

242

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



AGUSTÍ BARTRA EN MÉXICO

T E S I S

Que para obtener el grado
de Maestra en Letras Hispánicas
(Literatura Española)
Presenta

Esperanza Martínez Palau



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
ESTUDIOS SUPERIORES México, D. F.

1989

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



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 está 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.

Í N D I C E

	Pág.
INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO I. <u>EL EXILIO ESPAÑOL EN MÉXICO.</u>	16
A) Resumen histórico.	17
B) La aportación cultural de los exiliados.	22
C) Los escritores españoles exiliados en México.	28
CAPÍTULO II. <u>AGUSTÍ BARTRA: LA VIDA DE UN ESCRITOR CATALÁN EXILIADO EN MÉXICO.</u>	40
CAPÍTULO III. <u>PANORAMA GENERAL DE LA OBRA DE AGUSTÍ BARTRA.</u>	65
A) Temas, características y constantes.	66
B) Poesía.	81
C) Narrativa.	93
D) Teatro.	99
E) Ensayo.	103
F) Antologías.	104
G) Traducciones.	106
CAPÍTULO IV. <u>EL QUETZALCOATL BARTRIANO.</u>	107
A) Gestación y llegada.	108
B) <u>Quetzalcoatl</u> : el mito y la poesía.	131
C) Elucidación poética de lo mexicano como trasunto de lo universal.	137
CAPÍTULO V. <u>VISIÓN DE MÉXICO EN LA LUNA MUERE CON AGUA.</u>	173
A) Introducción a la novela.	174
B) Testimonio de lo mexicano.	207

A MODO DE CONCLUSIÓN.

232

HEMEROBIBLIOGRAFÍA.

250

ANEXO: CRONOLOGÍA.

273

INTRODUCCIÓN

Agustí Bartra es un nombre más en la larga lista de escritores exiliados que vivieron en México a raíz de la derrota republicana y la instauración de la dictadura franquista en España. También es un nombre más en otra extensa lista: la de aquellos escritores cuya obra no ha recibido la atención que requiere y merece por parte de la historia y de la crítica literarias tanto españolas como mexicanas.

Su producción, que apenas comienza a ser analizada y valorada por un pequeño grupo de estudiosos del otro lado del Atlántico con el propósito de asignarle el lugar que le corresponde en la literatura catalana contemporánea, a excepción de los trabajos de Anna Murià, compañera del poeta, y de unos cuantos ensayos (introducciones, prólogos, ponencias, trabajos de curso; reseñas, entrevistas, y artículos aparecidos en periódicos y en revistas culturales y literarias; los cuales abarcan un periodo aproximado de treinta y cinco años) que se ocupan de aspectos concretos de la producción literaria de este escritor, no cuenta todavía con lo que pueda ser considerado como un corpus de crítica que contenga el estudio integral y exhaustivo de su obra.

La empresa, es menester aclararlo, plantea problemas de diversa índole que no resultan fáciles de resolver: se trata de un escritor bilingüe que, sin abandonar nunca su lengua materna, produjo asimismo en español obras de gran alcance y significación dentro de la totalidad de su producción y, en este caso, también para el ámbito de la litera-

tura mexicana contemporánea, lo cual trae la exigencia explícita de que el estudioso de su obra tenga un conocimiento consistente tanto de ambas lenguas como del desarrollo de ambas literaturas; por tratarse de un autor sumamente riguroso y crítico de su propia obra --lo que le llevó a reelaborar muchos de sus textos y a desechar definitivamente otros, sobre todo en sus inicios como tal--, plantea al crítico la necesidad de conocer, teniendo a la mano las diferentes versiones, los momentos puntuales del desarrollo de su obra de creación que lo llevaron al rechazo o a las versiones definitivas; una dificultad más radica en el imperativo de rastrear la obra producida en los diferentes lugares donde residió de manera prolongada o transitoriamente --por motivos algunas veces graves y ajenos a su voluntad--, como Francia, República Dominicana, Cuba, México, Estados Unidos y más tarde algunos países europeos, para llegar al final a pasar sus últimos años en Cataluña, a fin de localizar los puntos de encuentro entre las situaciones vitales y el reflejo de ellas en el qué, el cómo y el porqué de esas obras; la vasta cultura de este escritor obliga también a cuando menos conocer a quienes lo acompañaron y de quienes abrevó a lo largo de su trayectoria literaria a fin de desentrañar el cómo y el porqué de la permanencia de algunas de sus influencias y de su evolución hacia otras; finalmente, su condición de exiliado --autoexilio impuesto por la situación política que se implantó en su patria y en aras de su tarea (o, dicho con sus propias palabras, de su misión,

de su destino) de creación- reclama, por su parte, el acercamiento a este fenómeno individual (que en este caso también fue masivo) con el propósito de averiguar las consecuencias que tuvo tanto para su existencia como para su obra -en Bartra tan complejamente entrelazadas- haber tenido que vivir más de treinta años físicamente bajo esta situación, cuyo sello permanecería en su espíritu hasta la muerte.

El trabajo que a continuación se presenta, si bien ha procurado tomar en consideración todos estos puntos, se ha impuesto también sus propios límites; no es, pues, de ninguna manera, un trabajo acabado ni exhaustivo de la obra de Agustí Bartra; el título mismo, Agustí Bartra en México, atiende a esa delimitación. El tema surgió, en términos generales, de la necesidad que existe dentro del estudio histórico de la literatura mexicana de contar con un conocimiento detallado acerca de la aportación que en este terreno se debe a los escritores españoles exiliados en México; los casi treinta años que Bartra vivió aquí y la producción literaria realizada a lo largo de ellos constituyen, sin lugar a dudas, un segmento digno de ser tomado en cuenta a ese respecto.

La perspectiva desde la cual se abordó la investigación, la de la historia literaria, se derivó de manera natural tanto de los problemas planteados para emprender un estudio general de la obra de Bartra, como de la delimitación prevista para el propio trabajo y de las rectificaciones que

fueron surgiendo en el transcurso del proceso mismo de investigación; rectificaciones, estas últimas, conducentes a circunscribir aun más el campo de análisis: solamente el de dos obras y, en ellas, solamente el tratamiento de lo mexicano.

Para situar a Bartra en México, como exiliado y como escritor, se requirió de una contextualización más amplia la cual se tradujo en los dos primeros capítulos de este trabajo; en el primero se describe de manera sucinta el exilio español que llegó a este país, el aporte que le significó en distintos ámbitos de la cultura y -siempre visto superficialmente y con intención de síntesis- cómo han vivido los escritores españoles que abandonaron España alrededor de los años cuarenta su situación y condición de escritores exiliados. Por lo que toca al segundo, éste se dedica a la presentación de una biografía de Agustí Bartra -una, porque otra, mucho más amplia y detallada, la escribió Anna Muria hace ya algunos años- que procura por una parte enlazar hitos vitales con hitos de su obra y, por otra, dar mayor extensión a su permanencia en México, con la intención de realzar esta etapa de su vida en lo que de mayor interés tiene en términos de experiencias, de contactos y relaciones con lo mexicano y los mexicanos, y de productos de creación.

Los capítulos restantes se dedican a la obra bartriana. En el tercero, con la finalidad de ofrecer una visión introductoria general de la producción literaria del autor, se

hace una revisión panorámica —como lo indica el título— de los temas, las constantes, las características, las recurrencias, las influencias y las fuentes de que se nutre Agustí Bartra, para pasar posteriormente a examinar de manera breve, en orden cronológico y siguiendo una clasificación por géneros —la cual, como se verá, no siempre se ajusta al manejo de estructuras ni a la intención de síntesis que caracterizan a algunas de sus obras— los textos que integran su obra; cabe aclarar que se han dejado fuera de este examen sus colaboraciones en publicaciones periódicas —éstas aparecen solamente en la Hemerobibliografía— por tratarse, en la mayoría de los casos, de cuentos, poemas o fragmentos que forman parte de textos mayores; o de reseñas y breves artículos de colaboración cuyo análisis requiere un plano distinto.

El cuarto y quinto capítulos, dedicados cada uno a una obra en particular, remiten a lo que líneas arriba se señaló como rectificaciones surgidas en el transcurso del proceso de investigación: el tema de la misma, tomado al pie de la letra, habría requerido del análisis pormenorizado de todas las obras escritas en México, en catalán y en español, así como también pasar por alto si fueron concebidas en uno u otro idioma, si se trató de reelaboraciones de obras previas o fue aquí donde se gestaron y, por último, si permanecieron como obras autónomas o fueron incorporadas a otras mayores. Tomando en consideración estos criterios, se encontró que solamente tres —Deméter, Quetzalcoatl y La luna mue

re con agua- fueron concebidas en español, y que Deméter, ya traducida al catalán, pasó a formar parte de Odiseo; esto, aunado a la pregunta implícita que subyace en todo el estudio (¿Qué le aportó México a Agustí Bartra y qué aportó éste a México?), determinó que fueran exclusivamente dos obras las que se trabajaran con mayor especificidad. Ahora bien, este hecho no debe entenderse como exclusión, porque la respuesta a esa pregunta de ningún modo se agota en dos obras ni son ellas las únicas muestras de esa aportación re cíproca: el haber podido continuar aquí con su misión literaria, el haberla enriquecido y madurado, el no haber tenido que abandonar su voz ni su lengua materna, su relación directa con personalidades y obras de la cultura mexicana hablan por sí solos.

Sin embargo, lo que sí son esas dos obras, sólo esas dos, es la explicitación, elevada al rango de elaboración poética, de la visión de México que legó Agustí Bartra a la posteridad. De aquí que se haya decidido estudiarlas exclusivamente en un aspecto: su tratamiento de lo mexicano. En ambos casos se procedió de igual manera: se desarrolla en primer término su proceso de gestación, el impacto que tuvieron, las respuestas que han suscitado dentro del mundo literario, la correspondencia que guardan con el resto del corpus bartriano respecto de sus temas, características y constantes; para pasar después a la interpretación que de México y lo mexicano hizo Agustí Bartra valiéndose de unos personajes, unas estructuras y unos recursos que se ganan con

méritos propios no sólo su pertenencia a la literatura mexicana sino también el alto lugar que ocupan —como dos de las mejores— en la obra de un catalán cuya estatura literaria comienza a ser reconocida en su patria.

La parte final del trabajo eludió el título que normalmente se le da en este tipo de estudios, decidiéndose por el menos pretensioso de A modo de conclusión, porque al no ser éste un estudio completo ni exhaustivo sino exclusivamente temático, y al incluir una buena dosis de subjetividad producto del proceso de conversión de interés en enamoramiento respecto del tema —proceso que corre paralelo al de la investigación conforme se van descubriendo datos, se avanza en su interpretación y se profundiza en su pluridimensional significación—, habría resultado contradictorio presentar conclusiones acabadas; porque la intención ha sido más bien la de aportar, en la medida de lo posible, una visión de conjunto de la vida y la obra de un escritor que, marcado por la guerra, definido por el exilio y sellado por y con el retorno, pudo y supo cómo abrirse, con envidiable permeabilidad y con resultados dignos y ejemplares, a una realidad dispuesta a desplegarse ante quien esté dispuesto a captarla comprometidamente como hombre y como artista.

La Hemerobibliografía en que se sustenta la investigación, no obstante su extensión tampoco es exhaustiva; en la parte de hemerografía directa sólo se incluyó lo consultado y no el total de colaboraciones de Agustí Bartra en publicaciones periódicas mexicanas ni las que elaboró para Germanor

(chilena), La Nación (dominicana) y Américas (norteamericana); lo mismo ocurre con la indirecta, tanto para México como para el extranjero, principalmente Cataluña.

Se tuvo acceso irrestricto a los tres archivos (de fotografías, de prensa y de correspondencia, los dos últimos con su fichero correspondiente) que se encuentran en la Sala Bartra de la Casa-Museo Alegre de Sagrera, localizada en la ciudad de Tarrasa; en los casos en que se registran artículos con datos incompletos es porque así fueron encontrados; y en lo que se refiere a fragmentos de cartas citados en el trabajo, cuando no se especifica que proceden de la Crónica de la vida d'Agustí Bartra de Anna Murià, o de Sobre poesia, obra miscelánea del propio Bartra, la procedencia es entonces el archivo de correspondencia arriba mencionado.

Un último señalamiento en relación con las citas que tan prolijamente apuntalan esta investigación: la gran mayoría proceden de textos escritos en catalán, y en todos los casos se trata de traducciones directas lo más fieles que fue posible; por tanto, cualquier error de matiz o de interpretación, en caso de no aparecer el consabido (sic), son imputables a la autora de este trabajo. Respecto de la prolijidad: por tratarse de un autor virtualmente desconocido en este país y encontrándose en catalán lo más importante que hasta la fecha sobre él y su obra se ha escrito, no se pudo escapar a la tentación de citar -cuando no parafrasear- en abundancia todo aquello que se estimó significativo para su

vida al tiempo que pertinente para el conocimiento de su obra.

No se desatendió tampoco la ventaja de haber tenido ocasión de conocer a Bartra y de haber contado con testimonios de informantes orales muy cercanos a él, cuyo conocimiento del hombre y de las incidencias y anécdotas que por azar muchas veces acompañan a los procesos de creación artística contribuyó a integrar un mejor perfil del escritor, sólo que esta información -no registrada y, por lo mismo, sujeta a las infidelidades y trastocamientos de la memoria, a las lagunas que dejan los comentarios inconclusos propios de las charlas informales- se manejó con mucha más discreción y se utilizó en muy contadas ocasiones.

Se anexa al final una Cronología, actualizada hasta 1988, que, además de complementar este estudio, se espera pueda servir como un primer acercamiento -si bien esquemático y lineal- que incite la curiosidad y genere el interés por adentrarse en el conocimiento de esta preeminente figura literaria.

CAPÍTULO I

EL EXILIO ESPAÑOL EN MÉXICO

**Ninguna voz se pierde completamente
si es la voz de muchos hombres.**

Agustí Bartra

A) Resumen histórico.

1939 es el año que marca el exilio más dramático en la historia de España: el de muchísimos miles de españoles que, ante la derrota militar de los republicanos -con lo que conlucía una cruenta guerra civil iniciada tres años antes-, se vieron forzados a abandonar la patria para conservar no sólo la vida sino, así fuera sólo un ápice, la libertad. "No hubo orden de destierro, sino que se trató formalmente de un autodestierro, de una emigración política forzada por las represalias franquistas o por el rechazo de vivir en una España dictatorial."⁽¹⁾

No fue fácil, sin embargo, para esta muchedumbre abigarrada y heterogénea respirar un aire de libertad; los testimonios y denuncias a este respecto se multiplican:

Con pocas excepciones, el torrente de republicanos fugitivos fue conducido por fuerzas armadas francesas a campos de concentración localizados principalmente en la costa mediterránea del departamento de los Pirineos Orientales. Campos que al principio no eran otra cosa que extensos arenales cerrados por alambradas y vigilados por guardias móviles y soldados africanos. Tristemente célebres fueron los de Argeles-sur-Mer, Saint Cyprien ... (3)

- (1) Palabras del exilio. I. México, INAH/Librería Madero, 1980, p. 15.
- (2) Cf. Vicente Llorens, "La emigración republicana de 1939", El exilio español de 1939, Tomo 1. Madrid, Taurus, 1976. (Biblioteca Política Taurus, 33), pp. 103-104.
- (3) Ibid., p. 100. Véase también Javier Alfaya, "Españoles en los campos de concentración nazis", El exilio español de 1939, Tomo 2, Madrid, Taurus, 1976 (Biblioteca Política Taurus, 34), pp. 89-120; Palabras del exilio. 2, México, INAH/Librería Madero, 1982 (sobre todo el capítulo III); El exilio español en México. 1939-1982, México, Salvat-F.C.E., 1983, pp. 34-36 y 94-95.

Y, ¿que es lo que ocurre allí?

Los piojos pululan, las disenterías diezman a los más débiles; no hay donde resguardarse del frío; no hay medicinas. A duras penas los refugiados reciben un mísero rancho, suficiente sólo para sobrevivir. Poco a poco, con palos que arrastran las mareas, con cobijas de campaña, comienzan a edificarse tiendas que resguarden del viento helado. Vendiendo relojes, zapatos, cualquier cosa aun a riesgo de quedarse desnudos, los interesados compran chocolate, verduras, lo que la gente de los pueblos quiera venderles y que complementen la deficiente dieta. Aquellos que tienen la suerte de saber dónde está su familia, leen ávidamente las pocas cartas que llegan, unas veces desde España, otras desde los "refugios" donde los franceses han concentrado a las mujeres y los niños. Y siempre en espera de que los incallables altavoces del campo den la noticia de la liberación. Pero de ahí no se sale si no es para trabajar en alguna granja cuyo dueño requiere brazos baratos; o para ir al norte de África donde otros refugiados trabajan ya en la construcción del ferrocarril transahariano; o también para ir a otros centros de internación, antiguas construcciones donde no corre el viento y donde hay hasta literas con una mala colchoneta de paja, pero donde las palizas, maltratos y torturas están a la orden del día, lugares de castigo por protestar contra las condiciones inhumanas en que se vivía, por tratar de educar políticamente al compañero, por no estar presente al pasar lista, por no querer darse de alta en la Legión Extranjera; en fin, por cualquier cosa.

De este infierno salen algunos refugiados hacia la URSS, hacia Chile, Venezuela, Colombia y muchos, los más, hacia México... (4)

En efecto, no pocos fueron los países que dieron cabida a exiliados españoles -algunos europeos y un considerable número en el continente americano-; pero fue México, en particular, el país cuya actitud hacia estos congéneres en desgracia no tiene parangón. Mucho se ha ponderado la política

(4) Palabras del exilio. I., op. cit., pp. 26-27.

internacional mexicana en la Sociedad de las Naciones, donde defendió abierta e incondicionalmente la legitimidad del gobierno de la República española; su apoyo irrestricto a los republicanos; y, en especial, la política y acciones emprendidas por el presidente Cárdenas, que se tradujeron concretamente en la aceptación de un numerosísimo contingente de exiliados españoles.

Aun cuando hasta la fecha no se sabe a ciencia cierta el número exacto de transterrados españoles que se instalaron en México entre 1937 y 1945 -las cifras varían mucho: de once mil hasta cuarenta mil personas-, es válido afirmar que fue este país el que estuvo dispuesto a aceptarlos en cantidades virtualmente ilimitadas, como señala Patricia W. Fa-gen.

También resulta válido afirmar que a pesar de haber habido un proceso de selección para decidir a quiénes se acogería y a quiénes no, proceso que inevitablemente generó fricciones, descontentos y protestas respecto de su apertura e imparcialidad -sobre todo desde el punto de vista de la fi-

(5) "En términos políticos, [...], el apoyo que México dio a la República en los foros internacionales, denunciando en voz alta las agresiones nazifascistas y desenmas-carando el sentido real de la política de no intervención, tuvo la virtud de enfrentar a las democracias occidentales a sus culpables complacencias con sus enemigos, y sobre todo tuvo el valor de recordar al mundo el papel que la ética debía desempeñar en las relaciones internacionales". José Antonio Matesanz, "La guerra civil española", Thesis (Nueva Revista de Filosofía y Letras), Año I, núm. 3, 1979, p. 68.

liación política-, "llegaron a México personas que representaban la gama total de la ideología política española."⁽⁷⁾

Al parecer, los criterios de selección que realmente prevalecieron, más que atender a las inclinaciones políticas de partido de los refugiados, se fijaron en el mayor grado de peligro en que éstos pudieran encontrarse y, por otra parte, en el beneficio que podría obtener México dando asilo a quienes por su formación y aptitudes seguramente contribuirían al desarrollo científico, técnico y cultural del país. El resultado fue la incorporación a la sociedad mexicana de una amplísima gama de especialistas y practicantes de las más diversas profesiones y oficios,⁽⁸⁾ cuya fructífera labor el tiempo y los hechos se han encargado de constatar.

Y no podía haber sido de otro modo, ya que, como señala Carlos Martínez:

(6) En este proceso intervinieron el SERE (Servicio de Emigración para Republicanos Españoles [según Patricia Fagen]; o Servicio de Evacuación para los Refugiados Españoles [según Palabras del exilio. 1.], formado por Juan Negrín, en contacto con representantes del gobierno mexicano, a principios de 1939), y posteriormente la JARE (Junta de Auxilio a Refugiados Españoles [según P. Fagen], o Junta de Auxilio a los Republicanos Españoles [según Palabras del exilio. 1.], formada por la Diputación Permanente de las Cortes Españolas, exiliada en París, con Indalecio Prieto a cargo de la administración de los fondos para ayudar a los transterrados). Estos dos Comités reflejan en buena medida las divisiones y fuertes pugnas existentes entre los republicanos; problemas que seguirán vivos en el exilio.

(7) Patricia W. Fagen, Transterrados y ciudadanos. México, F.C.E., 1975, p. 39.

(8) Vicente Llorens proporciona como ejemplo la relación de oficios y profesiones de los que llegaron en los barcos Sinaia, Ipanema y Mexique, que suman más de ciento cuarenta y cinco. Véase El exilio español de 1939, Tomo 1, op. cit., pp. 127-128.

La España que emigró -una mínima parte de la que hubiera emigrado de haber podido- no bien llegada a estas tierras se puso, sencillamente, a trabajar. Sencillamente y en la mayoría de los casos fácilmente, cosas no extraordinarias en América cuya capacidad de absorción humana es infinitamente superior a la de una Europa superpoblada, de cotos cerrados, de estructura social mucho más compacta. [...] En estas tierras americanas enraizó el refugiado español y fructificó y fructifica en obras, modestas unas, otras de más empeño, pero todas demostración palmaria de las capacidades del español cuando se encuentra en un ambiente propicio, y de su temple de carácter. (9)

La emigración republicana española comenzó a llegar a México bastante antes de concluir la guerra civil: los "niños de Morelia" fueron los primeros en llegar, en 1937; poco después, en 1938, tocó el turno a un importante y selecto grupo de intelectuales; más tarde, entre 1939 y 1943 fueron trasladados, principalmente desde Francia, miles de transterrados.

Los "niños de Morelia", cuatrocientos aproximadamente -parte de un grupo mayor de niños que, por su orfandad o por la imposibilidad de sus padres para cuidar adecuadamente de ellos dadas las condiciones de guerra, salieron de España-, fueron enviados a México por las autoridades españolas. El gobierno mexicano decidió mantenerlos en grupo, "educados en las ideas izquierdistas por las que sus padres habían luchado o estaban luchando, y criarlos en un ambiente completamente mexicano"; y se les alojó y educó en More-

(9) Carlos Martínez, Crónica de una emigración. México, Libro Mex, 1959, p. 10.

(10) Patricia W. Fagen, Transterrados..., op. cit., p. 29.

lia, en la Escuela Industrial España--México, que funcionó hasta 1943.

En 1938 llegó, por invitación expresa, un pequeño grupo de connotados intelectuales españoles con quienes se fundó La Casa de España; de la significación de ésta y de la labor de aquéllos se habla más ampliamente en la sección correspondiente a la aportación cultural de los exiliados.

El Sinaia, el Mexique y el Ipanema -precedidos y seguidos por otros que transportaron a grupos más pequeños, o los desembarcaron en otros países- son los barcos encargados de traer a México a los primeros contingentes numerosos de transterrados (alrededor de cuatro mil quinientos), quienes, desde su llegada, pudieron constatar como realidad lo que en sus muy frecuentes y justificadas crisis de pesimismo y desolación consideraron casi imposible: el acceso a un lugar libre, que los admitía libre e incondicionalmente y que les permitía, en la mayoría de los casos, volver a na
(11)
cer.

B) La aportación cultural de los exiliados.

Si bien la naturaleza de este trabajo impide detenerse ampliamente en la aportación de los exiliados en las diferentes disciplinas académicas, actividades científicas y en

(11) El texto de Víctor Alfonso Maldonado, "Vías políticas y diplomáticas del exilio", El exilio español en México. 1939-1982, op. cit., pp. 25-53, presenta un excelente resumen pormenorizado de las complejas y difíciles negociaciones que lograron esta meta.

la vida cultural y económica de México, es necesario hacer, cuando menos, un breve recuento de ella, sobre todo de aquella que atañe directamente al desarrollo intelectual y profesional ligado con las letras.

La Casa de España fue la institución mexicana en la que primero se invitó a participar a un pequeño grupo de reconocidos intelectuales españoles llegados a México en 1938; se (12) trataba de que estos primeros intelectuales transterrados contaran con un centro de investigación y estudio en el que pudiesen trabajar "hasta encontrar puestos docentes o de investigación en otras instituciones mexicanas." (13)

El éxito de esta institución, que desde fines de 1940 cambió su nombre por el de El Colegio de México -organismo que hasta la fecha subsiste y está considerado como uno de los centros de enseñanza e investigación más importantes no sólo del país, sino de América Latina-, puede resumirse en las palabras de Patricia Fagen y Víctor Alfonso Maldonado:

(12) "Estos, en su mayoría, eran hombres de mayor edad, de experiencia internacional y de ideas políticas moderadas. Eran pocos y fueron fácilmente aceptados por el medio intelectual mexicano", Patricia W. Fagen, Transterrados..., op. cit., p. 56. En cuanto al término transterrados, acuñado por José Gaos, "apunta tanto a la realidad como a la esperanza de una integración en la que los refugiados, los de México en particular, no renunciaban a España, sino que se sentían en un ámbito espiritual idóneo, aunque ofreciera también diferencias históricas y culturales de importancia", Marieleña Zelaya, Testimonios americanos de los escritores españoles transterrados de 1939, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, ICI, 1985, pp. 253-254.

(13) Patricia W. Fagen, Ibid., p. 32.

En la Casa, los españoles recién llegados trabajaron independientemente y con destacados intelectuales mexicanos, haciendo proyectos de nuevos cursos de estudios, concertando seminarios, escribiendo y desarrollando nuevas ideas. La Casa, como experimento académico e intelectual, resultó tal éxito que la participación de los españoles llegó a ser solicitada en otras instituciones mexicanas... (14)

porque, tal como se lo había propuesto:

Fue éste un lugar de encuentro entre los pensadores mexicanos y los españoles. Fue también un sitio privilegiado de intercambio ideológico que daría oportunidad a un vasto experimento de convivencia intelectual y propició la actualización de las corrientes y tendencias ideológicas de aquí y de allá. (15)

Aunque la Casa de España no pudo dar cabida, sobre todo en sus inicios, más que a un reducido grupo de intelectuales -aquellos que habían llegado por invitación expresa de autoridades mexicanas-, seleccionados por Daniel Cosío Villegas y Alfonso Reyes, además de su incuestionable trascendencia para la vida cultural mexicana, tiene el mérito de haber sentado el precedente de la rapidez y eficacia con que se pusieron a trabajar los exiliados.

Para los intelectuales sin tanto renombre, o virtualmente desconocidos en este continente, que fueron llegando después, las cosas fueron menos sencillas; sin embargo, la mayoría pudo seguir dedicándose -a veces de lleno; en ocasio-

(14) Ibid., p. 62.

(15) Víctor Alfonso Maldonado, "Vías...", op. cit., p. 28.

(16) Entre esos invitados se cuentan Enrique Díez-Canedo, José Gaos, José Moreno Villa, León Felipe, Agustín Millares Carlo, Joaquín Xirau, María Zambrano y Josep Carner.

nes paralelamente a otra actividad que proporcionara más confiablemente los medios para subsistir- a sus quehaceres intelectuales.

(17)
Además de los intelectuales y profesionistas, hubo representantes de los más diversos oficios, mismos que siguieron practicando en su nueva patria; con lo que puede afirmarse que la contribución de los exiliados cubrió prácticamente todos los ámbitos de la vida del país. Justo es aclarar, no obstante, que por diversos y explicables motivos la inmigración a las áreas rurales fue mucho más pequeña de lo que se esperaba y hubiese sido deseable, y que incluso los pocos proyectos que se emprendieron a gran escala no tardaron mucho en fracasar: los problemas del agro mexicano, con sus múltiples manifestaciones -el miedo a perder la tierra, la enorme fuerza de la Iglesia Católica (nada simpatizante del ideario político de la República española)-; la incapacidad de los españoles para adaptarse a las condiciones reales del campo mexicano; su inexperiencia agrícola; las dificul-

(17) Resulta interesante acotar que "dos grandes corrientes tipificaron la diáspora: una de ellas fue de raíz, esencial aunque no absolutamente, pequeño-burguesa e intelectual, y condujo hacia América (a México sobre todo) ...", M. Andújar y A. Risco, "Crónica de la emigración en las revistas", El exilio español de 1939, Tomo 3, Madrid, Taurus, 1976 (Biblioteca Política Taurus, 36), p. 15. Estos mismos autores señalan que vinieron a México "seis rectores, cuarenta y cinco catedráticos de Filosofía y Letras e Historia, treinta y seis de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, cincuenta y cinco de Derecho, setenta de Medicina, doce de Farmacia, ciento cincuenta y uno de las diversas materias impartidas a los Institutos, así como un número considerable de maestros, sin referirnos a gran parte de los poetas, escritores y artistas exiliados", Ibid., p. 16.

tades en las formas de administración de los proyectos (que tomaron forma de cooperativas); su preferencia por la vida en las ciudades en vez de asentarse en lugares escasamente poblados; y su tendencia a agruparse entre ellos fueron factores decisivos.

Así, puede afirmarse también que a pesar de la magnitud de su aportación -debido a la gran proporción de españoles- en los campos intelectuales y profesionales, que estaban concentrados en la ciudad de México, "el efecto cultural y social de los transterrados ha estado limitado geográficamente"; la misma autora a quien se cita puntualiza que:

La productividad de los transterrados en general ha sido impresionante, y muchos han realizado su obra más importante en el exilio. Casi todos los logros de la posguerra civil que han dado un considerable reconocimiento internacional a los intelectuales y profesionales españoles se deben en gran medida a la oportunidad de trabajar libremente en México. (19)

De esta productividad dan cuenta amplia y pormenorizada-mente dos obras recientes, una de cuyas finalidades es precisamente la de presentar una visión de conjunto de la heterogénea labor y abundantes frutos que a más de treinta, una, y de cuarenta años de distancia la otra pueden contem-

(18) Patricia W. Fagen, Transterrados..., op. cit., p. 199.

(19) Ibid., pp. 61-62.

(20) El exilio español de 1939. Tomos 1 al 6. Madrid, Taurus, 1976, 1977 y 1978. (Biblioteca Política Taurus, 33, 34, 36, 37, 40 y 41).

(21) El exilio español en México. 1939-1982. México, Salvat/F.C.E., 1983.

plarse y sopesarse con más elementos de juicio y mayor objetividad y justicia.

La primera de estas obras, dirigida por José Luis Abellán, abarca a los exiliados españoles en todos los países a donde se les permitió llegar y establecerse; y en los tomos 1, 3, 4 y 5 dedica capítulos muy importantes a México, aunque no pueda profundizar todo lo que ameritaría en cada uno de los nombres en ella consignados. Se registra allí a un abultado número de científicos que ejercieron la docencia y la investigación; de médicos y de abogados de gran prestigio; de filósofos, historiadores, antropólogos y pedagogos; de técnicos en distintas especialidades; de artistas (músicos, pintores, escultores); representantes todos de profesiones liberales y, sobre todo, de intelectuales.

La otra, publicada en México en 1982, está dedicada por completo a la labor del exilio español en este país. Las colaboraciones de los veintitrés coautores -mexicanos y españoles- le confieren un carácter híbrido y misceláneo que contribuye como ningún otro a proporcionarle a esta obra su índole integradora; en efecto, representa el mayor esfuerzo hecho hasta el momento por presentar un panorama totalizador de la significación de ese acontecimiento histórico para México. Se encuentran ahí los estudios críticos sobre las artes y las ciencias, los análisis de sus representantes más significativos, y la mención, cuando menos, de los no tan relevantes; también está ahí el hombre de la calle -tanto el español como el mexicano-, con su criterio, su

punto de vista, su opinión, que tantas veces poco o nada tiene que ver con los criterios oficiales, el que tiene que vivir y compartir lo cotidiano, y que abre las puertas a otra cara del exilio, menos conocida y muchas veces más real y conmovedora. (22)

Capítulo aparte, entre los intelectuales, debe dedicarse a los escritores, quienes padecieron, por así decirlo, una especie de doble ruptura: el hecho mismo del exilio físico, y una especie de pérdida de identidad personal en tanto trabajadores de la pluma. (23)

C) Los escritores españoles exiliados en México.

El número de escritores afincados de manera temporal o permanente en México fue, lo mismo que para las otras profesiones y oficios, abrumadoramente mayor que en el resto de América; con la consecuente ventaja para este país de haber dejado un muestrario más amplio y completo del cultivo de las letras españolas en este lado del Atlántico.

La acogida que se les brindó fue tan generosa y positiva, que desde su llegada pudieron comenzar a colaborar en las

(22) Particularmente ilustrativos en este sentido son los textos de Ricardo Garibay, Carrillo Marcor y Efraín Huerta.

(23) "...si aquilatar los logros de los intelectuales en general no ofrece problema, la aproximación al terreno de la literatura propiamente dicha, la labor del escritor que imagina, inventa y crea, está sembrada de complejidades. El trauma del exilio parece afectar las más delicadas entretelas cuando se trata del escritor que debe echar raíces en un mundo determinado antes de transformarlo en fábula". Marielena Zelaya, Testimonios..., op. cit., p. 21.

empresas culturales más importantes del país; con lo cual, independientemente de que como españoles son parte de la conformación literaria de toda una época de las letras españolas, contribuyeron también a enriquecer el desarrollo literario de México.

Su participación en la expansión que tuvo en esa época la industria editorial mexicana es ampliamente conocida y reconocida; en ella colaboraron trabajando e impulsando muchas editoriales mexicanas, a la par que creando editoriales propias, con lo que se logró ampliar y actualizar el universo cultural del país más de lo que hubiera permitido prever cualquier expectativa. El Fondo de Cultura Económica, Séneca, EDIAPSA, Costa-Amic, Joaquín Mortiz, son algunas muestras.

Notoria es asimismo su actuación en el comercio de libros: la librería Juárez y la Librería de Cristal (que se localizaba en la Alameda Central), de Jiménez Siles; la Librería Cide, de Avelf Artís; la Librería Góngora, de Roberto Castrovido hijo; la Librería Madero; la Librería Juárez, de Almendros; la I.D.E.E.A., de Caramazana; la Librería Técnica, de Manuel Bonilla; la Washington; y la Librería y Ediciones Quetzal, de Julián Gorkin y Costa-Amic, son algunas muestras. A ello hay que agregar un dato pintoresco: "la librería de José Ramón Arana, la cual tuvo de extraordinario que la llevaba él consigo, en forma de uno o dos voluminosos y pesados bultos de libros con los que iba y venía incansable ofreciendo su mercancía en cafés, centros de reu-

nión, despachos y oficinas. [...] Arana no estuvo solo en esta tarea de la venta ambulante de libros, pues bastantes otros exiliados se ganaron la vida con tal trabajo." (24)

En el campo de la traducción, estrechamente ligado con el editorial, el trabajo realizado amerita mención aparte, tanto por la cantidad, cuanto por la primerísima calidad que la caracteriza. A ella se dedicaron más para subsistir que por vocación; sin embargo, ello no fue en detrimento del profesionalismo con que se emprendió esta tarea. Carlos Martínez y Arturo Souto no dudan en calificar de monumental y formidable la labor que en este terreno llevaron a cabo los exiliados; los ejemplos que proporcionan de obras traducidas directamente del francés, del inglés y del alemán, las versiones del griego y del latín, bastan por sí solas para avalar ese juicio. Cabe señalar también que esta labor refleja no sólo el "gran fervor intelectual" que los movió siempre, sino los alcances que tuvo para el desarrollo científico y literario del país que los acogió, ya que "a partir de entonces el ritmo de los traslados se regulariza en México hasta ser en la actualidad muchas veces casi simultáneo a la publicación de los originales." (25)

El primer espacio del que echaron mano, y que se constituyó en el primer instrumento de acercamiento intelectual y vital entre uno y otro pueblos, fue el de las revistas cul-

(24) Carlos Martínez, Crónica..., op. cit., p. 95.

(25) Arturo Souto, "Letras", El exilio español en México..., op. cit., p. 401.

turales y literarias. Españolas unas, cuya aparición se inicia tan pronto llegan; mexicanas otras, donde se dio cabida a sus voces. España Peregrina, Litoral, Las Españas, hasta llegar a Sala de Espera, esfuerzo de un solo hombre: Max Aub, por lo que respecta a las españolas; Taller, Tierra Nueva, El Hijo Pródigo, Letras de México, algunas de las mexicanas. A ellas habrá que agregar las hispanoamericanas Romance, Ciavileño, Presencia, Segrel y Cuadernos Americanos, fruto del trabajo conjunto de intelectuales de ambos países.

Éstas y muchas otras revistas, además de los diarios más importantes del país, donde también colaboraron, contienen innumerables muestras de su quehacer literario, muchas de las cuales aparecerán después incorporadas a libros publicados con posterioridad.

Si bien el repertorio en publicaciones periódicas es de inapreciable valor para el conocimiento de tan vasta y polifacética obra, mayor importancia reviste el conocimiento de la obra publicada en libros, y que abarca prácticamente todos los géneros literarios. Hasta la fecha, la poesía y la narrativa han sido los dos géneros más estudiados por los críticos no obstante que se trata de un material abundantísimo y bastante disperso, o, quizá, en parte por ello; y pa

(26) Por lo que se refiere a la valoración de los aportes del exilio en el terreno literario, los trabajos panorámicos hasta ahora existentes coinciden, en términos generales, en ser considerados por sus propios autores como crónicas y reseñas incompletas, es decir, como aproximaciones, exposiciones de hechos, de autores, de temáticas y tendencias generales. Lo anterior no pretende desvirtuar, de ningún modo, la empresa que, ini-

ra su análisis, se han utilizado diversos criterios de acercamiento: el que hace referencia a generaciones; el que se origina en temáticas específicas; y, por último, aquel donde se estudia lo producido en cada país. De hecho, ninguno de los tres se excluye entre sí, sólo varía el énfasis y grado de profundización en el elegido como marco de referencia.

El criterio generacional, además de mencionar agrupamientos en lo literario (Arturo Souto señala que a México llegaron representantes de seis generaciones literarias españolas⁽²⁷⁾), atañe también a lo exclusivamente cronológico -aquellos que se exiliaron siendo viejos, los no tan mayores, los jóvenes, e incluso los que salieron en la infancia o in-cipiente adolescencia-, relacionándolo con la trayectoria literaria de cada cual. Así, hay escritores que ya lo eran antes de 1939, y otros que como tales se formaron después de esos cruciales años; escritores con obra publicada antes de salir de España, y los que publicaron fuera de su país de origen; escritores, por último, a quienes puede considerarse como híbridos, es decir, los que habiendo dejado España muy jóvenes recibieron parte o la totalidad de su formación en la patria de adopción y, consecuentemente, la in-

ciada hace ya algunos años a título individual y colectivo, busca ahondar en esta aportación; se trata más bien de dejar claro que se considera como una etapa inicial de lo que a largo plazo podrá ser tenido como una visión totalizadora, al tiempo que específica y pormenorizada, del legado literario de los exiliados.

(27) Cf. Arturo Souto, "Letras", op. cit., p. 366.

fluencia que de ella recibieron dista mucho de la que recibieron sus mayores, además de tener una visión del pasado inmediato y en general de España sustancialmente distinta de la que consigo trafa la generación anterior. Las posibilidades de unificación de esta mezcla en lo que exclusivamente a la literatura incumbe resultan, pues, bastante precarias; (28) no obstante, puede afirmarse que el empleo de este criterio ha contribuido en buena parte, si no a perfilar con detalle a estos hombres de letras, sí a aquilatar la vastedad e importancia de su obra.

Tocante a la temática presente en toda ella, resulta casi innecesario decir que, por encima de los otros muchos temas trabajados por los escritores, el tema que permea toda esta literatura es España; y, sobre todo en los primeros

(28) "Si, en literatura, es muy difícil establecer grupos y generaciones, de tal manera que hasta los más establecidos, [...] son siempre conceptos revisables, en el caso de este fenómeno del exilio, este carácter de imposibilidad de agrupación se hace todavía mucho más pederoso. El exilio es siempre un problema individual. Lo que sucede es que, en el caso español de 1939 fue también un problema masivo. Por ello, cuando se habla de la literatura del exilio se está hablando de un fenómeno sociopolítico, nunca literario [...]"
 "[...] la obra de estos escritores surge de un contexto similar, sobre todo en sus dimensiones negativas, críticas: son hombres desarraigados, desterrados de su tierra. Pero esta relación, que nos ayuda a comprenderlos, no caracteriza en última instancia sus procedimientos artísticos, donde cada cual ha seguido un camino distinto. No hay, pues, grupo literario, sino un fenómeno político que afecta a un considerable número de escritores de manera similar, pero siendo siempre escritores absolutamente dispares entre sí. La literatura del exilio será pues un fenómeno individual, nunca colectivo, aunque sí masivo". Rafael Conte, Narraciones de la España desterrada, Barcelona, EDHASA, 1970, pp. 13.

años de exilio, con visos de obsesión respecto del dramático pasado inmediato, lo cual repercutirá en muchos casos en la calidad de las obras. España es la patria perdida, la tierra de la infancia y la adolescencia, el paisaje evocado, el medio y las circunstancias en que se ha vivido; de ahí que el tono con que se habla de ella sea de desesperanza y de dolor; de ahí que en un primer momento se rechace el presente, se confiese la incertidumbre ante el futuro y se clame y reclame contra la injusticia humana que sume a los hombres en la desesperación y la soledad.

La condición vital del español, ser por esencia arraigado a la patria -aunque, paradójicamente, España sea un país caracterizado por múltiples y frecuentes emigraciones de todo tipo-, en el escritor presenta, con la situación de destierro, un doble desgajamiento: como español y como profesional. Si el desarraigo de la tierra implica para cualquiera la pérdida del desenvolvimiento natural de las costumbres y formas de existencia en el medio nativo, para el escritor además de esto comporta también la pérdida de "unos supuestos y unos materiales de experiencia 'naturales', unas 'vivencias' que son las más de las veces fluidas,

(29) Así lo consideran Aurora de Albornoz, al señalar que los poetas exiliados, salvo casos excepcionales, tardan algún tiempo en hallar su mejor voz; y José Marra-López, al referirse al peso abrumador de la guerra civil sobre estos participantes, en detrimento de la serenidad objetiva, de la pérdida de la beligerancia, del desligamiento de toda pasión personal o compromiso de grupo que el novelista requiere, además del talento literario, para realizar su obra de creación.

(30)
 aprehendidas inconcientemente", imprescindibles para el impulso creador; su realidad viva ha desaparecido para él, y el destinatario a quien siempre se había dirigido o al que daba por hecho para dirigirse también:

Fueron desgajados de su tierra, de su escenario, de sus propios temas, de sus lectores y hasta de su idioma. Aun en el mejor de los casos, cuando estos artistas fueron a residir en países de habla hispánica, ni su temática ni su lenguaje -debido a las peculiaridades lingüísticas americanas- estaban de acuerdo con su nuevo público, con su nueva realidad y circunstancia. [...] En estas difíciles circunstancias, agravadas por las puramente personales de subsistencia y trabajo, estos artistas han elaborado una obra "aislada". Y este aislamiento ha determinado que en la mayoría de los casos [...] tuvieran que efectuar una labor de auténtica "conservación" de la realidad perdida, conservación del idioma -y de ahí la escasez de experimentos o de excesos vanguardistas, y la fidelidad hacia las fórmulas expresivas, tradicionales- y conservación temática, y de ahí también la abundancia de los temas del pasado, de la meditación sobre lo ya sucedido, la obsesión por la España perdida, por su patria, detenida en 1939 en su evolución, [...] y la obsesión por la guerra y la problemática política. (31)

Ciertamente, el escritor emigrado permanece aislado, anclado en el tiempo, imposibilitado para evolucionar en los mismos términos y al mismo ritmo de la tierra perdida respecto de ella, y va a estar inevitablemente condicionado a causa de su emigración forzada; será siempre un "obseso de ausencia".

(30) José R. Marra-López, Narrativa española fuera de España. (1939-1961). Madrid, Guadarrama, 1963. (Colección Guadarrama de Crítica y Ensayo, 39), p. 55.

(31) Rafael Conte, Narraciones..., op. cit., p. 18.

Tal vez esta característica de obra aislada a la que se refiere Conte sea menos detectable en la poesía de los exiliados, "porque el poeta, en último término, tiene un lenguaje universal, de hecho un metalenguaje" ⁽³²⁾ que, independientemente del asunto a que se esté refiriendo, la vuelve más abierta; pero en géneros como la narrativa y el teatro, en los cuales el autor se dirige a públicos lectores o auditorios mucho más específicos, este aislamiento es patente; de ahí que se escriba más para sí mismo que para los demás; de ahí que se haya producido un teatro más para leerse que para representarse; puede ser que ello explique también el fuerte énfasis autobiográfico y testimonial de buena parte de esta producción.

Con el transcurrir del tiempo, toda esa exaltación inicial producto del violento desgajamiento espiritual y existencial irá aplacándose; y el escritor, sin abandonar nunca su añoranza por España, vuelve paulatinamente los ojos a la realidad inmediata que lo circunda y ésta se va plasmando implícita y explícitamente en su obra.

La manera en que los escritores proyectan esa paulatina ruptura de su aislamiento se manifiesta en sus cambios de perspectiva y de actitud. Su nueva realidad amplía su horizonte, las nuevas vivencias incitan su creación literaria e ⁽³³⁾ incluso, en muchos casos, la determinan.

(32) Arturo Souto, "Letras", Op. cit., p. 383.

(33) Cf. Arturo Souto, "Letras", Op. cit., pp. 369 y ss.
Por otra parte, al hablar de la narrativa del exilio,

México está, pues, en los escritores que aquí vivieron y también en sus obras. Implícitamente, como el lugar, el momento y la tradición cultural que les permite reflexionar, a partir del establecimiento de sus semejanzas y diferencias, acerca de los suyos propios; explícitamente, como la realidad presente: "una naturaleza, unos hombres, una psicología, un modo de hablar diferentes a los de España" ⁽³⁴⁾ que los impelen a tratar de entenderlos penetrándolos a través de la palabra escrita, tanto en su presente como en su pasado, igualmente seductor, y que también quedará perfilado en la aportación literaria de estos transterrados. ⁽³⁵⁾

No ajenos a todas las cuestiones hasta aquí revisadas, y con una especificidad más en su haber, los transterrados

Marielena Zelaya afirmó que estas obras importan no sólo como expresión de una angustia, sino como proyección de un impulso auténtico de orientarse y ver más claro en lo nuevo, desconcertante y confuso; respecto de la poesía, señala que es posible encontrar trasuntos americanos no condicionados por la nostalgia ni que constituyan una evasión de la actualidad, ya que hubo intentos de integrar el mundo interior y lo circundante.

(34) *Ibid.*, p. 383.

(35) La ausencia de nombres en este apartado obedece a varias razones: en primer lugar, porque mencionar sólo a algunos, así fuesen los más significativos, implicaría injusticia para con muchísimos más; en segundo término, porque sólo mencionarlos, sin dedicarles siquiera unas líneas, sería hacerles muy flaco servicio; además, por que el propósito no ha sido la presentación de una nómina de autores y obras, sino una muy breve y general aproximación a una serie de circunstancias que los caracterizaron. Para subsanar esta omisión el lector puede remitirse a las obras de Marra-López, José Luis Abellán, Carlos Martínez, Rafael Conte, del Fondo de Cultura Económica, Joaquina Rodríguez Plaza y Marielena Zelaya, citadas en la Hemerobibliografía general, donde se incluye abundante información al respecto.

vascos, gallegos y catalanes: su bilingüismo. No atañe a este trabajo referirse a los primeros ni a los segundos; en cuanto a los catalanes, una primera apreciación señala que:

En la emigración política, el catalán conciente de su personalidad ve obligado a cultivar una doble vida. La de su mera subsistencia como individuo y aquella -tangente a lo externo y cotidiano- en que ha de afirmar su ser a través de una continuidad espiritual que finca en el habla su eje y su llama. (36)

Esta habla destacada por Andújar aparece inalienablemente ligada al separatismo catalán: situación, ésta, vista (37) con las perspectivas más disímiles -desde la crítica demolidora hasta la justificación inobjetable-, será llevada por los exiliados catalanes dondequiera que el destierro los coloque, y aparecerá con los más variados matices en su producción literaria.

