

UNIR-SE EN MÉS VIDA: LECTURA DE LA «NOVENA ELEGIA» D'ECCE HOMO, D'AGUSTÍ BARTRA

Edmund Husserl va crear el concepte d'«horitzó d'intencions» per parlar de la tendència humana de projectar el coneixement actual sobre el futur, de manera que puguem anticipar o inferir el futur des del present. A l'inici d'aquesta lectura en profunditat de la «Novena Elegia» d'*Ecce Homo*, d'Agustí Bartra, voldria explicitar l'«horitzó d'intencions» del qual parteixo, un horitzó que serà present al llarg del meu discurs d'una forma directa o indirecta.

Estic convençut que Agustí Bartra va ser el poeta més ambiciós i més profund de la poesia catalana del segle xx. Estic igualment convençut que *Ecce Homo* és una les grans creacions poètiques de la poesia catalana de tots els temps. I la «Novena Elegia» és, innegablement, el poema central d'*Ecce Homo*, la qual cosa significa que és un dels cims més alts de la tradició de la lírica catalana de tots els temps.

Paral·lelament, també estic plenament convençut que ni el poemari ni el poema en qüestió han rebut en absolut el reconeixement crític que es mereixien, des de la seva publicació en català l'any 1968, per una sèrie de qüestions que articulen un arc que va des de la falta de preparació intel·lectual dels exegetes fins a la voluntat decidida de certs elements del món acadèmic, editorial i institucional que s'han proposat la tasca nociva d'esborrar la veu lírica de Bartra.

Ecce Homo en conjunt, i la «Novena Elegia» en particular, són obres artístiques de talla europea i internacional. De fet, Agustí Bartra es va proposar un repte artístic digne de la seva ambició i profunditat com a poeta. Es va proposar la immensa fita de recollir l'herència de l'elegia moderna en la tradició anglogermànica dels segles XVIII, XIX i XX, a partir de figures seminals com Wordsworth, Whitman, Hopkins, o Owen, d'una banda, i Hölderlin, Trakl i Rilke, de l'altra, per després actualitzar-la, eixamplant-ne els registres conceptuals, expressius i formals per mitjà d'un decidit acostament a les exigències estètiques de l'Alta Modernitat de filiació anglonord-americana.

Bartra va voler recollir totes les tendències temàtiques de l'elegia moderna cap al poema reflexiu que medita sobre la mort, la mortalitat, la vida, el temps, la pèrdua, l'angoixa, la desolació, l'amor, la història, la funció de l'art i la cultura, la recerca de valors permanents, la perpetuació del record a través de la memòria, la consolació i un llarguíssim etcètera. I quan va haver interioritzat la tradició, va voler recrear-la dins les coordenades de les exigències humanes, intel·lectuals i artístiques de l'Alta Modernitat per acabar amb una obra digna dels grans elegistes del segle xx, elegistes de la talla d'Aleksandr Blok, W. B. Yeats, T. S. Eliot, Archibald MacLeish, Bertolt Brecht, Wallace Stevens, Anna Akhmàtova o Allen Ginsberg. I no cal dir que se'n va sortir.

Ecce Homo va sorgir d'un doble estímul, un estímul humà i un estímul literari. L'estímul humà va ser l'impacte fortíssim, a tots els nivells, que un viatge a Europa a la tardor de l'any 1961 va deixar en l'esperit de Bartra. I l'estímul literari va ser el pòsit o l'efecte acumulatiu que li va provocar la lectura d'una sèrie d'obres poètiques que, d'alguna manera, li van servir de models o de punts de partida parcials: *Les elegies de Duino* (1922) de Rainer Maria Rilke, *Quatre quartets* (1943) de T. S. Eliot, *Les elegies de Bierville* (1943) de Carles Riba i *Piedra de sol* (1957) d'Octavio Paz.

Ara bé, abans d'estudiar els dos estímuls concrets, hem de recordar que Bartra estava passant per una època especialment fèrtil i creativa de la seva trajectòria literària. Feia només un any que havia publicat el seu llarg poema *Quetzalcòatl* sobre el mite mexicà antic, que havia aparegut el dia 22 d'agost de 1960. Mentre era de viatge a Europa, sortí, el dia 30 de setembre de 1961, *Deméter*, una nova part d'*Odisseu* (1953), la seva recreació del mític homèric. El mateix any 1961 editava a Mèxic una traducció de gran importància literària per a ell: la novel·la *Niels Lyhne* de Jens Peter Jacobsen. Havia començat a reelaborar *Màrsias i Adila* per tercera vegada de cara a establir-ne la versió definitiva que apareixeria en castellà i anglès el 1962, en portugués el 1965 i finalment en català el 1971. Estava a punt de reprendre la seva carrera de dramaturg amb la composició d'*El tren de cristall*, una recreació de la *Transformació* de Kafka, l'any 1963.

De cara a la contextualització d'*Ecce Homo*, hem de consignar certs fets. Amb *Quetzalcòatl*, escrit entre 1957 i 1959, Bartra va treballar fora dels paràmetres de la seva cultura de filiació judeocristiana i grecollatina, i aquesta dislocació creativa va tenir efectes permanents perquè a partir d'aquell moment el nostre poeta va adoptar un punt de vista més obert, més plural i més ambiciós. Amb la reelaboració de *Màrsias i Adila* i la compleció d'*Odisseu*, Bartra contemplava la seva agitada vida en certa perspectiva i revisitava moments crucials com ara la guerra o l'exili. Les dues novel·les de Jacobsen van pertànyer a la biblioteca selecta de grans lectures de Bartra. El nostre poeta prenia nota, sobretot, de la seva manera sintètica de resumir les vides de Maria Grubbe i Niels Lyhne i de la seva manera d'analitzar les grans lluites existencials que vertebraven aquelles vides. Tots aquests elements van contribuir a preparar Bartra per escriure *Ecce Homo*.

