece para ser vivida desde dentro. [...] A través del mito el hombre busca los principios de participación y totalidad,

y después

En general, todo el sentido de mi obra es existencial en tanto que existencia significa destino e integra una filosofía agonal del hombre presa del sentido de la tierra. Así la nada, la angustia, la soledad, el absurdo, incluso la misma muerte, serán desbordados por el espíritu nupcial de la vida... Toda conciencia histórica es trágica.⁷¹

El volumen citado arriba, *Sobre poesía*, nos ayuda a percibir los cambios en los intereses y en las maneras de concebir y entender la poesía por parte de Bartra. Así, nos damos cuenta del deseo de buscar algo importante a través de la poesía («el poema total e imprescindible»). El dolor experimentado al principio del exilio se convierte después en un pretexto que aparecerá en un momento idóneo para ese hallazgo de razones vitales, o bien, de un reencuentro.

Cuando Agustí Bartra escribe sobre «función» de la poesía dice que «he podido escribir *en soledad, pero nunca solo*, porque bastaba para que no fuera así mi anhelo de *fundar mi vida*

⁶⁹ «Texto leído en el Orfeó Català de Mèxic el 20 de agosto de 1959» con motivo del homenaje a Carles Riba (fallecido el 12 de julio de ese año), en *Sobre poesía*, p. 60.

⁷⁰ Murià, *L'obra de Bartra*, p. 9. [Bartra tiene un tema único, porque todos sus otros temas constantes y recurrentes son ramas del mismo árbol, vivientes de la misma savia, que es el Hombre.]

⁷¹ A.B., «Respuestas al cuestionario de la revista *Poemas*» en *Sobre poesía*, pp. 85-86. La segunda respuesta también es una variación al inicio de las «Notas» que cierran su *Ecce homo*.

poética sobre lo humano». ⁷² La sensación que le produce el exilio es de soledad, pero existe una compañía que hace que no esté solo en ningún sentido, tal es la importancia vital que para él tiene Anna Murià, a quien Bartra conoció en los campos de concentración franceses y con quien vivió hasta el fin de sus días. En soledad, mas no solo: una actitud que a Bartra le es muy propia – expresado mediante un oxímoron–. La soledad es causada por los hechos que lo conducen a vivir un exilio, pero que llegan a desvanecerse como la niebla gracias a las compañías que posee. Nos hallamos, según advierte de nuevo Angelina Muñiz, con:

la soledad, la poesía, el exilio [que] son fuerzas poderosas: si se han originado de una derrota se transforman en una batalla ganada. Batalla ganada *desde la luz y en la luz*. Los que parecen signos melancólicos son signos de una nostalgia redimida. El exilio lleva en sí su propia redención. Su propia medida de paz finalmente alcanzada [...], para atrapar, así, el fragmentado fin de todas las cosas. Y todas las cosas quedan sobre el papel y se convierten luego en un libro. De todos los poetas del exilio puede hacerse un solo y único libro: el mismo: el libro mismo. ⁷³

Ella no piensa en Bartra, pero sí en la actitud que rodea la creación literaria del exilio. Lo curioso es que Agustí Bartra resulta ser un poeta de la luz –continuamente la presenta, la busca y la invoca–: es un hombre auroral que intenta engrandecer la causa del hombre mismo a través de la poesía:

La poesía, esta inmortal «muchacha con la voz viva», sólo se escucha en la infinita libertad de su palabra, en descansos secretos, por caminos insospechados y en medio de las tolerancias distraídas de la fuerza. Es decir, tenemos que ir *defendiendo* la poesía, cada quien desde su exilio, de la única manera fértil y posible: creando, *atacando* con la visión y la esperanza. Porque en el mundo en que vivimos el alma del hombre está en la oposición. ⁷⁴

A través del ejercicio poético Bartra podía mitigar el dolor que su condición le causaba, a la vez que se aislaba, en cierta medida, a causa la situación lingüística que lo envolvía: muchos otros escritores catalanes se veían rodeados de gente que no los comprendía (por ser poetas y por ser catalanes –no eran los típicos «gachupines»–) y se «sentían por ello abrumados, por la responsabilidad de continuar una tradición cultural, una lengua y una literatura, al borde de la extinción total». ⁷⁵ El único recinto donde el poeta vivía o podía sobrevivir era la lengua materna.

⁷² «Prólogo» a *La luz en el yunque*, p. 15.

⁷³ Muñiz-Huberman, «La poesía y la soledad del exilio» en Rose Corral, *op. cit.*, p. 377.

⁷⁴ *Sobre poesía*, p. 45. Las cursivas son de Bartra.

⁷⁵ Manuel Durán, «La calzada de los poetas: un paseo lírico por la ciudad de México» en Naharro-Calderón (coord.), *op. cit.*, p. 216.

Antes de acercarnos a las ideas presentes en los poemas de Agustí Bartra conviene revisar los recursos que emplea al momento de escribir su obra.

2. ACERCAMIENTO SEMIOESTILÍSTICO A LA POESÍA DE AGUSTÍ BARTRA*

Para la construcción de un acercamiento semioestilístico de la voz exiliar presente en la obra poética de Agustí Bartra es menester precisar los elementos que conforman el carácter dual de este método de análisis. De ahí el orden con que presento dichos elementos: primero puntualizaré los elementos que interesan más a la estilística (los códigos retórico, métrico y lingüístico) para cerrar con el aspecto semiótico (los niveles de intertextualidad). Es probable que así se entienda la clasificación de la voz poética con que termino este trabajo de titulación y que da cuenta de aquello que señalé al describir la semioestilística

Al vislumbrar cómo se nos presenta la poesía que Agustí Bartra escribe durante el exilio y las ideas que se conservan luego del regreso, ha de pensarse en una identificación del artista, el poeta en este caso, con el exilio como una suerte de misión o destino por cumplir. Su obra será entonces el testimonio de esa experiencia. Una experiencia, insisto, donde la presencia de incertidumbre y la probabilidad aplazada del retorno «acaban configurando una tipología literaria de exiliados para los que la inadaptación genera la renuncia, la diferencia se vuelve extranjería sin remedio y los problemas referibles a la añoranza o a la nostalgia se resuelven en declaradas cuestiones de identidad».⁷⁶

Es en este sentido que veo la obra de Bartra como un robusto escaparate del romanticismo, en tanto que piensa a la literatura como un lugar donde puede exponerse sinceramente e imponer como axioma la identidad poesía-vida. Esto es, la experiencia vital resulta una reafirmación de la subjetividad que el autor entiende como una mixtura de lo verdadero y de lo bello. Dicho conjunto es manejada a través de una técnica que el poeta fue madurando poco a poco hasta lograr un notable dominio de los *artificios* del arte.⁷⁷

* La obra de Agustí Bartra es inmensa como inmensa sería esta tesis si no hubiera decidido limitarme en los ejemplos que ofrezco. A lo largo de las páginas siguientes presento algunos ejemplos que considero representativos tanto del ideal como de las actitudes y posturas de la poesía en el exilio. Sé que cada concepto de análisis que desarrollo y ejemplifico da para muchas páginas de análisis pero intenté ceñirme en presentar –y traducir– únicamente a aquellos que se inclinaban hacia el interés de esta investigación (los orígenes y la necesidad de la poetizar el exilio, la memoria –colectiva e individual–, la misma condición de exiliado).

⁷⁶ Maria Campillo, «Breve informe sobre el exilio literario catalán» en Manuel Aznar Soler (ed.), *Las literaturas exiliadas en 1939*, GEXEL, Sant Cugat del Vallès, 1995, p. 41.

⁷⁷ Cf. Jordi Julià, «La sinceridad como valor estilístico» en *La mirada de Paris. Ensayos de crítica y poesía*, Siglo XXI-El Colegio de Sinaloa-Universidad Autónoma de Sinaloa, México, 2004, pp. 45-80. Remito además al texto de Miquel Desclot, «El llevat romàntic d'Agustí Bartra», *Serra d'Or*, XXIV, 278 (noviembre 1982), pp. 39-42, donde detalla la filiación romántica de nuestro autor cuando adquiere valores y actitudes frente a la vida y a la creación poética.

Bartra quería trascender los moldes que había aprehendido por sí solo y para ello partía desde su amplia capacidad imaginativa: el lenguaje volvía a adquirir una sustancialidad material que había ido perdiendo hasta *el advenimiento* del romanticismo. Con ello «la estructura del lenguaje se torna crecientemente metafórica y la imagen –ya sea bajo el nombre de símbolo o incluso de mito– es considerada como la más prominente dimensión del estilo». ⁷⁸ No pueden olvidarse, sin embargo, los tres movimientos estéticos que habían confluído en la etapa de juventud del poeta, vivida en Cataluña: el *modernisme*, el *noucentisme* y el *avantguardisme*, que sin duda integran el complejo sistema poético de Bartra, poeta que

se situó de manera crítica ante los tres movimientos y no se alineó con ninguno, convirtiéndose en una suerte de «outsider». Para el poeta joven y rebelde, el modernismo era demasiado decadente, el novecentismo era demasiado restrictivo y el vanguardismo era demasiado radical en sus opciones. No obstante, de manera completamente selectiva, Bartra retuvo de cada uno de los tres un ideal esencial: del modernismo su afán de universalidad cultural, del novecentismo su ambición de clasicismo mediterráneo y del vanguardismo su vocación de modernidad. La personalidad artística de Bartra quedó profundamente marcada por estos tres ideales: universalidad, clasicismo y modernidad. ⁷⁹

Esa actitud totalizadora y esa búsqueda de un sistema de expresión lo hicieron mantenerse en constante renovación y adición de nuevas formas y tradiciones. El periplo vital que, sin duda, otorgó a su poesía un sello estilístico peculiar, como intento explicar en las siguientes páginas. Es justamente la actitud vital-ética de Agustí Bartra la que hace lo llevar más lejos su impronta estilística pues ella incide en el lenguaje literario y de referencias que el autor utiliza. Este vitalismo, de hecho, nos acerca a su obra desde una visión pragmática y más específicamente desde la semioestilística.

2.1 ASPECTOS RETÓRICOS

A pesar de que la retórica y la poética puedan parecer campos independientes, en algún momento se verán *obligadas* a confluir. Esto ocurre «cuando la primera reduzca su ámbito y se acomode a

⁷⁸ Paul de Man, «La estructura intencional de la imagen romántica» en *La retórica del romanticismo*, trad. e introd. de Julián Jiménez Hefferman, Akal, Madrid, 2007, p. 81.

⁷⁹ D. Sam Abrams, «Presentación» en *¿Para qué sirve la poesía?*, p. 10. Bartra tenía claro que su transitar poético no sería por esos caminos mencionados: él buscaba una expresión más trascendental, eso que Abrams llama «l'Alta Modernitat internacional», que se propuso alcanzar, conocer y desarrollar a partir de su exilio en América. Pues confiaba en que tal expresión le permitiría acercarse a diversas tradiciones poéticas que tardaron en llegar a Cataluña y a España (su *Antología de la poesía nord-americana* –que difiere de la edición mexicana de 1959– es una muestra de ello tanto creador, al profundizar su conocimiento de dicha tradición, como introductor en Cataluña de grandes poetas y de su nombre como traductor). La búsqueda bartriana de la Alta Modernidad es tratada por Abrams en «“Quelcom neix en tota mort...”» en *Quaderns, Revista de Traducció*, 16 (2009), pp. 67-73.

la creación literaria»⁸⁰ pues una lectura desde la retórica de los textos literarios de aquellos autores que, velada o intencionadamente y de manera ignorada o no, recurren a ella, puede ofrecer atractivos resultados al estudioso.

Como he indicado en el apartado previo, me centraré aquí en los *loci* y *topi* que reflejen los ideales del exilio y del exiliado a lo largo de la obra poética de Agustí Bartra. Esencialmente seguiré el sistema de la retórica clásica, dentro de las fases elaborativas del discurso la *inventio* y la *elocutio*; me interesan sobre todo, en tanto constituyentes de la estructura verbal del discurso.

La poesía de Agustí Bartra (y no sólo la que escribe en sus años de exilio –en un primer momento en Francia y después en los países de América) es rica en lo que a aspectos retóricos se refiere. Sin embargo, únicamente presentaré aquellas muestras que sirvan de ejemplo de la huella del exilio en la creación poética bartriana. La retórica en él, especialmente expuesta mediante un vasto sistema metafórico, está condicionada por la historia personal, del país y –acaso– del mundo; también, valga decirlo, está íntimamente relacionado con la concepción autoral de la naturaleza de la eternidad (renovación constante/tiempo cíclico).

2.1.1 *La inventio: algunas cuestiones de tónica*⁸¹

Tomando como punto de partida la tónica tradicional, el poeta, al hablar de algunas de las características del exilio y del exiliado, recurre a nombrar y hacer un homenaje a personas importantes para su entorno y para la historia de su país en un intento de «incorporarlos al espíritu de la poesía» (como propone en su *Ecce homo*). Existe en ello una gradación: a cada personaje le corresponde un *tratamiento* lírico distinto, acaso llevado por el nivel de dominio de la técnica poética. Todos aquellos amigos y camaradas van siendo incorporados al espíritu épico, casi todos tienen rasgos heroicos y aspectos llenos de ternura por los que merecen ser recordados.

Veamos la parte que corresponde a los elogios. Los primeros que reciben ese tratamiento son los compañeros de guerra que pueden ser presentados de dos maneras, a saber: marchando buscando la muerte o abatidos ya por ella. Nos encontramos en los primeros momentos poéticos con «El fill al front»:

⁸⁰ *Ibid.*, p. 10. Éste volumen constituye en gran medida la base del análisis retórico que sustento.

⁸¹ «[...] *inventio* (o *invenio*) no significa “invención, creación”, sino “hallazgo”: el orador no se propone pergeñar ideas nuevas, sorprendentes o inhabituales, sino seleccionar en un catálogo perfectamente tipificado los pensamientos más adecuados para exponer su tesis; *invenire* es buscar en la memoria, que es concebida como un conjunto dividida en *topoi* o *loci* (tópicos o “lugares”) en donde se encuentran las ideas susceptibles de aplicación.», Azaustre y Casas, *op. cit.*, p. 22.

Et veig entre milers, entre milions, individual i anònim fragment d'història en marxa, fill meu...

Descanses, infant i tità, com una fulla i com una muntanya.

Prop teu, sobre l'espiga de lluna de la teva baioneta, brilla la papallona de la llibertat.⁸²

A través del discurso de una madre que añora a su hijo combatiente, el poeta logra dar una visión de lo que él considera son los participantes de una guerra, sabido único pero inevitable e infatigable fragmento en la conformación de la memoria del mundo. Mediante construcciones paradójicas se presenta el carácter del soldado y aquello que lo circunda. La persecución de la eternidad con que empieza por ser nombrado y escuchado se hace presente «Veu en la nit» al hallar el momento idóneo para expresarse al decir que «des de la meva tenebra eriçada de baionetes i feixuga de canons adormits,/ aquesta nit vull parlar»: esas condiciones dramáticas hicieron que el poeta viviera de forma espiritual y material la guerra y que la sintiera como una tragedia humana. Anna Murià recuerda las palabras al respecto:

[la guerra m]e centró absolutamente como poeta por lo que tenía de proyección dramática absoluta y me maduró como hombre al sentirme profundamente hombre y profundamente humano entre otros hombres que se parecían a mí. Aborrezco la guerra pero nunca podré olvidar lo que le debo. Yo creo en el amor que federa y detesto el odio que secesiona...⁸³

En esa marejada bélica se alza la voz del poeta para alumbrar el sufrimiento y la miseria porque

Cal que sapigueu de mi, de nosaltres.

Cal que us llanci la *solitud* de milions com jo:

vides *clivellades* per sols furiosos, amb dring de *cantimplora buida* al costat, i perseguides de *metralles persistents*.

Durant mesos i mesos hem dormit sobre la terra dura, sense veure l'estelada infinita, indiferents als meteors.

Masteguem cançons quan les corretges estrenyen *els nostres cossos famèlics* i hem cavat *bressols de fang* per a la *mort brusca*...

¿Què sabeu vosaltres de la cigarreta i la manta compartides,

⁸² [Te veo entre miles, entre millones, individual y anónimo fragmento de historia en marcha, hijo mío.../ Descansas, niño y titán, como una hoja y como una montaña./ Cerca de ti, sobre la espiga de luna de tu bayoneta, brilla la mariposa de la libertad.] en *Obra poètica completa I, 1938-1972*, introd. de Francesc Vallverdú y al cuidado de Llorenç Soldevila, Barcelona, Edicions 62, 2ª ed., 1985, p. 55. Para los textos de Bartra recurro a las versiones catalanas que traduzco igualmente en notas, salvo en casos que señale lo contrario –las traducciones del propio Bartra cuya *versión* ya no corresponde con la última que él revisó, para la edición de las *Obres Completes*, de 1971-1972. (Lo citaré en el cuerpo del texto con el volumen en romanos y la página en arábigos.)

⁸³ *Crònica...*, p. 41.

de les esperades cartes amb perfum de vida jove que hom llegeix a poc a poc perquè durin més? (I, 49).⁸⁴

La situación reflejada en las palabras que subrayo no puede ser más que de constante peligro y miedo, es desesperada: todo apunta a la muerte brusca y repentina, mientras tanto se ha de convivir con muchas carencias aparte de que parece no haber interés en el acontecer del mundo. Después hay un asomo de vida, leve aunque igual de estremecedor, porque deja ver lo efímero y estrecho de las alegrías que viven los combatientes. Es una idea que se amplía en el siguiente fragmento de *Màrsias i Adila*, en el «Cant I»:

Els fidels camarades
de manta i cantimplora,
de bales i balades,
els germans de l'estrella,
desfilen en silenci com una matutina
estrofa coronada de llorers invisibles...

*La mort vol tatuar-los
amb els seus voliacs
i per a ells aixeca
els llessamins de gebre...
Per llur glòria maldo amb el cant a mig pal,
i, a l'enronquida gola, la salva d'un sanglot.*

*Caiguts per a la vida
com titànics petons,
prevaldran en el sílex
de les boques llibertes.
Per a ells no demano que l'ametller s'endoli:
perquè el meu foc hereta llurs membrances vernals. (I, 340-341)⁸⁵*

De nuevo se menciona la solidaridad que existía entre los soldados. Compartían, más allá del *oficio*, los momentos de regocijo y los de penurias y las horas de ruido de metrallitas y las de

⁸⁴ [Es necesario que sepan de mí, de nosotros./ Es necesario que os lance la soledad de millones como yo:/ vidas hendidas por soles furiosos, con tintineo de cantimplora vacía al costado,/ y perseguidas de metrallas persistentes./ Durante meses y meses hemos dormido sobre la tierra dura, sin ver el infinito cielo estrellado,/ indiferentes a los meteoros./ Masticamos canciones cuando las correas aprietan nuestros cuerpos famélicos/ y hemos cavado cunas de lodo para la muerte brusca...// ¿Qué sabéis vosotros del cigarrillo y la manta compartidos,/ de las esperadas cartas con perfume de vida joven que uno lee poco a poco para que duren más?]

⁸⁵ [Los fieles camaradas/ de manta y cantimplora,/ de balas y baladas,/ los hermanos de la estrella,/ desfilan en silencio tal una matutina/ estrofa coronada de invisibles laureles...// La muerte quiere tatuarlos/ con sus murciélagos/ y para ellos levanta/ los jazmines de escarcha...// Por su gloria procuro el canto a media asta,/ y, en la ronca garganta, la salva de un sollozo...// Caídos para la vida/ como titánicos besos,/ prevalecerán en el sílex/ de las bocas libres./ Para ellos no pido que el almendro se enlute:/ porque mi fuego hereda sus recuerdos vernaes.]

canciones en calma. Además, a pesar de la muerte que los circunda y espera, se marca ese hecho que leemos: el homenaje *vestido* de canto para honrar su memoria, porque aunque hayan sido abatidos prevalecerán a causa del sílex de los libres. Piénsese en los usos antiguos de este material (como el pedernal) ya como arma, ya como originador del *fuego*; aquí el del poeta hereda sus recuerdos vernales, ya sea porque eran jóvenes o porque constantemente harán su aparición. El frente de guerra no dejará de ser evocado bajo diversas formas y en diferentes momentos de la poesía de Agustí Bartra.

También reciben una mención sentida las figuras señeras que ponían calma en las ansias por acabar el exilio y que eran ejemplos a seguir dentro del nacionalismo (político y lingüístico) de que era parte el poeta. A modo de sobrepujamiento no puede obviarse el que reciben, en sendos poemas hacia 1954, Josep Carner y Lluís Companys. El primer caso se titula simplemente «A Josep Carner» y lleva un epígrafe que reza «En els seus setanta anys» y en él se lee:

¿Qui no escolta *ta forja al cor de l'idioma*,
i ta joia daurada d'esbatanats balcones,
i el teu brum d'oratjol al bell mig d'una coma,
Booz de les cançons
a qui el vers es rendeix com una Rut serena
poeta *tant de pàtria com del profund país*
d'on s'alça, resplendent, la fada que s'ofrena
darrera el seu somrís?
[...]
No s'omple en fosca sitja el tomb de tes anyades
ni et vincularan l'alerta palmes de jubileu,
car ets com aquèducte d'aigües acarrerades
d'on tot un poble beu.
Com més sola en el temps, més recta és la columna. (I, 154-155)⁸⁶

La exaltación hacia Carner no puede ser de otra manera: en el primer verso está una imagen muy cara a Bartra: el Canto, como los metales, se trabaja con fuego y martillo, y la de Carner está labrada en el corazón del idioma. A continuación señala un par de sensaciones más: su poesía es alegría desbordante y viento suave en el dominio preciso de la lengua; después se dirige al poeta al otorgarle una fuerza amorosa de dominio sobre el oficio poético al tiempo que

⁸⁶ [¿Quién no escucha tu forja en el corazón del idioma,/ y tu alegría dorada de abiertos balcones,/ y tu susurro de brisa al justo centro de una coma,/ Booz de las canciones/ a quien el verso se rinde como una Rut serena/ poeta tanto de patria como del profundo país/ de donde se alza, resplandeciente, el hada que se ofrece/ detrás de su sonrisa? [...]/ No se llena en oscura sima el tumbo de tus añadas/ ni te vincularán la alerta palmas de jubileo,/ porque eres como acueducto de aguas acarreadas/ del que todo un pueblo bebe./ Cuanto más sola en el tiempo, más recta es la columna.]

pondera lo que de cívico tienen sus obras al mencionar juntamente “patria” y “país”. Los últimos tres versos que presento son remarcables en tanto muestra del agradecimiento expresado hacia su maestro y amigo a quien las letras catalanas deben (y beben, como «acueducto de aguas acarreadas») mucho: ese pueblo del que habla Bartra no es otro que el de la poesía. Finaliza con que la singularidad conduce hacia un ideal de perfección poética.⁸⁷

Especialmente por la forma en que es presentado en el «Coral a Lluís Companys per a moltes veus», donde no de manera dialogada sino conjunta (un «adollament de veus paralel·les» –‘chorreo de voces paralelas’–, explica Bartra) el poeta y el coro recuerdan la importancia del presidente Companys,⁸⁸ al partir desde «el temps d’un home que viu en l’exili les seves afirmacions i s’acara, en un moment donat de la seva emoció i record, amb la figura d’un altre home transcendit pel mite i elevat a símbol totalitzador de la pàtria.» (I, 231):⁸⁹

Lluís de Catalunya, *President d’ombra encesa
des del puig de la infàmia fins a l’eternitat:*
a un cantó duus un *aire de gesta i Marsellesa,*
a l’altre marxa l’himne *de la ira i del blat,*
i, *estesa a ton anhel, la pàtria no forjada,*
amb mig rostre de pedra i mig rostre de cel,
i en ses estranyes l’eco d’una semença alada
que li somou l’espera de centúries de gel.
[...]
Entre llàgrima i pedra, qui no et nega t’invoca.
En la nit dels vivents, dins l’espera dels morts,
tu ja sembres els himnes a l’adormida boca

⁸⁷ Bartra escribió sobre Carner: «Poesía vivaz, de matiz y virtuosismo, pero también de raptó y civilidad, un gran diálogo con las cosas puras circundantes y –con *Nabí*– fuerza imprecatoria y de interrogación; poesía que pone anillos de oro al silencio y ha hecho tintinear el yunque de nuestro idioma con ritmos y sonoridades que penetrarán los siglos. Porque el Canto no muere y el poeta *no escribe su nombre sobre el agua...*», *Sobre poesía*, p. 27, el subrayado es de A.B.

⁸⁸ Recordado por ser el único presidente democráticamente electo (de la Generalitat durante la Segunda República de 1934 a 1940) ejecutado en Europa (luego de ser capturado en Francia por la Gestapo y fusilado por el franquismo). Bartra albergaba un sentimiento de gratitud y admiración pues su único recuerdo del presidente lo constituye «el momento de dejar Europa fuimos a despedirnos de él y, en su persona, de la patria; aquel hablar suyo amistoso, que Bartra escuchaba por primera y última vez, sus palabras buenas y su gesto paternal de darle quinientos francos para las necesidades del viaje.» Murià, *op. cit.* 98. Otros textos dedicados a este personaje provienen de Ventura Gassol, «Al President Companys»; de Josep Carner, «Fi de Lluís Companys»; de Pablo Neruda, «Canto en la muerte y resurrección de Luis Companys» (en la *Tercera residencia [1945-1945]*, pp. 97-98); y de Joan Brossa, «Oda al President Companys», v. Josep Bargalló Valls en «“No digueu que ell és mort...” Quatre planys per al President Companys (Gassol, Carner, Neruda i Brossa)» en *Josep Bargalló. Torredembarra sur mer*, blog personal del académico, 14 de octubre de 2013. (Vínculo activo comprobado el 6 de febrero de 2014.)

⁸⁹ Es la nota que Bartra redacta al final de *L’evangeli del vent*; «el tiempo de un hombre que vive en el exilio sus afirmaciones y se enfrenta, en un momento dado de su emoción y recuerdo, con la figura de otro hombre trascendido por el mito y elevado a símbolo totalizador de la patria.»

dels somnis militants, les fraternes cohorts.
Tu ja escoltes *la sang que l'aurora reforça*,
sentinella que puja cap a fruits i ramells;
ja toques i sorprens, sota la negra escorça,
el cos primaveral armat de verds dardells.
Però no dormiràs sense espines d'alerta,
vastament *ajagut de cims a litorals*,
fins que *en un altre juny* de la pàtria lliberta
no ressoni en la terra *l'antic bon cop de falç...* (I, 186/188-189)⁹⁰

La nobleza de espíritu de Companys, acaso enaltecido por su injusta ejecución, incita al poeta a nombrarlo a la usanza antigua, como los gobernantes de prosapia y los héroes de historias épicas. La caracterización continúa cuando es descrito como «sombra encendida» desde el monte de la infamia (fue asesinado en Montjuïc) hasta la eternidad. Su imagen está rodeada de toques gloriosos conformados por los llamamientos en defensa de la patria –señala las dos últimas en en que vivió («aire de gesta y Marsellesa» e «himno de la ira y el trigo»). La muerte interrumpió el cumplimiento de su anhelo, que consistía en forjar una patria propia: empero su memoria lo alimenta «en la noche de los vivos, en la espera de los muertos» y anima a continuar el camino que le fue bloqueado. Lluís Companys, cuya presencia es inconmensurable («de cimas a litorales»), no dormirá hasta que, como dice ese himno de la ira y el trigo, «Els segadors», llegue otro junio y resuene el golpe de la hoz tan esperado.⁹¹

Los espacios también forman parte de la tópica. A través de ello Bartra va trazando un mapa poético de su exilio, conforme éste iba avanzando. Los momentos clave dentro de ese ciclo de exilio corresponden a 1) la salida de Cataluña y el embarco hacia América –desde Francia– y la llegada al Caribe, 2) los viajes a Estados Unidos y 3) la residencia en México. Es digno de

⁹⁰ [Lluís de Cataluña, Presidente de sombra encendida/ desde el monte de la infamia hasta la eternidad:/ de un lado llevas un aire de gesta y Marsellesa,/ al otro marcha el himno de la ira y el trigo,/ y, extendida en tu anhelo, la patria no forjada,/ con medio rostro de piedra y medio rostro de cielo,/ y en sus entrañas el eco de una simiente alada/ que le remueve la espera de centurias de hielo. [...] Entre lágrima y piedra, quien no te niega te invoca./ En la noche de los vivos, en la espera de los muertos,/ tú ya siembras los himnos en la adormecida boca/ de los sueños militantes, las fraternas cohortes./ Tú ya escuchas la sangre que la aurora refuerza,/ centinela que sube hacia frutos y ramos;/ ya tocas y sorprendes, bajo la negra corteza,/ el cuerpo primaveral armado de verdes dardos./ Pero no dormirás sin espinas de alerta,/ vastamente tendido de cimas a litorales,/ hasta que en otro junio de la patria libre/ resuene el antiguo buen golpe de hoz...]

⁹¹ «Els segadors» es el himno de Cataluña y alude a la lucha emprendida por los segadores en junio de 1640, durante la Guerra de los Treinta Años. Algunas personas acostumbran entonarlo en las conmemoraciones a Lluís Companys, cada 15 de octubre (día de su muerte), en muchas partes del territorio catalán. El estribillo de dicho himno dice: «Bon cop de falç!/ Bon cop de falç, defensors de la terra!/ Bon cop de falç!», [«Buen golpe de hoz, defensores de la tierra»]. Sobre los símbolos nacionales catalanes consúltese la página de la Generalitat de Catalunya: <http://www.gencat.cat/catalunya/cas/coneixer-simbolsnacionals.htm>. (Vínculo activo comprobado el 6 de febrero de 2014.)

atención observar la necesidad que siente de poetizar las experiencias en los países donde se sabe de paso (República Dominicana, Cuba, Estados Unidos) y la reticencia a referir hechos y experiencias vividas en el país que hasta entonces lo había acogido por trece años.

«Recordar es evocar con dulzura», afirmaba Bartra a su padre en una carta redactada en el viaje de Cuba a México. Una nota que se lee optimista de cara al futuro que esperaban él y su mujer. Los años de alargada espera y anhelo del retorno le hicieron ver al poeta que había que existir solo necesariamente. El territorio al que felizmente estaban por llegar no hacía más que evocar con una fuerza intensa todo aquello que se identifica con Cataluña o, al menos, lo que Bartra pensaba que tenía una conexión con su país. A lo largo de los primeros poemas las menciones y alusiones a la añoranza de la patria son una constante que puede sintetizarse en la tercera de las «Estances a la Mediterrània» (que dedica a una de las figuras señeras del catalanismo en el exterior, Lluís Nicolau d'Olwer—integrado a El Colegio de México antes de morir—). Se lee:

Mar de l'enyor, *evoco de lluny tes primaveres,*
ara que el front em besen les dríades de mel,
i l'ametller floreix entre l'ona i les eres,

i les proes es giren al dolç esglai del cel...
De lluny, més posseïda! No l'enyor que es desfila,
sinó *el naufrag estrenu*, ric de la dura arrel,... (I, 152)⁹²

En la «Oda a Catalunya des dels tròpics», publicada originariamente en forma de *plaque* en 1942, está presente un homenaje que le rinde a la tierra natal desde las lejanías americanas. Así, en un primer momento, evoca a Cataluña:

Vigoria del vol de la meva sang sense diàleg,
zenit del meu cor i de les marxes mudables,
ets tu, Pàtria!
El món m'oculta l'uniforme de la teva tristesa noble i callada,
però no deixen d'arribar-me les barques que endoles clandestinament... (I, 73)⁹³

⁹² [Mar de la nostalgia, *de lejos evoco tus primaveras*,/ ahora que las dríadas de miel besan mi frente,/ y el almendro florece entre la ola y las eras,/ y las proas se vuelven al dulce espanto del cielo.../ ¡De lejos, más poseída! No la nostalgia que se deshila,/ sino *el valeroso naufrago*, rico de la dura raíz,...] Mi subrayado.

⁹³ [Vigor del vuelo de mi sangre sin diálogo,/ cenit de mi corazón y de las marchas mutables,/ eres tú, ¡Patria!/ El mundo me oculta el uniforme de tu tristeza ennoblecida y callada,/ pero no dejan de llegarme las barcas que enlutas clandestinamente.] La suerte del título del poema es curiosa en lo que representa a la recuperación del legado catalán al exilio: una sección del portal *Lletra. Literatura catalana a Internet* de la Universitat Oberta de

Hay, sin embargo, muestras de que la patria vive en cada exiliado a sólo través del recuerdo, los orígenes rara vez se olvidan. Pocas veces Bartra hace referencia al lugar donde vive su exilio. Sucedió aquello que decía más arriba: se integró «hasta donde pudo» en la cultura de nuestro país. El recuerdo es, para el exiliado, un resquicio donde asirse ante la inminente caída al vacío que causa el dolor de la lejanía. Dice Bartra en la misma «Oda...»:

Plor i sanglot potser, però l'enyorança no.
¿Com podria enyorar-te si no t'has després de mi,
si ets tan forta d'existència com l'amor en el refugi dels cossos?
Tu ets la terra,
l'arbre,
el foc. (I, 73-74).⁹⁴

Cataluña, la patria, se convierte en un elemento que otorga vida, como la tierra y sus primaveras. Es el punto más alto o la culminación de un objeto («cenit de mi corazón») al ser evocada, y ser una realidad tan vigorosa e impresionante como pueden serlo el árbol y el fuego.

Hacia 1950, la familia Bartra Murià viaja a Estados Unidos por la concesión de la beca Guggenheim. La sección *Els alciónics cels* perteneciente a *L'evangeli del vent* y abunda en referencias a las experiencias vividas en Estados Unidos. Ahí nos encontramos con un poema que me parece revelador puesto que es un indicio del sentimiento que la contemplación del paisaje de las nuevas geografías visitadas y percibidas genera en el poeta. Me refiero a «Sota les estrelles d'Arkansas», en que el poeta empieza a reconocer que la tierra pertenece a la sombra de la noche extranjera, además de ser un «fanal que fulgura como el corazón de la ausencia» y de repente

els astres m'endolceixen l'atònita palpebra!
Són els astres de sempre de ma pàtria antiga,
són els astres de sempre dels meus somnis fidels,
les constel·lacions amb sa abraçada amiga,
les garbes radiants a l'era dels meus cels...
[...]
oh purs estels d'Arkansas
que amb impassible pressa,
ungint-me la ferida prometeica del flanc,
meneu l'àuria gesta
d'on s'alça el vol sonor d'un ocell de ginesta! (I, 109-110)⁹⁵

Catalunya (letra.uoc.edu/) dedicada a recoger parte de las letras catalanas en México lleva el nombre de «Catalunya des dels tròpics».