Por lo que respecta a México, la literatura catalana del exilio es también muy rica. Además de su participación en revistas culturales publicadas en español Riera Llorca registra más de trece publicaciones periódicas de carácter

(36) Manuel Andújar, "La literatura catalana en el destierro", México, 1949, p. 9.

(37) No compete a este estudio hacer un análisis de tan espinoso asunto; cabe señalar, sin embargo, que se consultaron diversas fuentes donde están presentes algunas de esas opiniones encontradas a que se alude, sin cuyo conocimiento habría quedado una laguna importante en el estudio de la literatura catalana del exilio. Se remite al lector a Guillermo Cabanellas: La guerra de los mil días. Nacimiento, vida y muerte de la II República española; Mariano Granados: España y las Españas; y Pau Casals, Josep Ma. Corredor et al: Libro blanco de Cataluña; los tres citados en la Hemerobibliografía que aparece al final de este trabajo.

(38)

cultural y literario en catalán; a ello habrá que agregar los numerosos libros de poesía, narrativa y otros géneros, publicados tanto en catalán como, aunque en menor medida, en español. Porque escribir en español, a lo que muchos estuvieron reacios en un principio, fue imponiéndoseles poco a poco por razón de circunstancias; por ello, si bien en un principio lo que mayormente se realiza son traducciones por ellos mismos de obras originalmente escritas en catalán, más adelante puede contarse ya con obras concebidas en castellano; los resultados obtenidos no son nada despreciables ... y México, también está en ellas.

(38) Vicenç Riera Llorca y Albert Manent, "Literatura catalana en el exilio", El exilio español de 1939, tomo 6, Madrid, Taurus, 1978 (Biblioteca Política Taurus, 41), pp. 159-169.

CAPÍTULO II

AGUSTÍ BARTRA: LA VIDA DE UN ESCRITOR CATALÁN EXILIADO EN MÉXICO

¿Descanso en viejos recuerdos, reminiscencias,
/figuras y sistemas de mis sueños?
No pienso en el camino, que sube hacia la vida,
/porque el camino soy yo:
la forma en que mi alma se ahila de existencia...

Agustí Bartra

Para conocer a fondo la vida y, sobre todo, el proceso creador de la producción literaria de Agustí Bartra -escritor nacido el 6 de noviembre de 1908 en la ciudad de Barcelona- es menester adentrarse en la Crònica de la vida d'Agustí Bartra, obra de Anna Murià, quien compartió su vida con el poeta desde 1939 hasta la muerte del escritor, ocurrida en 1982, y sigue dedicándose a la memoria y valoración de esta personalidad de la literatura.

(1)
ti Bartra, obra de Anna Murià, quien compartió su vida con el poeta desde 1939 hasta la muerte del escritor, ocurrida en 1982, y sigue dedicándose a la memoria y valoración de esta personalidad de la literatura.

En esta obra se consignan pormenorizadamente los acontecimientos importantes y los no menos interesantes de la vida cotidiana que marcan indeleblemente la existencia y la obra del poeta; y son fuentes de primerísima mano las utilizadas por la señora Murià en la elaboración de esa narración. Además de su propio testimonio -Anna Murià es no sólo testigo, sino protagonista también de la Crònica...-, cuenta con el del padre de Bartra, gracias a quien se pueden conocer los orígenes familiares y sociales y la infancia y adolescencia del escritor; y, por si no fuese suficiente haber convivido con el hombre en cuerpo y alma por más de cuarenta años, acudirá constantemente al epistolario y a la

(1) Existen dos ediciones de la Crònica...; la primera, de 1967; y la segunda, completada, de 1983, publicada en Andorra por las Edicions Serra Airosa, en la Col·lecció Valira. Esta última es la que se consultó para el presente capítulo. En español, existen fragmentos de la primera edición, traducidos por la propia autora, en el libro de Cecilia Gironella El ojo de Polifemo: Visión de la obra de Agustí Bartra, México, Costa-Amic, 1957.

producción literaria de su compañero para avalar aún más to
(2)
do aquello que registra.

Acerca de Bartra se sabe, pues, gracias a este relato, de su infancia feliz, aun con las privaciones económicas que la caracterizaron, y de su primera adolescencia marcada ya por su inclinación a la literatura, con un afán casi obsesivo al principio y muy disciplinado posteriormente por hacerse de una amplia y profunda cultura literaria; de la frustración que significó para él tener que desempeñar empleos totalmente ajenos a la literatura, pero necesarios para contribuir al presupuesto familiar -cobrador de las máquinas de coser que su padre vendía a plazos; empleado en un negocio de venta de carne y elaboración de butifarras; aprendiz en un almacén de tejidos, donde llegó a ser tenedor de libros; empleado en un almacén de sedas; redactor, en la oficina del Plano de la Ciudad-; y de sus primeras experiencias como escritor: "A la ciutat de les màquines hi havia un home..." (1934); cuento con el que obtuvo un premio del Ateneo Enciclopédico Popular); "Un día de primavera" (1936 ; cuento aparecido en el semanario Mirador); cuentos, poemas, artículos de crítica literaria y traducciones
(3)
en Mirador.

(2) Dos años después de la aparición de la segunda edición de su Crónica..., publicará una obra dedicada exclusivamente al análisis de la producción literaria del escritor: L'obra de Bartra. Assaig d'aproximació, también muy utilizada en este trabajo.

(3) Además de las mencionadas, las únicas obras publicadas de Agustí Bartra antes de abandonar España son L'oasi perdut (cuentos, 1936) y Cant Corporal (poesía, 1938).

Después llegó la guerra civil, vivida "espiritual y materialmente" por Bartra, que va a marcarlo para siempre, y de la que existe constancia implícita cuando no explícita a lo largo de toda su obra. Con la perspectiva que dan el tiempo y la distancia, puede afirmar Bartra la significación que para él tuvo, como hombre y como poeta, la guerra:

Me centró definitivamente 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 me parecían. Aborrezco la guerra, pero nunca podré olvidar lo que le debo. Yo creo en el amor que federa y detesto el odio que secesiona... (4)

El final de la guerra y sus consecuencias inmediatas, experimentadas profunda y muy dolorosamente, contribuirán a definir aún más su destino: San Ciprián, Argelés, Agde, "la vida de Bartra en los campos de concentración fue intensa, plena, fecunda y enriquecedora. Le trajo una gran actividad. Amistades múltiples, próximas y lejanas, viejas y nuevas; conversaciones largas, densas, de las que no se olvidan nunca; pensamiento; realización literaria, ya que escribió muchos poemas, unos conservados, otros no; proyectos; gestiones; correspondencia seguida y valiosa. [...]

"Fueron sólo seis meses. Agde, el periodo más denso, sólo duró tres. Pero había tanto y dejó tanto, aquel momento de grandes dimensiones, que un libro [Xabola] no era sufi-

(4) Anna Muria, Crónica de la vida d'Agustí Bartra. Andorra, Edicions Serra Aïrosa, 1983 (Col·lecció Valira, 1), pp. 34-35.

ciente para contenerlo; por eso dio aun el 'Poema del Hombre'⁽⁵⁾; y después, y ahora, y siempre, ha destilado en la obra de Bartra."⁽⁶⁾

Vienen a continuación unos meses decisivos en la vida del poeta. Su estancia en un chalet de Roissy-en-Brie -albergue donde se hospedaba un grupo de intelectuales españoles refugiados entre los que se encontraba Anna Muria- y poco después en Villa Rosset, de la misma localidad, que "le dio el reposo, relegó la tragedia al recuerdo. Fue una estación de espera, tranquila, sana, entre el pasado dramático y la nueva vida organizada de expatriado."⁽⁷⁾

Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, los refugiados españoles en Francia tuvieron que enfrentar una situación aun más incierta que la que padecían; esto hace que Bartra acelere los trámites para poder ser acogido en algún país de América, ya que en Francia no podía permanecer y había decidido no regresar a España; explica sus motivos en una carta dirigida a su padre:

...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. Tener una voz se paga con silencio y soledad y dolor. Tú has conocido durante muchos años mi silencio y mi soledad. Tal vez ahora comienza el verdadero dolor. También tú has oído mi voz y te has reconocido en ella. De ninguna manera puedes querer que enmudezca. Lo daría todo por evitar que mi voz hubiera de necesitar de tu dolor. Pero no puedo. Es "nues

(5) Incluido en su segundo libro de poesía: L'arbre de foc; y más adelante modificado para transformarse en la tercera y cuarta elegías de Ecce Homo.

(6) Anna Muria, Crónica..., op. cit., p. 60.

(7) Ibid., p. 71.

tra". Y por ella lo haré todo, por mi vocación es toy dispuesto a todo. ¿Verdad que me comprendes, padre? ¿Verdad que crees en mi alma, en mi sinceridad? (8)

Su primer contacto con América se da en República Dominicana, donde permaneció un año; en este lapso tradujo sus poemas al español para poder publicarlos (El árbol de fuego, en una primera versión, "menuda y pobre comparada con lo que fue después"), y tuvo que dedicarse a vender el libro de puerta en puerta -literalmente hablando-, como era costumbre en ese lugar, para poder subsistir. Sin embargo, a pesar de todas las inconveniencias y limitaciones externas, "la poesía de Bartra tomó un vuelo pujante. Fue un período de gran fecundidad y de intensificación de valor."⁽⁹⁾

Conseguido el propósito de instalarse en México, debe pasar antes casi seis meses en La Habana, en tanto concluyen los trámites burocráticos que le permitirán la entrada al país. El compás de espera que significó para los Bartra este breve período lo resume Anna Murià con estas palabras:

Nuestra vida acojinada exteriormente de satisfacciones de turistas pobres (interiormente atravesada de perenne inquietud) no puede invadir con música de conga el espíritu del poeta, lleno aún y por mucho tiempo de la riqueza dramática de los últimos años pasados. (10)

Esto explica que Bartra, en el recital dado en el Centro Catalán de La Habana, repita frases dichas dos años antes

(8) Ibid., p. 26.

(9) Ibid., p. 112.

(10) Ibid., p. 127.

en un recital ofrecido en el campo de concentración de Agde:

Voy a leerles una selección de poemas hijos de un tiempo de violencia y de menosprecio, forzosamente representativos y tal vez con mucha frecuencia despiadados. No podían ser de otra manera, porque no siento la poesía de evasión sino la de convicción. Creo que una cosa puede hacerlos perdonar: el anhelo de iluminar el sufrimiento de los míos. [...] El arte, la poesía moderna, tiene urgencias más importantes que las de definición y clasificación. La estética llega siempre con retraso a la cita impaciente y palpitante del arte viviente. ¿Qué verdadero artista puede permanecer gesticulando en un cuarto de espejos, lejos del mundo de los rostros ennegrecidos y de angustia interminable? Toda auténtica poesía es una forma de heroísmo y una forma de oración. (11)

Afirmación clara y contundente de la concepción bartriana de poesía. Y no sólo se trata de cómo la concibe, la entiende y, en cierto sentido, la justifica, sino de cómo la siente. Cuarenta años después se publica un libro, Sobre poesía, donde el escritor reúne una serie de textos misceláneos suyos que versan sobre el tema expresado en el título; en este libro se comprueba su fidelidad a esta concepción, sólo que expresada más afinada y matizadamente. (12)

(11) Ibid., pp. 127-128.

(12) "Creo que en poesía no interesa la 'investigación', esa lacra de tantos esnobes paralizados en su exhibicionismo gratuito. El poeta se siente comprometido con el sufrimiento individual y social del hombre; se opone a la historia que aplasta al niño y la hoja; le duele la boca cosida ante los fetiches de los poderes ciegos y destructores; es un solidario de los mineros que cavan en las galerías del alma; escucha la retórica de las briznas de hierba; pone su mano derecha sobre el corazón de la fulgurante metáfora con tal de tocar el ritmo de las nupcias de la realidad y la fantasía; protege la primera flor del almendro contra el viento de las famélicas banderas; con el corazón, con el alma y con el espíritu está comprometido con la libertad del hombre. La poesía no 'busca hablar de la vida': es la vida misma expresando su tiempo vivencial mediante la

El once de agosto de 1941 Agustí y Anna Bartra llegan a México, donde radicarán, con eventuales viajes largos a los Estados Unidos, hasta 1969.

Durante los primeros siete años de estancia, años duros, difíciles, trabaja como publicista, como administrador de un taller de carpintería del cual era socio, como empleado en un negocio de muebles y decoración, y hace traducciones para la revista Confidencias; pasa serias estrecheces económicas; nacen sus dos hijos, Roger y Elionor; logra publicar la revista Lletres; participa en los Juegos Florales de la Lengua Catalana en el exilio, en los que consigue varios premios; escribe y publica varios libros: L'estel sobre el mur (narraciones, 1942), Xabola (novela, 1943), Oda a Catalunya des dels tròpics (poema, 1944), L'arbre de foc (poesía, 1946), Màrsias (poema, 1947), Màrsias y Adila (poema, 1948), Rèquiem (poema, publicado en 1949); y obtiene por primera vez una beca de la Fundación Guggenheim, lo cual le permite viajar a los Estados Unidos y permanecer allí dos años -el segundo gracias a que le renuevan la beca, misma que obtendrá más tarde por tercera ocasión-. Años, estos dos últimos particularmente, plenos, de maduración consistente: "Es el amplio portal abierto de par en par que inicia la época de plenitud, de dominio y de integración lírica de la obra de Bartra."⁽¹³⁾

palabra transfigurada". Sobre poesia, Barcelona, Laia, 1980 (Les Eines, Assag, 64), p. 138. Este fragmento pertenece a El somriure del gat. (Per què serveix la poesia). Ver Hemerobibliografia.

(13) Anna Murià, Crònica..., op. cit., p. 155.

La primera permanencia en los Estados Unidos va a ser para los Bartra "un interludio, [...] una nueva etapa episódica entre las diferentes etapas yuxtapuestas que hacen nuestra vida de exilio". Etapa de tranquilidad económica, de panoramas nuevos y, por tanto, de más tiempo y energía dedicados a la creación. Pertenecen a este período Odiseo (narración, prosa poética, verso, teatro, 1953); Oda Atlántica (poema, 1950); Antología de la lírica nord-americana (selección, traducción y estudio preliminar, 1951).

El regreso a México significa de nueva cuenta limitaciones e incluso privaciones materiales, y tener que trabajar a destajo en actividades muchas veces totalmente alejadas del ámbito literario; obstáculos que no impedirán que el escritor siga creando "una poesía cada vez más profunda e intensa. Los poemas de mayor rigor formal que había escrito hasta entonces son hijos de aquel período: 'Als llavis del silenci' ["Los labios del silencio", que se incluirán en su libro de poesía L'evangeli del vent, publicado en 1956]. Con ellos llega al extremo de la exigencia que predominará siempre en su obra." También surgen en este tiempo las obras de teatro Octubre, La noia del gira-sol (iniciada entonces y concluida tres años más tarde) y Cora i la magrana.

Con el paso de los años la situación del poeta y su familia mejorará, tanto en lo referido a las finanzas -con las

(14) Ibid., p. 166.

(15) Ibid., pp. 205-206.

positivas consecuencias que esto tiene respecto de las condiciones en que se irá dando la producción literaria de Bartra-, cuanto en lo que atañe a su mayor interés y penetración con México. Hasta entonces Bartra había sido en cierto sentido un empecinado, persistente y obsesivo nostálgico de Cataluña, y su inalterable arraigo por la patria -situación acrecentada por su condición de exiliado, que lo lleva a añorar aún más la patria perdida- le había prevenido de poder ver y aquilatar en su justa dimensión el nuevo mundo que le rodea y poco a poco se le va metiendo por los poros; en efecto, había vivido casi exclusivamente hacia

(16) En L'obra de Bartra. Assaig d'aproximació, Barcelona, Vosgos, 1975, de Anna Muria, el apartado "Patria i poble", pp. 93-100, expone con precisión la idea bartriana de patria, la cual ocupa un lugar preeminente en su obra: "Decenas de veces encontramos [...] la palabra patria y sus sinónimos: Tierra, país. También el adjetivo patrio. Pero no patriótico ni patriota, [...] el poeta debe sentirse hostil [...] al significado que se les da hoy día desde el ángulo ideológico socio-humano moderno; [...] Bartra no es ni quiere ser patriota cuando se entiende por esto el que proclama la excelitud de su tierra por encima de todas las del mundo o el paladín de la grandeza patria, o el que hace de la bandera un objeto de culto, o el que canturrea que de añoranza se muere... [...] En su poesía no hay exaltación de glorias históricas ni [...] elogios de méritos presentes, no hay orgullo patriótico: hay amor, ternura por la patria real y viva, [...] la patria está entretrejida en su propia carne."

El mismo lo había señalado años antes: "¿Cataluña? Siempre. Es el sueño por completo. Un pueblo de hombres y mujeres luminosos. Lejos de la historia nacionalista de los inferiores, de las banderas feroces y de las almadreñas idiotas, hemos de querer el canto de las afirmaciones vitales, la conciencia solar, el idioma saturado de retama, el sentido inmortal de la tierra, la sardana social, el espíritu apolíneo y la sangre dionisiaca". Sobre poesía, op. cit., p. 106.

(17) "Todo lo que Bartra escribía llevaba inspiración lejana o interior: mundo, patria o alma. México, al cabo de doce años aún no había incitado nada, excepto una

adentro. Sin embargo, acontecimientos diversos -alrededor de 1954-, entre ellos las amargas experiencias obtenidas en su trato laboral, profesional e intelectual con algunos paisano y colegas en el quehacer literario, influirán en un paulatino cambio de perspectiva frente al mundo:

...tanto como cambiaron las perspectivas catalanas tanto como cambió, debilitándose, el exilio, cambió la actividad de Bartra, la cual tomó dos direcciones: Cataluña adentro (hasta donde fuera posible) y mundo afuera. (18)

Otro factor que contribuye a un mayor acercamiento del poeta con México es la amistad de los Bartra -iniciada a fines de 1956- con el pintor Alberto Gironella y con su esposa Cecilia, periodista. Bambi, seudónimo de Cecilia Gironella, escribe El ojo de Polifemo-Visión de la obra de Agustí Bartra; en ella analiza el tema del color y la luz en las imágenes poéticas bartrianas, se incluye además extractos de la Crónica... que ya por aquel entonces había comenzado

impresión del desolado cementerio de Tetela, en las 'Estancias de Atzingo' (el lugar de Cuernavaca donde estuvimos en 1953 y 1954) y aun fue negándolo:
 Oh Tierra sin otoños, de ingravidas entrañas,
 de dioses pesados e ingravidos colibríes:
 no me liga aquello que sirves, y mirando tus montañas
 más ciertas más ciertas siento las de mi país.

"Confieso que yo no comprendía del todo por qué la poesía de Bartra se retraía del país donde habíamos vivido tanto tiempo. ¡Bien hay belleza y tragedia en esta tierra! Tenían que pasar más años aún hasta exprimir del todo el recuerdo y la esperanza para que el poeta abriese los ojos y el corazón y rindiera el pensamiento a las verdades de este país en el cual iríamos incrustándonos lentamente". Anna Muria, Crónica..., op. cit., p. 157.

(18) Ibid., p. 220.

a escribir Anna Muria y que ella misma se encarga de traducir al español, y una extensa antología de obras de Bartra. Este estudio, el segundo sobre este poeta, fue ampliamente promovido en periódicos y revistas, lo cual redundó en el "descubrimiento", por parte de muchos españoles y mexicanos, del poeta Agustí Bartra.

Pero lo más importante de la amistad arriba aludida no radicó, evidentemente, en la publicación de un libro o en la repentina e inesperada publicidad -por lo demás bastante efímera-; lo más relevante fue "el hecho de que a partir de entonces -recuerda la señora Bartra- intimamos con México, sentimos el lazo profundo con el país que nos había acogido."

Lazo que había empezado a tejerse, inadvertidamente tal vez, tiempo atrás -el de la difícil época de trabajo en la librería-, cuando comenzó Bartra a relacionarse con escritores mexicanos y españoles exiliados; entre los primeros destaca su amistad con Juan Rulfo -cuando este último aún no era conocido-, a quien trató mucho y de quien leyó los cuentos, todavía inéditos, que más tarde lo harían tan famoso. "Los acercaba la sensibilidad, el pensamiento literario,

(19) El primero: Suite poética. La poesía d'Agustí Bartra, de Jordi Vallès, había aparecido en México, en 1946, publicado por B. Costa-Amic en la colección "Artistas Catalans Contemporanis". Libro de crítica "más impresionista y psicológica (influido por el método freudiano) que literaria e histórica [...] Vallès, que habla de 'análisis psicopoético', rastrea el onirismo y dos temas fundamentales: los árboles y las manos". Cf. Albert Manent, La literatura catalana a l'exili. Barcelona, Curial, 1976 (Biblioteca de Cultura Catalana, 24), p. 196.

(20) Anna Muria, Crònica..., op. cit., p. 230.

las ideas; pero había una gran divergencia en sus vidas." (21)

José de la Colina es también importante en la relación Bartra-México, porque gracias a él surgirán nuevas amistades con jóvenes escritores mexicanos, atraídos por "el escritor maduro a quien admiraban y que los acogía con calidez, los escuchaba y les hablaba de igual a igual", con quienes se genera "un agitado intercambio que tuvo múltiples derivaciones." (22)

La crónica sentimental de este "agitado intercambio" -el que ha recibido mayor publicidad y ha incluso sido objeto de controversias es el patrocinio intelectual de Bartra para con un pequeño grupo de noveles poetas mexicanos conocidos como el grupo de La Espiga Amotinada- puede dar una pauta más no sólo de la personalidad del poeta, sino acerca del cambio de perspectiva con que se visualizan y valoran los acontecimientos con el paso del tiempo y las nuevas circunstancias: Anna Murrià ofrece la más emotiva, consignada antes de 1966:

Coincidió el comienzo de Quetzalcoatl con el principio de otro lazo, el de los "cachorros", los cinco poetas mexicanos jóvenes que Bartra lanzó a la luz pública. La benevolencia de Bartra hacia los jóvenes con talento y la confianza de los jóvenes en él no eran nuevas. Doce años atrás, cuando editaba Lletres, se le acercaron Manuel Durán y Ramón Xirau, entonces muchachos de dieciocho años, y él les publicó los primeros poemas. (23)

(21) Ibid., p. 212.

(22) Ibid., pp. 214-215.

(23) Ibid., p. 232.

Manuel Durán y Ramón Xirau fueron dos de los colaboradores más o menos habituales de esta revista, publicación calificada como "asépticamente literaria" (es decir, dedicada exclusivamente a la literatura), de notoria y legítima ambición artística -se dedicó a publicar especialmente cuentos y poemas, además de ensayos breves y algunos trabajos de crítica literaria- y de ser la única revista del exilio que respondía a su título (Letras), cuya alma fue Agustí Bartra. (24)

Seguindo con el recuento que hace Anna Murià de la relación de Bartra con los miembros de La Espiga Amotinada, se tiene que:

Después de su apertura al país donde vivía, tuvo a los "cachorros" mexicanos. Juan Bañuelos, el adalid del grupo -por ser el más maduro- le fue presentado por José de la Colina, que un día lo llevó a su casa; leyó algunos de sus poemas y nos sorprendió percibir en ellos una afinidad con la poesía de Bartra, de modo que hubiésemos podido creerlo influido por él si no hubiéramos sabido que muchos de aquellos poemas habían sido escritos tiempo atrás, cuando el joven poeta aún vivía en Chiapas, su lejana tierra. Bartra le dijo: -Esto se tiene que publicar, es un crimen que permanezca ignorado.

Desde entonces, Juan nos visitó asiduamente. El día 26 de octubre nos invitó a su casa para presentarnos a sus cuatro compañeros. Aquel día era el decimoctavo aniversario de nuestra unión, pero renunciábamos a la costumbre de celebrarlo solos, en honor del nuevo acercamiento -gesto simbólico en el ámbito cordial de la poesía.

El más joven de los "cachorros" tenía diecinueve años: Jaime Labastida, un muchacho bajito, rubio,

(24) Cf. Albert Manent, La literatura catalana..., op. cit., p. 76; y Vicenç Riera Llorca y Albert Manent, "Literatura catalana en el exilio". El exilio español de 1939, tomo 6. Madrid, Taurus, 1978 (Biblioteca Política Taurus, 41), p. 164.

fino, y el más violento de todos, el que escribía más imprecaciones. Venfan después Eraclio Zepeda, mestizo de Chiapas, alto y corpulento, con unos veinte años vitales, llenos de la fuerza de su tierra selvática, "olor de tiempo de madreselva y de sudor de bueyes entre hogueras", dijo Bartra cuando lo presentó al público lector; Jaime Augusto Shelley, que con su bella figura inglesa revela, al igual que con el apellido, su ascendencia, y que "hila difíciles aguas subterráneas"; y el tercer chiapaneco, Oscar Oliva, moreno, magro, tuberculoso, "enfermo de ciudad, de tos y de ira", que no pasaba de los veintiún años. Juan Bañuelos, que tenía ya veinticinco, casado, padre de dos nenas, bajo, regordete, de cabeza agigantada, extraordinario poeta, era como el maestro o patriarca del grupo. Aquella noche los cuatro muchachos, impresionados delante de Bartra, leyeron sus poemas. Él los alentó. Y siguió animándolos hasta que, creyendo de manera general en el impulso que los movía, quiso abrirles camino: preparó toda una página del suplemento literario de Novedades con poemas de los cinco cachorros y un artículo suyo de presentación. Y así, fue Bartra, un extranjero que como Quetzalcóatl había venido del Este, quien dio a conocer al público mexicano a la nueva generación de poetas de este país. Después propuso al Fondo de Cultura Económica la edición de un libro que reuniera todos los poemas de los cinco, el cual apareció en 1960 con un prólogo de Bartra [...]. El libro se titula La espiga amotinada y aún hoy, a aquellos que ya no son muchachos y se han dispersado por el mundo, los llaman la generación de la espiga amotinada. [...] a pesar de las distancias que la vida pone entre los hombres, el lazo de afecto entre los "cachorros" y Bartra persiste. (25)

Este libro de los "espigos" fue prologado por Agustín Bartra no sólo como un acto de amistad un tanto preferencial del poeta hacia sus "cachorros" sino, como él mismo señala, por "coincidencias en la función lírica" y, sobre todo, por que la obra de los cinco poetas mexicanos incluida en esta publicación "afirma el valor del espíritu en función de li-

bertad y [...] reivindicar el derecho de la poesía a ser
(26)
acontecimiento."

Y sigue la esposa del poeta su crónica:

En aquel tiempo, 1957 y 1958, cuando se creaba Quetzalcoatl, había reuniones y lecturas presentes en nuestro estudio. Bartra quiso hacer sentir a los jóvenes amigos los primeros versos del poema, e improvisaba 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 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 Quetzalcoatl? ¡Léelo! Como no había de responder directamente y de corazón al cálido interés de aquellos que sentían tan cerca en el amor a la poesía y en el concepto del mundo.

Poco después de comenzar Quetzalcoatl tuvo que interrumpirlo para dedicarse a la versión castellana de Xabola [...]. Después de aquel retorno del espíritu a la época de los catalanes en los campos de concentración, le costó muchos días poder penetrar otra vez en el mundo antiguo de los mexicanos, pero cuando lo hizo, emprendió el vuelo con un impulso que no se detuvo hasta la terminación del poema, en febrero de 1959; en aquel vuelo lo impulsaban y lo enardecían los entusiasmos "cachorros". Una noche, durante la lectura de uno de los fragmentos más intensos [...] Eraclio Zepeda, de pie, alzado hasta cerca del techo su cuerpo agigantado, encendido, exclamó: -¡Tú, Agustí, eres más mexicano que todos nosotros! (27)

Doce años después, interrogado Bartra por un periodista acerca del impulso que solía dar a poetas jóvenes, como ha-

(26) Agustí Bartra, "Prólogo". Juan Bañuelos, Jaime Labastida, Oscar Oliva, Jaime Augusto Shelley y Eraclio Zepeda, La espiga amotinada, México; Fondo de Cultura Económica, 1960 (Colección Letras Mexicanas, 62), p. 7.

(27) Anna Muria, Crónica..., op. cit., p. 235.

bía sido el caso de los integrantes de La Espiga Amotinada, desconcierta la brevedad de su respuesta:

-Yo conocí primero a Juan Bañuelos, luego a Eraclio Zepeda, [...] a Jaime Labastida, [...] a Oscar Oliva, a Jaime A. Shelley. Una noche me invitaron a cenar, y ahí leí los poemas de todos. Se los comenté individualmente y surgió mi idea de hacer una antología en La Cultura en México, suplemento que dirigía Fernando Benítez, quien aceptó la idea. Y un buen domingo aparecieron poemas de ellos y un artículo mío. Después cada cual siguió su camino particular. Yo los quise entonces y los sigo queriendo ahora. (28)

Las palabras de Bartra llaman la atención por lo escueto y lacónico; pero toda la anécdota, tal vez pueda explicarse en su justa dimensión por medio de las precisiones de Jaime Labastida, quien ha sido prácticamente el único de los cinco en reconocer el gesto amistoso del poeta:

Nunca hemos tenido [los "espigos"] un credo estético que nos unifique. En un principio, incluso teníamos más bien una actitud que significaba descreimiento de los grupos, mafias, padrinzagos, y si logramos publicar en la mejor editorial de ese momento fue gracias a un acto de amistad con Agustín Bartra. (29)

En torno a este episodio con los "cachorros", que nunca deja de mencionarse cuando se trata de la relación de Agustín Bartra con México, es posible que se haya mitificado demasiado y se haya querido ver más de lo que en realidad hu-

(28) Bernardo Lima, "Catarsis, incendio, metamorfosis y misión". Sábado (suplemento de Unomásuno), México, 28 de julio de 1979, s/p.

(29) Patricia Rosales y Zamora, "Los Espigos, como los Beatles, ¿ya no se reunirán? La amistad, intacta: Labastida". La Cultura al Día (suplemento de Excelsior), México, 24 de mayo de 1986, p. 2. El subrayado no es del original.

bo (es evidente que ninguno se convirtió en discípulo suyo); los quiso y los ayudó no por mexicanos sino por talentosos y por jóvenes, y se dio cuenta (él quizás antes que ellos mismos) de que todos emprenderían rumbos distintos. Lo valioso de esta anécdota, más que las consecuencias positivas que tuvo un acto de amistad para los directamente favorecidos, es lo significativo de la juventud en el pensamiento de este poeta.

¡Ay! Nadie puede hablar críticamente de la juventud. De la juventud siempre hay que hablar apasionadamente. Hay que hablar de ella del mismo modo que hablamos de nuestros hijos. Uno no puede criticar a su hijo, aunque a veces pueda darle algún cachete. Hablar críticamente sería un disparate. Ser joven no es ningún mérito. Es sólo un estado de transición. Todos los jóvenes están condenados a la misma cosa: a dejar de serlo. Una vez esa generación actual haya dejado de ser joven, cuando sea vieja, entonces ya hablaremos de su papel. Cuando yo era joven, no podía hablar críticamente de mi juventud. Todavía no me había hecho. La gente se conoce por sus obras, y los jóvenes no tienen obras. Hay que darles, eso sí, todas las facilidades para que puedan tenerlas. Los jóvenes son una gran esperanza. Son nosotros mismos. Nos confirman y nos diferencian. Yo soy un místico del futuro. Con la juventud no puedo hacer más que amarla. (30)

Y también de gran interés resulta la simultaneidad del comienzo y desarrollo de la amistad con los cinco "espigos" y la creación de Quetzalcoatl, obra con la que llega a "consumar de una manera plena su identificación poética con el alma de este país, [...] síntesis de cima de su obra radi-

(30) Josep M. Servià, Catalunya 3 generacions. Barcelona, Martínez-Roca, 1975, p. 79.

(31)
calmente mexicana". No es aventurado suponer -de hecho Anna Muria lo señala claramente casi al final del fragmento de la Crónica... correspondiente a las notas veintitrés, veinticinco y veintisiete de este capítulo- la influencia que de algún modo, involuntario inclusive, ejercieron estos mexicanos (ahora sí importa que lo sean) en el cómo y el qué de esta obra capital. Obra que, por cierto, si bien no ha gozado hasta la fecha del justo aprecio que merece en tanto creación literaria escrita, sí ha sido disfrutada -así haya sido fragmentariamente- por diversos públicos en diversos lugares y momentos (Guadalajara, 1959; Jalapa, 1960; Ciudad de México, 1979), literalmente hipnotizados por la voz del poeta; (32) porque Bartra, consciente de su don, no escatimó oportunidades para comunicarse y sacudir a sus auditorios con la experiencia sin igual de escucharlo decir su propia poesía.

1961 lo lleva nuevamente a los Estados Unidos, esta vez a New Haven, Connecticut, lugar donde la familia Bartra radica durante varios meses gracias a la beca Guggenheim que por tercera vez obtiene el escritor, quien en esta ocasión

(31) M.R.A., "Prólogo". Agustí Bartra, El gallo canta para los dos, México, Universidad Autónoma de Puebla, 1984 (Colección Asteriscos, 4), p. 11.

(32) No se piense que es éste un comentario frívolo y gratuito; Bartra tuvo realmente el maravilloso don de la voz (Anna Muria dedica un capítulo completo a este tema [véase Crónica..., pp. 115-119 y El ojo de Polifemo..., p. 74]) para comunicar cuanto matiz de fondo y forma hay en su obra; y a quien esto escribe también le consta, por haber tenido la fortuna de asistir al recital que ofreció el poeta en el Palacio de Bellas Artes a mediados de 1979.

se dedicará a la elaboración de una antología de la lírica universal, cuyo título, tentativamente, debía ser El Canto del Hombre, y a trabajar "en la versión castellana de Marsias y Adila, muy alejada de la catalana, que ya le parecía demasiado imperfecta."⁽³³⁾

El recurso utilizado por Anna Murià para consignar esta época es el transcribir fragmentos de cartas que los Bartra enviaron a su hijo -el cual había tenido que regresar a México apenas unas semanas después de su llegada a los Estados Unidos- durante todo ese tiempo. Este "Epistolario de la ausencia", como lo llama la señora Bartra, ofrece al lector la oportunidad de asomarse muy directamente al mundo interior del poeta: su constante evocación del hijo ausente; la comunicación espiritual ininterrumpida con su compañera; la emoción y el disfrute de estar tan cerca de la poesía de todos los tiempos y latitudes -sus asiduas visitas a la biblioteca de la Universidad de Yale, con su acervo de tres millones de volúmenes-; la llegada inequívoca de los momentos de inspiración: "Siempre sé cuando los grandes momentos se poseionan de mí: hay en mi espíritu una especie de crispación profunda, de miedo y audacia, de cálculo y azar, de rigor y pasión que no me engañan";⁽³⁴⁾ la preocupación y angustia por la situación desastrosa en que se encuentra siempre alguna parte del mundo y de los hombres; su postura de irrenun-

⁽³³⁾ Anna Murià, Crónica..., op. cit., p. 249.

⁽³⁴⁾ Ibid., p. 259.

ciable libertad y antidogmatismo, más allá de modas y tendencias;⁽³⁵⁾ el fluir de la vida diaria, con sus actividades y preocupaciones cotidianas, y la relación con los amigos, tan crucial para los Bartra.

El veintiséis de agosto de ese mismo año el escritor y su esposa emprenden un viaje a Europa; los países visitados son Francia, Italia y Grecia. Viaje de reencuentro con el pasado: París, Roissy-en-Brie, Argelés, Agde; de encuentro y reencuentro con amigos entrañables; de contacto físico con la Grecia mítica que años antes había sido tan bien recreada en su Odiseo; de recuperación de su añorado Mediterráneo.

Nuevamente en México, 1962 marca la aparición de la segunda versión de Marsias y Adila, que publica "El Corno Emplumado" en edición bilingüe español-inglés; la traducción al catalán, por el propio autor, del poema Quetzalcoatl; la elaboración de las elegías de Ecce Homo, también en español (que serán publicadas en 1964).

1963 es asimismo un año de gran actividad; a principios del mismo realizan los Bartra un recorrido de seis semanas, que incluye siete ciudades estadounidenses y consiste en dictar conferencias en once universidades, así como asistir al congreso de artistas y escritores, por invitación del Institute of Contemporary Arts de Washington. "Como siempre, los mejores frutos de aquel viaje poético vertiginoso desde

(35) Véase el fragmento de carta del 12 de julio, en Ibid., pp. 265-267.

Washington a Iowa fueron los contactos humanos, no sólo los individuales, sino también los colectivos, en las conferencias, desde las dirigidas a una docena de alumnos de una clase especializada, hasta las dadas ante decenas de oyentes." (36)

Aún transcurrirán seis años más en México antes de que el poeta retorne a su natal Cataluña. Años de vida intensa e intenso trabajo. La celebración del vigésimo quinto aniversario de su unión con Anna Muria, que tiene lugar en Jallapa, en medio de la impartición de un cursillo de poesía española de este siglo; la publicación de Ecce Homo (1964); la preparación y publicación de La luz en el yunque (1965) -nutrida antología prologada por el propio autor, para la cual tuvo que traducir al español algunos de sus poemas, y, según sus propias palabras, un libro esencial para el conocimiento de su poesía-; la aparición de la pieza de teatro El tren de cristal (1966); y la publicación de su novela La luna muere con agua (1968), obra gestada en Zoyatzingo (pueblecito asentado en las faldas del Popocatepetl, donde los Bartra habían construido una casita campestre bautizada con el nombre de "Quinta Adila" y donde tuvieron oportunidad de aprender muchas cosas del campo y de los campesinos mexicanos), la cual trata de "la vida de un hombre de esta tierra y de todo lo que la rodea: trabajos, supersticiones, revolución, miseria, campos y fe"; el protagonista, "don

(36) Ibid., p. 284.

Braulio, es un viejo que nos llevaba la leña recogida en los bosques de las faldas del Popocatepetl, un viejo pobre, analfabeto, que vive en una barraca de madera [...], en el pueblo de Huehuecalco [...]. El viejo es parlanchín y Bartra lo hacía hablar para empaparse del personaje que ya veía en las páginas que vendrían.⁽³⁷⁾

Aparecerá también Cartell per als murs de la meva pàtria (1969); y aun realizará un último corto viaje a los Estados Unidos: en septiembre de ese mismo 1969 va a Washington para ocupar por un trimestre la cátedra "Juan Ramón Jiménez" de poesía hispanoamericana en la Universidad de Maryland.

Por fin, el regreso a la patria. El once de enero de 1970, después de treinta y un años de exilio, Agustí Bartra retorna a Cataluña con su inseparable compañera. "Cierto es que los retornos han sido múltiples y los chispeantes contactos continuos, desde que fue posible la comunicación hombre a hombre por el medio epistolar, que comenzó con Antoni Ribera, se ramificó y pasó por fases de tal intensidad que el poeta se sentía dentro del corazón de Cataluña⁽³⁸⁾"; la publicación en Barcelona de Poemes. Primera antologia (1954), Marsias y Adila (1957), Ecce Homo (1968), Crist de 200-000 braços (1968), La llunà mor amb aigua (1969), y el envío a Cataluña del Cartell..., que acababa de publicarse en México, significaron también un modo de presencia en aquella su tierra; pero nada pudo compararse con la vuelta.

(37) Ibid., p. 295.

(38) Ibid., p. 243.

La calurosa bienvenida que le otorgaron parientes, amigos y admiradores en el aeropuerto de Barcelona fue sólo la primera muestra que disfrutó de la acogida que hasta su muerte le otorgó su bienamada Cataluña.

Vive un año en Barcelona y se traslada luego a Tarrasa, de donde eventualmente saldrá para viajar a México, Suiza, Estados Unidos, con estancias cortas, y en las que sigue dando muestras de su impulso creador. Tarrasa le ofrece un ambiente propicio, a la par que el reconocimiento, para la continuación de su obra. "Aflora así el período más fecundo y maduro de toda su carrera: en doce años escribe una cantidad de poesía no menor a la producción poética de treinta años de exilio [...], dejando de lado por completo la novela y la narración, aun cuando a las postrimerías retomara el teatro [...], sus proyectos creativos, numerosos y diversos, se suceden y se sobrepone en un montón admirable";⁽³⁹⁾ juicio, éste, reflejo del entusiasmo con que fue recibida su obra en buena parte de la tierra natal.

Los únicos momentos que ensombrecen estos doce años son aquéllos donde hace su aparición la enfermedad. En 1971 se descubre que es diabético; y a fines de 1981 pierde la visión del ojo izquierdo. A partir de entonces, su vida comienza a consumirse; no así su poesía, la cual seguirá bro-

(39) Miquel Desclot, "Introducció: Una guia de lectura". Agustí Bartra, Obra Poètica Completa. 2. 1972/1982. Barcelona, Edicions 62, 1983 (Clàssics catalans del segle XX), p. 12.

tando incluso tendido en una cama de hospital: algunos de los poemas de El gall canta per tots dos, libro que dejó inacabado e inédito, allí fueron compuestos, en medio del sufrimiento y de la cercanía inminente de la muerte.

...consciente de la proximidad de la muerte [...] la aceptaba con una tranquilidad azorante, él, que había sido tan amante de la vida, el poeta de la vida. Hablaba de la muerte con placidez, con serenidad.

-No tengo miedo de la muerte...

-... lo único que siento es hacérselo tan largo...

-No sé por qué tanta gente tiene miedo a la muerte, no causa nada de miedo, es como entrar en el mar azul... (40)

En este mar azul, evocación última de su amado Mediterráneo, entró el poeta de la vida el miércoles siete de julio de 1982 en un hospital de Tarrasa, ciudad que lo había honrado y se había honrado nombrándolo su hijo adoptivo.

(40) Anna Muria, Crónica..., op. cit., p. 316.

CAPÍTULO III

PANORAMA GENERAL DE LA OBRA DE AGUSTÍ BARTRA

En la palabra el hombre se crea.
Así como la sombra está siempre
rodeada de luz, la obra del poe
ta rodea y estrecha el misterio
de la vida con brazos de oro y
la alza, palpitante, a la inte
rogación de los vientos.

Agustí Bartra

A) Temas, características y constantes.

Sólo un acontecimiento como la muerte fue capaz de interrumpir la fecundidad literaria de este "enamorado servidor de la palabra escrita" que fue Agustí Bartra.

Su obra fue siempre la obra de un poeta. Tanto su poesía como su prosa nacieron de un nexo que fue esencialmente lírico; por ello es imprescindible señalar, desde este momento, que hay coincidencia en reconocer que su prosa es siempre una prosa lírica, hasta cuando es realista; que en los diálogos hay siempre un matiz poético muy claro, y que sus narraciones tienen equilibrios poemáticos; respecto de su teatro, género en el que incursionó poco pero dio muestras de alta calidad, dejando también en él plasmadas sus preocupaciones de siempre, se afirma asimismo que logra una plástica de visión poética. Debe entenderse, pues, que los conceptos que se vertirán de aquí en adelante relativos a su obra, la abarcan toda y no sólo las composiciones estrictamente poéticas.

La poesía es para él un método de conocimiento para llegar a alcanzar su medida de hombre en función de espíritu: es catarsis, es incendio, y metamorfosis, y misión. Sueña en una poesía del espíritu con voz. Sólo cree en una poesía coherente, con una lógica que incluya el misterio y las grandes imágenes vivenciales, la palabra diurna que no capitula. El objetivo de su poesía es sorprender, agitar; todo el sentido de su obra es existencial en tanto que existen-

cia significa destino e integra una filosofía agonal del hombre tomada de la conciencia de la tierra: así, la naça, la angustia, la soledad, al absurdo, hasta la misma muerte, serán desbordados por el espíritu nupcial de la vida. Afirma que toda conciencia histórica es trágica, y que el poeta, en la captura de los contenidos de su tiempo, da siempre más de lo que recibe: la profundidad iluminada de sus proporciones internas; en esta zona es donde la poesía tiende a ir más allá del lenguaje para convertirse en cifra unitaria del espíritu, como si buscara adentrarse en el misterio de la música, lejos de la voluntad discursiva y cerca de aquel silencio interior que reclama ser atravesado por una gran felicidad cósmica. Su poesía quiere ser alma y espíritu; y considera que el poeta auténtico es siempre un hombre rico de emociones e intuiciones que más que de con-vencer trata de con-mover, que transmuta y transmite. La poesía llena lo que penetra, es una vía de salvación; y el poeta retorna a la función primigenia de profeta. (1)

De ahí que se haya visto en la obra de Bartra una propuesta poética de alcance múltiple y profundamente humanística, adjudicándosele al poeta una filiación abiertamente romántica, y ligándolo por un vínculo de raíz ética con la humanidad adolorida a la cual pertenece. De ello se desprenden también el calificativo de humanista que acertadamente

(1) Cf. textos diversos incluidos en Sobre poesía. Barcelona, Laia, 1980 (Les Eines, 64); y la nota (12) del Capítulo II de este trabajo.

recibió desde que su obra empezaba a madurar las cualidades
 definitorias que la caracterizarán en adelante; humanismo⁽²⁾
 visto como el rasgo que mejor responde a la religiosidad
 presente siempre en este autor; ésta, "el viejo panteísmo
 de los poetas mediterráneos, de los místicos de todas las
 latitudes", es una religiosidad de signo laico, donde más
 que Dios o dioses se encuentra una perenne fe natural en la
 vida y en la perfectibilidad del hombre... en la "eterni-
 dad" terrenal de la vida y en la salvación del hombre, y
 una esperanza indestructible en el futuro.⁽³⁾

Conciencia religiosa, en el sentido de militancia
 directa adscrita a cualquier dogma, no tengo nin-
 guna. Mi sentido religioso quizá se proyecte a
 través de mi poesía, en función siempre de la cre-
 encia profunda en el destino del hombre y en su
 supervivencia en el tiempo y en la tierra de to-
 dos. Mi mística -palabra que no me place referida
 a mi poesía- es, en todo caso, mística de reden-
 ción social que no tiene nada que ver con ciertas
 prácticas turbias y sectarias de pretendida reden-
 ción humana. ¿Religiosidad, raíz religiosa? Quizá
 sí se encuentra en mi obra, en el sentido de
 creer que la vida en muchos de sus aspectos es
 tan profundamente prodigiosa que me deja atónito.
 En un sentido, digamos, de trascendencia, quizá
 soy religioso. Ahora bien, en mí no hay más reli-
 gión que ésta. (4)

(2) Cf. Miquel Desclot, "Introducció...". Agustí Bartra, Obra Poètica Completa. 2..., op. cit.; y Joan Fuster, "Un poeta humanista". Pont Blau, Año I, núm. 1, México, agosto de 1952, pp. 15-17.

En una carta a J. Fuster fechada el 17 de febrero de 1952, Bartra afirma que su poesía es humanista en el sentido de que busca el diálogo, el otro tú, y no tiene como finalidad absoluta la belleza; busca crear eficacias nobles en un tiempo y entre unos hombres; porque no es una voz sola sino múltiple. Cf. Sobre poesía, op. cit., pp. 36-37.

(3) Cf. Miquel Desclot, Ibid., p. 15.

(4) Josep M. Servià, Catalunya 3 generacions. Barcelona, Martínez-Roca, 1975, pp. 70-71.