Ara podem endinsar-nos en la significació profundíssima del viatge que Bartra fa a Europa l'any 1961. A l'inici del capítol 43 de *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*, sàviament titulat «Pelegrinatge», Anna Murià ens proporciona les claus d'interpretació quan afirma que «És una experiència ben estranya. Refem el camí del mar que seguírem el mes de febrer del 1940. [...] El primer de setembre veiem l'alba agrisada sobre Anglaterra; a migdia, Le Havre assolellat, i trepitgem de nou la terra europea!, i comença el nostre fervent pelegrinatge vers els orígens, que tindrà moltes estacions cordials i, com a terme, Delfos».

En realitat, la parella va «desfer» el camí que havia fet fugint del feixisme a Europa. D'Amèrica a Europa en vaixell. Després, les «estacions cordials» de París, on van celebrar la seva unió l'any 1939, i Roissy-en-Brie, on s'havien conegut. Agde i Argelers, els dos llocs més emblemàtics del pas del poeta per la vida concentracionària. Perpinyà, a la vora de la frontera catalana on es va iniciar l'exili de Bartra. I després cap a Grècia, el viatge somniat de la seva vida. Grècia, pàtria d'Homer, Èsquil i Sòfocles, referent indispensable per a Hölderlin, gran nucli temàtic de la seva pròpia obra.

Ja ho diu bé Anna Murià quan qualifica el viatge de «retorn als orígens», els orígens vitals i literaris del Bartra madur, els orígens

culturals de la seva pàtria. Per Bartra aquest retorn significava en certa mesura la compleció d'un cicle vital, amb tot el que representava de mort i naixença. L'experiència de Bartra durant el viatge de 1961 és completament paral·lela a l'experiència que va tenir T. S. Eliot quan va visitar East Coker, el llogaret de Somersetshire d'on havien partit al segle XVII els seus avantpassats en emigrar als Estats Units. A East Coker l'any 1937 Eliot es va adonar que també tancava un cicle vital perquè havia desfet el camí dels seus avantpassats: havia anat de Saint Louis, Missouri, a Boston, i de Boston a establir-se a Anglaterra, i, en el procés, havia recuperat els signes externs de la identitat dels seus ancestres: la ciutadania anglesa, la fe anglocatòlica i el conservadorisme polític que acompanya el monarquisme. No cal dir que aquest cicle existencial constitueix l'eix vertebrador de *Quatre quartets* (1943), un dels antecedents literaris d'*Ecce Homo* de Bartra. M'atreviria a dir que l'obra mestra indiscutida d'Eliot va constituir l'antecedent més important de tots, el més positiu de tots.

En aquest sentit, si mirem de reconstruir, ni que sigui parcialment, la història de l'escriptura d'*Ecce Homo*, veurem que Bartra concep un esquema inicial, que després es tradueix en una versió primitiva publicada a *Ecce Homo. Elegías* (Mèxic: Editorial Joaquín Mortiz, 1964) i una versió definitiva publicada dins *Obra poètica completa* (Barcelona: Edicions 62, 1971). Mirem-los, els diferents estadis de composició.

A la nota que correspon a la «Primera Elegia» Bartra descriu amb precisió el seu concepte inicial d'*Ecce Homo*: «Concebudes les Elegies per a ésser estructurades en quatre grups els temes fonamentals dels quals havien de respondre als quatre elements còsmics clàssics: Terra, Foc, Aigua i Aire, i a les quatre estacions de l'any, el disegni fou envaït per l'acompliment, i vaig deixar que l'esquema previ, els motlles rígids, fossin rectificats per tal de 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.» Fixem-nos bé que Bartra parteix d'exactament el mateix esquema que Eliot als *Quatre quartets*, on cada quartet correspon a un element i a una estació de l'any, evi-

dentment a la recerca de la totalitat. En el text de la nota Bartra confessa que va abandonar aquest esquema per massa rígid, a la recerca d'una estructura més vital i més flexible, que conservés l'empremta de la febre creadora i la força sinuosa i impetuosa de la memòria.

El resultat va ser el que nosaltres coneixem com l'*editio princeps* de l'obra. L'edició mexicana de Mortiz conté només nou elegies, és a dir, acaba amb la «Novena Elegia», la més ambiciosa del conjunt. Aquest gest té un doble sentit o lectura perquè, d'una banda, el número nou és el darrer dígit senzill del sistema numèric i, de l'altra, el poema està construït a partir del número dotze, amb dotze estrofes, de dotze versos, de dotze síl·labes cadascun. També hem de recordar, encara que sigui a tall anecdòtic, que Bartra estimava molt la Novena Simfonia de Beethoven, tant que la va triar per escoltar-la el 20 de novembre de 1975 en saber la notícia de la mort de Franco pels mitjans de comunicació. La Novena Simfonia de Beethoven sempre va ser per a Bartra un exemple de l'obra d'art total, de l'obra d'art coral a gran escala, en definitiva, l'obra d'art que el poeta volia assolir a *Ecce Homo* precisament.

I, finalment, arribem a la versió definitiva que recull l'edició de 1971 on Bartra eixampla el poemari fins a onze «Elegies» i una «Cançó» final (un gest que, per cert, recorda els *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* del seu amic Pablo Neruda). Dotze peces o composicions en total, seguint el precedent establert a la «Novena Elegia» amb els seus trets formals de dotze, dotze i dotze. Això significa que, al final, l'esquema de la «Novena Elegia» s'imposa a tot el poemari amb tot el que la xifra dotze té de simbolisme dels dotze mesos de l'any, els dotze signes del zodíac, les dotze hores del dia, les dotze hores de la nit, les dotze tribus d'Israel, els dotze treballs d'Hèrcules, els dotze deixebles de Crist, el dotze com a suma de la vida sagrada (3), la vida terrenal (4) i la bona fortuna (5): 3 més 4 més 5 són 12, i el dotze del magnífic poema «Els dotze» d'Aleksandr Blok, que consta de 12 seccions o poemes.