⁹⁴ [Llanto y sollozo tal vez, pero no la añoranza./ ¿Cómo podría añorarte si no te has desprendido de mí,/ si eres tan fuerte de existencia como el amor en el refugio de los cuerpos?// Tú eres la tierra,/ el árbol,/ el fuego.]

No hay manera en que el poeta consiga olvidarse de lo que dejó atrás al salir al exilio. Todo le recordará inevitablemente a su país, ya que es parte de él. La maravilla de la poesía se hace presente: la contemplación del cielo y las estrellas de Arkansas, que evocan los propios, los de Cataluña, porque son los mismos, pero se miran diferente. Así la poesía y también cada nuevo amanecer.

El tercer libro de *L'arbre de foc*, el *Poema de Rut*, es una de las primeras (re)apropiaciones de temas bíblicos y mitológicos que presentará Bartra. Aquí, como se sabe, Rut decide acompañar a su suegra Noemí hasta Belén luego de la muerte de sus esposos. Aquella sufre la adaptación al nuevo hogar, al que se refiere como: «Terra nova! Bressol de blava llunyania/ que gronxa un sol sorprès de la rosa del dia.» (I, 91).⁹⁶ Después, conforme se va adaptando y ante la esperanza de unirse con Booz (personaje de gran raigambre literaria), sabemos que es como

Núvol sense frontera,
obert aire insubmís,
ja no em sento estrangera
en aquest clar país (I, 92),⁹⁷

podemos suponer que al menos ése era el sentimiento que pretendía albergar una vez asentado en el exilio en un claro país.

Es casi hasta las «Estances d'Atzingo», pensadas primeramente como «Elegies d'Atzingo», compuestas hacia 1954, y algunos poemas subsecuentes, que aparecen referencias a lo mexicano, especialmente al entorno rural. La actitud que se desvela en este poema es remarcable pues pareciera que la voz poética ya tiene claro que el exilio puede durar más de lo que esperó y precisa un cambio en el curso del quehacer poético. Es el cementerio de Tetela la ocasión perfecta para contrastar ambos paisajes –el ajeno y el propio– dado que el escenario se le aparecía desolado (ni sauces, ni laureles ni doradas estelas), a diferencia de lo que aún tiene por propio. El inicio de la primera estancia indica el nivel de oposición entre ambos territorios, uno magnificado por lo perceptible y el otro magnificado por la memoria:

⁹⁵ [¡...los astros de Arkansas me endulzan el atónito párpado!/ Son los astros de siempre de mi patria antigua,/ son los astros de siempre de mis sueños fieles,/ las constelaciones con su abrazo amigo,/ los radiantes haces en la era de mis cielos.../[...] ¡oh estrellas puras de Arkansas/ que con impasible prisa,/ ungiéndome la herida prometeica del flanco,/ conducen el áurea gesta/ de do se alza el vuelo sonoro de un pájaro de genista!]

⁹⁶ [¡Tierra nueva! Cuna de azul lejanía/ que mece un sol sorprendido por la rosa del día.] Vale recordar aquello que Booz dice en *Rut* 2:11, luego de saber el origen de ésta: «y que dejando a tu padre y a tu madre y la tierra donde naciste, has venido a un pueblo que antes no conocías».

⁹⁷ [Nube sin frontera,/ abierto aire insumiso,/ ya no me siento extranjera/ en este claro país.]

*Enllà de la nit nàhuatl, el record ve dels astres.
No puc cantar-los: antiga és ma veu
en la ventosa pàtria on eterns són els rastres
de l'alció i l'hel·lènica deu.
Oh efímeres estrelles, mortals en la mirada,... (I, 180)⁹⁸*

Pareciera que no le es fácil poetizar sobre lo que ha estado alrededor suyo por muchos años y que el canto ahí surgido no será hecho con la voz antigua de la patria cuyos signos son eternos, a diferencia del carácter efímero de los astros mexicanos. Esta actitud continúa hacia la tercera y última estancia, con cierto dejo de desazón hacia México y de firme añoranza por Cataluña:

*Oh terra sense autumnes, de ràpides entranyes,
de déus feixucs i ingràvids colibrís:
no em lliga allò que serves, i, mirant tes muntanyes,
més certes sento les del meu país.
Perquè vinc d'altres morts i vaig cap a altres vides,... (I, 181)⁹⁹*

Este último verso citado refleja una de las actitudes vitales y literarias de Agustí Bartra, tal es su inclinación hacia lo cíclico.¹⁰⁰ Ante los «muertos oscuros de Tetela» la voz poética se acuerda de los suyos, los «muertos de la patria en fuego y flagelos», pues son éstos los que generan los ánimos suficientes para forjar un canto, para hacer poesía.

⁹⁸ [Allende la noche náhuatl, el recuerdo viene de los astros./ No puedo cantarlos: antigua es mi voz/ en la ventosa patria do eternos son los rastros/ del alción y la helénica fuente./ ¡Oh efímeras estrellas, mortales en la mirada,...]

⁹⁹ [¡Oh tierras sin otoños, de rápidas entrañas,/ de dioses pesados e ingravidos colibrís:/ no me liga aquello que ofreces, y, mirando tus montañas,/ más ciertas siento las de mi país./ Porque vengo de otras muertes y voy hacia otras vidas,...] El subrayado es mío.

Bartra expondrá este sentimiento en una carta a Antoni Ribera del 6 de enero de 1952; Dice que lo que México le ofrece es todo extrañeza y desarraigo, pero existe la intención de transformar esas vivencias en poesía (los comentarios que hace acerca de las estrellas que recuerdan los versos arriba citados unas páginas arriba). Cito en extenso: «Te escribo cerca de la ventana abierta, de cara a un verdor profuso y a un horizonte cercano de donde se alza el Popocatepetl con la cima nevada. Es muy bello y real lo que tengo al alcance de mi mirada pero, al mismo tiempo, es extraño y sin confianza. Yo no me siento integrado. Por el cielo matutino vuelan bandadas de zopilotes (unos buitres chiquitos con la punta de las alas manchadas de blanco) y de la cercana Cuernavaca suben dulces sonidos de campanas. Pero todo esto no *entra* en mí; sólo pasa. Como las estrellas azules que contemplé un buen rato ayer: no eran *mis* estrellas. Este sentimiento de extrañeza y desarraigo tiene ahora un aspecto tan vivo que tendré que resolverlo en poesía, si puedo. Y tal vez sí pueda, porque tengo la impresión de que coinciden lugar y momento para escribir las *Elegías de Atzingo*. Ayer escribí algunos versos que pueden ser el comienzo.», *Sobre poesía*, p. 35. (Cursivas de Agustí Bartra).

¹⁰⁰ «Algo muere en todo nacimiento y algo nace en toda muerte...» llegará a enunciar en su *Quetzalcoatl*, (FCE, México, 2008, p. 104.)

2.1.2 *La elocutio: los tropos y figuras*

Otro de los elementos importante para la retórica es la *elocutio* que es la forma en que está expresado, con palabras, un discurso para que sea «elegante y convincente. Es ésta, por tanto, la dimensión que hoy llamamos *estilo*»¹⁰¹ y dentro de ella hallamos tres cualidades que lo distinguen: la *puritas* (corrección gramatical de la lengua empleada), la *perspicuitas* (comprensibilidad del discurso) y –aquella que nos importa para las siguientes páginas– el *ornatus* (el embellecimiento verbal del discurso). Asimismo existen los registros de la elocución contenidos en el *genus humile* (estilo llano, que busca la enseñanza), el *genus medium* (estilo medio, que busca deleitar) y el *genus sublime* (estilo elevado, que busca conmover).¹⁰²

Lo que se verá de la poesía bartriana corresponde, según lo dicho por Azaustre, a este último nivel del registro elocutivo, pues el exilio y sus causas y consecuencias, no eran algo de pequeña valía, al contrario: había que elevar la condición del hombre a través del canto y él sabía que podía hacerlo mediante tratamientos llenos de solemnidad y heroicidad.

Una de las figuras predilectas de Agustí Bartra son los oxímoros y las construcciones antitéticas.¹⁰³ Pienso que en Bartra hay un carácter conciliador que provoca el florecimiento de este recurso. Tenemos el ya mostrado verso del hijo soldado que al descansar es «*infant i tità, com una fulla i com una muntanya*», (I, 55), donde el reposo otorga la posibilidad de verlo en *contraria complementación*. Es importante aquí ver lo que hace tras del oxímoron: ya dijo que el soldado es niño y titán y después parece explicar la frase a través de comparaciones con esos sustantivos: es frágil y pequeño como una hoja además de ser grande y prodigiosamente fuerte como una montaña, ambas a la vez.

En «*Veü en la nit*» alude al recuerdo de los caídos en la guerra, que provocan pesar pero a la vez representan algo delicado que mueve al poeta a querer convertirlos en tema de su poesía:

El seu record em pesa al front amb una feixuguesa de mare vella
i posa *pètals* damunt *l'enclusa del meu cor*.
¿On trobarà la meva ànima *martells suaus* per a *forjar-los*? (I, 49)¹⁰⁴

Del mismo modo opone elementos bélicos con la naturaleza. Aquí es la luna tenue que como taumaturga provoca una metamorfosis:

¹⁰¹ Azaustre, *op. cit.*, p. 80. De ahí también extraigo las clasificaciones siguientes.

¹⁰² *Ibid.*, pp. 80-82.

¹⁰³ Azaustre y Casas definen al oxímoron como la frase en que «dos términos contrarios [están] reunidos en una sucinta unidad conceptual, y, por tanto, de expresión», *ibid.*, p. 120.

¹⁰⁴ [Su recuerdo me pesa en la frente con una pesadez de madre vieja/ y pone pétalos sobre el yunque de mi corazón./ ¿Dónde hallará mi alma martillos suaves para forjarlos?]

La lluna minsa
converteix
en espigues
les baionetes
i s'amaga dessota els encreuats fusells... (I, 335)¹⁰⁵

El amor es otro de los ejes temáticos (y vitales, dada la importancia que para ello tiene la mujer y la familia) y ahí también hay muestra de esa voluntad conciliatoria recurrente en muchos ámbitos. En la «Cinquena elegia», el poema amoroso del *Ecce homo*, tenemos un caso cuando el poeta se refiere a él mismo para ensalzar la figura de la amada, mediante una imagen similar a la primera que presenté en el «infant i tità»:

Dona meva de nu cantant i ungit de lluernar sarònica,
companya de la meva gegantina tendresa:... (I, 433)¹⁰⁶

El siguiente caso lo extraigo de un momento similar que data de los últimos momentos en la vida de Agustí Bartra, pero que se relaciona con el anterior, donde el poeta se expresa con serenidad a la vez que con dolor:

Anna dorm al meu costat.
Jo tinc el flanc lancinat.
Dorm, Anna, ferro i bondat. (II, 474)¹⁰⁷

Ahora es la mujer la que recibe los adjetivos contrapuestos: es ella quien «en el trajín y la bonanza, gobiernas con un dedo», dirá versos después. Dos sustantivos tan opuestos entre sí: uno es concreto, es tangible y lo otro es lo opuesto, intangible y abstracto. Tal parece ser la concepción no sólo de la amada y las cualidades que en ella ve sino también la propia concepción del amor.¹⁰⁸

También la anáfora es una de las maneras de expresión de Bartra con la que, esencialmente, busca reforzar el efecto y probablemente transmitir las sensaciones que envuelven su condición vital en ese momento.¹⁰⁹ En la poesía de guerra de Bartra nos encontramos con algunos ejemplos.¹¹⁰ Presento dos poemas de la época previa al exilio, «En molts llocs d'aquest

¹⁰⁵ [La luna endeble/ convierte/ en espigas/ las bayonetas/ y se esconde debajo de los cruzados fusiles...]

¹⁰⁶ [Mujer mía de nudo cantante y ungido de lumbrera sarónica,/ compañera de mi gigantesca ternura.]

¹⁰⁷ [Anna duerme a mi costado./ Yo tengo el flanco lancinado./ Duerme, Anna, bondad y fierro.]

¹⁰⁸ Jaime Labastida ha hecho hincapié, entre otras cosas, en este fragmento para hablar de su recuerdo hacia el poeta en «La poesía de Agustí Bartra» en *Poesía y exilio: Los poetas del exilio español en México*, pp. 259-265.

¹⁰⁹ Azaustre y Casas definen a la anáfora como la «repetición de una palabra o grupo de palabras a comienzo de verso o frase», Azaustre, *op. cit.*, p. 97.

¹¹⁰ Probablemente, mas no forzosamente, relacionados con algunos largos pasajes anafóricos de Whitman, sobre todo de «Starting from Paumanok» y *Song of Myself*.

món» y «Ningú no ha pensat...», donde la anáfora funciona para hacer evidente la presencia de dos cosas dentro del pensamiento bartriano: en el primero, aún en el campo de Agde, la voz poética se repite las cosas buenas que hay fuera del campo de concentración; nunca opone lo positivo que está «en muchos lugares de este mundo...» con lo que hay de negativo en el campo, salvo en el último hemistiquio «¿Qué pides, pesado corazón?»:

En molts llocs d'aquest món hi ha espais de blat madur
sota cels on els cants tenen un vol segur...
En molts llocs d'aquest món la llum du mocador
al cap com una noia perduda en la foscor...
[...]
En molts llocs d'aquest món l'ombra balla amb l'aroma
i la joia és un nen que fuig amb una poma.
[...]
En molts llocs d'aquest món, espais, llum i campanes,
hores, amor i tombes... Cor feixuc: què demanes? (I, 63)¹¹¹

En el segundo caso la desesperación ante una muerte cercana lo hace dudar de si aquellos amigos y conocidos que el poeta ha dejado afuera de los campos de concentración piensan en él y, por supuesto, en la posibilidad de morir ahí dentro:

Ningú no ha pensat en la meva mort,
ningú no ha escollit encara el fosc bressol on dormirà el meu esquelet
El mar no sap que haurà d'ajeure el so de la meva vida damunt la farina de les
seves platges secretes
[...]
Ningú no ha pensat en la meva mort.
Ningú no sap que un dia les meves llàgrimes aniran a cantar, soles, al peu dels
crepuscles,
mentre la meva ànima s'obrirà amb la corol·la més gran de la seva alegria...

Ningú no ha pensat que em caldrà abandonar el meu sol a una gossada de sanglots,
dins una selva de boira,
i que els meus pensaments se suïcidaran amb una corda d'escuma.

Ningú no ha pensat en la meva mort.
No, ningú no ha pensat que vindrà un temps que només m'ocuparé de sotjar com
creix un racó d'herba

¹¹¹ [En muchos sitios de este mundo hay espacios de trigo maduro/ bajo cielos donde los cantos tienen un vuelo seguro...// En muchos sitios de este mundo la luz lleva pañuelo/ en la cabeza como una chica perdida en la negror.// En muchos sitios de este mundo la sombra baila con el aroma/ y la alegría es un niño que huye con una manzana...// En muchos sitios de este mundo, espacios, luz, campanas,/ horas amor y tumbas... ¿Qué pides, pesado corazón?]

on la llum anirà a vinclar els seus fràgils joncs d'or... (I, 65)¹¹²

En *Odisseu* nos encontramos con un ejemplo tal vez prototípico de la anáfora: el polisíndeton, el caso del último poema del libro, «L'incendi del mar», en donde la repetición (más allá del fragmento) de la conjunción copulativa «y» refuerza la idea de un estilo oral aditivo que proviene de la fuente homérica y traspasado, seguramente, con las numerosas traducciones realizadas en distintas lenguas.¹¹³

I Ulisses, 'jagut sobre els troncs del rai que es gronxava en les ones,
sentia la vela ben viva encara de llum i de vent,
malgrat que la nit aviava al cel sos primers falcons d'ombra
I els astres vingueren, més tard, les Plèiades, l'Óssa, Orió,
en roda sabuda, *i* del mar eixí, entotsolada, la lluna.
Eixí lentament pel cantó d'Eea el vermell pleniluni,
i Ulisses, de cara a l'airina lleu que bufava de l'est,
movia amb mà fluixa el timó, sotjant la gran aigua tranquil·la,
la mar, paridora immortal de déus en els aoris sorrals,
i el son no venia a aclucar sos ulls resplendents d'estelada... (I, 132-133)¹¹⁴

En un poema que Bartra extrae de su novela *La luna muere con agua* y que coloca dentro de *L'evangeli de vent* se nota otro tipo de anáfora, llevada por la escena misma del poema en que la voz poética se dirige a Braulio, el campesino protagonista de dicha novela. En «Destrucció de la ciutat dels palaus», así como en la narración, parece que el autor quiere imprimir un sello lingüístico cercano a su idea de la oralidad de la literatura prehispánica (él mismo marca en

¹¹² [Ninguno ha pensado en mi muerte,/ ninguno ha escogido aún la oscura cuna donde dormiré mi esqueleto/ El mar no sabe que habrá de derribar el sonido de mi pluma sobre la harina de sus playas secretas/[...] Ninguno ha pensado en mi muerte./ Ninguno ha pensado que un día mis lágrimas irán a cantar, solas, al pie de los crepúsculos,/ mientras mi alma se abrirá con la corola más grande de su alegría...// Ninguno ha pensado que me hará falta abandonar mi sol a una jauría de sollozos, dentro de una selva de neblina,/ y que mis pensamientos se suicidarán con una cuerda de espuma.// Ninguno ha pensado en mi muerte./ No, ninguno ha pensado que vendrá un tiempo en que nomás me ocuparé de vigilar cómo crece un rincón de hierba/ donde la luz irá a unir sus frágiles juncos de oro...]

¹¹³ Bartra coloca como epígrafe a *Odisseu* el fragmento del Canto IX de la *Odisea* donde Ulises se presenta como Ninguno ante Polifemo, seguramente extractado de la versión de Carles Riba, de la cual infiero también se desprenden rasgos de oralidad presentes desde el original homérico. Sobre el «estilo oral aditivo» y otros apuntes en torno a la oralidad, v. muy especialmente el cap. III, «Algunas psicodinámicas de la oralidad» en Walter J. Ong, *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, trad. de Angélica Sherp, FCE, México, 1987, pp. 38-80.

¹¹⁴ [Y Ulises tendido sobre la balsa de troncos que se mecía en las olas,/ sentía la vela bien viva de luz y de viento,/ aunque la noche encaminaba al cielo sus primeros halcones de sombra./ Y los astros vinieron, más tarde, las Pléyades, la Osa, Orión,/ en sabida rueda, y del mar salió, aislada, la luna./ Salió lentamente por la esquina de Eea el rojo plenilunio./ Y Ulises, de cara al airecillo leve que bufaba del este,/ movía con floja mano el timón, vigilando la gran agua tranquila,/ la mar, paridora inmortal de dioses en los áureos arenales,/ y el sueño no venía a cerrar sus ojos resplandecientes de cielo estrellado...]

cursivas aquello de *tata ahuehuete*, lo que da una clave para comprender el uso de la anáfora en este pasaje):

Perquè s'esdevé, Braulio, oh, de nou s'esdevé, escolta'm, s'esdevé
després del silenci del trinat premonitori
i l'esquinçament de l'ombra;
s'esdevé, oh llenyataire de sanglots a l'hora del mortal minvant,
s'esdevé en tu l'èpica dels arbres insurrectes,
l'assumpció de l'arbre guerrer del dolor,
s'esdevé i neix de nou en tu, oh pare llastimós, innocent i míser del somni que t'ha
escollit!,
neix de la teva boca l'arbre,
neix del teu cor el *tata ahuehuete*,
neix del teu ventre el vell de l'aigua,
el portador de sols,
àngels d'or
i llàgrimes filades,
i, saltant del teu melic, immola damunt la teva dextra
la primera formiga caiguda de l'ull del vent... (I, 189)¹¹⁵

Otro aspecto de análisis es la presencia de algunas de las metáforas creadas por Agustí Bartra tienden más hacia la visión y están orientadas además hacia un carácter imaginativo bastante personal y, a veces, onírico; poseen también un alto contenido sensorial. Con el primer poema que aparece en la recopilación de su obra, «Confessió», Bartra ya deja ver una de sus imágenes preferidas, el niño que ante momentos devastadores y de pesadumbre aún conserva su aire inocente. Es un texto que evoca algunos momentos del campo de concentración cuando cae el espléndido sol silencioso: «mentre l'ànima és com un infant que juga amb un *trencaclosques de records inútils...*»;¹¹⁶ además, escapaba del amor y la muerte ya no era una sorpresa y a veces «el meu esperit s'arruava devers la infantesa seguint el rastre argentat d'un cargol».¹¹⁷ Representa la inocencia que acompañaba sus recuerdos previos a la guerra, llenos de tranquilidad. En muy amplia medida, ese niño o esa visión del niño, habita los interiores del poeta, en espíritu, en alma y en corazón.

¹¹⁵ [Porque sucede, Braulio, oh, de nuevo sucede, escúchame, sucede/ después del silencio del trinado premonitorio/ y la rasgadura de la sombra;/ sucede, oh leñador de sollozos en la hora del mortal menguante,/ sucede en ti la épica de los árboles insurrectos,/ la asunción del árbol guerrero del dolor,/ sucede y nace de nuevo en ti, ¡oh padre lastimoso, inocente y mísero del sueño que te ha escogido!/, nace de tu boca el árbol,/ nace de tu corazón el *tata ahuehuete*,/ nace de tu vientre el viejo del agua,/ el portador de soles,/ ángeles de oro/ y lágrimas hiladas,/ y, saltando de tu ombligo, inmola sobre tu dextra/ la primera hormiga caída del ojo del viento...]

¹¹⁶ [mientras el alma es como un niño que juega con un rompecabezas de recuerdos inútiles.]

¹¹⁷ [mi espíritu se agolpaba hacia la infancia siguiendo el rastro plateado de un caracol.]

Parte de esa esperanza se halla en otro de los poemas primerizos, «De mi», donde aparece el niño que ante la devastación hace pensar al poeta aún en «la eterna inocencia del universo» donde el canto, fulgurante, permanece inactivo. Ese niño es el responsable de las actitudes del poeta ante la vida y ante la Poesía misma:

Ningú no podrà dir-me per què un infant *embriac de pluja*
plora flors de vent dins el temps intacte del meu cor.
És potser per consolar-lo que sóc com sóc,
[...]
És per ell, sí, que sóc aigua rodona dins el càntir i el forat que manca a la flauta.
És per aquest infant embriac de pluja, sempre despert dins el temps intacte del meu cor,
que sé que *el cant és un llampec adormit en l'eterna innocència de l'univers...* (I, 59)¹¹⁸

Mediante imágenes donde la naturaleza es aludida, el poeta evoca su infancia y la presencia materna, que deviene fundamental y con frecuencia es relacionada con la tierra y sus bondades como en la primera elegía de *Ecce homo*: «Era el temps del somris d'ametller de la meva mare», y dice además que «Tot vent era dolç a l'infant que encara s'abocava/ als meus ulls plens d'umbel·les» (I, 411).¹¹⁹ Tanto las del almendro como las umbelas, son flores que colman la vista, lo mismo que puede serlo la sonrisa materna, según lo plantea el poeta.

La otra parte de las metáforas que me interesa señalar corresponde a las metáforas continuadas: las alegorías, que en Bartra hallan cabida dentro de su tratamiento de los mitos y las representaciones simbólicas.¹²⁰ Éstas reflejan, en la reutilización y revitalización de temas clásicos, aquello que Highet llama «clases diversas de verdad»:

hay tres principios básicos sobre los cuales pueden interpretarse los mitos. Uno es decir que describen *hechos históricos* determinados. El segundo es tomarlos como símbolos de *verdades filosóficas* permanentes. El tercero es sostener que son la expresión de *procesos naturales*, eternamente recurrentes.¹²¹

¹¹⁸ [Nadie podría decirme porqué un niño embriagado de lluvia/ llora flores de viento dentro del tiempo intacto de mi corazón./ Es quizá para consolarlo que soy como soy/[...] Es por él, sí, que soy agua redonda en el cántaro y el agujero que no tiene la flauta./ Es por este niño embriagado de lluvia, siempre despierto en el tiempo intacto de mi corazón,/ que sé que el canto es un relámpago adormecido en la eterna inocencia del universo.] Mis cursivas.

¹¹⁹ [Era el tiempo de la sonrisa de almendro de mi madre.] Y [Todo viento era dulce en el niño que aún se abocaba/ a mis ojos llenos de umbelas.]

¹²⁰ La alegoría está definida por Azaustre y Casas como una metáfora continuada, además de ser un «tropo por semejanza que, a diferencia de la metáfora, no se verifica en *una palabra*, sino en un *conjunto de palabras*: si la metáfora implica un solo acto analógico, la alegoría requiere dos o más procesos de este tipo, enmarcados en una misma analogía básica», Azaustre, *op. cit.*, p. 84.

¹²¹ Gilbert Highet, *La tradición clásica: influencias griegas y romanas en la literatura occidental, II*, trad. de Antonio Alatorre, FCE, México, 1954, p. 331.

El tratamiento de temas míticos que hace Bartra es sugerente en tanto que es consciente de ese eterno ocurrir de determinados hechos y acciones del hombre. A través del desarrollo mítico-simbólico de la escritura, Bartra quería representar también su ideal romántico de redención colectiva. El poeta siente que, así como el hombre antiguo o arcaico tiene una relación con el Cosmos y el ritmo cósmico, el hombre moderno la tiene con la Historia y que ésta, a su vez, se encuentra ligada con la arcaica (conformada por seres sobrenaturales y héroes míticos: ambas son sagradas y se transmiten mediante mitos repetidos indefinidamente).¹²² Los mitos en Bartra quieren ser ahistóricos, en su condición de lejanía temporal (al modo de *illo tempore*) mas siempre suelen revelar –pienso que intencionadamente– su carácter de tiempo concreto.

Para nuestro poeta, el mito (la recreación y adaptación poética a situaciones actuales) responde a una idea de temporalidad y de eternidad que corren al parejo: «en todo el mundo hay signos y evidencias de la voluntad mítica del nuevo hombre auroral». ¹²³ Muestra además un claro apego a las literaturas antiguas y, de ese modo, procura un acercamiento al origen que pudiera brindarle esperanza y asegurar su futuro (existencial o poéticamente hablando). Plenamente consciente de ello, Bartra procuró dotar de una fuerza mítica particular a su proyecto poético, pues «no podría volver –dice en otra carta a Calders– a los orígenes sin una conciencia de aurora»: el hombre moderno se halla tan sin rumbo que necesita un nuevo despertar, ser parte de una nueva oleada de acontecimientos que lo invitaran a levantarse. Y así las veces necesarias, de forma cíclica.¹²⁴

Nuestro poeta busca emparentar al hombre moderno, o la imagen que de él posee, con el hombre arcaico y siente, con Eliade, que la revitalización de los mitos dejaría claro el constante

¹²² Cf. Mircea Eliade, *Cosmos and History. The myth of the Eternal Return*, trad. de Willard R. Trask, Harper Torchbooks, Nueva York, 1954, pp. vii-viii.

¹²³ Bartra, «Prólogo» a *La luz en el yunque*, p. 13.

¹²⁴ Conviene recordar lo que Octavio Paz escribió acerca de las poéticas de Yeats y de Eliot en *El arco y la lira*: «Uno inventa o resucita mitos, es poeta en el sentido original de la palabra. El otro se sirve de los antiguos mitos para revelar la condición del hombre moderno» (p. 82). Justamente sobre esta preocupación es que Bartra aborda el mismo problema de Eliot, de quien se expresa así en *¿Para qué sirve la poesía?*: «Lo que nos da su perfil y latencia es situarlo como el gran poeta que expresa la crisis y el caos del mundo moderno, de un mundo que aún no ha soltado el lastre de lo muerto y no ha podido dar vida a una civilización auroral. Ecos fantasmas y nostalgia. Desesperación metafísica de la caída cósmica del hombre, mezclada con la sed de eternidad de la belleza en el equilibrio luminoso del ser. A veces la carga moral del espíritu de Eliot es tan excesiva que su decir pasa de la palabra potenciada a la frase discursiva [...] En esta tarea renovadora, su crítica, sea literaria o ética, se afirma en la sensibilidad y la aguda lucidez para desentrañar el misterio difícil de la poesía» (pp. 186-187). A lo largo de sus poemas, Bartra manifiesta su esperanza en el «nuevo hombre auroral» en contraste con el hombre moderno, enajenado y que se ha de dejar atrás, en cuyo caso se presenta como el títere *Ecce Homo*, de *Màrsias i Adila*.

retorno al centro del mundo de forma sucesiva; el hombre moderno se parece al primitivo pues la vida de éste

is the ceaseless repetition of gestures initiated by others. This conscious repetition of given paradigmatic features reveals an original ontology. The crude product of nature, the object fashioned by the industry of man, acquire[s] their reality, only to the extent of their participation in a transcendent reality. The gesture acquires meaning, reality, solely to the extent to which it repeats a primordial act.¹²⁵

Esto lo hace mediante procedimientos mítico-poéticos, como lo apunta Carles Miralles al hablar de esta singularidad bartriana y de aquellos que circundan la vida del poeta: «el procés en virtut del qual aquestes persones, aquets grups, fets, animals i coses, tots concrets en origen, es fan universals, participen universalment de la metàfora i del símbol, és un procés de mitificació; *convertir el real en mite és condició de la poesia...*».¹²⁶

El mito de Marsias en Bartra presenta dos fases bien disímiles: en la primera sólo trata el mito centrándose en la metamorfosis del sátiro luego de perder en la prueba en que había competido con Apolo:

Tu interrogaves –*orb* i també déu
en l'aspra soledat del teu *sanglot*–
el teu vast cor de pluja,
el sostre de ton ànima
i els teus braços oberts,
fins que vingué la nit on tot comença.
La nit on tu comences. I ets: et vincles
a l'illa del teu crit,
mortal en ta caiguda inacabable,
oh Pare de ta sang!

Ah, però ja el teu arbre, l'arbre *nat*
del càstig del teu cos, de ta derrota
amb l'*auri déu* dispers,
està aixecant les branques ensagnades

¹²⁵ *Op. cit.*, p. 5. Por otra parte, Agustí Bartra al presentar su *Diccionario de Mitología* (Grijalbo, Barcelona, 1982) apunta que «Algunas veces se me ha ocurrido pensar que en los hombres y en los pueblos llega siempre un momento en que la calidad de la esperanza forja ella misma una *nueva realidad que sabe marchar de acuerdo con el ritmo verdadero del tiempo*. *Pulsión del tiempo y de los orígenes*, en el mito; *realidad trágica de los hechos de los hombres*, en la historia. [...] *En todo mito late una dinámica auroral del pasado, una creación viva e incitadora*.», p. 6. El subrayado es mío.

¹²⁶ Miralles, «Mite i poesia» en *Reduccions*, 93-94 (junio 2009), p. 150; mi subrayado. [«El proceso en virtud del cual estas personas, estos grupos, hechos, animales y cosas, todos concretos en origen, se hacen universales, participan universalmente de la metáfora y del símbolo, es un proceso de mitificación; convertir lo real en mito es condición de la poesía.»]

devers on els ocells d'un futur d'albes
es precipiten... (I, 84)¹²⁷

Se presenta únicamente el momento del sufrimiento y resurrección (aspecto cíclico) del sátiro hasta que cae la noche y la situación toma un giro: la noche está relacionada con la muerte y después de ello viene el nuevo nacimiento –esta vez en un árbol, símbolo eterno del eterno retorno. En cambio, en *Màrsias i Adila* hay una voluntad mitificadora que revela parte de los procesos creativos de Agustí Bartra: Marsias no es ya un sátiro sino un guerrero, un soldado (acaso él mismo combatiente), que ha de redimir a la humanidad tal un nuevo Prometeo.¹²⁸ Se lee en el «Cant I. La torxa»:

BIVAC
Vora els foscos cavalls, algú s'exalta: «Tu, Màrsias, portaràs la torxa encesa!».
Oscil·len
eixàrcies
astrals
damunt el campament d'apagades fogueres.

La lluna minsa
converteix
en espigues
les baionetes
i s'amaga dessota els encreuats fusells...

*Això és la nit: callar després dels antics somnis tirotejats, vetllar prop de les darreres
corones de les cendres, portar les mateixes fredes màscares de serena, témer els
corbs que vindran darrera l'alba, i tanta vida oberta d'astres a la mirada!*

«Tu, Màrsias!».

Lentament alçat del seu silenci,
somriu...

Rostres obscurs.

Somriu.

El cant d'un gall.

¹²⁷ [Tú interrogabas –ciego y también dios/ en la áspera soledad de tu sollozo–/ tu vasto corazón de lluvia,/ el techo de tu alma/ y tus brazos abierto,/ hasta que vino la noche donde todo comienza./ La noche donde tú comienzas. Y eres: te vinculas/ a la isla de tu grito,/ mortal en tu caída inacabable,/ ¡oh Padre de tu sangre!// Ah, pero ya tu árbol, el árbol nacido/ del castigo de tu cuerpo, de tu derrota/ con el áureo dios disperso,/ está levantando las ramas sangradas/ hacia donde los pájaros de un futuro de albas/ se precipitan...]

¹²⁸ Existen, en opinión de Híghet, dos tendencias alrededor de la reinterpretación de los mitos: los que prefieren desarrollar investigaciones psicológicas a través de ellos y los que «prefieren emplear las leyendas como las emplearon los poetas griegos, haciendo de ellas un vehículo de significados morales y políticos para un público contemporáneo», *op. cit.*, p. 338.

[...]
«Com pesa la llum roja! Que el nou cant recomenci,
camarades!».
I, brusc,
Màrsias salta
damunt
el cavall... (I, 335-336)¹²⁹

Es Marsias un soldado resuelto a cargar esa antorcha, plena de luz roja, aquella de la que se dice más adelante: «L'ombra desperta aclama/ sa torxa de xiprer, d'esbadiada flama,/ que aixeca al bat del vent».¹³⁰ Al tiempo que inicia su travesía se oye el canto de un gallo, amanece, y Marsias expresa su deseo porque un canto nuevo recomience: luz y canto bajo el mismo signo, el fuego y el canto que participan de la conformación de cantos épicos. Vuelve a ocurrir esa mención de la vida en el frente de guerra. Esta vez se evidencia la locación del vivaque y su indefectible desprotección por el lugar mismo y por el hecho de estar en la noche, tiempo en que, como he marcado en cursivas, se necesita precaución.¹³¹ Es notable la gradación en las acciones que el poeta comunica con los verbos que explican la noche en el vivaque: luego de los sueños tiroteados se ha de velar al lado de las fogatas apagadas (las guardias por turnos) y tener que soportar el frío suave pero penetrante en el rostro mientras se espera con miedo el alba que a los cuervos trae y se descubra por qué (o por quiénes) han llegado.