Poesía movida por la fe en la vida inmarcesible, por una fe -basada en el pensamiento panvitalista de Nietzsche- de donde se derivan casi todos sus grandes temas. Anna Muria explica este panvitalismo por medio del análisis de los tres hitos o ejes que lo configuran: la vida, que en la obra de este escritor es su esencia y su credo tácito; la muerte, que es tratada, con distintos matices, como una afirmación de la vida; y el eterno retorno -idea poética más que pensamiento metafísico o teoría biológica-, que está en la muerte, en la vida, en el cosmos y en el amor. (5)

Los temas bartrianos son variados, abundantes y ricos, también recurrentes, pero todos, sin excepción, salen del gran tema totalizador, globalizador y aglutinador que es el Hombre, con mayúscula por su grandeza, que va de la mano con su insignificancia, por su condición paradójica, dual, que lo redime de su pequeñez y su finitud. El hombre en todas las situaciones y matizaciones que impliquen voluntad, fuerza, deseo de superación y de salvación (individual y colectiva); el hombre oscuro y sufriente de la actualidad que ha de ser el iluminado y sano del futuro; el hombre-títere (siempre alienado, que se rebela pero es impotente); Sísifo: otra visión del hombre doblegado, pero éste no alienado; el camarada -entre los temas característicamente bartrianos están la amistad, la camaradería y la hermandad, sutilmente diferenciados por Anna Muria: mientras la amistad es siem-

(5) Véase Anna Muria, L'Obra de Bartra. Assaig d'aproximació. Barcelona, Vosgos, 1975, pp. 41-54.

pre individual, las otras dos sólo a veces lo son, ya que se inclinan más a ser colectivas: son sentimientos de comunidad, recíprocos sobre todo entre quienes se encuentran en circunstancias similares: la hermandad deviene militancia, es multitudinaria, universal, y llega a ser genérica; el hombre-héroe, con su fuerza y sus flaquezas. Todos ellos precursores del hombre auroral, al que aspira y en el que cree Bartra como futuro de la humanidad; todos ellos reflejo, a su manera, del concepto bartriano de Hombre: "el de humanidad entera, y el de ser humano masculino prototípico, el hombre viril, iluminado por el espíritu, dado a la hermandad, entero en el amor, noble en la fuerza, fiel en la amistad, íntegro en la Idea."⁽⁶⁾

Como complemento, contrapartida y correspondiente de este gran tema, con igual fuerza aparece a lo largo de toda la obra de Agustí Bartra la Mujer, vista siempre como la trinidad Mujer-Madre-Tierra, porque una de las constantes de esta obra es precisamente la fusión en aquélla de tres cualidades: la femenina, la maternal y la telúrica, presentes y permanentes en prácticamente todos sus personajes femeninos. La mujer es tan equivalente a la tierra, que Anna Murià llega a hablar de "mujer geomorfa"; y es tan maternal, que, rebasando los límites denotativos estrictos del término, llega a afirmar que "la mujer amorosa es madre del amante."⁽⁷⁾

(6) ibid., p. 19.

(7) Véase ibid., pp. 21-33.

Y esto lleva a otro tema fundamental de este universo poético: el erótico o amatorio.

Yo soy un hombre plurierótico que ha pasado toda su vida con una sola mujer. Y digo plurierótico, porque Eros ha sido -y sigue siendo- un dios muy vivo en mí. Eros proclama el esplendor del amor y de la pareja. (8)

En efecto, su concepto del amor se refiere siempre al amor completo entre hombre y mujer, abarcador de cuerpo y espíritu. El amor, como la mujer, es telúrico; y la cristalización de este sentimiento significa para el hombre -incluso para el hombre de acción, obligado a dispersarse en los múltiples actos representantes de sus intereses diversos- una sublimación de él mismo, sentirse y estar completo y realizarse; realización que también es válida para la mujer, la cual llega, por medio de él, a su plenitud. (9)

El hombre, la mujer, el amor, son presencias indispensables en su manejo de los mitos; mitos que hace suyos, recrea, reelabora o inventa con una constante proyección de futuro; a través de cuya utilización descubre la manera de sobrevivirse y trascenderse; mitos que constituyen, para él, síntesis simbólicas de una comprensión sustancial del mundo y necesidad vital para el alzamiento del alma humana. Utiliza el recurso, como materia poética, de personajes míticos (10) (toma mitos de diferentes tradiciones culturales) conocidos

(8) Josep M. Servià, Catalunya..., op. cit., pp. 76-77.

(9) Cf. Anna Murià, L'obra..., op. cit., pp. 55-56.

(10) Páginas adelante se mencionan las obras que se refieren a ellos.

en mayor o menor medida; pero, además, toma también los mitos populares (el femenino, la patria, el paraíso, la libertad, el padre...) para edificar con ellos su propia concepción del mundo y de los seres que en él habitan; su mitología surge de una visión pagana: "los mitos son necesarios no como código moral ni exaltación mística, sino como expresión embellecida, perpetuadora, de los movimientos del alma humana, como decir poético de los hechos más trascendentales, básicos e inmutables de la historia del hombre."⁽¹¹⁾

Otros temas básicos, imbricados siempre con los anteriormente citados, y entretejidos unos con otros: la libertad, tema ineludible en un hombre-poeta como Bartra; la patria, siempre vista como su pueblo, pero sin caer en patrioterfas desgastadas; la paz (aunque el tema aparente de muchas de sus composiciones sea la guerra, en realidad se trata siempre, por su sentido, de antibelicismo); el futuro -se ha dicho que Bartra es un "militante de la esperanza", militancia no deliberada, sino surgida de la propia esencia del poeta-militante,⁽¹²⁾ impuesta por su naturaleza-, visto como triunfo humano colectivo; el misterio, que llena toda su obra con palabras, frases, imágenes y visiones las cuales muchas veces se resisten al análisis; el paisaje y los cinco elementos (Anna Murrià agrega a los cuatro elementos clásicos -tierra, agua, aire, fuego- la luz, elemento espiritual más que natural, erigido como símbolo; así, "la luz

(11) Anna Murrià, *L'obra...*, op. cit., p. 139.

(12) Cf. *Ibid.*, pp. 73-81.

salvada": el retorno visualizado como destino, como creación del que espera, como algo muy fecundo), de los cuales el de mayor preferencia es la tierra "con todos sus diversos y complejos y profundos y plásticos significados a los ojos del hombre, en el ser y en el pensamiento humanos [...]"; porque Bartra no es un paisajista, no usa el paisaje como elemento puramente plástico sino elaborando "transposiciones de paisaje a emociones o de pensamiento a paisaje [...]; casi siempre su naturaleza tiene existencia activa, dinamismo físico y anímico, hace, siente, o interviene directamente en hechos y sentimientos, en situaciones mentales y corporales."⁽¹³⁾

El exilio, "llevado en las entrañas" y de cuyo condicionamiento no podrá escapar nunca -a pesar de haber conseguido el ansiado retorno- aparece mezclado con todo tipo de temas. El exilio está y es en la obra, como está y es en la vida del autor: no sólo aceptado sino querido; incertidumbre y sufrimiento, pero no rendición. La figura que mejor lo representa en toda esta obra es Odiseo, quien, por otra parte, también representa el retorno.

De toda esta recreación de temas, trascendentes y trascendidos, la constante más abarcadora, al lado de la realidad y la fantasía, es el tiempo, poesía-tiempo, como lo denomina Anna Murrià. Tiempo histórico, que sobrepasa la mera reconstrucción de acontecimientos pretéritos específicos pa

(13) Ibid., pp. 35-36.

ra volverse universal y cíclico; tiempo existencial, "fermento de presente y futuro sobre un poso de pasado"; y, más matizado aún: tiempo de lugar y de medida; tiempo presente personal; tiempo dilatado, desde el personal hasta el universal; tiempo con predominio de la eternidad sobre el instante; tiempo vivencial con la memoria personal y colectiva; tiempo esencial extraído de las experiencias. En su obra, el poeta absorbe el pasado para fusionarlo con las vivencias presentes y las perspectivas futuras; y su fe en el futuro es tal, que le quita la cualidad de hipotético y le otorga la irrefutabilidad del presente. (14)

Este universo poético, de palabra transfigurada, llega al lector a través de unas concepciones, unas estructuras y un lenguaje de gran diversidad y ambición; originales y de riqueza polivalente; resultado de una concepción de poesía que no sólo la visualiza con el canto, herencia y patrimonio de todos, constituida como defensa contra la sordidez moral, al que puede llegarse por pura inspiración, sino como exigencia, trabajo, esfuerzo, disciplina y dominio del oficio; señorío de la forma y conocimiento profundo del lenguaje.

Las estructuras de sus obras tienen múltiples aristas, son abiertas, no lineales y, a veces, de una complejidad estudiadísima; y el sentido plástico de su imaginación, como acota Miguel Desclot, se traduce en un don metafórico que

(14) Véase Ibid., pp. 173-179.

puede llegar a ser, en algunos momentos, alucinante.

Su personalísimo universo poético retórico lo conforman originales imágenes y metáforas de todo tipo, pensadas hasta los últimos detalles con tal de producir el efecto deseado, que son su medio natural de expresión; a veces son puramente de tipo plástico; o relacionadas con la circunstancia vital; descriptivas; de carácter intelectual; de visión de síntesis; de contraste, paradójicas; de implicaciones simbólicas; oníricas. También está conformado por símbolos, igualmente esenciales: oscuros y claros; obvios y ambiguos; simples; complejos y múltiples; divididos todos en dos bloques antagónicos (que resultan, a fin de cuentas, complementarios); los que responden a una visión positiva de la vida y del mundo (éstos configuran los ejes esenciales de su poética), y los que representan elementos negativos, provocadores de la angustia existencial y de la infelicidad humana. Así, el fuego (pureza de la vida; coraje; pasión); la Estrella (perennidad, inmortalidad; eterno retorno; epifanía); la carreta (vida; también muerte; amenaza desconocida); el Ángel (el alma pura; espíritu); el girasol -su flor predilecta- (amor a la luz -recuérdese el quinto elemento citado líneas arriba-; fuerza de la vida inocente); el remo y el arado (el mar y el campo); el colibrí (la esperanza; y, en el mundo náhuatl, la resurrección); la alondra (la aurora); la gaviota (la paz y el amor); el halcón (la tenacidad); la golondrina (el retorno). Argos, Deméter, Poseidón, Ulises, Tiresias, Marsias, Quetzalcóatl, son encarnaciones de la vi

gilancia, de la germinación, de la navegación, del exilio, de la impaciencia, del más allá. El Minotauro es la representación del anti-hombre; los Gigantes y los Cíclopes, de las conductas primitivas y estúpidas; Calibán, del mal.

Todas estas metáforas, imágenes y símbolos, hilos conductores de sus ideas, preocupaciones e inspiración, los plasma Bartra con una lengua plástica, lozana, elaborada y a menudo innovadora; su riqueza de vocabulario es grande y variada; buscó siempre la significación exacta y el giro preciso, y supo dar un valor "vivo" a la palabra; por esto, no obstante la prolijidad léxica en ocasiones abrumadora, no hay nada gratuito en su obra, nada está de más, no hay nada susceptible de supresión.

Vallverdú señala como los rasgos más característicos del léxico bartriano una apertura a los derivados y compuestos nuevos; su predilección por las palabras poco usuales, raras (arcaicas o no, pero siempre "sonoras"), de las que hace uso mesurado; y una tendencia a la incorporación de palabras nuevas, generalmente latinismos, y otros préstamos, que también usa con moderación; todo lo cual permite deducir que Bartra fue un gran conocedor del idioma (tanto del catalán como del castellano) y de sus posibilidades estilísticas.⁽¹⁵⁾

(15) Cf. Francesc Vallverdú, Prólogo a Ecce Homo, Barcelona, Edicions 62, 1968, p. 10. Y Bartra mismo dijo en alguna ocasión que pocas veces las palabras se apoderaban de él, que tenía que ir a buscarlas a sus escondrijos y sacarlas con el látigo; que había tenido que estudiar la lengua con que trabajaba hasta encontrarle el

Por lo que toca a otras características formales de su poesía, en sus primeras etapas presenta una tendencia al verso libre, generalmente largo, más acorde con el tono y los temas tratados, en los que predomina el dramatismo y la amargura. Usa los versos cortos, asonantados o consonantados, para expresar la ternura y referirse al paisaje, la mujer, los niños; recurre a la canción (de siete o menos sílabas), y a los sonetos alejandrinos. Más adelante se percibirá un mayor rigor métrico; deja el verso libre sólo para cuando la circunstancia literaria lo exige, como por ejemplo cuando deja ir el fluir subconsciente o surrealista; y no recurrirá ya a rimas imperfectas ni abusará de las licencias poéticas. Si bien el alejandrino es el verso de sus preferencias (por la solemnidad y ligereza que en él concurren), se encuentran también romances, decasílabos, hexámetros, versos largos polimétricos, y hasta formas semilibres con estructuras fluctuantes, desiguales, y ritmos musicales sin rigidez; pero siempre, en todo momento, su versificación reflejará su dominio de las formas métricas genuinas. (16)

La exuberancia de su imaginaria, la audacia de su lenguaje metafórico, el exotismo de sus mitos, su búsqueda y los hallazgos insólitos en el terreno lexicográfico, han hecho que se tenga a Bartra por un escritor difícil. A este res-

corazón del canto; y que su lenguaje provenía de la confluencia de las visiones y del amor. Cf. Sobre poesía, op. cit., pp. 86-91.

(16) Véase Anna Murid, L'obra..., op. cit., pp. 118-130.

pecto, Anna Murià afirma que Bartra no se propone ser hermético, sino que busca la comunicación; pero exige mucho, no de esfuerzo mental, sino de permeabilidad. El propio escritor es aun más contundente:

Los difíciles son los otros, los que me tildan de difícil: Yo, para mí, no soy difícil. Me considero denso y claro. Hay que ir contra la rutina tónica y crónica. Querría desembarcar en cada lector de una manera diferente. Pero hay lectores imposibles. Hay que resignarse. El poeta no puede esperar que este problema sea resuelto por siglos de cultura. (17)

¿Y sus influencias? Algo se ha hablado al respecto. Miguel Desclot aclara en el prólogo a Sobre poesía la falsedad de dos tópicos que circulan sobre la obra de Bartra: el de su filiación whitmaniana y el de su antimaragallismo. El primero lo desvirtúa señalando que a un poeta no se le puede explicar dando sólo la filiación y menos aún atribuyéndola exclusivamente a un solo padre, ya que Bartra de hecho admiró, tradujo y observó de otros grandes poetas americanos; y aunque la huella de esta influencia es claramente notoria en su primera época poética, el propio autor confiesa estar más cerca de Rilke que de Whitman, y admite también influencia de los románticos alemanes (para Desclot está más cerca de los primeros románticos, o de los últimos -los surrealistas-, que de los intermedios -los simbolistas-). Respecto del segundo, es Bartra mismo quien lo refuta -como se ve en la cita que se anota a continuación-; no requiere

(17) Entrevista para la revista Foc Nou, 1982.

el poeta de intermediarios para reconocer y explicar con quiénes está en deuda en su larga trayectoria literaria:

... cada poeta nos influye realmente en aquello que más necesitamos de él. Sí, claro, García Lorca fue en mí una influencia exterior, una gufa innegable de deslumbramiento, si bien no de esencia lida creadora. Ésta he tenido que hacerla partiendo de mí mismo. A lo largo de los años he ido escarbando en mi vida y en mi espíritu y he intentado encontrar desembocaduras. Cada poema o cada libro de poemas, o cada obra en prosa es una etapa de aquella gran obra, de síntesis totalizadora que no llegaremos a poder escribir nunca. Sería iluso pensar que cada ciclo literario se cierra de una manera absoluta. Son muchas las aguas que se mezclan y muchas las complejidades del espíritu y las pasiones del alma. Aparte de García Lorca otros poetas de la generación castellana del 27 que me han interesado han sido Miguel Hernández y Vicente Aleixandre.

[...] Lorca me interesa sobre todo por su ambición cósmica y telúrica y por su capacidad sensorial. También Antonio Machado es una de mis grandes fidelidades. [...] En definitiva, las influencias que he tenido me vienen de mi admiración, de mi amor y de mi embobamiento ante el genio creador poético de la cultura occidental, empezando por los griegos quienes más o menos me han acompañado siempre, y de un modo especial en mis treinta años de exilio. En mí cabe decir que hay siempre una luz que procede de Grecia. [...] Por otro lado, me han trabajado también la sensibilidad de Rimbaud, el incandescente, Alexander Blok, con todas sus angustias, Saint-John Perse, prodigioso escriba de escenarios, Eliot, ruiseñor sombrero, Holderlin, estatua rayada por las garras del relámpago de la locura. Wilde, Dickinson, Rilke, seguramente el poeta europeo más grande de nuestro siglo, y tantos y tantos otros que dieron su vida por la palabra, honor del hombre, como dijo tan acertadamente Valery. [...] Respecto a la cultura catalana, mi más profundo agradecimiento no es precisamente para ningún genio creador, sino para un gran genio coordinador: Pompeu Fabra. [...] En poesía, bebo -quizá más de lo que a veces creo- de Maragall, de Salvat-Papasseit, de Carles Riba ... (18)

(18) Josep M. Servià, Catalunya..., op. cit., pp. 79-80.

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

Por último, un breve señalamiento acerca de su bilingüismo. Unánimemente se ha proclamado que éste —en general obstáculo para la creación literaria— no parece haber perjudicado en nada su obra. Vallverdú llega incluso a afirmar que Bartra es el único escritor catalán contemporáneo que ha pasado por esta prueba de fuego sin quemarse. Toda su producción está, naturalmente, en catalán, y más de la mitad en castellano; algunas de estas obras fueron concebidas en español y posteriormente vertidas al catalán por el autor, tal es el caso de las dos que se analizan en los capítulos siguientes.

El rigor y la disciplina que lo caracterizan en su cometido literario valen tanto para el catalán como para el castellano; en ambas lenguas refleja tanto su dominio como su afán de exactitud, corrección y propiedad, aunados a la búsqueda constante de expresiones nuevas, plásticas, que mejor reflejen sus ideas, sus sentimientos y su inspiración.⁽¹⁹⁾

Subyugado a la par que sometedor de la palabra, es Agustí Bartra quien explica el espíritu con que asumió esta retadora empresa: "Si bien el martillo que tengo en las manos no ha cambiado, ni puede cambiar, he tenido que aprender a

(19) En una carta a Roura-Parella, del 17 de septiembre de 1960, dice Bartra: "... Algunos amigos suelen ponderar las cualidades de mi castellano. Yo no sé, no sé... Los dioses saben lo que me cuesta, pero también me cuesta, hay que decirlo, el catalán [...] no ha habido ningún auténtico poeta que no haya trabajado en el sentido de doblegar y encaminar las masas y corrientes del idioma". Cf. Sobre poesía, op. cit., p. 70.

forjar la luz sobre dos yunques. En último término, todo depende de la calidad de la forja [...] o se escribe en el idioma de la gran libertad o no se escribe en ninguno."

B) Poesía.

Cant Corporal (1938). Éste fue el primer libro de poesía publicado por el autor, libro que, como tal, ya no reconoce; de él salva sólo unos cuantos poemas, que aparecerán en obras posteriores muy reelaborados y modificados.

En los treinta y tres poemas que conforman el libro, apunta ya la posición del poeta frente a la vida y frente a la poesía, su fuerza y su característica imaginaria; muchos expresan en su estilo poco definido "la maravillada euforia del joven en contacto con el mundo, la naturaleza, las mujeres y los pensamientos del novel poeta."⁽²⁰⁾

Oda a Catalunya des dels tròpics "es el embrión de un manantial patriótico, y sentencia que la patria está en todo lugar"⁽²¹⁾. Apareció en México, publicada como opúsculo, en 1942. Se editaron quinientos ejemplares bilingües, trescientos catalán-español y doscientos catalán-inglés. En 1946 incorpora Bartra este poema a El árbol de fuego.

El árbol de fuego. Aun cuando fue concebido originalmente en catalán, apareció por primera vez en español, en la

(20) Anna Muria, L'obra..., op. cit., p. 186.

(21) Albert Manent, La literatura catalana a l'exili. Barcelona, Curial, 1976, p. 116.

República Dominicana, en 1940. Luego aparece en México, en 1946, corregido y aumentado a más del doble. Los poemas que lo integran se agrupan temáticamente en tres bloques: los que se refieren a la guerra civil, los del exilio (la experiencia de los campos de concentración, la angustia ocasionada por la Segunda Guerra Mundial, recuerdos del pasado, nostalgia por la patria, visiones de su realidad presente); y los que reflejan "principalmente la circunstancia personal feliz de aquellos primeros cinco años en México: el amor y el hijo"⁽²²⁾. La estructura definitiva de esta obra data de 1971, al ser incluida en la Obra Poética Completa, y que da dividida en tres partes: las dos primeras con los mismos temas que en la versión anterior, y la última dedicada al "Poema de Rut", recreación de la historia bíblica.

Considerada como una obra de transición entre Cant Corporal y uno de sus libros más ambiciosos, Màrsias y Adila, contiene poemas de gran fuerza humana, más sencillos, en conjunto, que los del resto de sus libros; y es, en palabras del propio Bartra, el libro con el que nace su lírica, en el cual su poesía se articula en los valores y lenguaje que la caracterizarán.

Màrsias ve la luz en 1946; dos años después vendrá Adila, y aparecerá entonces Màrsias y Adila, obra que experimentará diversas transformaciones, y de la que hizo también una versión en español, publicada por El Corno Emplumado en edi

(22) Ibid., p. 192.

ción bilingüe inglés-español. Es éste un extenso poema épico-lírico, alegoría de la guerra civil española. La versión definitiva (1971), incluida en la Obra Poética Completa, en catalán, consta de diecisiete cantos en los que se encuentra "una mitificación de la patria, de sus hombres, de la lucha soterrada o abierta para construir un ideal de participación colectiva"⁽²³⁾, donde resaltan la fe, el patriotismo, el valor, la nobleza, la camaradería, el heroísmo y el amor. De las transformaciones de esta epopeya y de su intención última, Bartra resume que "quiere ser una fusión del espíritu épico y lírico, los cuales no son espíritus antagónicos sino complementarios. Quiere ser, como tema, lejos del realismo, el eco, en un alma poética, de la guerra civil española. Refundí el poema muchos años después de haber publicado la primera versión. Cambié estructuras y suprimí el excesivo acento musical. Se trataba de buscarle nuevas profundidades y dar visiones simbólicas que lo refirieran al tiempo histórico. Marsias es el hombre, y Adila es la mujer, en su unidad universal."⁽²⁴⁾

La versión definitiva, rehechura de la de 1948, es de 1961; y antes que en catalán, apareció en español, inglés y portugués.

Rèquiem, que data de 1949 y posteriormente será incorporado a la cuarta parte de El evangelio del viento, es un

(23) Joaquim Molas y Josep M. Castellet, Poesia catalana del segle XX. Barcelona, Edicions 62, 1963, p. 166.

(24) Respuesta al cuestionario para la revista Foc Nou.

poema dedicado a la muerte de su padre; en este canto, altamente emotivo, alterna la invocación épica con la evocación tierna, en versos de cancionero popular. (25)

La Oda Atlántica, que también se convirtió en parte de El evangelio del viento, es un extraordinario poema dedicado a la patria, La Cataluña que ocupó siempre un lugar privilegiado dentro del mundo poético de Bartra. Apareció en 1951, salida de la Imprenta Gally, y se incluyó en Las Españas, ese mismo año, siempre en catalán.

Coral a Lluís Companys per a moltes veus (1954), editado como opúsculo, es un canto patriótico en el cual se enlaza la fuerza combativa con el sentimiento desvelado por la figura evocada; obra constituida por dos poemas interpuestos, con continuidad semindependiente cada uno de ellos, que se completan para formar unidad. (26) Igual que los dos anteriores, en la Obra Poética Completa aparece incorporado a El evangelio del viento.

Poemes d'Anna se publica por vez primera en 1955, en edición privada. Los dieciséis poemas de este libro expresan el sentimiento amoroso en diversas facetas y momentos y lo determinante que este sentimiento resulta para la vida y para la poesía. "Bartra es un creador de nuevos mundos. En el

(25) Cf. Albert Manent, La literatura..., op. cit., p. 118.

(26) Cf. J. R-T., "Coral a Lluís Companys per a moltes veus". Pont Blau, Año IV, núm. 30, México, 15 de abril de 1955, pp. 137-138.

mundo al que nos transporta con Poemes d'Anna los dioses son los servidores de los instintos, y el hombre se purifica por medio del amor".⁽²⁷⁾ Con cambios, reelaboraciones y la adición de dos poemas, este libro pasará a ser la quinta parte de El evangelio del viento.

La primera edición de El evangelio del viento data de 1956, posteriormente aparecerá dentro de la Obra Poètica Completa (1971). Como prácticamente todas las obras de Bartra, ha sufrido transformaciones. Las cinco partes que la conforman "corresponden a tendencias diferentes en los temas, indicadas por los títulos respectivos"⁽²⁸⁾: la primera refleja un exilio no deseado pero aceptado; la segunda, cuyas composiciones proceden de Odiseo, ofrece una recreación personal de este mito; en la tercera se encuentran "poemas exaltados de alabanzas y valores perennes", fundamentalmente el amor, sobre todo el amor por la tierra lejana; la cuarta recoge composiciones a personas queridas que le han sido arrebatadas por la muerte; la quinta, constituida por los poemas dedicados a la fiel compañera de toda su vida, refleja "momentos de exultación amorosa y de serenidad por una historia compartida."⁽²⁹⁾

(27) Jordi Vallès, "Poemes d'Anna d'Agustí Bartra". La Nova Revista, Año II, núm. 13, México, 1956, p. 324.

(28) Anna Muria, L'obra..., op. cit., p. 211.

(29) Cf. Ibid., pp. 211-216; Llorenç Soldevila, Introducción a El vent llaura la mar. Barcelona, Laia, 1984, pp. 13-17; Francesc Vallverdú, Introducción a la Obra Poètica Completa. 1. 2a. ed. Barcelona, Edicions 62, 1985 (Clàssics catalans del segle XX), pp. 10-18.

Quetzalcoatl (1960), una de sus obras más profundas y complejas, compuesta originalmente en español, es un extenso poema sobre esta figura mítico-legendaria mexicana. A él se dedica un capítulo de este trabajo.

Ecce Homo aparece por primera vez en México, en 1964, y consta de nueve elegías; luego agrega el autor dos elegías más y una canción, y lo publica en Barcelona en 1968 y en 1971, en catalán. "Si Ulises, Quetzalcóatl o Marsias simbolizan, en última instancia, al poeta, el cual les ha dado [...] algunas características distinguibles de su historia personal, también es cierto que aquellos héroes tienen una vida autónoma y realizan su destino con suficiente distanciamiento para que les hayamos de reconocer la condición de auténticos mitos, donde el poeta no deja de ser, a fin de cuentas, el fabulista o aeda. En cambio, en Ecce Homo el autor erige la propia aventura personal en materia poemática y el periplo descrito no es otro que el del mismo poeta enfrentándose con los trabajos y los días de la propia existencia⁽³⁰⁾". En efecto, éste es el libro más autobiográfico de Bartra. En esta obra está toda su vida: interioridad y desplazamiento épico y ético, según sus propias palabras. Como en algunos otros de sus libros (El evangelio del viento, Quetzalcoatl), al final hay una sección de notas que busca explicar la intención del poeta en la concepción de los poemas.

Cartell per als murs de la meva patria es un extenso poe-

(30) Francesc Vallverdú, Ibid., p. 25.

ma que apareció en México en 1969, poco antes del retorno de Bartra a Cataluña, editado en forma de cartel, en edición limitada a doscientos veinte ejemplares. El tema es el retorno, aún no logrado pero ya presentido. Este poema se integra más adelante a Poemes del retorn.

En Poemes del retorn (1972) están "los gritos de alegría de la tierra reencontrada y, también, las densas reflexiones del sentido existencial del ser que cree en la vida en un sentido mesiánico, sin misticismo histérico ni nieblas románticas. Se había acabado la añoranza: llegaba la nostalgia de las profundidades. Mis manos tocaban las viejas piedras palpitantes de la patria milenaria y las palabras que me venían de la tierra tenían que ser unidas, como siempre, con los acentos de nuestra santa palabra catalana abierta al mundo."⁽³¹⁾

El libro, como apunta Francesc Vallverdú, es un conjunto de composiciones que constituyen un canto unitario perfectamente estructurado donde la idea del retorno a la patria⁽³²⁾ vertebraba los más variados planteamientos formales.

Els Himnes (1974), doce poemas de muy diversa factura que patentizan la alegría y el gozo del Bartra ya instalado de nueva cuenta en su patria, tienen como temas predominan-

(31) "Agustí Bartra contra el gos geomètric", entrevista de Feliu Formosa con Agustí Bartra, en El gos geomètric, Barcelona, Laia, 1979, pp. 7-8.

(32) Cf. Francesc Vallverdú, Escrits sobre poetes i poesia. Barcelona, Manacor, 1985, p. 48.

tes aquellos relacionados con la naturaleza: el mar y la tierra catalanas recuperados.

Deixant flors a la tomba de Rilke, incorporado más tarde a La fulla que tremola, apareció por primera vez en 1975, en Tarrasa, como edición privada; se trata de un homenaje literario a la figura de Rilke.

Soleia (1977) es el título bajo el cual Bartra reúne tres rapsodias (Rapsodia de Garí, de 1972; Rapsodia d'Arnau, de 1974; y Rapsodia d'Ahab, de 1976) que habían aparecido en forma independiente. La Rapsodia de Garí "no está basada en la leyenda montserratina. De Fray Garí sólo tomó la idea del crimen sexual y de la bestialización del hombre. El Garí de Bartra tiene también algo de Prometeo [...] y de Job [...], es el hombre moderno con sus caídas y sus alzamientos, y con su esperanza representada por la figura incorpórea de Soleia, 'la Joven de la Lámpara'. Es el hombre dividido de nuestro tiempo, sublime y degradado, amoroso y bestial, tirado entre la hediondez y las estrellas". La Rapso-

(33) Fray Joan Garí fue un personaje legendario que, según la tradición, fue ermitaño en Montserrat y vivió hacia el 900. Tentado por el diablo, violó y mató a Riquilda, hija del conde Guifredo de Barcelona. Confesó este crimen al Papa y le fue impuesta la penitencia de caminar a cuatro patas y vivir como una bestezuela hasta que le fuese levantado el castigo por un niño de pecho. Fue capturado por el conde de Valldaura, y el hijo del noble, mientras lo bautizaban, le reveló públicamente el perdón. Riquilda fue encontrada viva en la tumba e ingresó al monasterio de San Pere de les Puellas, donde fue abadesa; la comunidad de este monasterio pasó después al de Montserrat, construido por Guifredo. Fray Garí continuó haciendo vida de anacoreta.

(34) Anna Murià, L'obra..., op. cit., p. 269.

(35)

dia d'Arnau tampoco está cerca de la leyenda popular; "el material que da cuerpo al poema es básicamente autobiográfico, aunque contrapunteado con momentáneos préstamos de la leyenda antigua, todo junto, es claro, transformado por una imaginación poderosa que lo aglutina todo en una sola ficción unitaria"; de aquí que el Arnau de Bartra no sea el malvado de la leyenda ni el redimido por Maragall en su famoso poema, sino un hombre de nuestros días que, si bien tiene mucho del propio autor, presenta también características de otros personajes creados anteriormente por el poeta -es leal, servicial, noble, con espíritu de superación, armado de acción, verbo y apostolado-. La Rapsodia d'Ahab está inspirada en el mito fáustico de Ahab tal como lo encontró en Melville; mito tratado en su individualidad pura.

Esta pieza -Soleia- está considerada como una obra que aglutina a todo Bartra: el dramático, el visionario, el can

(35) El conde Arnau es el protagonista de una muy famosa leyenda de la literatura catalana; leyenda que se origina con una canción muy antigua que habla de que este conde, ya muerto, se aparece a su viuda (Elvira), pregunta por los suyos, y especialmente por los mozos, a quienes recomienda les sea pagada su soldada (que él no les había pagado honestamente y por ello se había condenado). El aparecido se presenta rodeado de llamas, por haber pecado de todas las maneras posibles y con todos sus sentidos. Se le relaciona con un escándalo ocurrido en el convento Sant Joan de les Abadeses, a donde se supone iba para visitar a las monjas, con quienes mantenía tratos deshonestos, sobre todo con la abadesa (Adalaisa).

(36) Miquel Desclot, Introducción a la Obra Poética Completa, 2., op. cit., p. 35.

(37) Cf. Anna Muria, L'obra..., op. cit., pp. 277-278.

táble, el profético, el mesiánico, el amatorio, el metafísico, en una estructura múltiple que se resiste a la linealidad, con un tratamiento distinto de los tres mitos, articulados por la figura de Soleia, símbolo de la luz salvadora y de la esperanza, elementos ambos esenciales en la obra bartriana.

El hombre auroral (1977), aparecido en Barcelona en edición bilingüe catalán-español, es una derivación de la Rapsodia d'Arnau: en este libro "Bartra se crea un paraíso en el cual creer como razón última de vida"; aquí se celebran "las nupcias de la razón y la intuición"; se trata, pues, de poemas centrados en el tema de la salvación colectiva, compartida, en los que la figura del hombre auroral es, por encima de todo, el porvenir deseado; se trata de:

El sueño del advenimiento del hombre libre en una tierra liberada, en una tierra, en un mundo, que finalmente es el del hombre humano que ha conquistado un equilibrio áureo a base de encontrar su esencia profunda -individual y social- aliada con las necesidades de los instintos y la paz de su sangre. El yo del poema, ligeramente disimulado pero evidente, es el del mismo poeta, pero de un poeta que se ve él mismo como una figura que avanza hacia la plenitud del ser. Los elementos autobiográficos están asumidos, pero hay un cierto distanciamiento, como el de una realidad vista desde el sueño o, también, como el de un sueño visto desde una realidad objetiva. Es decir, hay mucho de mi persona en el poema, pero trascendida y fabulada. He querido, una vez más, cantar al hombre afirmativo que se está yendo fuera de un mundo donde la tragedia y el caos son fuerzas que quieren ahogar la vida. Además del poeta, aparecen en el poema dos figuras más: El ángel de memoria y Vidala, la mujer-vida-futuro... (38)

[38] Carta de Agustí Bartra a Jerzy Pietrzak (estudiante polaco que le solicita datos sobre su vida y su obra), fechada el 9 de diciembre de 1976.

El gos geométric, publicado conjuntamente con La fulla que tremola (1979), es tenido como "una de las obras más originales, más redondas y más impresionantes del extenso corpus bartriano".⁽³⁹⁾ Se trata de un largo monólogo de Calibán (personaje de La tempestad, de Shakespeare), del cual el propio Bartra explica que "es el símbolo del mal abstracto, sin conciencia [...], en él está la problemática trágica del hombre actual, su alienación y alejamiento de las fuentes de la vida. Calibán, en este poema, está visto como el hombre unitario universal aplastado por los mismos problemas y límites y atravesado por los mismos sueños [...]. El perro geométrico, Calibán, responde al núcleo trágico central de una civilización corrompida que obliga al hombre a ser el asesino del hombre; si existe el solidario, el hermano, es porque el amor puede nacer y palpitar en el mismo centro de la desesperación asediada por los poderes feroces. De todas maneras, es un poema abierto".⁽⁴⁰⁾ El monólogo carece de puntuación, recurso que responde a la situación de delirio, especie de balbuceo lleno de inflexiones ocultas y de sugerencias múltiples, en que Bartra hace hablar a su personaje.

La fulla que tremola es un conjunto de treinta y dos poemas de temas diversos, agrupados por Miquel Desclot en cinco rubros: los dedicados a homenajear a escritores (Salvatierra, Papasseit, Novalis, Miguel Hernández, Rimbaud, Rilke); los

(39) Miquel Desclot, Introducción..., op. cit., p. 48.

(40) "Agustí Bartra contra el gos geométric", entrevista de Feliu Formosa que aparece como prólogo a El gos geométric. Barcelona, Laia, 1979, pp. 9-10.

de tono elegíaco; los del "sueño visionario"; los "poemas del instante"; y los de "intento especialmente cantábil". libro considerado como el más disperso de los escritos por Bartra después de su retorno del exilio. (41)

Los Haikús d'Arinsal, que datan de 1982 y vuelven a aparecer en edición bilingüe catalán-inglés en 1986, revelan una nueva faceta de Bartra: su maestría para trabajar una forma poética muy breve, de enorme rigor formal y que ha de encerrar en un mínimo de expresión una intensa captación del mundo; él, "visto frecuentemente como poeta de expresión profunda, abundante, vasta, torrencial; como si su pro pensión preferente al alejandrino se debiese a que en las dimensiones de esa métrica el verbo bartriano se moviese a sus anchas, y que se sintiese en cambio constreñido dentro de otras formas de verso más reducidas", (42) "abandona el tono mesiánico con voluntad colectiva de casi toda su obra poética para pasar a un tono de aislamiento ascético. Practica la circunscripción y, formalmente, deja de lado la perfrasis retórica para librarse a la síntesis conceptual". (43) El tema predominante es la naturaleza, con sus múltiples aspectos, pero siempre trascendiéndola, sirviéndose de ella para (44)

(41) Cf. Miquel Desclot, Introducción..., op. cit., pp. 45-48.

(42) El haikai, poema sintético de origen japonés, consta de diecisiete sílabas, repartidas en tres versos: cinco, siete y cinco sílabas respectivamente.

(43) M.R.A., Prólogo a El gallo canta para los dos. Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1984, p. 25.

(44) Antón Carrera, "La meva lectura". Agustí Bartra, Haikús d'Arinsal. Tarrasa, Mirall de Glaç, 1986, p. 41.

Ver dentro de sí; con los haikús se tiene "un compendio poético del momento evolutivo del autor, unificado todo él por el esfuerzo de una forma milagrosamente intensa y sugerente aplicada sobre temas de origen paisajístico."⁽⁴⁵⁾

El gall canta per tots dos aparece por primera vez en 1983, incorporado al tomo 2 de la Obra Poètica Completa y un año más tarde algunos de sus poemas (además del Cartel para los muros de mi patria, un fragmento de la Rapsodia de Garí, siete poemas de Los Himnos, El hombre auroral, más de la mitad de La hoja que tiembla, unos cuantos de los Haikús d'Arinsal) aparecen en México, publicados por la Universidad Autónoma de Puebla, en una antología titulada El gallo canta para los dos. En El gall... se reúnen todos los poemas escritos durante los últimos meses de vida del poeta. Frente a la proximidad de la muerte, Bartra retoma temas cada vez más íntimos y personales: la nostalgia, las dudas, la angustia, el amor a la vida y la fe en ella, la ternura, presentan su alma desnuda de poeta.

C) Narrativa.

"A la ciutat de les màquines hi havia un home...", narración presentada en un concurso de cuentos sociales organizado por el Ateneo Enciclopédico Popular en 1934, y que le valió el primer premio, es su primer trabajo literario; traba

(45) Cf. Miquel Desclot, Introducción..., op. cit., pp. 54-57.

jo de principiante, narración un tanto sentimental y melodramática, con defectos, pero interesante porque en ella "apuntan ya ideas bartrianas que serán constantes en adelante y concepciones que se desarrollarán en la madurez, como la del hombre-títere, la canción salvadora, la liberación en la esperanza, el niño-hombre, la muerte-continuidad..."⁽⁴⁶⁾ El cuento fue publicado conjuntamente con los de los ganadores del segundo y tercer lugares por la institución promotora del concurso.

L'oasi perdut (1936), primer libro de cuentos publicado por el autor, es un pequeño volumen que consta de cinco narraciones; considerado como trabajo primerizo, con un estilo aún no muy bien definido.

L'estel sobre el mur, publicado en México en 1942, consta de ocho cuentos. Anna Muria señala que esta obra representa el comienzo de la madurez de Bartra como escritor. Algunos de los temas, símbolos y motivos que llegarán a convertirse en constantes de su obra, como la estrella, en el cuento que da título al volumen, pueden encontrarse ya en estas narraciones.⁽⁴⁷⁾

Llorenç Soldevila distingue las constantes que enlazan estos cuentos:

(46) Anna Muria, L'obra..., op. cit., pp. 9-10.

(47) Cf. Ibid., pp. 187-188.

- a) Personajes que aparecen en más de una narración, como Talara (el idiota) y Josep Miró (el poeta).
- b) El importantísimo papel que juega el elemento autobiográfico.
- c) La insistencia temática de las relaciones hombre-mujer, de las que se sirve para plantear problemáticas más o menos sociales.
- d) En lo estilístico, la abundancia de descripciones e imágenes, y el uso frecuente de un lenguaje metafórico. (48)

Xabola (1943) es su primera novela. En ella cuenta las amargas y dolorosas impresiones que le dejan su experiencia, en los campos de concentración, por medio de cuatro personajes que comparten la misma chabola: Puig, Vives, Roldós y Tarrés. Anna Muria valora esta obra en su justa dimensión:

No importa que el propio autor se sintiera tiempo después descontento de su novela y que cuando la publicó en castellano, el año 1958, se creyera obligado a modificarla; a pesar de todo, Xabola será siempre la manifestación condensada de las esencias del espíritu de Bartra y su propio símbolo, el símbolo de toda su vida en chabola de amistad, de amor y de pensamiento. (49)

Odisseu es una de sus obras fundamentales en prosa. Sale a la luz en México, en catalán, en 1953; y dos años más tarde, también en este país, aparece traducida al español por Ramón Xirau y el autor. La versión definitiva, aumentada, aparece en las Obres Completes. 3. Narrativa. 1., y más recientemente aún (1986), publicada por Edicions del Mall. El prefacio con que Bartra introduce la obra -y que ha permanecido invariable en las diferentes ediciones- proporciona im

(48) Llorenç Soldevila, "Narrativa d'Agustí Bartra". Faiç, núm. 2, Manresa, julio de 1975, p. 19.

(49) Anna Muria, Crònica..., op. cit., p. 45.

portantes claves: el héroe homérico le impone al poeta "su inmortal vigencia" al descubrir que ambos son esclavos del regreso, y que no desistir del retorno es crearlo; el héroe que se impone es el que sabe "ser a la vez acción y testimonio"; la obra no intenta ser ni paráfrasis ni glosa ni adaptación de la Odisea, sino un texto sobre algunas figuras y temas homéricos de su interés; esto, que inicia el autor como ejercicio y oficio de fantasía, trasciende sus propios límites para volvérselo "espiritualmente vital."⁽⁵⁰⁾

Una de las características que más ha llamado la atención de todos los que se han acercado a este texto con espíritu crítico es la manera como Bartra logra conjugar el manejo de distintos géneros literarios, lo cual, según Miquel Dolç, lleva a pensar en la técnica de Joyce: mientras éste "mezclaba pavorosamente en su Ulises las formas de la narrativa, del monólogo, del teatro, del flujo de la conciencia o de la parodia, Bartra conjuga en su Odiseo narrativa, diálogo y verso, haciéndonos ver cómo es convencional toda clasificación de géneros."⁽⁵¹⁾

El tratamiento de este mito en la obra de Bartra es totalmente libre y subjetivo; y el hilo conductor en toda la obra es la idea predominante del retorno: el paisaje es más catalán que griego; y el tiempo en que se desarrolla la ac-

(50) Cf. Agustí Bartra, Odiseo, México, Tezontle, 1955, pp. 7-10.

(51) Miquel Dolç, Introducción a las Obres Completes. 3. Narrativa. 1. Barcelona, Edicions 62, 1986, p. 13.

(52)
ción más cercano al de hoy que al clásico. La obra "refleja los conflictos y los misterios que vive el hombre de ahora y siempre. Ulises es deliberadamente una transposición del propio poeta en el sentido de un destino de exilio y retorno parecido al suyo."⁽⁵³⁾

La obra consta de cinco partes: la primera, la tercera y la cuarta están divididas en episodios o secuencias independientes; la segunda y la quinta constituyen dos bloques más o menos autónomos.⁽⁵⁴⁾

Una última observación, desde el punto de vista estilístico, tendiente a desmentir la acusación que con frecuencia se ha hecho a Bartra de ser excesivamente retórico, se desprende del comentario de Pere Calders, en la primera reseña que se elaboró sobre Odiseo:

...conservando su fondo de inquietud viva y actual, se inclina por un clasicismo en la forma que le permite servirse del idioma, o tal vez mejor diríamos servirlo, con un señorío raramente conseguido. Su oposición a la cosa vulgar y popular, el ceñirse a la belleza de expresarse con un tono elevado y conciso y conducir el pensamiento a través de la palabra con un rigor extremo no lo dejan caer nunca en la banalidad. (55)

Cristo de 200,000 brazos (1958) es, al decir de Marra-López, un bello y doloroso poema en prosa. La novela es una reelaboración, una recreación completa de la que había es-

(52) Cf. Anna Muria, L'obra..., op. cit., p. 195.

(53) Ibid.

(54) Cf. Miquel Dolç, Introducción..., op. cit., pp. 15-31.

(55) Pere Calders, "L'Odiseu d'Agustí Bartra". Pont Blau, Año II, núm. 11, México, septiembre de 1953, p. 212.

crito hacia quince años, Xabola; "Bartra es implacable con su obra; son muy pocas las composiciones que se conservan en su estado original, y numerosas las por él enterradas de finitivamente, en especial de los primeros años. Cuando tiene que traducirse, las modalidades del otro idioma, aunadas al paso del tiempo, le exigen aun más modificaciones"⁽⁵⁶⁾. La Editorial Novaro le había pedido que tradujera Xabola al español para una edición de quince mil ejemplares, y Bartra emprendió la tarea con el rigor que le caracterizó siempre. La novela, considerada como tal tanto por los planteamientos como por los resultados (los elementos de ficción, el marco donde se desarrolla la acción, las impresiones elaboradas), no deja de ser, por otra parte, un relato inclasificable, híbrido (debido a la falta de verdadera acción y a la profusa variedad estilística), "donde se enlazan los cuadros de la pasión y del martirio de cien mil hombres de veinticinco, treinta, treinta y tres o más años que forman un 'Cristo de doscientos mil brazos'..."⁽⁵⁷⁾. El título definitivo de la novela, como apunta Anna Muria, señala con más precisión su tema: no sólo la circunstancia de los cuatro compañeros (Tarrés, Roldós, Vives y Puig) que comparten la chabola que ellos mismos construyeron, sino, predominantemente en el fondo, la de todos los que llenaron aquel campo de concentración; por ello rebasa la obra lo meramente testimonial.

(56) Anna Muria, Crónica..., op. cit., pp. 60-61.

(57) Francesc Vallverdú, Escrits..., op. cit., pp. 54-55.

La novela está dividida en tres partes, en las que se intercalan fragmentos de poemas, notas del carnet de Vives, y hasta la traducción de un antiguo poema alemán.

Deméter (1961), aparecida en México, en español, será finalmente incluida en Odiseo como su segunda parte, con el título de "Doso". El tema proviene de un himno homérico. El argumento del libro se basa en la narración que hace Calixta a Ulises de la historia de Doso (uno de los nombres que recibe la deidad griega Deméter), tal como ella la había vivido. Deméter es la encarnación de la tierra, la personificación del paisaje y de la naturaleza; y de sus amores con Poseidón, dios del Mar, será ella quien triunfe.

Con La luna muere con agua vuelve Bartra a trabajar el género novelístico, sólo que esta vez el tema es mexicano. Braulio Solar, un viejo leñador que agoniza, va recordando a trechos los episodios de su vida. La obra se publicó en 1968, en español, editada por J. Mortiz, y en catalán, en Barcelona, por la Editorial Picazo. Esta obra se analiza ampliamente en el último capítulo.

D) Teatro.

Octubre (1951) es la primera pieza teatral escrita por Agustí Bartra. En 1954 la sección de teatro del Orfeo Catalá de México la estrenó; y apareció en Pont Blau, revista catalana publicada en México, en febrero de ese mismo año.

Los protagonistas son Emilio y Roberta; él es un hombre vencido, fracasado, y a lo largo de toda la obra permanecerá cubierto hasta la cintura bajo un paraguas, inmóvil; ella representa el espíritu que se subleva ante la sordidez de la vida pasada, en que fue marginada por Emilio, entonces su marido.

El tema central es la frustración, acompañada por el aislamiento que suelen padecer los seres humanos respecto de sus congéneres.⁽⁵⁸⁾

Cora y la granada se representó en el Teatro orientación de la ciudad de México a principios de 1958; y poco después apareció en "México en la Cultura", suplemento cultural del diario Novedades.