El que li passa a Bartra amb Eliot es converteix en una regla general amb tots els altres antecedents literaris d'*Ecce Homo*. Bartra es va acostar successivament a Eliot, Rilke, Riba i Paz, però cap no

li va acabar de servir del tot i va allunyar-se'n. Ara bé, no cal interpretar aquest allunyament com un rebuig frontal. Massa vegades, per exemple, s'ha plantejat *Ecce Homo* com unes anti *Elegies de Bierville*. Una postura molt equivocada. En molts sentits, Bartra va sobrepasar els seus antecessors, però sempre des del respecte literari absolut. Bartra només menyspreava les creacions poètiques inferiors que passaven per creacions poètiques superiors per qüestions extraliteràries. I Bartra sabia perfectament que les obres d'Eliot, Rilke, Riba i Paz eren produccions líriques superiors sense cap mena de dubte. Que volgués anar més lluny que els seus antecessors no vol dir que els considerés inferiors. A més, a títol d'homenatge, Bartra va conservar un punt d'interès compartit amb tots els seus antecessors: amb Eliot, l'amor a la topografia poètica; amb Rilke, l'amor al discurs metafísic; amb Riba, l'amor al classicisme; amb Paz, l'amor a una cosmovisió més generosa.

Com Eliot, Bartra va utilitzar els escenaris de la seva vida, escenaris com Sabadell, París o Mèxic, amb un profund valor simbòlic. Com Rilke, Bartra va generar un discurs amb importants contagis del món del pensament amb referents explícits com Heidegger. Com Riba, Bartra utilitza el vers clàssic i referents de la cultura clàssica en molts moments decisius de les «Elegies». Per exemple, en el nostre poema, la «Novena Elegia», ret un homenatge explícit als díctics elegíacs de Riba quan, en un gest de modernitat, compon el seu text a partir de 144 alexandrins cesurats impecables. La «Novena Elegia» també porta incorporat el record de la vuitena elegia de Riba perquè tots dos recullen l'experiència literària i vital d'una visita a Delfos. I com Paz, Bartra va ultrapassar les fronteres pròpies de la cultura occidental. En aquest sentit, hem de recordar que Paz va utilitzar la xifra 584 de la cultura maia i el famós calendari asteca com a símbols de la circularitat i ciclicitat de la vida.

Ara bé, en honor a la veritat, també hem de deixar constància dels defectes que trobava en tots: Eliot i Riba tenien una visió massa limitada pels paràmetres tradicionals del classicisme i el cristianisme; Rilke era massa ultramundà; i Paz tendia massa cap a l'irracionalisme i l'onirisme.

Bartra es revoltava contra les limitacions o les visions parcials, tal com revela a la nota preliminar a les «Elegies» quan parla del concepte de *déu* que apareix al text: «Crec necessari advertir que el “*déu*”, tan present en algunes parts de les Elegies, no ha d’interpretar-se en cap sentit dogmàtic religiós, ni mitològic: representa l’esperit de la vida total, i si a vegades palesa certs trets d’Orfeu, també se li podrien adscriure qualitats dionísiaques o apol·línies. És en aquesta zona on la poesia tendeix a anar més enllà del llenguatge per convertir-se en xifra unitària de l’esperit [...]» Fixem-nos bé en les expressions «vida total» i «xifra unitària de l’esperit».

A *Ecce Homo* Bartra es va revoltar contra aquestes limitacions dels seus antecessors perquè ho volia tot: classicisme i modernitat, cristianisme i altres formes d’espiritualitat, el transcendent i el real, el racional i l’irracional, el conscient i l’inconscient. Justament un dels grans temes que vertebraven el conjunt d’elegies és la recerca de la totalitat on totes les manifestacions de la vida hi estiguin integrades perquè mai no es pot prescindir de res. Aquest és el sentit del número dotze que hi és de manera constant i insistent. Aquest és el sentit del títol de l’obra, *Ecce Homo*, que ens remet, en primera instància a la famosa autobiografia de Friedrich Nietzsche, publicada pòstumament el 1908. I, evidentment, en segona instància, ens remet a les paraules de Ponç Pilat davant el Crist lligat, flagel·lat i coronat amb espines. Per Bartra, com veurem, la figura de Nietzsche era el símbol del vitalisme i la lluita contra les limitacions, mentre la figura de Crist representava plenament el sofriment i el dolor de la humanitat i la possibilitat de la renaixença i la redempció. És important recordar que Nietzsche sempre va ser un referent per a Bartra i, al mateix temps, cal recordar que el títol de la novel·la bartriana sobre els camps de concentració a França, *El Crist de 200.000 braços*, es va treure d’un vers de la «Tercera Elegia» d’*Ecce Homo*. A més, les figures dramàtiques de Crist i de Nietzsche també serveixen per establir el to clarament «agonal» i «existencial» de les Elegies.

Aviat veurem com Nietzsche representa una presència fonamental a la «Novena Elegia» d’*Ecce Homo*. És més, Nietzsche juga un paper fonamental en el discurs conceptual de fons de la «Novena

Elegia», un paper que no podem copsar del tot si no tenim en compte justament la famosa autobiografia de l'autor. De moment, és important de recordar que al seu *Ecce Homo* Nietzsche va aprofitar l'avinentesa per portar a terme dues operacions de gran relleu respecte a la seva producció, a cavall entre el món del pensament, el memorialisme i la literatura. D'una banda, va segellar per sempre més la fusió explícita entre la seva vida i la seva obra, entre la seva trajectòria vital i la seva trajectòria vocacional i professional. I, de l'altra, va aprofitar l'ocasió del resseguiment del desplegament de la seva vida i la seva obra per ampliar, esmenar o matisar certs conceptes, de vegades conceptes equivocats. No cal dir que si Bartra va invocar Nietzsche al títol mateix del seu aplec d'elegies és perquè compartia diverses coses amb l'autor de «Zarathustra». A banda d'una part del seu ideari, el seu vitalisme, la seva actitud de revolta permanent i la síntesi entre filosofia i literatura, Bartra compartia amb el pensador la fusió entre vida i obra i l'esforç d'actualització constant de la pròpia obra com a resultat natural de la seva inquietud vital i intel·lectual.