La intención del poeta es mostrar el tono épico de las historias habituales de la guerra (que en el poema apuntan sobre todo a los hechos y experiencias de la Guerra Civil), a juzgar de lo que se observa en un episodio de la historia de Marsias y de Adila, en que intervienen el esposo combatiente y la mujer embarazada y los heraldos que comunican la muerte del héroe.¹³² En el «Cant IX, El bedoll» se deja escuchar a Marsias presa de un delirio mortal a causa de un disparo:

¹²⁹ [VIVAQUE/ Cabe los oscuros caballos, alguien grita: «¡Tú, Marsias, llevarás la encendida antorcha!»// Oscilan/ jarcias/ astrales/ sobre el campamento de apagadas hoguera// La luna endeble/ convierte/ en espigas/ las bayonetas/ y se esconde debajo de los cruzados fusiles...// ¡Eso es la noche: callar después de los antiguos sueños tiroteados, velando cerca de la últimas coronas de las cenizas, llevar las mismas frías máscaras de remusgo, temer a los cuervos que vendrán tras el alba, y tanta vida abierta de astros en la mirada!// «¡Tú, Marsias!» Lentamente sobre su silencio,/ sonríe... Rostros oscuros. Sonríe. El canto de un gallo./ [...] «¡Cómo pesa la luz roja! Que el nuevo canto recomencie,/ camaradas!»/ Y, brusco,/ Marsias salta/ sobre/ el caballo...]

¹³⁰ [La despierta sombra aclama/ su antorcha de ciprés, destrenzada flama,/ que resiste el golpe del viento.]

¹³¹ «Bivac», 'vivaque': 'establecimiento de tropa en el campo sin tiendas ni barracas', Alcover-Moll, s.v.

¹³² Highet de nuevo: «Al acercar los mitos a la humanidad, los hacen más reales. Por otra parte, encuentran también que los mitos son fuentes inagotables de poesía. [...] los problemas contemporáneos, tratados como versiones de mitos griegos, pueden recibir otra elaboración y encontrar soluciones poéticas, ya sea con la poesía de la imaginación, ya con la poesía del heroísmo trágico.», *op. cit.*, p. 349. Por su parte, Agustí Bartra, en una suerte de involuntario elogio-defensa de la poesía, dirá que «La poesía milita en la conciencia de la historia pero en sí misma no se puede afirmar que sea historia. [...] *La poesía es revolucionaria porque* en medio de la corriente devastadora

«He xiulat el cavall...

El renill ara i l'eco del tret ensems: cometa de so contra el meu rostre
El bedoll adormit encara l'aurora *el bedoll cariàtide* de plomes trèmules
¿És l'aurora o el bedoll que tremola en l'espera dels meus ulls? Seré
baixat començo a rajar immòbil seré alçat *rajar és néixer i morir* l'aurora el bedoll
El meu bedoll que es gronxa dansa flocs de boira cicló d'escuma Oh desfés-te
l'argentada cabellera donzella!

Canta'm l'aurora!

[...]

Seré déu de les llavors déu de la llum pastor de llunes nu adolescent entre toros

Feu-me néixer riu oh aiguanexos secrets! Seré

baixat fins a la meva corona de molsa

No ja no tremola l'alba

ni el bedoll

[...]

La meva dialèctica és la meva sang que cau damunt la terra

Morir dormir potser somiar

[...]

Talment un agenollat atlant que ja no sagna continuo caient abraçat enfonso el meu
rostre a la teva falda d'escorça mare que em toques amb un branc fullós

És dintre de tu tronc que batega el meu cor...

[...]

Els meus cabells floten entre el rou del cel s'escampen pel delta del silenci i alço la
meva torxa

Alço la meva torxa *la meva branca florida de foc oh Mort que m'heretes*

I sembros la teva boca amb la meva flama i el meu cant abans que em colguis

amb les teves aigües de volta i em capturis amb la teva xarxa de *llum laberíntica* (I,
368/371-372)¹³³

del tiempo *opone su conciencia de la eternidad* y porque, en *épocas de encogimiento y de automatismo social*, reivindica heroicamente y crea la facultad de transmitir nuevas y vivas concepciones, y contra las idolatrías feroces *no llega nunca tarde a la cita de la libertad*. Cantando, interrogando, profetizando, maldiciendo, incitando, delirando determina la sensibilidad de la época y, como dijo maravillosamente Shelley, es el espejo gigantesco que *lo venidero lanza por encima del presente*.», *Sobre poesía*, pp. 46-47, mis cursivas.

¹³³ [«He silbado al caballo...// El relincho ahora y el eco del disparo juntamente: cometa del sonido contra mi rostro/ El abedul dormido aún la aurora el abedul cariátide de plumas trémulas/ ¿Es la aurora, o el abedul que tiembla en la espera de mis ojos? Seré/ bajado comienzo a manar es nacer y morir la aurora el abedul/ Mi abedul que se mece baila copos de niebla ciclón de espuma ¡Oh deshazte la plateada cabellera doncella!/ ¡Cántame la aurora!// [...] Seré dios de las semillas dios de luz pastor de lunas desnudo entre toros/ ¡Hacedme nacer río oh manantiales secretos! Seré/ bajado hasta mi corona de musgo/ No ya no tiembla el alba/ ni el abedul... [...] Mi dialéctica es mi sangre que cae sobre la tierra/ Morir dormir quizá soñar/[...] Tal un arrodillado atlante que ya no sangra continuo cayendo abrazado hundo mi rostro en tu falda de corteza madre que me tocas con un ramo hojoso/ Es dentro de ti tronco que late mi corazón.../[...] Mis cabellos flotan entre el rocío del cielo se escampan por el delta del silencio y alzo mi antorcha/ Alzo mi antorcha mi rama florida de fuego oh Muerte que me heredas/ Y siembro tu boca con mi flama y mi canto antes que me cuelgues/ con tus aguas de vuelta y me captures con tu red de luz laberíntica]

Esta muerte, como muchas otras en la poesía de Bartra, no es el fin; es más bien un nuevo comienzo, una metamorfosis. Las imágenes en este fragmento (que aparecerán a lo largo del poema) poseen un profundo contenido: Marsias recibe un disparo en la noche y comienza su agonía luego de que se arrodilla ante el abedul, que funge como una cariátide (figura femenina) en tanto que él es como un atlante (figura masculina). En medio de ese delirio mortal, la voz de Marsias anuncia aquello en que podrá convertirse: por un lado será dios de las semillas y de la luz y, por otro, pastor de lunas y adolescente desnudo entre toros y tras ello pide que los manantiales lo hagan nacer en forma de río.

He puesto estos dos fragmentos del poema para hacer notar la presencia del caballo y su relación con el hombre y el fuego (la luz): así como el caballo hace llegar el día (recuérdese el mito de Faetón) también sirve como animal de arrastre de la muerte (una carreta). Si el límite de la vida con la muerte va haciéndose más estrecho cada vez con cada verso, tal desaparición es lograda a través de la acumulación de oraciones sin coma que medie entre ellas que hacen el efecto de un caos.

Muchos otros escritores que han re-creado historias míticas se ven *obligados* a hacer adiciones y supresiones; evidentemente Bartra no se vio ajeno a ello. Lo hizo de forma consciente, pues al elaborar la revitalización de un mito lograba, en alguna medida, desahogar su propia condición de exiliado al tiempo que escribía que sus poemas eran de tendencias universales y que, por tanto, están destinados a todos los hombres.¹³⁴

También es notable la doble mención, y quizá una sólo sea espejo de la otra, del relato mitológico de Ío y su recordada belleza y su fatigosa fuga.¹³⁵ La imagen de Ío se introduce en un par de pasajes y siempre en un contexto erótico-amoroso. El primer ejemplo se da en el diálogo imaginado en «El paradís» entre el poeta y su amada, que aparecen bajo los nombres primeros de Adán y Eva:

Quin èxode d'escumes –les sibil·les unànimes!–
quan s'alça en la tenebra ton cos luminescent...!

¹³⁴ Hacia 1964, tras publicar su *Ecce homo*, Bartra escribe a Pere Calders una carta de agradecimiento por sus comentarios al libro, él dice «entender una vez más que la fuerza y la ternura de un espíritu que vive alucinado por el canto y la creación ha podido lucirse y enriquecerse enriqueciendo al otro»; *Sobre poesía*, p. 76.

¹³⁵ Ío, según Ovidio (*Metamorfosis*, I, vv. 583-750), fue convertida en ternera por Júpiter para ocultarla del enojo de Juno quien, al encontrarla y requerirla, encargó a Argos su custodia; ante ello Júpiter pidió a Hermes que la liberara, éste mató a Argos (por eso el epíteto «Argifonte», en griego) y provocó que Ío huyera. Juno, llena de ira, «aterró por el orbe todo a la prófuga» quien al llegar al Nilo imploró al dios que acabara con su mal y la ninfa recobró así «el candor de la forma» (recurro a la versión de Rubén Bonifaz Nuño).

Terrestrement ignores la teva epifania,
tu, la fidel de rostre segellat de dolçor,
[...] i una lleu resplendor boreal t'aureola,
i rera teu s'ajup l'ombra d'Io errant.
La terra i el temps canten que la mort no està sola,
i el cor profund contesta, bategant... (I, 230)¹³⁶

El otro es en la «Cinquena elegia» del *Ecce homo*, cuando evoca de nuevo la presencia femenina como complemento erótico. En el anterior fragmento sólo era algo que el mismo cuerpo al levantarse ocasionaba (la sombra), pero aquí Ío ya «hace presencia» en la amada. Más bien, el cansancio femenino es el de Ío, cuya rememoración hace pensar que también la mujer ha experimentado el largo peregrinar –el exilio– por amor. Se lee en el poema:

per l'aurora que acampava en la teva pell,
pel gemec de la teva gola que anunciava l'explosió del càntic,
per la joia noval del teu cos
de sembrada, sembrada, sembrada,
sota la meva mà de verd oficiant,
et reconeixia, amor...

El teu rostre ja no canviava. Pesaves la meva testa a la balança dels teus pits.
Dormies, tacada pel vi del desig, amb un cansament d'Io errant,
i les roses salines de les teves axil·les eren com una rialla... (I, 434)¹³⁷

Después vendrá la mitificación de la historia personal la cual adquiere un nuevo rumbo de notables consideraciones con su *Odisseu* –recogido en *L'evangeli del vent*–.¹³⁸ Al hacer de él un nuevo Ulises, canta:

Només en la llum pròpia he trobat sempre auxili.
Em nimba una claror de nous mites i déus.
Perdut i retrobat, vaig fent del meu exili
un gran himne d'adéus. (I, 126)¹³⁹

¹³⁶ [¡Qué éxodo de espumas –¡las sibilas unánimes!– cuando se alza en la tiniebla tu cuerpo luminiscente...!// Terrestremente ignoras tu epifanía,/ tú, la fiel de rostro sellado de dulzura,/ [...] y un leve resplendor boreal te aureola,/ y detrás de ti se inclina la sombra de Ío errante./ La tierra y el tiempo cantan que la muerte no está sola,/ y el corazón profunda contesta, latiendo...]

¹³⁷ [por la aurora que acampaba en tu piel, por el gemido de tu garganta que anunciaba la explosión del cántico, por la alegría noval de tu cuerpo/ de sembrada, sembrada, sembrada,/ bajo mi mano de verde oficiante,/ te reconocía, amor...// Tu rostro ya no cambiaba. Pesabas mi cabeza en la balanza de tus pechos./ Dormías, manchada por el vino del deseo, con un cansancio de Ío errante,/ y las rosas salinas de tus axilas eran como una sonrisa...]

¹³⁸ Parece que alude ya al tema homérico algunos años antes en «L'elf del pont de Brooklyn», de 1949: «Passa l'hora esclava,/ entre plana i rem,/ en què el sol semblava/ l'ull de Polifem.». («Pasa la hora esclava,/ entre playa y remo,/ en que el sol semejava/ el ojo de Polifemo»). En la disposición última de *L'evangeli del vent* «L'elf...» es el poema que precede al libro *Odisseu*.

Sirva este ejemplo para indicar la tendencia de Bartra de tratar las narraciones mitológicas –otro de los mitos que trabaja es el de Quetzalcóatl–. A partir de la adaptación que de ellas elabora sus propias modulaciones vitales e inquietudes poéticas toman forma de poema; así el caso de Odiseo, símbolo sempiterno del exilio. Ese gran himno de adioses (mencionado en el último verso) está conformado por las despedidas que han marcado el camino del exilio pues, son palabras de Rilke, «así vivimos, en una eterna despedida».¹⁴⁰ Además, el fragmento revela la actitud que se está revisando y que será continuada en muchos otros de los poemas de Bartra: asirse a la poesía para afrontar los estragos del exilio se sintió iluminado por los temas míticos porque, a final de cuentas, el exilio también participa del mismo carácter perpetuo de que están hechos los mitos.

Agustí Bartra consideró necesario redactar introducciones para presentar sus poemas publicados en el exilio. Lo hizo, estoy convencido de ello, para explicar su exilio y la necesidad ineludible que tuvo de expresarlo a través de la poesía. Sobre Homero y Ulises decía que al recordarlos se había percatado de que hallaba de nueva cuenta algo que ya tenía sin saberlo. Lo cito largamente:

advertí que había vivido para siempre en la luz de Homero y también que Ulises había dejado de ser para mí algo así como un aventurero entre una guerra y un retorno que él mismo, Ulises, parecía complacerse en demorar. El héroe de Homero, tan fértil en tretas, me ganó, me impuso su inmortal vigencia, cuando comprendí que mi vida, como a él su destino, me había convertido en un esclavo del regreso. Entonces su figura se me agigantó interiormente, *se me volvió luminosamente accesible*.

[...]

Lo único que podía hacer era dar patria en mí a unas posesiones y presencias que, unas y otras, se me imponían inevitablemente. Así, lo que yo había creído circunscrito a un puro ejercicio –y oficio– de fantasía *se me volvía espiritualmente vital*.

No pensaba en Homero, [...] pero Homero estaba ahí. [...] No se trataba de domeñarlo –¡quién podría hacerlo!–, sino de *crear otras incertidumbres*. En una palabra, el mito homérico me interesaba en tanto que despertaba en mí vivencias que, inefablemente, se construían su peculiar visión y expresión. Por otra parte, si el símbolo de Ulises, el gran errante, tenía para mí una validez tan allegada, era porque el identificarme humanamente con él representaba una esencialidad dramática que me confirmaba. Y hasta había paralelismos estremecedores. Sólo

¹³⁹ [Sólo en la propia luz hallé siempre auxilio./ Me nimban claridad de dioses y nuevos mitos./ Perdido y hallado, voy trocando mi exilio/ en un gran himno de adioses]. Utilizo la traducción que el mismo Bartra y Ramón Xirau realizan para la colección Tezontle: *Odiseo*, FCE, México, 1955, p. 69. “Nimbar” o bien, “aureolar”: ‘rodear con una aureola una imagen, especialmente las sagradas’, *DRAE*, s.v. “nimbar”.

¹⁴⁰ Rainer Maria Rilke, *Elegías de Duino*, ed. bilingüe con pról., trad. y cronología de Lorenza Fernández del Valle y Juan Carvajal, UNAM, México, 2004, p. 77.

mencionaré uno: los diez años de errabundeo de Ulises, terminada *su* guerra, coincidían, casi día por día, con mis diez años de exilio.¹⁴¹

Con estos dos títulos se alcanza un nivel más elevado en el tratamiento poético de nuestro poeta, el rango de lo divino, de los dioses que están en contacto con los hombres importantes de determinadas civilizaciones: los héroes. Del otro lado, los dioses, representan la interacción con los hombres en la tierra y también la permanencia de éstos; serán también constantes los apóstrofes a los dioses o a un dios, que en la poesía bartriana no ha de interpretarse en sentido religioso o dogmático alguno, pues un dios «representa el espíritu de la creación». La poesía es, en Agustí Bartra, una expresión o manifestación del panteísmo que el poeta consagra a la escritura de su material poético –que para él representa también la forja (el martillo, el yunque y la luz)–.

2.2 CARACTERÍSTICAS MÉTRICAS

Cuando Joan Fuster se ve obligado a mencionar a Agustí Bartra, lo coloca –junto con Joan Vinyoli, Màrius Torres, Pere Calders– en lo que él tiene a bien llamar «una generació sacrificada», representada por aquellos nacidos hacia 1910 que comenzaron su labor literaria antes del 39 y del resultante enmudecimiento de las prensas catalanas. Al hacerlo, ofrece un breve panorama de lo que hasta ese momento era la lírica de Bartra (Fuster indica que son decisivos dentro de la literatura catalana ocurren los años que van de 1931 a 1961):

és [...] una barreja de pompa metafòrica i de visions caòtiques, que flueix sense entrebancs. Bartra fa seves, també, les regles de l'art tradicional, les sap, hi gaudeix, les utilitza amb savis efectismes: *el vers de metre clàssic –l'alexandrí, sobretot– i la rima exacta*. Sempre, però, amb una agilitat i una facúndia saludables.¹⁴²

Hay que decir que la métrica catalana pertenece a la misma *rama* que la francesa, donde hay una tendencia hacia las palabras oxítonas y, debido a ello, el recuento silábico es distinto al de las métricas italiana y castellana. En este caso cuando «el vers patró és l'acabat en paraula aguda, es considera, conseqüentment, el darrer accent com el definitori: es compta només fins a

¹⁴¹ *Odiseo*, pp. 7 y 9. Los subrayados son míos.

¹⁴² Joan Fuster, *Literatura catalana contemporània*, Curial, Barcelona, 8ª ed., 1988, p. 340. Mi subrayado. [Es una mezcla de pompa metafórica y de visiones caóticas, que fluye sin tropiezo. Bartra hace suyas, también, las reglas del arte tradicional, las conoce, disfruta, las utiliza con sabios efectismos: el verso clásico –el alejandrino, sobre todo– y la rima exacta. Siempre, sin embargo, con una agilidad y una facundia saludables.]

la darrera sí·laba tònica del vers, com és el cas de les literatures occitana —trobadoresca—, catalana i francesa».¹⁴³

2.2.1 *Del verso libre*

Revisaré, además de la que menciona Fuster, otra forma en la que Agustí Bartra presenta su obra, que complementa el panorama dentro de la poesía del exilio: el alejamiento de los cánones de la métrica que inciden grandemente en su sistema expresivo. En ese marco de universalización, mencionado con anterioridad, Bartra sabía que su obra poética no podía ser encauzada sólo bajo los moldes de versificación clásica; por eso, como gran lector de distintas tradiciones poéticas, recurrió a las forma de la poesía moderna: el verso libre y, mayormente, el versículo.

El primer modo ocurre con alta frecuencia en la poesía escrita en los campos de guerra y de concentración y, posteriormente en la poesía del primer exilio, vivido en la República Dominicana. En esta etapa nos encontramos con versos cortos combinados con versos muy largos pero sin ningún patrón que haga pensar en una, si se me permite, «regularidad irregular». Por ejemplo, los primeros versos de la «Oda a Catalunya des del tròpic»:

Entre aquell febrer i aquest novembre, no vull l'enyorança d'ulls immòbils i lentes
llàgrimes que necessita orfeons i corrandes,
sinó la duresa del temps que fa navegables els records i desenterra imatges.
No vull la degotejant enyorança que plany un sostre,
renova el gust d'oblidades farines
i desvetlla l'ombra d'una flor en un rostre,
sinó el crit de zel fluvial... (I, 73).¹⁴⁴

Lo que busca Bartra no es seguir algún patrón métrico al hacer su Oda, que según la preceptiva clásica eran composiciones de carácter lírico con tendencia a tratar temas solemnes en alabanza de algún personaje o algún objeto.¹⁴⁵ En el ejemplo, como en muchos otros, eso

¹⁴³ Bargalló, *Manual de métrica...* (1991), p. 80: («el verso patrón es el acabado en palabra aguda, se considera, consecuentemente, el último acento como el definitorio: se cuenta sólo hasta la última sílaba tónica del verso, como es el caso de las literaturas occitana –trovadoresca–, catalana y francesa.»). Es ésta la clasificación que utilizaré para tratar la poesía de Bartra; cuando me refiera a la métrica española así la mencionaré.

¹⁴⁴ [Entre aquel febrero y este noviembre, no quiero la añoranza de ojos inmóviles y lentas lágrimas que necesita orfeones y coplas,/ sino la dureza del tiempo que hace navegables los recuerdos y desentierra imágenes./ No quiero la goteante añoranza que plañe un techo,/ renueva el gusto de olvidadas harinas/ y desvela la sombra de una flor en un rostro,/ sino el grito de celo fluvial...]

¹⁴⁵ Para un resumen de la historia de la oda que conduce a Pablo Neruda, vale la pena ver el bello y sencillo ensayo de David Huerta, «El materialismo poético de Pablo Neruda. Notas sobre las odas elementales» en *El correo de los narvales*, Ácrono/Libros del Umbral, México, 2006, pp. 49-94.

justamente es lo que le interesa a nuestro poeta: enaltecer a la patria desde donde él mismo combate con sentimientos negativos y pesarosos.

Por lo que atañe al versículo, algunos consideran una extensión del verso libre y otros como algo ajeno a la concepción románica del «verso». Es, en palabras de Lluís Calderer, «cadascuna de les frases o sèries de frases que formen part d'un text bíblic i es contraposen o complementen mútuament»,¹⁴⁶ reconociendo la pertenencia a la cultura hebraica. Los versículos no presentan los rasgos regulares de la poesía medida y, usualmente, ocupan más de una línea textual. Tal es el caso de *Màrsias i Adila*, en su canto X, donde habla el Coro, el cual aparece cinco veces –los cantos II, VII, X, XII y XVI–, cuatro de las cuales lo hace usando el versículo (la última cambia de tono y usa el heptasílabo). En el «Cant X», luego del delirio mortal de Marsias, el Coro canta:

I aquí sentiü la meva veu d'àgora trenada amb síl·labes d'espart, el meu rossinyol de fang:
el meu cant que ara avança per la meva ànima amb un ritme de civera, adés sembla un avió
incendiat i relliscant per la galta del cel de la guerra,
el meu dolor clavat com un rem a la humida sorra, prop d'una barca encallada.

Mireu-me, i escolteu-nos: jo i la meva veu eixim de l'ombra d'or d'aquest poema per entrar
a l'honor de les eres socials,
on m'entelo, i m'incorporo, i aprenc que l'esperança fa olor d'axil·la d'herba,
i, arrencant-me les mans de la meva antiga lira, les ofreno, tel·lúriques i salines, als boscos
arterials del futur! (I, 373)¹⁴⁷

También en *Quetzalcóatl* nos encontramos con este tipo de *verso*. El fragmento que presento como ejemplo corresponde al canto quinto, «El sermón del lago»:

—Palabras recién despiertas suben para vosotros a mis labios, ¡oh hermanos en Tonatiuh!,
y quisiera que mi voz fuese como la soga con que ha sido lentamente varada esa canoa
cargada de jaulas con pájaros ya dormidos,
y que vuestro corazón semeajara estas tranquilas aguas en las que no se refleja ni el sol que
se puesto ni la luna que aún no ha salido...
[...]

¹⁴⁶ Calderer, *Introducció a la literatura*, Teide, Barcelona, 1989, p. 19 *apud* Bargalló, *op. cit.*, p. 68. [Cada una de las frases o series de frases que forman parte de un texto bíblico y se contraponen o complementan mutuamente.] Agustí Bartra es mencionado una sola ocasión en su *Manual* para ejemplificar el versículo que cito a continuación.

¹⁴⁷ [Y aquí sentís mi voz de ágora trenada con sílabas de esparto, mi ruiseñor de lodo:/ mi canto que ahora avanza por mi alma con un ritmo de camilla, entonces parece un avión incendiado y resbalando por la mejilla del cielo de la guerra,(mi dolor clavado como un remo en la húmeda arena, cerca de una barca encallada.// Miradme, y escuchadnos: ¡yo y mi voz salimos de la sombra de oro de este poema para entrar al honor de las eras sociales,/ donde me visto, y me incorporo, y aprendo que la esperanza huele a axila de hierba,/ y, arrancándome las manos de mi antigua lira, las ofrezco, telúricas y salinas, a los bosques arteriales del futuro!]

palabras que llevan a cuevas la luz desde las raíces de los tiempos y pueden morir como muere la brisa dentro de las caracolas;...¹⁴⁸

La tendencia hacia el versículo, según se observa en los fragmentos, está determinada por una actitud a la que podríamos llamar, sin temor a equivocarnos, trascendente (puesto que pretende dejar un testimonio poético de lo sucedido en la guerra). Me explico: en *Màrsias*... existe una alternancia de registros poéticos, ligados todos al tono épico que Bartra quiere establecer al revitalizar la historia de Marsias el sátiro-guerrero, empleando para ello la figura del Coro. Por un poema de tono dramático, alguna figura ha de encargarse de enunciar las acciones que realizan los personajes, al tiempo que son la figuración del poeta (acaso un bardo). Después, en el fragmento de *Quetzalcóatl*, el versículo tiene una curiosa coincidencia: luego de echar las redes, Quetzalcóatl se dirige a su gente («hermanos en Tonatiuh») de un modo «evangelizador» para contarles sobre los sucesivos soles que la humanidad ha presenciado, hasta que, como en muchas otras narraciones la aparición de la noche los interrumpe y disuelve el sermón.

2.2.2 *Del verso medido*

Bartra recurre al verso de arte menor en composiciones de carácter tradicional. Poemas como las canciones de cuna, en pentasílabos, por ejemplo: «Cançó de bressol» (I, 78), «Quatre cançons per al meu fill» (I, 79) y «L'elf del pont de Brooklyn» (I, 111-121); en hexasílabos: los cantos IV y XI de *Màrsias i Adila*; y en heptasílabos: «A l'estàtua d'atlas de la cinquena avinguda» (I, 110), el último canto (XV) de *Màrsias i Adila* y las «Cançons de la llum salvada» (I, 482-492).

Parece que a Bartra los misterios de la creación poética lo atraían en gran medida. Esto lo refleja en muchas de las canciones de que está compuesto «L'elf del pont de Brooklyn»:

Oh, l'ànima meva
cau del pont ferrís!
A baix, l'elf manlleva
a l'aigua un somrís.
Manhattan titil·la...
Flotant entre esculls
de glaç que rutila,
l'elf va obrint els ulls.
I contempla, estesa
enmig del corrent,
mon ànima encesa,

¹⁴⁸ *Quetzalcóatl*, FCE, México, 2008, p. 43.

i l'arbre, i el vent... (I, 115)¹⁴⁹

Pienso que la idea de este poema tiene una estrecha relación con otros dos poetas que hallaron su sitio en Nueva York: Hart Crane y Federico García Lorca, para quienes el puente era un símbolo de lo avasallante de la modernidad.¹⁵⁰ Bartra así articula su poema: son muchas voces las que están en relación con el elfo-duende mientras se mencionan hechos concretos tanto del país nuevo como de la vida de Bartra, quien, al usar versos tan cortos da la sensación de inquietud y prisa como la presencia misma del espíritu de la creación.

Cuando se siente en la necesidad de explicar su hacer y su decir, compone su «Art poètica», cuyos contenidos son perceptibles a lo largo de los textos aludidos en esta tesis. Es remarcable que este «manifiesto» se haya escrito en alejandrinos, que es el verso preferido de Bartra: así refuerza el qué y el cómo de su quehacer poético:

[...]

En tes hores millors *ajunta vers i vida*
talment el doble tors d'uns immortals amants.
La nit no esgota el flanc, l'ala no dilapida.
No t'oblidis de tu: *dóna't ja als altres cants.*
Vincla la teva força a una recta tendresa,
poesia llaurada en els més alts conreus.
Si al teu astre absolut no basta la bellesa,
no empobreixis, negant-la, els teus més clars hereus.
Allunya del teu verb la màgica mandràgora,
que dóna somnis tèrbols i lleva fruit que put.
Que en el teu dir més pur soni l'eco de l'àgora
i en el coral divers la teva solitud.
Misteri i visió abans que tota cosa.
L'esperit guia l'ull, *el profeta del vent.*
En l'alba dels records, oh dea de l'alosa!,
que la música vingui com un submís servent.
Fila, amb fosques filoses, pedra, foc i martiris,
i deixa als peus del temps el cabdell rutilant.

¹⁴⁹ [¡Oh el alma mía/ cae del puente férreo!/ Abajo, el elfo pide/ al agua una sonrisa.// Manhattan titila.../ Flotando entre escollos/ de hielo que rutila,/ el elfo va abriendo los ojos./ Y contempla, tendida/ en medio de la corriente,/ mi alma encendida,/ y el árbol, y el viento...]

¹⁵⁰ El primero es autor de *The bridge*, poema estructurado relacionado con ciertos personajes de la Historia de Estados Unidos (Pocahontas, Whitman, el tren subterráneo y el puente de Brooklyn); se lanzó al Golfo de México en un viaje de regreso a Nueva York. El segundo influye no sólo por su *Poeta en Nueva York*, sino también debido a su lúcida y lúdica «Teoría y juego del duende», de 1933. En *Prosa*, Alianza, Madrid, 1969. En esta conferencia Lorca define al duende como el «poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica». Para ver la serie de comentarios de Bartra sobre Crane y Lorca, han de consultarse: «Los temas de la vida y de la muerte en la poesía de Federico García Lorca y Miguel Hernández» y «Un poeta en Nueva York: Hart Crane» en *¿Para qué sirve la poesía?*, pp. 61-77 y 77-84.

Salvaràs l'últim freu, sense cèlics deliris,
amb la testa abatuda i passa de gegant... (I, 166)¹⁵¹

Subrayo aquellos elementos que considero importantes en su discurso poético: unir verso y vida resulta para Bartra una acción fundamental, como él mismo lo declaró una vez de vuelta en Cataluña:

Yo concibo la poesía en mí como un valor de esencialidad total: actitud, conciencia, testimonio, oficio de hombre, trascendiendo cualquier estética. En cierta manera ulisiana podría decir que mi poesía, para existir, necesitaba el exilio para lo doble finalidad de crearse humanamente y ser fiel a la tierra. [...] Yo no era mi destino: lo era mi poesía. Ella me cambiaba a mí mismo. He acatado el viento, sí, lejos de los báculos y las telarañas;¹⁵²

al tiempo que pide que no se olvide de sí también pide que se entregue a los otros cantos (él dice en otra parte «en soledad mas no solo»), es decir, el poeta ha de reconocer que otros ecos, sonidos y voces lo conforman. Además vuelve a dejarnos otra construcción paradójica, que será característica de su obra: la complementación de la propia fuerza con una ternura recta. Luego llegará la que creo es la imagen con que quería explicar el libro en que finalmente aparece esta Arte poética: se dirá «profeta del viento», pues su canto está compuesto principalmente de «misterio y visión» –aquello que expresa un profeta– y así él podrá predicar, habiéndolo tomado suyo, el evangelio del viento.

El ejemplo mejor logrado de síntesis estrofica y de connotaciones estilísticas mayores es el poema «Contrapunt». Desde su título nos ofrece una clave para su comprensión: la significación musical es algo que se pondera en este texto pues está conformado por varias «melodías», o sea: a cada una de las fases del exilio de Agustí Bartra le corresponde una disposición estrófica distinta. El primero, «Long Island» está escrito en falso verso libre (puesto que acopla versos de diferente medida con preponderancia del alejandrino, metro que aparece en la totalidad de «II. Argelers»):

A la sorra va néixer el meu cant de vidència.
Vora l'antiga mar, entre adormits,

¹⁵¹ [En tus horas mejores, junta verso y vida/ tal el doble torso de inmortales amantes./ La noche no agota el flanco, el ala no dilapida./ No te olvides de ti: date ya a los otros cantos.// Une tu fuerza a una recta ternura,/ poesía labrada en los más altos cultivos./ Si a tu astro absoluto no basta la belleza,/ no empobrezcas, negándola, a tus más claros herederos.// Aleja de tu verbo la mágica mandrágora,/ que da sueños turbios y alza fruto hediondo./ Que en tu decir más puro suene el eco del ágora/ y en coral diverso tu soledad.// Misterio y visión antes de toda cosa./ El espíritu guía al ojo, el profeta del viento./ ¡En el alba de los recuerdos, oh diosa de la alondra!./ que la música venga tal un sumiso sirviente.// Hila, con oscuras rucas, piedra, fuego y martirios,/ y deja a los pies del tiempo el ovillo rutilante./ Salvarás el último freu, sin cèlics delirios,/ con la testa abatuda y paso de gigante...]

¹⁵² *Sobre poesía*, pp. 135-136.

s'alçà

el guerrer de l'espiga, l'atlant verd de mon ànima.
 [...]
 Tu sols eres el fill del cant, el qui segueix,
 el blau genet de boira dalt de l'aire terrible.
 En la nit dels cent mil penjaves, invisible,
 del muscle de la pàtria talment un blanc de liles...
 Oh, l'aurora en els mots i el zenit en la imatge! (I, 140)¹⁵³

En «III», dedicado a la patria, hay una serie de cuatro cuartetos de decasílabos, composición de larga tradición en la poesía catalana –en la clasificación castellana son endecasílabos– por ser la del metro habitual para los sonetos; todas cuentan con la misma estructura (ABAB):

Món dels voltors i dels botxins de fum;
 un roig clarí la tenebra deslliga.
 Oh Fill de l'Home, Prometeu de llum:
 contra la roda tu aixeques l'espiga. (I, 140)¹⁵⁴

Bonaventura Carles Aribau, el poeta catalán de la Renaixença, utilizó la copla u octava para su poema señero «La pàtria» y lo usó, como no había sido usado antes: usa el alejandrino en lugar de los decasílabos que solían emplearse para estas estrofas. Agustí Bartra lo emplea en su poema «IV. La corona de tezontle», el cual está diseñado a partir de coplas con un mismo patrón de rima, ABABCD CD:

Damunt el riu dels somnis, el pont vermell dels actes!
 Anem marxant units per un mateix somrís.
 Dintre l'alba que ens venç, però amb fruit i arma intactes,
 veloços assetgem l'estàtic paradís.
 Centúria de foc, verònica gelada!
 Fremeixen noves lleis en la rocosa nit.
 ¿No sentiu, oh germans!, la boca de balada
 de l'Atlàntida verda a flor de l'esperit...? (I, 141)¹⁵⁵

¹⁵³ [En la arena nació mi canto de videncia./ Junto a la antigua mar, entre dormidos,/ se alzó/ el guerrero de la espiga, el atlante verde de mi alma./ [...] / Tú sólo eras el hijo del canto, el que sigue,/ el jinete azul de niebla arriba del aire terrible./ En la noche de los cien mil pendías, invisible,/ del músculo de la patria tal una rama de lilas.../ ¡Oh, la aurora en las palabras y el cenit en la imagen

¹⁵⁴ [Mundo de los buitres y de los verdugos de humo;/ un rojo clarín la tiniebla desata./ Oh Hijo del Hombre, Prometeo de luz;/ contra la rueda tú alzas la espiga.]