En la obra predomina el símbolo sobre la anécdota; el mito trabajado en ella por el autor es el de Perséfone, trasladado a la vida moderna: "Cora cree poder escoger entre dos hombres a los que ha citado, pero es escogida por Hades y bajada al infierno, representado por la estación del metro."⁽⁵⁹⁾

La noia del gira-sol, escrita entre 1951 y 1955, permaneció inédita hasta 1982. Retoma en ella el autor el tema de su cuento "Girasols" (de L'estel sobre el mur) y lo transforma. Tomás tiene escondido en casa a David, su amigo entra

(58) Cf. Anna Muria, L'obra..., op. cit., pp. 205-206.

(59) Ibid., p. 207.

nable, mientras éste último puede huir para seguir luchando por sus ideales. Delia, esposa de Tomás, y David están enamorados. Clara, hermana de Tomás, también está enamorada de David. Los dos amigos encaran el conflicto de la rivalidad amorosa sin encono y dejan que sea Delia quien se decida por alguno. El final de la obra es ambiguo, ya que no se da a conocer la decisión de Delia.

Pero la obra gira en torno no sólo del conflicto amoroso de los protagonistas; también está presente el drama de un país subyugado, el cual se plantea por medio de la obligada elección entre la resistencia pasiva (Tomás) y la acción (David).⁽⁶⁰⁾

El tren de cristal, publicada en español en Cuadernos Americanos (1966) está basada en La metamorfosis, de Kafka, de la cual conserva las ideas básicas y la atmósfera general, si bien amplía el texto, es más minucioso en la psicología y situación de cada personaje, y aporta algunos elementos nuevos.

El título de la obra obedece, al decir del propio Bartra, a que:

... el tren de cristal [es] símbolo del alma individual que trasciende a símbolo general del alma humana, vehículo donde va toda la humanidad conde nada a la desaparición y destinada a la resurrección a través del amor y del ser real... (61)

(60) Cf. Ibid., pp. 209-210.

(61) Agustín Bartra, Presentación a "El tren de cristal". Obras Completas. 4. Narrativa. 2. Teatro, op. cit., p. 427.

L'hivern plora gebre damunt el gerani, publicada en Barcelona, es una obra escrita por encargo. Bartra tenía el proyecto de escribir un ciclo de cuatro obras sobre las cuatro estaciones, símbolo de las diversas etapas de la vida del hombre: había escrito hacia tiempo dos: Cora y la granada, la primavera-adolescencia, y Octubre, el otoño-madurez (la pieza sobre el verano no llegó a escribirla); y como con ambas no se llenaba la duración necesaria para presentar un espectáculo, Feliu Formosa le pidió que completara el ciclo; así surge L'hivern..., cuyo tema es el invierno-vejez, la decrepitud, visto a través de la pareja de protagonistas ("presencias" les llama Bartra), Lena y Blai, personajes igualados en la dolorosa vivencia de la inutilidad de sus actos cotidianos, en la soledad y la espera de la muerte.

Aunque cada una de las tres obras tiene una estructura dramática diferente, y constituye una unidad muy diferenciada, presentan un punto de contacto más o menos simbólico: el árbol que aparece como parte de la escenografía en todas ellas, y que en cada caso presenta el estado propio de cada estación; y un fanal, sugeridor del ambiente urbano.

Formosa entronca L'hivern... con el Becket de Esperando a Godot, tanto por el papel que juega la escenografía, la idea de repetición y de carencia de objetivo, y la del payaso aplicada al protagonista masculino, como por los datos básicos, invariables y constantes que preludian el fin -preludio indefinido y no aclarado-; y con Esquilo, por la con-

cepción trágica y la función primordial del monólogo dentro de la muy pensada estructura. Califica la obra como "insólita y alucinante, extraña, caótica y difana a la vez", caso sin parangón dentro del teatro catalán.

E) Ensayo.

¿Para qué sirve la poesía? es la conferencia dictada en castellano por Bartra en la Universidad de Maryland, en 1969, que seis años más tarde publicará, ampliada y en catalán, la Universidad de Barcelona, con el título El somriure del gat. Per què serveix la poesia? El tema, obvia decirlo, es el señalado en el título; y Bartra logra sumergir al lector, en unas cuantas páginas eruditas al tiempo que diáfanas y muy poéticas, en ese profundo misterio.

Sobre poesía (1980) es un libro singular, construido a base de fragmentos (de poemas, de cartas, de conferencias, de entrevistas, de prólogos, de biografías, de novelas) que abarcan más de treinta y cinco años de labor literaria de Bartra, situado bajo el rubro de ensayo porque el autor presenta ideas, sugerencias y sentimientos personales acerca de ella; así, "su libro no da un corpus teórico estructurado y argumentado sobre poesía, sino que ensaya una serie de aproximaciones de tipo creativo a la esencia de la poesía, inexplicable por cualquier otro camino que no sea el de la

(62) Cf. Feliu Fromosa, Prólogo a L'hivern plora gebre damunt el gerani. Barcelona, Edicions del Mall, 1984, pp. 5-12.

misma poesía: para Bartra, la única forma sensata de acercarse al misterio esencial de la poesía es justamente a través de ese misterio, 'porque también se habla mal en las ⁽⁶³⁾trañas del espíritu si no es con entrañable espíritu'."

Poesia i mite, discurso de clausura del Segundo Coloquio de Estudios Catalanes en Norteamérica, celebrado en la Universidad de Yale en abril de 1980. En 1982 la Abadía de Montserrat lo publica como opúsculo. El tema, como lo evidencia el título, gira en torno a la poesía y el mito, la interrelación entre ambos, y la significación de la poesía para el hombre.

F) Antologías.

Una antología de la lírica nord-americana es su trabajo más destacado en este campo. La obra apareció originalmente en catalán, en México, en 1951; y posteriormente en castellano, en 1952 y 1959. La primera edición -la catalana- incluye a cincuenta y tres poetas norteamericanos más una addenda con ocho poesías indígenas (papago, shoshona, hopi y navajo), traducidas de la versión en inglés por el propio Bartra: la sección antológica está precedida por un excelente prefacio y se incluye también una nota biobibliográfica para cada uno de los autores seleccionados. La edición de 1952 incluye a cuarenta y ocho poetas más diecisiete poemas

(63) Miquel Desclot, Prólogo a Sobre poesía, op. cit., p. 8.

aborígenes, seguidos de una sección de notas biográficas y críticas; también se incluye una introducción que, como el prefacio de la edición catalana, presenta un breve pero profundo recuento y caracterización de la poesía norteamericana. La edición de 1959, preparada a petición de la Universidad Nacional Autónoma de México, incluye a treinta poetas y cuatro poemas aborígenes, es bilingüe (inglés-español) y va presidida por un prólogo muy aclarador, elaborado pensando en el tipo de lector a quien va dirigido el libro. La obra ha merecido innumerables elogios, por la aportación que representa, por los valores que contiene y por la elevación del tono crítico con que se revela Bartra.

Adán negro. Poetas negros en lengua francesa es otro ejemplo del acierto de Bartra en estos menesteres. Aquí selecciona y traduce a doce poetas, y presenta nueve poemas aborígenes (bantú, fang, dogón, ronqué, fanti, dahomey, de los pigmeos y de Mali); el prólogo es una muestra más de su calidad como crítico.

Presencia de García Lorca es la emotiva aproximación de un poeta a otro gran poeta sentido y admirado.

La amplia gama de autores y temas antologados y prologados, con igual eficacia y buen tino, puede apreciarse en la Hemerobibliografía presentada al final de este trabajo.

G) Traducciones.

Agustí Bartra fue extraordinariamente fértil también en este terreno: tradujo fundamentalmente poesía, narrativa (preferentemente cuento y novela), y, en menor escala, ensayo; y lo hizo del inglés (lengua en la que era autodidacto) al catalán y al castellano, y del francés al español. La lista proporcionada en la Hemerobibliografía que complementa este estudio es buena prueba de ello. (64)

Siempre que se le proporcionó la oportunidad, a la traducción del texto hizo preceder breves, agudos y clarificadores prólogos que introducen la obra y al autor de la misma con una claridad, una riqueza y una exactitud envidiables; no requiere Bartra de muchas cuartillas para precisar el qué, el quién y el cómo con verdadera maestría. Basten como ejemplos Poesía, de Apollinaire; Las historias del Buen Dios, de Rilke; Cuaderno de un retorno al país natal, de Césaire Aimé Y Primeros libros proféticos, de William Blake.

(64) En el exilio, la labor de traducción se realizó más como un trabajo "mercenario" que por motivos estrictamente culturales o específicamente literarios, ya que representó una fuente de ingresos si bien magra relativamente segura para el presupuesto familiar de muchos exiliados. Bartra no fue la excepción; y si la lista de sus traducciones es tan extensa, ello se debe en buena parte a la constante y valiosísima ayuda de Anna Muria, su mujer; sin embargo, es menester aclarar que siempre que se trató de poesía fue Bartra exclusivamente quien se abocó a esta tarea.

CAPÍTULO IV

EL QUETZALCOATL BARRIANO

Cayó al suelo un jade;
ha nacido una flor;
es tu canto.

Cuando tú lo elevas
aquí en México es flor que luce cual sol.

Elogio de un poeta
(fragmento)

A) Gestación y llegada.

Mucho tiempo le tomó a Agustí Bartra decidirse a incorporar en su corpus literario el país que lo cobijó durante su largo exilio. No fue fácil para él hacerlo, porque las características que definen su producción literaria sobrepasan el acercamiento superficial o meramente circunstancial a los temas de su elección; siempre tuvo necesidad de compenetrarse con ellos al extremo no sólo de sentirlos suyos si no de hacerlos suyos, es decir, de dotarlos de esa peculiar cualidad que logra que el lector, al ir deslizando la mirada por las palabras, comprenda que está compartiendo una determinada visión del mundo y de sus componentes, que el autor busca no sólo decir a su manera su verdad, sino, fundamentalmente, hacer partícipes de ella a sus congéneres no con el prurito de encontrar panegiristas o engendrar epígonos sino simplemente porque no está solo ni escribe sólo para él, porque, como dice el propio Bartra en un intento por aclarar lo que significa para él la poesía, "más que como una magia literaria operante, el espíritu de la poesía vive como palpitación, nacerencia y nostalgia en todas las criaturas humanas. [...] y a ellas van dirigidas las palabras que, forjadas en una gran soledad solidaria [...], crean una inmensa compañía."⁽¹⁾

(1) Agustí Bartra, Prólogo a La luz en el yunque. México, Era, 1965, p. 11.

Bartra, cuando escribió sobre México escribió también pa-
ra México y para los mexicanos; quiso incorporar a éstos al
conjunto de interlocutores de su obra no precisamente con
el afán de hacer explícito su agradecimiento hacia el país
y los habitantes con quienes tanto compartió y de quienes
aprendió tantas cosas, sino más bien porque los sintió y
los supo parte de esa "inmensa compañía" resultante de su
inspiración y trabajo como escritor y porque, al apropiarse
-a su manera- de lo mexicano, hubiese sido inconcebible que
darse fuera y dejar fuera al mismo tiempo a los herederos y
actores de esa parcela del mundo que llegó a hacer suya por
medio del conocimiento profundo, de la solidaridad y herman-
dad que le suscitó, y de lo que le significó en el ámbito
de la recreación y la creación estrictamente literarias.

Su fascinación casi obsesiva por los mitos, fascinación
que, por otra parte, consigue contagiar en muchos de sus
lectores y que constituye una de las constantes de su obra,
lo llevó de manera natural al sugestivo terreno de la mito-
logía prehispánica mexicana.

Si un día escribo algo de tema mexicano -dijo en
una ocasión a su esposa, a quien extrañaba que en
tantos años de vivir en México no hubiese escrito
nada sobre este país- será sobre la figura de
Quetzalcóatl [...] fue en 1957 cuando comenzó a
pensar con deseo de creación y a prepararse leyendo
de los viejos documentos, las crónicas, la poesía
náhuatl, la Historia de Sahagún, las obras de Gar-
ribay y de Portilla. (2)

(2) Anna Muria, Crónica..., op. cit., p. 231.

El proceso de creación fue un proceso difícil no sólo por lo que significaba en sí mismo -sobre todo conociendo el rigor, la férrea disciplina que siempre se impuso Bartra en su quehacer literario-, sino porque implicó para él tener que alejarse de sus hondas raíces mediterráneas -así ha ya sido sólo temporalmente- a fin de poder sumergirse en un mundo nuevo y diferente, apropiarse de él y ser capaz de recrearlo desde su interior; "le hizo falta desnudarse, sí, de lo que tenía, olvidar lo que era, y empaparse de la fabulosa vida prehispánica; amar a los toltecas, el pueblo de cultura y paz, identificarse con la grandeza humana de Quetzalcóatl y absorber la estremecedora poesía y la profunda filosofía del mito". El resultado de este proceso lo resume Bartra mismo con una sola frase: "Ha sido uno de mis más intensos esfuerzos creadores."

El extenso, profundo y complejo poema Quetzalcoatl, iniciado en noviembre de 1957 y concluido en febrero de 1959 -escrito originalmente en español y vertido al catalán para incorporarlo al primer volumen de su Obra Poética Completa- no recibió la acogida esperada; unas cuantas reseñas que,

(3) Ibid., p. 232.

(4) Carta de Agustí Bartra a Anthony G. Lo Re (de North Carolina), fechada el 10 de febrero de 1960.

(5) Agustí Bartra, Quetzalcoatl. México, Tezontle, 1960; Obra Poética Completa. I., op. cit., 1971.

(6) "...Los mexicanos, y me duele decirlo, han hecho poco caso de mi plenilunio [La luna muere con agua], como tampoco se han mostrado nunca interesados en mi Quetzalcoatl". Carta a Carlo Antonio Castro, 28 de noviembre de 1969. Esta falta de interés, difícil de constatar en un país que, por otra parte, parece interesarse sólo por los consagrados ("consagrados" muchas veces sólo gracias a campañas publicitarias bien diseñadas, o a su pertenencia a determinados grupos o "mafias", pero que

aun cuando ensalzaron los valores y la calidad de la obra, no lograron despertar el interés del público lector ni, al parecer, tampoco el de muchos especialistas en la materia..

La obra fue considerada, en ese momento, como el más ambicioso de los vuelos del estro poético de Bartra, obra de esfuerzo descomunal; un intento de reconstrucción "desde dentro" de uno de los grandes mitos de la vida prehispánica; un moderno poema épico que recrea el mito con un fructífero enfoque intuitivo y poético debido al estilo y liberalidad de visión del autor; obra de arrebatada inspiración, de compenetración del alto sentido místico del viejo mito mexicano, en que conocimiento, emoción y arte se aúnan a perfección; poema que exhibe la riqueza del fondo poético que puede expresarse de las antiguas frutas de los textos, "preciosa realización que no puede analizarse, porque la poesía, como los perfumes, es para olerse, no para meterla en alambiques químicos"; obra surgida en un ámbito de dimensiones

de hecho son poco leídos y poco criticados), puede tener explicaciones de muy diversas clases: Bartra no estuvo nunca realmente interesado en promover (en sentido estrictamente publicitario) su obra, eso lo consideró como tarea de las editoriales -en ambos casos serias y prestigiadas: J. Mortiz y el Fondo de Cultura Económica- que aceptaron sus trabajos; tampoco le interesó adscribirse a grupos, asociaciones, clanes o congregaciones literarias, con lo cual aceptaba, tácitamente, una especie de condición de paria de las letras (en tanto que se negó a caer en el tipo de relación de elogios mutuos, frecuente en el mundo de las letras); fue, además, un escritor extranjero interesado mucho más en escribir en catalán que en castellano -con lo que el número potencial de lectores, en México, se reducía muchísimo- y fue muy poco apoyado incluso por sus mismos paisanos; finalmente, cabe también la posibilidad de que su obra mexicana, su interpretación y recreación de México, no haya convencido a los mexicanos.

(7)
 cósmicas y de honduras humanas, y por humanas, universales. Hasta donde se ha podido indagar, por esas fechas solamente un escritor, Manuel Durán, dedica al poema un breve y en cierto sentido acertado análisis que aglutina lo esencial de la obra al tiempo que prelude lo que saldrá a la luz como fruto del estudio minucioso y profundo del texto:

Quando el poema de Bartra se divulgue resaltará claramente en qué forma ha conseguido el poeta penetrar hasta la entraña de lo mexicano. No es solamente por haber residido largos años en México, o por haber estudiado concienzudamente los textos de Sahagún, Garibay y Portilla. Es que el mito de Quetzalcóatl es uno de los nudos centrales en que el pensamiento y la sensibilidad mexicanos entran en contacto con lo universal. (8)

El comentario de Durán, vinculado con los anteriores en lo que se refiere a la relación que guarda "lo mexicano" con lo universal en tanto los mitos -surgidos como una forma de explicación (en todo tiempo y en todo lugar) frente a múltiples interrogantes y preocupaciones que no admiten respuestas únicas, objetivas e irrefutables- vienen a representar para el hombre una forma de enlazarse con la humanidad

- (7) Cf. Francisco Zendejas, "Multilibros", Excélsior, México, 3 de oct. de 1960; Recent books in Mexico, nov. de 1960; Pedro Gringoire, "Libros de nuestros tiempos", Excélsior, México, 9 de enero de 1961; Ángel M. Garibay K., "Luna de enero", Novedades, México, 11 de enero de 1961; Hispano-Americano (semanario), núm. 976, México, 16 de enero de 1961; Books Abroad, Oklahoma, otoño de 1961; El Dfa, México, 29 de nov. de 1962. El entrecomillado corresponde a Garibay.
- (8) Manuel Durán, "La aventura poética de Agustí Bartra". Cuadernos Americanos, Año XX, núm. 3, México, mayo-junio de 1961, p: 254.

entera al reflejar y proyectar sus inquietudes en torno a su ser, su estar y su trascender en relación con el cosmos; plantea, por otra parte, un problema para el que aún no se ha llegado a la última palabra: "la entraña de lo mexicano".

A reserva de abordar esta cuestión más ampliamente en la parte final del trabajo (la denominada A modo de conclusión), es preciso puntualizar aquí que la afirmación hecha por Durán de que Bartra consiguió, en esta obra, "penetrar hasta la entraña de lo mexicano" es muy cuestionable si se la toma literalmente; nadie, hasta ahora, ha pretendido haber lo grado desentrañar y exponer en su totalidad lo que encierra tamaño misterio. Cosa muy distinta es hablar de la autenticidad con que el poeta -en términos de sus vivencias, de su compenetración particular, de sus habilidades y de su inspiración- consigue plasmar una visión, la suya, de aquello que va descubriendo como resultado de una búsqueda permanente (congruente y coherente a lo largo de su trayectoria de poeta) de respuestas que le permitan comprender y explicar el gran misterio que es la vida trasmutándolo en poesía; en este sentido, y teniendo en cuenta que el tema totalizador de la obra bartriana es el Hombre, lo que sí puede afirmarse es que Bartra interpreta en esta obra una faceta de lo mexicano -y así lo asume- desde la perspectiva aglutinadora que el ofrece el mito de Quetzalcóatl (la más humana de las deidades prehispánicas, como se verá más adelante), en el cual se entrelazan una serie de atribuciones sobrenaturales, divinas, con una intención mesiánica, redentora -que se ad-

judica más como hombre que como ente sobrenatural y, por en de, abstracto-, conducente a restaurar la posibilidad de que el ser humano recobre y sea capaz de hacer uso positivo de todas sus potencialidades.

Tendrán que pasar más de quince años para que Quetzalcoatl empiece a ser objeto de interés; y aun así, no con la profundidad y detenimiento requeridos. A excepción de Anna Muria, en cuyo estudio L'obra de Bartra. Assaig d'aproximació el poema y su protagonista aparecen por doquier ejemplificando los temas, las constantes, los símbolos, los elementos todos que configuran la obra de Bartra -todo lo escrito hasta 1975-, y quien es autora también de "La inspiración mexicana", prefacio a la segunda edición de Quetzalcoatl⁽⁹⁾ -trabajo terminado alrededor de 1985-, no se ha llevado a cabo ningún estudio exhaustivo de este poema; sin embargo, a más de veinte años de distancia, la obra comienza a verse ya menos esquemáticamente que como ocurrió a raíz de su aparición.

Francesc Vallverdú destina unas páginas a analizar los aspectos del mito que le interesó retomar y reinterpretar a Bartra (Quetzalcoatl como el creador del ser humano y de todas sus obras; visto más como hombre que como deidad; la trascendencia de las enseñanzas que depositó en su pueblo), para concluir que:

(9) Agustí Bartra, Quetzalcoatl. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1988. (Cultura Universitaria. Serie/Poesía, 41).

El Quetzalcoatl bartriano es, entonces, un canto a la aventura humana, al drama eterno de la vida y la muerte, trascendido solamente por la propia existencia del hombre, que es una historia ascendente de amor y de lucha. Se trata de una visión vitalista del mundo, no exenta de toques idealistas -[...] la figura femenina concebida como protectora y fuente de vida, al lado de la figura masculina con atribuciones de héroe y fabulador-, que se entronca con los mitos bartrianos restantes y los complementa con una peculiar coloración y una imagería desbordantes inspiradas en una mitología de una fuerza prodigiosa. (10)

Para V. Riera Llorca y Albert Manent esta obra es uno de los libros más ambiciosos y difíciles de Bartra; en ella de rrama el autor "todo su saber poético, su aire solar y cósmico, entre los vericuetos de un mundo mágico, primitivo y un río avasallador de energía idiomática y simbólica [...] donde la huella del surrealismo se entremezcla al sentido místico indígena. Con él no sólo rinde homenaje, sino que ⁽¹¹⁾ demuestra su enraizamiento con México."

De muy reciente aparición, la Memoria de los Actes del Simposi Agustí Bartra incluye una serie de ponencias y comunicaciones donde Quetzalcoatl aparece sucinta pero incisivamente perfilado; se dice, entre otras cosas, que en él "Bartra había de buscar, enlazándolas con soluciones órficas y expedientes homéricos y bíblicos, las más estrictas dimensiones del hombre en sus proyecciones social y metafísica.

(10) Francesc Vallverdú, "Introducció a la poesia d'Agustí Bartra". Agustí Bartra, Obra Poètica Completa. 1. 2a. ed. Barcelona, Edicions 62, 1985, pp. 5-34. (A Quetzalcoatl le dedica las pp. 18-22; la cita corresponde a la p. 22).

(11) Cf. V. Riera Llorca y Albert Manent, "Literatura catalana en el exilio". El exilio español de 1939, tomo 6, op. cit., p. 199.

El hombre-aurora se transforma ahora en el hombre-luz, en hombre y dios solar, en estrella que muere y resucita, encarnación del eterno retorno"; y que con esta obra Bartra "se arraigó en una realidad nueva en la cual también se reconoce como hombre y como creador."⁽¹³⁾

Todos estos antecedentes permiten recapitular que hasta la fecha los estudiosos y críticos de la literatura mexicana prácticamente han ignorado esta obra, o se han contentado con dedicarle unas cuantas cuartillas elogiosas como un reconocimiento al autor por su interés en lo mexicano; que el estudio pormenorizado y profundo del poema apenas comienza, y esto, por parte de unos pocos historiadores y críticos literarios catalanes quienes, presumiblemente, trabajan con la versión catalana y no con la versión original en castellano; que Anna Murià -quien no tiene pretensiones de crítica literaria aunque haya demostrado mayor agudeza interpretativa que algunos que se tienen profesionalmente por tales- es la única que ha dedicado numerosas páginas a tratar de desentrañar y aclarar el sentido de esta pieza literaria, tanto como parte de la totalidad de la obra de Bartra cuanto

(13) Miquel Dolç, "Constants en la poesia d'Agustí Bartra" y Feliu Formosa, "Els mites a l'obra de Bartra". Actes del Simposi Agustí Bartra, Faiç (revista literaria). Manresa, Generalitat de Catalunya, Ajuntament de Manresa y Ajuntament de Terrassa, núm. 30, octubre de 1988, pp. 14 y 73 respectivamente. En esta publicación se señala que, por causas ajenas a la voluntad de la comisión organizadora, no pudo ser incorporada (y tampoco fue leída en el acto) la ponencia "Les fonts mexicanes en l'obra de Bartra", de Ramón Xirau, amigo y gran conocedor de la obra del poeta; situación lamentable por obvias razones.

en lo que tiene de particular y específico respecto de las demás.⁽¹⁴⁾

Los dos ensayos de Anna Murià citados líneas arriba representan, pues, en principio, el marco de referencia insustituible e ineludible para emprender cualquier intento de análisis de Quetzalcoatl. Aun cuando ella misma diga, en el prefacio a L'obra..., que su estudio de la misma se contrapone a las buenas costumbres literarias por emprenderlo sin las condiciones que impone un ensayo crítico, sino con agitación, ignorancia, visión subjetiva y pasión -resultado de su larga y honda unión y comunión con el poeta-, lo que se hace evidente a los ojos de cualquier lector es que se trata de un ensayo riguroso, detallado, lúcido, serio, y en buena medida objetivo y convincente, de la producción literaria de Agustí Bartra.

El acometimiento de esta tarea lo hace por varias vías. L'obra... está dividida en dos grandes partes: la primera se dedica a revisar los temas y las constantes de la producción bartriana hasta 1975; y la segunda, "Noticia de les unitats en l'obra de Bartra", hace una presentación de cada una de ellas. En "La inspiración mexicana", el análisis de

(14) Como dato curioso, hay quien acusa a los principales estudiosos de Bartra de hacer su trabajo "desde la pleitesía"; como si el hecho de haber estado cerca del autor o gustar de su obra tuvieran necesariamente que repercutir en la objetividad y toma de distancia para el análisis de la misma. Así opina Josep Paulí ("Entre el mito y el hombre", La Vanguardia, 8-VII-1982, sección "La cultura", p. 44), citado por Ricard Salvat en su "Introducció" a Agustí Bartra, Obres Completes. 4. Narrativa. 2. Teatre. Barcelona, Edicions 62, 1987 (Clàssics catalans del segle XX), p. 7.

Quetzalcoatl se lleva a cabo utilizando como recursos la comparación y el contraste; este ensayo presenta obras mexicanas creadas por escritores extranjeros que vivieron o conocieron México (lo cual es muy distinto) -por diversas razones, en épocas diferentes y en disparidad de circunstancias-, con el propósito de "establecer -como ella misma señala- comparaciones, paralelismos y divergencias" entre la visión de México de éstos y la de Agustín Bartra a fin de ver como se da "el hecho de la inspiración mexicana en el aliento de la creación poética."⁽¹⁵⁾

Tanto Quetzalcoatl como el Quetzalcoatl bartrianos atestiguan en L'obra... las preocupaciones del poeta por dar cuerpo, fondo y forma literarios, a sus grandes temas. Dentro de su concepto de hombre este personaje aparece tanto como el hombre doblegado -aunque no alienado- (una especie de Sísifo) que trastabilla y cae -pero que en el caso de Quetzalcoatl "se endereza con el canto"- cuanto como el hombre héroe, aquel que "alzado sobre los otros hombres por actos de su brazo y de su espíritu" sin embargo no está exento de "debilidades y ternuras de hombre" ("Quetzalcoatl el Hombre-Luz, el Salvador, el Maestro, [...] se embriaga y ama y tiene miedo y llega a ser un viejo llorica").⁽¹⁶⁾

(15) Anna Murrià, "La inspiración mexicana" (ver nota 9), p. 3. La paginación, cada vez que se cite este ensayo, corresponde a la fotocopia del mecanografiado inédito, ya que la segunda edición de Quetzalcoatl salió a la luz después de haberse concluido este trabajo.

(16) Cf. Anna Murrià, L'obra..., op. cit., pp. 13-17.

El Hombre, que como ya se mencionó en el capítulo anterior es el tema totalizador de Bartra, remite a otros grandes temas y constantes presentes, casi todos ellos, en el poema objeto de este análisis. Así, la vida, que más que tema o idea es la esencia y credo tácito que permea la obra completa del autor, aparece cantada y exaltada en este poema; este "panvitalismo" -como lo llama Bartra- está manifestado en el poema por medio de la figura de Tonatiuh -deidad a quien se identifica con la Vida resumiendo así todas las excelcitudes del dios Sol-; y la muerte, que el poeta niega siempre, lo hace poner en boca de Quetzalcóatl expresiones tales como: "Algo muere en todo nacimiento y algo nace en toda muerte"; "la muerte es grande porque sólo existe a fin de que el espíritu pueda alzar los estandartes del sueño y de la resurrección"⁽¹⁷⁾. Vida y muerte, entonces, se entroncan con su idea del eterno retorno -"idea poética, más que [...] pensamiento metafísico o [...] teoría biológica [...], conversión de un sentimiento en belleza"⁽¹⁸⁾-, que está en la muerte, en la vida, en el cosmos, en el amor; y que para Quetzalcóatl es "engendrado por la eyaculación de los soles del

(17) Cf. Ibid., pp. 41-46.

(18) "La base nietzscheana de su idea poética del eterno retorno es declarada francamente por Bartra al adoptar la misma expresión con la cual denominó su doctrina el visionario alemán. Pero [...] aun cuando el pensamiento nietzscheano sea posiblemente procreador del concepto bartriano del eterno retorno, el relieve no pasó de pensamiento a pensamiento, sino de visión a visión, [...] es la poesía de Nietzsche, no su filosofía, aque llo que puede haber encendido la chispa en el espíritu de Bartra. Por eso es tan poco ortodoxa su transposición de la idea dentro de la propia poesía". Ibid., p. 52.

infinito amor, [...] puentes [...] entre la nada y el futuro."⁽¹⁹⁾

Futuro y libertad, libertad y guerra y paz son temas que también se tocan en Quetzalcoatl. Anna Muria define a Bartra como "un militante de la esperanza", entendida ésta como el futuro colectivo de un pueblo o del mundo; por ello, al recrear Bartra una figura del pasado, de un pasado tan lejano, lo hace en función de las perspectivas futuras y, cabría agregarse, de ese eterno retorno de que se ha hablado, vinculándolo con la libertad, una libertad "vivida desde dentro, [...] inalienable [...]. La eternidad quemante de Quetzalcoatl a la hora de su muerte-metamorfosis es una 'libertad hilada' que se ha tenido que ganar y elaborar con el trabajo paciente de los hábiles dedos en la rueca de toda una vida."⁽²⁰⁾

Por otra parte, Quetzalcoatl, el dios-hombre del pasado-futuro es un baluarte de la paz; la explícita defensa que de ella hace no sólo con su palabra sino con sus propios actos -visibles tanto en el mito religioso como en el legendario y en el histórico- lo convierten a los ojos de Bartra en alguien facultado para hacer "partición de paz, como de una riqueza que pertenece a todos, después de decir al guerrero que lllore sobre su espada"; por ello rechaza a los viejos de la guerra -guerra que, de este modo, queda defini

(19) Agustí Bartra, Quetzalcoatl, (1a. ed.), op. cit., p. 64.

(20) Cf. Anna Muria, L'obra..., op. cit., pp. 73-76 y 83-84.

da en toda su magnitud por medio de la metáfora alegórica y simbólica con que Bartra caracteriza a esos viejos: "apestos ⁽²¹⁾ buitres de la historia."

La guerra obligó a Bartra a exiliarse, pero "la cualidad inclita de este exilio" -el del poeta y el que está en su obra- fue la voluntad de no rendirse para no reducirlo a una mera huida; de aquí que su obra no sea la de un fugitivo sino la de alguien que se negó a doblegarse. En este sentido, el mito, la leyenda y la historia de Quetzalcóatl -tanto si se quiere hablar de uno solo o de sus múltiples "encarnaciones"- ofrecieron al autor otro vínculo con su propia historia y con la de buena parte de la humanidad, y lo acercaron aún más a este personaje:

Así el poeta un día pudo decir: "ser vencido era grande". [...] afirmación que le surgió en el poema Quetzalcóatl, porque una vez más la realidad no rehúible del exilio se hace presente aquí [...]. Los toltecas también tuvieron su éxodo; y el poeta, que sabía con su carne cómo es un éxodo, podía encontrarse dentro de aquella multitud que "dejando atrás el rostro teñido de las batallas/ buscaron la bondad en los brazos de los caminos... sin limosna de cielo ni auxilio de horizonte". (22)

En los apartados "Idea de la poesía" y "Poesía-tiempo" de su ensayo sobre la obra del poeta, Quetzalcóatl es uno de los libros tomados por Anna Murià para ejemplificar como entiende y transmite Bartra la función del poeta y los alcances de la poesía: en Quetzalcóatl florece una voz cuya

(21) Cf. Ibid., pp. 89-91. (En la edición en español los llama: "zopilotes de la historia, / abuelos de negro frío").

(22) Ibid., p. 102.

raíz son sus hermanos, y cree que sólo "la palabra que posee, crea y salva" puede decir la medida y el misterio porque, al ser poesía, es defensa contra la sordidez moral.

Si "la poesía es el tiempo esencial en la palabra transfigurada", entonces bien puede afirmarse que

Quetzalcoatl es el poema del Tiempo. El que satura todo el libro, el verdadero protagonista, el que está presente en cada verso y en cada movimiento o palabra de la figura histórica y mítica sujeto de esta poesía es el tiempo: macrocósmico y microcósmico, universal, telúrico y humano. La misma figura de Quetzalcóatl es tiempo: es mañana y atardecer, es perpetuidad; estrella, es eterno retorno, es aire, espacio -pájaro- y es tierra, permanencia -serpiente-, es temporalidad, hombre y eternidad, dios, el que llega, ya estaba y regresa. [...] tiempo absoluto [...], cósmico, [...] histórico, [...] existencial [...]. Para él son sinónimos tiempo, vida, sol, agua, y la muerte es el país sin tiempo, la piedra es la eternidad muerta, el estar sin ser que no es tiempo ni lo crea. [...] Hombre-Luz, encontrará el tiempo esencial cuando nazca en el descenso, cuando crea (23) [...] que se parece a todos y nunca será repetido.

Paralelamente a estos temas, en L'obra... se revisan otros elementos igualmente importantes para entender y situar Quetzalcoatl dentro de la producción bartriana. El primero es la mujer, vista como Mujer-Madre-Tierra, como uno de los componentes del tema erótico o amatorio, y como ejemplo de la inspiración que dieron al poeta algunas cosmogonías. Nanotzin, compañera de Quetzalcóatl, es una más de las figuras femeninas de primer plano típicamente bartrianas, que son siempre amorosas, telúricas, protectoras y maternales;

(23) Ibid., p. 178.

la mujer se parece a la tierra y el hombre ama en ella la tierra [...]. En toda la obra de Bartra se prodigan las imágenes de la tierra por figuración de la mujer, pero donde encontramos que es más total, más clara y más precisa la identificación es en la embriaguez de Quetzalcóatl, cuando hace de Nanotzin un país. (24)

La humanización de la naturaleza y los cinco elementos de la misma (tierra, agua, aire, fuego y luz) manejados por Bartra son, por su parte, otros tantos componentes que cobran singular relieve en el poema, los ejemplos a este respecto podrían llenar páginas enteras; Anna Muria lo sintetiza diciendo que "la naturaleza que siente y hace sentir Bartra es antropomorfa y más a menudo ginecomorfa", y que en Quetzalcoatl el sol, elemento privilegiado por el poeta, es sujeto de alabanzas y letanías (aparece elevado al rango de deidad: Tonatiuh) porque su importancia es mucho más simbólica que pictórica: "es la plenitud de la vida noble, y [...] es noble aquel que posee el sol dentro, quien puede mirar el sol sin bajar los ojos, quien siembra el sol, y que se pueden sembrar semillas de sol."⁽²⁵⁾

Estos últimos componentes conducen de manera más directa a lo que "constituye la materia primordial de la poesía bartriana, sin la cual para él no hay poesía posible [...] la imagen. Él tiene que decir a través de imágenes" porque en la poesía las imágenes "sirven para salvar los obstáculos y las vueltas de estas trabas [las trabas lógicas] y llegar de un golpe a la visión síntesis"⁽²⁶⁾; de aquí que busque cons-

(24) Ibid., p. 26; cf. pp. 21-32 y 55-59.

(25) Ibid., pp. 24 y 39.

(26) Ibid., pp. 121-122.

tantemente dotar a las palabras de una fuerte carga simbólica. Quetzalcoatl es una prueba excelente de la maestría de Bartra en este terreno; del sinnúmero de símbolos que contiene el poema, Anna Murià trabaja ampliamente el de la Estrella, por considerarla "una de las expresiones simbólicas más importantes, más repetidas y con más diversidad de significación". "La Estrella es él, Quetzalcóatl, según el mito: la que nosotros llamamos Venus. Pero para llegar a serlo eternamente le hizo falta inmolarse. La Estrella, según Bartra, inspiró siempre los actos, los pasos, las palabras y los pensamientos del caudillo tolteca, su Hombre Luz, quien comenzó su destino de Fundador trazando en el cielo un círculo 'que cerraba en sí mismo el beso y la Estrella', el amor y el espíritu"; la Estrella simboliza espíritu, alma, belleza, eterno retorno, amor, tierra; después de haber dado vida Quetzalcóatl a los huesos de los muertos con la sangre de su propio miembro viril, aparece como Estrella el Espíritu universal a quien le dará su propia vida: cuando ya todo él está convertido en cenizas, "su corazón, endurecido en el símbolo, sería la Estrella para los herederos."⁽²⁷⁾

En "El misterio", "Las esencias del pensamiento" y "Dos culturas" -tres apartados de los diecinueve en que divide Anna Murià su estudio de la producción de Bartra- se anotan otros aspectos más sobre Quetzalcoatl. En relación con el misterio, cuya parte más fascinante es la magia ("que toca los sentidos con contacto impalpable"), se dice que este

(27) Ibid., pp. 146, 147 y 148.

poema es, todo él, magia y misterio -cómo no serlo, si Méxi-
co es un pueblo mágico y se supo captar esa magia-. Las
esencias del pensamiento se traducen, entre otras, en el em-
pleo profuso de tres palabras: corazón (que atiende a los
sentimientos); alma (que tiene, hasta cierto punto, carác-
ter individual, se considera como la parte más importante
de la personalidad y constituye la vivencia total de la
esencia de hombre; especie de receptividad y proyección de
tipo cósmico; vista como la gran inocencia de los seres); y
espfitu (percibido y utilizado como una fuerza universal
que evita que las tinieblas ahoguen la vida humana; en la
preocupación de Bartra por los conceptos ser y estar, nacer
y descender y llegar; en la problemática planteada por su
forma de entender y manejar el tiempo; y en la discusión
acerca del yo [que a menudo resuelve por la dualidad o por
la pluralidad -como es el caso de Quetzalcóatl-]). En lo
que respecta a "Dos culturas", Bartra -exponente literario
de la cultura griega clásica (de la que se siente heredero
y que ejerció verdadera fascinación en él); y de la cristia-
na (en la que fue educado, que es su molde social y su tra-
dición)- en su Quetzalcoatl proyecta lo que Anna Murlià deno-
mina como "una infiltración 'onfrica'" de sus posesiones
culturales; esto se ejemplifica con la existencia subyacente
o subconsciente en este poema del mito de Orfeo (Nota al
Canto VII de la obra) y con otra "relación onfrica": la que
se da entre la figura de Quetzalcóatl y la del Jesús evangé-
lico (el título mismo del Canto V: "El sermón del lago" y

las resonancias cristianas de algunos giros lingüísticos allí utilizados, aunque estos últimos mezclados "con reminiscencias del tono con que suena la poesía náhuatl"⁽²⁸⁾.

Finalmente -aun cuando no se haya seguido el orden lineal de los apartados que conforman la primera parte de L'obra... para presentar sucintamente las consideraciones vertidas en torno a Quetzalcoatl-, "La voluntad mítica" toca un aspecto esencial para el análisis de este poema: la manera como Bartra toma, reinterpreta, recrea y participa de los mitos, tan consustanciales a su obra. Este aspecto se retoma más adelante.

El segundo de los textos que Anna Muria escribió sobre la obra del poeta, "La inspiración mexicana", es un ensayo doblemente valioso, pues aunque lo dedica a Quetzalcoatl -fue concebido y elaborado para ser el Prefacio de la segunda edición del poema-, además de analizar esta obra cumbre de Bartra incluye una crítica igualmente interesante acerca de obras literarias mexicanas escritas por extranjeros relacionados de muy distintas maneras con México; como se apuntó páginas atrás, la autora compara la visión que de este país tuvieron los autores comentados -y cómo aparece ésta plasmada en sus obras- con la que tuvo y forjó en su obra de creación Agustí Bartra. Resulta pues imprescindible mencionar, así sea muy brevemente, el aporte que este ensayo

(28) Cf. Ibid., pp. 155-158; 163-170 y 149-153 respectivamente; y "La inspiración mexicana", op. cit., p. 39.

representa para la historia y la crítica de la literatura mexicana ya que, además, ello no implicará desviarse del tema objeto central de este capítulo, antes al contrario, puesto que el México bartriano consigue ser visto en la perspectiva de sus semejanzas y diferencias respecto del de otros escritores a quienes este país también provocó el deseo de crear -o cuando menos registrar-, como resultado de sus muy particulares ideas, posiciones y vivencias, obras literarias en las que se consigna la visión que de él tuvieron.

Son dieciocho los autores seleccionados (aunque se mencionan cinco más, Anna Murià incluida) para clasificar -valga el prosaísmo- visiones diferentes sobre México y lo mexicano traducidas en textos de carácter literario. La autora deriva la visión del país que tiene cada uno de estos escritores de las actitudes distintas con que se acercaron a él y de sus motivaciones para ese acercamiento; así, la visión de lo mexicano se manifiesta, en cada caso, en una particular expresión literaria de mayor o menor calidad como tal, donde se incluye, casi siempre, las costumbres y mitos del México moderno y contemporáneo -como por ejemplo el peculiar sentido de la muerte y el gran mito que es la Revolución- y sólo en casos contados los mitos del México antiguo.

La gama abarca desde aquellos que nunca dejaron de ser y de sentirse extranjeros -independientemente de si radicaron en este país parte de su vida o sólo lo visitaron eventualmente- hasta aquellos otros que lograron compenetrarse con

lo mexicano para hacerlo suyo y plasmar, no sólo con exactitud y acierto sino con sentimiento y estéticamente, todo aquello que fueron capaces de absorber, asimilar y experimentar (como sentimiento compartido con los propios mexicanos) con el asombro que deviene fascinación por la certeza -intelectual y emotiva a un tiempo de estar mirando las cosas en su interior y desde su interior, mirándose a la vez, en cierta forma, como parte de ellas. (29)

La intención no es aquilatar el valor literario intrínseco que pueda tener cada una de las obras mencionadas, sino más bien inferir de ellas si México y lo mexicano fueron y son sólo un material de trabajo como otro cualquiera; un microcosmos exótico mirado a través de una lente; un pretexto y un contexto ad hoc para exteriorizar dramas interiores; un universo lleno de pintoresquismo y folklore que da para ejercitar la creatividad, la inspiración y la sensibilidad literarias; un lugar y un ambiente propicios para externar prejuicios racistas; un ejemplo de la compleja y difícil lucha por la democracia; un mundo que se ofrece a la penetración y compenetración, que se da a quien sabe encontrarlo sumergiendo en él inteligencia y corazón.

(29) Los autores trabajados en "La inspiración mexicana" -con diferencias en cuanto a extensión y profundidad en el tratamiento- son los norteamericanos John Steinbeck, Hart Crane, Archibald McLeish, Katherine Anne Porter, Ralph Bates, James M. Cain y Ray Bradbury; el alemán B. Traven; los rusos V. Maiakovski e Ilya Ehrenburg; los ingleses Aldous Huxley, Graham Greene, Malcolm Lowry y D.H. Lawrence; el francés Antonin Artaud; los españoles Valle-Inclán, Pere Calders, A. Artís-Gerner y Anna Muria.

De todos ellos -en opinión de la autora- sólo tres volvieron los ojos, atraídos y deslumbrados, al México prehispánico: Artaud, Lawrence y Bartra. El primero, que vivió en México su drama interior lleno de complejos, obsesiones y exaltaciones, esperó vanamente la revolución "de la conciencia" que serviría para "curar la vida" (expresiones donde se refleja su propia idea preconcebida de lo que era México); afecto a los alucinógenos, se acerca al mundo del peyote (Viaje al país de los tarahumaras) porque cree ver en él la religión sublime y la sabiduría ancestral que deben iluminar al mundo; pero Artaud no recrea, sólo narra sus convicciones y sensaciones de visionario. D.H. Lawrence, por su parte, buscó conocer y gozar México sin dejar su condición de espectador, de ahí que en cierto modo su visión sea fría, metódica, exenta de hechizo aunque atraída e interesada; el país le fascina y le repele a la vez; hay en él atracción y horror, admiración y repulsión; por ello La serpiente emplumada es una fantasía poética creada con las viejas creencias mexicanas (que son criticadas y manejadas a

[30] Esto, a primera vista, podría pensarse que se contrapone con lo señalado, por ejemplo, respecto a Josep Carner, de quien se mencionan cuatro poemas inspirados en la lírica náhuatl "asimilados a su propio estilo poético"; a Artís-Gener, quien en su novela Palabras de Opotón el viejo hace una "jocosa inversión de la historia: el descubrimiento de España por los aztecas en el siglo XV"; a Cernuda, autor de un poema también titulado Quetzalcóatl (donde la figura legendaria sólo aparece tácitamente al final); a Sender, que en Mexicáyotl "glosa superficialmente mito y ritual antiguos". La explicación se encuentra en la actitud más permanente de búsqueda de lo mexicano, de mayor insistencia en lo que se quería y se esperaba encontrar, por parte de Artaud, Lawrence y Bartra.

su manera) pero sin verdaderos ecos de la religión antigua, de la que sólo toma a Huitzilopchtli y a Quetzalcóatl, figuras a las que no sabe cómo darles el significado espiritual que tuvieron en la antigüedad. Ambos escritores "se entregaron al afán de recibir el conocimiento del México ancestral y hacer que penetrara en sus páginas. Artaud para arder en la fe. Lawrence, para con él, manipulado, desplegar un espectáculo."⁽³²⁾

También Bartra se entregó a ese afán, pero él -como dice Anna Muria- para absorberlo en su poesía. El cómo, el porqué y los alcances de esta absorción los explica la autora en las restantes páginas de su Prefacio.

Bartra llega al antiguo mundo náhuatl primero por el estudio extenso y profundo de las fuentes documentales que lo explican; la intención es aprender y comprender la riqueza literaria, poética y de pensamiento para estar en condiciones de, más adelante, adquirirla para su propia obra. Al saber se agregan entonces la intuición, la identificación y el sentimiento -aunados al don de la creatividad poética propia- para entregar al lector "la visión de la maravilla remota con sus palabras reconstructoras y constructoras a la vez, pues a la verdad conocida hubo de juntar la verdad

(31) Cf. Anna Muria, "La inspiración...", op. cit.; para Artaud pp. 6-8, 18-20 y 32-34; para Lawrence pp. 6-7, 11-12, 14, 26, 32-35, 38-39 y 41.

(32) Ibid., p. 32.

intuida y la verdad sentida en la propia carne de su alma" (33) -expresión síntesis en la cual quedan comprendidas la belleza, la intensidad, la trascendencia, la proyección cósmica de un pasado y un futuro humanos que se imbrican e interpenetran y que, madurados por la imaginación del Bartra poeta, aparecen con dimensión múltiple en Quetzalcoatl.

B) Quetzalcoatl: el mito y la poesía.

En su definición clásica, el mito es la representación intuitiva de lo que en realidad trasciende el poder y el ojo mortal. El mito está en el logos, dijo Platón, mas no dejó de afirmar que, en ciertos casos, no pudiendo el logos alcanzar toda la verdad, ésta puede ser manifestada a través del mito. Así, el mito, más que un estado de conciencia inclinado hacia la verdad del mundo, es la verdad misma que se ofrece para ser vivida desde adentro. En su estructura más profunda, el mito crea la realidad y el ámbito espiritual en el que el hombre puede proyectarse y afirmarse en una dimensión nueva, incorporarse existencialmente a la naturaleza y aprehender las imágenes capitales del universo. (34)

El mito, para el poeta, es la verdad misma que se ofrece para ser vivida desde dentro, con una idea de temporalidad y de eternidad a la vez. En todo el mundo hay signos y evidencias de la voluntad mítica del nuevo hombre auroral. A través del mito, el hombre busca los principios de participación y totalidad. No se trata de hacer bailar al viejo buay del mito sobre una telaraña, sino de crear la belleza social de nuestra época. Los nuevos mitos vendrán: los valores vitales. ¿Entonces? Entonces: una poesía coherente, de coherencia [...]; una lógica que incluya el misterio y las grandes imágenes vivenciales; la palabra diu

(33) Ibid., p. 36.