La «Novena Elegia» comença amb una cita en cursiva procedent de «L'amada és el dia», del que després seria el cant sisè de *Màrsias i Adila*: «Parla. Tu ets l'home. Un déu tremola en l'aire.» La cita, com sempre passa en Bartra, no és gens casual. El vers el diu Adila just al final d'una intervenció seva en un diàleg poètic amb Màrsias. I la cita planteja tres temes vitals per al nostre poema: l'imperatiu «Parla» ens remet a l'inici del discurs poètic quan el poeta comença a donar noms a les coses; l'aclariment «Tu ets l'home» ens anuncia la condició humaníssima del Bartra poeta i el seu paper d'encarnació individualitzada de la humanitat; i la constatació que «Un déu tremola en l'aire» prefigura l'assoliment de «la vida total» o la «xifra unitària de l'esperit» a què ens hem referit abans.

El text del poema comença amb una contundent afirmació aforística: «Neix el món dintre de l'ull.» De fet, es tracta d'un resum de l'explicació que vindrà a continuació, una explicació on l'autor desplegarà el seu concepte de la naixença del món, de la naixença de la realitat en el nostre ull:

[...] Igual que el so en la corda,
tota imatge floreix o vibra d'existència
quan entra a la mirada sotjadora de l'ésser
i es desvetlla entre els símbols que hauran de celebrar-la.
Mes la imatge no basta, si en sa forma s'adorm
com l'afuada flama allunyada del vent.
Cada cosa és la mansa ovella del seu nom,
i baixa vers la cleda amb esquellí distint.

Els lectors advertiran de seguida la presència de la més gran síntesi filosòfica produïda mai en el món del pensament. Em refereixo a la síntesi kantiana del racionalisme/idealisme i el materialisme/empirisme, una síntesi que va acabar amb la desavinença entre les dues tendències que havien marcat la filosofia des de l'època de la Il·lustració Grega i Plató i Aristòtil, els pares, respectivament, de les dues tendències oposades en qüestió. Segons Bartra, seguint Kant al peu de la lletra, el món ens penetra a través dels sentits i, un cop s'han interioritzat, aquestes experiències sensorials s'acoblen amb formes (el temps i l'espai) i conceptes (les famoses categories) que existeixen *a priori* per acabar formant el coneixement humà, el coneixement distintivament mesurable i quantificable, la base cognitiva que després la metafísica i la creença transcendiran. Tal com assevera el gran divulgador Roger Scrutton en la introducció a l'obra del gran pensador, *Kant. A very short introduction* (2001): «Ni l'experiència ni la raó, en aïllament, poden produir el coneixement. L'experiència només genera continguts sense forma mentre la raó només genera formes sense contingut. El coneixement només és possible a partir de la síntesi entre experiència i raó.»

Fins aquí Kant. Com era de preveure, Bartra va acabar tirant l'aigua kantiana al seu molí. El nostre poeta va afegir diversos elements al procés de la construcció del coneixement humà. Primer de tot, la generació del coneixement humà és també la base de la generació del discurs poètic. El discurs poètic, doncs, és una forma de coneixement, és una eina de coneixement per explorar i entendre la realitat i l'existència. La poesia i el pensament estan units per la seva mateixa

base. Després, Bartra introdueix molts matisos d'importància més que rellevant. Per exemple, en el moment de la síntesi que forma el coneixement passen diverses coses. Una, les experiències sensorials es carreguen encara de més vida quan entren en contacte amb les formes i els conceptes *a priori*. Dues, l'ésser està permanentment a l'aguait, delerós de crear més coneixement. Tres, en el moment de l'encontre entre experiència i raó es produeix una autèntica celebració. Quatre, si es perden la càrrega vital i l'actitud celebratòria, el coneixement esdevé una cosa morta, opaca i invàlida. I cinc, a banda de la vitalitat i la celebració, el coneixement ha de tenir un valor i una aplicació individual i universal alhora. Ja podem procedir a sumar: per Bartra la poesia és una forma de coneixement a la manera de Kant, una síntesi d'elements externs i interns, i aquest coneixement poètic sempre ha d'estar dotat de voluntat, disposició, vitalitat, exaltació, particularitat i universalitat.

Aquesta era la base de l'actitud poètica de Bartra, però les coses no van quedar exactament així. A continuació el nostre poeta posa literalment sobre la taula dos nous elements:

Així, canto esmentant, mentre toco i contemplo
la blanca pedra dèlfica i el llantió d'Egina,
pur aquest en sa argila i sa forma heretada,
i aquella unint al marbre pes de fundació.

Per a vosaltres obro aquesta estrofa gràvida,
llàntia i pedra meves en les hores més pures,
quan el record és vinya i signe de l'univers!

En realitat, el que Bartra va posar sobre la taula van ser dos objectes que el van acompanyar per sempre més a l'escriptori després del viatge a Europa de 1961 i que actualment es troben a la col·lecció permanent d'un museu a Terrassa. Es tracta d'un tros de marbre blanc que Bartra va recollir «en el temple d'Apol·lo, exactament a l'omphalos», on oficiava la Pítia» i una llàntia de terrissa comprada d'una venedora de carrer al peu del temple d'Afaia, a Aghia Mari-

na, a l'illa d'Egina al golf sarònic. En la nota a la «Novena Elegia» Bartra ens explica clarament el valor sentimental, conceptual i poètic dels dos objectes:

Des del meu retorn a Mèxic, ambdós objectes han estat damunt la meua taula de treball com dos oberts símbols vitals del meu esperit: la llàntia afirmant la seva mil·lenària flama absent, i la pedra suscitant la idea d'una obra de perfecta harmonia, filla de la tensió i de la llum... Apol·lo i Dionisos! De llur unió sorgí la plenitud del pensament grec. Apol·lo representava a Delfos l'esperit del dia i de la llum: a Dionisos pertanyien la nit, el misteri i el somni. En influir-se recíprocament, el déu de la llum va perdre la seva freda inaccessibilitat; Dionisos, per la seva banda, va deixar d'ésser el déu violent i estrany de Tràcia. A Delfos s'efectua la síntesi d'aquests contraris, i gràcies a ella els elements irracionals de l'home poden ésser canalitzats i dirigits.