¹⁵⁵ [¡Sobre el río de los sueños, el puente rojo de los actos!/ Vamos marchando unidos por una misma sonrisa./ Dentro del alba que nos vence, pero con fruto y arma intactas,/ veloces asediamos el estático paraíso./ ¡Centuria de fuego, verónica helada!/ Nuevas leyes murmuran en la rocosa noche./ ¿No sentís, ¡oh hermanos!, la boca de balada/ de la Atlántida verde a flor del espíritu...?]

El último caso que quiero comentar es el canto final de *Màrsias i Adila*. El Coro es el encargado de cerrar el poema y lo hace de manera distinta respecto al patrón métrico que venía utilizando:

Gent del meu ferro i bandera,
catalana gent d'avui
que em volteu per escoltar-me,
siguin obscurs els meus mots
o siguin com l'aigua clara:
primer de tot us diré
que qui com jo pregon canta
mai no ha de témer que el temps
li clivelli les paraules.
Qui canta com canto jo
no és una ombra gepica
que s'endormisca davant
les llargues estalactites
que ploren, degotejant,
les semprevives del somni,
el lli d'un passat difunt
i la imatge de salnitre.
Qui de la sang fa cançó
desperta el cor de l'alosa,
bat la riulla del sol,
besa l'ànima de l'home... (I, 402)¹⁵⁶

El poema no es completamente un romance porque los versos no tienen rima asonante; hay algunas excepciones, sin embargo, que pudieran prestarse para ello, las muy cercanas *escoltar-me*, *clara*, *canta*, *paraules*;¹⁵⁷ y las alejadas *mots*, *jo*, *cançó*, *sol*. El hecho de haber cambiado de una forma libre a una forma medida implica un cambio en la concepción dramática del poema: el Coro, identificado hasta entonces mediante el uso del versículo –acaso para otorgar un tono más profético–, cambia en la participación final al heptasílabo con lo que intenta al final una suerte de romance puesto que el de Marsias y Adila es un nuevo canto épico.

¹⁵⁶ [Gente de mi hierro y bandera,/ catalana gente de hoy/ que rodeáis para escucharme,/ sean oscuras mis palabras/ o sean como el agua clara:/ primero os diré/ que quien como yo pregón canta/ nunca ha de temer que el tiempo/ le hienda las palabras./ Quien canta como canto yo/ no es una sombra encorvada/ que se adormece ante/ las largas estalactitas/ que llora, goteando,/ las siemprevivas del sueño,/ el lino de un pasado difunto/ y la imagen del salitre./ Quien de la sangre hace canción/ despierta el corazón de la alondra,/ bate la risa del sol,/ besa el alma del hombre...]

¹⁵⁷ El catalán oriental (estándar) tiene ocho vocales [a e ε i o ɔ u ə]: las centrales pueden ser abiertas o cerradas, las altas y la baja sólo tienen una realización y las siete pueden ser tónicas a excepción de la última presentada, la vocal neutra, que sólo es átona. Por ello *escoltar-me* rima asonantemente con *canta* y con *paraules*, pero sólo en la variante oriental, de la que participa Bartra.

2.2.3 Breve nota sobre las cláusulas rítmicas

Más allá de los casos ya presentados en que el autor utiliza unos determinados metros para encauzar su genio poético, hay dos casos peculiares de la poesía bartriana que inciden de forma suprasegmental en el panorama de la métrica y versificación catalanas. Ambos poemas pertenecen a *Odisseu* y representan la persecución de un ideal estético adecuado a los moldes que él pensaba tenían la fuente homérica y su correspondiente versión catalana bajo la forja de Carles Riba. El primer fragmento de «Els cíclops» es, al parecer, un poema construido en pentámetros, forma que frecuentemente suele aparecer en dísticos luego de un hexámetro.

...Car els *Cíclops* baixaren, *orbs*, amb les últimes ombres
i als murs llegendaris palporen l'oracle del sol,
preguntaren a l'alta torre: «Qui som? Anem sols?»
Però per a ells, que traïren la imatge del món,
el silenci afirmava el *fast* d'una *mort* sense *glòria*,
tan lluny de la veu de la terra i l'amor com dels déus. (I, 132)¹⁵⁸

De «El incendi del mar», donde se cuenta la aparición de Escila y Caribdis, peligros proverbiales, sólo presento los primeros versos:

I Ulisses, 'jagut sobre els troncs del rai que es gronxava en les ones,
sentia la vela ben viva encara de llum i de vent,
malgrat que la nit aviava al cel sos primers falcons d'ombra
I els astres vingueren, més tard, les Plèiades, l'Óssa, Orió,
en roda sabuda, i del mar eixí, entotsolada, la lluna.
Eixí lentament pel cantó d'Eea el vermell pleniluni,
i Ulisses, de cara a l'airina lleu que bufava de l'est,
movia amb mà fluixa el timó, sotjant la gran aigua tranquil·la,
la mar, paridora immortal de déus en els auris sorrals,
i el son no venia a aclucar sos ulls resplendents d'estelada... (I, 132-133)

Las cláusulas que aparecen como reguladoras de los poemas son esencialmente dos, a saber: uno es ATA/ATA/ATA/TA/ATA/AT(A) y el otro es ATA/ATA/ATA/ATA/ATA/ATA (diré con precaución que está escrito en hexámetros –verso característico de los poemas homéricos–). A pesar de las dificultades que presenta definir estos versos como adaptaciones de los modelos griegos y latinos, puede decirse que Bartra pretende ofrecer una atmósfera homérica

¹⁵⁸ [Pues los Cíclopes bajaron, ciego, con las últimas sombras/ y en los muros legendarios palparon el oráculo del sol./ preguntaron a la alta torre: «¿Quiénes somos? ¿Vamos solos?»/ Pero para ellos, que traicionaron la imagen del mundo, el silencio afirmaba el fausto de una muertes sin gloria,/ tan lejos de la voz de la tierra y el amor como de los dioses.]

no sólo mediante el tratamiento del periplo de Ulises sino mediante una arcaización tanto en el léxico a que recurre como en las formas métrico-rítmicas en que basa la idea de la poesía como forma más alta de expresión oral.

Creo conveniente elaborar una revisión de la fortuna que tuvo Bartra al organizar un poema basado en un sistema acentual. En la edición mexicana del poemario, *Odiseo* (1953), es sensible uno de esos casos sobre todo en la primera versión del poema anterior «L'incendi del mar», poema construido en patrones rítmicos. Con todo, la implantación de los pies métricos se ven afectados por una impulsiva sinéresis, acaso por influencia del español sobre el catalán (si se considera que una gran cantidad de los poemas que escribió en México presentan esta anomalía), resulta extraña; ello debido a la forzada adecuación silábica a la que, como se verá, algunas veces sí respeta y otras no. En dos versos posteriores de ese poema, la palabra esdrújula que aparece incide en la presencia de un pie desigual que rompe con la estructura del poema. Así lo es al menos en dos versos que a continuación cito (marco en cursivas las sílabas tónicas):

(A) I *Ulisses*, 'jagut sobre els *troncs* del *rai* que es gronxava en les ones,¹⁵⁹

(B) i, *foll* de distància i de *vent*, cap *alt* i brandant *llança* i *fona*,¹⁶⁰

(Γ) I *dins* la victòria del *foc*, s'alçà el gran sanglot de les illes!¹⁶¹

Tengo en cuenta las dificultades que existen cuando se habla de la traslación y aplicación a nuestros sistemas de versificación (hablo de los de las lenguas románicas) de las características de la métrica grecolatina, pues ésta lo hace cuantitativamente mientras que en nuestras lenguas se hace cualitativamente y sus resultados son irregulares. Sin embargo, creo que, para el caso de Bartra, puede hablarse de una simbiosis de ambas posturas: la que habla de adaptación de los metros clásicos y la que pondera las cláusulas acentuales.¹⁶² El patrón rítmico que aparece en casi todo el poema lo vemos en el caso (A), el primer verso del poema, en el que, dicho sea de paso,

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 254.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 255. [Y, loco de distancia y de viento, altivo y blandiendo lanza y honda,...]

¹⁶¹ *Ibidem.* [¡Y en la victoria del fuego, se alzó el gran sollozo de las islas!]

¹⁶² Josep Bargalló Valls en su *Manual de mètrica...* (1991), pp. 197 y ss. al hablar de las adaptaciones al catalán de dichos modelos grecolatinos indica que los diversos intentos que de ello se han hecho desde la creación y la traducción han provocado muchas vacilaciones en torno a esta forma de versificación, sobre todo por la obvia dificultad de hacer equivalentes las vocales breves y largas junto a las vocales tónicas y átonas. Lo que sí se conserva, dice, es la ausencia de rima fonética, por un lado, y el valor de las cesuras y de los versos masculinos y femeninos, por el otro.

todos los versos cuentan dieciséis sílabas excepto los citados arriba de la edición mexicana por una supuesta sinéresis en las esdrújulas de (B) y de (Γ).

Leídos atendiendo a la gramática, esos versos tendrían un pie con una sílaba de más, es decir: en lugar de tener pies de tres sílabas cada uno (a excepción del cuarto en algunos casos por ser éste sólo de dos), se tiene un pie, el segundo con cuatro sílabas (un peón) que ya no corresponde con el resto del poema.¹⁶³

También puede hacerse un listado de posibles lecturas del poema, pues no hay que olvidar que la poesía de Agustí Bartra estaba pensada para la voz, y que la prosodia habla mucho más de un poema que lo que está en el papel; así le haríamos caso a la sentencia de Joan Corominas quien dice que «no hi pot haver una sola i única pronunciació dramàtica».¹⁶⁴

2.3 POSIBILIDADES LINGÜÍSTICAS E IDIOMÁTICAS

El poliglotismo de Agustí Bartra es uno de los aspectos que más atraen la atención al revisar su historia literaria. Era un poeta que se manejaba por igual tanto en catalán como en español. Igualmente dominaba el inglés y el francés, como lo muestran las numerosas antologías que preparó con intenciones bien claras de elegir poemas que fueran representativos de una idea de poesía (o bien, un ideal) para el público en que pensaba, sin dejar de lado su orientadora visión europea ni mucho menos su alta capacidad como traductor.

El poeta mantenía la esperanza de volver a su patria y jamás abandonó su lengua, salvo en casos excepcionales (que ya he referido en un capítulo previo). Además, buscó siempre su mejor y más alta expresión a través de un primoroso trabajo literario tanto en las constantes revisiones y enmiendas de sus poemas como en la traducción que de ellos realizaba, que se acerca más a una versión diferente o a una re-creación.

¹⁶³ Bargalló comenta que la tradición poética catalana no admite versos superiores a las doce sílabas, lo que daría pie a confirmar la búsqueda por componer versos bajo patrones rítmico-acentuales, pero no bajo los esquemas de adaptación de los metros grecolatinos por la vacilación ya comentada. Reitero la característica de los versos de este poema: constan de dieciséis sílabas y tanto (B) como (Γ) tienen diecisiete, corregidas después para mantener todos los versos como unos raros *octonaris*, equivalentes –si eso puede hacerse– con nuestros también raros heptadecasílabos.

¹⁶⁴ «Sobre l'elocució catalana en el teatre i la recitació» a *Lleures i converses d'un filòleg*, Club Editor, Barcelona, 2ª ed., 1974, pp. 95 *apud* Bargalló, *Manual de mètrica i versificació catalanes Segona edició, revisada i ampliada*, 2007, p. 165. (Archivo digital enviado por el propio autor.) Esta cuestión estaría vaciada de interés si Bartra no hubiera corregido los versos, para la reunión completa de sus obras. Aquello que la posible prosodia de esos versos nos sugiere (la multiplicidad de lecturas *en voz alta*) es revertido por la corrección gramatical de Bartra, la cual ofrece más posibilidades para la crítica textual.

2.3.1 *Uso y el manejo del catalán*

El conocimiento del catalán por parte de Agustí Bartra lo llevó a límites insospechados: él partía de los ideales de cohesión lingüística provenientes de un afán de normalización de la lengua luego de los periodos oscuros que dieron origen a la *Reinaixença* y a la pujante expansión de las publicaciones en catalán y cuyo complemento reside

en la *estandarización* del catalán moderno, proceso que arranca también de los Juegos Florales, que pasa por una crisis de crecimiento (las querellas ortográficas) y que culmina en la fundación del Institut d'Estudis Catalans (1907), entre cuyas funciones tiene la de ser academia de la lengua, y en la publicación de las Normas ortográficas (1913), de la Gramática normativa (1918) y del *Diccionari General de la Llengua Catalana* (1932), obras redactadas por el lingüista Pompeu Fabra y autorizadas por el Institut.¹⁶⁵

Bartra tiene un profundo afecto por la lengua, por las palabras y eso se percibe en el amor hacia el sonido que él le otorga y que da luz a sus poemas. Con el exilio, insisto, se gozaba de una condición que no hubiera sido posible de haber permanecido bajo el régimen franquista. Se trataba de una libertad que no estaba determinada por un idioma específico, por esos motivos es que llega a decir que «O se escribe en el idioma de la gran libertad de la creación o no se escribe en ninguno». Tal es el grado de autonomía en los usos lingüísticos bartrianos que su material poético ha sido utilizado como fuente lexicográfica e incluso para la crítica textual, debido al amplio nivel de derivación léxico a que llega el poeta para adecuar esas palabras (fuera del molde establecido por la crítica) a su sistema expresivo global. Probablemente dicha exploración bartriana sea una de las causas que obstruyen el libre fluir de su obra actualmente.

En cuanto a la concepción de la lengua él se mantenía firme en sus ideas y posiciones, la cuales no lo alejaban de los momentos en que en las entrañas de la revista *Full Català*; así lo explica Roger Bartra:

se disputaban por diferentes problemas de tipo lingüístico. Mi padre defendía una especie de normalización del catalán, la línea de Pompeu Fabra; y otros, no: defendían la importancia de los dialectos (el mallorquín, el valenciano, etcétera) y mantenerlos. Mi padre no. Él decía que el catalán había sufrido mucho por ese tipo de cosas. Por eso se peleaban bastante.¹⁶⁶

¹⁶⁵ Vallverdú, *op. cit.*, p. 55. Un libro de Pompeu Fabra que también contribuye a los intentos de normalización del catalán (él indica y lamenta casi siempre los errores debidos a la castellanización de la lengua) es aquel que reúne las *Converses Filològiques* que conforman el volumen 7 de las *Obres completes*, Jordi Mir y Joan Solà (dirs.), Institut d'Estudis Catalans-Proa-Edicions 62-Edicions 3 i 4- Editorial Moll, Barcelona, 2010.

¹⁶⁶ Entrevista realizada el 17 de enero de 2014.

Esa «línea de Fabra» está determinada por la ambición autoimpuesta, como sucedía con el propio lingüista al emprender la aventura del idioma, y son compromisos heredados de la *Reinaixença* que, según nos dice Carles Riba, al presentar la segunda edición del *DGLC*:

És proverbial que la noblesa obliga; no caldria, però, oblidar que la follia obliga més. [...] Fabra prengué al seu càrrec, valgui l'expressió, una ambició; no per cap somni absurd de realitzar-la ell, ni tan sols el seu grup estricte, sinó per assenyalar en quines condicions, i només en quines, valia la pena d'intentar realitzar-la entre tots, escriptors i homes de ciència i massa de parlants en general; tornant al punt d'on he partit, *recordà i determinà les obligacions que imposa una follia, la noble follia de l'idioma*, quan es galleja de tenir-la.¹⁶⁷

Los otros integrantes de la redacción buscaban que el catalán utilizado dentro de *Full Català* fuera lo más cercano al hablar de la gente, la lengua viva, a lo que se oponía rotundamente Bartra pues, dice Murià, «hasta que nuestra situación lingüística no se normalizara, teníamos el deber de sujetarnos con todo el rigor posible a las normas gramaticales y defenderlas del derrumbe».¹⁶⁸ Este punto muestra también el punto de quiebre respecto al espíritu maragalliano, tratado en el apartado anterior.

La lengua propia, el recinto vital de donde es difícil extraer a un individuo (no solamente cuando éste se halla en el exilio) constituye uno de los pilares de la obra de Agustí Bartra, que no deja de ser un caso interesante: a pesar de vivir alejado de la patria, consiguió revitalizar la

¹⁶⁷ «Prefaci a la segona edició» en el Fabra, p. XII. Mis cursivas. [Es proverbial que la nobleza obliga; empero, no habría que olvidar que la locura obliga más. [...] Fabra tomó a su cargo, valga la expresión, una ambición; no por ningún sueño absurdo de realizarla él, ni siquiera su grupo estricto, sino por señalar en qué condiciones, y sólo en ellas, valía la pena intentar realizarla entre todos, escritores y hombres de ciencia y masa de hablantes en general; volviendo al punto del que partí, recordó y determinó las obligaciones que impone la locura, la noble locura del idioma, cuando se pavonea de tenerla.]

¹⁶⁸ Murià, *Crònica...*, p. 213. Nuria Galí parece no ser imparcial al reportar los conflictos internos de los minúsculos grupos editoriales, donde indica que Bartra dejó una de las revistas por críticas hacia su obra, especialmente una novela, centradas en una supuesta incorrección gramatical debido a la presencia del español en la lengua de Bartra. (Cf. Galí, *Cuatro revistas del exilio republicano catalán en México (1939-1948)*, pp. 119 y ss.). Al comentar la extinción de *Full Català*, Anna Murià explica el origen de la polémica y brinda un comentario sentido sobre ese pleito: «los tres aliados fundaron unos «cuadernos», desde los cuales se dedicaron a menospreciar la figura de Josep Carner, al cual dieron irónicamente el título de «príncipe de las letras catalanas», y a atacar a Bartra. Vale decir que Bartra se quedó al lado de Carner y se negó a apoyar las insensateces militaristas de S., pero los verdaderos motivos de rabiosa hostilidad de aquellos individuos eran seguramente más profundos o más mezquinos.

«Una de las múltiples mordidas consistió en publicar una crítica adversa de *Xabola* antes de que el libro saliera, aprovechando el privilegio de uno de los tres de conocer el texto gracias a su trabajo en una linotipia; por cierto que el ataque se basaba en cuestiones gramaticales y que aquel que daba la cara firmando la crítica acostumbraba escribir con faltas de ortografía. Pero la primera expresión del rencor envidioso había tenido un pretexto bien poco literario...», *Crònica...*, pp. 147-148. Los «tres aliados» eran Josep Maria Miquel i Vergés («aquel que daba la cara firmando la crítica»), Joan Sales («S.») y Lluís Ferran i Pol (el de la «primera expresión del rencor envidioso», aparecerá como «P.») y de estos últimos puede decirse lo mismo que Murià dice del primero: no se distinguen por un uso magnificado del catalán –como Bartra– sin mengua en la calidad literaria.

lengua, al menos como él la concebía. Fue una inteligente forma de andar por el camino del exilio. Al encontrarse estar lejos de la lengua viva, hablada por la gente, Bartra

es veu abocat a construir-se intuïtivament una llengua literària on els arcaïsmes acaben fent costat als neologismes, on les rareses lèxiques brillen com descobertes enlluernades, on els possessius simples senyoregen extemporàniament com en un autor de la Renaixença, on les rimes difícils a la manera de Guerau de Liost sonen com conquestes avantguardistes.¹⁶⁹

La postura ética de Bartra, según se ve en su obra, incide grandemente en sus actitudes poética y estética, pues él abogaba por la redención humana además de creer necesario iluminar la oscuridad causada por el sufrimiento: combatir el dolor y la tragedia mediante la poesía. Arnau Pons al presentar un par de confrontaciones *estéticas* en que Agustí Bartra recae dice que

L'empresa poètica de Bartra, contra l'oblit, greu i sentida, amb la seva llengua hiperfabriana, però adesiara esclafida, suara floral, adesiara hiperbòlica, i en alguns casos fins i tot un pèl desballestada, havia de topar per força contra els gustos i el tarannà dels seus contemporanis (el sarcasme càustic i escèptic de la Colla de Sabadell i el militarisme popular i pancatalanista del grup dels *Quaderns de l'Exili*).¹⁷⁰

No obstante, su actitud se mantuvo; así, para hablar de una especie de gloria del vencido, había de recurrir a tonos de heroísmo al tiempo que de plegaria para alentar el surgimiento de un hombre nuevo. Lo hizo de este modo con su poema eterno y universal: en que su canto que ilumina con una lengua iluminada

Oh terra, t'ho diré: era gran *un* exili en la certesa
titànica del foc i de la *llengua auroral de la pàtria*,
salvats en llur disegni d'oreneta i orígens! (I, 481)¹⁷¹

¹⁶⁹ Miquel Desclot, art. cit., p. 49. [Se vio abocado a construirse intuitivamente una lengua literaria donde los arcaísmos acaban apoyando a los neologismos, donde las rarezas léxicas brillan como descubrimiento deslumbrante, donde los posesivos simples señorean extemporáneamente como en un autor de la Renaixença, donde las rimas difíciles a la manera de Guerau de Liost suenan como conquistas vanguardistas.]

¹⁷⁰ Arnau Pons, *Incerta memoria. Agustí Bartra i Pere Vives. Joan Sales i Agustí Bartra. –Descripció de dues lluites–*, negranit (ed. digital), 2012, p. 17. [La empresa poética de Bartra, contra el olvido, grave y sentida, con su lengua hiperfabriana pero de vez en cuando reventada, ahora mismo floral, de vez en cuando hiperbólica, y en algunos casos incluso un poco desbaratada, había de topar forzosamente contra los gustos y el carácter de sus contemporáneos (el sarcasmo cáustico y escéptico del Grupo de Sabadell y el militarismo popular y pancatalanista del grupo *Quaderns de l'Exili*)]. Para atender este último par de referencias: v. de Nuria Galí, *op. cit.*, y para el sarcasmo cáustico: Pere Calders, «La exploración de islas conocidas», en *Exploración de islas conocidas. Antología de cuentos*, pról. de Jordi Castellanos y sel. y trad. de Marta Noguera Ferrer y Carlos Guzmán Moncada, Conaculta-Umbral, 2004, pp. 263-292. (El ensayo está dividido en seis partes y configuran la respuesta de Calders a las críticas de Joaquim Molas respecto a algunas obligaciones que éste creía que los nuevos escritores habían de asumir. El «Grup de Sabadell» [«Colla de Sabadell»] que fue consolidado durante el Noucentisme alrededor de Joan Oliver, Francesc Trabal y Armand Obiols, atrajo a Calders desde joven por su manera de entender la vida y por su apuesta literaria basada en el humor y la ironía.)

¹⁷¹ «Darrera lluna de l'exili»: [¡Oh tierra, te lo diré: era *un* gran exilio en la certidumbre/ titánica del fuego y de la lengua auroral de la patria,/ salvados en su diseño de golondrina y orígenes!]

Hay en el poeta una conciencia de las implicaciones presentes en el canto y de la poesía que se escribe en su idioma.¹⁷² La lengua materna otorga una sensación de certidumbre dentro del oscuro panorama que produce el exilio y es ella quien da luz –ella misma auroral– sobre su actuar y sobre su testimonio en el mundo y en tanto haya poesía existirá la luz a su alrededor.

Al hablar de la libertad en poesía nos hallamos con que:

L'hàpax és el cim de la llibertat poètica. Si en el lèxic d'Arnaut Daniel se n'han trobat una cinquantena, en l'obra d'Agustí Bartra n'hi ha deu haver una quantitat semblant. *Bartra té l'obertura i la llibertat necessàries per inventar* (o inventariar en el cas del topònims) *paraules* que farà servir un sol cop i en un sol poema,¹⁷³

algunos de esos hápax y topónimos de que habla d'Amonville tienen presencia en los *Haikús d'Arinsal* (“Vidala”, “astràlies”, “Arinsal”,...). Sin embargo, la faceta que más interesa revisar está en las «rarezas» que nos conducen a pensar, como DescLOT, en un estado de lengua arcaico que convive notablemente con las aportaciones léxicas que hacen de Bartra un poeta de suyo deslumbrante.

El poema «L'incendi del mar», del *Odisseu*, muestra una especial, mas no absoluta, predilección por a) frecuentes usos de los posesivos *mon, ton, son*, etc., «formes que començaren a perdre posicions almenys del segle XIII ençà i que han estat pràcticament bandejades de la llengua moderna»,¹⁷⁴ y b) preferir el uso de pasado simple sobre el pasado perifrástico, orientado hacia algo que –insisto– no es total pero en donde hay una conciencia de estilo arcaizante al tocar el tema homérico de Ulises.¹⁷⁵ Como puede deducirse, las posibilidades métricas que inciden en la realización estilística son mayores si se recurre a estas peculiaridades, puesto que no se hacen rimas fáciles, para el segundo uso y acortan el conteo silábico, para el primero. En el fragmento

¹⁷² Para manifestar su admiración hacia el francés de Aimé Césaire (y de paso del de Saint-John Perse) Bartra relaciona la fuerza del idioma con lo que en el poema expresa y dice que es «creador de una poesía que trasciende el marco geográfico, social e histórico de Francia para lanzar una epopeya intemporal de la memoria y de la cultura humana basada en grandes imágenes vivenciales de las civilizaciones del Mediterráneo y de Asia.», Agustí Bartra, «Presentación» a *Cuaderno de retorno al país natal*, trad. y pres. de A. B., Laberinto Ediciones, México, 2ª ed., 2010, p. XXI.

¹⁷³ Nicole d'Amonville en «L'obertura, posició amorosa fonamental» en *Reduccions*, 93-94 (junio 2009), p. 172. Mis cursivas. [El hápax es la cima de la libertad poética. Si en el léxico de Arnaut Daniel se ha encontrado una cincuentena, en la obra de Agustí Bartra debe haber una cantidad parecida. Bartra tiene la apertura y la libertad necesarias para inventar (o inventariar en el caso de los topónimos) palabras que usará una sola vez y en un solo poema.]

¹⁷⁴ F. Vallverdú, art. cit., en *OPCI*, p. 30. [formas que comenzaron a perder posiciones al menos desde el s. XIII aunque han sido prácticamente desterradas de la lengua moderna].

¹⁷⁵ En catalán, la construcción habitual de los posesivos es: artículo + pron. pos., v.g.: “el teu text”, “la seva llum” (“tu texto”, “su luz”). Por otra parte, la forma más habitual de pasado es el perifrástico que se conjuga con el verbo (auxiliar, en este caso) *anar* y el verbo principal en infinitivo. Así, “corrí”, “hicimos”, “abrieron (ellos)” son “vaig córrer”, “vam fer” y “van obrir”. En cambio, en pasado simple: “correguí”, “férem” y “obriren”.

del poema subrayo estos usos además de algunas palabras que resultan interesantes de mencionar aquí:

I el mar *cremà*. Les espigues innúmeres
seguien pujant dels avencs marins on els sols estimbats
lligaren aurores als foscos peus d'arxipèlags marmoris.
El foc *ivarsós* s'aturà tot d'una i, alçant el seu arc
vermell, *engegà* una sageta al flanc resplendent de l'espai:
aus negres *caigueren* d'un cel on l'eco dels mites llanguia,
i enllà de la terra adormida els cims s'*arrencaren* les ombres.
Cabdill i pastor del seu odi, el foc *galopà*, furient,
davant tots els monstres esvelts sorgits de l'orgull de *sa* sang,
i, foll de distància i vent, capalt i brandant llança i fona,
sotjà la fulgor del seu fast errant en el cel aterrit.
El mar s'*expandí* sobre el jaç ardent de *sa* fúria pura,
tot ell esperit i escomesa, flama vivent de sa mort.
I Escil·la, *eixint* de *sa* cova, *entrà* dins la mar arborada
i, enmig de l'incendi, agafant-se els rèptils del cap amb les mans,
restà il·luminada d'horror al caire del vòrtex, Caribdis,
el bes monstuós que rampava vers els seus pits calcinats.
I dins la lloança del foc s'*alçà* el gran sanglot de les illes! (I, 134-135)¹⁷⁶

En los 18 versos que presento hay 12 verbos conjugados en pasado simple, forma que Bartra seguramente utiliza pensando en la versión catalana de la *Odisea* por Carles Riba (de quien Bartra al parecer toma muchos de los giros lingüísticos ahí empleados) que aquí cumplen una función de suyo primordial en lo que a métrica se refiere. El uso de las formas antiguas del posesivo –nótese que en el penúltimo verso citado aparece la forma habitual del posesivo– permite al poeta mantener un isosilabismo poco frecuente en la lírica catalana: el verso de dieciséis sílabas u *octonari*, verso tratado *supra*.

Otro punto sobre el que quiero detenerme de este fragmento es el del léxico poco usual. Un asunto rarísimo dentro del catalán lo conforma el adjetivo “ivarsós”: la entrada de esta palabra en el Alcover-Moll remite, como lo hace el *GDLC*, a “ivaçós” (donde también aparece como

¹⁷⁶ [Y el mar ardió. Las espigas innúmeras/ siguieron brotando de las simas marinas donde los soles despeñados/ ligaron auroras a los oscuros pies de archipiélagos marmóreos./ El fuego raudo se detuvo de pronto y, alzando su arco/ rojo, encendió una saeta en el flanco resplandeciente del espacio:/ aves negras cayeron de un cielo donde el eco de los mitos languidecía./ y allende la tierra adormecida las cimas se arrancaron las sombras./ Caudillo y pastor de su odio, el fuego galopó, impetuoso./ delante de todos los monstruos esbeltos surgido del orgullo de su sangre./ y, loco de distancia y viento, altivo y blandiendo lanza y honda./ vigiló el fulgor de su fausto errante en el cielo aterrado./ El mar se expandió sobre la yacija ardiente de su furia pura./ todo él espíritu y acometida, flama viviente de su muerte./ Y Escila, saliendo de su cueva, entró en la mar arbolada/ y, en medio del incendio, los reptiles de la cabeza en las manos./ quedó iluminada de horror al canto del vórtice, Caribdis./ el beso monstruoso que trepaba hacia sus pechos calcinados./ Y en la loanza del fuego se elevó el gran sollozo de las islas.]

“ivarçós”) y es definido como ‘ràpid, rabent’ [‘rápido’, ‘veloz’] y que deriva del adverbio antiguo “ivaç”, ‘deprisa’; el *DIEC2*, por su cuenta, no ofrece sugerencia alguna y sólo registra “ivaçós”. Fabra en su diccionario, en cambio, sí registra en solitario “ivarsós”, que define únicamente como ‘rabent’.¹⁷⁷ Tales hechos me llevan a pensar que, al estar sometido, lingüística y moralmente a la obra de Fabra, Bartra extrajera tal forma y ésta fuera la recurrente en toda su obra. En su poesía recurre a “ivarsós” solamente (y ya es significativo) quince veces sin vacilación entre las diversas formas, lo que representa un estado de lengua digno de atención, además de mostrar una fase de su evolución dentro de la lexicografía catalana.

También es de notar el uso del verbo “eixir” (que Bartra emplea *casi* al parejo de “sortir”), ‘salir’. El *DIEC2*, el *GDLC* y el Fabra remiten a “sortir” y ésta es la definición *importante*; Alcover-Moll sí da para los dos registros definiciones amplias (recordemos que es un diccionario pancatalanista) y al final del artículo donde explica la fonología del verbo añade lo siguiente:

L’extensió actual del verb *eixir* en els dialectes catalans és limitada per la concurrència del sinònim *sortir*. El predomini de *eixir* és absolut en el pirenencoriental (Rosselló, Conflent, Vallespir, Cerdanya, Capcir), en el valencià i en l’alguerès, que són dialectes que desconeixen el verb *sortir*. En canvi, aquest predomina en els dialectes oriental i baleàric, que, si posseeixen encara el verb *eixir*, és entre gent vella o fossilitzat en locucions i frases fetes.¹⁷⁸

Mencioné el uso de ambos verbos. En la poesía de exilio, Agustí Bartra recurre a “eixir” un total de diez veces y una con un derivado (“sobreeixir”, ‘sobresalir’ –también existe “sobresortir”, pero Bartra no lo emplea–), cifra casi igualada por “sortir”, que aparece siete veces. En cambio, la situación se invierte una vez que Bartra vuelve a su país: son ocho veces las que utiliza “eixir” (y dos con “sobreeixir”) frente a veinticinco apariciones de “sortir”; en total ésta posee casi el doble de figuraciones que la primera. Si tenemos en cuenta que la primera forma es la más cercana al latino “exire”, es probable que hallemos las razones que se aducen en Alcover-Moll (además, es uno, entre tantos, de los rasgos lingüísticos que *distinguen* a un valenciano de

¹⁷⁷ Todo esto proviene de la consulta en línea de tales diccionarios, a excepción del Fabra. “Ivaç” sólo aparece en Alcover-Moll. Ante la escueta definición del adjetivo en cuestión, cabe traer lo que advierte Pompeu Fabra al presentar su diccionario: «El presente Diccionario no pretende contener todas las palabras hoy inventariadas: eso está reservado al futuro gran diccionario del Institut.», *op. cit.*, p. viii.

¹⁷⁸ «La extensión actual del verbo *eixir* en los dialectos catalanes es limitada por la concurrencia del sinónimo *sortir*. El predominio de *eixir* es absoluto en el pirenaico-continental, en el valenciano y en el alguerés, que son dialectos que desconocen el verbo *sortir*. En cambio este predomina en los dialectos oriental y balear, que, si poseen aún el verbo *eixir*, es entre gente vieja o fosilizado en locuciones y frases hechas.»

un catalán) con que, conjeturo, hay un carácter específico en la utilización de ambos verbos en diferentes contextos, en tanto que usa una posibilidad lingüística ante un público específico.¹⁷⁹

Estrechamente relacionada con lo anterior se halla otra serie de singularidades en el léxico bartriano: “solixent”, una palabra compuesta que es registrada de ese modo (también es una de las definiciones de “ixent” (‘saliente’) por Alcover-Moll y que significa ‘salida del sol; levante, lugar por donde sale el sol’.¹⁸⁰ A lo largo de toda su poesía, la palabra “solixent” ronda la decena de apariciones y sólo una de forma separada (“sol ixent”).¹⁸¹

Del modo en que funciona un diccionario de autoridades, el Alcover-Moll justifica las definiciones de sus artículos y en ellas se encuentra uno de los libros de Agustí Bartra, *L’evangeli del vent* (1956), hecho que indica en cierta medida la importancia que para la lengua catalana tiene una porción de la obra de Agustí Bartra. Los siguientes son un par de ejemplos que aparecen en *L’Atlàntida* (1876) de Jacint Verdaguer, obra *fundacional* de las letras catalanas:

se girarán un día los ulls á sol-ixent,/ y oblidarán ... (II)

Sardus, que ab ell venia vogant des de la riba,
vers Sol-ixent decanta la proa escumejant:... (X)¹⁸²

Bartra sólo incurre en «errores lingüísticos», y de manera particular, en cuestiones de métrica. Registro seis casos curiosos de hipermetría dentro de su periodo de escritura en el exilio ocasionados, éstos sí, por influencia del español sobre el catalán. Tales fenómenos se hacen presentes debido a una evidente confusión entre las palabras esdrújulas del catalán con las graves del español. Aunque es posible que al momento de la redacción de los poemas que adelante cito haya recurrido a la sinéresis, desecho esta posibilidad al ver que al momento de la preparación de

¹⁷⁹ Tanto el Alcover-Moll como el GDLC apuntan que “surtir” puede derivar del participio vulgar del latino “surgere”: **surctus*” que haya tenido como infinitivo **surctire*”.