(34) Agustí Bartra, "Quetzalcoatl y el poeta" (conferencia), New Haven; julio de 1961, p. 1. (Mecanografiado).

na que no capitula, no la sepulturera estética de los crepúsculos; obras que sean los libros de los años y de los sueños de la vida... (35)

Para mí, el mito fue una especie de huida hacia adelante. Tenía que salir, después de unos cuantos años de exilio, de una poesía patriótica, de lamento y de incitación inspirada por la derrota de mi patria. Tenía que intentar fundir en un pensamiento lírico que tendía hacia la epopeya. Éste es el secreto de mi entrada a los mitos. Por otro lado, se podría hablar, dentro de mi obra, de mi obsesión de mitificar incluso una realidad inmediata. De mitificar aquello que me rodea. Siempre la voluntad de orígenes es la misma: un empujón, un raudal que huye de las estrecheces y se quiere extender porque quiere correr [...]. Se trata de trascenderlo [al mito], de crearlo, de penetrarlo, de violarlo, de poseerlo... Es una voluntad de posesión, también. (36)

Estos conceptos, vertidos a lo largo de más de veinte años, patentizan la significación que tuvo para Agustí Bartra la voluntad mítica del hombre; y ponen de relieve también, en cierto sentido, los dos hechos que caracterizan el tratamiento bartriano del mito: la asimilación del mito a la problemática guerra-exilio-retorno, y la integración del personaje mítico al hombre histórico que es el poeta mismo en cada incidencia de su vida y de su trayectoria. "Bartra descubre la manera de sobrevivirse, de trascenderse, a través de la utilización del mito, que contiene elementos raciales e históricos de gran profundidad. Y lo hace sin re-

(35) Agustí Bartra, Prólogo a La luz en el yunque, op. cit., pp. 11-12. Conceptos muy similares a éste se encuentran en el cuestionario que le presentó la revista Poesmes, enero de 1965 (inédita); y en la entrevista que le hizo Rosa Mari Sorribes, "El mite és per al poeta la veritat mateixa que s'ofereix per ser viscuda des de dins...", Andorra 7 (semanario), núm. 144, 21-28 de agosto de 1981, pp. 19-22.

(36) Joan Alcaraz, "Agustí Bartra, inventor d'arrels" (entrevista), Al vent, junio-julio de 1980, pp. 19-20.

nunciar nunca a su condición de poeta lírico, de hombre que, como dice él mismo, incorpora el tiempo vivencial a la palabra." (37)

De este modo cobra asimismo su justa dimensión el tratamiento que dedica a este aspecto Anna Murià en "La voluntad mítica", uno de los apartados de L'obra..., donde señala, entre otros muchos puntos, que no es posible comprender del todo la obra de este poeta si no se conocen las mitologías y no se comparte su convicción de la necesidad vital de los mitos para el alzamiento del alma humana, es decir, si no se es capaz de tener conciencia y de participar del espíritu mítico del mundo. (38)

El ensayo que recientemente dedicó Feliu Formosa a este aspecto axial -como lo define Rosa Mari Sorribes- de la obra de Agustí Bartra, dentro de su brevedad agrega nuevos elementos que ayudan a profundizar en el estudio de esta constante bartriana.

Partiendo del señalamiento de que en este sugeridor tema han de tomarse en cuenta muchos factores (la cantidad de "mitos" utilizados por el poeta; los momentos en que los utiliza y sus motivos para ello; con cuánta libertad respecto del contenido original del mito; cómo los hace suyos y

(37) Feliu Formosa, "Agustí Bartra poeta". Agustí Bartra (opúsculo), Terrassa, Excel·lentíssim Ajuntament de Terrassa, febrero de 1981, s/p.

(38) Anna Murià, L'obra..., op. cit., p. 131; cf. pp. 131-140. "Los mitos -diría Tiempo después Miquel Desclot-, para él son síntesis simbólicas de una comprensión sustancial del mundo". M. Desclot, "Introducció: Una guia de lectura". Agustí Bartra, Obra Poètica Completa. 2, op. cit., p. 20.

el tratamiento poético que les da), se aboca a intentar deslindar los conceptos mismos de mito, leyenda, fábula, arquetipo y tradición para ver qué pueden aportar en relación con la obra de Bartra. Llega a dos conclusiones importantes: 1) que el carácter originario del mito tiene relación con las personas y comunidades que se identifican con él y que intentan justificar el presente basándose en el pasado "mítico" (aquí la tradición es esencial y la leyenda colabora en esta afirmación del presente a través del pasado); y 2) la relación que la palabra mito guarda con la épica y el drama -los dos géneros que según Aristóteles se basan en la "mimesis", en la "imitación" de la acción de una manera directa (teatro) o indirecta (narración)- y no con la lírica y la crónica. Respecto a esto, señala que Bartra maneja los mitos en forma original y propia porque al revalorarlos, transformarlos y crear otros nuevos, su "mimesis" adquiere una forma estética donde la síntesis de géneros aristotélicos es fundamental, más allá de cualquier clasificación posible.

Más adelante, al referirse a la crisis como el o los momentos que desencadenan la recuperación de los mitos, remite a las experiencias críticas vitales de Bartra a lo largo de toda su existencia para ubicar el cómo y el porqué de los diferentes mitos presentes en su obra. "Bartra utiliza los mitos para poder trasladar a una tercera persona todo

(39) Feliu Formosa, "Els mites...", op. cit., pp. 69-71.

aquello que necesita decir en primera persona. Y en la utilización del núcleo anecdótico del mito, actúa cada vez con mayor libertad"; por ello sus mitos "surgen de la reflexión sobre el hombre que aspira a la plenitud de su ser, sobre el hombre oprimido [...], reclaman la solidaridad de los oprimidos a través de estas 'terceras personas' que son las figuras míticas. El poeta puede ser el intérprete, o puede atreverse, con un simple cambio de nombre, a erigirse él mismo en mito. Lo puede hacer porque su destino no es únicamente suyo."⁽⁴⁰⁾

Todos los grandes mitos bartrianos tienen núcleo dramático, fábula, historia mítica y acción (de la que se sirve para desplegar recursos específicamente líricos); siempre hay "situaciones" relacionadas a un tiempo con el mito de que se trate y con la propia visión del mundo y del hombre en momentos y lugares determinados; y en el fondo de todos ellos existe "una serie de puntos de contacto que nacen de conflictos, de dualidades vividas a fondo por el poeta" independientemente del tratamiento que éste haya decidido darles.⁽⁴¹⁾

El recorrido hecho por Bartra dentro del mundo de los mitos antes de llegar a Quetzalcoatl -y que continuará hasta

(40) Ibid., pp. 72-74.

(41) Cf. Ibid., pp. 74-78; y Miquel Desclot, "Introducción...", Op. cit., p. 20, quien apunta que la forma en que Bartra elabora y se sirve del mito debe más a la lírica que a la épica; que no se conforma el poeta con la utilización de mitos heredados sino que procede a transformarlos, a replantarlos en un nuevo contexto o a rehacerlos (hasta el extremo de crear nuevos mitos) con tal de ajustarlos a sus necesidades expresivas.

el final de su obra- tiene su momento culminante en Odiseo, obra "síntesis de todas las preocupaciones del poeta que aspira al retorno"; y es fundamentalmente por medio de la comparación de estas dos obras como Formosa realiza los logros del poeta en su incursión por este terreno.

Ya Manuel Durán había señalado más de un cuarto de siglo atrás que, después de Ulises, le faltaba a Bartra dar un paso más en su aventura por los mitos antiguos; que después del héroe paciente hubo de llegar al rebelde impaciente, evocado y poetizado en la figura del más universal de los mitos mexicanos, el de Quetzalcóatl, la deidad más humana del Olimpo azteca, quien, rebelándose contra la injusticia de los dioses, a través de la sabiduría, la justicia, el amor, el don de la palabra, el trabajo, el diálogo, la esperanza y la defensa de la paz habilita a los hombres para que accedan al poder, entendido éste como la conciencia de ser dueños de un lugar en el mundo, parte de la naturaleza, de la tierra que los sustenta y los define.

Aquí vuelve a entrarse en el problema planteado páginas atrás en relación con la entraña de lo mexicano, porque si Quetzalcóatl es "la figura más universal de los mitos mexicanos", la más humana de las deidades aztecas, entonces tendría que considerársele al mismo tiempo como la menos mexicana por cuanto su universalidad la convierte automáticamente en patrimonio de todos los hombres, y su humanización va

(42) Ibid., p. 74; cf. notas (49) a (54) del Capítulo III.

(43) Manuel Durán, op. cit., pp. 253 y ss.

en detrimento de la fuerza de abstracción, de la invisibilidad e impalpabilidad, del esoterismo que les confirieron a las deidades prehispánicas sus creadores (todo lo cual, hasta la fecha, no ha podido ser comprendido en su original significación: ha sido visto siempre, inevitablemente, a través de los valores heredados de la cultura occidental).

Como quiera que sea, Quetzalcoatl es el fruto nacido de una fuerte concentración en el material que le dio origen -aunque el poeta le haya injertado también elementos de su herencia cultural europea- y, por lo mismo, -a diferencia de Odisco- presenta una estructura poética muy ceñida en la que, sin dejar de ser fiel a la prodigiosa figura, Bartra le comunica una nueva actualidad palpitante y la reelabora a partir de sus símbolos subyacentes -tal como él los interpreta- trenzándola con "resonancias universales que levantarán la nueva fabulación como la resurrección de un prodigio que no había muerto, sino que estaba ahí, esperando."⁽⁴⁴⁾

C) Elucidación poética de lo mexicano como trasunto de lo universal.

El título mismo de este apartado plantea la conveniencia -si no es que necesidad- de intentar una aproximación a Quetzalcoatl que, sin alejarse de los trabajos analíticos con que cuenta hasta ahora, lo aborde revisándolo con una perspectiva matizada por una intención más específica.

(44) Cf. Feliu Formosa, "Els mites...", *op. cit.*, p. 74; Anna Murià, *L'obra...*, *op. cit.*, p. 133; y Agustí Bartra, Quetzalcoatl (1a. ed.), *op. cit.*, p. 12.

El señalamiento de Anna Murrià respecto de la necesidad de conocer la mitología para comprender más a fondo la obra de Bartra, en el caso concreto de Quetzalcoatl se convierte en exigencia; porque si bien en última instancia la poesía es para sentirla y para gozarla más que para someterla al análisis y la interpretación, Quetzalcoatl corre entonces el riesgo de ser sentido y gozado sólo superficialmente, con lo cual pasaría del todo inadvertida la penetrante, audaz y original recreación lograda por Bartra de uno de los mitos que configuran y reflejan el sentimiento religioso, el pensamiento filosófico y la madurez poética de los antiguos pueblos mexicanos.

La figura del dios-caudillo-profeta forjador de un pueblo y de su cultura, destructor de pensamientos oscuros y actitudes malsanas, que se busca a sí mismo y busca su expresión para compartirse y compartirla inmolando su individualidad con el propósito de convertirse en un legado permanente; este Hombre-Luz arrancado de la roca mítica mexicana para ser transfigurado por virtud de la creación poética na ce a la historia literaria circundado por un mundo de polí-cromía y contradicciones.

¿Qué toma Bartra de este mito?; ¿cómo lo reelabora?; ¿qué nuevas dimensiones le añade?; ¿de qué manera consigue ser fiel a esta figura desde lo hondo al tiempo que le comu nica una nueva actualidad "tejiendo por su cuenta"?; ¿en qué forma alcanza a elucidar poéticamente lo mexicano como

trasunto de lo universal a través de esta figura polivalente y enigmática?

Sobra decir que hay respuesta para cada una de estas interrogantes a lo largo de todo el poema; pero es preciso señalar también que para encontrarlas no basta con hacer un registro de los personajes anotando sólo los rasgos que permiten identificarlos en el contexto de la mitología y leyenda prehispánicas, ni con localizar y clasificar los elementos de la naturaleza que remiten a una atmósfera mexicana, ni con leer las imágenes, las metáforas y las expresiones simbólicas exclusivamente a la luz de su función estética; la tarea que enfrenta todo aquel que se acerque al poema más allá de recrearse en el plano exclusivo del placer estético es la de hacer, cuando menos, tres lecturas paralelas estrechamente interpenetradas: la de correlacionar los datos del mito, la leyenda y la historia (como los presentan Sahagún en su Historia de las cosas de la Nueva España; Ángel M. Garibay K. en Historia de la literatura náhuatl; y Miguel León-Portilla en La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes, obras que le sirvieron como fuentes básicas) con la interpretación que hace de ellos el poeta; la de descifrar el doble trasfondo simbólico de las copiosas imágenes y metáforas -doble en tanto poseedoras de símbolos propios de la religión, filosofía y poesía de donde surgen, y de los que les suma el poeta haciendo uso de su libertad y de su voz-; y la de descubrir y parangonar el tratamiento dado por Bartra en esta obra a sus temas, constantes y preocupaciones más importantes.

Para la primera lectura, el Prólogo y las Notas que contextualizan la parte propiamente poemática ofrecen respuestas a la correlación arriba aludida: En el Prólogo el poeta manifiesta su intención: no se trata de glosar sino de crear una poesía -de co-herencia, como apuntaba en su idea de los mitos- que, retomando elementos de un pasado profundamente revelador para una de las culturas más importantes del orbe, consiga comunicar su trascendencia para el presente y su influencia en el futuro por cuanto Amor, Tiempo y Muerte -los temas en torno a los cuales giró la obra de Bartra- se han constituido desde los tiempos primeros de la historia de la humanidad en tres de sus grandes preocupaciones. (45)

Por lo que toca a las notas que aparecen después de la parte poemática, Bartra, consciente de la complejidad y pro

(45) A unas cuantas semanas de haber concluido el poema, in terrogado Bartra acerca de cómo había repercutido en él el ambiente de México y qué obras le había facultado el país, responde que: "Todo creador [...] contribuye, por una parte, a la conservación del pasado, y por otra, anticipa las formas de un futuro que exige transformaciones renovadoras. Por lo que hay de desconocido en él, el hombre es más de lo que cree ser, o, dicho en otras palabras, comprende más de lo que sabe. [...] para escribir] Quetzalcoatl [...] tuve que despojarme de muchas cosas para irme hundiendo en un mundo donde, por virtud de poesía, un mito prodigioso se me acercase, nuevo y ancestral, con palabras de hoy y, al mismo tiempo, cargado con su voz eterna [...]. Me dejé poseer por el mito de una figura que yo veía total en acción y verbo, una especie de Zarathustra de la luz de los eternos retornos [...]. Una vez más aprendí que el hombre siempre está desnudo ante las cosas más esenciales: amor tiempo y muerte". "El Crisol Mexicano", sección de "Diorama de la Cultura", Excélsior, México, 1959, s/p.

fundidad del simbolismo de ésta -compuesta por quince cantos en los que predomina el verso blanco, intercalado por pasajes de métrica rigurosa y una sección en prosa poética-, buscó aclarar en cierta forma el sentido de la misma; pero lo cierto es que estas notas no siempre "explican llanamente el significado de cada Canto, sino que, con expresión a veces tan poética como el propio texto, tratan de ofrecer al lector las claves para la completa comprensión de los pasajes que a ciertas personas pueden parecer herméticos [...]. Cada lector puede hallar su interpretación personal y acaso intransferible"; con esto se refuerza aun más la tesis de la exigencia implícita de conocer hasta donde sea posible el mito, la leyenda y la historia en torno a Quetzalcóatl y, por otra parte, también el resto de la producción literaria del autor.

La figura de Quetzalcoatl, el gran rey y sacerdote tolteca, indudablemente histórica, se entrelaza y funde míticamente con el Quetzalcoatl primordial, dios de la vida cuya imagen era la serpiente emplumada, cifra de una constelación religiosa y cultural que se expandió por toda Mesoamérica durante muchos siglos. (47)

Con esta visión sintética, epítome del personaje, es con lo que Bartra se lanza a la creación de su obra; y esta síntesis sólo puede comprenderla quien se haya acercado a las fuentes documentales históricas, antropológicas, literarias y también de otro tipo -como la arquitectura, la escultura y la pintura prehispánicas- que identifican, estudian y re-

(46) Anna Murrià, "La inspiración...", op. cit., p. 43.

(47) Agustí Bartra, Quetzalcoatl (la. ed.), op. cit., p. 165.

crean esta figura desde sus respectivos enfoques. Entre el Quetzalcóatl deidad y el Quetzalcóatl histórico y legendario Bartra se decide por el segundo, pero sin descartar "el esplendor mitológico que estremeció su sensibilidad de poeta"; de las distintas versiones de la historia y la leyenda (48) elige la del hombre nacido de Chimalman, que se convierte en tlamatini ["el que sabe cosas"] -adjudicándole algunos de los atributos de la deidad, con la que se asocian todas las cosas benéficas para el hombre: la invención del calendario y la agricultura, las artes, los conocimientos intelectuales, las ciencias- gúfa espiritual y líder de los toltecas en su momento de mayor esplendor (pueblo con el que también sufre la derrota y el éxodo), y cuyo fin -huida o muerte, según la fuente que se consulte- no es su desaparición navegando sobre las aguas en una canoa rumbo al Oriente con el propósito de llegar -nadie sabe cómo ni cuándo- a Tlapalan (región del negro y del rojo [el quemadero], o el lugar del saber, más allá de la muerte y de la destrucción de los soles y los mundos), como señala Sahagún, sino su inmolación a la orilla del mar, después de largo y penoso via

(48) Sobre esto hay distintas versiones (en La leyenda de los soles, los Anales de Cuauhtitlán, el Código Chimalpopoca y el Código Vaticano). Bartra toma, presumiblemente, la leyenda del encuentro, en Culhuacán o Morelos, entre Mixcóatl y la doncella Chimalman, quien le dio un hijo póstumo -Cé Ácatl Topiltzin-, muriendo ella misma en el parto o poco tiempo después. Topiltzin, educado en Xochicalco por los sacerdotes de Quetzalcóatl, una vez adulto venga la muerte de su padre y llega, después de haber estado en otros lugares, a Tula, donde funda el imperio tolteca.

je, desde donde su corazón se eleva convertido en Estrella,
para siempre lucero de la tarde y de la mañana. (49)

Esta figura, sujeto y objeto central del poema, que aparece explícitamente como protagonista en todos los cantos, a excepción de uno (el penúltimo, en el cual el poeta, en dos breves versos "sugiere que el pueblo tolteca derrotado comienza su largo éxodo"⁽⁵⁰⁾), se encuentra envuelto en una atmósfera de dimensiones cósmicas, de magia y misterio, de la que se retoma insistentemente su finitud como hombre en paralelo con la inmortalidad que le confieren tanto la trascendencia de sus enseñanzas como el destino mismo que le viene desde lo alto -desde el plano mítico- (aunque de hecho sea él mismo quien se lo configure) y que lo marca con el sello de la permanente resurrección.

(49) Cf. Anna Murriá, L'obra..., op. cit., p. 217 y "La inspiración...", op. cit., pp. 38-43; Walter Krickeberg, Mitos y leyendas de los aztecas, incas, mayas y muiscas, México, F.C.E., 1971 (Sección de Obras de Antropología), pp. 40-59 y 218-225; Margarita Palacios, "Biografía y mito de Quetzalcóatl", Anuario de Letras, Vol. XIX, México, UNAM, 1981, pp. 163-175; Miguel León-Portilla, Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares, 2a. ed., México, F.C.E., 1981, pp. 32-36 y 157-158, y La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes, 4a. ed., México, UNAM, 1974 (Instituto de Investigaciones Históricas), pp. 301-304 y 388; George C. Vaillant, La civilización azteca, 2a. ed., México, F.C.E., 1973 (Sección de Obras de Antropología), pp. 64-66, 69, 146-148 y 240-242; Román Piña Chan, Quetzalcóatl. Serpiente emplumada, México, F.C.E., 1977 (Sección de Obras de Antropología), pp. 67-70; Ángel M. Garibay K., La literatura de los aztecas, 3a. ed., México, J. Mortiz, 1974 (Serie El Legado de la América Indígena), pp. 24-35 y 92-97; Laurette Séjourné, Pensamiento y religión en el México antiguo, México, F.C.E., (Breviarios, 128), pp. 31-34 y 64-75.

(50) Anna Murriá, L'obra..., op. cit., p. 222; Agustí Bartra, Quetzalcoatl (la. ed.), op. cit., p. 184.

Bartra trabaja el plano mítico desde una perspectiva muy particular donde los referentes prehispánicos más directos -a excepción del propio Quetzalcóatl y de su (en el poema) otro yo: Tezcatlipoca-, si bien escasos en cuanto a cantidad, logran reflejar a un tiempo el carácter que tuvo una buena parte de esa mitología para quienes la crearon y la vivieron como sostén espiritual, y el lugar que les adjudica el autor en tanto componentes de un todo particularizado que busca romper sus límites para entrar en lo universal.

De este modo, Huitzilopochtli, estigmatizado desde su origen por el sello del asesinato, ⁽⁵¹⁾ sólo aparece en la primera estrofa del Canto III para hacer más impresionante el sinsentido de la guerra, cuyo único saldo es para Bartra -y para Quetzalcóatl- el de muertes inútiles. Asimismo Tlaloc, Dios de la Lluvia, aparece por única ocasión en el Canto V, al final del relato de la era del Sol de Fuego, momento en que comienzan a abrirse sus ojos de arcoiris para llorar sobre sus manos abiertas "donde las lágrimas se convertían en agua viva que cantaba el futuro: ¡cafa...!". ⁽⁵²⁾ Una deidad maléfica (la del disfraz de Colibrí Hechicero) y una deidad benévola (la que Hace Germinar la Tierra), ambas masculinas, ambas con algunos de los atributos que tuvieron en su momento de vigencia pero utilizadas con otra intención: "Cuando nombra Bartra a dioses y diosas, cosa que sucede con fre-

(51) Al nacer de Coatlicue se ve obligado a matar a Coyolxauhqui y a sus otros hermanos antes de que ellos lo asesinen a él. Cf. Alfonso Caso, El Pueblo del Sol, México, F.C.E., 1971, pp. 23-25.

(52) Agustí Bartra, Quetzalcoatl (la. ed.), op. cit., p. 51.

cuencia, lo hace no con sentido teológico sino poético: los dioses son símbolos o metáforas."⁽⁵³⁾

De Tonatiuh, el Señor Celeste, se sirve Bartra para reforzar atmósferas, tonos, símbolos: en el Canto III el mundo está vacío de él; en los Cantos V y VI es invocación; el Canto VII lo convierte en sentencia opuesta a Mictlantecutli; es el árbol del cuerpo dentro del que la sangre canta (Canto IX) porque "es morada y asombro de la sangre" (Canto XI); para los discípulos de Quetzalcóatl, quien traza el signo de esta deidad: "el círculo. La boca del profeta del eterno retorno" (Canto XI), representa, con sus atributos, todas las bondades a que puede aspirar el hombre en cuerpo y espíritu: "es el puente entre el Ojo y el Espíritu./[...] es el Verbo de Oro./[...] es la sangre inviolada./[...] es la vida"⁽⁵⁴⁾; por último, el sacrificio de Quetzalcóatl -"su tiempo maduraba cual fruto de Tonatiuh"- y su ascensión -como "hábito de Tonatiuh, batiendo alas de hoguera"- cierran esa "vaga esencia monoteísta percibida en algunas partes de la obra que parece acentuarse en las insistentes expresiones de veneración"⁽⁵⁵⁾ hacia esta deidad.

(53) Anna Murià, "La inspiración...", *op. cit.*, p. 51.

(54) Agustí Bartra, Quetzalcoatl (1a. ed.), *op. cit.*, p. 123; cf. pp. 33-34, 43, 47, 51, 55-56, 59, 64, 76-78, 90, 111 y 116.

(55) Anna Murià, "La inspiración...", *op. cit.*, p. 37; ahí mismo señala que "es de notar que todas las veces que en sus creaciones de inspiración mexicana se inclina a introducir en los versos la idea de divinidad suprema (él que, fuera de la poesía, es decir, de la imagen poética, nunca la sintió en forma concreta), recurre al nombre de Tonatiuh únicamente, al símbolo del sol radiante; nunca estampa el del abstruso Ometéotl dual, acaso porque su espíritu motivado por una ardiente vitalidad telúrica no podía absorber tan recóndito concepto".

Una sola imagen ("...desnudez trágica y jadeante del Desollado azul con cuya piel/de oro se cubre el día de la Tierra") basta al poeta para plasmar el significado de Xipe Totec en el argumento del Canto VI; y en esta ocasión la nota correspondiente sí explica con toda claridad la intención de Bartra respecto de esta figura: "Los tres movimientos estróficos [del Canto] desarrollan los temas de mar, río y amor. El mar se identifica con el verbo y la eternidad, y culmina en una visión del 'Desollado azul' [...], símbolo a la vez trágico y de retorno, que ofrece su inmensa piel luminosa a la tierra para que ésta pueda realizar su metamorfosis". Lo mismo ocurre con Mictlantecutli, que en el Canto VII, según explica la nota correspondiente, es quien pronuncia las sentencias: "Porque de nadie será el reino...", "Prevalece la sombra de Tezcatlipoca...", que Quetzalcóatl se encargará de invalidar.⁽⁵⁶⁾

Por lo que respecta a Tezcatlipoca -el México antiguo hablaba de cuatro (el blanco, el azul, el rojo y el negro), de los cuales Bartra toma el último-, dios mayor, desdoblamiento de Ometéotl, en el poema aparece con todos sus atributos y características: es el "Espejo Humeante", cuyas funciones todas van presididas por los contrastes y el dualismo (al lado de Quetzalcóatl simboliza las luchas cósmicas, por ser su principal adversario) y es el responsable de la

(55) A. Bartra, Quetzalcóatl, op. cit., pp. 63, 71-72 y 176. Xipe Totec, el Señor de la Liberación, es "la más hermética de las divinidades nahuatl", cf. L. Séjourné, op. cit., pp. 164 y ss. Mictlantecutli es el Señor del País de los Muertos.

destrucción del reino tolteca. Tezcatlipoca sirve a Bartra como imagen poética que acentúa la atmósfera tenebrosa del origen del mundo (en el mito de los Soles), y contrasta con el advenimiento del Quinto Reino (en ambos Cantos el coro de doncellas repite el mismo conjuro):

¡Ay que no nazca la luna
roja de Tezcatlipoca!
¡Oh terror de negros senos
parto de sombra en la roca! (57)

Esta estrofa octosilábica (medida usual que adoptan los versos únicos de este tipo) contrastante, en lo formal, con los extensos versos libres con que se expresa Quetzalcóatl y, por otra parte, reflejo de algunas de las características y funciones que se adjudicaban al coro en las representaciones teatrales del antiguo mundo clásico griego -simbolizar al pueblo; subrayar la acción dramática (en los aspectos morales y emotivos); ser homogéneo- viene a ser un ejemplo de lo que páginas atrás se mencionó como elementos de su herencia cultural europea injertados por el poeta en la recreación de este mito, herencia de la cual no logra sustraerse pero que, en este caso, no afecta a la estructura ni a la intención buscadas y bien logradas por el autor.

(55) Ibid., pp. 44, 51, 57, 63, 71 y 72. Los coros ocupan, en la obra de Bartra, un lugar importante; los utiliza fundamentalmente en su poesía (El evangelio del viento, Marsias i Adila, Poemes del retorn, Rapsodia de Garf), también en su teatro (La noia del gira-sol), y hasta en su prosa (el coro de diálogos que aparece en La luna muere con agua, como se verá en el capítulo siguiente); y siempre, en mayor o menor medida, extrayendo su función y su sentido del que originalmente le dieron los griegos.

Tezcatlipoca es, además, sentencia en el Canto VII; y ocupa un lugar preponderante en el Canto que incluso lleva el nombre de su atributo ("El Espejo Humeante"): es la Sombra que agrade a Quetzalcóatl y lo tienta para doblegar su voluntad y hacerlo desistir de su destino -aquí se recupera el dualismo de sus funciones pero con una interpretación más existencial que teogónica, porque la lucha que se entabla entre él y el más humano Quetzalcóatl "es una lucha interior, en la condición dual del alma humana, esa lucha en la que el hombre nace"⁽⁵⁸⁾ y que se resuelve no por pacto (como hubiera podido ocurrir entre deidades) sino mediante "el Dolor/del Ser" (la sangre derramada de los ojos de Quetzalcóatl),⁽⁵⁹⁾ que hace germinar a la Estrella.

La interpretación de esta dualidad, si bien congruente con la filosofía de la vida sustentada por Agustí Bartra en toda su producción literaria, no puede pensarse en los mismos términos referida a la cosmovisión y al sentido religioso del México prehispánico: Quetzalcóatl, no obstante ser el arquetipo de la santidad cae en el pecado: viola la abstinencia sexual y se embriaga; Tezcatlipoca, por su parte, si bien conectado con todos los dioses que significan muerte, maldad o destrucción, también era el dios de la providencia y entendía de todos los asuntos humanos; la dualidad entendida como bueno-malo excluyentes, resabía un tanto maniqueísta de la moral judeocristiana predominante en el mun

(58) Anna Muria, "La inspiración...", *op. cit.*, p. 50.

(59) Agustí Bartra, Quetzalcoatl, *op. cit.*, pp. 107 y 181.

do occidental, no es del todo válida al aplicarse a una religión cuya moral difiere de aquélla:

La belleza de los mitos astronómicos y el amasamiento con sangre de las materias que servirían a la construcción de ídolos; las fiestas reverenciales a los cautivos que, representando la figura de ciertos dioses, luego serían sacrificados; [...] el materialismo de las ofrendas y los ritos funerarios juntamente con las creencias en el destino sobrenatural de ciertos muertos; el rígido ascetismo ligado con la sensualidad y los desenfrenos, principalmente en algunas fiestas religiosas de primer orden; la suprema exaltación de la vida por el derramamiento de sangre y por la muerte de millares de humanos; la glorificación de los enemigos sacrificados en actos de culto, [...] son formas vividas [...] con la mayor naturalidad y a las cuales hallaban una lógica rigurosa... (60)

son manifestaciones claras de lo que -al lado del juego de realismo y abstracción- Agustín Yáñez denomina facultad de paradoja: conciliadora de términos contrarios, incomprendibles y carentes de congruencia para el alma occidental.

Bartra, si bien resuelve el conflicto como una victoria no total de Quetzalcóatl (como lo explica en la nota correspondiente), reivindica al héroe de su pecado de embriaguez con el expediente de una interpretación dionisiaca; la incontinencia se convierte aquí en una realización plena del amor; y la lucha con la parte negra y reprobable de su espíritu culmina en la sangre derramada (a la manera de Cristo) que lo redime en aras de la salvación de sus prosélitos. No se trata, pues, de dos deidades que luchan en el plano sobrenatural en que se circunscribe lo estrictamente mítico,

(60) Agustín Yáñez, Estudio preliminar a Mitos indígenas, 3a. ed., México, UNAM, 1979, pp. XIII-XIV.

ni en equidad de fuerzas; se trata de una lucha interior a la que ha de someterse todo aquel cuyo destino es el del héroe (concebido dentro de la perspectiva de Occidente), el de quien aspira a ejercer un liderazgo benéfico en favor de sus semejantes.

Las diosas, por su parte, tienen también en esta obra una función muy clara, consecuente con el papel que se otorga a los personajes femeninos en toda la obra del poeta (Mujer-Madre-Tierra). Chalchiutlicue -compañera de Tlaloc, Nuestra Señora de la Falda Turquesa, diosa purificadora- hace su aparición en el Canto V, al inicio del relato de la era del Sol de Agua: "Remolineante llegó la diosa de las sayas azules, tocada de caña y enarbolando estandarte de lluvias"; y sólo vuelve a ser mencionada en el Canto IX cuando Quetzalcóatl, en su embriaguez dionisiaca, compara a Nanotzin con ella (después de haber sembrado soles en el vientre de la primera): "Hoy te llamaré Chalchiutlicue de rostro de agua cuadrada"⁽⁶¹⁾.

La diosa del maguey, del pulque (bebida que para los antiguos mexicanos provenía del cielo, lo mismo que el maíz),

(61) Ibid., pp. 45 y 88, respectivamente. "Rostro de agua cuadrada" hace referencia a la estatua de esta diosa que se encuentra en el Museo Nacional de Antropología de la ciudad de México (cf. Anna Murrià, "La inspiración...", op. cit., p. 37). En cuanto a la embriaguez "dionisiaca" de Quetzalcóatl, cf. Francesc Vallverdú, "Introducción...", op. cit., p. 21; y Agustí Bartra, Nota al Canto IX de Quetzalcoatl.

Mayahuel, en el Canto IX -único momento en que se la menciona- conserva sus atributos originales:

¡Mira el maguey, Nanotzin, allí junto al nopal ya sin sombra!
Mayahuel surge entre las anchas hojas,
la diosa del pulque,
la mujer de los cuatrocientos pechos henchidos con los que amamanta a las estrellas. (62)

Itzpapalotl, cantada en "El Libro Pintado" (Canto XI), también conserva sus atributos de deidad pero sumados a los que le confiere Bartra: Quetzalcóatl, que la ha visto "sentada sobre una redonda biznaga, cerca de los mezquites" y ha contemplado "su ancha faz de ojos cerrados", tras lo cual murmura la canción de la mariposa de obsidiana, canta en voz alta, para él, "a la que es tranquila y siempre espera en su vigilancia", "a la diosa que tiene los muslos de agua pintados con celeste liquen"⁽⁶³⁾: expresión, esta última, ejemplificadora del carácter de existencia activa, de dinamismo físico que tiene en incontables ocasiones la naturaleza. A este respecto señala Feliu Formosa que:

La personalización de los elementos de la naturaleza y de su evolución es una característica que se repite dentro de la obra del poeta y que nos permite

- (62) Esta deidad representa al cielo nocturno, con las cuatrocientas (o sea innumerables) estrellas que nadan como peces en el océano celeste (el cielo nocturno, Tamoanchan ["la tierra de los peces preciosos" es una de sus acepciones]); por eso aparece en ocasiones representada como una diosa que amamanta a un pez.
- (63) Cf. Agustí Bartra, Quetzalcoatl, op. cit., pp. 114-115. Itzpapalotl (Mariposa de Obsidiana o Mariposa del Cuchillo de Obsidiana) era una de las diosas estelares y de la agricultura; y se le consideraba también como otra forma de la diosa mexicana de la tierra, de la luna y del fuego; acerca de su historia hay al menos dos interpretaciones distintas.

te relacionar sus mitos con el carácter personalizado y vital de los mismos mitos griegos, tendientes a dar una interpretación de la vida oculta y misteriosa de la naturaleza, de la que forman parte y dependen los seres humanos, capaces también de transformarla. (64)

Esta "interpretación de vida oculta y misteriosa de la naturaleza" no es privativa de la mitología griega -así se señala en la cita porque se está haciendo referencia a Odisseo y en particular a "Doso", que es una de sus partes-; los mitos prehispánicos, entre otros muchos, ofrecen también incontables muestras; y dentro de la literatura contemporánea mexicana una de las obras preclaras en este sentido es Quetzalcoatl: en ella, cada uno de los cantos bien puede ser considerado como un auténtico homenaje poético a la naturaleza primigenia, cuyo misterio y abrumadora sensualidad están trabajados sin otra contención que la de la palabra que con mayor precisión refleje su esencia, la de la metáfora que más posibilidades sugeridoras encierre, la de la imagen saturada de connotaciones -plástica por excelencia-, y la del símbolo cerrado y abierto a un tiempo, que oculta y descubre sus entretelas.

Xilonen -Madre del Maíz Tierno o Joven Madre del Maíz- aparece por primera vez al final de la era del Sol de Agua, cantando y entrando desnuda en el agua "tras soltarse su cabellera de mariposas"; más adelante su risa está "dentro de

(64) Felli Formosa, "Els mites...", op. cit., p. 81; cf. Anna Murià, L'obra..., op. cit., pp. 35-40 ("El paisaje y los cinco elementos").

verde sonaja" (Canto VI); y finalmente acompaña a Quetzalcóatl al Reino de la Muerte para apilar los huesos de los muertos (las "oscuras mieses"), reunirlos de nuevo en un haz después que Quetzalcóatl los ha dejado caer involuntariamente, y detenerse "salpicada de aurora" una vez concluida la ceremonia con que Quetzalcóatl da vida a esos huesos derramando sangre de su sexo sobre ellos. Ante el milagro de la vida

Xilonen sigue inmóvil
mitad luz y tiniebla:
hierática mazorca
en basáltica estela. (65)

es decir, mitad naturaleza viva, mitad deidad pétreo.

Coatlícue, cuarta y última diosa incluida -elegida por Bartra para incluirla- en el poema, quien es evocada e invocada en el Sol de Viento (Canto V) y caracterizada por sus atributos en "El Quinto Reino" (Canto VI): "La Terrible Diosa cantaba, devoraba y acunaba,..." (66), adquiere toda su tenebrosidad en la visión que tiene de ella Quetzalcóatl (en "La embriaguez", Canto IX), como sombra de nopal:

La sombra se yergue con un laberinto de fauces y matriz y símbolos, y centellean los verdes y fríos ojos de Coatlícue, la sombría madre, la madre muerte y la madre vida,
la diosa madre,
de senos colgantes,
collar de manos cortadas
y corazones arrancados
¡Ay, Nanotzin! La de ojos verdes nos mira fijamente desde la
sombra rodeada de aurora, y su collar llora sangre. (67)

(65) Agustí Bartra, Quetzalcoatl, op. cit., p. 77.

(66) Ibid., p. 60. A la vieja Diosa de la Tierra, "La de la falda de serpientes", madre de Huitzilopochtli, también se la representaba llevando a un niño en sus brazos.

(67) Ibid., p. 89; cf. p. 179.

Además de éstos, se habla de otros tres personajes femeninos en la obra. Chimalman -considerada por el mito como una forma más de la diosa de la tierra- (madre de Quetzalcóatl), a cuya leyenda se alude en el Canto IX (ver nota [48]), concebida por Bartra como una de las madres luminosas, a quienes siempre pertenece el futuro.

Ixquic, "la doncella que partió en busca del Árbol de la Vida y subió luego a la tierra sin morir" (Canto X); de quien le hablan a Quetzalcóatl "los murmullos" (símbolo de la voz del pasado, raíz de mito y de historia) en el último Canto: doncella germinal sobre cuya esparcida cabellera los pájaros siembran trinos, "llama que quiere ser llovida" por el árbol que le engendrará vida desatando el nudo de greda y musgo de su cuerpo y amarrándose a la balanceante canoa de sus caderas. También aquí es muy claro Bartra en la nota correspondiente:

En mi interpretación de Ixquic, que [...] precede inmediatamente al sacrificio y ascensión de Quetzalcóatl, la figura de la doncella del sur personifica [...] lo eterno femenino ligado a la tierra: llamada de génesis, el deseo del cuerpo como puente entre el no ser y el ser, atracción ciega hacia abajo de lo irracional de la vida. [...] sólo vida llamando a más vida, ausente de todo menos de su fuego, maravilloso molde de posteridades... (70)

(68) Ibid., pp. 100-101.

(69) Cf. Ibid., pp. 157-159.

(70) Ibid., p. 185. Ixquic, doncella que aparece en la segunda parte del Popol Vuh, es la madre de los jóvenes semidiosos Hunahpú e Ixbalanqué, a quienes concibe como resultado de la saliva escupida en la palma de su mano por una calavera (el dios Hun-Hunahpú, convertido en árbol).

Y Nanotzin, creación completamente original del poeta, que es el personaje femenino por antonomasia dentro de Quetzalcoatl. Como si la elocuencia poética no hubiese sido suficiente para dejar perfilada esta figura, Bartra se ocupa ampliamente de ella en las Notas, para que no quede la menor duda respecto de la concepción, tratamiento y funciones primordiales adjudicados a lo femenino en el poema. Con ella el poeta se sale por completo del mito, la leyenda y la historia para poder seguir siendo fiel a su visión del Hombre y de la Vida, al lado de quienes la Mujer tiene un lugar preponderante, único, insustituible e intransferible:

En mi concepción de Nanotzin, quien asiente y acepta con amorosa pasividad, se integra una idea universal de la mujer considerada como asilo telúrico del hombre: protege y afirma, y así, en su absoluta disponibilidad creadora, se opone a Coatlicue en su aspecto terrífico de diosa de la tierra; de divinidad que pare y devora, destruye y crea con la misma indiferencia omnipotente. (71)

La mujer salva, y se salva, protegiendo, lo cual puede hacer porque en ella no hay escisión entre naturaleza y espíritu. [...] El tiempo, para la mujer, es el tiempo interior del fruto, que tanto matura la caída--muerte como la semilla-resurrección. La mujer [...] se encuentra más cerca del esplendor misterioso de la vida total. (72)

(71) Ibid., p. 179. Aquí Bartra, al contrastar a Nanotzin y Coatlicue, pone de relieve la incompreensión (o la deliberada subordinación) entre las dos culturas respecto de la significación de la dualidad (exenta en el mundo prehispánico de la idea de bondad y maldad como se entiende en la tradición cristiana): la terrible grandeza de Coatlicue, nexo de la mutua sustentación entre vida y muerte, admirable síntesis de las ideas de amor y destrucción -que corresponden a la tierra-, amamantadora de los dioses y de los hombres (todos ellos sus hijos) e insaciable devoradora de los cadáveres de los hombres, sigue siendo un enigma insoluble a los ojos occidentales.

(72) Ibid., pp. 183-184.

Entendida de esta manera, permite comprender por qué está presente en los momentos de debilidad del Quetzalcóatl hombre (su embriaguez y su senectud), y en uno de los momentos cruciales del Quetzalcóatl profeta: "Es al lado de la mujer [...] donde [éste] cobra definitiva conciencia de su misión trascendental entre lo profundo y lo alto, entre la eternidad y el real mediodía."⁽⁷³⁾

Por último, en lo que a deidades se refiere, se encuentran "Los Espíritus del Cielo, los tres gigantes, los maestros del Relámpago" -que corresponden a Caculhá Huracán, Chipi-Caculhá y Raxa-Caculhá (el Corazón del Cielo), responsables de la creación de la tierra y del origen del hombre según la mitología maya- evocados también por "los murmullos"; con lo que Bartra, según él mismo aclara, cierra el ciclo de su concepción quetzalcoáltica "como un coral de fábula y crónica anónima, en el que se individualiza únicamente la figura de Ixquic".⁽⁷⁴⁾ La inclusión de figuras de la mitología maya no es en absoluto gratuita; en general los pueblos mesoamericanos presentan mucha similitud y están muy vinculados en este sentido, y, de entre todas las deidades, la de culto más extendido fue precisamente Quetzalcóatl, llamado Kukulcán entre los mayas.

(73) Ibid., p. 174. (Nanotzin significa Maternidad. Cf. Ángel M. Garibay, Poesía Náhuatl III. México, UNAM [Instituto de Investigaciones Históricas], 1968 [Fuentes Indígenas de la Cultura Náhuatl], p. XLVI).

(74) Cf. Ibid., pp. 184-185.

También hay referentes prehispánicos de otro tipo en el poema, manejados por Bartra con acuciosa exactitud y con la riqueza alegórica y simbólica característica del tratamiento de sus temas fundamentales.

Tamoanchan; el País de los Muertos (Reino de la Muerte o País sin fin) y Tula conforman la geografía mítica e histórico-legendaria concreta a que se hace referencia; pero hay además una especie de geografía imprecisa -una atmósfera cosmogónica y sobrenatural- saturada de un paisaje con signos y símbolos concretos y polivalentes a un tiempo, donde los elementos de la naturaleza van y vienen a placer circun dándolo todo, volviéndolo trascendente y trascendido, universalizándolo en tanto herencia común a todos los hombres. Esta geografía o atmósfera imprecisa se mantiene como constante en todo el poema, con los matices particulares requeridos por el tema, la intención y el o los tonos de cada uno de los quince Cantos; los tres lugares concretos, con nombre propio, obedecen a intenciones específicas.

Cuando Quetzalcóatl se dispone a narrar el mito de los Soles, al lado de las palabras paz y retorno pronuncia "la palabra Tamoanchan, arcoiris que empieza en la matriz de/ los orígenes y termina en la boca del cielo...", intensa acotación poética del lugar que es asiento de los dioses primarios, patria mítica de las tribus y sitio de procedencia del maíz. Dos Cantos más adelante, desciende Quetzalcóatl a Mictlan "por oscilante soga/de raíz y tiniebla" hasta llegar a él "como un gran ciego nómada" para consumir la ha

zaña de revivir los huesos de los muertos, que así dejarán de ser "flautas de tumba que niegan los orígenes" para convertirse en "bulto de mariposas", en "¡La sangre amanecida [que]/danza rojos terrones!"; el lugar es, pues, el mismo que en el mito, pero Bartra evita su nombre directo, decidiéndose por los mejor ilustrativos y más significativos arriba mencionados, en función de la atmósfera con que envuelve al protagonista en la recreación de este fundamental episodio del mito. Tula, por su parte, es evocada por el héroe en su embriaguez, en su ascensión al Iztaccíhuatl y por "los murmullos" en el último Canto, como la ciudad histórico-legendaria sede de la civilización tolteca donde, aun después de la derrota y el éxodo, quedaría para siempre la huella de Quetzalcóatl. (75)

De mucho mayor interés resulta la reelaboración poética que hace el autor de esa atmósfera cosmogónica, pautada por símbolos traducidos en exuberantes imágenes y metáforas, de mostrativas tanto del carácter sensorial de su poesía como de su capacidad para otorgar al dato más gráfico y realista una significación fuertemente simbólica. Frente a la imposibilidad de agotar este aspecto de la obra -su prolijidad y riqueza figurativa ameritan por sí solas un trabajo dedicado exclusivamente a ello-, es preciso concretarse al análisis solamente de algunos de los ejemplos que a este respecto ilustran con mayor claridad las tres lecturas paralelas

(75) Ibid., pp. 44, 69-71, 128 y 153.

(76) Cf. Feliu Formosa, "Els mites...", op. cit., pp. 79-80.

que es posible hacer de Quetzalcoatl, según se indicó al inicio de este tercer apartado del capítulo.

Los diferentes tipos de aves -animales privilegiados por el poeta en toda su obra- que transitan por Quetzalcoatl son resultado de una muy cuidadosa selección; la mayoría conserva su simbología mítica sin que ello haya implicado para Bartra una camisa de fuerza; esto, por el contrario, constituye una situación más de encuentro entre su inspiración y las fuentes documentales que le sirvieron como punto de partida.