Estem davant d'una nova síntesi, aquest cop entre les tendències apol·línies i les tendències dionisíiques. Una síntesi que ens remet directament a dues obres de Friedrich Nietzsche, una de primerenca i una altra de tardana, *El naixement de la tragèdia* (1872) i *Ecce Homo* (1888), respectivament. A *Ecce Homo* el Nietzsche tardà va voler esmenar la plana al Nietzsche jove i va reformar la seva teoria sobre la dialèctica entre Apol·lo i Dionís, que havia produït una fractura a la cultura occidental, una fractura que debilitaria la cultura occidental, privant-la de vitalitat i de pluralitat. El professor Lee Spinks, a la monografia recent *Friedrich Nietzsche* (2003), dins la prestigiosa col·lecció «Routledge Critical Thinkers», ens informa succintament sobre el canvi de parer i de teoria del pensador: «El principi dionisiac tardà incorpora el principi apol·lini: ser dionisiac a les darreres obres de Nietzsche és integrar totes les passions i impulsos humans en una personalitat única, espontània i poderosa, i, al mateix temps, en un tot estètic ben afaiçonat.» Això vol dir que pel Nietzsche de darrera hora tant l'ésser com l'art havien de fundar-se sobre una síntesi dinàmica d'elements apol·linis i dionisíiques, una síntesi d'elements contradictoris, d'elements de tendència oposada. Evidentment, Bartra,

en aquest respecte, pensava igual que Nietzsche perquè, ja ho hem dit, Bartra volia un art estretament lligat a la vida, un art total, no un art reduccionista o restrictiu.

Ara podem tornar a sumar perquè Bartra mateix ha produït una síntesi insòlita entre Kant i Nietzsche, els dos pilars fonamentals de la filosofia moderna, l'un treballant des de la tradició i l'altre treballant des de la revolta i la radicalitat, l'un construint ponts entre el real i l'ideal, entre l'extern i l'intern, i l'altre reconciliant les brutals i terribles contradiccions i paradoxes de la vida, reconciliant la cara lluminosa i la cara fosca de l'existència. Aquest és el coixí conceptual sobre el qual descansa la poètica de la «Novena Elegia» de Bartra. El marbre de Delfos i la terrissa d'Egina es converteixen en símbols vius i ardents de la poètica metafísica de Bartra.

Aquesta poderosa síntesi poderosa entre Kant i Nietzsche és una prova irrefutable de l'extraordinària ambició intel·lectual de la poesia de Bartra. De fet, no hi ha hagut ni abans ni després un poeta tan filosòfic, tan conceptual com Bartra. En un famosíssim assaig de 1921, *The Metaphysical poets*, T. S. Eliot parlava de l'estirp de poetes al qual pertany Bartra en afirmar el següent: «Quan la ment d'un poeta està ben equipada per a la seva tasca, es dedica constantment a amalgamar experiències disperss [...]»

En el mateix assaig, una mica més endavant, l'autor de *Quatre quartets* parla del sistema de correspondència profunda i directa entre una època determinada de la civilització occidental i els tipus d'obres d'art que suscita. En parlar de la modernitat assevera: «La nostra civilització és variada i complexa, i aquesta varietat i complexitat, quan entra en contacte amb una sensibilitat refinada, necessàriament ha de produir resultats variats i complexos.» Així és l'obra de Bartra: complexa i variada, responent a la complexitat i varietat del món modern. L'obra de Bartra no és hermètica. L'hermetisme de l'obra de Bartra ha estat la coartada de lectors indolents o esbiaixats.

I ara, havent deixat clar el seu punt de partida, Bartra utilitza l'esperó de la memòria, «vinya i signe de l'univers», per entrar finalment en matèria. I la matèria primera serà justament la vida de Bartra filtrada a través de la memòria, la memòria immediata i la memòria

llunyana. La memòria immediata del viatge a Grècia amb el destí final de Delfos. I la memòria llunyana a partir de la Guerra Civil, la unió amb Anna Murià i l'exili, en el fons també forma part del viatge a Europa perquè el passat ha estat reactualitzat visitant els escenaris emblemàtics on es va produir. L'inici del poema és un esforç per integrar tots els elements de la seva vida en una síntesi major. El poeta ens fa saber que «sóc creu de les balances on ma vida és pesada». També hem de recordar que la recuperació i la formalització dels elements de la memòria signifiquen paral·lelament l'apuntament de la pròpia identitat del poeta.

Després de fer-nos entendre que la seva vida és un tot, que la seva obra és un tot i que la seva vida i la seva obra també formen un tot, el poeta s'atura en sec:

M'aturo. Cantonada. De poema i de vida.
Habitant del llampec, sé que el déu sempre «és»,
i l'home el magnifica. M'ateny una llum jònica
que em torna cap a Grècia amb Ulisses i Hölderlin...!

Es para davant una cruïlla crucial on s'entrecruen els camins de la literatura i la vida. Un cop aturat, el poeta s'autodefineix com un «habitant del llampec», amb tot el que això significa de descàrrega d'energia, de força, d'imprevisibilitat, d'atzar. I, seguidament, Bartra anuncia que sap positivament que «el déu sempre "és"». Aquí hem de recordar el que hem dit més amunt sobre el sentit del «déu» a *Ecce Homo* com «l'esperit de la vida total» o «la xifra unitària de l'esperit». El «déu» és amb minúscula perquè és humana la seva mesura. Aquest déu de Bartra és com la figura jungiana de l'arquetip del «self», de l'«un mateix», de l'individu consolidat, símbol de l'ordre i la totalitat, que ha aconseguit equilibrar els seus impulsos contraris, que ha aconseguit harmonitzar el conscient i l'inconscient. I l'home magnifica aquest «déu» perquè aquest «déu» és l'home mateix magnificat.