¹⁸⁰ Alcover-Moll, s.v. Del otro lado, Fabra, *GDLC* y *DIEC2*, sólo registran “ixent” como aquello ‘Que ix, dit especialment del Sol quan surt’, –obsérvese el uso simultáneo de ambos verbos. [‘Que sale, dicho especialmente del Sol cuando sale’.]

¹⁸¹ De nuevo sobre la fortuna de una expresión empleada por Bartra: la editorial catalana Martínez Roca, hacia finales de los 60, lanzó una colección bajo el nombre de «Sol ixent» en la que publicó las tres obras enteramente narrativas del poeta (*Crist de 200,000 braços*, *La lluna mor amb aigua* y *Doso* –era la edición catalana de las novelas que publicó en México). Es probable, también, que el impacto de esa palabra se deba a Josep Pous, escritor exiliado brevemente en México, y su primera obra de teatro *Sol ixent* (1902).

¹⁸² Cito a *La Atlàntida: poema de Jacint Verdaguer ab la traducció castellana per Melcior de Palau*, Estampa de Fidel Giró, Barcelona, 1897, disponible en la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000065024&page=1> (vínculo activo comprobado el 28 de abril de 2014). También Verdaguer utiliza la forma inversa: “l’ixent sol”; «volveránse los ojos hacia donde nace el sol, y quizá olviden», «Sardo que con él venía bogando desde la playa, endereza hacia oriente su espumajosa quilla...»

sus poesías completas Bartra decidiera rectificar tales puntos específicamente en esas palabras; lo que constituye, de nueva cuenta, un tema puro de crítica textual.

Recordemos que las normativas lingüísticas castellana y catalana difieren cuando hablan de diptongación. En este caso Bartra inevitablemente era parte de las vacilaciones debidas al uso por igual de las dos lenguas en el exilio. Insisto en lo ya dicho en páginas anteriores respecto a las dos posibilidades de interpretación de este fenómeno: que debe atenderse, por un lado, más hacia la prosodia en cuyo caso se aceptaría la sinéresis sin dudar y que, por el otro, Bartra se dio cuenta de que normativamente estaba del lado erróneo.

El primero de ellos es la ya comentada variante del *Ecce homo* catalán (1968): «de ta llarga carícia, bèsties de vent i d'ambre» donde escribe “bèsties” en catalán pero *pronuncia* en español —donde es grave y bisílaba—, con lo que cumpliría exactamente con el cómputo gramaticalmente idóneo para el segundo hemistiquio del alejandrino. Sin embargo, en el origen de ese verso, «El paradís» («astres i fonts als murs, bèsties de vent i ambre») no ocurre la hipermetría porque no usa preposición; la enmienda llega para la edición de 1971 donde se ve obligado a realizar un cambio en los acentos y resulta en el siguiente modo: «de ta llarga carícia, bèsties d'ambre i vent».

Sucede de la misma manera en la versión catalana de los poemas que aparece en la «Addenda» de la edición mexicana de *Odiseo*. En el «Himne d'Ulisses a la terra» se lee en el verso 7 de la primera estrofa y en el 1 de la segunda: «Oh terra meva, travessat d'alosa/ ta glòria canto amb el ulls plens de cel!// Ta glòria canto, la gesta del dia»,¹⁸³ donde para lograr el decasílabo tiene que volver a pronunciar como grave la esdrújula catalana “glòria”. Posteriormente rectificó y cambió ambos versos con que sí resulta exacto el decasílabo. Queda de este modo: «ta esplendor dic amb els ulls plens de cel!// Ta esplendor canto, la gesta del dia» (I, 127).¹⁸⁴

Relacionado con lo anterior está el proceso evolutivo de la obra de Bartra a lo largo de las ediciones y revisiones constantes a que somete sus textos y de ello forma parte la traducción de sus textos que también es una corrección y re-creación.

¹⁸³ *Odiseo*, pp. 258-259. [¡Oh tierra mía, atravesado de alondra/ tu gloria canto con ojos llenos de cielo!// Tu gloria canto, la gesta del día...]

¹⁸⁴ Hay, sin embargo, un caso que, siguiendo este espíritu normalizador, no fue enmendado. La «Oda Atlàntica», poema constituido en cuartetos de alejandrinos, cuenta con un verso con un segundo hemistiquio anómalo que se mantuvo para las obras completas: «Veig en la pau que et nimba, pàtria, un fulgor de llança;...», (I, 159); («Veo en la paz que te nimba, oh patria, un fulgor de lanza;...»).

2.3.2 La autotraducción como parte de la poética bartriana

Si traducir no es una labor sencilla, menos lo es traducir poesía. Son muchos los «requisitos» para convertirse en y dedicarse a ser traductor, quizá el más importante –hasta obvio– sea el conocimiento de una o más lenguas ajenas a la propia y un amplio dominio de ésta. Se suele decir que el traductor debe aceptar el juego en que se sienta como un autor, «por ello –nos dice Elsa Cecilia Frost– el conocimiento de la “lengua de llegada” debe ir mucho *más allá del simple uso de un idioma* por ser éste la lengua materna. Aunque esto parezca mucho, ya iremos viendo que lo que se exige al traductor es, poco más o menos, *ser o devenir un hombre universal*».¹⁸⁵ Nuestro poeta, según se percibe a lo largo de su poesía y sus antologías, logró acercarse a este ideal.

Agustí Bartra, notable traductor, decía que «para fundar al ser se ha de fundar también la palabra [...] creo que en última instancia aquello que determina la cualidad de un lenguaje literario es precisamente aquello que trasciende sus limitaciones: el espíritu de la música y *la luz del alma*».¹⁸⁶ Considero que el ejercicio de la traducción de otros autores, fundamentalmente de poesía, hubo de alumbrar para Bartra un ámbito de la escritura (quizá la suya propia), además de promover esa busca de reforzamiento cultural desde lo editorial. Sobre esa luz que he subrayado –acaso la creación poética– Bartra comentó que hubo de aprender a «forjar la luz sobre dos yunques»,¹⁸⁷ que una sola lengua no lo limitaba en lo absoluto:

O se escribe en el idioma de la gran libertad de la creación o no se escribe en ninguno. No se es humano en catalán, castellano, francés, etc.: se es no en virtud de un instrumento, sino por gracia de un valor y de una cualidad esencial de hombre hacia los otros hombres. [...] Si bien el martillo que tengo en las manos no ha cambiado, ni puede cambiar, he tenido que aprender a forjar la luz sobre dos yunques. En último término todo depende de la calidad de la forja. En lugar de cerrarme me he abierto. Y *abrirse* es la posición amorosa fundamental.¹⁸⁸

¹⁸⁵ Elsa Cecilia Frost, «Las condiciones del traductor» en Elsa Cecilia Frost (comp.), *El arte de la traición o los problemas de la traducción*, UNAM, México, 2ª ed., 2009, pp. 15-28. Las cursivas son mías.

¹⁸⁶ Expresado en una carta a Joan Roura-Parella (17-IX-60) en *Sobre poesía*, p. 68.

¹⁸⁷ Es una imagen que aparece al final del canto VII de *Màrsias i Adila*: «crit i alegria brusca devers la teva ombra terrestre/ mentre el martell canta besant la sòlida llum a l'enclusa fonda...» (I, 363); [grito y alegría brusca hacia tu sombra terrestre/ mientras el martillo canta besando la sólida luz en el yunque profundo.]

¹⁸⁸ Talmente evocado por Murià de una carta a Pere Calders, en la *Crònica...*, p. 235. Conviene revisar un caso especial de atención castellana a la obra de Agustí Bartra: José Francisco Ruiz Casanova, quien lo considera como «uno de nuestros autores del exilio», en el llamativo y atinado ensayo «Agustí Bartra: Vida mexicana (americana) de un traductor» en *Anuari Trilcat*, 2 (2012), pp. 132-157.

Podrá pensarse que, dada la cercanía lingüística existente, realizar una traducción del catalán al español resulta una labor de escasa complejidad, pero en el trato con autores catalanes lo que sucede es algo muy curioso: es a través de las diferencias entre ambos idiomas que hallamos muchas similitudes y casos de rescate de muchas palabras que nuestra propia lengua ha ido dejando para la posteridad.

Bartra no aceptaba del todo los elogios por su bilingüismo: «Algunos amigos suelen ponderar las cualidades de mi español. Yo no sé, no sé... Los dioses saben lo que me cuesta, pero también me cuesta, vale decirlo, el catalán».¹⁸⁹ Es decir, parecía estar consciente de lo que implicaba ser su propio traductor –lo era desde sus años en República Dominicana– y sabía las consideraciones que deben tenerse en cuenta a la hora de emprender una traducción.

Yves Bonnefoy, por ejemplo, dice que la poesía no puede traducirse, luego comienza a explicarse: «The translator meets too many contradictions that he cannot eliminate; he must make too many sacrifices».¹⁹⁰ Paul Ricoeur, recordando a Walter Benjamin, dice que la traducción es un trabajo de recuerdo y de lamento y que la prueba del traductor consiste en salvar y aceptar la pérdida que se da en el paso de un idioma a otro.¹⁹¹ El traductor se halla, entonces, en una incómoda posición de mediador entre dos *amos* a los cuales intenta servir, a saber, el autor/la obra y el lector con deseo de apropiación: una problemática inigualable «doubly sanctioned by a vow of faithfulness and a suspicion of betrayal».¹⁹²

Recordemos que la definición académica nos dice que “traducir” es ‘convertir, mudar, trocar’,¹⁹³ pero según se ve en Bartra, su proceso de escritura no es un momento único, siempre piensa en que el texto puede mejorarse y alcanzar matices más precisos y contundentes: traduce para lo que pueda existir y decirse después, siempre en constante transformación. La traducción en Bartra es más bien un ejercicio de reescritura, como bien lo refiere otra escritora catalana bilingüe, Carme Riera, a Kathleen Glenn: «When I translate something I have written, I often

¹⁸⁹ *Sobre poesía*, p. 68. Ramon Xirau, a pregunta expresa sobre Agustí Bartra y su trabajo conjunto en la traducción del *Odiseo* bartriano (respuesta esta última que apoya lo dicho por Bartra), respondió que «[Bartra es] uno de los grandes poetas catalanes, además tiene el mérito de haber vivido en México. Es el gran poeta que nos recibió a todos nosotros, éramos grandes amigos todos y fue nuestro maestro.», «La hizo [la traducción] más bien él que no yo. Yo conocía mejor el español que él». Entrevista realizada el 30 de abril de 2014.

¹⁹⁰ Yves BONNEFOY, «Translating poetry» trad. por J. Alexander y C. Wilmer, *Poetry Nation Review*, 12 (2), 1985, p. 186.

¹⁹¹ Cf. Paul RICOEUR, «Translation as challenge and source of happiness» en *On translation*, trad. por Eileen Brennan e introd. por Richard Kearney, Routledge, Oxon-Nueva York, 2006, pp. 3-10.

¹⁹² *Ibid.*, p. 4.

¹⁹³ *DRAE*, s.v.

find that the text does not ‘work’ in Castilian and so rather than translate I write a new version».¹⁹⁴ El escritor catalán se halla ante la posibilidad de ampliar el alcance de su obra mediante la versión/traducción española y ha de decidir si debe también expandir sus conceptos poéticos de cara a un nuevo público lector o si debe ofrecer una ampliación del contenido de sus poemas.

Según se aprecia, este caso no sólo es idóneo para ver sus modos de traducir, que van mucho más allá de la traducción *ad litteram* y otro poco respecto de una traducción *ad sensum*, sino que daría incluso para realizar algún estudio crítico sobre las ediciones, versiones y las muchas etapas de la poesía bartriana. Persigo un doble objetivo al mostrar los fragmentos que presento: resaltar además de los procesos de traducción de Bartra, los de corrección y enmienda de pasajes y poemas enteros bastante frecuentes en el poeta.¹⁹⁵ Es un tema que atañe a los dominios de la ecdótica, tratamiento que escapa, mas no del todo, al carácter de esta tesis.

Considérese, para fijar el punto hacia dónde ha de orientarse una traducción, un comentario de Maimónides acerca del ejercicio de la traducción:

El traductor debe, sobre todo, aclarar el desarrollo del pensamiento, después escribirlo, comentarlo y explicarlo de modo que el mismo pensamiento sea claro y comprensible en la otra lengua. Y esto sólo se puede conseguir cambiando a veces todo lo que le precede y le sigue, traduciendo un solo término por más palabras y varias palabras por una sola, dejando aparte algunas expresiones y juntando otras, hasta que el desarrollo del pensamiento esté perfectamente claro y ordenado y la misma expresión se haga comprensible, como si fuera típica de la lengua a la que se traduce.¹⁹⁶

Es, como afirma Roman Jakobson, una igualdad en la diferencia. Esto es que, al traducir, el traductor en lugar de buscar equivalencias absolutas debe buscar sustituir los mensajes no con unidades distintas sino con mensajes enteros en la otra lengua: recodificando y retransmitiendo: son dos mensajes equivalentes en dos códigos distintos. Jakobson además habla de la traducción

¹⁹⁴ «Conversation with Carme Riera» en *Catalan Review*, VIII, 1994, p. 208 *apud* Horst Hina, «Traducción y reescritura: Carme Riera como escritora bilingüe» en Pilar Arnau i Sagarra *et al.* (eds.), *Escribir entre dos lenguas. Escritores catalanes y la elección de la lengua literaria / Escriure entre dues llengües. Escriptors catalans i l'elecció de la llengua literaria*, Reichenberger, Kassel, 2002, p. 134.

¹⁹⁵ Acerca de ello Murià apunta en la *Crónica...*: «Cuando tiene que traducirse, las modalidades del otro idioma, añadidas al paso del tiempo, le exigen aún más las modificaciones», p. 66.

¹⁹⁶ Maimónides, «Carta a Ben Tibbon (1199)» en Miguel Ángel Vega (ed.), *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Cátedra, Madrid, 1994, p. 87.

como operación metalingüística, pues «la facoltà di parlare una data lingua implica quella di parlare *di* questa lingua». ¹⁹⁷

Considero pertinente revisar el poema que abre su traducción a *El árbol de fuego*, «Rapsodias a un soldado muerto», y su origen, «Cantata per a un soldat mort». Ya desde el título percibimos un sensible cambio que resulta interesante: “rapsodia” es un ‘pasaje amplio de un poema épico’, mientras que “cantata”, en catalán, es una ‘composició lírica en diverses parts, sense acció dramàtica pròpiament dita, escrita per a una veu o unes quantes’. ¹⁹⁸ Todo el poemario es un homenaje a los compañeros caídos en el frente de la guerra civil; fue redactado para dejar constancia de las atrocidades vividas en esos años, en que los vencidos defendían causas similares a las del poeta.

Este hecho nos hace reflexionar en las aparentes contradicciones del poema con lo dicho por el diccionario –sabiendo cuán limitado está–. Me explico: la traducción del título quita el sentido formal que el poema catalán posee, pero adquiere fuerza en la significación. El hecho de que la cantata sea para un soldado muerto la hace particularmente dramática y el que sea una rapsodia hace pensar que hay un trasfondo heroico que merece ser poetizado. Las versiones son las siguientes:

EL ÁNGEL DE LA TIERRA

He visto la hoguera de tu sangre
y he oído el redoblar de muerte repentina
de tu cuerpo contra el tambor de la tierra.
Que nadie toque –ni siquiera con manos de amor–
tu silencio ahora. La sombra de mis verdes alas
será la luz de tu reposo eterno.
Que nadie toque –ni siquiera con manos de amor–
tu silencio antes que una guirnalda,
trenzada con raíces y rayos,
ciña la columna de tu frente.

LA HIERBA

Que nadie, nadie le toque
si no es con lágrimas:
quiere tibio rocío
su frío abierto.

EL ÁNGEL DE LA TIERRA

¹⁹⁷ Roman Jakobson, «Aspetti linguistici della traduzione», trad. de Luigi Heilmann y Letizia Grassi dentro de Siri Nergaard (ed.), *Teorie contemporanee della traduzione*, Strumenti Bompiani, Milán, 6ª ed., 2010, p. 54. [«la facultad de hablar una lengua dada implica aquella de hablar *de* esta lengua.»]

¹⁹⁸ *GDLC*, s.v., [‘Composició lírica en diverses parts, sin acció dramàtica propiament dicha, escrita para una voz o unas cuantas’.]

Que nadie, nadie le toque
ni siquiera con manos de amor.¹⁹⁹

L'ÀNGEL DE LA TERRA

Ai, he vist la foguera de ta sang
i encara sento el redoble de mort...

L'HERBA

Que ningú no el toqui si no du la cara
mullada de llàgrimes.

L'ÀNGEL DE LA TERRA

I encara sento el redoble de mort del teu cos
contra el tambor de la terra tibant.
Ai, que ningú no toqui el teu silenci
ni amb amoroses mans: sols la verda ombra
de mes ales immenses embolcalla
el teu repòs... (I, 50.)

Revisemos algo de los fragmentos anteriores. Los primeros versos no coinciden en número en las dos lenguas, pues la disposición textual ha cambiado y con ella la muerte del soldado en el texto tiene otra dimensión:

He visto la hoguera de tu sangre
y he oído el *redoblar de muerte repentina*
de tu cuerpo contra *el tambor de la tierra*.

Ai, he vist la foguera de ta sang
i encara sento el redoble de mort...
[...]
I encara sento el *redoble de mort del teu cos*
contra *el tambor de la terra tibant*.

En español dice en tres versos lo que en catalán dice en cuatro en dos «intervenciones» del Ángel de la tierra. En la primera existe contundencia para hablar de quien ha fallecido; en la segunda la interjección “Ai”, que aparece varias veces en el texto le confiere un tono plañidero interrumpido después por la Hierba. El Ángel de la tierra tiene que repetir lo que ya ha dicho y completa ahora la oración sin tomar en cuenta el adjetivo –que subrayo–, para «muerte»; en cambio, le otorga uno a la tierra: “tibant”, ‘tensa’, sobre la cual el cuerpo del soldado que cae produce un redoble como si fuera un tambor.

¹⁹⁹ *El árbol de fuego*, Montalvo, Ciudad Trujillo, 1940, pp. 7-8. Presento en este orden los fragmentos por su fecha de publicación: si bien se tiene noticia de que la versión catalana antecedió a la española, publicada seis años después. La que aquí presento es la versión revisada por el autor en 1971.

Otro caso es el de las elegías de *Ecce Homo*, libro que escribe y edita primero en español y que luego ha sido objeto de dos ediciones en catalán. El texto mexicano sólo tiene nueve elegías, mientras que el resto presenta once y una canción. Estos tres últimos poemas surgen inmediatamente después de la publicación de la primera edición y son el reflejo de las vivencias en nuestro país.²⁰⁰ Hay un cambio ligero en los primeros versos:

En las montañas de mi corazón me heredo –fábula
henchida de solsticio,...

(Joaquín Mortiz, 1964)

A les muntanyes del meu cor m'hereto –faula
gonflada de solstici,...

(Edicions 62, 1968)

A les muntanyes del meu cor m'hereto –faula
feixuga de solstici,...

(OPCI, Edicions 62, [1971] 1985)

El adjetivo de “fábula” es diferente en cada una de las tres versiones. “*Gonflar*” es un galicismo que significa ‘inflar’²⁰¹ y puede, en alguna medida, ser lo mismo que “henchida”. Bartra, para la edición definitiva de 1971, decidió cambiar el adjetivo por uno con igual relación con los otros dos pero que presenta una mayor fuerza en la comprensión general del poema. El solsticio (vernal, dice a continuación) no sólo llena (infla) la fábula sino que la hace pesada (“*feixuga*”).

Odiseu fue publicado en 1953, dos años antes de que tanto Bartra como Ramón Xirau (y otro grupo de colaboradores) emprendieran la labor de traducirlo al español para el Fondo de Cultura Económica. Si bien existe otra voluntad al lado de la de Bartra interesa ver cómo funciona la traducción de dicho texto. El «Cant d’Ulisses als astres» y el «Himno de Ulises a los astros» de la versión mexicana, presentan de nuevo otra lucha de matices en relación con el

²⁰⁰ Esta cuestión está llena de interés. El colofón de la edición mexicana indica que ésta terminó de imprimirse en abril de 1964; hacia junio de ese año le anuncia a Calders que «Ediciones Era me han encargado que les haga una antología general de mi lírica [...]. Ya he comenzado a trabajar, y aun tengo el título: *La luz en el yunque*, tomado de un canto de *Marsias y Adila*», libro cuyo prólogo estaba listo para septiembre del mismo año y que se publicó hasta inicios de 1965. Se aduce que, en cuestión de meses, Bartra vivió las experiencias suficientes para escribir otros tres poemas de los que sólo presenta la décima elegía (la cual tiene fecha de noviembre de 1964) y la canción en español. En *Sobre poesía* se cita erróneamente la edición: se ofrece un fragmento de la «Onceava elegía» y se presenta como parte de la edición de 1964, cuando, como he dicho, aún no había sido redactada. Con todo, esa edición de 64, la de 68 en catalán y la de 72 (*Obra poètica completa*) tienen un considerable número de variantes que valdría la pena establecer en una nueva edición que las tome en cuenta.

²⁰¹ Alcover-Moll, s.v.

significado de una palabra que define la interpretación que del poema se hace. El ejemplo que brinda el *GDLC* para “cant”, cuando los versos son heroicos o especialmente épicos, es –quién si no– Homero («els cants d’Homer»); la definición, rebuscada, tiene poco que ver con la de “himno” que, originariamente, siempre está relacionado con las loanzas e invocaciones a los dioses. Es, creo, otro gran acierto al realizar la versión en español que hace más explícito, si se repara en ello, el contenido del poema.

En ese canto/himno, se tuvo que sacrificar la forma métrica y la presentación de las estrofas. En catalán está en una especie de estrofas sáficas, cuyos versos suelen ser endecasílabos, pero que en el poema de Bartra está en alejandrinos.²⁰² Muchas rimas del original se traducen naturalmente al español, y como algunas pocas veces no sucede así, los traductores decidieron presentar el poema en versículos y marcaron la separación original de los versos con diagonales.

Avesat a l’espera, les marxés s’han fet fites.
Si a voltes m’aturo, bramula l’horitzó.
Ja no puc desaprendre les rutes infinites
ni l’eterna cançó.

Només en la llum pròpia he trobat sempre auxili.
Em nimba una claror de nous mites i déus.
Perdut i retrobat, vaig fent del meu exili
un gran himne d’adéus. (I, 126)

Avezado a la espera, he convertido en hito cada una mis marchas. / Si a veces me detengo, aúlla el horizonte. / Ya no puedo olvidar las rutas infinitas / ni la eterna canción.
Sólo en mi propia luz hallé siempre auxilio. / Me nimban claridades de dioses y de nuevos mitos. / Perdido y hallado, voy trocando mi exilio / en un gran himno de adioses.²⁰³

Los versos en catalán se alargan al pasar a español y no hay posibilidad, a causa del nuevo ordenamiento sintáctico, de intentar hacer una rima o alguna aliteración. El significado de “desaprendre”, ‘desaprender’, es bastante claro: se olvida lo que uno ha aprendido, pero en la traducción deja de ser tan específico y se toma en un sentido más amplio. Por el mismo camino está la elección de “hallado” por “retrobat”, que más bien tiene un sentido de ‘reencuentro’, no

²⁰² Jakobson, por su parte, dirá que «la poesía es intraducible por definición. Sólo es posible *la transposición creativa* dentro de una lengua dada (de una forma poética a otra), o entre lenguas diversas», art. cit., p.62.; poco después él hará dos preguntas acerca del aforismo «traduttore, traditore»: ¿Traductor de cuáles mensajes?, ¿traidor de cuáles valores?

²⁰³ *Odiseo*, pp. 68-69.

hay esa iteración del acto: algo que se tuvo se vuelve a tener, algo que se fue se vuelve a ser; el otro sentido parece ser más de una sola ocasión: una especie de «no era y fui, no tenía y tuve».

Lo que se dice del exilio es importante: en catalán se lee que ‘voy haciendo’ mientras que en español, “voy trocando”. El exilio para Bartra significaba una pérdida de lo que lo había conformado y por tanto, representaba una gran despedida que halló forma de expresión en la poesía (gran himno); es decir, el exilio se transforma en poema, en canto, en poesía. Lo que leemos en español es algo orientado hacia el mismo sentido, con una salvedad: parece que hay una voluntad de *cambiar* eso que encarna el exilio por el gran himno de adioses: que quede la poesía, pero ya no este exilio. Es lo que sucede en la *Odisea*, en que Ulises desea vehementemente acabar con su larga errancia y, cuando lo logra, se emociona al escuchar lo que el aedo cuenta de él y de sus hombres.

De todo lo anterior se colige que Agustí Bartra no pretendía transmitir en español lo mismo de lo que expresaba en catalán (así ocurre en las sucesivas versiones de sus poemarios) y que conforma aquello que Jiří Levý llama la *instrucción de definición*, que da forma al paradigma, que otorga alternativas entre las cuales el traductor ha de escoger y que Levý denomina *instrucciones selectivas* (semánticas, rítmicas, estilísticas...), pues «la scelta di una unità lessicale (e anche di elementi di ordine più elevato) è regolata da tale sistema di istruzioni, conscio o inconscio».²⁰⁴ La traducción, entonces, constituye un juego de decisiones sucesivas y tiene la forma de un juego de información completa en el que cada movimiento está influido por las decisiones precedentes y por la situación que de ello resulta.²⁰⁵

2.4 NIVELES INTERTEXTUALES

Casi de modo obvio, Charles Grivel afirmó «no hay texto que no sea intertexto»,²⁰⁶ es decir, casi todo texto tiene un antecesor y al mismo tiempo opera como un precursor de futuros textos.

²⁰⁴ V. Levý, «La traduzione come processo decisionale», trad. de Stefano Traini en Siri Nergaard, *op. cit.*, p. 69. Traduzco: «La elección de una unidad léxica (y también de elementos de orden más elevado) está regulada por tal sistema de instrucciones, consciente o inconsciente.»

²⁰⁵ Pienso que la manera en que me he acercado a los procesos de autotraducción –que también son los procesos de reescritura– de la poesía bartriana pueden ampliarse (en una ocasión posterior) a través de los presupuestos planteados por Hans Vermeer en su llamada «Teoría del escopo», teoría que se aboca a estudiar los contextos de producción tanto del texto original como de la traducción, además de que se interesa en algunos contextos de desigualdad: mayorías frente a minorías, textos entre dos culturas... Para lo relacionado con la traductología, cf. Antonio Bueno García, «La teoría de la traducción a final de siglo» en A. B. G. y Joaquín García-Medall (eds.), *La traducción de la teoría a la práctica*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1998, pp. 9-26.

²⁰⁶ V., Charles Grivet, «Thésés préparatoires sur les intertextes» *apud* Renate Lachmann (ed.), *Dialogizität*, Munich, Fink, pp. 240 *apud* Heinrich Plett, «Intertextualidades» en *Intertextualität...*, p. 68.

Dentro de mi análisis distingo dos grados de intertextualidad en la poesía bartriana: la primera interna y la otra externa. La primera ocurre con las alusiones, referencias, complementos y ampliaciones a los temas y motivos del propio sistema expresivo a lo largo de su obra; el otro caso es quizá el más evidente porque se da en las relaciones que en ella se establecen con textos de otros autores que para Bartra son representativos, especialmente por el estrecho vínculo entre obra y vida que marcan no sólo la obra del poeta catalán sino también la de estos autores.

De ellos Bartra toma ideas y conceptos para aplicarlos en su poesía. Es decir, las influencias en él o bien generan ecos y meros calcos (llamará «sombras ligeras» a las presencias que otros autores tienen en él), o bien provoca una respuesta y corrección, mediante un juego de rechazo y complementación de los textos anteriores. Lo que él va tomando del mundo lo incorpora en su obra y es, como se dice en «El carro de l'elegia»:

Tots els ecos que vénen són fragments del meu cant.

És el cant de mon ànima, però no neix pas d'ella.

Somiarà ma raça

en la veu que em traspasa:

anònima o sabuda, viurà al cor de tothom.

Perquè he estat despert en el foc i en la rella,

no niaran les ombres al voltant del meu nom. (I, 164-165)²⁰⁷

Este fragmento revela una actitud que se verá en las páginas siguientes: indicar de dónde proviene aquello que enuncia, aquello que canta. El texto dice que son *ecos* que conforman su canto, aquel «de su alma pero que no nace de ella». Su voz hará que su raza sueñe, pues vivirá en el corazón de todos los que lo escuchen (en otro momento dirá que su canto quedará en los «fieles a los himnos de la vida») y puesto que la voz poética ha sido testigo del fuego, no habrá oscuridades rondándolo.

2.4.1 *Intertextualidad externa*

Acaso la fuente textual de donde brotan los poemas primerizos de Agustí Bartra es la de Walt Whitman, cuya lectura lo acompañó en los años de la guerra. De Whitman apreció y aprendió la alta humanidad y su carácter de bardo, además de algunos recursos poéticos recurrentes en su

²⁰⁷ [Todos los ecos que vienen son fragmentos de mi canto.// Es el canto de mi alma, pero no nace de ella./ Soñará mi raza/ en la voz que me traspasa:/ anónima o sabida, vivirá al corazón de todos./ Porque he estado despierto en el fuego y la reja,/ no anidarán las sombras alrededor de mi nombre.]

Song of Myself ya tratados en el primer apartado de este capítulo.²⁰⁸ Al viajar a Estados Unidos por la concesión de la beca Guggenheim, a Bartra se le presentó un mundo que había anhelado y respetaba en gran medida el trajín característico de la ciudad en crecimiento. Cabe agregar, además, que uno de sus tantos lugares alquilados en Manhattan para vivir con la familia estaba cerca de la casa que había sido del propio Whitman.²⁰⁹ Presento un par de fragmentos breves de *Song of Myself* que considero repercuten en el quehacer poético bartriano:

21

I am the poet of the Body and I am the poet of the Soul.
The pleasures of heaven are with me, and the pains of hell are with me,
The first I graft and increase upon myself, the latter I translate into a new tongue.

I am the poet of the woman the same as the man,
And I say it is as great to be a woman as to be a man,
And I say there is nothing greater than the mother of men.

I chant the chant of dilation or pride, [...]

24

Walt Whitman, a kosmos, of Manhattan the son,
Turbulent, fleshy, sensual, eating, drinking and breeding,
No sentimentalist, no stander above men and women or apart from them,
No more modest than immodest.²¹⁰

Ambos momentos del mismo poemario sitúan al poeta como un ser que quiere dedicar su oficio a todo el mundo y que se dedicará a tratar los complementos que hay en la tierra: el Cuerpo

²⁰⁸ Walt Whitman fue introducido en Cataluña por Cebrià Montoliu, según informa Miquel Desclot en «L'excel·lència d'un poeta» en *Revista del Col·legi Oficial de Doctors i Llicenciats en Filosofia i Lletres i en Ciències de Catalunya*, 130 (2008), p. 44. La de Whitman en Bartra es una relación que siempre es mencionada por muchos críticos de la obra bartriana pero no explicada, hasta donde tengo noticia.

²⁰⁹ Bartra le dedicó un poema a Whitman, en donde reconoce su deuda poética y alude a una palabra que en el poeta estadounidense aparece con regular frecuencia: «Gran Camarada del Nord, dolç gegant de rosella i de boira que dorms, cast i adàmic./ com una jove llegenda a la riba solar dels teus cants d'horitzons i banderes:/dóna'm la rosa de ferro/ del teu cor!», (I, 109): [Gran camarada del Norte, dulce gigante de amapola y de niebla que duermes, casto y adánico./ como una joven leyenda a la orilla solar de tus cantos de horizontes y banderas:/ ¡dame la rosa de hierro de tu corazón!]

²¹⁰ *Song of Myself*, 21 en *The complete poems*, introd. y notas de Stephen Matterson, Wordsworth, Londres, 2006, p. 38 y 41. Presento la traducción de Jorge Luis Borges: «Soy el poeta del Cuerpo y soy el poeta del Alma./ Los gozos del cielo están conmigo y los tormentos del infierno están conmigo./ Los primeros los injerto y los multiplico en mi ser, los últimos los traduzco a un nuevo idioma.// Soy el poeta de la mujer no menos que el poeta del hombre./ Y digo que es tan grande ser mujer como ser hombre./ Y digo que nada es mayor que ser la madre hombres.// Entono el canto de la exaltación o de la soberbia.»; «Walt Whitman, un cosmos, de Manhattan el hijo./ Turbulento, carnal, sensual, comiendo, bebiendo, engendrando/ Ni sentimental ni sintiéndose superior a otros hombres y mujeres, ni alejado de ellos./ No menos modesto que inmodesto.», en *Hojas de hierba*, Lumen, Barcelona, 1991, pp. 69 y 77.

y el Alma, la mujer y el hombre, los placeres y los dolores, etcétera: ellos son las razones de ser (del) Poeta. En el otro fragmento Whitman se presenta y se describe para mostrar de que es como cualquier otro ser humano.

Veamos qué hay en Bartra:

Yo soy aquel que invoca y anuncia, fundador de horizontes en la patria de la vida.
¡No dejéis que mis palabras pasen por vuestras almas como el viento a través de las mallas de las tendidas redes...!

Yo soy el que afirma y evoca y libera, el eco de la cantante conciencia de los tiempos.

Soy el yo en el tú del mundo,

boca de alma

y padre de símbolos.

Hundido en el ser como un ejemplo de árbol, canto a la vida,
madurez que sube de la sombra y acaba en los frutos.²¹¹

El mur! Els murs! El mur on deixo el meu edicte
amb paraules que són de ningú i de tothom!

Agustí m'anomenen, és Bartra el meu cognom,
criatura del llamp i de l'espera invicta.