El pájaro del Canto I, que para el poeta es "el símbolo de la cantante inocencia primordial de la naturaleza", entre los antiguos mexicanos era considerado como uno de los animales del dios del fuego, es decir, de la más antigua deidad náhuatl; el "colibrí de la resurrección" atraviesa las palabras con que Quetzalcóatl se dirige a su gente en "El Sermón del Lago" y se posa, invisible, en la boca de su alma desnuda ("La ascensión"); el águila -cielo del día- hiende el firmamento y entra, palpitante, en el nuevo sol (cuando concluye la era del Sol de Agua y va a iniciarse la del Sol de Viento), es "símbolo de luz en la luz" (opuesta a la serpiente), por ello en el Reino de la Muerte "en mar-chitas memorias/duermen águilas ciegas". Quetzalcóatl dice las "palabras artesanas [...] cronistas de fuegos y plumas y cosechas lejos del vuelo del murciélago y del copal de te nebrosos brazos", es decir, alejadas del animal que personifica la oscuridad nocturna, a la que se opone la claridad,

símbolo -y no sólo para los pueblos prehispánicos- de la cultura; el buho -pájaro de la muerte y animal demoniaco- es "el pájaro bellaco, según las viejas, que agujerea el ca bello con que se ha de beber en el país sin horizonte" y el animal sobre el que se sangra Tezcatlipoca para hacer conjuro de la muerte de Quetzalcóatl (en "El Espejo Humeante"); en "El Árbol de Piedra" el cuervo -mensajero divino y también animal de Tezcatlipoca- grazna "un ronco y continuo voznar" mientras Quetzalcóatl gime y grita frente al espanto y la senectud de su rostro. El zopilote, siempre asociado con la guerra y la muerte, se opone al halcón (símbolo bartriano de la tenacidad de la visión -y ambición- poética): "¡Tierra aún no despierta y tiempo en ella hincado/como un halcón de viento!..." ("Cosmogonías del Alba"), que aquí es vida, es formación del universo, y en "Ojo desnudo, Vestida Voz", donde "el amor crea en lo temporal y se proyecta hacia el futuro, pero el canto es la llama de la eternidad", Quetzalcóatl le confiere precisamente ese atributo:

Halcón dorado, vuelo de alertas, a mi hombro te allego, y en la lunación del verbo, las imágenes federo bajo la ofrenda de los senos del alba. (77)

Entre los animales de la tierra destacan el jaguar, la hormiga, la serpiente y el venado. El primero simboliza el cielo oscuro de la noche, bajo cuya mirada se yerguen los

(77) Cf. Agustí Bartra, Quetzalcóatl, op. cit., pp. 173, 44, 127, 46, 61, 175, 69, 44, 98, 103, 140, 19, 27, 28, 59, 178 y 83 respectivamente; y Anna Muria, L'obra..., op. cit., p. 141.

hombres del Quinto Reino (tiempo de, entre otras muchas cosas, castidades), y a Tezcatlipoca -su disfraz es el de jaguar ("el corazón del monte")-, quien salta sobre Quetzalcóatl y le clava dos zarpazos para iniciar así la lucha espiritual sostenida por ambos con el propósito -en el poema- de resolver el conflicto de la dualidad del ser humano. La hormiga -sabedora del lugar donde se encuentra el maíz ("nuestra carne", según los antiguos mexicanos, porque de él se creó el cuerpo del hombre), lugar hacia el que conduce a los dioses- representa, al final del Sol de Agua (del que se salva -en el poema- una pareja abrazada dentro del hueco de un tronco en cuya corteza hay una hormiga) la posibilidad de la vida; esto queda aún más claro por la inmediata aparición de Xilonen y por el canto del coro de doncellas: "¡Oh Deseo, oscura hormiga/en corporales graneros!". El sentido dado por Bartra a la serpiente: idolatrías de las sombras ("forma furtiva [...] fría sangre de evasivos meandros [...] materia de sigilo [...] conciencia de fijos ojos que derribas los pájaros de la inocencia, [...de] crueles sabidurías"), uno de los reinos antagónicos en que mora el hombre, está muy cercano a su sentido primigenio en los antiguos pueblos mesoamericanos, donde se la asociaba con el jaguar y con la tierra -en oposición (en el poema) al águila, cuyo reino, que también es morada del hombre, es el de "los trofeos del sol"- . "Y en el Sol de Fuego de Quetzalcóatl son las astas llameantes de los venados lo que incendia el mundo para renovarlo."⁽⁷⁸⁾

(78) ibid., pp. 60, 103, 46-47, 61-63 y 175; cf. L. Séjourné, Op. cit., p. 147; y Anna Murrià, ibid., p. 144.

El paisaje vegetal mexicano, que Bartra combina con una naturaleza más bien genérica, está representado fundamentalmente por el maíz, el maguey -de los cuales ya se ha hecho mención-, el cempazúchil -usado como imagen poética- y el nopal (para los antiguos mexicanos el cielo es un desierto con magueyes, nopales y árboles de espinas), que si bien usado como símil alude a un mundo tenebroso -Coatlícue hecha como sombra de nopal-, en otro momento es recuperado y recreado por Bartra con la simbología que tiene para el pueblo de México. (para el de antes y para el de ahora):

¡Oh pordiosera de las plantas! Espinosa y polvorienta, lacerada de soles y toda manos extendidas, sucia y sedienta, sostienes al águila en tus hombros y sueñas en el corazón de oro del agua que no llegará nunca hasta los monstruos de tu sombra... (79)

Los cuatro elementos clásicos (tierra, agua, aire y fuego) -apunta Anna Murià- son temas destacados en la obra bartriana y exigen ser vistos sin prescindir de mitificaciones y simbolismos porque con ellos se encuentra mezclada la visión plástica; "aceptemos, entonces, que los objetos de la naturaleza casi siempre son otra cosa y tienen otras funciones que aquello consignado en la historia natural o captado por el sentido de la belleza". Así es como probablemente

(79) Ibid., p. 102.

(80) Cf. Anna Murià, ibid., p. 35. Miquel Desclot llega a afirmar que la enorme importancia que juega el papel del mito en la obra bartriana se debe a la imaginación esencialmente plástica del poeta -en la medida en que sus creaciones míticas son tanto hijas del pensamiento y la voluntad como de la visión y la intuición simbólicas-; característica fundamental que se refleja, entre otros aspectos, en su irrefutable e innovadora capacidad metafórica. Cf. Miquel Desclot, "Introducció...", op. cit., p. 21.

vieron, sintieron y, por ello, adoraron la naturaleza los antiguos mexicanos; de ahí la humanización y deificación de que la hicieron objeto. Bartra no necesitó, pues, a este respecto, más que poner de relieve como elaboración poética propia las afinidades que encontró entre su concepción y la de aquéllos de quienes se nutrió para su Quetzalcoatl.

Hablar de Agua, Tierra, Viento, Fuego, Niebla, Luz, Día, Noche, Cielo, Estrella, con todos sus componentes, sus derivaciones simbólicas y las sutilezas de sus intencionalidades metafóricas (véase la nota [13] del Capítulo III), supone el desdoblamiento, línea por línea, de todo el poema: Mientras que los dioses sólo representan los elementos de la naturaleza, el hombre vive inmerso en ella descubriéndola, poseyéndola y enriqueciéndola al dotarla de atributos efecto de su imaginación, de su espíritu y de su esperanza; no podría entenderse de otro modo que la Serpiente Emplumada encarnara en un hombre -Topiltzin- cuya aspiración de perennidad se fundamenta en la herencia cultural dejada a su pueblo, por el que velará eternamente desde el espacio sideral con su luz de Estrella, en tanto que las deidades, vacías de palabras, de la Palabra -"los dioses monologan o callan en un ámbito sin tiempo ni mudanza"; "el alma, la conciencia solar, la realidad maravillosa, el misterio de los cuerpos y las heredades del amor, significan la muerte de los dioses"- están condenados a permanecer en la Eternidad de piedra.

(81)

(81) Agustín Bartra, Quetzalcoatl, op. cit., pp. 175 y 182; cf. pp. 27, 49, 58, 88, 92 y 102.

La voz de Quetzalcóatl -esa Palabra que no es prerrogativa de los dioses- se inaugura en el Canto V, el título que lleva es por demás elocuente ("El Sermón del Lago"); es así como se convierte en "la conciencia hecha verbo" traduciendo "los signos divinos en lenguaje para los hombres. Por la palabra que acontece [...se] instaura la esencia de la verdad de la vida y [se] establece el diálogo con el mundo. [La palabra] interpreta y canta..."; el diálogo y el canto continúan más adelante "en palabras de afirmación y anuncio":

Rafz sois, ioh hermanos! de la voz que florece en mí,
de las palabras donde pesa lo inefable del balbuceo de la tierra
el conjuro de los cielos
y el canto del espíritu. (83)

Pero sólo llegarán a consolidarse después de la intensa y dura prueba de su lucha con Tezcatlipoca (Canto X), es decir, de su "descenso por sus propias sombras", que lo hace madurar en todos sentidos convirtiéndolo en el tlamatini de "El Libro Pintado". Las ocho definiciones que toma Bartra de las veintiuna que se adjudicaban a los tlamatinine condensan en "escritura y sabiduría" la "preceptiva aforística de entraña filosófica" por medio de la cual se define Quetzalcóatl: con tinta negra y roja (el arte de escribir; se lo llevan los toltecas en su migración al Este, como uno de los elementos de la alta cultura) registra las verdades de

(82) Ibid., p. 175.

(83) Ibid., p. 55.

(84) Cf. Miguel León-Portilla, La filosofía..., op. cit., pp. 327-328; y Agustí Bartra, Quetzalcoatl, op. cit., pp. 181-182.

la vida pintándolas con dedos toltecas: Dice, Canta y Cree en el espíritu y el cuerpo; en el Amor, en la tierra, en el futuro y en la Estrella; en la paz, en el Conocimiento y en la Eternidad; "advíertase -acota, Anna Muriá- que lo hace con una entonación que suena a la de los textos antiguos, a pesar del estilo característico del autor", con lo cual se explica, por ejemplo, la enigmática palabra Quaya -una de las múltiples palabras intraducibles que aparecen constantemente en la poesía náhuatl.

Además de la Palabra, acompañan a Quetzalcoatl su nahual, el chalchihuitl y el quincunce, otros tantos símbolos importantísimos para la teogonía y mitología prehispánicas. El nahual es el Astro de fuego que brilla en su helada corona cuando entra en Mictlan, astro que se agiganta luminoso cuando va llevando a cabo el héroe la tarea de juntar los huesos de los muertos, es decir, se trata de la Estrella que lo protege y se convierte en su alter ego; y no sólo él, sino todo el pueblo tolteca, en el éxodo con que se inicia el Canto final, llevarán andando tras ellos sus nahuales como fauna de sigilo.

(85) Agustí Bartra, Ibid., pp. 111-119.

(86) Anna Muriá, "La inspiración...", op. cit., p. 50.

(87) Angel M. Garibay K., Poesía náhuatl. II, México, UNAM (Instituto de Investigaciones Históricas), 1965 (Fuentes Indígenas de la Cultura Náhuatl, 5), pp. XXXII-XXXIII: "Puramente medio de indicar la secuencia del canto sin palabras que seguía al canto de una estrofa [...] muchas veces para señalar la introducción de la música y no más. [...] Probablemente [su] función era la de llenar la medida y también ser como base del taraceo que duraba mucho tiempo."

(88) Agustí Bartra, Quetzalcoatl, op. cit., pp. 70, 73 y 152.

La imagen de Quetzalcóatl como sembrador de soles es explicada por el poeta en la Nota correspondiente al Canto II:

Quetzalcoatl afirma que para llegar a ser la mies madura de sí mismo el hombre antes debe haber sabido sembrarse. Sembradas eran muchas estatuas de los dioses del México antiguo. Una vez terminada la escultura, se introducía en un hueco practicado en el pecho de la estatua una jadeíta o cualquier otra piedra preciosa (chalchihuitl) ["corazón", "principio vital"]. Por virtud de esta piedra, la estatua cobraba su verdadera vigencia sagrada, se convertía en el mismo dios que representaba. (89)

Así Quetzalcóatl, cuando son sembradas en su corazón las palabras que le permitirán realizar su destino; de aquí también que se le pregunte si su alma tiene ya sembrada su chalchihuitl, antes de enfrentarse con el negro Tezcatlipoca.

El quincunce es asimismo un símbolo esencial. Significa "cruz" y se considera el jeroglífico náhuatl más familiar; figura que, bajo infinitas variantes, está formada siempre por cuatro puntos unificados por un centro (cuya cifra es el cinco) el cual constituye el punto de contacto del cielo y de la tierra, designa también la piedra preciosa que simboliza el corazón y reúne todas las características del Quinto Sol -el Corazón del Cielo- expresadas por la mitología. (90) En "La Ascensión", cuando Quetzalcóatl haya depositado su alma en la cima de la Mujer Blanca, verá como:

(89) Ibid., p. 173.

(90) Cf. L. Séjourné, op. cit., p. 101; Alfonso Caso, op. cit., pp. 21-22.

Las manos de cuervo de todas las auroras prenderán en tu
 frente la luz de mi Estrella,
 y cuando el sol toque tu cuerpo,
 un nupcial temblor de agua arrodillada trazará mi quince
 sobre la falda de culebras de la roja Coatlicue... (91)

con lo cual, su signo quedará definido por toda la eternidad.

Antes de concluir, unas cuantas observaciones más -así sean breves y fragmentarias- tocantes a la estructura formal del poema, sin las cuales los calificativos de profundo y complejo que desde un principio se le adjudicaron quedarían, erróneamente, circunscritos al plano del contenido.

Al reconocer Bartra esta obra como uno de sus más intensos esfuerzos creadores no se refería tan sólo a las dificultades inherentes a toda tarea de creación literaria respecto del tema elegido para trabajarse; estaba aludiendo también -sobre todo tratándose de alguien que asumió su tarea de poeta como una autoexigencia frente al oficio llevada a los extremos de la angustia, aceptada como una fatalidad y como un deber- a las relativas a la estructura formal con que eligió y buscó materializar ese tema.

Se ha hecho ya mención de la composición general del poema y se han presentado algunos ejemplos, pequeñas ilustraciones de su estilo literario, tendientes a apoyar la argumentación en que se sustenta el análisis de su tratamiento de lo mexicano. Se precisó, asimismo, que la variedad, com-

(91) Agustí Bartra, Quetzalcoatl, op. cit., p. 129.

plejidad y exuberancia de sus imágenes y metáforas (materia primordial de su poesía) y la significación fuertemente simbólica con que las supo dotar es tan abundante y rica que todo ello exige, por sí solo, un trabajo exclusivamente dedicado a explicarlo.

Baste con señalar, pues, más con ánimo de estimular el interés por acercarse a este poema que con el afán de entrar en un análisis estilístico completo, algunos de los rasgos más generales que caracterizan la estructura poética de la obra.

A excepción del Canto VII (donde se relata el descenso de Quetzálcoatl al reino de Mictlantecutli para recuperar y dar vida a los huesos de los muertos), compuesto por estrofas fijas con distinto número de versos semilibres menores y medios, en el resto de la obra predomina el verso libre o blanco de extensión variable, combinado en alguno de los Cantos con formas métricas clásicas (alejandrinos, octosílabos, heptasílabos). Esta combinación, apoyada en ocasiones por el uso de letra cursiva, de paréntesis, de guiones largos, de estrofas con distinta medida (dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho y once versos), es uno de los recursos utilizados por el poeta para enfatizar atmósferas, diferenciar planos y tonos, distinguir personajes, recrear ambientes y producir los ritmos más adecuados a cada caso.

Las enseñanzas de Quetzalcóatl a su pueblo se expresan en forma de prosa poética organizada a base de párrafos nu-

merados y dividida en tres bloques de trece cada uno, con lo cual se marca y se sostiene el ritmo solemne del lenguaje simbólico de la alegoría y la parábola referidas al mito, a la profecía y a la verdad trascendente.

Mientras que para el diálogo del héroe con los ancianos de la guerra se utilizan estrofas octosilábicas polirrítmicas que subrayan la expresión enfática: exhortación imperativa por parte de los ancianos y respuesta contundente de Quetzalcóatl; el diálogo entre éste y Tezcatlipoca, proyección de su lucha interior, contiene distintos planos alternados, entrelazados, superpuestos, en bloques de verso blanco constituidos por esquemas rítmicos variados: el de las palabras textuales de ambos personajes, donde se confunde también el monólogo interior del héroe -con su insistente aliteración (tu TÚ), el reiterado uso de la exclamación y de los puntos suspensivos y el constante cambio de extensión y disposición de los versos; recursos, todos ellos, tendientes a reproducir la febril excitación anímica en que sumerge a Quetzalcóatl esta lucha.

No obstante el predominio del verso libre a lo largo de todo el poema, forma que evidentemente fue la que mejor se ajustó a la concepción del tratamiento de este mito, a las exigencias de configuración del personaje principal y a la secuencia de la trama, el uso del alejandrino -verso de las preferencias de Bartra y, al decir de los expertos, estilísticamente favorecedor de un lenguaje de sutilezas de pensamiento- es también muy importante: Aparece en letra cursiva

y estrofas de cuatro versos en el Canto I ("Cosmogonías del Alba") para describir con intensas imágenes el humanizado despertar y acomodamiento cósmico de la naturaleza primigenia. Por medio de él se relata la culminación de la ascensión del Quetzalcóatl-Topiltzin al Iztaccíhuatl (Canto XII) para depositar allí su alma dormida (acto simbólico con que culmina su designio) y el éxodo del pueblo tolteca (Canto XV) -en ambos casos organizados en estrofas iguales a las del primer Canto-; y finalmente es también por medio de ajandrinos como el poeta concluye la obra: diez estrofas de seis versos cada una -las pares con el último verso constituido por un solo hemistiquio- que condensan el proceso de transfiguración del caudillo-profeta, conducente a convertirlo en la

Estrella que los hijos de la luz y la sombra
en su pecho hundirían para que el mundo abriese
origen, boca, fuente...! (92)

Un año después de aparecido el poema, Bartra dictó una conferencia en la Universidad de Yale acerca de esta obra; el párrafo final bien podría considerarse como una condensación del significado que para México y los mexicanos encontró el poeta en este personaje y que lo llevó a recrearlo:

Muchas veces, en los esfuerzos modernos por revali-
dar viejos mitos, nos parece asistir al intento,
más o menos logrado, de hacer bailar al buey de la
realidad del mundo moderno sobre una telaraña. La

tragedia del hombre es la tragedia de su conciencia. La imagen del fuego -como observó agudamente Artaud- ha permanecido en México a través de los tiempos. He vivido veinte años en México, y tengo la certeza de que en él palpita una voluntad de re surrección y de nacimiento. Tal vez a esta ráfaga cálida que sube de lo hondo se debe la surgencia de mi poema. Los antiguos mitos mexicanos no tuvieron tiempo de llegar a cumplirse con plenitud: fueron ahogados cuando empezaban a transformarse para traspasar lo real. ¡Ay de los hombres y de las civilizaciones que han perdido la facultad de vivir en peligro de magia y se alejan de toda realidad mítica por exceso de realidad intrascendente! En el México de hoy, lo terrible no sería la existencia de Tzacatlipoca, sino la absoluta ausencia de Quetzalcoatl. Pero yo sé que está allí. Lo he encontrado. Lo he visto. Y lo he amado. En México hay las Montañas del Fuego. Pero frente a ellas veo a unos hombres -semejantes a todos los hombres del mundo, o a la juventud, o a una doncella, que, además, son únicos en esto: tienden una mano dulce mente cerrada donde palpita el colibrí de las resurrecciones... (93)

Quizá la explicación que da Bartra de lo mexicano como trasunto de lo universal por medio de lo que páginas atrás se denominó "elucidación poética", más que estar en los aspectos expuestos a lo largo de este capítulo, se encuentra condensada en una estrofa perteneciente al Canto VI del poema, por medio de la cual el poeta establece un paralelo con uno de los poemas líricos más conocidos del antiguo mundo náhuatl.

El viejo poema dice:

Sólo venimos a dormir,
sólo venimos a soñar:
¡No es verdad, no es verdad
que venimos a vivir en la tierra!

(93) Agustí Bartra, "Quetzalcoatl y el poeta" (conferencia), New Haven, julio de 1961, p. 11.

Como hierba en cada primavera
nos vamos convirtiendo:
está reverdecido, echa sus brotes,
nuestro corazón.
Algunas flores produce nuestro cuerpo
y por allá queda marchito. (94)

Los versos de Bartra afirman que:

No sólo venimos a dormir, no sólo venimos a soñar en el mundo:
venimos a vivir los días de nuestro sol de tierra,
y la hierba de primavera no necesita nuestra muerte...
En verdad os digo, ¡oh hermanos en Tonatiuh!, que venimos a
vivir los días de nuestro sol,
venimos a morar entre las cosas y a comprender que el tiempo
gira siempre con las mismas imágenes
del ciclo y de la tierra. (95)

En el Quetzalcoatl bartriano hay una convicción en el mi-
to—verdad prerrogativa del hombre, en el ser, el estar y
el significar de la criatura humana que, sin perder su
transitoriedad, se opone a todo pesimismo y fatalidad prede-
terminados por fuerzas sobrenaturales para inscribirse en
la dimensión cósmica de un tiempo imperecedero.

(94) Angel M. Garibay K., La literatura de los aztecas.
3a. ed. México, J. Mortiz, 1974, p. 60.

(95) Agustí Bartra, Quetzalcoatl, op. cit., p. 56.

CAPÍTULO V

VISIÓN DE MÉXICO EN LA LUNA MUERE CON AGUA

No hay sino un hombre que es
todos los hombres. Estoy hablando
de mi hermano.

Agustí Bartra

A) Introducción a la novela.

"-¿Quién era Don Braulio?-", le preguntaron en una ocasión a Agustí Bartra.

-Don Braulio fue un viejo leñador del Popocatepetl que convertí en protagonista de mi novela mexicana La luna muere con agua [...] Lo traté y quise mucho. A través de él intenté dar la estatura del hombre universal, al margen de todo aquello que no fuera su lucha para cubrir sus mínimas necesidades vitales. El hombre dominante y dominado por sus carencias. Un hombre enternecedor y brutal en una época épica, uno de los hombres más inolvidables que he conocido. Murió -y nació- el mismo día que yo acababa su novela. Un día me dijo esta frase: Si me dejan hablar, me salvo. (1)

Braulio Solar, hombre analfabeto, pobre y parlanchín, tuvo ocasión de hablar largo y tendido con Agustí Bartra cuando llevaba la leña a Quinta Adila -la casita que los Bartra tuvieron durante algunos años en Zoyatzingo-, permitiendo de este modo que el poeta pudiera "empaparse del personaje que ya veía en las páginas que vendrían", páginas en que contará "la vida de un hombre de esta tierra y de todo lo que la rodea: trabajos, supersticiones, revolución, miseria, campos y fe."⁽²⁾

En efecto, en La luna muere con agua Bartra cuenta la vida de este viejo campesino, de sus luchas, sus ideales y sus fracasos; pero -como él mismo lo señala en la cita que abre este capítulo- intentando trascender la individualidad

(1) Entrevista de Rosa Mari Sorribes con Agustí Bartra.

(2) Anna Muria, Crónica de la vida d'Agustí Bartra, op. cit., p. 295.

del protagonista para otorgarle "la estatura del hombre uni
versal".

La obra está dividida en tres partes: "Los murmullos", "La llama" (con once subdivisiones) y "La ceniza"; la prime
ra y la tercera caracterizadas por la alternancia de narra-
ción en primera y tercera personas, diferenciadas incluso
tipográficamente (el monólogo interior va siempre en letra
cursiva; las escenas vividas por el protagonista y evocadas
en su delirio se señalan entre paréntesis), que buscan afi-
nar las diferentes perspectivas -la del narrador y la del
protagonista- de aquello que se relata; en contrapartida
con la segunda -constituída por un canto, nueve relatos y
un escolio-, donde se narra en tercera persona, a excepción
del Canto, en que la primera persona es la del narrador-au-
tor.

"Los murmullos", dedicada a los recuerdos de infancia y
de juventud que Braulio evoca en su delirio de moribundo,
es la parte menos extensa de la novela; no obstante lo cual,
el autor logra introducir en ella a una amplísima gama de
personajes y una muy rica topografía lricamente trabajada
que consigue situar y ambientar el relato.

En el confuso fluir visionario de Braulio aparecen su ma-
dre y su padre, ella recordada dulcemente y con añoranza,
él como el hombre trabajador, sencillo y sensato de quien
puede y debe aprender; las tías Honoría y Remedios, personi-
ficación de la amargura, la mezquindad y la fealdad externa

e interna la primera, y la segunda como "una bendita que no ve más allá de su nariz"; Melitón, el tonto del pueblo, hermano de Ángela, a quien de niño asusta Braulio con la leyenda sobre el ahuizote y como adolescente defiende de la burda y el hostigamiento de los demás; Maximina, la bruja del pueblo, y Tiresias, el mendigo ciego que se convierte en ayudante y compañero de aquella; Catarino, el padrote "mandón y lépero" con "ojos de buey" y "manos de hombre que no ha trabajado nunca",⁽³⁾ quien no conforme con explotar a Ángela se convierte también en amante de la madre de la muchacha; la desconocida de robustos brazos -mujer de edad madura encontrada en el paraje Muro de la Luna, también conocido como Muro de las Mujeres- con quien consume Braulio su primer acto de amor carnal en un ancho surco entre la milpa tierna, contrapuesta a la "pirujas" del burdel donde tiene su segunda experiencia con una, chimuela y burda, que al principio había pensado se parecía a Ángela.

Y Ángela, la mujer amada por encima de todo y de todos, evocada e invocada constantemente con un amor convertido en verdadera devoción, vista como la mujer real pero más como la ideal, "huida y ansiada", con sus ojos de venado y su expresión ausente, con la "luna blanca en la garganta", "más allá del gemido y dentro del gemido [...] piernas de viento, brazos de rayos de sol, muslos sembrados de astros, sexo de barranca, vientre de llano enlunado, pechos de yunta, hom-

(3) Agustín Bartra, La luna muere con agua. México, J. Mortiz, 1968, pp. 39 y 65.

bros de lomerío, garganta de colmena, boca de hoguera, ojos de pájaro, cabellos de hamaca quemada⁽⁴⁾; violada y prostituida, inalcanzable y alcanzada por un único amor puro, finalmente morirá en el aire con un collar negro.

También están María, mujer de Braulio, prodigándole pequeños cuidados y manifestando con "su llorar quedito" la pena por perder a su hombre; dos comadres, Doña Chona y Doña Flor, cuyo chismorreó gira en torno a los "díceres del pueblo acerca de Ángela y respecto de la leyenda que rodea al misionero franciscano Fray Martín de Valencia -quien azotaba a los indios sólo después de haberse flagelado él mismo-; Casiano, amigo del leñador, por quien éste se entera sin lugar a dudas de la explotación a que es sometida Ángela por parte de Catarino; y el "feo, esmirriado y arisco" perro que ha acompañado a Braulio durante los últimos quince años:

...Golondrino, el perro, los perros, ésta era una tierra de perros hambrientos, sucios, hueso y pellejo nomás, llagados, sarnosos, pasto de pulgas y garrapatas, de mirada turbia y sanguinolenta, feroces entre ellos, comedores de basura, cubiertos de moscas cuando estaban tumbados al sol, y reventaban en las plazas, en los caminos, en medio de las milpas, donde los zopilotes descendían del cielo para devorarlos, y sin embargo, compañera de la pobreza del hombre, su Golondrino, sí, su último Golondrino, su Golon... (5)

Descripción de la que atinadamente se vale el autor para caracterizar también la miseria y marginación que padece el

(4) Ibid., p. 61.

(5) Ibid., p. 15.

medio rural mexicano.

Todos estos seres se mueven en una reducida geografía de eufónica nomenclatura náhuatl: Zoyatzingo, Huehuecalco, Horecán, Mihuacán, Tecalco, Tlamacas, Pahuacán, Ozumba, Amecameca, Chimal, Tlalmanalco, Ayozingo, Juchitepec, Nepantla, Cuautla; nombres que, "reunidos así, tienen resonancia poética"⁽⁶⁾; lugares no descritos directamente sino por los adjuntos, por el paisaje que los rodea, una fauna y una flora propias de toda esa región, las cuales van conformando el ambiente rústico, de naturaleza inalterada, en que vive esa pequeña muestra del pueblo mexicano.

Con toda naturalidad en el flujo de esta prosa las más de las veces poética, aparecen en abundante y variada sucesión los árboles, plantas y flores de diferentes clases típicos en esos parajes; los animales silvestres y los indispensables para el trabajo del campo, de un campo al que muy poco ha llegado de la "civilización". Su presencia, recurrente e insistente, dota a la novela de una especie de atmósfera bucólica cuya intención, entre otras, parecería la de intentar contrarrestar en cierto sentido la desoladora miseria y relegación de que son víctimas los habitantes de las áreas rurales mexicanas: desposeídos, rechazados y gratuitamente estigmatizados por la mentalidad urbana, conservan la facultad de la relación directa y cotidiana -viviencia intransferible- con la naturaleza vegetal y animal que

(6) Marielena Zelaya, Testimonios..., op. cit., p. 235.

ha acompañado al hombre desde siempre. Vista de este modo, en un plano aparentemente más pasivo que activo -sobre todo si se le compara con la función que cumple en Quetzalcoatl, donde es representación de deidades y de impulsos de origen sobrenatural, participe de sus atributos y acciones-, cabría pensar que está utilizada tan sólo como un recurso (como sa que sí ocurre en el caso de la vaca, que muge al inicio de esta primera parte de la novela y volverá a hacerlo cuando comience la tercera; y del gallo, que canta también al inicio de la obra y volverá a hacerlo en las líneas finales de la misma, dentro de dos bloques simétricos temporales y espaciales, parte de la cuidada estructura formal, descritos por el narrador omnipresente); pero no es así, su aparente pasividad e imperturbabilidad son sólo externas, como sólo externas lo son también las que en apariencia caracterizan al campesino mexicano.

El pavorreal, "guajolote de lujo", contrasta con la pobreza y humildad características de la región; la yegua blanca de Ángela viene a simbolizar esa zona immaculada que la mujer conservó siempre dentro de sí y que se manifiesta cuando galopaba por las noches en busca de la soledad serena que le daba el acercamiento directo con la naturaleza; y la flor de cempazúchil, uno de los más vivos elementos de la "fiesta nocturna de los muertitos" celebrada en Amecameca

...se detuvo [Braulio, de niño] al ver de súbito la lumbrareda de tantas velas y lamparitas encen-

didadas sobre las tumbas o hincadas en el suelo, y el humo del copal, en el aire quieto, que no subía hacia el cielo enlunado, sino que se esparcía horizontalmente y flotaba, como niebla entre hombres, mujeres y niños, casi todos sentados o tendidos, cerca de las tumbas iluminadas y sembradas de cempazúchitl, entre cruces, lápidas, guirnaldas de papel de colores, cestos, costales, vasijas, botellas, jarros, ollas y toda suerte de bul-tos... (7)

llena de color este cuadro impresionista de uno de los rituales más genuinamente mexicanos.

Y no sólo la naturaleza vegetal y animal es utilizada metafórica y simbólicamente: también la luna -luna redonda y amarillenta, como canica blanca, luna roja, luna que a veces baila; que en mayo parece como limón del cielo, luna tierna relacionada con la época de siembra del maíz, luna que hunde sus manos en los dos volcanes (el Popocatepetl y el Iztaccihuatl), luna llena; mujeres de rostro lunar- es utilizada con múltiples matices: la muerte del día y el nacimiento de la noche (hay en toda la novela un constante ir y venir del día y la noche, con sus respectivos referentes; pero es sin lugar a dudas la luna el elemento privilegiado por el autor); la luz nocturna que ilumina las reflexiones de quienes prefieren la noche para estar más consigo mismos; referencia temporal-espacial inequívoca para la gente del campo; presagiadora de males futuros cuando muere con viento.

Hombres y naturaleza, elaborados escuetamente pero con

(7) Agustí Bartra, La luna..., op. cit., pp. 19-20.

intensidad, con trazos rotundos, enérgicos, se entremezclan en esos murmullos que Braulio intenta desenmarañar en su duermevela agónica donde los tiempos y las experiencias se entreveran aunque sin llegar a confundirse nunca del todo.

Murmullos

"ininteligibles dentro de su oído y más allá de su alma"; "murmullos y rostros, murmullos de aguas que nunca había oído y rostros que caían como grandes hojas otoñales. Memoria sin memoria en la que resonaban pasos de una épica que él ignoraba, aunque se había desprendido de sus cumbres natales, cuatro siglos antes, cuando sus abuelos hablaban otra lengua en aquel mismo lugar y adoraban a dioses cuyos nombres ni siquiera conocía"; murmullos que se mezclan con palabras envueltas en plumaria y nopal; un murmullo que es el mismo Braulio; murmullos que "se posaban en su cara como telarañas traídas por un viento frío, voces de bocas apagadas hacia muchos años, un continuo goteo de palabras, susurros atorbellinados, bisbiseos de sombras y de ánimas..."

Murmullos como rumor de alas de murciélago en la oscurana, murmullos como lloviznita sobre hojas secas, murmullos de vieja chocha que sueña durmiendo con la boca abierta, mur... (8)

reflejo y proyección de pasados lejanos y cercanos, heroicos e intrascendentes vividos no sólo por Braulio sino por esa tierra ancestral a la que pertenece; hombres y naturaleza se entrelazan también por el "llorido", mal augurio escuchado en un principio solamente por Tiresias:

- Of un llorido.
- [...]
- Ni de hombre, ni de mujer, ni de niño.
- ¿De animal?
- Tampoco.
- [...]

(8) Ibid., pp. 17, 28, 35, 42, 44 y 56. (Recuérdese que en Quetzalcoatl "los murmullos" simbolizan la voz del pasado, raíz de mito y de historia).

-No era de alguien, sino de algo, Maximina. No era de persona, bestia ni ave. Era de algo, repito.

-He de seguir escuchando, cada noche.

-Los lloridos.

-Se oyen cada vez más. Vienen a mis oídos de todas partes.

-¿Y no oyes nada más?

-Los lloridos ahora no me dejan oír nada más. (9)

Llorido que acabará por invadirlo todo y a todos cuando la Revolución los alcance de lleno y se convierta en el "llorido-sollozo-llanto-grito-gemido-quejumbra" ⁽¹⁰⁾ (cadena de asociación semántica con la que, retomando uno de los rasgos estilísticos de la lengua náhuatl -el "apareo de sinónimos": dos y a veces tres palabras que explican el mismo pensamiento, pero en secciones- y utilizando la gradación ascendente-descendente para dar a cada palabra el valor expresivo justo, condensa Bartra la visión última que de esta contienda tuvo que aceptar el pueblo una vez concluida la lucha armada).

La segunda parte lleva como título general "La llama", que hace referencia a la Revolución -recuérdese que Bartra utiliza constantemente los cuatro elementos de la naturaleza, a los que añade la luz, y que una de las connotaciones más obvias que tiene el fuego es la de lucha y destrucción- y que busca darle unidad representando lo que esta lucha significó para muchos de los que participaron en ella, consta de once capítulos, que bien podrían considerarse "rela-

(9) Ibid., pp. 57 y 69.

(10) Ibid., p. 84.

tos, porque tienen la forma de narraciones sueltas, unitarias, redondeadas, susceptibles de ser aisladas del resto sin perder sentido."⁽¹¹⁾

El "Canto", invocación del autor a la musa para que a través de él cuente la historia de Braulio Solar,

revela no sólo las fases del proceso creativo -las vivencias de Braulio, los recuerdos de éstas, la narración que Braulio hace de ellas a Bartra, la recreación poética- sino también algo esencial de la vida del hombre. La "palabra" no es, como suele decirse, la extensión del yo. Es más bien lo que hace posible un yo completo. El hombre sencillo y el poeta se salvan por la palabra. ¿Se salvan de qué? Del vivir a medias, que es un no-vivir [...]. Lo que quiere contar no son los sucesos que le ocurrieron sino los recuerdos de esos sucesos, que es muy otra cosa y más real para lo que constituye el yo del hombre...⁽¹²⁾

por otra parte, es aquí también donde Bartra explicita esa concepción suya del hombre universal: "No hay sino un hombre que es todos los hombres. Estoy hablando de mi hermano."⁽¹³⁾

"Caballos" es el relato de cómo Braulio se adhiere a la causa de los zapatistas y de sus primeras experiencias con ellos. La figura de Belisario, caudillo zapatista jefe del grupo, es prácticamente la única de todas las que aparecen a lo largo de la novela, excepción hecha de la de Braulio, que se describe prolijamente; por alguna razón Bartra se detiene para dar un retrato completo de este personaje, a di-

(11) Anna Muria, L'Obra..., op. cit., p. 257.

(12) Eduardo Gramberg, "La luna muere con agua, por Agustí Bartra". Cuadernos Americanos, Año XXX, vol. CLXXV, núm. 2, México, marzo-abril de 1971, pp. 249-250.

(13) Agustí Bartra, La luna..., op. cit., p. 87.

ferencia de los otros, trazados con breves y vigorosas frases que semejan pinceladas impresionistas.

Belisario, el del "rostro alargado [...], pómulos salientes y grandes ojos azules", "bastante alto, delgado, sin llegar a ser enjuto de carnes, rápido en decidir y obrar", con "una voz ligeramente ronca, velada por una cierta dulzura de niño o descaecimiento" que contrasta con sus movimientos, caracterizados por "esa precisión que es una especie de segunda naturaleza creada por el hábito de mando, la espera y el peligro"; el que no menta nunca, porque "la verdad era en él no solamente un principio ético de convicción, sino una consubstancial práctica limpia de su vida", cuya "autoridad austera, justa y sonriente" lo hace "un jefe de hombres al que se obedece porque se ama, como se ama y obedece, de una manera oscura y palpitante, al espíritu de la tierra"; ⁽¹⁴⁾ Belisario es una especie de prototipo de líder con los más puros ideales.

Este personaje, por sus características, si bien contribuye a la intención del autor de narrar "la historia esencial del hombre", historia en la cual las figuras heroicas prototípicas juegan un papel crucial, se siente un tanto descontextualizado en la novela; con él aparece el Bartra gestador de literatura que viola el margen de distancia requerida para conservar la verosimilitud del relato. A pesar de compartir Belisario la genuina actitud mesiánica que de-

(14) ibid., pp. 90, 91, 92, 95 y 103 respectivamente.

bieron tener -en mayor o menor medida; consciente o inconsciente- todos los grandes y pequeños caudillos revolucionarios, su convicción de la necesidad de defender las causas justas, su solidaridad con los desposeídos y explotados; su figura choca dentro del ambiente realista concreto que se está recreando. Con el perfil que ofrece de Belisario, Bartra es consecuente con la idea y caracterización del hombre-héroe que sostiene en todas sus obras; pero, el serlo repercute negativamente en ésta: es un revolucionario demasiado "a la europea" (una trasposición -incluso en algunos rasgos físicos- del Garibaldi que luchó en favor de la República de Rio Grande do Sur, en Brasil, y contra la dictadura de Rosas en Uruguay), cuyo nombre parece provenir del de uno de los más grandes caudillos de la historia, el del general bizantino que estuvo al mando de los ejércitos de Justiniano I. (15)

Señala Gramberg que:

Su carácter, su mágico don de mando, el amor y el respeto que inspira en los soldados se desprenden, no de pasajes descriptivos, sino directamente de sus palabras y acciones. Donde está Belisario tocamos su presencia. Encarna la Revolución mexicana pero sus raíces mediterráneas -su padre era italiano y su madre cretense- le dan otra dimensión. No sólo a él sino al concepto mismo que tiene Bartra de la Revolución. (16)

En efecto, Belisario ofrece una dimensión universalizada de lo que representa la lucha revolucionaria:

- (15) Bartra es autor de una breve e interesante biografía de Giuseppe Garibaldi (1807-1882), incluida en el tomo V de Forjadores del Mundo Moderno. México, Grijalbo, 1961 (Biografías Gandesa), pp. 334-347.
- (16) Eduardo Gramberg, "La luna...", op. cit., p. 250.

La tierra tenia auroras, árboles, soles, semillas, lluvias, animales, los eternos astros, la mujer, la luna, el pan... Pero todo esto era un nudo que hombres de soledad vacía habfan atado duramente y que era necesario deshacer para que el mundo fuese realmente de la criatura, para que el torbellino brillara en el aire como la canción diurna de la vida. Eso era lo que estaba sellado en la frente de Belisario y vivía invisible en sus manos que no dormían nunca... (17)

Pero también está la contrapartida: los múltiples Venancios, Dimas, Alejos, Camilos, Braulios y hasta Macarios que, sin salir nunca del anonimato -parte casi siempre de la masa indiferenciada incapaz de individualizar a los individuos para verlos como personas-, son individualizados por Bartra, quien les confiere una vida propia; estos humildes, prosaicos e incluso anodinos seres son asimismo capaces, aunque sin heroísmos, de aportar algo bueno a una causa justa.

"El enano y Alejo" es una brevísima anécdota donde Macario y Alejo se insultan mutuamente con expresiones entre es catológicas y groseras, en el tono usual de los hombres que se tratan naturalmente con una especie de afecto rudo lleno de imprecaciones.

"La linterna" es un relato también muy breve que narra una escaramuza en una hacienda, entre soldados y parte del grupo de Belisario, para apoderarse de caballos; en ella Ma cario demuestra que, a pesar de ser enano, puede desempeñar tan valeroso papel como los demás.

(17) Agustí Bartra, La luna..., op. cit., p. 104.

En "El río" se refiere el traslado de Belisario, herido, de una a otra orilla de un río cercano a Cuautla; en su seminconciencia, Belisario lleva a su mente escenas de lucha como la batalla de Borodino -cuando en su niñez su padre le leía, presumiblemente, La guerra y la paz-, con uno de cuyos héroes se parangona, y, "entre las sensaciones de dolor, los pensamientos y las imágenes de la noche que lo rodea", "evoca su tierra italiana y recuerda su rodar por el mundo."⁽¹⁸⁾

Sidora es un nuevo personaje femenino cuyo nombre da título al siguiente relato; ella cura a Belisario y se une a su grupo, el cual ha establecido su campamento en las faldas del Popocatepetl. Una más de las mujeres bartrianas definidas por Anna Muria⁽¹⁹⁾ como "geomorfas", "matriarca amorosa y fértil" que "cuida, domina y es libre, presente siempre al lado del hombre"⁽²⁰⁾; con ojos minerales, poderosas caderas, robustos muslos y redondos hombros, elocuente manifestación de su fortaleza, se convierte además en el personaje femenino más significativo de toda la novela. El recurso utilizado por Bartra para definirla y definir así su significación en la obra no requiere de mayor explicación: cuando Belisario la conoce se dice a sí mismo: "Diríase que es

(18) Anna Muria, L'obra..., op. cit., p. 259.

(19) Cf. Ibid., pp. 26-28.

(20) Ibid., p. 32.

tá convencida de que sólo puede sucederle lo que ella acepta."⁽²¹⁾

La correría narrada a continuación bajo el título de "La cabeza" es la única de esta segunda parte de la novela donde se toca directamente algo de la vida de Braulio previa a su incorporación a la lucha armada revolucionaria. A Venancio le matan el caballo y busca reponerlo; el que consigue es la yegua blanca de Ángela, que Catarino tenía en su poder; cuando regresa con sus compañeros, además de llevar consigo la yegua, lleva también la cabeza de Catarino, cogida por los cabellos. Braulio, quien minutos antes de la llegada de Venancio reflexionaba plácidamente acerca de la intensa vida que se sentía vivir en esa etapa de su existencia, se da cuenta de que la visión de la cabeza del hombre a quien él tiempo atrás había querido incluso matar no le hace sentir horror ni repugnancia, sino que lo lleva a experimentar "la tristeza y el sentimiento de cerrada soledad que hacían presa de su espíritu siempre que se encontraba con la brutalidad inevitable de la vida."⁽²²⁾

La parte dedicada a "La carta" cuenta la manera como Marcario consigue el diente de oro que Venancio había arrancado de la boca de Catarino: escribiendo una carta, la que Venancio, analfabeto, quiere enviar a Cayetana, la mujer que

(21) Agustí Bartra, La luna..., op. cit., p. 124. Caracterización aplicable también, sin lugar a duda, a Anita, primera esposa de Garibaldi.

(22) Ibid., p. 140.

quiere, y le dicta al enano. Destacan en esta larga misiva las actividades a que se dedica este grupo de zapatistas, la descripción que se hace de Belisario -"verdadero jefe de hombres"- y el crudo y pormenorizado relato de como degüella Venancio a Catarino para apoderarse de la yegua.

"El corneta" refiere la incorporación de Juan Darfo, el adolescente corneta, al grupo encabezado por Belisario; la empatía que se establece inmediatamente entre las dos partes; su amistad con Macario; y su trágica muerte después de un ataque contra el tren de pertrechos de los federales.

"La Virgen alada" se centra en el relato que hace Belisario a sus hombres de la vida de las hormigas, parábola que busca acercarse a una mejor comprensión de la injusta vida de los hombres: el peor enemigo de la hormiga es la hormiga; las obreras sólo comen, trabajan y mueren; las guerras entre hormigas son iguales a las guerras humanas; así como a su rito amoroso, privativo de una "minoría privilegiada de machos y hembras" y "que termina en el agotamiento y en la muerte..."⁽²³⁾. Belisario y Sidora se quedan solos; él emprende una danza amorosa en torno a ella -como la de las hormigas en la hora nupcial- y finalmente consuman su amor.⁽²⁴⁾

El "Ecolio de la montaña y el colibrí" cierra la segunda parte de la novela. Su título es revelador del lirismo

(23) Ibid., p. 170.

(24) También Quetzalcóatl en la exaltación provocada por su embriaguez danza alrededor de Nanotzin, danza para ella la alegría del mundo. Cf. Quetzalcoatl, op. cit., p. 92.

que envuelve a la novela: una de las acepciones de escolio (25) es la de canción improvisada, "canto torcido". Casi todos los subtítulos de esta segunda parte de la obra son más bien poéticos, pero el primero -"Canto"- y el último -"Escolio..."- lo son abiertamente. Páginas atrás se vio que el "Canto" es una invocación a la musa para que inspire al autor y éste pueda contar la epopeya de "un hombre que es todos los hombres"; esta epopeya es narrada simbólicamente por medio de la relación de unas cuantas anécdotas ocurridas a unos cuantos revolucionarios zapatistas, pobres, significativamente insignificantes; y ahora cierra Bartra la epopeya con un escolio, donde también hay anécdota -Macario encuentra a un niño vagabundo con un colibrí en la mano y lo lleva al campamento; Belisario licencia a sus hombres y se va con Sidora, que está preñada-, pero donde lo que importa realmente es el vuelo del colibrí hacia la montaña; es decir, el vuelo de la libertad hacia un lugar en donde no será coartada por la mano ciega del hombre. (26)

A la rica geografía local aparecida en la primera parte, se agregan en esta segunda unos cuantos nombres más: Miraflores, Manzanario, Cholula, Janitzio, Apango y Tepetlixpa; y la profusa naturaleza vegetal se enriquece con nuevos com

(25) Expresión proveniente del griego. Lo de torcido hace referencia por una parte a la irregularidad de sus formas y licencias -como nacido de la improvisación-; y por otra a la irregularidad de su curso en torno a la mesa (ya que se trataba de canciones que improvisaban los comensales, una vez concluido el banquete, conforme iba llegando a sus manos una lira o rama de mirto que se pasaba de unos a otros).

(26) Cf. Agustí Bartra, La luna..., op. cit., p. 188.

ponentes, lo mismo que la fauna, entre la que destacan las aves, los colibríes en particular, que aquí son utilizados concretamente por la simbología que tiene este pájaro en el antiguo mundo náhuatl: la resurrección:

Entre sus dedos encerraba [Sidora], y no lo sabía, como tampoco lo sabía él [Belisario] la antigua imagen y símbolo: uitzilin opochtli, que designaba al guerrero muerto y resucitado que se transforma en colibrí después de cuatro años de vida celeste detrás del sol, a la izquierda del mundo, es decir, en el Sur. Huitzilopochtli dios de la guerra que, para nacer, ha de matar a las estrellas, la luna y la aurora. El guerrero ha dormido desnudo detrás del sol, a la izquierda de la luz, como una crisálida adherida a un muro, el joven guerrero que nace todas las mañanas del vientre de la vieja diosa de la tierra y es recogido sin vida cada tarde por las almas de todas las mujeres muertas de parto... (27)

Otros elementos de la naturaleza que aquí se privilegian y llenan de connotaciones son el agua -sollozante, con "una blandura de seno maternal"; considerada como "la bondad, un promisorio alejamiento de la tierra inagotablemente alimentada de muerte..."- y, nuevamente, la luna: de claridad helada e inmóvil, que camina cielo; delgada, sufre sobre los grises lomeríos; que parece, dentro de la nube, un gato de algodón; hay un Hipólito Luna, una "cara de luna podrida", un "cuerpo de luna que tiembla", un "plenilunio del deseo"; es imprecación ("¡Por los cien carajos de la luna...!"); sale "como una intrusa, y [pone] una de sus manos de plata sobre el rostro de Juan Darfo..." cuando el muchacho está en trance de muerte; (28) luna que, por supuesto, también muere, en

(27) Ibid., p. 191.

(28) Ibid., pp. 113, 114 y 162 respectivamente.

esta ocasión con fuego.