Pràcticament no cal dir-ho, però la cantonada de literatura i vida és la visita a Grècia de l'any 1961. I molt concretament l'itinerari

particular que va seguir el poeta per arribar a Delfos, la meta personal i literària del viatge. Durant el dia el vaixell que duia l'il·lustre visitant a bord havia vorejat la costa grega del mar Jònic des d'on es podia contemplar Ítaca. I, finalment, a la nit del 28 de setembre Agustí Bartra i Anna Murià van desembarcar al port de Patras. Després de tota una vida d'espera per fer aquest viatge, al moll de Patras surten de les ombres els dos acompanyants del poeta commogut, Ulisses i Hölderlin. Bartra ho narra perfectament a la nota del nostre poema: «Vius en la meua obra i en el meu esperit, meus per arrelament mític i fraterns per identificació pregona, Ulisses i Hölderlin m'han seguit tota la vida. Inevitable era que els sentís com presències inefables al meu costat en els moments de petjar terra grega ...»

Bartra dedica set versos a evocar Ulisses, que anomena «mon heroi dels retorns». Pel nostre poeta, Ulisses representava, en definitiva, tres coses: la possibilitat del retorn, la possibilitat il·limitada de la salvació, la possibilitat de la recuperació i consolidació de la memòria i la identitat, i la possibilitat d'intervenir en els afers del món sense la motivació de l'egolatria i l'ambició de poder. Després, agafa la paraula Hölderlin i la seva intervenció ocupa quatre estrofes del poema. Evidentment, és Bartra qui projecta la seva veu a través de l'espectre del poeta alemany, de la mateixa manera que Eliot va projectar la seva veu a través de Tirèsies a *La terra eixorca*, l'any 1922. S'ha parlat molt de la presència de Hölderlin en Bartra, però la qüestió és més senzilla del que sembla perquè hi ha hagut força exageració al llarg dels anys. Per Bartra Hölderlin significava sobretot dues coses ben clares que, a més, ell mateix expressa molt bé en la nota a l'elegia que tantes vegades he citat: «Dos grans temes dominaran la seva obra: l'anunci d'una nova era de l'home i [...] un genial intent d'eliminar el divorci entre la poesia i la vida.» En definitiva, són dos grans temes que Bartra comparteix amb Hölderlin i dos grans temes que són presents a la «Novena Elegia». Crec que sempre s'ha exagerat massa la filiació de Bartra al Romanticisme. I Anna Murià, en un text crític poc conegut, el pròleg a *El gallo canta para los dos*, una antologia publicada a Mèxic l'any 1984, em dóna la raó quan insisteix que no es pot fer aquesta lectura única i simple de l'obra poèti-

ca de Bartra. Precisament, la part de l'obra poètica de Hölderlin que més plaïa a Bartra era la part tardana, la menys romàntica, perquè era la part on el poeta alemany més prefigurava la modernitat, on el poeta era més lliure i creatiu. Bartra era un poeta de vocació plenament moderna i no un anacronisme a la seva època.

El fet mateix que apareguin Ulisses i Hölderlin en el text del poema de Bartra i que el gran poeta alemany fins i tot intervingui en el discurs, s'ha de veure no com un gest de visionari romàntic sinó com una clara manifestació de la prioritització de la imaginació, de la identitat plural i problemàtica i del mosaïcisme culturalista de l'Alta Modernitat. En aquest sentit, el parlament de Hölderlin al poema de Bartra s'ha de veure a la llum de la força de la imaginació a l'obra de Wallace Stevens i William Carlos Williams; a la llum del sistema de màscares i monòlegs dramàtics de W. B. Yeats i la teoria de la impersonalitat poètica preconitzada per T. S. Eliot; a la llum del culturalisme textual d'Eliot i Pound.

El parlament de Hölderlin apareix en el decurs del poema com un discurs que adreça a Bartra. És un discurs que conté informació sobre l'experiència vital de Hölderlin i una sèrie d'advertències que fa al nostre poeta. I tant les experiències vitals com les advertències ens remetent, al capdavant, al projecte humà i poètic del mateix Bartra. Per exemple, explica Hölderlin que a la vida «Cercava el Pare absent en el somni del cel ...». Fixem-nos en dos detalls significatius: Hölderlin parla del Pare amb majúscula i es tracta d'una figura absent. Evidentment, per contrast, aquestes idees ens remetent al concepte del «déu» en Bartra, el déu amb minúscula, que és una figura present perquè «sempre “és”». Aquí, indirectament, Bartra es distancia de Hölderlin i rectifica la seva visió.

Del capítol d'advertències, cal destacar-ne diverses. Per començar, dels quatre elements clàssics, el foc, la terra, l'aire i l'aigua, el rebuig frontal del foc i l'acceptació plena de la terra, l'aire i l'aigua. Per què el rebuig del foc? Perquè consumeix i no regenera, no reneix, només deixa cendres. Del foc, Hölderlin diu: «De les metamorfosis no acceptis la del foc: / les efímeres flames només són vestidures / fal·laces de l'immens adormissat de cendra.» Hölderlin vol la terra,

l'aire i l'aigua que possibiliten i signifiquen la regeneració, la renai-xença, la ciclicitat, la complementarietat, la resolució de contraris, aquest tot canviant i evolucionant i contradictori i ple i plural i ric i trepidant que és la vida humana.

Després de refusar la mort total i definitiva que implica el foc, Hölderlin adverteix Bartra sobre la mort natural i acceptable quan afirma: «La mort no és altra cosa que un cercle de fruits grocs. / Oh Crist desitja entrar a la mitologia! / Fosca és tota màscara ... I Demèter somriu!» Per Hölderlin, la mort és un cercle de fruits grocs, les famoses peres grogues de «Hälfte des lebens», perquè el fruit groc és dues coses al mateix temps: el producte final d'un cycle vital complet i l'inici d'un nou cycle vital a través de les llavors que conté el fruit, polpa endins. La vida porta la mort i la mort porta nova vida, en una cadena inacabable. La vida provoca, desencadena i genera la mort, i la mort provoca, desencadena i genera nova vida.