Invisible i sabut, torno com oreneta

d'espines i cristall. Oh deixa'm que, lleuger,

em posi, Catalunya, a la teva mà dreta

i m'hi adormi, tranquil, amb bruit d'ala i carrer! (I, 479)²¹²

En *Quetzalcóatl*, libro de donde extracto el primer ejemplo, la fuerza expresiva con que Bartra caracteriza a su personaje-dios lo lleva a construir su formidable «Sermón del lago» en que explica los diferentes soles, pero luego tiene que hablar de «El quinto reino» y es ahí que Quetzalcóatl se presenta como alguien con intenciones totalizadoras y que canta a la vida, «el yo en el tú del mundo». El segundo fragmento es la Coda del «Cartell per als murs de la meva pàtria» en el que ya se habrá proyectado él como una especie de hijo pródigo y a Cataluña como la tierra que nunca se olvida, en cuyos muros colocará su canto –que él presentará como edicto/cartel– con palabras que igualmente pertenecen a todos porque tal es su intención. El poeta se piensa como el hijo que habrá de situarse a la derecha de su patria para volver a tener tranquilidad.

²¹¹ *Quetzalcóatl*, p. 55. En *OPCI*, el primer verso citado dice «Jo sóc aquell que *inventa* i anuncia».

²¹² [¡El muro! ¡Los muros! ¡El muro en que dejo mi edicto/ con palabras que son de nadie y de todos!/ Agustí me nombran, es Bartra mi apellido./ criatura del lampo y de la espera invicta./ Invisible y sabido, vuelvo como la golondrina/ de espigas y cristal. ¡Oh déjame que, ligero,/ me ponga, Cataluña, a tu mano derecha/ y ahí duerma, tranquilo, con fragor de ala y calle!]

Probablemente uno de los casos más llamativos de referencias y alusiones dentro de la poesía de exilio de Agustí Bartra gira en torno a sus actitudes tanto vitales como poéticas (que en él parecen indisolubles) y entre ellas cabe destacar el tratamiento irónico, además del contraste que existe con las actitudes de Salvador Espriu –en especial la del falso y oscuro pesimismo–. La incomodidad provocada por la decisión de algunos *intelectuales* de exiliarse era motivo suficiente para suscitar querellas respecto a los juicios de valor literario. Cabe hablar un poco de ello. Bartra y Espriu no son compatibles en muchos sentidos: el primero se quejaba del menosprecio que había desde Espriu y su círculo para con los exiliados. En una carta a Pere Calders fechada el 30 de julio de 1964, Bartra muestra sentimientos encontrados: la felicidad que le causa la posible futura difusión de su obra a través de unas traducciones al portugués y al ruso, pero opacada por la tristeza debido a que

l'única taca m'ha arribat de Catalunya, trist és dir-ho. Ho comprendràs llegint el retall que t'adjunto sobre la inauguració del Fondo en Barcelona. L'Espriu, en el seu discurs em silencia maligna i totalment, ell que sap perfectament que el Fondo m'ha editat dues obres que existeixen també en llengua catalana. Ja comprendràs quin fàstic em fa això;²¹³

la actitud del segundo al permanecer dentro del territorio catalán bajo el régimen franquista le había dado a su poesía un tono de oscuridad y pesimismo.

Aún las rememoraciones de la patria, un país triste en el momento en que se escribe la «Oda», le producen un escozor en la condición impuesta, la del exilio. Saberse y sentirse alejado de casa lo coloca en una incómoda posición en la que muchos otros poetas también estuvieron y desde la cual tomaron partido: unos se inclinaron por defender a la distancia (así obligados por cuestiones políticas) y otros desde el interior de la Península. Tal es el caso de Salvador Espriu quien en su «Assaig de càntic en el temple» utiliza un discurso contundente y con apóstrofes al tiempo que porta también un mensaje de resignación y de algún modo depresivo y con tono de derrota. A su vez, en un pequeño salto, en una especie de respuesta poética a Espriu, Agustí Bartra, de vuelta en casa –si bien tuvo que colocar un lugar de publicación falso a causa de la

²¹³ «La única mancha me ha llegado de Cataluña, triste es decirlo. Y lo comprenderás leyendo el recorte que te adjunto sobre la inauguración del Fondo en Barcelona. Espriu, en su discurso me silencia maligna y totalmente, él que sabe que el Fondo me ha editado dos obras que existen también en lengua catalana. Ya comprenderás qué asco me da eso.» La inauguración de la sucursal del FCE en Barcelona tuvo lugar el 1º de junio de 1964 según relata Víctor Díaz Arciniega en *Historia de la casa. Fondo de Cultura Económica, 1934-1996*, FCE, México, 2ª ed., 1996, pp. 249-254. Seguramente le dice esto último por la consideración que Joan Triadú hizo de la novela *L'ombra de l'atzavara* (1962), de Pere Calders para colocarla al costado de *Incerta glòria* (1956), de Joan Sales, personaje de quien se tiene noticia en el capítulo «Amores y odios» de la *Crónica* de Anna Murià (pp. 146-151, páginas que constituyen el eje principal en justifica la escritura de dicho texto la Crónica y en que se aprecia a las claras su sutil prosa).

censura–, publica el «Cartell per als murs de la meua patria» dentro de *Poemes del retorn* (un pequeño poemario con apenas cuatro textos que dejan ver no sólo la tranquilidad que le provoca el cercano e improvisado reencuentro con su patria sino también comienza un cambio de miras en su obra poética. Ya que ha regresado, viejo, dedicará sus horas y versos a pensar y reflexionar acerca de otras realidades).

Dice primero Espriu:

Oh, que cansat estic de la meua
covarda, vella, tan salvatge terra,
i com m'agradaria d'allunyar-me'n,
nord enllà,
on diuen que la gent és neta
i noble, culta, rica, lliure,
desvetllada i feliç!
[...]
Però no he de seguir mai el meu somni
i em quedaré aquí fins a la mort.
Car sóc també molt covard i salvatge
i estimo a més amb un
desesperat dolor
aquesta meua pobra,
bruta, trista, dissortada pàtria.²¹⁴

Es éste un poema de no gran construcción y sin muchos ornamentos donde lo único que interesa es el mensaje de «falso pesimismo» investido de resignación patriótica.²¹⁵ Luego Bartra, en su largo poema «Cartell per als murs de la meua patria» afirmará:

*No sé si torno, pàtria, de malastrucs minvants
o m'empnyen la sang vernals creixents.
M'he fet un nom de font. Sóc un vent i una espera
de cabdell a ta falda,
la formiga d'argent perduda al laberint dels teus cabells,
sóc el so d'esquellinc que l'esquinçava, a Alins,
el meu son de soldat de sarnoses estrelles,
el qui eixí a l'exili per les altes portes d'avets,*

²¹⁴ Salvador Espriu, *Antología lírica*, ed. bilingüe de José Batlló, Cátedra, Madrid, 4ª ed., 1987, pp. 192-193. [«Ensayo de cántico en el templo»: ¡Oh, qué cansado estoy de mi/ cobarde, vieja, tan salvaje tierra,/ y cómo me agradaría alejarme,/ hacia el norte,/ donde dicen que la gente es limpia/ y noble, culta, rica, libre,/ despierta y feliz! [...]/ Pero no de he de seguir nunca mi sueño/ y me quedaré aquí hasta que muera./ Porque soy también muy cobarde y salvaje/ y amo, además, con un/ desesperado dolor/ a esta mi pobre,/ sucia, triste, desafortunada patria.]

²¹⁵ La ironía hacia este poema no está sólo en Bartra: dos textos más reflejan la burla que hay hacia este poema y lo calcan con mordacidad: «Assaig de paja al mingitori» («Ensayo de paja en el mingitorio»), de Joan Margarit y «Assaig de plagi a la taberna» («Ensayo de plagio en la taberna») de Pere Quart.

*aromat de resina i cec de neus,
i aviat va trobar el Dolor –als arenys, coronat de filferro–
que de nit li llegia una obra de llampecs i de rosada...
[...]
No ets covarda, pàtria, ni vella, ni salvatge,
i no irem nord enllà,
ni en cap ponent tristíssim no negarem sa imatge
mentre esca i astre brillin dins l'enconcada mà. (I, 472-473 y 478)²¹⁶*

Detengámonos un poco en el fragmento que el propio autor coloca en cursivas que quizá sirva para demostrar cómo contrastan las actitudes vitales de ambos poetas y que Bartra solía hacer énfasis en su condición de exiliado. El poeta muestra, como lo hará en otras tantas ocasiones, su relación con la naturaleza y la influencia que ejerce sobre él (menguantes y crecientes, viento, sarna de estrellas)

Conviene revisar la opinión que le merecía a Agustí Bartra este tipo de poemas y maneras de ver el mundo; se refiere, sin decirlo, a Espriu y sus *hijos* poéticos:

Creo que ya es hora de dejar de escuchar la vocecita lastimera que dice: «Oh, qué cansado estoy de mi cobarde, vieja, tan salvaje tierra...» Eso no tiene nada que ver con la conciencia trágica: es el roer de uñas de las castraciones, la lágrima devorada por la lagaña, el águila convertida en gallina. Hasta cierto punto es un testimonio. Pero lo que nos hace falta es que los mejores *forjen una conciencia que acabe con el prestigio del lloriqueo estético.*²¹⁷

²¹⁶ [No sé si vuelvo, patria, de desastrosos menguantes/ o me empujan la sangre vernaes crecientes./ Me he hecho un nombre de fuente. Soy un viento y una espera/ de ovillo en tu falda,/ la hormiga de plata perdida en el laberinto de tus cabellos,/ soy el sonido de cascabel que lo rasgaba, en Alíns,/ mi sueño de soldado de sarnosas estrellas,/ el que salió al exilio por las altas puertas de abetos,/ aromado de resina y ciego de nieves,/ y pronto encontró el Dolor –en los arenales, coronado de alambre–/ que de noche le leía una obra de relámpagos y de rocío...[...] No eres cobarde, patria, ni vieja ni salvaje,/ y no iremos allá al norte,/ ni en ningún tristísimo poniente negaremos su imagen/ mientras astro y yesca brillen en la cóncava mano.]

Nota marginal: la versión al español del poema dentro de *El gallo canta para los dos* (1984) contiene una oración que no se registra en catalán ni en la primera edición de *Poemes del retorn* (1972) ni en *Obra poètica completa I* (1ª ed., 1971; 2ª ed., 1985); se lee en la edición mexicana: «La patria no es cobarde, ni vieja ni salvaje,/ como dice un quejica, y no iremos al Norte,/ ni en ningún triste ocaso negaremos su imagen/ mientras estrella y yesca brillen dentro del puño.», p. 46, subrayo la adición. Tal versión me hace pensar que Bartra quería hacer énfasis en el antecedente de esa estrofa –el poema de Espriu– y que lo que él hacía era una respuesta poética y moral (acaso también política) hacia ese quejica (mencionado con un poco de mala saña y de forma irónica) que suprime en otras versiones (e insiste en manifestar su molestia). Textualmente hablando, es posible preguntarse sobre las razones para mantener tal apóstrofe que representa una fase del poema, considerando que es una edición póstuma que no coincide con las ediciones ya mentadas, especialmente la de la obra reunida, de igual manera revisada por Bartra. La versión castellana aparece años después de publicado en catalán y quizá el poeta creyera necesario hacer esa aclaración, pero ¿acaso es una decisión voluntaria o una errata (pero atribuida a quiénes: herederos o editores)?

²¹⁷ *Sobre poesía*, p. 97.

Esta respuesta a Espriu puede ayudarnos a ver cómo Bartra, no sólo mediante su poesía sino a través de su prosa pretendía cambiar en una especie de defensa o alzamiento el rumbo moral de la (est)ética exiliar que hasta entonces se había venido manifestando.²¹⁸

Joan Maragall constituye uno de los pilares de la literatura catalana del siglo XX no sólo por ser uno de los importadores de la literatura romántica alemana al catalán sino también quien formuló una suerte de teoría poética («la paraula viva», su propio manifiesto poético) que constituye un documento de inmensa valía. En tanto concepción literaria y lingüística refleja una sensibilidad finísima y de grandes cualidades humanísticas, pero que sólo sirve para explicar la propia obra de Maragall. Cito extensamente su «Elogi de la paraula»:

La paraula és la cosa més meravellosa d'aquest món, perquè en ella s'abracen i es confonen tota la meravella corporal i tota la meravella espiritual de la naturalesa. [...]

[...] Si en la paraula hi ha tot el misteri i tota la llum del món, hauríem de parlar sempre com encantats, com enlluernats; perquè no hi ha cap mot, per ínfima cosa que ens representi, que no hagi nascut en una llum d'inspiració i que no reflecteixi quelcom de la llum infinita que infantà el món. [...]

¿No veieu en la quietud de les plantes l'admiració d'haver florit? Així nosaltres, quan brolla dels nostres llavis la paraula vertadera.

Així parlen els poetes. Tot ho miren encantats, i després es posen febreros i tanquen els ulls i parlen en la febre: llavors, semblants a Déu en el primer dia del Gènesi, diuen alguna paraula creadora, i del caos en surt la llum.

I així la paraula del poeta surt amb ritme de llum i ritme de so alhora, és a dir, amb el ritme únic de la bellesa creadora: aquest és l'encís diví del vers.

[...] ¿No us heu adonat mai de la cantarella dels muntanyencs o dels mariners? La seva paraula és musical, perquè neix més a la vora de la palpitació rítmica de la creació. [...]

Recordo una nit a l'altra banda del Pirineu, que sortí de la fosca una nena que cantava amb veu de fada. Vaig demanar-li que em digués alguna paraula en la seva llengua pròpia, i ella, tota admirada signà el cel estelat, i féu només així: «Lis esteles.» I em sembla també que això era parlar. [...]

«Aquella canal»... «Lis esteles»... «Mira»... Paraules que porten un cant en les entranyes, perquè neixen en la palpitació rítmica de l'Univers. Sols el poble innocent pot dir-les, i els poetes redir-les amb innocència més intensa i major cant: amb llum més reveladora. Perquè el poeta és l'home més innocent i més savi de la terra.²¹⁹

²¹⁸ Condición, percibida en mi lectura de la poesía de A. Bartra que fue confirmada en la entrevista a Eli Bartra (16 de enero de 2014): «Ellos [los exiliados] se sentían con cierta fortaleza por el hecho de haber sido consecuentes [...] por eso no querían romper el exilio [...]. Había una superioridad frente a los que se habían quedado en el interior.»

²¹⁹ V., *Triu. Llibre de lectures selectes, en prosa i en vers*, Dalmau Carles, Pla Editors, Girona, 1931, pp. 9-16. [La palabra es la cosa más maravillosa de este mundo, porque en ella se abrazan y confunden toda la maravilla corporal y toda la maravilla espiritual de la naturaleza. [...] Si en la palabra existe todo el misterio y toda la luz del mundo, habríamos de hablar siempre como encantados, como deslumbrados; porque no hay palabra, por ínfima que cosa que nos represente, que no haya nacido en una luz de inspiración y que no refleje algo de la luz infinita que

Maragall insiste en lo espontáneo del lenguaje poético, pero él mismo se vio inmerso en un idioma sin normas, pues era el hablado por la gente y el poeta lo transmitía de la misma manera, provocando que su obra tuviera más zonas oscuras y prosaísmos excesivos que versos y pasajes deslumbrantes. La de la «paraula viva» es una teoría que ayuda a comprender únicamente la obra de Maragall y sus «frecuentes inhabilidades expresivas y la irregularidad de sus composiciones».²²⁰ Pese a ello, el ánimo creador de Maragall ha dado a la literatura, aparte de sus traducciones de los románticos alemanes, una serie de poemas que valen la pena («Himne Ibèric», «Cant espiritual» y «El comte Arnau») y fue motivo para que Bartra dijera –un poco opuesto a lo dicho por A. Comas–: «la grandeza de Maragall radica en que su poesía de “hombre vivo” logra integrar en una forma apolínea la emoción de su temporalidad trascendente, sus cálidas verdades humanas, su pasmo ante la vida y la muerte que plasma en poemas que son de los más altos que haya podido escribir un poeta en cualquier época».²²¹

Los párrafos de Maragall revelan dos actitudes que Bartra contrapesa: la parte arbitraria de la expresión lingüística que el poeta ha de transformar mágicamente en poesía, por un lado, y, por el otro la voluntad (o la disposición) de expresar en poesía un momento que pueda llegar a ser eterno. Me detendré en uno de los momentos en que Bartra alude a la poesía de Maragall.²²² El

parió el mundo. [...] ¿No véis en la quietud de las plantas la admiración de haber florecido? Así nosotros, cuando brota de nuestros labios la palabra verdadera. Así hablan los poetas. Todo lo miran encantados, y después se ponen febriles y cierran los ojos y hablan en la fiebre: a veces, parecido a Dios en el primer día del Génesis, dicen alguna palabra creadora, y del caos surge la luz. Y así la palabra del poeta sale con ritmo de luz y ritmo de sonido al mismo tiempo, es decir, con el ritmo único de la belleza creadora: éste es el encanto divino del verso. ¿No os habéis percatado nunca del canturreo de los montañeses o de los marineros? Su palabra es musical, porque nace junto a la palpitación rítmica de la creación. [...] Recuerdo una noche al otro lado del Pirineo, que salió de la oscuridad una niña que cantaba con voz de hada. Le pedí que me dijera alguna palabra en su propia lengua, y ella, toda admirada, señaló el cielo estrellado, e hizo solamente así: «Lis esteles.» Y me parece también que eso era hablar. [...] «Aquella canal»... «Lis esteles»... «Mira»... Palabra que llevan un canto en las entrañas porque nacen en la palpitación rítmica del Universo. Sólo el pueblo inocente puede decirlas, y los poetas re-decirlas con inocencia más intensa y mayor canto: con luz más reveladora. Porque el poeta es el hombre más inocente y más sabio de la tierra.]

²²⁰ Cf. Antoni Comas, «Introducción» a Joan Maragall, *Obra poética. Versión bilingüe*, trad. de J.F. Vidal Jové, Castalia, Madrid, t. 1, 1984. Bartra, por su parte, dice que en Maragall se halla «el desorden de balbuceo, la interjección elevada a categoría mágica, lo cordial y emotivo lanzado a azares arbitrarios», *¿Para qué sirve la poesía?*, p. 228.

²²¹ Bartra, *loc. cit.* Agustí Bartra escribió un *Cant corporal* en aparente oposición a Joan Maragall (uien había escrito el «Cant espiritual»), pero el homenaje es evidente. Al ser una de las composiciones primerizas, Bartra decidió no incluirlo pues creía que ya no coincidía con su voluntad estética. No me ha sido posible consultar dicho texto.

²²² Hubiera querido incluir seguido de esto otras de las influencias de las que Agustí Bartra extrae pasajes y versos de alto valor literario, las de Rainer Maria Rilke y de Carles Riba con sus sendas *Elegías* (de Duino y de Bierville, respectivamente) sobre las propias, pero creo que tal hecho da para mucho más que una mención en un apartado dentro de una tesis de licenciatura. Sólo diré que hay un camino interesante de íntima relación, creo yo, entre las elegías segunda y tercera de Rilke, la segunda de Riba y la quinta de Bartra, donde el amor es el hilo conductor de tales poemas.

«Cartell per als murs de la meva pàtria» es un poema largo donde el poeta reúne todos los elementos que lo han conformado y recuerda algunos pasajes vitales que ya han sido tratados en poemas anteriores. Bartra vuelve a elaborar un poema de muchas voces presentadas en diversas formas métricas que se suceden una a otra; la suya propia está marcada textualmente en cursivas y las cursivas entre paréntesis funcionan como didascalias que realzan el carácter dramático de muchas piezas de Agustí Bartra.

Al hablar del regreso la voz poética se dirige a su patria: «*Et faig saber, oh pàtria,/ que fendeixo i travesso l'enyorança*» y luego «*Blau enyorat, Catalunya en el cel*»²²³ para que llegue el coro y anuncie que

(Pels grans aires arriba la nova Cançó antiga)

–Tot sol passaràs la vetlla,
bord funeral?

Tot sol passaràs la vetlla,
belitre igual?

–Així voldria passar-la,
veu, ressonant.

Així voldria passar-la,
valga'm Déu val!

–Qui tens, doncs, per companyia,
sorge banal?

Qui tens, doncs, per companyia,
escriba igual?

–El poeta de veu viva,
que odio tant;

el poeta de veu viva,
valga'm Déu val! (I, 473-474)²²⁴

La posición que Bartra toma respecto de Maragall se evidencia en la indicación «dramática», es decir, con otro oxímoron presenta una moderna versión (una aversión) del poema antiguo, de su célebre «El Comte Arnau». Aludo al poema XII «La cançó del comte Arnau», el cual dice:

²²³ [Te hago saber, oh patria, que hiendo y atravieso la añoranza]; [Azul añorado, Cataluña en el cielo]

²²⁴ Utilizo ahora la traducción de *El gallo canta para los dos*, 1984, p. 41: [(*Por los aires llega la nueva Canción antigua:*)/ –¿Estarás solo esta noche,/ belitre pálido?/ ¿estarás solo esta noche,/ pobre gahnápiro?/ –Estar solo bien quisiera,/ voz r[e]sonante./ Estar solo bien quisiera,/ ¡que Dios me valga!/ –¿A quién tienes a tu lado,/ ruin espantajo?/ ¿A quién tienes a tu lado,/ escriba pálido?/ –Al poeta de voz viva/ y alta llama./ Al poeta de voz viva,/ ¡que Dios me valga!] Corrijo la errata del original. Nótese cómo Bartra –y esta edición– vuelve a ser un caso raro: en el original catalán (tanto en OPCI como en *Poemes del retorn*) el verso alude a Maragall, «el poeta de voz viva» que «tanto odio», al contrario de lo mostrado en la versión castellana donde dice algo totalmente contrario. ¿Fue el propio Bartra el que decidió cambiar esa frase vehemente?

–«Tota sola feu la vetlla,
 muller lleial?
 Tota sola feu la vetlla,
 viudeta igua?
 –No la faig jo sola,
 comte l’Arnau;
 no la faig jo sola,
 valga’ m Déu val
 –Qui teniu per companyia,
 muller lleial?
 Qui teniu per companyia,
 viudeta igual?
 –Déu i la Verge Maria,
 comte l’Arnau;
 Déu i la verge maria,
 valga’ m Déu val.²²⁵

Conviene hacer hincapié en el hecho de la disposición tipográfica del poema bartriano: en cursivas aparecerá la voz del poeta, aquel que luego concluirá «Agustí m’anomenen...»; en cursivas y entre paréntesis las didascalias; en redondas aparecerán coros, que son portadores de cantos que aluden a otras fuentes textuales (ya vimos el caso de Espriu, el de algunos versos de «Els segadors», la canción de la doncella del candil: la del *Gernika* de Picasso –Soleia– y estos versos maragallianos). Al parecer una voz increpa al poeta llamándolo belitre y gznápiro («sorge», en catalán) y le pregunta quién lo acompaña, y el poeta responde que el poeta de voz viva que odia tanto: Maragall y «la palabra viva» tan contraria a sus ideas poéticas (aunque de grandes afinidades humanísticas).

2.4.2 *Intertextualidad interna*

Este tipo de relaciones entre los textos vive en Bartra por medio de las sugerencias y tentativas poéticas que va desarrollando a lo largo de su obra con posteriores y notables ampliaciones temáticas y estéticas. En este apartado me enfoco en los casos de reelaboración propia.

Si, como hemos visto, al desarrollar un sistema de expresión propio, el poeta podía recurrir a él para ajustarlo e incrementar el sentido de sus poemas y temas. En cada libro que

²²⁵ Maragall, *Obra poética*, p. 65. Utilizo la traducción de Vidal Jové: «–“¿Solitaria estáis en vela,/ mujer leal?/ ¿Solitaria estáis en vela,/ viudita igual?/ –No la hago solitaria,/ conde y señor;/ no la hago solitaria,/ ¡válgame Dios!/ –¿Quién tenéis por compañía,/ mujer leal?/ ¿Quién tenéis por compañía, viudita igual?/ –Dios y la Virgen María/ conde y señor;/ Dios y la Virgen María./ ¡Válgame Dios!»

preparaba, Bartra daba algunas trazas de lo que en un futuro título aparecería con retoques y desarrollos más minuciosos.

Uno de ellos, por la importancia que tiene en su obra, es el tema mítico de Marsias, primeramente tratado bajo el título de «Mots al destí de Màrsias» y posteriormente como *Màrsias i Adila*.²²⁶ Como ya lo mencioné arriba, en un primer momento sólo se alude al mito:

Ah, però ja el teu arbre, l'arbre nat
del càstig del teu cos, de ta derrota
amb l'auri déu dispers,
està aixecant les branques ensagnades
devers on els ocells d'un futur d'albes
es precipiten... (I, 84)

Luego habrá de adecuar la historia a su intención épica-mitificadora. Cuando llegue el momento cumbre del relato lírico, en que el moribundo Marsias se sujeta a un abedul: somos testigos del delirio mortal que anuncia un anhelo de las metamorfosis conocidas a través del mito clásico:

¿És l'aurora, o el bedoll que tremola en l'espera dels meus ulls? Seré
baixat començo a rajar immòbil seré alçat rajar és néixer i morir l'aurora el bedoll
El meu bedoll que es gronxa dansa flocs de boira cicló d'escuma Oh desfés-te
l'argentada cabellera donzella!
Canta'm l'aurora!
[...]
Seré déu de les llavors déu de la llum pastor de llunes nu adolescent entre toros
Feu-me néixer riu oh aiguanexos secrets! (I, 368)

Otro caso de referencia interna se presenta en dos poemas dedicados a la mujer: «El paradís» y la «Cinquena elegia» a través de la reiteración y ampliación de algunas imágenes ocasionadas por el recuerdo que la primera ejerce sobre la segunda. Sólo presento aquí dos, una ya fue tratada más arriba. «El paradís» se nos presenta como un diálogo entre sus habitantes, Adán y Eva, mas nos damos cuenta, en una lectura continuada, de que también se trata del propio poeta y su mujer, porque él dirá después «Com un astre, la música neix dins el teu nom

²²⁶ De nuevo hay aquí una situación de interés ecdótico: la primera versión que registra Bartra es la de *Màrsias* (1946), que publica dos años más tarde, ampliada y con ilustraciones, en México como *Màrsias y Adila* (1948), versión que difiere en mucho (especialmente el orden de algunos cantos y la disposición textual de algunos fragmentos) respecto de la edición del 71, según la noticia bibliográfica que se da en *OPCI*. Cosa cierta, hasta un limitado punto: en la selección que del libro ofrece Bartra para *La luz en el yunque* (1965) ya se vislumbran algunas de las reestructuraciones para la reunión de sus poemas; es interesante apreciar, hasta donde tengo noticia, cómo este último título no es tomado en cuenta para registrar los cambios de que son testigos los textos bartrianos.

d'Anna»,²²⁷ y porque conciben su habitación a modo de un *locus amoenus* («Paraíso de la cámara»). La escena está cargada de un sutil erotismo relacionado con la telurización de la amada: ella es la playa y el puerto donde él desembarca (señalo en cursivas la asombrosa representación del mar en el cuerpo de la amada). Se lee:

de nou te m'acosto amb *espetecs de veles*,
i *joia d'abordatge*, i *proa rutilant*,
i escric *damunt ta sorra amb alfabets d'esteles*,
i *un bes huracanat et fa país i cant*. (I, 228)²²⁸

Era el temps *del teu cos d'estàtua i plenamar*, oh forma dels *meus ports*,
oh jacent adormida que tenies als peus una falç d'alabastre!
Et naixia un déu fluvial a cada ull i flors cristal·lines envaïen l'estança.
Com un alfabet d'esteles queien les meves mans damunt *la teva sorra viva i la meva*
boca huracanada et feia país i cant,
mentre *el teu somriure semblava el de la mar en el cel...* (I, 433)²²⁹

Las imágenes hablan por sí solas. Sólo quiero señalar el cambio en los tiempos verbales de cada fragmento: el primero se da en un diálogo y los verbos están conjugados en presente y el segundo, en cambio, a una evocación de ese momento del coloquio, conjugado en pretérito imperfecto. También reparo en la imagen de la caricia, que en el primer fragmento sólo está velada y en el segundo se hace más evidente: la arena es el cuerpo de la mujer y sobre ella se cierne un alfabeto estelar; después un beso tendrá la fuerza de transformarlo en país y canto, el navegante se hallará de nueva cuenta en el hogar.

Dos poemas muy similares en el tema y separados en el tiempo también dejan ver la manera en que Bartra/la-voz-poética concebía la muerte, más allá de lo metafórico en la idea del eterno retorno, un nuevo nacimiento. «Ningú no ha pensat...» y «Quan de mi, finalment...» hablan del momento de lo que puede ocurrir cuando muera y utiliza de nuevo aquello que he explicado a lo largo de este documento:

Ningú no ha pensat en la meva mort,
ningú no ha escollit encara el fosc bressol on dormirà el meu esquelet
i els *meus llavis* amollaran murmuris de *cançó humida...*

²²⁷ [Como un astro, la música nace dentro de tu nombre de Anna]

²²⁸ [de nuevo te me acerco con chasquido de velas,/ y alegría de abordaje, y proa rutilante,/ y escribo sobre tu arena con alfabetos de estrellas,/ y un beso huracanado te hace país y canto.]

²²⁹ [Era el tiempo de tu cuerpo de estatua y plenamar, oh forma de mis puertos,/ ¡oh yaciente dormida que tenías en los pies una hoz de alabastro!/ Te nacía un dios fluvial en cada ojo y flores cristalinas invadían la estancia./ Como un alfabeto de estrellas caían mis manos sobre tu arena viva y mi boca huracanada te hacía país y canto,/ mientras tu sonrisa parecía la de la mar en el cielo...]

[...]
 Ningú no ha pensat en la meva mort.
 No, ningú no ha pensat que vindrà un temps que només m'ocuparé de *sotjar com creix un racó d'herba on la llum anirà a vinclar els seus fràgils joncs d'or...* (I, 65)²³⁰

Es un texto en el que la voz poética ya reflexiona sobre su muerte (recordemos que fue escrito desde los campos de concentración franceses) al tiempo que existe una conciencia de que, si eso pasa, el canto ya no estará en él y sólo habrá una «canción húmeda». Después el poeta, ya en su oscura cuna, y como parte de la naturaleza, sólo revisará el crecimiento de la hierba y el junco.

Quan de mi, finalment, *sols quedaran les lletres*
 posades com ocells *damunt els cables tensos*
dels esperits fidels als himnes de la vida,
 un martell plorà per la llum apagada.
 [...]
 Vindran els plenilunis a fer fremir les verges
 que esperaran l'amor entre els grills i l'acàcia.
 Jo ja no tindrè rostre. *A mes oïdes d'herba,*
el temps farà dringar un cascavell d'estrelles... (II, 370)²³¹

De nueva cuenta, pocos años antes de morir, escribe un poema que complementa la primera versión sobre la muerte. La propia conciencia como escritor se ha hecho más evidente y, aunque no viva del todo, espera que su obra permanezca en quienes sean fieles a los himnos de la vida como lo fue él. Al desaparecer él, quedarán su poesía y su canto, no más; ya no tendrá rostro, pero aun así él mismo será parte de la tierra y sentirá el tintineo de las estrellas.

Parece que lo realmente significativo para Agustí Bartra era *la poesía*, sin importar el idioma en que fuese redactado o editado originalmente. Es decir, tenía que hacer/decir poesía y lo hacía en función del público en que pensaba. Si la oportunidad se le presentaba podía probar una traducción/versión que representara otra etapa de un mismo poema. Esto sucedió siempre que las condiciones lo requerían: estando en México escribía en catalán y él mismo, para darse a conocer, tenía que traducirse al español, la lengua en que necesitaba ser escuchado. Una vez de regreso en

²³⁰ [Ninguno ha pensado en muerte./ ninguno ha escogido aún la oscura cuna en que dormiré mi esqueleto y mis labios aflojarán murmurios de canción húmeda.../[...]/ Ninguno ha pensado en mi muerte./ No, ninguno ha pensado que vendrá un tiempo en que sólo me ocuparé de vigilar como crece un rincón de hierba/ do la luz irá a enlazar sus frágiles juncos de oro...]

²³¹ [Cuando de mí, finalmente, sólo queden las letras/ puestas como pájaros sobre los cables tensos/ de los espíritus fieles a los himnos de la vida,/ un martillo llorará por la luz apagada./...]/ Vendrán los plenilunios a hacer estremecer las vírgenes/ que esperarán el amor entre los grillos y la acacia./ Yo ya no tendré rostro. En mis oídos de hierba,/ el tiempo hará tintinear un cascabel de estrellas...]

Cataluña, necesitaba una sola lengua para sentirse pleno. Había dejado de utilizar uno de los yunques, pero seguía usando el mismo martillo trabajando la misma luz de incansable resplandor.

Las anteriores precisiones conceptuales sirven para comprender la clasificación y el análisis que propongo para revisar la evolución de la voz poética en el siguiente y último capítulo. La clasificación quiere representar la triada de isotopías en que la semioestilística basa su estudio: logos (la poesía), cosmos (el mundo) y antropos (el hombre).

3. BARTRA Y LAS TRANSFORMACIONES DE LA VOZ POÉTICA

Gracias a todo lo que he expuesto y explicado en el capítulo anterior puede repararse en un aspecto importante en la obra de Agustí Bartra. Me refiero a cómo es que se lleva a cabo una poetización sobre la voz misma y a la forma en que las experiencias impuestas y las vividas se reúnen en un momento posterior en forma de poesía. La poesía que surge de ello no trata de identificarse únicamente con el poeta sino con el hombre: en la esperanza que la voz poética mantiene depositada en este último habrá una especie de desplazamiento (cíclico), o bien, un ascenso, del hombre al artista. Es así que ocurre la transformación de la poesía de Bartra. En un primer momento ocurre la conformación y el surgimiento de *su* Canto;²³² posteriormente, la búsqueda y el posicionamiento de la voz de un lugar en y ante el mundo; y, por último, la atención concentrada en los hechos vitales y concretos del Hombre y del individuo –como pueden ser la amada, los hijos, las enfermedades, etcétera.

3.1 LA VOZ ANTE LA POESÍA

Cuando Agustí Bartra prologa su autoantología, *La luz en el yunque*, se plantea una duda ya citada que vuelvo a tomar: «¿qué salvar [...] de una obra en la cual los inevitables balbuceos iniciales se entreveran, en el puente del tiempo, con la voz que se ha ido desarticulando con la vida vivida, el desarrollo del espíritu y las exigencias de honda artesanía que todo material reclama si ha de ser labrado o levantado por una conciencia de duración?». Esos balbuceos mencionados por Bartra son inevitablemente los primeros intentos de configuración de su voz en los tensos instantes en el frente de guerra.