Asimismo, la tierra en esta parte de la novela es muy claramente simbólica. "Tierra y libertad" es la bandera y la consigna zapatistas; en esta etapa de su vida en que Braulio participa con ellos, descubre que "la tierra desea al hombre en la alegría de la creación. Podría descifrar sus signos como un amante lee en el rostro de la amada"⁽²⁹⁾; Venancio la entiende de una manera más literal:

Pero con nosotros no pueden. Cuando digo nosotros me refiero a los pobres de la tierra. Quieren, queremos la tierra. Siempre lo mismo: la tierra. Sólo saben una cosa: que la tierra es la vida... (30)

como Hipólito Luna -el viejo campesino padre de Macario-, quien interpela a Belisario:

Usted dice: tierra y libertad. Yo diría: Dios y tierra. Ellos, en realidad, sólo entienden una palabra: tierra. Se alzan por todas partes, los hombres sin tierra de la tierra; se alzan y gritan su hambre terrible, y añoran su sueño de siglos, y siguen a Zapata para matar y morir. (31)

Concepciones que se entroncan con la del propio Belisario, para quien tierra y revolución se conjugan y se entrelazan como un todo inseparable.⁽³²⁾

La tercera y última parte de la novela lleva por título "La ceniza"; en ella, estructurada sin capítulos -igual que la primera-, la Revolución ya queda lejana y los contornos

(29) Ibid., p. 104.

(30) Ibid., p. 146.

(31) Ibid., p. 96.

(32) Cf. Ibid., pp. 175-177.

de los recuerdos se diluyen. De nuevo, partiendo de la agonía de Braulio, los temas que se alternan linealmente son las experiencias personales de Braulio y la trayectoria de la Revolución, ahora concibiéndola como cosa distante y pasada. (33) Se trata de una agonía alucinante y visionaria en la que se imbrican las vivencias, los recuerdos y los símbolos de la existencia recorrida.

Están aquí, dentro del intenso desvarío de Braulio, el recuerdo de su madre muerta; el ritual con que su padre se desnudaba; una boda colectiva oficiada en su pueblo, acontecimiento en que conoció a Marfa, su mujer; los tiempos de la lucha revolucionaria y la entrada de los revolucionarios a la ciudad de México; su sueño acerca de la destrucción de la Ciudad de los Palacios -poema surrealista de simbología apretada y hermética-; el descubrimiento de que su nahual verdadero es el venado; su paso de la pobreza a la miseria (es decir, del arado al hacha); su segunda visita a Tiresias -a cincuenta años de distancia de la primera que le había hecho-, con la que se confirma que ya es un viejo...

Vienen después Juan Darfo con su muerte inocente, viene Belisario y viene Sidora, para él la única mujer verdadera, nunca olvidada, vienen sus años de vejez y miseria, pero Tiresias regresa y le presenta una especie de escenificación de fantasmas: el de la madre de Juan Darfo, el de Melitón el idiota, viejo y con máscara de joven; la voz del cenizote y de la fuente; la escena del cemen

(33) Cf. Llorenç Soldevila, "Narrativa d'Agustí Bartra", Faig, núm. 2, Manresa, julio de 1975, p. 21.

terio de Tepetlixpa con un toro blanco inmóvil sobre una lápida y la llegada de cuatro disfrazadas (que resultan ser Dimas, Camilo, Alejo y Venancio) seguidos del enano Macario. Entran después un grupo de prostitutas y su ama Salomona; el delirio de Braulio alarga la actuación y el diálogo de matiz caricaturesco de las prostitutas y la alcahueta, que acaban con una reproducción del mito de Pasifae entre Salomona y el toro blanco... (34):

SALOMONA

Oscuro... oscuro... oscuro... entré en la vaca... por el vientre... la vaca de madera... en el prado... mi cuerpo oliendo a hierba... mordida por el sol... caliente... oscuro adentro... y yo tendida, esperando... abierta dentro... como la vaca amañada... con la cola rígida y alzada... y el toro me venteó... y of el redoble de las pezuñas... y el temblor en la tierra... Ven, ven, decía yo... Ven, ven, digo ahora, y murmuro, sí... ¡Muuuuu...! Ven, ven, fuerza, ven, rigor, ven y sacúdeme, vida... ¡Muuuu...! (35)

También en esta parte hay una mujer importante en la vida del protagonista: Demetria, la del cuerpo fornido, robusto, y anchas caderas, la de los pómulos salientes y gruesos labios, la dulce y maternal prostituta con quien pasa una noche en la ciudad de México, en una placita entre dos iglesias, después de lo cual decide regresar a la montaña; y otros personajes interesantes como el padre Mondrego -típico cura de pueblo- y Maclovio Padilla -general zapatista-,

(34) Anna Muria, L'obra..., op. cit., p. 262.

(35) Agustí Bartra, La luna..., op. cit., p. 272. Minos, rey de Creta, en trance de perder el trono, demuestra a su pueblo que goza del favor de los dioses solicitando a Poseidón que saliese del mar un toro. Concedido el deseo y obtenido el trono, el rey no sacrifica al dios este toro; entonces Poseidón lo castiga: hace que Pasifae, esposa de Minos, se enamore de la bestia. Pasifae sacia su apetito amoroso escondiéndose en una vaca de madera -hecha por Dédalo-, y de esta unión nace el Minotauro. Cf. Agustí Bartra, Diccionario de Mitología. Barcelona, Grijalbo, 1985 (Grijalbo/Referencia), p. 149.

de anécdotas revolucionarias evocadas con nostalgia y de lubricidades de viejo macho irredento.

La fauna y la flora rurales son aquí menos prolijas que en las dos partes anteriores de la novela, aunque no pierden en intensidad; y la geografía rural -Juchitepec, Jojutla, Yautepec, Mixquiahuala, Chalco, agregada a otras poblaciones ya mencionadas- comparte su protagonismo con la urbana: la ciudad de México vista -a través de los ojos del Bartra poeta- por un humilde campesino zapatista que la siente "como una traición: la ciudad enemiga de la tierra, donde la lluvia no era lluvia, el viento no era viento, el sol no era sol y la luna no era luna"; que la recuerda, al haberla visto por vez primera desde el Cerro de la Estrella, "como una garza posada sobre una gran boñiga de vaca"; y que, muchos años después, al volver a verla desde muy lejos, piensa "que no era como una siembra de maíz transparente, sino como una enorme llaga de plata en el pecho de la noche."⁽³⁶⁾

La luna, por su parte, no pierde aquí relevancia; sigue siendo no solamente imagen o metáfora sino símbolo: la luna de mil formas, harinosa, cuajada, huraña, quebrada, como una uña de plata, como preñada de lirio, se convierte en la gran masa de revolucionarios que entran en la ciudad "como una luna piojosa"; es la vejez de Tiresias (la luna se le mete en los huesos, y lo que tiene entre los muslos fue mordido

(36) ibid., pp. 215, 210 y 285 respectivamente.

por la boca fría de la luna); es la resistencia instintiva de todo ser humano a morir ("el pellejo es duro, los huesos no quieren acostarse para siempre, la sangre quiere mecer otra luna, siempre está hablando de la luna, de la luna de cara de vaca,..."⁽³⁷⁾); es la rebeldía de Braulio ante la inminencia de la muerte:

y la luna, que finalmente había salido, bebía la sal de su ojo y ahora moría en el agua que resbalaba por su mejilla y se detenía en su boca... (38)

es ella la que muere en la lágrima de Braulio para que éste pueda ver, así sea el último, un nuevo amanecer.

La presentación hasta aquí realizada del argumento de la novela y de los personajes que la integran requiere completarse ahora con un acercamiento a los constituyentes y recursos formales, descritos esquemáticamente al inicio del capítulo y tocados tangencialmente en la descripción somera de su desarrollo.

Analizar el papel que toca a la estructura, en el plano de lo formal, dentro de la concepción a partir de la cual da Bartra cuerpo a un tema, a una trama, a unas preocupaciones vitales y a unas exigencias de carácter estilístico que patentizan su obsesión por dominar el oficio no tanto en términos de artificios o retórica per se sino como la búsqueda del equilibrio perfecto entre el contenido y la forma

(37) Ibid., pp. 209 y 284.

(38) Ibid., p. 291.

de una realidad transmutada en literatura, es fundamental para una mejor comprensión de esta obra.

La estructura general de la novela, dividida en tres grandes secciones, atiende a un primer nivel de articulación cuyo eje es el protagonista -Braulio Solar- (la obra se abre y se cierra con la agonía de este campesino leñador); las subdivisiones de cada una de ellas conducen a un segundo nivel que remite directamente a los planos temporales y espaciales, al manejo de las voces narrativas y a la aparición de los demás personajes (como presencias activas, actuantes, unos; como evocaciones incorpóreas, o meros símbolos, o abstracciones materializadas ficticiamente otros más), cuyas funciones se determinan -en espacio y tiempo- siempre a partir de esa primera articulación aglutinadora.

En tanto que el plano espacial externo no ofrece mayor problema -el área rural aparece delimitada con toda precisión por los nombres concretos de los poblados en que se desarrolla la acción; la única parte urbana es la ciudad de México-, otro tanto no ocurre con los planos temporales y con las voces narrativas, a excepción de la parte segunda, "La llama", en la que los nueve relatos y el escolio, por estar narrados en tercera persona, contar con diálogos directos y referirse a unos cuantos meses seguidos linealmente, ofrecen una secuencia lógica a la manera como es tratada dentro del género de la narrativa tradicional.

La atmósfera onírica -con resonancias del Pedro Páramo de

Rulfo y de La muerte de Artemio Cruz, de Carlos Fuentes- que adopta Bartra para elaborar "Los murmullos" y "La ceniza" lo llevan a tener que recurrir a un manejo de los personajes, a una interpretación de los planos temporales y a un desdoblamiento de las voces narrativas totalmente distintos de los de la segunda parte de la obra.

Mientras que en "La llama" el denominador común es, por una parte, el narrador omnipresente que contextualiza la situación, describe a los personajes y complementa los relatos de las acciones sin abandonar su papel de observador que toma distancia y, por otra, el de los personajes que se conocen por su decir y su hacer directos, casi sin interpretaciones subjetivas agregadas desde fuera; en las otras dos partes de la novela hay tanta interpenetración entre el narrador omnipresente y Braulio (en su monólogo interior -siempre en cursiva- y en las escenas de su vida evocadas en el delirio -siempre entre paréntesis-), que aquél diluye su calidad de cronista en cierta medida objetivo para asimilarse a la personalidad misma del leñador moribundo; y el diálogo, aun cuando esté puesto en boca de sus respectivos emisores, al reproducirse tal como lo recuerda Braulio, se asimila también, por lo mismo, a la memoria confusa del agonizante -la única excepción son aquellos bloques en forma dialogada que aparecen entrecuadrados por responder a datos con los que el narrador busca complementar, aclarar o ambientar más y mejor los sucesos que Braulio va desempolvando y reviviendo en su delirante memoria.

En "Los murmullos" y "La ceniza" los espacios físicos exteriores se entrelazan con el dilatado espacio interior del monólogo de Braulio, adquiriendo mayor o menor preeminencia siempre en función de la importancia que tuvieron para éste los acontecimientos allí ocurridos. Por lo que respecta a los planos temporales, éstos no sólo se mezclan sino que se superponen hasta el extremo de llegar en ocasiones a confundir, particularmente los del pasado, donde el empleo del paralelismo como recurso para ligar el pasado inmediato (niñez y adolescencia de Braulio por él evocadas) con el pre-hispánico (origen ancestral, desconocido y desconcertante, de toda esa región donde queda ubicada la acción -puesto en boca del narrador omnisciente-) no siempre resulta -como se verá más adelante- el más atinado: se siente no tanto derivación natural sino añadido, por más que Bartra haya sido muy cuidadoso en buscar la similitud y el contraste que los relacionan..

El permanente interés de Bartra por las posibilidades que ofrece el manejo del tiempo en la obra literaria se reflejan en ésta con múltiples matices. Al hoy, al ahora expandido del leñador en trance de muerte se supeditan todos los demás tiempos, a pesar de ser éstos los que llenan la mayor parte de la novela. Esto se consigue por la manera como se va asimilando el papel del narrador al atormentado mundo interior de Braulio -poco perceptible en la primera parte pero acentuado cada vez más en la tercera, hasta culminar en el extenso párrafo (de trece páginas) con que con-

cluye la obra-; por la estructura deliberadamente diferente con que está compuesta la segunda parte (a la que ya se ha hecho referencia), donde el tiempo lineal se reconstruye a base de anécdotas fragmentarias, realistas, compactas que, por lo mismo, reflejan la intensidad con que vivió Braulio esa etapa de su existencia; por las funciones asignadas a los personajes: sólo los de "La llama" tienen una vida propiamente independiente, todos los demás adquieren -o, mejor dicho, readquieren- vida por virtud de los recuerdos del lector y de las acotaciones del narrador (caso aparte es el de los agregados por Bartra -por ejemplo Fernando de la Col, Juan Salsas y Vicente Rambla, en esa especie de escenificación fantasmagórica y alucinada previa al párrafo que cierra la novela- injustificables y perjudiciales a la lógica de la obra); y hasta por lo que podría considerarse el más superficial e intrascendente de los elementos estructurales formales de una obra: el empleo de la tipografía.

Las partes en cursiva, a menudo iniciadas y concluidas con puntos suspensivos hablan de un monólogo interior que es continuación de otros previos y queda abierto a otros más: ideas, lugares y momentos que vienen y se entremezclan con los pensados y evocados antes (no establecidos por orden cronológico sino por los saltos, inconsistencias y obsesiones de la memoria) y que conducirán a otros en tanto haya vida; los paréntesis y comillas que encierran otros segmentos hablan de momentos concretos o de explicaciones correspondientes a una racionalidad distinta de la de Braulio:

de la que no está sujeta a la confusión y exacerbación febril del agonizante; las cadenas de palabras y los párrafos intercalados, continuados o concluidos con versos libres sugieren momentáneas detenciones del tiempo, ideas entrecortadas, condensación de imágenes, cambios abruptos del ritmo de la narración -lo que también ocurre con algunas frases cortas aisladas por espacios en blanco, de mayor proporción, con que se las realza; con las contadas onomatopeyas y palabras inconclusas; y con los fragmentos de tonadillas populares mexicanas.

La parte medular de toda esta estructura, sin la cual los elementos hasta aquí revisados carecerían de sentido, la que da cuerpo real al contenido y lo sustenta y lo eleva al rango de lo literario es el lenguaje, ese lenguaje con el que Bartra está en lucha permanente; la expresión, que lo acicatea y lo reta y se le convierte en obsesión. El lenguaje de La luna muere con agua ofrece tantas posibilidades de análisis que en este caso- por razones no sólo de espacio sino de pertinencia con el enfoque temático seleccionado para esta investigación- habrá que concretarse a señalar aquellos aspectos que se relacionan con el tratamiento de lo mexicano.

Bartra, atento siempre a la función no sólo estética sino poética que buscaba proyectar en su lenguaje, consigue en esta novela logros importantes; pero, atendiendo al tratamiento de lo mexicano, incurre también en fallas que afectan a esa autenticidad que intentó alcanzar.

En el nivel léxico semántico, el uso dialectal mexicano está bien empleado, es mesurado, atinado, preciso; referido a la fauna y a la flora, a la topografía, a giros populares sencillos, a sustantivos, adjetivos, diminutivos de uso común típicos de la gente del pueblo; sólo en contadas ocasiones cae en el prosaísmo: cuando es indispensable y está plenamente justificado. Sin embargo, en algunos de los diálogos el uso de los tiempos verbales es tan característico del español hablado en España que desdibuja a los personajes, desconcierta al lector, resta verosimilitud a sus figuras.

Y por lo que toca al nivel discursivo, si bien sus descripciones, sus imágenes y metáforas, sus símiles y los demás recursos estilísticos empleados son de una calidad literaria inobjetable -el tono, la altura, el ritmo, la cadencia y la calidad expresiva de esta prosa poética son, además, inconfundiblemente bartrianos-, resultan en ocasiones excesivamente retóricos e inauténticos puestos en boca de humildes campesinos iletrados. Podría aducirse que la intención de la obra -"dar la estatura del hombre universal"-, explicitada por Bartra en la cita que abre este capítulo, basta para justificar el nivel que alcanza su lenguaje poético; pero esto implicaría entonces, por otra parte, poner en tela de juicio la afirmación que también hace de denominarla como su "novela mexicana"... ¿En qué radica "lo mexicano", en un lenguaje particular?

Tal vez lo que ocurre en La luna..., tanto en el plano

del contenido cuanto en el de la expresión, es un ejemplo más de la obstinada lucha bartriana por resolver el conflicto entre el lenguaje diferenciado y el unificador; el que sirve al hombre como código susceptible de ser ajustado para cumplir con las exigencias mínimas de comunicación -que le permite dar nombre a los componentes que configuran su realidad más cotidiana e inmediata-, y aquel otro que le abre las puertas del espíritu, de su yo interior, que lo incita a descubrir otro plano de la realidad, que lo induce a intentar apropiarse de la belleza y de la verdad -en su sentido más amplio-, que le revela que los seres son lo que son y pueden ser algo más, donde el recurso trasciende los límites del arte de bien decir y de fin pasa a ser el medio para alcanzar esa voz que a la par que diferencia se constituye en unificadora del ser del hombre y del universo.*

En términos generales, La luna muere con agua ha sido considerada como la obra de un Bartra prosista dueño de un lenguaje de nitidez inobjetable que siempre sale purificado al enfrentarse, victoriamente, contra los oleajes de la realidad, que sigue siendo esencialmente poeta aun cuando trabaje la prosa, condición que le permite darle a Braulio, el protagonista de la obra, además de una entidad novelística unas condiciones prototípicas y una fuerza avasalladora

* Esta problemática se aborda más ampliamente en la parte final del trabajo, donde se hace la valoración del tratamiento de lo mexicano en Quetzalcoatl y en esta novela.
 (39) Cf. Anónimo, "Escaparate", México en la Cultura, núm. 1, 027, México, 24 de noviembre de 1968, p. 7.

—contando con recursos estrictamente narrativos—, que hacen que el resultado sea una novela muy personal y diferenciada donde la esencialidad buscada y conseguida se proyecta en la introspección del hombre como tal. (40)

Las innovaciones formales en el género narrativo a que recurre Bartra en esta obra suscitaron en algún momento polémicas respecto de si se trataba propiamente de una novela o no; pero basta revisar la endeble argumentación de quienes le negaban su pertenencia a este género, y confrontarla con opiniones mejor sustentadas, para dejar de lado esta controversia. (41) En un trabajo de muy reciente aparición acerca de toda la producción narrativa de Bartra se toca, entre otras, la cuestión de los géneros literarios y se llega a planteamientos muy claros al respecto; planteamientos que colocan La luna... como la obra con que culmina todo un proceso seguido por el poeta relativo a su obra literaria en prosa. (42)

(40) Cf. Tele/estel, 31 de enero de 1969, s/p.

(41) Cf. Eduardo Gramberg, op. cit.; Antonio Tovar, "Narrativa", Gaceta ilustrada, Madrid, 27 de abril de 1969; Orlando Ortiz, "La luna muere con agua", El Día, México, 23 de diciembre de 1968, p. 9; Francisco Zendejas, "Yet...", Excelsior, México, octubre de 1968; Carlo Antonio Castro, "Agustí Bartra (1908-1982): Poeta inmortal, recreador de mitos", 7a. parte, Punto y aparte, núm. 197, 28 de oct. de 1982; Raúl Villaseñor, "Notilibros", El Informador, México, 1968; V. Riera Llorca y Albert Manent, "Literatura catalana...", op. cit.; Arturo Souto, "Letras", op. cit.; Alfredo Juan Álvarez, "Investigaciones mágicas", El Día, México, 18 de marzo de 1969; Marielena Zelaya, Testimonios..., op. cit.; Ricard Salvat, "Introducción", en Agustí Bartra, Obras Completas. 4. Narrativa. 2. Teatre. Barcelona, Edicions 62, 1987, pp. 5-17.

(42) Jaume Aulet, "L'obra narrativa" (ponencia). Actes del Simposi Agustí Bartra, op. cit., pp. 87-105.

Jaume Aulet señala que esta novela no sólo afirma la idea de síntesis que se presenta en Odiseo -donde se da una síntesis de géneros- sino que alcanza también la síntesis de técnicas, "en un intento de llegar a la globalidad de la obra total partiendo de la novela como género funcional y sin traicionar las exigencias mínimas"⁽⁴³⁾. Para llegar a esta conclusión Aulet rastrea las constantes de la producción prosística bartriana desde sus inicios (incluyendo no sólo las obras propiamente de creación sino también los prólogos de Bartra a las antologías de cuentos que muchas veces se encargó de traducir además de recopilar) y logra establecer los paralelismos de estas constantes en los cuentos y las novelas del autor.

Aulet parte de la premisa de que toda la producción literaria de Agustí Bartra responde a una sola poética -de la que ya se habló en los capítulos III y IV de este trabajo-, a unas mismas exigencias teóricas sólo que formalizadas de manera distinta, es decir, que "la compartimentación en géneros estandarizados es ajena a una concepción de la literatura según la cual la creación debe ser entendida como todas las vías y recursos con que cuenta el escritor y, por tanto, indefectiblemente, como síntesis de géneros"⁽⁴⁴⁾; y las

(43) Ibid., p. 99.

(44) Ibid., p. 88. "La delimitación entre poesía y prosa, como género, a menudo es vacilante y arbitraria, y es obvio que la técnica del verso no condiciona los contenidos. La inteligencia, que tiende a la elaboración, exposición y análisis, considera las palabras en sus funciones concretas; el espíritu de la poesía se precipita hacia la trascendencia de la vida total y para expresarse debe animar -o animizar- los valores potencia

constantes que descubre, si bien en principio atañen al cuento -género en el que incursionó el poeta desde sus mocedades literarias hasta 1948 (con los cuentos publicados en la revista Lletres)- son también adjudicables a sus novelas.

Así, en La luna... están presentes la "intuición visionaria del artista" (lo cual le permite descubrir la esencia lírica de la realidad, que conduce al mito y al símbolo); el hombre como centro de reflexión y de "potenciación de los valores humanos inherentes al poeta (individualismo, vitalismo, inseparabilidad hombre-tierra, etc.)"; la ruptura de la estructura narrativa, cuya intención es, entre otras, favorecer el "valor lírico y sugestivo de la palabra desnuda"; la tendencia a un tipo de diálogo o monólogo muy cercanos a los utilizados en el teatro (lo que conduce en ocasiones a la prosa poética); la aparición de frases, sentencias y hasta versos que quedan -aparentemente- al margen del contexto; la captación de estados de alta intensidad emocional y lírica; y, sobre todo, la cohesión de una estructura fragmentaria (que fue la que siempre se adaptó mejor a las necesidades expresivas del autor) por medio de la fijación del marco ambiental adecuado para la aparición del mito. La luna... es una novela mítica que debe entenderse "dentro de un itinerario personal coherente"; y que, como intento de novela total, hace que el espacio donde se desarrolla la ac-

les y los misterios del gran caudal del idioma". Cf. Agustí Bartra, Sobre poesia, op. cit., p. 38.
 (45) Cf. Ibid., pp. 88-91.

(46)
ción devenga en síntesis del mundo: muerte y vida.

B) Testimonio de lo mexicano.

Toca ahora analizar el tema de lo mexicano, de la visión de México dada por Agustí Bartra en esta novela. Uno de sus críticos plantea, a este respecto, una pregunta por demás significativa: ¿Estamos ante un relato de filiación mexicana? La respuesta se da desde distintos momentos y lugares.

El autor ha escrito una obra de honda raigambre mexicana: tal es la estirpe no sólo idiomática sino también del asunto que desenvuelve, que, etopéyico, se ata a la épica lucha de los hombres sin tierra que en pos del ejemplo de Emiliano Zapata se lanzaron a conquistarla. (Raúl Villaseñor)

Esta novela está muy alejada de la visión turística y la descripción pintoresca del que ve la superficie del país con ojos de extranjero visitante. [...] está el México visto desde dentro por un hombre que, habiendo vivido cerca de treinta años [en él], lo siente de la misma manera que los que han nacido allí; sus personajes no son figuras folklóricas, sino hombres y mujeres y niños reales, con los sentimientos, las pasiones, las debilidades y las fuerzas de los seres humanos de todas partes. (Catálogo del grupo del libro)

La prosa de La luna... no es "una prosa cargada ni de un estilo 'eficiente'. Más bien parece una prosa prolijamente cíclica, redundante, que nos lleva hacia la región del mito a través de símbo-

(46) ibid., p. 101. "Lo más difícil de esta novela es que el complejo soy yo y, en cambio, los personajes - y los hay en abundancia- son sencillos y algunos primarios. Entonces, la solución es hacer correr por debajo, continuamente, unas tensiones y unas corrientes que comuniquen a las acciones exteriores una trascendencia que forme la auténtica realidad. Sólo la poesía hace vital la realidad". Palabras de Bartra a su amigo y colega Pere Calders, cuando se encontraba en pleno proceso de elaboración de La luna... Cf. Sobre poesía, op. cit., p. 96.

los que para nosotros son reconocibles: nuestro campo, nuestro pasado revolucionario, nuestro pasado anterior, prehispánico..." (Alfredo Juan Álvarez)

Novela de ambiente mexicano, rural, en la que se mezclan escenas de la vida cotidiana campesina con otras de tono trascendente y épico, evocadoras de la historia de un pueblo ya viejo. [...] Es una de las pocas novelas catalanas del exilio en que el autor se funde con la población autóctona, sin dar constancia de su condición de observador forastero, curioso y objetivo, que prudentemente ha adoptado la mayoría de los escritores catalanes que se han ocupado de los países donde vivieron como refugiados. (V. Riera Llorca y Albert Manent)

Una obra notable por la habilidad con que su autor ha asimilado los elementos del paisaje, la atmósfera, el lenguaje y el estilo de la narrativa mexicana contemporánea. (Arturo Souto)

El libro de Bartra es como una fiesta trágica, una celebración del hombre mexicano que combate en la historia para hacer de ésta una leyenda áurea. (José de la Colina) (47)

Hay en todos estos comentarios (los tres primeros corresponden a pequeñas reseñas aparecidas en publicaciones periodísticas; mientras que los tres últimos son fragmentos de breves análisis de la obra bartriana, incluidos en obras dedicadas a la revisión de la labor cultural de los exiliados españoles) un reconocimiento explícito no sólo de la presencia de elementos mexicanos, sino de un tratamiento de los mismos que permite deducir que se trata de una novela mexi-

(47) Raúl Villaseñor, "Notilibro", op. cit.; Catálogo del grupo del libro, Barcelona, 1975, p. 3; Alfredo Juan Álvarez, "Investigaciones...", op. cit.; V. Riera Llorca y Albert Manent, "Literatura catalana...", op. cit., p. 186; Arturo Souto, "Letras", op. cit., p. 387; José de la Colina, "México: visión de los transterrados (en su literatura)", El exilio español en México. 1939-1982, op. cit., p. 429.

cana, es decir, de una obra que se aproxima a lo mexicano rebasando con mucho la sola intención de utilizarlo como un recurso más instituido como pretexto para abordar o enmarcar cualquier otro asunto, ni como una serie de estereotipos superfluos que no van más allá de lo pintoresco.

Marielena Zelaya señala que "La luna muere con agua , juzgada como testimonio mexicano, es una novela desigual, que a veces logra aciertos notables"; para evaluarla de este modo se refiere concretamente a algunas fallas en las que incurrió Bartra al usar determinados giros que no corresponden a los usos reales del campesino mexicano -cita ejemplos en las páginas 11, 64 y 132 de la edición de J. Mortiz-; a lo que considera "bajones en el estilo de Bartra" (el paso brusco del "lenguaje poético idealizante en expresiones sumamente prosaicas"); a algunas metáforas que "tienen el efecto de desconcertar al lector y sacarlo de la historia"; y a la invocación homérica con que se inicia el (48) "Canto" que abre la segunda parte. Estos argumentos, válidos y -sobre todo el primero y el tercero- bien fundamentados no invalidan que, como ella misma lo reconoce, haya muchos pasajes en que Bartra refleje certeramente lo mexicano.

El tratamiento que se da en esta novela a lo mexicano sin duda admite diversas perspectivas y explicaciones; la que a continuación se presenta atiende a dos ejes constantes en la producción literaria del autor: la presencia de

(48) Cf. Marielena Zelaya, Testimonios..., op. cit., pp. 234-238.

los mitos y el tema del Hombre, ese hombre universal cuya estatura busca dar por medio de la recreación de hombres particulares, figuras sufrientes que se desenvuelven en situaciones críticas que buscan contribuir a su reivindicación como seres humanos dignos de un mejor destino.

La presencia de los mitos en esta obra se traduce principalmente en lo que corresponde al México prehispánico, el cual ocupa un lugar preponderante en la primera y tercera partes de la novela y está trabajado metafóricamente y simbólicamente de muy diversas formas y con intenciones también distintas.

En "Los murmullos", al tiempo que se va conociendo la niñez y adolescencia de Braulio Solar además de uno que otro momento de su vida de viejo, corre paralela otra historia: la de los orígenes prehispánicos de toda esa región en la que se desarrolla la vida del leñador. No se trata de una historia lineal sino más bien de unos cuantos indicios, de unas cuantas pistas que es preciso descifrar, aunque a Bartra no le interese más que dejarlas como parte de esos murmullos que atormentan al protagonista en su agonía.

El recurso consiste en ofrecer un marcado contraste entre el hoy o pasado inmediato recordado por el moribundo y el pasado ancestral de esas inmediaciones donde se ubican ambos. Así, cuando el narrador acaba de contar los paseos del leñador, ya viejo, por la montaña, por su montaña, cerca de la frontera de la nieve, inmediatamente aparecen el

venado y Chalchiuhtlicue, hermana de Tlaloc, "la diosa del agua que corre: la mujer radiante de la falda de jade: cara-verde-manos-de-cantantes-caricias: pechos-de-burbujas: vientre de espumas oceladas: la mujer agua alma del agua que duerme una desnudez en la que se refleja el venado tla-toani... [el señor, el rey, el monarca de la montaña]⁽⁴⁹⁾"; y el lugar deja de ser tan sólo el "reino de los árboles, la antigua patria del oso, el venado y el coyote"⁽⁵⁰⁾ para recuperar su simbolismo ancestral:

nican ompehua, aquí comienza el nervio y la raíz, al borde de los bosques y al borde de las nieves, en el lugar de la obsidiana dorada, en el lugar de la Bruma, cerca del Tajo del Águila, en el terraplén de la Flor, a donde nunca ha llegado la serpiente, en el Lugar Erguido y rodeado de silencios de musgo, en donde el venado mugió su celo primaveral y su cornamenta brilló bajo la verde cúpula como un gran candelabro, y la canción nacía con el canto del gallo y el nacimiento del sol que se envolvía de viento. (51)

Lo mismo ocurre después de que la madre de Braulio explica a éste que el tren lleno de soldados significa que se acercan malos tiempos, luchas, sangre y muerte. Entonces los murmullos hablan de una épica vieja desconocida para él pero que forma parte de sus orígenes y de su historia:

por primera vez las uvas de hierro llegaron a la nieve estremecida de tintineante sombra de caballo

(49) Agustí Bartra, La luna..., op. cit., p. 17. En la mitología azteca el comienzo de la semana Uno Venado corresponde al dios Tepeyolohtli (Corazón de las montañas; un dios de la tierra). El día 7 Venado corresponde al dios Tlaloc (el que hace germinar las cosas. Dios de la lluvia).

(50) Ibid., p. 16.

(51) Ibid., p. 18.

y la capa de la pólvora se perfumó de abeto y se des-
peñó un sol de adobe en las salitrosas orillas lacus-
tres,

mientras arriba, al filo de los dos valles, el conquis-
tador se acostaba en la cuna de la niebla
y dejaba que los blancos copos se posaran en su cara
de ojos cerrados: dedos de Xicoténcatl, el viejo
cacique ciego de Tlaxcala, tanteando sus cabellos
y su barba, buscando en todos los rasgos de su ros-
tro la astilla del destino, el rayo dormido del dios.
Y el hombre de hierro no oía que en otra ver-
tiente sollozaban los oyameles y que en el pecho
del lago temblaba un rebaño de canoas... (52)

El cuento de la Virgen y el coyote que Ángela relata por
enésima vez a Melitón, cuya trama gira en torno al peregrinar
de la Virgen por la región en busca de su Niño, extra-
viado, y al cual encuentra guiada por un coyote que la con-
duce hasta su cueva, en lo alto de la montaña, donde se en-
cuentra el Niño jugando plácidamente con tres coyotitos ba-
jo la vigilante mirada de la coyota, va seguida inmediata-
mente por la relación, en verso libre, de la peregrinación
mítica de los aztecas:

...y así venían, así sonaban en alguna
parte las palabras envueltas en plumaria y
nopal, las palabras que se mezclaban a los
murmullos de los años, así hablaba Chimalpahin:

desde que se separaron de allá de sus casas de Aztlán

hasta que llegaron a Chalco: ochenta y dos años,

Chalco Atenco, borde de la laguna,

donde los chalcas tlalmanalcas fueron los primeros

que llegaron traídos por Tezcatlipoca,

al referido borde de la laguna, allí donde estaba la

Calzada de Jade.

Y su itacate, su sustento, era: maíz seco granado, fri-
jol, blado, chía, chile y calabaza.

(52) Ibid., pp. 28-29. La primera parte de la cita remite
a 1519, cuando Cortés cruzó por lo que hoy se conoce
como Paso de Cortés. Respecto de Xicoténcatl, éste co-
mandó los ejércitos de Tlaxcala después de la conquista.

pues no cultivaban frutos de la tierra,
y a veces flechaban sin que alcanzase nada su flecha,
y a veces cuando flechaban le atinaban a un gran
pájaro.

Así hablaba el sosegado Chimalpahin, el que pinta-
ba crónicas
cerca del lugar de la obsidiana dorada,
cerca del lugar donde se levanta la flor... (53)

El descubrimiento por parte de Braulio de que el amor
que le profesa a Ángela no está exento de la pasión carnal
-descubrimiento apresurado por el hecho de haber sido raptada
da la muchacha por un grupo de zapatistas-, narrado en cur-
sivas por ser parte del monólogo interior del protagonista,
va precedido de una especie de invocación-descripción de
Tlazolteotl (diosa de la Inmundicia. Vieja diosa de la Tie-
rra, vinculada a la fecundidad y al amor carnal, y cuyo cul-
to implicaba la confesión de las culpas sexuales):

diosa madre del dios del maíz, de la sangre del
cielo, poseedora de los cuatro rostros de la luna,
señora del pectoral del caracol, diosa de la tierra
blanca de algodón, negra de inmundicia: tiéndete,
ábrete, tienes encima al dios del sol, en torno a ti
bailan las llamas, bailan los falos, has engendrado,
has engendrado oh diosa de la risa de gramíneas, ma-
dre robusta, recíbenos, mujer de los muslos de agua
lenta, levanta la hoja de jade, tú, teteo innan
Tlazolteotl... (54)

(53) Ibid., pp. 35-36. Cuauhtehuanitzin Domingo Chimalpahin
fue uno de los cronistas indios que escribieron (en es-
pañol o en náhuatl) los anales de sus antepasados. Tez-
catlipoca, como se vio en el capítulo IV, es uno de
los dioses más importantes de los aztecas: Dios crea-
dor que originalmente significa el cielo nocturno, es-
ta en todas partes y entendía de todos los asuntos
humanos.

(54) Ibid., p. 60. Teteoinan era uno de los nombres que re-
cibía también Coatlicue.

Estos paralelismos, manifestación de la muy estudiada y trabajada estructura de la novela, no en todos los casos se ofrecen como la mejor solución en términos de verosimilitud. Es evidente la enorme importancia que se adjudica en esta novela al tiempo, como evidente es también la injerencia que en ellos tienen el mito, la leyenda y la historia; así, el juego de desdoblamientos y entrecruzamientos del pasado mítico, el histórico, el legendario y el inmediato personal del protagonista -en donde a su vez se pretende revelar el sincretismo religioso y la existencia paralela de una tabla de valores heredados de la moral cristiana-, aun cuando permite entender la trascendencia de la esencia lírica de la realidad (que Bartra insistiría siempre en proyectar) resta fluidez y credibilidad al relato: el narrador omnisciente, solazándose en la recreación del mito-poesía como realidad transfigurada -voz por excelencia del misterio-, hace a un lado la función que ha venido desempeñando para convertirse en aeda; y si bien en el plano de la estructura formal esto puede verse como novedoso, original y muy bien logrado, en el del contenido se siente como un tanto artificioso, como un recurso poco o mal adecuado respecto del relativamente sencillo argumento que se desarrolla en la obra. Bartra parece olvidarse eventualmente de Braulio y de ese pequeño núcleo de pueblerinos y de zapatistas para elevar su estro poético a las alturas de una dimensión perjudicial a la ilusión de coherencia real o de verdad lógica, antagónico al resto de referentes presentados como efecto de realidad.

El párrafo que cierra esta primera parte de la novela, sirviendo a la vez como introducción a la segunda ("La llama"), es un encadenamiento de metáforas e imágenes donde se alternan la presencia de la Revolución ("la mujer roja que subiría con los corridos a los techos de los vagones de trenes sin horario que marcharían hacia la boca de incendio", "el alud de crines y machetes que ya descendía hacia los llanos") y el sufrimiento padecido endémicamente por el pueblo mexicano desde sus más remotos comienzos, representado por "el enjambre del llorido-sollozo-llanto-grito-gemido-quejumbre, el interminable ¡ay! de los orígenes nacido junto al pedernal o de bruces ante la abrumadora madre pétrea, símbolo de flor estallada o cifra de catástrofe, mortaja..." (55)

En "La llama" los elementos prehispánicos aparecen escasamente y con el único propósito de realzar y transfigurar el sentimiento amoroso.

Belisario, a solas con Sidora -después de haber relatado a sus hombres la parábola de las hormigas-, siente así la presencia de esta mujer:

Las estrellas la nimbaban de tiempo más allá del tiempo, y en lo que callaba vivía lo que no sabía. La generación de los brujos del poniente cuyos espíritus hedían a zopilote. Los dioses sin faz y de entrañas erizadas de espinas. ¡Los soles, los soles, los soles pétreos ahogándose en la leche del coyote y el celo de la noche encendiéndose en la cornamenta del venado, bajo la estrella tutelar de los muertos! Entre sus dos senos anidaba el llanto milenarío de las tribus sin sal que fue

ron en pos del rastro de la semilla del girasol que acabó cuando los cerros parieron campanas. En su axila izquierda dormía la crónica de la invasión del cielo por las tuzas amarillas, de la invasión de las aguas por las tuzas negras, de la invasión de las rocas por las tuzas azules; en la derecha cantaba el grillo de las resurrecciones. A través de su aliento, a través de su sombra, a través de su sudor de hembra desfilaban los tatas del rocío y de los rasgados vientos negros; tremolaban los penachos multicolores contemporáneos del sueño de la iguana, abuelos de los grandes sombreros y del aguardiente; se secaban los bubones de los incendios mitológicos y los crepúsculos arrastraban sus plumarias mojadas de guerreros sangrientos. (56)

Y así como "Los murmullos" se cierra con un párrafo donde se entrelaza lo presente con el pasado antiguo, esta segunda parte concluye en forma similar. Al alejarse Belisario y Sidora por la montaña en busca de su destino como pareja, ella deja ir al colibrí que llevaba en la mano, el uitzilín opochtli, esto es, el reconocimiento del fin de una etapa de sus vidas y la consiguiente resurrección: el inevitable comienzo de otra que quién sabe a dónde los conduzca. (57)

Las reminiscencias del pasado prehispánico en "La ceniza", tercera y última parte de la novela, adoptan un matiz diferente.

(56) Ibid., pp. 173-174.

(57) En la cita correspondiente a la nota (27) Bartra parafrasea líricamente el mito de Huitzilopochtli (Colibrí hechicero, Dios de la Guerra y del Sol, dios tutelar de Tenochtitlan), en cuyo honor se llevaban a cabo las "Guerras floridas", cuyo único propósito era el de procurarse prisioneros para sacrificarlos al Sol; deidad que debía ser alimentada con la sangre del hombre.

Durante la noche que pasa Braulio con Demetria en una plazuela de la ciudad de México, después de haber hecho el amor con la muchacha se queda dormido.

Entonces interviene la voz del poeta que se dirige a Braulio y le dice el sueño que soñaría recurrentemente el protagonista en forma de poema (es el que aparece en la Obra Poética Completa con el título "Destrucción de la Ciudad de los Palacios") donde una hueste inmensa de árboles invade la ciudad y la destruye. (58)

En este poema surrealista el único ser vivo, el único ser que cobra vida eufóricamente, además de los árboles -"los desnudos conquistadores/de raíz caminante..."-, es el hierático petrificado Chac-mool quien, impetuoso, baila "eriguido y vidente, las sílabas de la vida" en una ciudad muerta. (59)

Este poema cobra sentido en el contexto por el paralelo que se establece entre él y la entrada de los revolucionarios a la ciudad de México, que se describe en seguida evocada en el delirio de Braulio, quien la revive como alucinación, como amargura y como desengaño.

Ese tono alucinado en la memoria del leñador se retoma en la especie de escenificación intercalada entre sus remembranzas y sus últimos delirios; escenificación poblada de personajes reconocibles unos para él y otros como salidos de otra dimensión, aparentemente inidentificables, cuya apa

(58) Anna Muria, L'obra..., op. cit., p. 261.

(59) De origen tolteca, el significado de esta peculiar figura ha sido objeto de muy diversas interpretaciones por parte de los estudiosos; a veces se le asocia con el planeta Venus y en otros casos con deidades del fuego o de la lluvia.

rición rebasa el delirio alucinante de un solo hombre para instaurarse en la excitación del alma colectiva. Aquí se amalgaman sus compañeros revolucionarios con seis prostitutas imaginarias, los "dícerec" de las viejas con los susurros de las almas, la Pelona con un catrín, un sacristán y un periodista; (60) el Cenxontle llama a Coatlicue -Madre de los dioses, Diosa de la Tierra-; cuatro tlaloques lloran, comen fuegos fatuos y tortillas secas mojadas con lágrimas, cantan a coro una tonada popular acerca de la muerte de Zapata y antes se han transformado en marotas; las almas, en manifestación del sincretismo religioso prevaleciente en el México popular, susurran plegarias en que se mezclan y confunden el latín, el náhuatl y el español.

La recuperación y transmutación que hace Bartra en esta obra de algunos elementos de la mitología azteca y la función que les asigna, recurso objetado por algunos críticos (Marielena Zelaya lo encuentra a veces chocante y Orlando Ortiz considera que estorba a la fuerza y esencia del tema de la novela), responde a la importancia que el autor confiere al mito a lo largo de toda su obra, importancia que "proviene de sentir que los mitos son necesarios no como código moral ni exaltación mística, sino como expresión embelecida, perpetuadora, de los movimientos del alma humana, como decir poético de los hechos más trascendentales, bási-

(60) Personajes de la vida real, parodiados por Bartra: Fernando de la Col (Ferrán de Pol), Juan Salsas (Joan Sales) y Vicente Rambla (Vicens Riera Llorca).

(61) Dioses menores de la lluvia, hijos o hermanos de Tlaloc.

cos e inmutables de la historia del hombre." (62)

Braulio Solar es un hombre concreto que vive en un lugar y época concretos, pero cuyas raíces, incluso las más remotas, marcan de múltiples maneras, indeleblemente, su destino; y para Bartra no sería posible entenderlo, ni entender su entorno y su circunstancia, haciendo caso omiso de esos murmullos ininteligibles para él, de esas palabras envueltas en plumaria y nopal que revelan, preñadas de simbolismo, la creación de un mundo del cual es heredero. Esa voz dentro de su voz que no es su voz y es su voz, (63) ese suceder en él la épica de los árboles alzados y nacer de su corazón el tata ahuehuate; ese convocar dormidamente desde la savia primordial, desde el lugar del frío murciélago del norte, desde la región del señor rojo de la aurora, desde donde se pone en cucullas al muerto y se inmola a un perro a su lado (imágenes de la visión mítica y mística del antiguo pueblo mexicano) que le adjudica el poeta al contarle el sueño que soñaba el antiguo sueño -en el poema surrealista antes aludido-; asociado todo ello a la evidente carga simbólica del colibrí (la resurrección y, en este sentido, la posibilidad de alcanzar la auténtica libertad) y del venado (verdadero nahual de Braulio), encarnación de "lo inasequible, anhelo o sueño o aquella parte de uno mismo inútilmente perseguida" (64), apuntalan la intención perseguida por Bartra de

(62) Anna Murià, L'obra..., op. cit., p. 139.

(63) Agustí Bartra, La luna..., op. cit., p. 233.

(64) Anna Murià, L'obra..., op. cit., p. 144.

hacer de su personaje un hombre que es todos los hombres; es decir, hacer de un misérrimo pueblerino mexicano alguien capaz de trascender su pequeñez al recobrar -así sea indirecta, involuntaria e inconscientemente- la memoria inmemorial que subyace en los cimientos primigenios de su cultura.

Si bien es la mitología azteca la que permea, en cierto sentido, uno de los planos de La luna muere con agua, es im prescindible referirse también a la presencia de una figura que, elevada ya al rango de mito, proyecta la particular visión bartriana de lo mexicano: la presencia de quien más genuinamente simboliza la Revolución mexicana: Emiliano Zapata. Esta figura, invisible en la novela pero siempre presente, quien como "mancha luminosa, inclinada sobre la cabalgadura, con los brazos abiertos" "en cruz y todo el cuerpo inclinado hacia atrás, surge en el alto cielo del sur y desaparece en el del norte, como un raudo fulgor blanco", ⁽⁶⁵⁾ viene a representar, además del idealismo más puro que pudo haber caracterizado a esta contienda fratricida, una de las personificaciones bartrianas de la figura de Cristo, entendida en toda su obra como parte de su pensamiento total del Hombre. ⁽⁶⁶⁾ Personaje real que deviene en objeto del culto popular, en él "encontramos contenidas a todas las víctimas de la consecuencia mantenida en un alzamiento, una fe o un apostolado asumidos." ⁽⁶⁷⁾

(65) Agustí Bartra, La luna..., op. cit., pp. 276 y 282.

(66) Cf. Anna Muria, L'obra..., op. cit., pp. 15, 133 y 142; y Agustí Bartra, Ibid., pp. 95-98.

(67) Anna Muria, Ibid., p. 142.

Resulta paradójico que en una obra ambientada en el México revolucionario rural y cuyos personajes son mayoritariamente zapatistas la figura de Emiliano Zapata esté tan poco desarrollada; pero esto tiene su explicación. Es mito y es símbolo, nada más; no se hace en toda la novela una sola alusión a ningún otro caudillo revolucionario importante, ni para caracterizarlo, ni para oponerlo a Zapata, ni para explicar más la Revolución. La intención de Bartra no es ni la de la historia novelada ni la de la recreación ficticia del héroe histórico; por eso el Zapata de carne y hueso está obviado en la novela; no interesa ni la carismática figura real ni las hazañas concretas que han alimentado a la historia, lo trascendente es la legítima e inalienable sustentación de su lucha, su legado para el pueblo mexicano y para el mundo.

El tema del Hombre, segundo eje a partir del cual se analiza aquí el tratamiento de lo mexicano en La luna..., viene a corroborar una vez más la preocupación y dedicación de Bartra por entender, explicarse y reivindicar a sus congéneres a fin de encontrar los elementos que los rescaten de su superfluidad y los incorporen a esa estirpe de hombres en la que cree el autor -y a la que es susceptible de pertenecer la inmensa mayoría de los hombres-, precursora del hombre auroral, pilar para Bartra del futuro de la humanidad.

La Revolución y sus múltiples protagonistas -acuciosamente estudiados dentro y fuera de este país- sujetos de análisis

(68) Cf. el Capítulo III (la parte relativa a los temas bartrianos.

sis históricos, filosóficos, políticos, sociológicos y de otra índole, además de fuente de inspiración literaria, víctimas muchas veces de posturas maniqueístas o de visiones parciales o meramente folklóricas y paródicas que los distorsionan y falsean a su arbitrio, han ejercido siempre una enorme atracción en quienes buscan penetrar en el conocimiento del cuerpo y el alma de México.