Per aquesta mateixa raó el Crist, segons el Hölderlin de Bartra, vol esdevenir mite. Vol ingressar a les files de les figures mitològiques perquè és l'encarnació o la representació d'una veritat profunda que és, en definitiva, la veritat de la cadena de la vida i la mort i la mort i la vida que acabem de veure. Per tots el mitòlegs moderns, començant per James Frazer i la seva ja llegendària obra *La branca daurada* (1890), la figura de Crist és el símbol del principi de la garantia de la permanència de la vida, una permanència que es manifesta a partir de la mort sacrificial que dona pas a la resurrecció assegurada. Hölderlin sostreu el Crist del seu context religiós tradicional per inserir-lo dins el context de la mitologia, perquè la mitologia és d'abast molt més universal que el cristianisme. La mitologia treballa amb arquetips d'aplicació universal, mentre que el cristianisme treballa amb una figura seminal que s'emmarca dins els paràmetres concrets d'una visió religiosa específica.

Hölderlin continua amb el seu discurs: «Fosca és tota màscara ... I Demèter somriu». Per Hölderlin totes les màscares són fosques perquè la màscara és un subterfugi per ocultar, disfressar, encobrir. Hem de recordar que Hölderlin es va amagar darrere la màscara de la personalitat inventada de Scardanelli. També hem de recordar que el

metge que va atendre Hölderlin a la clínica de Tübinga, el Dr. Ferdinand Authenreith, va ser l'inventor d'una màscara que impedia que els malalts mentals poguessin posar-se a cridar. Per Bartra, en canvi, la màscara és fosca perquè és profunda ja que serveix de barrera que ens permet la tranquil·litat d'aprofundir en la veritat autèntica. En això Bartra estava d'acord amb el seu admirat Nietzsche, el Nietzsche de la secció 40 de *Més enllà del bé i del mal* (1886) on afirma: «Tota cosa profunda estima la màscara; les coses més profundes odien fins i tot la imatge i la paràbola.» Per Bartra la màscara no és una fugida, sinó que la mentida de la màscara suscita la veritat profunda de les coses. Altra vegada, una síntesi entre contraris. I Demèter, la terra, somriu, burleta, de felicitat perquè sap precisament la veritat profunda de la natura amb la seva mort més aparent que real. Aquí també és bo de recordar la vinculació de Demèter amb els misteris d'Eleusis que reconciliaven la mort i la vida, la terra i el més enllà, la vida i la immortalitat.

Hölderlin clou la penúltima estrofa del seu discurs amb una referència claríssima a Apol·lo i l'oracle de Delfos: «Sacrificis i torxes per al déu que tornava / sempre igual i distint, ric de l'arc i la lira, els cignes de la llum, l'espiga i el dofí.» Podem identificar Apol·lo i l'oracle tranquil·lament a partir dels símbols del déu (l'arc, la lira, el cigne, el dofí), les ofrenes al recinte sagrat (sacrificis, espigues de blat) i la seva permanència malgrat les successives aparicions i desaparicions. Hem de tenir en compte que l'oracle generava profecies només durant la primavera, l'estiu i la tardor. La presència d'Apol·lo i l'oracle de Delfos són una anticipació innegable de la part final del poema, que coincideix amb el final real del «pelegrinatge» de Bartra per Grècia.

Un petit recordatori, però, abans de continuar. Entre els atributs del déu Apol·lo Bartra cita clarament l'arc i la lira. I aquests dos atributs del déu grec formen el títol del gran llibre d'assaig literari d'Octavio Paz *El arco y la lira*, publicat a Mèxic l'any 1956 i que Bartra coneixia perfectament. És més, només cal obrir el llibre a la primera pàgina del primer capítol, «Poesía y poema», i escoltar la dilatada definició de l'art poètic que dona Paz per veure que ell i Bartra compar-

tien idees semblants. Reprodueixo algunes frases i es farà immediatament aparent el lligam amb el que he dit sobre la poètica de Bartra:

La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar el mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior. La poesía revela este mundo; crea otro. [...] Aísla; une. Invitación al viaje; regreso a la tierra natal.

La darrera estrofa de la intervenció de Hölderlin és el lloc on es transparenta més obertament la personalitat poètica de Bartra. A més, és el lloc on es concentra el pes del significat del passatge. D'una banda, Bartra introdueix idees noves que ara apareixen per primer cop. Aquest és el cas del meliorisme de signe hegel·lià de Bartra. El seu Hölderlin declara, convençut, que «Guiats pel Verb anem vers l'acte lluminós / que en la pau funda l'home en la futura pàtria». La poesia, el Verb, ajudarà a conduir-nos cap a l'assoliment de l'estat de consciència necessària per poder atènyer la plena realització de la humanitat en el futur. Una idea de gran potència, característica de l'obra poètica madura de Bartra i de la seva fe infrangible en la paraula i en les possibilitats de la humanitat per la rectificació i pel canvi. Ja es pot veure com Bartra coincidia totalment amb Octavio Paz quan afirmava que la poesia és una «Operación capaz de cambiar el mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza».

D'altra banda, Bartra fa un resum d'una de les idees fonamentals que serveix d'eix vertebrador del poema, una idea que ha estat present des de l'inici del text i que ara el poeta expressa de manera definitiva: «Endevina i basteix! Tot el que és fragmentari vol unir-se / en més vida, i el si obagós tanca / son caos per formar el bategant hereu.» «Tot el que és fragmentari vol unir-se / en més vida [...]» Una idea bellíssima i profundíssima, una de les idees poètiques més formidables de Bartra. Tot té un sentit, tot està lligat amb tot i la gran tasca del poeta és fer-nos veure la unitat profunda de tot, una unitat que no fa altra cosa que produir més vida. La vida no és una atzarosa acumulació de fragments inconnexos sense sentit. En definiti-

va, Bartra va posar la seva vida i la seva obra al servei de la recerca del sentit unitari de l'existència humana. I aquest és el sentit final d'aquesta obra mestra que es diu *Ecce Homo*.