En el poema «Veu en la nit» parece que ante un panorama de incertidumbre y de oscuridad, aquello que puede dar luz –otorgar sentido– a su lucha es, precisamente, alzar la voz, manifestarse a través de la poesía:

Encongít per trinxeres i hospitals, perseguit de roigs apocalipsis, he callat massa.
Des del llindar de la meva por ignorada,
des de la meva tenebra eriçada de baionetes i feixuga de canons adormits,
aquesta nit vull parlar. He de parlar com qui escup un negre vòmit de sang
o com si llancés una pedra iracunda contra el mirall de la felicitat...

²³² Bartra dirá a su padre que «tengo una voz y mi deber es elevarla hasta que se rompa o la rompan, pero yo no puedo romperla porque no es mía exclusivamente», citado por Anna Murià, *op. cit.*, p. 33.

Cap riu de lleons i plom no podria ofegar la meua veu de puny crispat. (I, 48)²³³

Es una muestra de lo que hasta entonces el poeta había manifestado en el poemario: se encarga de referir cuán terrible y desastroso es ver a sus compañeros que van cayendo y de quienes se despiden en «Besos»: «Travesso les vostres morts innominades, boscos de fills caiguts de la meua pàtria,/ m'agenollo a frec de les vostres ombres dretes...» (I, 49),²³⁴ son quienes le dan motivos para, a través de sus muertes, generar (engendrar) y desarrollar una especie de ferviente vocación hacia la poesía.

En *Les gàrgoles coronades d'estrelles*, al hacer un repaso por algunos lugares claves para su periplo vital-literario hasta el momento, Bartra dice que «A la sorra va néixer el meu cant de vidència» (I, 140). Se refiere a la arena de la playa de Argelés, que fue testigo del nacimiento poético –acaso el primero de tantos– de Bartra y después, como se sabe, «l'exili ha representat per a Bartra una nova naixença poètica».²³⁵

Pero no es únicamente, como puede leerse, una mera anunciación poética, sino que va más allá: es un canto de videncia que tenderá hacia lo profético. Agustí Bartra será un poeta que brinde luz en la oscuridad pues es su verbo, su canto, su palabra –la Poesía–, «la luz en el yunque», la que él considera que habrá de traer buenas nuevas o, al menos, los indicios que permitan buscar la luz para que el hombre moderno tenga un nuevo despertar, una nueva aurora.

²³³ [Encogido por trincheras y hospitales, perseguido por rojos apocalipsis, he callado demasiado./ Desde el umbral de mi ignorado miedo,/ desde mi tiniebla erizada de bayonetas y pesada de cañones adormecidos,/ esta noche quiero hablar. He de hablar como quien escupe un negro vómito de sangre/ o como si lanzara una piedra iracunda contra el espejo de la felicidad.../ Ningún río de leones y plomo podría ahogar mi voz de puño crispado.] En esta edición, a la que se ha dado una nueva distribución textual respecto de muchos originales, *L'arbre de foc* consta de tres partes y es mucho más extenso que la edición castellana (*El árbol de fuego*, trad. de Agustí Bartra, Ciudad Trujillo, Librería Dominicana, 1940).

²³⁴ [Atravieso vuestras muertes sin nombre, bosques de hijos caídos de mi patria,/ me arrodillo al costado de vuestras sombras inertes...]

²³⁵ Francesc Vallverdú, «Introducció a la poesia d'Agustí Bartra» en *Obra poètica completa I*, p. 14. Aquel verso hace eco al tiempo que se refuerza en (o desde –por cuestiones temporales–) el poema «Exilio» de Saint-John Perse (en que, al igual que Bartra, la arena representa una redención al momento de iniciar y vivir su exilio, al tiempo que la voz poética reconoce en la poesía una comunión en que se identifica):

Puertas abiertas sobre las arenas, puertas abiertas sobre el exilio.

[...]

¡Mi gloria está en las arenas! ¡Mi gloria! está en las arenas!... Y no es errar, oh Peregrino,

Codiciar el ara más desnuda para ensamblar en las sirtes del exilio un gran poema nacido de nada, un gran poema hecho de nada...

[...]

¡No es de ayer el exilio! ¡no es de ayer el exilio...!

«Oh vestigios, oh premisas».

Dice el Extranjero en las arenas, «¡toda cosa en el mundo me es nueva!...» Y en el nacimiento de su canto no le es menos ajeno.

(En *Antología poética*, sel., trad. y pról. de Jorge Zalamea, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1960, pp. 95-97.)

Las elegías de que está compuesto su *Ecce homo* están orientadas a buscar la esencia de la poesía al ir presentando una serie de imágenes que están estrechamente vinculadas con los propios recuerdos y experiencia de poeta. Luego, una vez en los campos de concentración, donde la tragedia portaba una «capa de sarna», surgen algunas visiones de lo que será su camino poético:

Vaig arribar gris al bivac, amb ma sarna d'estrelles,
un rosegó florit i nissagues de polls.
Sense pressa. Amb misteri. Vaig irrompre a les mil cançons
amb la nuca suada.
*I en una cantimplora vaig veure reflectida
la faç d'Homer... (I, 416)*²³⁶

Puede pensarse que como el agua es vital en tiempos aciagos, así pueda serlo la poesía homérica –o la poesía en general–, contenida en la cantimplora que refleja la cara del autor de la *Ilíada*.

La tercera elegía (que, junto con la quinta, otorga vigor al volumen) contiene unos versos que de nuevo aluden al tono profético ya mencionado algunos párrafos arriba. El poema va dando trazas de la vida y desesperanza en las playas de Argelés y es recordado por el verso aquel que dice

Crist de dos-cents mil braços, dolor nostre
que ets a la sorra (I, 425),²³⁷

en referencia a los cien mil refugiados en los campos franceses y cuya imagen hace presencia en la novela *Xabola* que, tras una reelaboración, adquirió el título de *Cristo de 200,000 brazos (Campo de Argelés)*. Más adelante, el ver una gaviota al amanecer hace que el poeta enuncie unos versos de corte profético y que afirman también una de las formas de concepción de la poesía. Esa ave-verbo comienza a ser luz cuando vuela hacia el sol dentro de la confusión del aire con el corazón del poeta en el pico. Se muestra un anhelo para que la Poesía forme parte de la colectividad que la espera:

Ensagnada, alces el vol des de la deu que tu mateixa has obert en el meu pit, oh au-verb!,
i ja resplendeixes en la babilònia de l'aire amb el meu cor al bec, cap al sol...

Parida a focs i a freds, oh Poesia!, surts de la cançó hermètica i *entres al cant unànime*.
La tristesa ja no troba els àlbers de la musica

²³⁶ [Gris llegué al vivaque, con mi sarna de estrellas,/ un mendrugo florido y castas de pollos./ Sin prisa. Con misterio. Irrumpí en las mil canciones/ con la nuca sudada./ Y en una cantimplora vi reflejado/ el rostro de Homero...]

²³⁷ [Cristo de doscientos mil brazos, dolor nuestro/ que estás en la arena.]

i els pastors de l'esperit baixen de les muntanyes blanques dels records amb llurs folcs de paraules. (I, 425)²³⁸

Poco después de publicado *Ecce homo* comienza una etapa de reescritura del volumen. La edición mexicana (1964) empieza a crecer hacia la publicación del volumen autoantológico *La luz en el yunque*, con la adición de dos nuevas elegías y una canción donde Bartra poetiza sobre los acontecimientos de su vida cotidiana. Acaso el hecho que más conmueve su espíritu es la muerte de Laila, la perra que cuidaban en su casa de campo a las faldas del volcán Popocatepetl, de la cual dice que cree necesario incorporarla al espíritu de la poesía —«en la ráfaga de oro»— para que al final del poema sea parte de la constelación del Can y así lleve a cabo su última metamorfosis.

Los elementos que he revisado hasta ahora se ven condensados en un poema redactado a los ocho años de haber vuelto a la tierra natal cuyo tema es la Poesía, de nueva cuenta. El poeta viejo ya sabe cómo ha de esperar que la Poesía se haga presente, y lo dice en un libro bien curioso por diverso, *La fulla que tremola*, título que reúne textos sueltos durante la escritura de otros proyectos de mayor envergadura (las tres rapsodias que integrarían *Soleia*). Estos textos muestran un carácter muy humano un tanto apartado del tratamiento mítico manifestado en muchos de sus poemas. Por ejemplo el siguiente texto:

Com aquell que se'n va amb la maror i el crepuscle,
com la pluja s'adorm en les fulles del salze,
com petjades d'amant devers l'amor que bleixa,
com el vent que transforma la immòbil faç de l'aigua,
com el conquistador que uneix bandera i terra,
com les vocals d'escuma de la mar riallera:
així voldria jo que entressis, Poesia,
amb l'ocell, la foguera, el somni i les estrelles... (II, 380)²³⁹

Los versos nones hasta antes del apóstrofe a la Poesía refieren a lo humano (*aquel que se va, pisadas de amante, el conquistador*) en tanto que los pares, igualmente antes del apóstrofe, aluden a la naturaleza (*hojas del sauce, faz del agua, espuma del mar*). La naturalidad y el

²³⁸ [Ensangrentada, alzas el vuelo, de la fuente que tú misma has abierto en mi pecho, ¡oh ave-verbo! y ya resplandeces en el babel del aire con mi corazón en el pico, hacia el sol...// Parida a fuegos y fríos, ¡oh Poesía!, sales de la canción hermética y entras al canto unánime./ La tristeza ya no encuentra los álamos de la música/ y los pastores del espíritu bajan de las montañas blancas de los recuerdos con sus rebaños de palabras.]

²³⁹ [Como aquel que se va con la marea y el crepúsculo,/ como la lluvia se duerme en las hojas del sauce,/ como pisadas de amante hacia el amor que jadea,/ como el viento que transforma la inmóvil faz del agua,/ como el conquistador que une bandera y tierra,/ como las vocales de espuma de la mar risueña:/ así quisiera yo que entraras, Poesía,/ con el ave, la hoguera, el sueño y las estrellas...] He corregido las evidentes erratas del original (se leía «transforma la immòmil faç...» y «l'ocell, fa foguera...»).

contraste son unos recursos importantes que otorgan fuerza a este poema, relacionados una y otra vez con el agua (lluvia, espuma, marea). La Poesía, pues, habrá de estar en la convivencia de algunos elementos de frecuente aparición en la obra bartriana y que estarán ligados a los lugares donde se establezca el poeta en su periplo exiliar.

3.2 LA VOZ ANTE EL MUNDO

Bartra tiene claro cómo ha de expresar ese hondo y dolorido sentir ocasionado por el exilio: parece saber (¿es acaso una visión?) que la poesía que escriba en torno al exilio irá de lo humano a algo más esencial –pensemos en lo divino– y de vuelta. Su itinerario poético así parece indicarlo: el malestar y la pesadumbre que ha causado la Guerra Civil, las pérdidas irreparables y, sobre todo, la desazón y la incertidumbre con que vive en las Américas. Dos de las tres partes que conforman *L'arbre de foc* (escrito casi en su totalidad en República Dominicana) y cuatro de los cinco libros que componen *L'evangeli del vent* (escritos entre Estados Unidos y México) hablan de vivencias en el frente de guerra y en los campos de Agde y de Argelés. Sólo en contadas ocasiones hace referencia a los sitios donde el poeta se exilió. Esta parte de su obra casi siempre despierta vivos recuerdos de su patria al «verter en páginas de poesía sus vivencias mediterráneas, las visiones de su pasado, las imágenes de sus nostalgias».²⁴⁰

A semejanza de aquella oración profética en las arenas del campo de Argelés, en «El carro de l'elegia» Bartra elabora una pequeña evocación de lo que había representado el exilio como travesía literaria y vital. Al hablar de los momentos en barracas y chabolas dice:

En la sorra *dictàvem lluminosos edictes,*
i del temps que ens negava ens sabíem hereus.

Les visions venien a l'hora de retreta,
quan la mar emmudia
i la foscor corria
amb la falç del creixent oculta dins el pit.
'Jagut dins la xabola, *escoltant la corneta,*
sentia baixar l'arca de ferro de la nit (I, 162-163),²⁴¹

²⁴⁰ Anna Murià, «Prólogo» a *El gallo canta para los dos*, Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1984, p. 11.

²⁴¹ [En la arena dictábamos luminosos edictos,/ y del tiempo que nos negaba nos sabíamos herederos.// Las visiones venían a la hora de la retirada,/ cuando la mar callaba/ y la negror corría/ con la hoz del creciente dentro del pecho./ Tendido en la chabola, escuchando la corneta,/ sentía bajar el arca de hierro de la noche.]

el cual es un fragmento lleno de aparentes antítesis: la arena era la superficie sobre la que desarrollaban una forma de pregón y sobre la que había una conciencia del momento de la Historia que estaban viviendo. Para la voz poética las visiones llegaban al caer la noche, personificada con una hoz (¿la muerte?): algo que necesita de luz ocurrían cuando ya no la había –siguiendo la poética bartriana–. A partir de ese momento la mar callaba y lo único que se escuchaba momentos después era el sonido de la corneta.

En «Ànima i món», poema de *Els alcionics cels*, primer libro de *L'evangeli del vent*, encontramos versos como los siguientes:

... De futur traspasada,
l'esperança camina dintre la soledat
d'aquesta ampla comarca de tenebra estellada:
els signes de l'exili en llur tràgic esclat (I, 108)²⁴²

El fragmento corresponde al segundo poema de la serie, que lleva el subtítulo de «Cel» –los otros tres aluden al resto de elementos de la Antigüedad, menciones constantes en la poesía bartriana–. Aquí aparecen cuatro imágenes que me parecen importantes si vemos de la que parten: la voz habla de un tipo de cielo y a *exili* la acompañan *esperança* y *soledat*, *tenebra* y *esclat* ('estallido'), palabras que se presentan en pares y funcionan como opuestos (casi oxímoros) que indicarían el sentir del poeta sobre la condición de desterrado. La referencia a los cuatro elementos a lo largo del poema hace pensar que aún se mantiene en este plano y desde él produce la voz poética.

Sabedor de que lo valioso es *la poesía*, sin importar el idioma en el que esté escrita, Bartra se traduce a sí mismo y promueve su obra en español o, del modo inverso, traducirá al catalán aquellos libros que editó primero en México (*Quetzalcóatl* y *Ecce homo*). Muchas veces sus poemas se ven sometidos a rigurosas revisiones, correcciones y enmiendas, ya que el poeta los consideraba como algo «caduco y virtual» y buscaba, por ello, adaptarlas a formas vivas que él consideraba vigentes; una lectura de ambas partes de su obra permite apreciar, muchas veces, las intenciones pretendidas en cada lengua.

Viene después, de igual manera, su labor de antologador y traductor, actividad que lo obliga a tener que expresarse en más de un idioma, puesto que así lo requerían, entre otros menesteres, sus circunstancias profesionales (era invitado a dar conferencias en algunas

²⁴² [...De futuro traspasada./ la esperanza camina por la soledad/ de esta amplia comarca de tiniebla estrellada./ los signos del exilio en su trágico estallido.]

universidades de Estados Unidos). Con todo, no podía olvidarse de su tierra y lengua natales; dos ejemplos evidencian el irrenunciable aprecio por el catalán, que deviene uno de los elementos fundamentales en esta poesía del exilio:

Que xiulin les frondes al cor del llenguatge, oh esperit de l'exili. (I, 183)²⁴³

Oh terra, t'ho diré: era gran *un* exili en la certesa
titànica del foc i de la llengua auroral de la pàtria. (I, 481)

Por otra parte, en *L'arbre de foc* aparece un poema que proclama su postura ante los que, en algún lado, prohíben cualquier tipo de manifestación de la lengua catalana. Son los mismos que tienen también controlada con violencia a Cataluña y que tachan de cobardes a los que abandonaron el país, son aquellos a quienes llamará en algún momento «indiferents llunyans». El poeta dice, hacia 1938, que

Cap riu de lleons i plom no podria ofegar la meva veu de puny crispat.
[...]
Jo defenso la meva terra, aquesta terra meva de solcs buits i barques encallades,
una pàtria on ara ningú no pot mirar les flors sense pensar en els caiguts. (I, 48)²⁴⁴

se hace explícita la postura poética del autor: ha de hablar de lo que pasa en el mundo, en su pedazo de mundo. La indignación se hace obvia y también la busca de defensa y reivindicación de lo patrimonialmente suyo; dada la situación que vive, no puede sino dolerse de las innúmeras pérdidas en los frentes de guerra.²⁴⁵

Luego del choque que representó la visita al cementerio de Tetela, Bartra habrá de recordar con más vigor a sus muertos:

Oh terra sense autumnes, de ràpides entranyes,
de déus feixucs i ingràvids colibrís:
no em lliga allò que serves, i, mirant tes muntanyes,
més certes sento les del meu país.
Perquè vinc d'altres morts i vaig cap a altres vides,... (I, 181)

²⁴³ «Coral a Lluís Companys a moltes veus»: [Que silben las frondas en el corazón del lenguaje, ¡oh espíritu del exilio!]

²⁴⁴ [Ningún río de leones y plomo podría ahogar mi voz de puño crispado. [...] Yo defendiendo mi tierra, esta tierra mía de surcos vacíos y barcas varadas,/ una patria donde ahora nadie puede contemplar las flores sin pensar en los caídos.]

²⁴⁵ Estas palabras recuerdan el poema de Pablo Neruda, *España en el corazón*: «Preguntaréis porqué su poesía/ no nos habla del suelo, de las hojas./ de los grandes volcanes de su país natal?// Venid a ver la sangre por las calles,/ venid a ver/ la sangre por las calles,/ venid a ver la sangre/ por las calles!», en *op. cit.*, pp. 45-46.

Casi de manera telúrica, el poeta ve el fin de algunos ciclos como la oportunidad de nuevos nacimientos. Una idea que se ve ligeramente ampliada cuando su Ulises canta a la tierra y dice que «Dels teus retorns faig les meves naixences./ Vinc del no-res i marxo cap al tot» (I, 127).²⁴⁶ El poeta manifiesta con regularidad la presencia del recuerdo de seres anteriores a él que han ido forjando su canto, por eso cuando en «Deixant flors a la tomba de Rilke» hace un homenaje al poeta, inicia diciendo: «Jo també posseeixo morts que no m'abandonen/ ni abandono a la verda nostàlgia dels salzes:...» (II, 399).²⁴⁷

La ambición bartriana de hacer del Canto uno de los recursos que den luz y paz al mundo tiene como uno de sus pilares al Hombre, por ser éste el depositario de sus esperanzas. Bartra albergaba también la ilusión –así lo manifestó en su poesía– de encarnar él mismo el ideal esperado para el nuevo despertar del género humano y ser ese hombre futuro iluminado, sano, vital y amoroso.

3.3 LA VOZ ANTE EL HOMBRE

Agustí Bartra era un poeta que confiaba (y manifestaba su esperanza) en el hombre, además, creía que el hombre podía ser redimido a través del canto. Por lo mismo, el mito, podría ser el medio por el cual manifestar su esperanza: la condición del hombre moderno era algo que ya había preocupado a otros escritores, que también habían intentado crear un mito de lo que cada uno de ellos consideraba debía tener ese nuevo hombre. Para Bartra, lo cíclico es una de las mejores manifestaciones de la visión mítica: con un recurso tan sencillo como la imagen cada amanecer), logró forjar la metáfora que lo define, El hombre auroral.

Una expresión de esa esperanza es el ya citado volumen elegíaco *Ecce homo*, donde Bartra empieza a manifestarse en su relación con los hombres porque sabe que alguien lo está escuchando en alguna parte. El libro es una muestra de solidaridad que provoca en el poeta certidumbre de que «estimar l'home és l'única forma de poder arribar a convertir-se en el germà d'ell mateix» (I, 465).²⁴⁸

Además de algunas evocaciones al niño y a la madre ya tratados en apartados anteriores, el niño-Bartra será presentado. Es en una de las «Estancias» de *L'home auroral* (1977), cuando el poeta evoca sus viajes y momentos mexicanos, específicamente del río Papaloapan, a través de

²⁴⁶ [De tus retornos hago mis nacencias./ Vengo de la nada y marchó hacia el todo.]

²⁴⁷ [Yo también poseo muertos que no me abandonan/ ni abandono a la verde nostalgia de los sauces.]

²⁴⁸ Nota final de «Cançó», [Amar al hombre es la única manera de poder llegar a convertirse en el hermano de sí mismo.]

un «fúlgido recuerdo» y un «fragmento de visión» (en el texto original éstos son indicados con cursivas) que Bartra aparece como

...un infant ros i ullblau, entre les herbes altes, entre el càntir i la lluna i l'home de la dalla
que passà lentament vora el carro de l'herba, també lent, de nit i de destí,
devers el rauc de les granotes. (II, 332)²⁴⁹

En esa visión el poeta se sumerge en el «*riu de les papallones, camàlic de l'aurora, aigües fora del temps/ i dintre del temps que floria en mos ulls*»²⁵⁰ donde somos testigos de un simbólico renacer –y de otro recuerdo (en el Rockefeller Center)– en que el río es presentado como un ser con corazón y con vida que termina en el mar (recordemos la significación del agua en tanto elemento renovador y purificador):

Eixies de tu, riu, i jo entrava dins meu, fet aliat del sol que en ta pell retrobava
multiplicat de foc i de blancs estandards.
Jo naixia per tu. Anava entre camins d'autumne i de memòria,
travessava els meus anys i els meus actes com pires enceses vora el mar,
arrencava les hores del fosc mur dels desigs, i carriava llunes, gira-sols, colibrís,
l'estàtua d'un déu que somreia talment com si tingués formigues a la boca.
Anava d'un sol verd a una terra vermella. Oh naixia, naixiem!
Veia el rostre del dia germinal. Arcades de batecs, brolladors de cristall de l'ésser que
s'alçava!
Amb mans de llevadora, de tu treia –i de mi– el meu rostre d'infant,
una foscor des d'on els meus dos ulls brillants em miraven mirar-me,... (II, 334)²⁵¹

Es una especie de viaje a la semilla donde el hombre va despojándose de lo que lo conforma para verse nacer luego de repasar sus acciones: es una purificación y una vuelta a la simple ternura de la infancia. En la nota a la «Primera elegía» de *Ecce homo* Bartra da un apunte revelador en tanto que deja ver cómo piensa el poeta la infancia (su propia infancia), que es fundamental para el conocimiento del mundo y el papel simbólico del agua (recordemos al «niño ebrio de lluvia»):

²⁴⁹ [...un niño rubio y ojiazul, entre las hierbas altas, entre el cántaro y la luna y el hombre de la guadaña/
que lentamente pasó cerca del carro de la hierba, también lento, de noche y destino,/ hacia el croar de las ranas.]

²⁵⁰ [río de las mariposas, faquín de la aurora, aguas fuera del tiempo/ y dentro del tiempo que florecía en mis
ojos.]

²⁵¹ [Salías de ti, río, y yo entraba en mí, aliado del sol que en tu piel reencontraba/ multiplicado de fuego y
de blancos estandartes./ Yo nacía por ti. Andaba entre caminos de otoño y memoria,/ atravesaba mis años y mis actos
como piras encendidas hacia el mar,/ arrancaba las hiedras del oscuro muro de los deseos, y acarreaba lunas,
girasoles, colibrís,/ la estatua de un dios que sonreía tal como si tuviera hormigas en la boca./ Iba de un sol verde a
una tierra roja. ¡Oh nacía, nacíamos!/ Veía el rostro del germinal. ¡Arcadas de latidos, surtidores de cristal del ser que
se alzaba!/ Con manos de comadrona, de ti sacaba –y de mí– mi rostro de niño,/ una oscuridad desde donde mis dos
ojos brillantes me miraban mirarme,...]

Alguna vegada he dit que els meus ulls no dormen mai. Allà i aleshores, podria dir, vaig aprendre per primer cop a tenir-los oberts. L'aprenentatge del món a penes havia començat. Allò que hi havia encara d'infant en mi m'impedia d'establir els llaços d'unió amb les coses eternes que venien de la terra, i aquesta només podia ésser aconseguida per la seva missatgera: l'aigua, la pluja del cel. (I, 459)²⁵²

Ya que la figura del niño y la niñez son importantes para Agustí Bartra lo serán también los niños propios. sus hijos Roger y Eli y Belisa, la hija del primero. Los poemas que escribe pensando en ellos son, casi todos, canciones de cuna. En una de las «Quatre cançons per al meu fill» dice:

El roser de l'alba
creix contra un mur negre.
Olairà!
L'àngel de la llum
alça les mans blanques.
Olaíri!,²⁵³

y en una de las «Cançons de la llum salvada», dedicada a la nieta:

Filla del meu fill, Belisa,
ets lluny però balles dins
el meu cor ple de domassos
i enjogassat de flautins.

Belisa, Belisa Núria,
giravolta
dintre la meva cantúria. (I, 490)²⁵⁴

Habían de pasar muchos años para que la voz poética volviera a mostrarse de manera subjetiva y dedicara otros poemas más tiernos y más desconsolados. Es hasta *El gall canta per tots dos*, un libro incompleto y editado póstumamente, donde aparecen unos «Fragments de dues cartes imaginàries» enviadas a cada uno de sus hijos desde el Hospital donde la vida se le fue consumiendo poco a poco; y escribe. Ya falto de fuerzas, escribe primero a Roger:

[...] i jo he de romandre aquí, estranger de l'aire, orfe d'estrella, en aquest passadís fosc que es fa interminable a l'acabament del qual potser m'espera el cant del gall. [...] Sento

²⁵² [Alguna vez he dicho que mis ojos nunca duermen. Entonces y ahora, podría decir, aprendí por primera ocasión a tener los ojos abiertos. El aprendizaje del mundo apenas había comenzado. Aquello que aún había de niño en mí me impedía establecer los lazos de unión con las cosas eternas que venían de la tierra, y esta sólo podía ser conseguida por su mensajera: el agua, la lluvia del cielo.]

²⁵³ [El rosal del alba/ crece contra un muro negro./ ¡Tralalá!/ El ángel de la luz/ alza las blancas manos./ ¡Tralalá!]

²⁵⁴ [Hija de mi hijo, Belisa,/ estás lejos pero bailas/ en mi corazón lleno de damascos/ y retozado de flautines.// Belisa, Belisa Núria,/ rueda, rueda/ en mi canturía.]

el nou ritme del temps i dels teus passos a la cintura blegada per les ombres. Vine. Sostén-me amb el teu alè, hereu del meu. No cal que truquis amb la teva rialla breu: la porta és oberta, fill...» (II, 478)²⁵⁵

Luego le pedirá ayuda a Eli –quien lleva el nombre de la madre del poeta–, ella toda luz, casi sol, a quien siguen los girasoles, los cuales son más que

rostres oberts que seguien la cursa solar i et seguien a tu: eren boques que estaven cantant la mateixa melodia que no em deixava i que em deia que la salvació sempre és la mateixa: esperit i naturalesa. [...] A penes et veig... Mira, faig tentines... Necessito agafar-me o cauré... Què toco, ara? La trena. La teva trena! M'hi arrapo, i amunt! començo a pujar a poc a poc! Pujo! La teva trena comença en el sol, filla... (II, 479)²⁵⁶

Y si se mencionan a los hijos, ha de aludirse a la amada, puesto que la mujer representa uno de los ejes de la obra (y la vida) del poeta. El amor y, como se verá, el erotismo es aquello que mueve a la complementación entre un hombre y una mujer. Ella se asemeja a la tierra y el hombre estima en ella a la tierra, lo que nos hace pensar en un amor telúrico en el que es posible sentir la fuerza de la naturaleza y por el que siente una sublimación que lo hace sentirse completo y realizado. En una primera entrega de las «Estances d'Arnau per a Adalaisa» de la tercera parte de *L'evangeli del vent*, retoma el legado poético de Joan Maragall para encauzar el amor entre el conde y la abadesa en términos de su propia busca por una definición del amor. En este primer instante sólo Arnau, el enamorado, habla –en la presentación total del mito, en la *Rapsòdia d'Arnau* (1974/1977), en que representará todo el mito, Adalaisa adquirirá voz–,²⁵⁷ y lo hace de este modo:

Fins que en mon horitzó va aparèixer el teu rostre,
com un suau pujol amb un somrís arbrat,
i, presa d'un anhel de fumarel·la i sostre,
vaig caure agenollat.

M'has fet alt, Adalaisa, amb silenci i mirada,
i jo et faig estremir com a l'heura l'oreig.

²⁵⁵ [y yo he de permanecer aquí, extranjero del aire, huérfano de estrella, en este pasadizo oscuro que se hace interminable en el acabamiento del cual quizá me espera el canto del gallo. [...] Siento el nuevo ritmo del tiempo y de tus pasos en la cintura doblada por las sombras. Ven. Sostenme con tu aliento, heredero del mío. No hace falta que llores con tu risa breve: la puerta está abierta, hijo...]

²⁵⁶ [rostros abiertos que seguían la carrera del sol y te seguían a ti: eran bocas que estaban cantando la misma melodía que no me dejaba y que me decía que la salvación siempre es la misma: espíritu y naturaleza. [...] Apenas te veo... Mira, doy pinitos... Necesito asirme o caeré... ¿Qué toco ahora? La trena ¡Tu trena! Me agarro y ¡arriba!, ¡comienzo a subir poco a poco! ¡Subo! Tu trena comienza en el sol, hija...]

²⁵⁷ Ya Joaquim Espinós nos da un pequeño recuento y comentario de estos pasajes bartrianos, una serie de monólogos masculinos amorosos que «no se diferencia en nada del de cualquiera de sus personajes enamorados –Booz, Marsias, Quetzalcóatl o el yo poético de *Ecce homo*...» en Espinós, *op. cit.*, p. 96.

L'ànima ens resplendeix, estesa i encalmada,
aigua ampla de rabeig!
De joia, els meus ulls salten de l'herba a les llimones;
avancen les carícies amb lentitud de mel.
Quan de l'èxtasi brunzen les ivarsoses fones
la terra puja al cel. (I, 143)²⁵⁸

Como suele ocurrir con los personajes masculinos de Bartra, Arnau busca unirse con la tierra, al que la mujer está siempre vinculada dados sus atributos fecundadores. En función de ello la sensualidad de Arnau/la voz poética está «ejemplificada», las más de las veces, en términos de natura. También, al mismo tiempo que trata historias mitológicas o bíblicas, recrea una idea de temporalidad y de eternidad visible en la pareja en «El paradís» (¿acaso la primera pareja?, ¿acaso los propios Bartra y Murià?: un poco de ambas) donde el poeta los coloca en diálogo amoroso y los hace decir, primero a él, luego a ella:

Madona de ta sang: quan m'acosto, et fas serva
de la teva nuesa d'èxtasi sense anells
i tota resplendeixes quan ton somrís observa
ma boca en tos turmells.

Entre el foc del racó i la porta tancada,
nus en la soledat que ens acreix i consum,
ens vinclem en la dansa més profunda i alada.
[...]
M'ignoro, i sóc més jo, d'ençà que, enamorada,
com una esclava marxo darrera dels meus ulls,
sempre tan plens de tu, oh verema daurada
que t'escoles a dolls dins els meus foscos trulls! (I, 226)²⁵⁹

Ambos, amante y amada, por igual, se exaltan por el amor y el agradecimiento hacia el otro que los hace posibles. Octavio Paz, al hablar del tema del erotismo y del amor, menciona que el amor «es una apuesta, insensata, por la libertad. No la mía, la ajena» además de servir de

²⁵⁸ [Hasta que en mi horizonte apareció tu rostro,/ como suave monte con un sonreír arbolado,/ y, presa de un anhelo de humareda y techo,/ yo caí arrodillado.// Me has impresionado, Adalaisa, con silencio y mirada,/ y yo te estremezco como el viento a la hiedra./ ¡El alma nos resplandece, tendida y calmada,/ amplia agua de remanso!/ Alegres, mis ojos saltan de la hierba a los limones;/ avanzan las caricias con lentitud de miel./ Cuando de éxtasis zumban las veloces hondas,/ la tierra sube al cielo.]

²⁵⁹ Para una perspectiva íntima de los *Poemes d'Anna* ha de revisarse el capítulo 37, «El prodigio de julio», de la *Crónica* ya citada de Anna Murià, pp. 219-221. [Madona de tu sangre: cuando me acerco, sierva/ te haces de tu desnudez de éxtasis sin anillos/ y toda resplandesces cuando tu sonrisa observa/ mi boca en tus tobillos.// Entre el fuego del rincón y la puerta cerrada,/ desnudos en la soledad que nos acrece y consume,/ nos vinculamos en la danza más profunda y alada. [...] Me ignoro, y soy más yo desde que, enamorada,/ como una esclava voy detrás de mis ojos,/ siempre tan llenos de ti, ¡oh vendimia dorada/ que te cueles a chorros dentro de mis oscuras almazaras!]

«búsqueda de una reciprocidad libremente otorgada».²⁶⁰ La actitud que Bartra demuestra ante el amor a lo largo de su poesía, contempla una posible evasión del amor porque éste se opone a la libertad de sus actos. Sobre esto, Anna Murià contempla que

[v]e un moment, no obstant, que l'home d'acció, l'home de destí, l'home de vocació –que per a mi són una mateixa cosa– és vençut per l'evidència, més ben dit, és convençut: l'amor ha de completar la seva vida, sense l'amor la seva acció serà menys fèrtil, més difícil, serà exangüe, i la plena realització de l'amor és necessària.²⁶¹

Es así que, en su vejez, escribe dos poemas, *sus* últimos poemas, a modo de agradecimiento vital y sincero: «Anna dorm» y «Anna total» –poema éste incompleto– en los que se dirige a su mujer, la compañera de su caminar por este mundo desde los infaustos días del exilio. Él vela el sueño de la amada y procura no turbarlo, pero la nombra de una manera totalizadora («te he dicho amor. Y es todo, es todo, es todo») que redondea después al decir: Anna lo es todo: amor, «vida y símbolo que se abre,/ eres la tierra, el cielo y el mar»:

Dorm, Anna meva, dorm, amb la testa mansa
com acatant la nit.
Regina de la pau, que en traüt i bonança
governes amb un dit.
[...]
Volia dir amb veu baixa la teva alta lloança
i gairebé destrio el cant que no descansa.
Però t'he dit amor. I és tot, és tot, és tot. (II, 474-475)²⁶²

La voz poética había de reconocer al final de su vida a quienes le dieron fuerza en momentos de escasa salud y cuando sufría padecimientos terminales y con su vista incompleta – lo que lo condiciona a depender de otros. En «Després de haver perdut la visió de l'ull esquerre» se lee la angustia que lo invade:

S'ha esvaït el somrís de la meva mirada
i un niu de gel m'afeixuga la gola.
¿Quin futur d'ombres amb dogals m'espera
sota la llinda del món de la llum?

²⁶⁰ Octavio Paz, *La llama doble. Amor y erotismo*, Seix Barral, México, 1993, pp. 60 y 124, respectivamente.

²⁶¹ Anna Murià, *L'obra de Bartra: assaig d'aproximació*, Pòrtic, Barcelona, 1992, p. 67: [Llega un momento, sin embargo, en que el hombre de acción, el hombre de destino, el hombre de vocación –que para mí son una misma cosa– es vencido por la evidencia, mejor dicho, es convencido: el amor ha de completar su vida, sin amor su actuar será menos fértil, más difícil, será exangüe, y la plena realización del amor es necesaria.]

²⁶² [Duerme, Anna mía, duerme, con la cabeza mansa/ como acatando la noche./ Reina de la paz, que en trajín y bonanza/ gobiernas con un dedo./ [...] Quería decir en voz baja tu alta loanza/ y casi desgarro el canto que no descansa./ Pero te he dicho amor. Y es todo, es todo, es todo.]

Infant perdut, mamó, amb boca petita,
de les sines inflades de la meua esperança. (II, 458)²⁶³

«Quan de mi, finalment...» es un poema en el que la voz poética ya reflexiona sobre su muerte y vierte en él parte de los elementos que he tratado en la presente tesis. Pienso que ha de citarse completo:

Quan de mi, finalment, sols quedaran les lletres
posades com ocells damunt els cables tensos
dels esperits fidels als himnes de la vida,
un martell plorarà per la llum apagada.
El dia portarà corones de mimoses.
Potser hi haurà perdó en la mar que no calla.
El sol tindrà a la boca la seva sempreviva
i noves veus diran l'alegria de l'aigua.
El vent devastarà el fanal i l'estàtua.
Els estius lluiran les seves bruses grogues
i el bastó blanc del cec sonarà als carrers grisos.
Entre les roques aspres i als boscos de les ànimes
Orfeu seduirà les anònimes bèsties.
Vindran els plenilunis a fer fremir les verges
que esperaran l'amor entre els grills i l'acàcia.
Jo ja no tindrè rostre. A mes oïdes d'herba,
el temps farà dringar un cascavell d'estrelles... (II, 370)²⁶⁴

De nueva cuenta, pocos años antes de morir, escribe un poema que complementa la primera versión sobre la muerte («Ningú no ha pensat»). Pero aquí la situación vital, pues ya ha cambiado y muestra un anhelo –expresado con mucha seguridad– de que su obra permanezca, y que sean muchos los que habrán de dolerse por su pérdida. Esta imagen es acaso la que lleva el hilo del poema entero: la obra escrita permanecerá en quienes sean fieles a los himnos de la vida: todos ellos elementos de la naturaleza de diverso carácter: entre ellos el sol, el viento, el verano y Orfeo, aquel que conmovió a la naturaleza. Sabe que después del largo lamentar habrá de perder

²⁶³ [Se ha desvanecido la sonrisa de mi mirada/ y un nido de hielo me agobia la garganta./ ¿Qué futuro de sombras con dogales me espera/ bajo el dintel del mundo de la luz?/ Niño perdido, mamó, con boca pequeña,/ de los senos inflados de mi esperanza.]

²⁶⁴ [Cuando de mí, finalmente, sólo queden las letras/ puestas como pájaros sobre los cables tensos/ de los espíritus fieles a los himnos de la vida./ un martillo llorará por la luz apagada./ El día traerá coronas de mimosas./ Quizá habrá perdón en la mar que no calla./ El sol tendrá en la boca su siempreviva/ y nuevas voces dirán la alegría del agua./ El viento devastará el fanal y la estatua./ Los veranos lucirán sus blusas amarillas/ y el bastón blanco del ciego sonará en las calles grises./ Entre las ásperas rocas y los bosques de las almas/ Orfeo seducirá a las anónimas bestias./ Vendrán los plenilunios a estremecer a las vírgenes/ que esperarán el amor entre los grillos y la acacia./ Yo ya no tendré rostro. En mis oídos de hierba,/ el tiempo hará tintinear un cascabel de estrellas...]

el rostro, ya no será él, al menos físicamente, y se unirán en él cielo y tierra: sus oídos de hierba sentirán la suave música de la estrellas.²⁶⁵

Él, que tanto invocaba la luz, acabó por perderla parcialmente. Sabía que la visión incompleta lo ataría de muchos modos a varias personas y a varias cosas, pero se mantenía asido como un infante a la esperanza –quizá una nueva forma de lo materno–. Con la muerte más de cerca, más sabida, la voz poética se *desvela* y se vuelve más íntima. Hay evocaciones de todo tipo, los recuerdos se agolpan como en «La Sínia i l'Estrella».²⁶⁶ hay vueltas y ascensiones vertiginosas ante las que se declara:

S'esdevé que no em canso de ser home en la terra,
ni d'escarpir els cabells de la llum pensativa
quan volo, transparent, disfressat d'ametller. (II, 464)²⁶⁷

La expresión de Pablo Neruda se ve contrariada no sólo en la negativa del verso de «Walking around», el poema que abre la segunda *Residencia en la tierra [1931-1935]*), que dice:

Sucede que me canso de ser hombre.
Sucede que entro en las sastrerías y en los cines
marchito, impenetrable, como un cisne de fieltro
navegando en un agua de origen y ceniza
[...]
Sucede que me canso de mis pies y mis uñas
y mi pelo y mi sombra.
Sucede que me canso de ser hombre,²⁶⁸

²⁶⁵ De nueva cuenta, Bartra manifiesta a Calders (el 30 de julio de 1964) una sensación que parece latir en otros poetas exiliados, que es la de ser olvidados por la gente que ha quedado en la patria «siendo fiel a España». Dice: «Sé que un día, Pere, seré escoltat a Catalunya, i que potser jo no ho veuré. M'he acostumat tant a aquest pensament que gairebé no em fa mal. [...] Puc viure perfectament sense aplaudiments, no els necessito per res, però em desesperaria perdre la certesa que hi ha en el món un esperit fratern i amorós al qual pertanyo i contribueixo a mantenir. Aquest és el meu cor de llum, que poso damunt l'enclusa...» [«Sé que un día, Pere, seré escuchado en Cataluña, y que quizá yo no lo vea. Me he acostumbrado tanto a este pensamiento que casi no me hace daño. [...] Puedo vivir perfectamente sin aplausos, no los necesito para nada, pero me desesperaría perder la certidumbre que hay en el mundo un espíritu fraterno y amoroso al que pertenezco y contribuyo a mantener. Este es mi corazón de luz que pongo sobre el yunque...»].

Ésta es una postura en algún grado paralela a la de Luis Cernuda, según la señala James Valender al citar una carta del propio Cernuda a Nieves de Madariaga hacia 1942: «Si hay destino envidiable para un poeta es hallar camino hacia las gentes que vivan después de él, a través de la ceguera de los contemporáneos»; y después el propio Valender afirma que «Cernuda vivió por y para la obra que él esperaba fuera a sobrevivirle. Dedicación que se reflejaba, por otra parte, no sólo en lo que escribía, sino también en su vida diaria, en su trato con los demás.», James Valender, «Presentación. Luis Cernuda en México» en *Luis Cernuda...*, pp. 13 y 14.

²⁶⁶ Un último dato en torno a la actualización de la obra del poeta, ahora en el campo de la música: Miquel Pujadó preparó en 2006 *La Sínia i l'Estrella. Suite d'Agustí Bartra*, donde musicaliza algunos poemas de la etapa de regreso de Bartra.

²⁶⁷ [Sucede que no me canso de ser hombre en la tierra,/ ni de desenredar los cabellos de la luz pensativa/ cuando vuelo, transparente, disfrazado de almendro.]

a lo largo del poema, donde la voz muestra ya un desapego hacia las cosas terrenas: todo aquello que lo ata a este lado, lo agobia; en el poema bartriano no sucede igual, porque la voz no está en la tierra.

S'esdevé que no em canso de ser home en la terra,
si em deixo batejar per l'olor de les fleques
i per l'aire daurat del perfil del matí,
si volo amb ales noves –transparent de vosaltres–
disfressat d'ametller.

Lluny, em segueixen aus que perderen llurs ombres.
Les muntanyes rapsòdiques alcen llur blanc adàgio...
Perdo flor en el vertigen del vol. Caic. Les rels saben:
Cada flor que es desprèn *pesa* i *sofreix* l'Ametlla. (II, 465-466)²⁶⁹

El poeta no se cansa si puede hallar solaz en el olor del pan, en el aire matinal y si vuela siendo un almendro florido. Sabe, de todas formas, que se deshoja y que cae, mas ése será un nuevo comienzo, pues las hojas hallarán contacto con la tierra, que las hará crecer otra vez, así se cumplirá el ciclo de la vida: tendrá herencia.

²⁶⁸ Pablo Neruda, *Antología general*, Alfaguara-Asociación de Academias de la Lengua Española-Real Academia Española, Lima, 2010, p. 130-131.

²⁶⁹ [Sucede que no me canso de ser hombre en la tierra,/ si me dejo bautizar por el olor del pan/ y por el aire dorado del perfil de la mañana,/ si vuelo con alas nuevas –transparente de vosotros–/ disfrazado de almendro.// Lejos, me siguen aves que perdieron sus sombras./ Las montañas rapsódicas alzan su blanco adagio.../ Pierdo flor en el vértigo del vuelo. Caigo. Las raíces saben:/ Cada flor que se desprende *pesa* y *sufre* la Almendra.]

CONCLUSIONES

Agustí Bartra se me presentó como un poeta de aquellos que merecen ser escuchados, principalmente por la fina unión entre poesía y vida que logra por la suave armonía crear de lo que suele llamarse poesía pura y poesía social. Bartra no podía dejar de lado ninguna de las dos (si es que existe esa división) y simplemente fue fiel a la Poesía. La poesía bartriana le debe mucho a su condición de exiliado y es ahí que existe un punto de quiebre: tal es *L'evangeli del vent*, que es acaso el último libro en donde se aluden a temas concretos y situaciones propias del exilio y del exiliado. Hay una grande excepción, su *Odisseu*, una obra reforzada y engrandecida con el tratamiento épico-mítico de los temas del Hombre, que se ampliará en los poemarios sucesivos, no sólo en la etapa de exilio sino más allá, ya de vuleta en su Ítaca catalana. Con ello podemos decir que Bartra fue un poeta que no abandonó el exilio como motivo literario y que más bien supo aprovecharlo aludiendo a él cuando tenía que hacerlo, atenuándolo en los momentos indicados sin que ello menguara su caudal poético.

Es decir, como planteé al principio de esta investigación, el exilio sí marcó el camino que Bartra habría de seguir para alcanzar a desplegar su voz, porque le brindó los motivos necesarios para desarrollar un sistema expresivo propio, con el cual alcanzó niveles altísimos que todavía esperan por ser reconocidos y justamente valorados. Por mi parte, lo que he tratado demostrar en esta tesis responde a lo dicho en el Estado de la Cuestión expuesto al inicio, al recordar las palabras de Joaquím Espinós: el estilo es una parte de la poesía de Bartra que no ha recibido suficiente atención. Especialmente, los modos en que Agustí Bartra concibe y genera sus poemas llaman poderosamente la atención para quien lee y estudia poesía, de ahí que la elección del método de análisis halle su centro en el equilibrio entre lo meramente estilístico y lo meramente semiótico. Estos elementos son los más notorios y notables dentro de su obra, la cual no se limitó a la poesía sino que buscó explorar en la prosa (el ensayo y la narrativa) y en el teatro, facetas que esperan también ser revisadas desde las perspectivas particular y global.

He considerado cuatro elementos característicos de su poesía de exilio: la conformación de su discurso y el estudio retórico sobre éste que permite descubrir cómo el poeta expresa una emoción a través de una expresión lingüística determinada. Por un lado me interesaba señalar los momentos importantes en que Bartra pondera las vivencias y de los recuerdos y personajes importantes del exilio, sobre todo en quiénes se basaban estos; además separo las *etapas* en que

considero está dividido su exilio americano, es decir, la tónica. Y por otra parte (las figuras y los tropos), me enfoqué en recuperar y presentar un grupo representativo de las expresiones retóricas con que nuestro poeta enarboló su Canto, siempre con la intención de hacer énfasis en algunos de los sentimientos que definen a un exiliado. Ahí es donde adquiere importancia la nueva y constante vuelta a las historias míticas representadas por la mitificación de las propias experiencias vitales.

Otros dos elementos corresponden al ámbito formal pero de ahí son llevados también al semiótico. La técnica poética parece ser enteramente entendida por Agustí Bartra, quien además de transitar por un amplio camino métrico y versificatorio, tiene una conciencia de lo que cada tipo de metro y de estrofa quieren significar y representar en un contexto general de la poesía en cualquier lengua. Y de ahí la perfección y equilibrio con que la forma y el fondo se relacionan dentro de su obra. En ese contexto entendemos la gracia con que Bartra manejaba y utilizaba el catalán, ya como lengua de producción, ya como lengua de llegada, sabiendo que en su uso fecundo hallaría la expresividad deseada al poner su sello distintivo en sus versos, el estilo que lo caracteriza y distingue de los otros escritores del exilio republicano catalán y español.

Luego, otro elemento que es pertinente revisar es la intertextualidad, que en Bartra ocurre de dos modos: uno externo (las lecturas declaradas del autor y la resonancia dentro de su obra) y el otro interno (las referencias a su propio corpus y las diversas etapas de construcción y adiciones textuales). Ambos, al tiempo que dejan ver aquello que presenté como juego de respuesta y corrección o de rechazo y complementación, intentan dar cuenta de los fenómenos que experimenta todo exiliado, la lejanía del país natal y que deriva en un encadenamiento de hechos que informan su vivir cotidiano como extranjero: Bartra era un poeta que necesitaba alimentar y alumbrar su poesía con la lectura y adquisición de recursos y giros de otros poetas y tradiciones poéticas.

Ningún tema, pues, proviene de la nada, como nos lo dice la Literatura Comparada, Bartra era consciente de ello y hasta pidió abrirse a los otros cantos. Parece que siempre predicó con el ejemplo. La tradición de que participa Bartra es una que está presente a través de diversos forjadores del canto –que también son y dan luz– de los más diversos orígenes y orientaciones, poetas que nos dicen siempre cosas nuevas, como nueva es cada aurora.

Para Bartra el exilio le presentaba la oportunidad de ensanchar el conocimiento del mundo y del hombre mediante el oficio de la poesía y, según he intentado aducir, nada en su obra

está introducido gratuitamente: antes está todo bien pensado y dispuesto, gracias quizá a afán suyo de elaborar el poema total e imprescindible. Pienso que lo logró en cierta medida, pues considero que todo poema que tenga al Hombre como eje ha de ser de continua referencia para el hombre.

Tampoco hay luchas en solitario: en la poesía de exilio él forma parte de una larguísima tradición, no sólo en el ámbito catalán y el castellano sino que también en el ámbito de la literatura universal. Similar al de muchos otros dentro de la Historia de la Literatura, el caso Bartra llama la atención por ser un escritor con predominancia de una lengua que vivió exiliado en un país en que se habla otra distinta; nuestro autor escribió y publicó en español en Méxicoa a la par de su publicación y redacción de poemas en catalán. Quizá esa sea la razón por la cual valga la pena considerar –y estoy cierto de que no será en vano– a Agustí Bartra como un poeta mexicano de lengua catalana.

Como pudo observarse, la poesía de Agustí Bartra está llena de impresionantes momentos y asombrosos pasajes que dan cuenta del esmero puesto en ello para lograr, poco a poco, permanecer en el tiempo y en la memoria de los lectores de poesía. La suya es una obra que nos pone a prueba y nos confronta con nuestros andares vital y literario; es una poesía del recuerdo, de la experiencia, de la derrota, del dolor, de la muerte, del encuentro, del amor: de la vida. Quiero decir, y con esto cierro, que de la mano de un análisis en que se ha citado exhaustivamente al poeta también he querido traer a la memoria el *canto* de Agustí Bartra, la poesía de ese hombre auroral que no ha muerto del todo.

BIBLIOGRAFÍA

Obras del autor

- BARTRA, Agustí, *Cristo de 200,000 brazos*, Novaro, México, 1958.
- , *Diccionario de mitología*, Grijalbo, Barcelona, 1982.
- , *Ecce homo*, Joaquín Mortiz, México, 1964.
- , *Ecce homo*, pról. de Francesc Vallverdú, Edicions 62, Barcelona, 1968.
- , *El gallo canta para los dos*, trads. de A.B. y M.R.A. [Anna Murià i Romaní] y pról. de M.R.A., Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1984.
- , *La luz en el yunque*, Conaculta, México, 1990.
- , *L'evangeli del vent*, Costa-Amic, México, 1956.
- , *Obra poètica completa I (1938-1972)*, introd. de Francesc Vallverdú y al cuidado de Llorenç Soldevila, Edicions 62, Barcelona, 2ª ed., 1985.
- , *Obra poètica completa II (1972-1982)*, introd. de Miquel Desclot, Edicions 62, Barcelona, 1983.
- , *Odisseo*, trad. de A.B. y Ramon Xirau, Fondo de Cultura Económica, México, 1955.
- , *¿Para qué sirve la poesía?*, pres. de D. Sam Abrams, Siglo XXI, México, 1999.
- , *Poemes d'Anna*, s.d., México, 1955.
- , *Poemes del retorn*, Editorial San Juan, San Juan de Puerto Rico [Barcelona], 1972.
- , *Quetzalcóatl*, FCE, México, 2008 [Edición facsimilar de la de 1960].
- , *Sobre poesía*, pról. de Miquel Desclot, nota de José María Espinasa y trad. de Maiala Meza, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2009.

Trabajos del autor

- Adán negro. Poetas negros de lengua francesa*, pról., sel. y trad. de Agustí Bartra, Ediciones Sin Nombre-Casa Juan Pablos, México, 2ª ed., 2000.
- Antología de la poesía norteamericana*, sel., vers. y pról. de A.B., Universidad Nacional Autónoma de México, México, 4ª ed., 1988.
- CÉSAIRE, Aimé, *Cuaderno de retorno al país natal*, trad. y pres. de A. B., Laberinto Ediciones, México, 2ª ed., 2010.

Bibliografía consultada y citada

- ABRAMS, D. Sam (ed.), *Foc i mesura. Tres lectures de l'obra d'Agustí Bartra. Lluís Calvo, José María Espinasa i Jordi Julià*, Universitat Oberta de Catalunya, Barcelona, 2009.
- , «“Quelcom neix en tota mort...”» en *Quaderns, Revista de Traducció*, 16 (2009), pp. 67-73.
- ÁLVAREZ, Federico «Ecce homo» en *La Cultura en México*, núm. 123 (24-VI-64), pp. xxxvii-xxxix.

- ANDÚJAR, Manuel, *La literatura catalana del destierro*, Costa-Amic, México, 1949.
- AMONVILLE, Nicole d', «L'obertura, posició amorosa fonamental» en *Reduccions*, 93-94 (junio 2009), pp. 171-185.
- ARNAU i Sagarra, Pilar *et al.* (eds.), *Escribir entre dos lenguas. Escritores catalanes y la elección de la lengua literaria / Escriure entre dues llengües. Escriptors catalans i l'elecció de la llengua literaria*, Reichenberger, Kassel, 2002.
- AULET, Jaume, «La correspondència d'exili d'Agustí Bartra» en Manuel Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español de 1939: actas del Primer Congreso Internacional* (Bellaterra, 27 de noviembre-1 de diciembre de 1995), GEXEL, Sant Cugat del Vallès, 1998, pp. 539-552.
- AZAUSTRE, Antonio y Juan Casas, *Manual de retórica española*, Ariel, Barcelona, 1997.
- BARGALLÓ Valls, Josep, *Manual de mètrica i versificació catalanes*, Editorial Empúries, Barcelona, 1991.
- , *Manual de mètrica i versificació catalanes Segona edició, revisada i ampliada*, [Archivo digital], 2007.
- , «“No digueu que ell és mort...”. Quatre planys per al President Companys (Gassol, Carner, Neruda i Brossa)» en Josep Bargalló. *Torredembarra sur mer*, blog personal del académico, 14 de octubre de 2013. (Vínculo activo comprobado el 6 de febrero de 2014.)
- BERTRAND de Muñoz, Maryse, «Exilio y retorno: dos polos difícilmente convergentes» en *L'exili literari republicà*, al cuidado de Manuel Fuentes y Paco Tovar, Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, 2006, pp. 19-28.
- BUENO García, Antonio y Joaquín García-Medall (eds.), *La traducción de la teoría a la práctica*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1998.
- BONNEFOY, Yves, «Translating poetry», trad. por J. Alexander y C. Wilmer, *Poetry Nation Review*, 12 (2), 1985.
- CALDERS, Pere, «La exploración de islas conocidas», en *Exploración de islas conocidas. Antología de cuentos*, pról. de Jordi Castellanos y sel. y trad. de Marta Noguer Ferrer y Carlos Guzmán Moncada, Conaculta-Umbral, 2004, pp. 263-292.
- CAMPILLO, Maria, «Breve informe sobre el exilio literario catalán» en Manuel Aznar Soler (ed.), *Las literaturas exiliadas en 1939*, GEXEL, Sant Cugat del Vallès, 1995, pp. 37-42.
- CARBÓ, Ferran y Vicent Simbor, *Literatura catalana del siglo XX*, Síntesis, Madrid, 2005.
- CONTE, Rafael (comp.), *Narraciones de la España desterrada*, EDHASA, Barcelona, 1970.
- CORRAL, Rose, Arturo Souto y James Valender (eds.), *Poesía y exilio: Los poetas del exilio español en México*, El Colegio de México, México, 1995.
- COURTÈS, Joseph, *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva. Metodología y aplicación*, est. prel. de A.J. Greimas, vers. de Sara Vasallo, Hachette, Buenos Aires, 1980.

- DE MAN, Paul, *La retórica del romanticismo*, trad. e introd. de Julián Jiménez Hefferman, Akal, Madrid, 2007.
- DESCLOT, Miquel, «El llevat romàntic d'Agustí Bartra», *Serra d'Or*, XXIV, 278 (noviembre 1982), pp. 39-42.
- , «L'excel·lència d'un poeta» en *Revista del Col·legi Oficial de Doctors i Llicenciats en Filosofia i Lletres i en Ciències de Catalunya*, 130 (2008), pp. 42-49.
- DÍAZ Arciniega, Víctor, *Historia de la casa. Fondo de Cultura Económica, 1934-1996*, FCE, México, 2ª ed., 1996.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Métrica española*, Síntesis, Madrid, 2ª ed., 2000.
- ELIADE, Mircea, *Cosmos and History. The myth of the Eternal Return*, trad. de Willard R. Trask, Harper Torchbooks, Nueva York, 1954.
- ESPINÓS, Joaquim, *La imaginació compromesa. L'obra d'Agustí Bartra*, Universitat d'Alacant-Biblioteca de Filologia Catalana, Alicante, 1999.
- ESPRIU, Salvador, *Antología lírica*, ed. bilingüe de José Batlló, Cátedra, Madrid, 4ª ed., 1987.
- FAGEN, Patricia W., *Transterrados y ciudadanos. Los republicanos españoles en México*, FCE, México, 1975.
- FÉRRIZ ROURE, Teresa, *La edición catalana en México*, El Colegio de Jalisco/Generalitat de Catalunya/Orfeó Català de Mèxic, Zapopan, 1998.
- FROST, Elsa Cecilia (comp.), *El arte de la traición o los problemas de la traducción*, UNAM, México, 2ª ed., 2009.
- FUSTER, Joan, *Literatura catalana contemporània*, Curial, Barcelona, 8ª ed., 1988.
- GALÍ FLORES, María de Nuria, *Quaderns de l'exili. Una revista polèmica del exili catalán en México*, tesis de licenciatura inédita, Virginia Ávila (asesora), UNAM, 2009.
- , *Revista dels catalans d'Amèrica, Full Català, Quaderns de l'Exili y Lletres, quatre revistes del exili republicano catalán en México (1939-1948)*, tesis de maestría inédita, Pablo Yankelevich (asesor), UNAM, 2013.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Prosa*, Alianza, Madrid, 1969.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. de Celia Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1989.
- GIRONELLA, Cecilia (Bambi), *El ojo de Polifemo. Visión de la obra de Agustí Bartra*, Costa Amic, México, 1957.
- GREIMAS, A.J., *Semántica estructural. Investigación metodológica*, vers. de Alfredo de la Fuentes, Gredos, Madrid, 1979.
- GRUPO μ , *Retórica general*, trad. de Juan Victorio, Paidós, Barcelona, 1987.
- GUILLÉN, Claudio, *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*, Tusquets, Barcelona, 1998.

- HERNÁNDEZ, Prócoro, *Veus de l'exili a Mèxic. Una catalanitat a prova*, pról. de Avel·lí Artís-Gener, Pòrtic, Barcelona, 2000.
- HIGHET, Gilbert, *La tradición clásica: influencias griegas y romanas en la literatura occidental, II*, trad. de Antonio Alatorre, FCE, México, 1954.
- HINA, Horst, «Traducción y reescritura: Carme Riera como escritora bilingüe» en Pilar Arnau i Sagarra et al. (eds.), *Escribir entre dos lenguas. Escritores catalanes y la elección de la lengua literaria / Escriure entre dues llengües. Escriptors catalans i l'elecció de la llengua literaria*, Reichenberger, Kassel, 2002, pp. 131-142.
- HUERTA, David, *El correo de los narvales*, Ácrono/Libros del Umbral, México, 2006.
- ILIE, Paul, *Literatura y exilio interior. (Escritores y sociedad de la España franquista)*, Fundamentos, Madrid, 1981.
- JAKOBSON, Roman, «Aspetti linguistici della traduzione», trad. de Luigi Heilmann y Letizia Grassi dentro de Siri Nergaard (ed.), *Teorie contemporanee della traduzione*, Strumenti Bompiani, Milán, 6ª ed., 2010, pp. 51-62.
- JULIÀ, Jordi, «La sinceridad como valor estilístico» en *La mirada de Paris. Ensayos de crítica y poesía*, Siglo XXI-El Colegio de Sinaloa-Universidad Autónoma de Sinaloa, México, 2004, pp. 45-80.
- LACHMANN, Renate, «Niveles del concepto de intertextualidad» en *Intertextualität I. La teoría de la intertextualidad en Alemania*, sel. y trad. de Desiderio Navarro, Casa de las Américas-UNEAC, La Habana, 2004, pp. 15-24.
- LEVÝ, Jiří, «La traduzione come processo decisionale», trad. de Stefano Traini, en Siri Nergaard (ed.), *Teorie contemporanee della traduzione*, Strumenti Bompiani, Milán, 6ª ed., 2010, pp. 63-83.
- MANENT, Albert, «Cultura catalana del exilio en México» en Manent, Martí Soler Vinyes y José María Murià, *Cultura y exilio catalán en México*, El Colegio de Jalisco/Generalitat de Catalunya, Zapopan, 2001, pp. 13-31.
- , *La literatura catalana a l'exili*, Curial, Barcelona, 1976.
- MANENT, Albert y Vicenç RIERA LLORCA, *El exilio español de 1939. 6. Cataluña, Euzkadi y Galicia* en José Luis Abellán (dir.), Taurus, Madrid, 1978.
- MARAGALL, Joan, *Obra poética. Versión bilingüe*, ed., introd. y notas de Antoni Comas y trad. de J.F. Vidal Jové, Castalia, Madrid, 2 t., 1984.
- , *Tria. Llibre de lectures selectes, en prosa i en vers, per als nois i noies de les escoles i col·legis de Catalunya*, Dalmau Carles, Pla Editors, Girona, 1931.
- MÁRAI, Sándor, *¡Tierra, tierra!*, trad. de Judit Xantus Szarvas, Salamandra/Quinteto, Barcelona, 2006.
- MARTÍNEZ PALAU, Esperanza, *Agustí Bartra en México*, tesis de maestría inédita, dirigida por Arturo Souto, UNAM, 1989.

- MEDINA, Luis, *Destierro mítico mexicano y destierro catalán: Quetzalcóatl y Agustí Bartra*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Nacional de Bellas Artes/ Instituto de Cultura de Morelos/ Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2004.
- MIRALLES, Carles, «Mite i poesia» en *Reduccions*, 93-94 (Juny 2009), pp. 148-157.
- MORA, Pablo y Ángel Miquel (comps.), *Barco en tierra: España en México*, Dirección General de Divulgación de la Ciencia [UNAM]-Fundación Pablo Iglesias, México-Madrid, 2006.
- MURIÀ, Anna, *Crónica de la vida de Agustí Bartra*, trad. de Maiala Meza, FCE, México, 2013.
- , *L'obra de Bartra: assaig d'aproximació*, Pòrtic, Barcelona, 1992.
- MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina, *El canto del peregrino. Hacia una poética del exilio*, Seminari de Literatura Espanyola Contemporània-Grup d'Estudis de l'Exili Literari (Associació d'Idees)-UNAM, Barcelona, 1999.
- MUÑOZ COTA, José, «Dos notas sobre libros (*Ecce homo*)» en *El Nacional*, 899 (21-VI-64), p. 10.
- NAHARRO-CALDERÓN, José María (coord.), *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: «¿Adónde fue la canción?»*, Anthropos, Barcelona, 1991.
- NERUDA, Pablo, *Antología general*, Alfaguara-Asociación de Academias de la Lengua Española-Real Academia Española, Lima, 2010.
- , *Tercera residencia [1945-1945]*, Seix Barral, Barcelona, 1977.
- NOGUER, Marta y Carlos GUZMÁN MONCADA, *Una voz entre las otras. México y la literatura catalana del exilio*, FCE, México, 2004.
- ONG, Walter J., *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, trad. de Angélica Sherp, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.
- PAZ GAGO, José María, *La estilística*, Madrid, Síntesis, 1993.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira. El poema, la revelación poética, poesía e historia*, FCE, México, 3ª ed., 1972.
- , *La llama doble. Amor y erotismo*, México, Seix Barral, 1993.
- , *Los hijos del limo. Vuelta*, Planeta-De Agostini, Barcelona, 1985.
- PERSE, Saint-John, *Antología poética*, sel., trad. y pról. de Jorge Zalamea, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1960.
- PESARRODONA, Marta, *Mercè Rodoreda y su tiempo*, trad. de Maria Gené Gil, Bruguera, Barcelona, 2007.
- PÍNDARO, *Odas y fragmentos. Olímpicas, pínicas, nemeas, ístmicas y fragmentos*, introd., trad. y notas de Alfonso Ortega, Gredos, Madrid, 1984.
- PLA BRUGAT, Dolores, *Els exiliats catalans. Un estudio de la emigración republicana española en México*, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Orfeó Català de Mèxic-Libros del Umbral, México, 1999.

- PLETT, Heinrich, «Intertextualidades» en *Intertextualität 1. La teoría de la intertextualidad en Alemania*, sel. y trad. de Desiderio Navarro, Casa de las Américas-UNEAC, La Habana, 2004, pp. 50-84.
- PONS, Arnau, *Incerta memòria. Agustí Bartra i Pere Vives. Joan Sales i Agustí Bartra. — Descripció de dues lluites—*, negranit (ed. digital), 2012.
- RICOEUR, Paul, *On translation*, trad. por Eileen Brennan e introd. por Richard Kearney, Routledge, Oxon-Nueva York, 2006.
- RIFFATERRE, Michael, *Ensayos de estilística estructural*, trad. de Pere Gimferrer, Seix Barral, Barcelona, 1976.
- RILKE, Rainer Maria, *Elegías de Duino*, ed. bilingüe con pról., trad. y cronología de Lorenza Fernández del Valle y Juan Carvajal, UNAM, México, 2004.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco, «Agustí Bartra: Vida mexicana (americana) de un traductor» en *Anuari Trilcat*, 2 (2012), pp. 132-157.
- , *Dos cuestiones de literatura comparada: Traducción y poesía. Exilio y traducción*, Cátedra, Madrid, 2011.
- SAID, Edward W., *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales*, trad. de Ricardo García Pérez, Debate, Barcelona, 2005.
- VALENDER, James y Gabriel ROJO, *Los refugiados españoles y la cultura mexicana: actas de las jornadas celebradas en España y México para conmemorar el septuagésimo aniversario de La Casa de España en México (1938-2008)*, El Colegio de México-Residencia de Estudiantes, México, 2010.
- VALENDER, James (comp.), *Luis Cernuda en México*, FCE, Madrid, 2ª ed., 2002.
- VALLVERDÚ, Francesc, *El conflicto lingüístico en Cataluña: historia y presente*, Península, Barcelona, 1981.
- VERDAGUER, Jacint, *La Atlántida: poema de Jacinto Verdaguer ab la traducció castellana per Melcior de Palau*, Estampa de Fidel Giró, Barcelona, 7ª ed., 1897, disponible en la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000065024&page=1> (vínculo activo comprobado el 5 de febrero de 2014).
- VEGA, Miguel Ángel (ed.), *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Cátedra, Madrid, 1994.
- VILLANUEVA, María, *Herederos del exilio en la literatura. El trabajo de los hijos de exiliados españoles en México, en el campo de las letras*, tesis para obtener el título de máster en Estudios Hispánicos, Universidad de Cádiz, 2013.
- WHITMAN, Walt, *Canto a mí mismo*, pról. y perifrasis de León Felipe, Visor, Madrid, 1981.
- , *Hojas de hierba*, sel., trad. y pról. de Jorge Luis Borges, Lumen, Barcelona, 1991.
- , *The complete poems*, introd. y notas de Stephen Matterson, Wordsworth, Londres, 2006.

Diccionarios y documentos lexicográficos

- ALCOVER, A. M. y F. de B. Moll, *Diccionari Català-Valencià-Balear* [Alcover-Moll], Editorial Moll, Palma de Mallorca, 10 vols., 1980-1988: (<http://dcvb.iec.cat/>)
- ENCICLOPÈDIA CATALANA, *Gran Diccionari de la Llengua Catalana* [GDLC], Barcelona, 1998: (www.diccionari.cat).
- FABRA, Pompeu, *Diccionari general de la llengua catalana* [Fabra], EDHASA, Barcelona, 2ª ed., 1954.
- , *Volum 7: Converses Filològiques*, al cuidado de Joaquim Rafel, Joan A. Argenter, Josep Murgades, Maria Toldrà y Antoni Tobella dentro de *Obres completes*, Jordi Mir y Joan Solà (dirs.), Institut d'Estudis Catalans-Proa-Edicions 62-Edicions 3 i 4- Editorial Moll, Barcelona, 2010.
- INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS (Secció Filològica), *Diccionari de la llengua catalana* [DIEC2], 2ª ed: (<http://dlc.iec.cat/>)
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española* [DRAE], Espasa, Madrid, 22ª ed., 2001: (<http://lema.rae.es/drae/>)

Fuentes orales

- Entrevista a Eli Bartra, realizada el 16 de enero de 2014, México, D.F.
- Entrevista a Roger Bartra, realizada el 17 de enero de 2014, México, D.F.
- Entrevista a Ramon Xirau, realizada el 30 de abril de 2014, México, D.F.