En acabar-se el discurs de Hölderlin, Bartra recupera formalment el protagonisme del text i encarem la recta final del nostre trajecte viatger i poètic. Després de visitar Corint i Súnion, Bartra arriba al seu desitjadíssim destí, Delfos, on, seguint la tradició mil·lenària, visitarà el temple, beurrà les aigües de la font de Castàlia i s'endurà una revelació. D'entrada, es va sentir desorientat i es va preguntar «Tornava? O naixia, entre marbres esparsos, / a revelacions salvades del meu temps?» El poeta tenia la doble sensació de tornar i de néixer, de tornar a les restes conservades del passat remot, als orígens, símbol de la permanència, encara que alterada amb el pas dels segles; de re-néixer des de les ruïnes pel fet de copsar la veritable essència de les vivències del seu temps. Bartra tornava i renaixia, les dues coses.

Però sigui com sigui, Bartra no va a Delfos a almoïnar, a demanar, a captar. Va a Delfos per experimentar, per sentir, per conèixer, per aprofundir, per viure, per renovar-se, per realitzar-se. Bartra «no pidola respostes» a l'oracle. Ja ho sabem: busca a fora i busca a dins, i mira de forjar una síntesi que ho reuneixi tot i doni sentit a tot.

Després sent l'atracció de la font: «Des de baix em cridaven les aigües de Castàlia.» Pel senderol un soroll el torna a desconcertar: «¿Era el crit de les àguiles, a dalt de les Fedríades, / o bé arribava l'eco dels xiscles de la Pítia / curullada pel verb damunt la roca fesa / del llombrígol del món.» Amb les Fedríades i l'«omphalos» de fons, el poeta va descendint cap a les aigües. La presència simbòlica de les àguiles, la Pítia, plena de mots profètics, i el centre o «melic» del món anuncien i prefiguren la culminació transcendent del poema i del viatge. S'acaba el camí i arriba el moment llargament esperat:

Acostant els meus llavis al doll breu que fugia
cap al Pleistos i el mar, i, tancant les parpelles,
hi vaig beure existència, d'esquena al corriol
que havia conegut tants humans que arribaren
darrera una pregunta que cercava destí—

la boca delirant, terra desentranyada
per la brusca esquinçada del misteri fet part!

Bartra amb els ulls clucs beu de la font, però beu vida, beu nodriment. Tanca els ulls i s'empassa l'aigua. Beu la vida perquè experimenta un moment excepcional i intens, un moment de «hierogamos», de sagrada unió entre contraris, entre aigua i set, interior i exterior, frescor i calor, fosc i llum, fi i principi, permanència i canvi, passat i present, present i futur, exili i retorn, guerra i pau, memòria i oblit, identitat i desconeixement ... I el moment culmina quan el poeta es torna vida: «Bevent, esdevingut, font també jo mateix / d'unida aigua cantant ...» El poeta és vida i tot és u. Aquesta és la naixença secreta, «el misteri fet part». El poeta i el seu cant es fusionen del tot amb la fluència de la vida. El poeta i el seu cant es tornen «fonts» de vida.

Amb els ulls tancats encara, Bartra, sàviament, evoca la imatge d'una estàtua mutilada de Demèter que havia vist poc temps abans en el seu itinerari. Aquesta deessa, mare, dona, és l'origen del tot que és u. Per Bartra Demèter és «cercle, corol·la i món...!» El cercle de la totalitat, de la unitat. La corol·la del cicle vital inacabable. El món de la realitat que ens envolta. Bartra adreça unes paraules a la figura de Demèter, deessa-mare-dona, amb les quals es clou el poema:

Des del doll et parlava —era ensem la deu alta
i el rec sobre ta falda de viva terra oberta,
i, instrument d'alegria entre els teus dos genolls,
repetia caient, lentíssim i talar,
la paraula del déu, i teva, i meva: «Ets»!

Bartra parla amb Demèter i la seva veu es fon amb el so de l'aigua que es dispersa sobre la terra, la terra vivent, receptora i feliç. Per Bartra l'assumpció de la terra per part del poeta i la disponibilitat sempiterna de la terra davant l'home eren qüestions de gran transcendència. La magnitud d'aquesta transcendència es pot percebre directament en la nota preliminar de les Elegies quan Bartra explica

que qualsevol mancança que afecti la condició humana es pot superar a partir d'una «consciència nupcial de la vida i per la certesa que la terra rau sempre a l'abast, en disponibilitat oberta». Al final, el discurs del poeta i l'aigua es redueixen a la repetició salmòdica d'un sol mot, «Ets!», és a dir, existeixes, tens existència i identitat. Aquesta paraula definitiva i definitòria ens remet a un passatge de les *Moralia* de Plutarc sobre l'oracle de Delfos a través de la nota de Bartra sobre la «Novena Elegia»:

Per a Plutarc, Apol·lo representa «allò que veritablement existeix», allò que està més enllà del temps i es manté estable, mentre que els altres déus canvien. Així, Apol·lo no era la llum del sol, sinó una claredat espiritual i eterna. I en aquest sentit interpretà Plutarc l'estranya E (Ei) llavorada a l'arquitrau del temple del déu. Segons ell, aquest signe vol dir: «Tu ets», curta frase que tant podia significar el començament d'una fórmula reverencial del pelegrí que s'adreçava al déu, com, per part d'aquest, una acceptació de l'home potencialitzat per l'ésser, de l'home que «pujava» a Delfos per a interrogar sobre el seu destí, i més encara, per a sentir, com digué el filòsof, que el déu era allò que tothom feia amb la seva pròpia soledat.

Evidentment, aquest «ets» clamorós, en el context del nostre poema, ostenta una gran riquesa de sentits. És el nus final del poema, que ens remet a la cita inicial, i on tot queda lligat en una trasbalsada afirmació i assumptió de la terra, la vida, la paraula, el déu i la identitat que ho integra tot i garanteix el seu sentit profund i la seva continuïtat més enllà de la fragmentació, l'escissió, el dubte, l'absurd, les oposicions, la volubilitat, el desconcert, la pèrdua, l'oblit, la mort, el dolor, el desesper i l'angoixa.

D. SAM ABRAMS