No es extraño ni gratuito, entonces, que Bartra haya elegido desarrollar su novela mexicana situándola en el marco temporal y espacial de este acontecimiento histórico, y con referencia también a algunos de sus antecedentes y a las consecuencias que tuvo para aquéllos por quienes supuestamente se desencadenó. El sojuzgamiento y la aguda desigualdad social del pueblo mexicano que justificaron esta contienda, precursora de la sociedad mexicana contemporánea, unidos al antiguo problema de la posesión de la tierra -problema que a más de setenta años de distancia y a despecho de regímenes políticos "democráticos, emanados de la Revolución" sigue lacerando a la población campesina de ese país-, ofrecen pautas ineludibles e incuestionables para entender en muchos sentidos la idiosincrasia, el sentir y el actuar de los mexicanos de hoy.

La Revolución es una súbita inmersión de México en su propio ser. De su fondo y entraña extrae, casi a ciegas, los fundamentos del nuevo Estado. Vuelta a la tradición, re-anudación de los lazos con el pasado, rotos por la Reforma y la Dictadura, la Revolución es una búsqueda de nosotros mismos y un regreso a la madre. Y, por eso, también es una fiesta: la fiesta de las balas, para em-

plear la expresión de Martín Luis Guzmán. Como las fiestas populares, la Revolución es un exceso y un gasto, un llegar a los extremos, un estallido de alegría y desamparo, un grito de orfandad y de júbilo, de suicidio y de vida, todo mezclado. Nuestra Revolución es la otra de cara de México, ignorada por la Reforma y humillada por la Dictadura. No la cara de la cortesía, el disimulo, la forma lograda a fuerza de mutilaciones y mentiras, sino el rostro brutal y resplandeciente de la fiesta y la muerte, del mitote y el balazo, de la feria y el amor, que es raptó y tiroteo. La Revolución apenas si tiene ideas. Es un estallido de la realidad: una revuelta y una comunión, un trasegar viejas sustancias dormidas, un salir al aire muchas ferocidades, muchas ternuras y muchas finuras ocultas por el miedo a ser. ¿Y con quién comulga México en esta sangrienta fiesta? Consigo mismo, con su propio ser. México se atreve a ser. La explosión revolucionaria es una portentosa fiesta en la que el mexicano, borracho de sí mismo, conoce al fin, en abrazo mortal, al otro mexicano. (69)

Los hombres -el Hombre- que aparecen en La luna... son, además de reflejo y concreción de ese concepto totalizador de humanidad completa que se desarrolla en toda la obra de Bartra, hombres individuales pertenecientes a una época y un país determinados, y marcados de manera particular por un acontecimiento específico el cual marca a su vez un hito histórico de enormes consecuencias para todo un pueblo.

Son reflejo y concreción de la humanidad porque sus luchas, sus sufrimientos, sus frustraciones, sus debilidades, sus deseos, sus esperanzas, sus necesidades todas han sido compartidas desde siempre por todos los hombres del orbe;

(69) Octavio Paz, El laberinto de la soledad. 2a. ed. México, F.C.E., 1970 (Colección Popular, 107), p. 134.

mientras que su particularidad radica en el margen de autonomía de pensamiento y acción que tienen respecto de los demás, en el hecho de tener un nombre propio, un lugar de origen diferenciado de todos los demás, una sensibilidad y unas preferencias propias, una actitud personal frente al mundo y frente al microcosmos particular en que les ha tocado vivir. Bartra, al dotarlos de una vida propia, única e intransferible, al colocarlos en un tiempo y unos lugares precisos por los que se mueven según el arbitrio o las posibilidades de cada uno, consigue recuperar y plasmar el peso y consecuencias que las circunstancias locales y nacionales del México revolucionario han tenido en el perfil de todo su pueblo.

Sus personajes son mexicanos no sólo porque ésa es su nacionalidad -con todo lo que ello implica- y en México viven, sino porque Bartra los recrea buscando comprender algunas de sus características, parte de su lenguaje, de su expresión (tanto verbal como de otro tipo); y son campesinos y, en su gran mayoría, zapatistas -prácticamente la única facción revolucionaria que conservó y luchó hasta el final por los más puros ideales de la Revolución (la recuperación de la tierra)-, es decir, los más perdedores entre los perdedores aunque, como afirma Carlos Fuentes, el zapatismo no haya muerto.

(70) Esta afirmación se sitúa en el contexto del análisis que hace Fuentes del zapatismo como una "revolución local" que hubo de supeditarse a la "revolución nacional", representante, esta última, de un proyecto nacio

El acierto con que se retrata a los zapatistas es notable. Más allá de pintoresquismos y estereotipias desgastadas y falseadas, estos hombres son "campesinos sin tierra, gente de sudor, espera y hambre" que "más que valientes: sabían morir. Sin desesperación: un regreso a la inmensa matriz oscura, la última pobreza sin retorno", nada más. (71)

Su entrada en la ciudad de México, relatada en boca del propio Braulio, permite apreciar, patéticamente, como entendió y supo recrear poéticamente Bartra la situación real de estas víctimas de la historia mexicana actual:

...éramos los pobres de la tierra, eso éramos, la peonada a caballo y armada, flacos y hambrientos la mayoría después de tantas marchas agotadoras bajo el sol y la lluvia, alimentándonos de maíz tostado y pinole; éramos los conquistadores a caballo y nos sentíamos como mendigos con nuestras camisas y calzones de manta y anchos sombreros de zoyate, un casi ejército sin sueldo que durante años había sobrevivido a las balas y a los filos, a las plagas de pinolillo, jején, turicatas y toda clase de sabandijas, sin contar los piojos y la sarna...

...entramos sin la alegría de una gran victoria, greñudos y mugrientos, con andrajos y sin cañones, y allí estábamos avanzando hacia el centro de la ciudad, llenos de cicatrices, oliendo a pólvora nuestras manos negras, nosotros, la gente del sur, con caras como rastrojos y ojos de piedra mojada, ayates enrollados a la espalda en vez de mochila, y los de a pie un guajito que hacía las veces de cantimplora, y un morral con el parque y un poco de comida. [...] y en los cuellos de muchos colga

nal apuntalado en una "burguesía naciente, revestida con la túnica de la modernidad y el progreso". Carlos Fuentes, *Tiempo mexicano*. 2a. ed. México, J. Mortiz, 1972 (Cuadernos de Joaquín Mortiz), p. 140; cf. pp. 123-146.

(71) Agustí Bartra, *La luna...*, op. cit., pp. 123 y 176.

ban también cosas: escapularios, medallas, patas de coyote, rosarios, amuletos, ojos de venado y piedra imán para despertar el amor: así entrábam^{os} lentamente, cada vez más lentamente... (72)

A este plano de los zapatistas como un conglomerado, como una muchedumbre abandonada a su suerte, se agrega otro, que responde a la intención de reelaborar lo que pudo haber sido en la realidad la actividad cotidiana de los pequeños grupos de alzados, apostados en parajes estratégicos y pres^{tos} a colaborar en la medida de sus posibilidades a la desarticulación de las tropas federales.

"La llama" da cuenta de este aspecto de la Revolución adentrándose en los perfiles de unos cuantos zapatistas: Alejo, quien para dotar a Braulio de una carabina le parte inmisericordemente la cabeza a un "pelón" "para que no gritara" y tiene que pagar cara su iniciativa; Dimas, quien junto con Braulio traslada cuidadosamente a Belisario, herido, a través de un río, mientras canturrea canciones populares, y en otro episodio -el de la muerte de Juan Darfo a manos de los federales- profiere lleno de impotencia, frustración y odio una de las contadas expresiones altisonantes que Bartra pone en boca de sus rudos personajes: "-¡Nos han matado al escuincle, esos cabrones hijos de la chingada! ¡Vamos a quebrarlos!"; Venancio, que acompañado por Braulio mata a dos federales apostados en el campanario de la igle-

(72) Ibid., pp. 210 y 212,

(73) Ibid., p. 163.

sia de un pueblo abandonado y deja, piadosamente, ir a uno cuando comprueba que no es más que un pobre jovencuelo medio tuerto agarrado por la leva, más tarde degüella a Catarino para robarle una yegua, y es capaz de ternuras insospechadas (aunque expresadas en un lenguaje que remite al problema de la verosimilitud, planteado páginas atrás) -como la carta que dicta a Macario, dirigida a su Cayetana, donde resume a su modo (diríase más bien que al de Bartra) la vida del campamento y la lucha a la que se ha entregado:

Has de saber, Cayetana, que mis manos huelen a caballo, que es el olor de la Revolución que estamos haciendo. También huelen a resina, porque vivo entre ocotes, abetos y oyameles, muy arriba de la montaña donde tenemos el campamento, y a pólvora no tan a menudo, sólo cuando bajamos al llano para fregar a los federales, pelones y otros enemigos. Somos muchos los que hemos subido a la montaña con caballos, pero hay muchos también que han venido a refugiarse aquí casi sin nada -niños, mujeres y viejos-, pobre gente asustada y huida de los pueblos incendiados; han llevado con ellos un poco de maíz y frijoles y algunos animales y la pasan como pueden, esperando regresar pronto a su vida de antes. Los pueblos de los llanos, la mayor parte han sido saqueados e incendiados. [...] Pero con nosotros no pueden. Cuando digo nosotros me refiero a los pobres de la tierra. Quieren, queremos la tierra. Siempre lo mismo: la tierra. Sólo saben una cosa: que la tierra es la vida... (74)

Macario, quien con su incorporación al grupo de Belisario contribuye con sus intervenciones a hacer más llevadera la dura vida de estos hombres. Perfectamente consciente de sus limitaciones físicas, el enano se autopropones como mensajero, sabe "llevarse duro" con Alejo y ponérsele al tó

(74) Ibid., p. 146.

por t \acute{u} , es capaz de comportarse con igual valentía que cualquier otro sin impedimentos físicos a la hora de los balazos, y de conseguir lo que se propone porfiadamente: el diente de oro de Catarino -entregado por Venancio en pago de la carta que le redacta-; la amistad del corneta Juan Darío, al grado de ser el único a quien éste le presta su instrumento; el colibrí herido del niño Gui, a quien lleva al campamento y promete matar al federal raptor de su madre. (Su última aparición -en la fantasmagórica escenificación casi al final de la novela- le devuelve lo grotesco de los seres físicamente anormales: es el lujurioso fauno que presencia y ayuda a precipitar la cópula entre Salomona y el toro blanco).

El corneta Juan Darío, joven casi niño que deserta de las filas federales para abrazar la causa revolucionaria, se convierte en una especie de mascota para el grupo y les ofrece con la música de su instrumento la oportunidad de evadirse fugazmente de esa realidad extraña y hostil en que están inmersos.

Sidora, enfermera en los hospitales de sangre de los revolucionarios, en el campamento se encarga de las ocupaciones propias de la mujer de campo al tiempo que maternalmente prodiga cuidados a todo aquel que los necesita; mientras Belisario, además de encabezar los ataques y escaramuzas contra los federales, conforta a los heridos y a los deudos de sus muertos, y se ocupa de sus hombres convocándolos y reuniéndolos en sus horas de ocio para relatarles anécdotas

que les permitan ampliar su visión del mundo y tratar de entender mejor su ubicación real dentro de él.

Vidas sencillas y humildes, miserables y sufrientes, de desconcierto e incredulidad, de soledad y abandono, de frustración y desesperanza, para quienes la Revolución concluirá o los absorberá de muy diversas maneras. A Camilo, antes de que concluya la lucha armada, lo cuelgan desnudo de un poste de ferrocarril; tampoco Dimas alcanza a ser testigo del fin de la contienda, pues cae en Celaya; Venancio sobrevive y obtiene incluso pastizales de ejido, pero también muere joven, fulminado por un rayo; Alejo corre con mejor suerte, llega a vivir lo suficiente como "para tener veinte hijos [...]. No todos de la misma mujer", típico ejemplar de lo que el machismo considera como "hombre de semillas"⁽⁷⁵⁾. Braulio también vive muchos años más, consigue mujer, no logra tener hijos, y las cuatro hectáreas que recibe gracias al reparto agrario requieren de tanto esfuerzo y producen tan poco que lo obligan a tener que alternar el arado con el hacha.

¿Qué fue, qué es, entonces, la Revolución para los desposeídos que a más de luchar por ella lograron sobrevivirla?

...fuegos, sangres, caballos, sudores, la muerte y el sueño compartidos, [...]estrellas, vientos, la embriaguez de la acción y las espuelas del hambre, días y

(75) Ibid., p. 275.

años, todo envuelto en el olvido, tirado como una piedra dentro de un pozo, porque los días y los años se secan en los rostros, [...] los días como semillas, los árboles como años, los innumerables soles como piojos en las barbas de la eternidad y las lunas como vientres de mujeres estériles,

porque no vino la nueva luz para todos, la esperanza fue como una gran mariposa muerta en el suelo y arrastrada por una hormiga negra. (76)

Algo que buscó disminuir si no eliminar la desigualdad entre los hombres, aliviar su soledad, y que sólo lo consiguió "en los años sangrientos y galopantes" que, una vez concluidos, se convirtieron en "la paz y la uña" presididas por "los administradores de la ceniza y los zopilotes del cansancio"; algo que los convirtió de desposeídos rurales en desposeídos urbanos o suburbanos, migrantes que fueron "jalando sin temor ni esperanza" viviendo "retazos de vida, no verdadera vida, la verdadera vida había sido cegada de una pedrada."⁽⁷⁷⁾

La interpretación que -con sus aciertos y sus fallas- hace Bartra de México valiéndose del itinerario vital de un misero leñador; de un periodo histórico vislumbrado desde la contingencia de unas cuantas anécdotas y desde las vivencias de un testigo y participante anónimo; de la interpene-⁽⁷⁸⁾

(76) Ibid., pp. 258-259.

(77) Cf. Ibid., pp. 289-290.

(78) El "tiempo histórico" manejado por Bartra como "amores, vidas, muertes, guerras, marchas, estancias, que ocurrieron en una época precisa del mundo o de una persona" no busca la "reconstrucción de unos hechos pretéritos, sino "potencializar el tiempo vivencial con la memoria propia y ajena"; Cf. Anna Muria, L'obra..., op. cit., pp. 174-178.

tración de la génesis mítica del país con su epopeya más actual; de la cotidianidad transfigurada por la calidad poética del lenguaje; y de la búsqueda de una posible explicación de lo que es el hombre en un aquí y ahora, partiendo de un inevitable antes y con un necesario después, hacen de La luna muere con agua un documento que, independientemente de los valores que lo inscriben dentro del ámbito de las obras de auténtica creación literaria, incita a reconsiderar desde una perspectiva más totalizadora y universal -definidora de semejanzas al tiempo que deslindadora de diferencias y particularidades- qué es y dónde y cómo se encuentra materializado ese enigmático concepto que aglutina a lo mexicano.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Los escritores del exilio español en México, por la vastedad y complejidad de su legado literario, continúan poniendo de manifiesto la necesidad de seguir buscando respuestas a la manera como resolvieron el dilema de tener que iniciar o reemprender su quehacer literario a partir de una nueva realidad no buscada pero ineludible: la de expatriados.

Forzados a desprenderse de lo que hasta un determinado momento había constituido su realidad más inmediata, su natural mundo exterior de referencia, para entrar en la particular situación vital de extrañamiento derivada de las trágicas circunstancias que los obligaron a abandonar su patria, se supieron compelidos también a encarar el problema de qué y cómo escribir de ahí en adelante: las interrogantes relativas a sus intereses y preferencias temáticas; las que tienen que ver con los géneros en que incursionaron; las que se refieren a los aspectos formales de sus obras; lo concerniente a la presencia o ausencia, en su universo literario particular, de esa realidad en que se encontraron inmersos; y la actitud que como escritores adoptaron frente a la complejidad que todo ello implica -independientemente de si volvieron o no a España-, si bien han obtenido -como se desprende de los estudios hasta la fecha realizados- respuestas diferentes que permiten contar con un panorama de conjunto bastante claro, exigen de aquí en adelante el estudio pormenorizado de las individualidades que conformaron

ese conjunto; sólo así podrá llegarse a la visión totalizadora de lo significativo que resultó ser este fenómeno tanto para las letras españolas como para las hispanoamericanas.

Las interrogantes arriba señaladas -aunadas a todas las que de ellas pueden derivarse-, que comprenden los ejes mínimos imprescindibles para cualquier intento de valoración crítica que quiera darse de la producción literaria de estos escritores y de su interés para la patria de adopción, aplicados a la obra de Agustí Bartra permiten deducir en primer término que este escritor viene a representar uno de los casos más fructíferos entre aquellos que, sin abandonar nunca la individualidad (unicidad) de su credo poético ni su visión estética propia, supieron convertirse en voces colectivas, plurales, reflejo y proyección no sólo de las preocupaciones de la humanidad en general sino del país que se prestó a acogerlos.

¿Cómo es que se le justiprecia de esta manera, sobre todo considerando los limitados alcances de este trabajo, donde no se ha hecho más que un recorrido poco profundo por su vida y por su obra completa y un acercamiento de mayores pretensiones exclusivamente a dos de sus obras (y aun así restringido al análisis de unos cuantos elementos y aspectos de ellas)?; este juicio, por aventurado, por ambicioso o excesivo que pudiera parecer a primera vista, se deduce, en principio, de que en toda su obra -todo y vista en forma

superficial- y particularmente en las dos aquí analizadas más ampliamente adopta un sentido señaladamente revelador dentro del quehacer literario el término incorporación: Bartra hace del significado de esta voz un componente claro y fácilmente detectable que marca en forma singular su legado literario.

Si incorporación se opone, en muchos sentidos, a ruptura, y si se piensa que la experiencia del exilio para el escritor en general está signada por una serie de rupturas -involuntarias, violentamente impuestas, pero al fin y al cabo rupturas- que penetran su vida y se manifiestan, consciente o inconscientemente, en su obra literaria producida a partir o como resultado de esta experiencia, entonces, el hecho de que Agustí Bartra haya sido capaz de sobreponer a la ruptura la incorporación -y quizá mucho más en su obra que en su vida- explica en parte ese revelador sentido a que se ha hecho referencia.

En este sentido, México significó para Agustí Bartra una posibilidad más -inagotable y llena de sorpresas- de incorporación. El esfuerzo requerido a fin de que vivencias y conocimiento se decantaran y la asimilación llegara al punto de madurez indispensable para ser susceptible de genuina incorporación, explica por qué a Bartra le llevó tanto tiempo escribir acerca de México y explica también los temas de su elección cuando se decidió a hacerlo; porque si bien al Bartra hombre no le fue difícil identificarse con el pueblo me

xicano en tanto una parcela más de esa humanidad sufriente, víctima gratuita de toda suerte de injusticias y mezquindades y merecedora de un futuro menos incierto, el Bartra poeta tuvo que someterse -sometiendo simultáneamente a México y lo mexicano- al intrincado proceso de verdadera incorporación; por eso si en algo hay coincidencia cuando se aborda con perspectiva crítica su obra mexicana es en afirmar que México está visto mucho más allá que como mero objeto de estudio.

Él, que llevó siempre "el exilio en las entrañas", paradójicamente entendió y asumió la necesidad de disciplinar su inspiración para seguir siendo congruente tanto con su visión del mundo -donde lo individual no se cierra sino que se erige siempre como símbolo de lo colectivo más allá de cualquier frontera de tiempo o espacio- como con los recursos elegidos para manifestarla. Esta actitud se pone de relieve, entre otros elementos, en su inagotable capacidad de apertura, de incorporación. La tarea que se autoimpone en este sentido queda proyectada a lo largo de toda su obra en los rasgos que mejor la caracterizan: su conocimiento, asimilación y recreación poética de múltiples aristas de la vida, visualizada ésta en el plano físico -explicación de su panvitalismo- y colocando en su centro al Hombre, ese sufriente "hermano" genérico coetáneo al cual irá incorporando el del pasado -porque el hombre tiene historia y es historia- al tiempo que va esbozando el del futuro, el auroral

-que encarna la salvación colectiva, compartida, en un más allá siempre terrenal- cada vez con mayor consistencia; su interpretación y apropiación de mitos colectivos recreándolos y ajustándolos a su voluntad de creación estética, es decir, abonándolos siempre con elementos personales expresión de su poética de congruencia y de co-herencia para imbuírles nuevos alcances y nuevas dimensiones, al tiempo que su aportación, para la vida contemporánea, de mitos nuevos producto de su creación personal a partir del recurso de una simbolización elaborada y compleja que cada vez lo es más en cada obra que va saliendo de su pluma; su profundo y riguroso conocimiento de la lengua catalana, a la que incorpora -por necesidad, pero sin que esto haya ido en detrimento de la calidad de los productos conseguidos- el del castellano, consciente de una de las exigencias que más fácilmente pueden hacer caer al poeta ya en la reiteración ya en el mero artificio -verbalismo gratuito y esteticista que interfiere o llega incluso a anular cualquier posibilidad de auténtica comunicación.

Su visión de México y de lo mexicano viene a ser un reflejo y una proyección más de su visión del mundo plasmada en poesía; no se aprecian, no se encuentran, por más que se las busque, en Quetzalcoatl o en La luna muere con agua, rupturas de ninguna especie -en el plano temático, ni en el tratamiento de los mitos, ni en su concepción de Hombre, ni en el nivel de lo más específicamente formal- respecto del resto de su obra; hay, eso sí, incorporación de elementos

nuevos, muy concretos, cuya finalidad más evidente es la de ambientar, la de contextualizar de manera lógica y armoniosa el tema, la anécdota, el tópico, la expresión.

Quetzalcóatl guarda una relación de perfecto equilibrio con el resto de hombres-héroes bartrianos en cuanto a concepción y como elaboración literaria: en su decir, en su hacer, en su fortaleza, en sus debilidades, en su exacerbada mente humanizado mesianismo; Braulio Solar, por su parte, es el hombre insignificante, el ser común y corriente cuyo bagaje vital es recuperado y reivindicado por el poeta, quien lo instituye -lo mismo que a tantos otros de sus personajes- como imagen de la lucha y la no claudicación del alma colectiva. Ambos son recreación: en ellos están tanto el yo-poeta de Agustí Bartra como el él tomado de una realidad concreta a la que responden atmósferas, configuraciones, actitudes y expresiones delimitantes (que no limitantes); las estructuras formales que los enmarcan en los planos de contenido y expresión específicos con que se les convierte en realización literaria no sólo no los aíslan del resto del corpus literario bartriano, sino que los ubican en él de manera natural justamente a partir de esas especificidades a las cuales, por otra parte, Bartra dota siempre de una dimensión cósmica abarcadora de la humanidad entera.

Aun a riesgo de incurrir en excesiva reiteración es preciso insistir en este aspecto esencial para el análisis de la obra de Bartra: el de su expresión literaria, es decir, lo que atañe a la estructura y a la lengua. Bartra es teni-

do como un escritor difícil porque, como se dijo en alguna ocasión, su obra no se entrega desde la primera lectura. Au- nada a la cultura literaria que se precisa para mejor iden- tificar, comprender y hasta disfrutar la presencia de ella en todos sus textos, existe la riqueza lingüística de que hace gala desde sus primeros esbozos literarios (y que no es privativa de ellos: ahí están como prueba sus conferen- cias, sus entrevistas, su amplísimo epistolario) -la cual puede constituirse en otro escollo para la aproximación crí- tica a su obra-; además, esa característica suya de inten- tar la síntesis de géneros rompiendo así con ortodoxias y encasillamientos, lo cual exige también para cualquier in- tento de penetración unos conocimientos profundos y especia- lizados que rebasan, con mucho, al lector común.

El poeta de la vida, que se preocupa por reflejarla y re- velarla toda, desde sus insignificancias más significativas hasta sus trascendencias más excelsas, a fin de reivindicar el papel y el sentido auténticos del hombre en ella como su elemento constitutivo por antonomasia, personaliza a tal ex- tremo su expresión, la trabaja, la matiza, la perfecciona con un dominio del léxico, con unas figuras retóricas tan elaboradas, con unas estructuras tan estudiadas y complejas que deja fuera, implícitamente, a lo que ordinariamente se considera como el lector común.

La expresión fue para él una servidora de la voluntad -exigente como ninguna- que lleva al auténtico artista a or

denar el mundo tumultuoso que se acumula en su alma; así, mientras que de una parte el autor no renuncia deliberadamente a comunicarse, por otra mantiene su derecho a ser tan exigente con el lector como lo ha sido consigo mismo. Bartra fue contundente a este respecto: "Hay una cosa que no quiero: ser usado por los fáciles."

De comprenderse esto, podrá entonces entenderse por qué la expresión literaria que da cuerpo formal a toda su obra constituye un verdadero reto para todo aquel que se rebela a quedar incluido en esta tipificación de "fácil" (de lector común) consignada por el autor, así como para todo aquel que se acerque con intención analítica y crítica a fin de encontrarle su sentido dentro del fenómeno del exilio, su lugar en la literatura catalana contemporánea y su significación para México.

En Quetzalcoatl y en La luna muere con agua, sus aportaciones a la literatura mexicana -consideradas también como dos de sus obras más acabadas-, Bartra no sólo consiguió comunicar una vez más su mundo interior de palabra transfigurada con la calidad estética y la intensidad poética que lo caracterizaron; consiguió también -y esto es lo más interesante y lo más valioso, aun con sus fallas- dar una interpretación válida de algunos aspectos de lo mexicano, en los que se adentró por las dos vías idóneas: entendiendo a México como una cultura particular (determinada por un origen, una historia, unas cosmovisiones, unas circunstancias y un

universo lingüístico -en el que a la "lengua nacional" hay que sumar las lenguas indígenas que han podido sobrevivir al embate de la occidentalización cultural- propios) que se adscribe a las inquietudes esenciales inherentes a la humanidad entera; y experimentándolo como un contexto vital que -en términos de su proceso integral de creación artística- se tradujo en enriquecimientos temáticos, en nuevas matizaciones para su sensibilidad poética, retórica y lingüística, y, principalmente, que contribuyó a dilatar y profundizar más en los intersticios configuradores de la naturaleza humana.

Es en estas dos obras donde el término incorporación adquiere -como respuesta a la pregunta formulada en la Introducción a este trabajo acerca de la aportación de Bartra a México y la aportación de éste al poeta- ese revelador sentido enunciado páginas atrás. Y si se ha elegido precisamente este término en lugar de algún otro afín, es por lo que pone de manifiesto en su sentido estricto: Incorporar significa unir dos o más cosas para que hagan un todo y un cuerpo entre sí.

Este sentido, aplicado a la obra de Agustí Bartra permite explicarla tanto en su totalidad cuanto en la especificidad que distingue a cada uno de sus constituyentes. La producción literaria bartriana es un cuerpo sólido, consistente, vigoroso y coherente que explicita una visión del mundo y una posición frente a él que en ningún momento de banda-

zos, que no se disgrega ni se desdibuja ni se percibe débil frente a las vacilaciones y cuestionamientos que en las distintas etapas de su existencia se ve precisado a enfrentar todo hombre y todo artista; por el contrario, en su obra se proyecta la afirmación de unas ideas que van creciendo y afianzándose paulatinamente cada vez con mayor profundidad y convicción. Y cada una de las partes de ese cuerpo -que para adoptar su forma definitiva requirió de constantes ajustes y reelaboraciones, así como de exclusiones- es expresión palpable de un largo, arduo, cuidadoso y fecundo proceso de incorporación.

De lo anterior podría pensarse que Bartra, frente a la exigencia autoimpuesta de fidelidad a unos principios y a unas concepciones de la vida y de la misión y función del poeta, no hizo sino cerrarse a otras posibilidades, a otras concepciones que hubiesen podido aportar, quizá, nuevos elementos a los suyos propios; sin embargo, como ha pretendido demostrar este trabajo -al menos éste ha sido uno de sus propósitos rectores y a él se dedicaron muchas páginas-, su fidelidad no es producto ni de la falta de información, ni de la indiferencia, ni del rechazo gratuito de esas otras concepciones y posibilidades, sino de una búsqueda permanente sustentada no sólo en el conocimiento sino en el análisis y valoración de perspectivas divergentes respecto de la propia, que finalmente lo condujeron a reafirmar su postura, como hombre y como poeta: antidoqmatismo basado en la constatación de sus secuelas para la vida y la obra creadora

del hombre; y perseverancia, basada tanto en el conocimiento y en la intuición cuanto en la disciplina y la inspiración, para la conquista y la expresión plena de su voz.

Vistas a la luz de esta actitud vital suya y de su concepción de la misión y función del poeta -asumidas como compromiso y como destino-, Quetzalcoatl y La luna muere con agua son la expresión de un nuevo segmento de la realidad que las circunstancias pusieron a su alcance, asimilado, interpretado y recreado con la finalidad de que pudiera caber verdaderamente incorporado a ese cuerpo coherente que condensa su visión del mundo y su concepción del Hombre.

Los logros alcanzados y las fallas que pueden imputárseles respecto de la visión de lo mexicano que testimonian, han de analizarse y valorarse, entonces, sin perder de vista la autenticidad -esa intuición, asimilación, interpretación y recreación congruentes con una filosofía de la vida y una visión poética del mundo sostenidas y defendidas a lo largo de toda una trayectoria literaria- con que fueron concebidas y elaboradas; y considerando también, por otra parte, la ambigüedad subyacente en torno al esclarecimiento de "lo mexicano".

Los diversos enfoques, principalmente filosóficos, con que se ha venido abordando la tarea de definir, caracterizar y delimitar qué es lo mexicano -enfoques que parten de hitos históricos del México moderno y contemporáneo (la Re-

forma, la Dictadura porfirista y la Revolución) como referencia eje para explicar tanto el presente, el pasado y el futuro de este país como aquello que pudiera distinguir y particularizar a los mexicanos respecto de los que no lo son-, no obstante lo fértil y significativo de sus aportaciones no han conseguido llegar a una configuración completa (si es que esto es posible) del y de lo mexicano: la controversia continúa; la ambigüedad sigue presente; las explicaciones siguen respondiendo a perspectivas individuales que no por estar bien fundamentadas dejan de ser parciales, es decir, incompletas y, en mayor o menor medida, subjetivas.

A este complejo estado de cosas -vivido por todos los mexicanos, aunque no siempre de manera consciente-, problematizado y expuesto por intelectuales, políticos y artistas -mexicanos también- que a la vivencia pueden añadir los instrumentos proporcionados por su formación, su aguda capacidad de reflexión y autorreflexión e incluso su genialidad para expresarlo como fruto de un esfuerzo asumido con determinación, se sumó la inesperada aparición de un considerable contingente de extranjeros provenientes de España para los que México llegaría a convertirse en una segunda patria, a la que también ellos hubieron de encontrarle un sentido, una explicación, una significación, fuere para reafirmar y reafirmarse en la patria perdida o para intentar vivir y crear incorporando esa realidad nueva al itinerario vital y

sus nutrientes al universo espiritual que hasta entonces los había determinado.

La respuesta de los escritores frente a esta situación se manifestó -y se sigue manifestando- en forma por demás heterogénea. Agustí Bartra se encuentra entre los que consiguieron y manifestaron ambas cosas: su reafirmación en la patria perdida tuvo su expresión más evidente -obvia decir que no fue la única, pero sí una de las esenciales- en la lengua; nunca dejó de escribir en catalán. De lo segundo dejan constancia las dos obras revisadas en este trabajo; y la visión bartriana de lo mexicano que de ellas puede desprenderse es, en ambos casos, una visión auténtica -en los términos que a continuación se explican.

La desmesurada afirmación de Manuel Durán acerca de que Bartra logra (refiriéndose a Quetzalcoatl) "penetrar en la entraña de lo mexicano" -a todas luces cuestionable- no invalida, por otra parte, el perseverante propósito que se trasluce en todas las obras del poeta de llegar a la raíz, a lo más hondo de una realidad que él concibe como única, totalizadora (aglutinadora de realidades particulares y aun específicas), de la que siempre intentará rescatar su esencia lírica; y de aquí es de donde se deriva su autenticidad; por ello al analizar el tratamiento de lo mexicano en este poema se le consideró como una elucidación poética de lo mexicano como trasunto de lo universal.

En Quetzalcoatl, y también en La luna..., se encuentra la voz auténtica de un poeta cuya visión es nada más -pero también nada menos- que una interpretación surgida de una comprensión: de un intento serio, consistente, laboriosamente trabajado, trabajosamente vivido, artísticamente elaborado y coherentemente incorporado al resto de su obra. Por eso algunos de los críticos de Bartra, más mesurados que Durán pero igualmente convencidos, se han atrevido a decir que en estas obras México está visto "desde dentro".

El matiz con que puede ser interpretado este juicio es, entonces, aquel que se vincula con el particular sentido que adquiere en toda su obra el concepto de incorporación: No es el "desde dentro" de México y lo mexicano -acerca de lo cual tal parece que está lejos aún el pronunciamiento de la última y definitiva palabra- lo que se proyecta en las dos obras analizadas; está el "desde dentro" de Bartra, quien se apropia a su manera del otro y lo interpreta y lo reelabora para fusionarlo con el resto de su obra de creación, de ese cuerpo que se mencionaba páginas atrás, respecto del cual ambas son constituyentes y no agregados postizos o digresiones alejadas del camino que escogió recorrer en su trayectoria de poeta. Haber llegado a este punto no puede considerarse como un hecho fortuito; el mérito de Bartra -así fuese el único- consistió en su intento de compensación profunda con esa escurridiza "entraña de lo mexicano".

Ahora bien, si en términos de autenticidad -entendida dentro de los límites en que se la ha circunscrito- el tratamiento y expresión de lo mexicano no parecen presentar objeciones, en otro sentido sí pueden hacérsele a Bartra algunas críticas: el de lo fallido o lo logrado de ese tratamiento y esa expresión, remitentes, a su vez, a las obras concretas como contenido y forma literarias.

En el Quetzalcoatl bartriano se percibe a un poeta que -valga lo poco afortunado de la expresión- se mueve como pez en el agua: inmerso en uno de esos mundos míticos que tanto le comunicaron a su espíritu de poeta de la Vida y del Hombre; encarado con un universo sobrenatural, mágico y misterioso, al que convierte en aliado para dar cuerpo a sus preocupaciones e inquietudes más permanentes y profundas; poseído por un personaje cuyos atributos congeniaban en esencia y existencia con los de su hombre auroral, proyectado y vivido como el futuro, la redención, el anhelo último de salvación humanos; y determinado a plasmar, haciendo uso de una intuición, un saber y una inspiración desbordadas, esa esencia lírica de la realidad que está seguro de haber encontrado en su recreación de Quetzalcoatl. Contenido y forma se ajustan y se complementan; el realce, la riqueza se transmiten recíprocamente con toda naturalidad: el poeta es aquí el medio, el traductor a quien se ha concedido el privilegio de materializar por virtud de la voz (esa "palabra transfigurada") esa verdad de dimensiones cósmicas que lo traspasa y lo absorbe.

La luna muere con agua presenta a un Bartra distinto.

Aun cuando él mismo haya dicho que la distinción entre la poesía y la prosa, como género, es bastante arbitraria porque lo que a fin de cuentas importa es dotar a la palabra de la esencialidad buscada, preñarla de lirismo sin detenerse demasiado en el recurso o el género que se utilice con tal de llegar a la finalidad buscada; el Bartra de La luna ... se percibe, a diferencia del anterior, como un escritor en lucha constante y no siempre bien resuelta con las estructuras, con los instrumentos, con los recursos; es decir, en una búsqueda del dominio de la forma y de la expresión que afecta a la novela en tanto recreadora de posibilidades verdaderas.

Mientras que en Quetzalcoatl la concordancia, la armonía, el equilibrio entre fondo y forma están logrados tan naturalmente que el poema, pese a su complejidad, a la abrumadora exuberancia en que se traduce el lenguaje poético, hermético y sugeridor a un tiempo, a la apretada simbología que condensa, revela una visión clara y consistente, una interpretación ponderada y personal, lúcida y lírica, coherente y verosímil de la figura mexicana transfigurada en arquetipo heroico bartriano; en La luna..., Bartra se apasiona tanto en su lirismo que, como consecuencia, el equilibrio, la armonía y la concordancia entre fondo y forma que exige la novela como género -aun interpretada con toda la liberalidad que se quiera, o como síntesis de géneros (como quedó

señalado en el capítulo V)- para poder ser ficción-trasunto de verdadera vida, se diluye y se sacrifica no en aras del mero artificio literario pero sí en lo que toca a conseguir esa recreación de posibilidades verdaderas. El México y los mexicanos de La luna..., en este sentido, sólo están logrados a medias: aun cuando Bartra sigue siendo auténtico, esto es, coherente y congruente con la visión a que llegó por las vías ya señaladas, es tan suya la voz que permanece irremediabilmente superpuesta en todos los elementos configuradores de la novela.

Sin embargo, estas dos obras, entendidas y vistas más allá de sus aciertos y sus fallas estructurales, o exclusivamente como objeto de análisis circunscritos a lo literario; entendidas como parte de la aportación cultural que un exiliado decidió dejar a su patria de adopción, encuentran su valor en no haber sido concebidas ni como homenaje a México y los mexicanos ni como muestra patente del merecido agradecimiento que en su autor suscitaron -aunque haya en ellas tanto homenaje como agradecimiento-; su valor radica en que Agustí Bartra, respetando las directrices que le marcaron su misión y su destino como poeta -sin violentarlos, sin falsearlos; sin sacrificar ni su credo poético ni su visión del mundo- puso de manifiesto también el respeto, la admiración y el amor que sintió por este país: supo esperar el tiempo necesario, el que le hizo falta para sentir, ya depurada y asimilada, su apropiación personal de lo mexicano; de otro modo, no habría aceptado ni se habría atrevido a incorporarlo en su obra.

HEMEROBIBLIOGRAFÍA

I DIRECTA

A) En catalán

BARTRA, Agustí, A la ciutat de les màquines i havia un home... Barcelona, Ateneo Enciclopèdic de Barcelona, 1934, 31 p.

L'oasi perdut. Barcelona, Ediciones de la Rosa dels Vents, 1937, 61 p. (Quaderns Literaris, 145).

Cant Corporal. Barcelona, Oasis, 1938, 61 p.

L'estel sobre el mur. México, Costa-Amic, 1942, 198 p. (Biblioteca Catalana, 3).

Oda a Catalunya des dels tròpics. México, Biblioteca Catalana, 1942, 18 p. (Edición bilingüe catalán-español).

L'arbre de foc. México, Imprenta Grafos, 1946, 194 p.

Màrsias. México, Col·lecció Lletres, 1946, 40 p.

Rèquiem. México, Col·lecció Lletres, 1949, 21 p.

Oda Atlàntica. México, Imprenta Gally, 1951, 4 p.

Odisseu. México, Edicions Catalanes, 1953, 281 p. (Col·lecció La Fona).

Coral a Lluís Companys per a moltes veus. México, Imprenta Galve, 1954, 11 p.

Poemes d'Anna. México, Col·lecció Lletres, 1955, 41 p.

L'evangeli del vent. México, Costa-Amic, 1956, 155 p. (Biblioteca Catalana).

Poemes del retorn. Barcelona, Editorial San Juan, 1972, 63 p. (El libro se publicó en Barcelona; aunque aparece San Juan Puerto Rico como lugar, debido a la censura).

Deixant flors a la tomba de Rilke. Terrassa, Joan Sallent Ed., 1975, 13 p.

El somriure del gat. Per què serveix la poesia? Barcelona, Universidad de Barcelona, 1975, 19 p.

El tren de cristall, Cora i la magrana, Octubre. Barcelona, Edicions Robrenyo, 1979, 104 p. (Teatre de tots els temps, 17).

Sobre poesia. Barcelona, Laia, 1980, 211 p. (Les Eines, 64).

La noia del gira-sol. Barcelona, A. Picazo Editor, 1982, 80 p. Teatre Català, 6).

Poesia i mite. Barcelona, L'Abadia de Montserrat, 1982, 8 p.

"Sorgeix l'amor". Terrassa, 1982.

La Sfnia i l'Estrella. Terrassa, Jaume Cañameras, 1982, 14 p.

Ecce Homo. Barcelona, Edicions 62, 1982, 88 p. (Els llibres de L'escorpi, 74).

Obra Poètica Completa. 2. 1972/1982. Barcelona, Edicions 62, 1983, 501 p. (Clàssics catalans del segle XX).

L'hivern plora gèbre damunt el gerani. Barcelona, Edicions del Mall, 1984, 151 p. (Biblioteca Teatral, 28).

"La flauta d'escorça". Terrassa, Mirall de Glaç, 1985, 9 p. (Poesia, V). (Edición bilingüe catalán-español).

Obra Poètica Completa. 1. 1938/1972. 2a. ed. Barcelona, Edicions 62, 1985, 520 p. (Clàssics catalans del segle XX).

"Epitalami". Terrassa, Mirall de Glaç, 1986. (Poesia, IX).

Haikús d'Arinsal. Terrassa, Mirall de Glaç, 1986, 55 p. (Els llibres del Mirall, 3). (Edición bilingüe catalán-ingles).

Obres Completes. 3. Narrativa. 1. Barcelona, Edicions 62, 1986, 324 p. (Clàssics catalans del segle XX).

Odisseu. Barcelona, Edicions del Mall, 1986, 222 p.

Obres Completes. 4. Narrativa. 2. Teatre. Barcelona, Edicions 62, 1987, 470 p. (Clàssics catalans del segle XX).

Antologías de su poesía

Poemes (Primera antologia). Barcelona, Ossa Menor, 1954, 117 p.

Agustí Bartra. Terrassa, Excel·lentíssim Ajuntament de Terrassa, 1981, 14 p.

El vent llaura la mar. Barcelona, Laia, 1984, 151 p. (Les Eines de Butxaca, 19).

Last poems (1977-1982). Barcelona, Institut d'Estudis Nord Americans, 1984, 71 p. (Edición bilingüe inglés-catalán).

Antologías, prólogos, traducciones

CARNER, Josep, Antologia poètica mínima. Pról. de... México, Costa-Amic, 1946, 22 p. (Biblioteca Catalana, 4).

Una antologia de la lírica nordamericana. México, Lletres, 1951, 318 p.

XIRAU, Ramón, L'espill soterrat. Pról. de... México, 1955, s/p.

VIVES I CLAVÉ, Pere, Cartes dels camps de concentració. Pról. de... Barcelona, Edicions 62, 1972, 157 p.

XIRINACS, Olga, Preparo al te sota palmeres roges. Pról. de... Barcelona, Vosgos, 1981, 132 p. (Col·lecció Ausias March, 16).

WHITHAN, Walt, Cant de mi mateix. Trad. y pról. de... y Miquel Descloot. Barcelona, EUMO/EDIPOIES, 1985, 103 p. (Col·lecció Reduccions, 6).

B) En español

El árbol de fuego. Ciudad Trujillo (Rep. Dominicana), Montalvo, 1940, 90 p.

Odiseo. México, Panamericana, 1955, 262 p. (Tezonile). (Traducido por Ramón Xirau y el autor).

Cora y la granada. México, Teatro Orientación, 1958, 84 p.

Cristo de 200.000 brazos. México, Novaro, 1958, 187 p.

Quetzalcoatl. México, Fondo de Cultura Económica, 1960, 185 p. (Tezontle).

Deméter. Jalapa, Universidad Veracruzana, 1961, 84 p.

Marsias y Adila. México, El Corno Emplumado, 1962, 206 p. (Edición bilingüe inglés-español).

Ecce Homo. México, J. Mortiz, 1964, 74 p. (Colección las dos orillas).

La luna muere con agua. México, J. Mortiz, 1968, 295 p.

Odiseo. Barcelona, Vosgos, 1975, 258 p. (Colección Grandes Maestros, 80).

El hombre auroral. Barcelona, Vosgos, 1977, 105 p. (Colección Siempre Viva, 2). (Edición bilingüe catalán-español).

Diccionario de Mitología. Barcelona, Grijalbo/Referencia, 1985, 207 p.

Quetzalcoatl. 2a. ed. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1988, 257 p. (Colección de Cultura Universitaria, Serie/Poesía, 41).

Antologías de su poesía

La luz en el yunque. México, Era, 1965, 218 p.

De la voz total. Barcelona, Campos, 1972, 156 p. (Nudo al Alba, 51 y 52).

El gallo canta para los dos. Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1984, 163 p. (Colección Asteriscos, 4).

Prólogos, selecciones, traducciones y versiones

Presencia de García Lorca. Pról. y selec. de... México, Darro, 1943, 108 p.

Cuentos policiacos y de misterio. 2a. ed. Pról., selec. y trad. de... México, Grijalbo, 1969, 376 p.

FAULKNER, William, Una fábula. Pról. de... México, Cumbre, 1955, 265 p.

Antología de la lírica norteamericana. México, Li bro-Mex, 1957, 463 p.

Los mejores cuentos de misterio. Pról., selec. y trad. de... México, Novaro, 1958, 184 p.

Los mejores cuentos policíacos del idioma inglés. Pról., selec. y trad. de... México, Novaro, 1958, 376 p.

Antología de la poesía norteamericana. Selec., versión y pról. de... México, UNAM, 1959, 329 p. (Colección Nuestros Clásicos). (Edición bilingüe inglés-español).

BANUELOS, Juan et al, La espiga amotinada. Pról. de... México, Fondo de Cultura Económica, 1960, 257 p. (Colección Letras Mexicanas, 62).

BLAKE, William, Primeros libros proféticos. Pról. y trad. de... México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1961, 192 p.

LABÉ, Louise, Sonetos. Trad. y nota de... México, Nuevo Mundo, 1961, XXIV p.

RILKE, Rainer María, Las historias del Buen Dios. Canto del amor y de la muerte del corneta Christoph Rilke. Pról. y versión de... México, Herrero, 1961, 153 p.

La epopeya de Gilgamesh. Pról. y versión de... México, Costa-Amic, 1963, 114 p.

Adán negro, poetas negros de lengua francesa. Pról., selec. y trad. de... México, Chac-Mool, 1964, 181 p.

CARRINGTON, Leonora, La dama oval. Trad. y pról. de... México, Era, 1965, 67 p.

Antología de la poesía mística. Pról., selec. y notas de... México, Pax-México, 1966, 273 p.

GIOVANITTI, Arturo, Poems. Trad. y nota de... México, El Corno Emplumado, 1966, 71 p.

Antología poética de la muerte. Pról. y selec. de... México, Pax-México, 1967, 191 p.

APOLLINAIRE, Guillaume, Poesía. Pról. y versión de... México, J. Mortiz, 1967, 409 p.

De Poe a Simenon. Pról., selec. y trad. de... Barcelona, Martínez-Roca, 1968, 800 p. (Colección Nueva Fontana).

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Jean Marie, Sus mejores cuentos crueles. Selec., pról. y trad. de... México, Era, 1968, 147 p.

CÉSAIRE, Aimé, Cuaderno de un retorno al país natal. Pról. y trad. de... México, Era, 1969, 129 p.

CRANE, Hart, El puente y otros poemas. Versión y pról. de... Barcelona, Plaza y Janés, 1973, 205 p. (Edición bilingüe inglés-español).

Antología poética del amor. Pról., selec. y notas de... México, Pax-México, 1975, 208 p.

Narrativa norteamericana contemporánea. Selec., trad. y pról. de... Barcelona, Vosgos, 1975, 374 p. (Colección Grandes Maestros, 24).

Traducciones y versiones

MARITAIN, Jacques, El crepúsculo de la civilización. Trad. de... México, Quetzal, 1944, 100 p.

LOUYS, Pierre, El hombre de púrpura. Versión de... México, Costa-Amic, 1944, 82 p.

BADARAYANA, Sakuntala. Versión castellana de..., trad. de Angel Samblancat. México, Costa-Amic, 1944, 117 p.

ROUSSEAU, André, Tres poetas iluminados: Baudelaire, Verlaine, Rimbaud. Trad. de... México, Costa-Amic, 1945, 65 p.

PEATTIE, Donald C., Hacia el Oeste. Trad. de... México, Intercontinental, 1954, 113 p.

BOWERS, Claude Gernade, Misión en España: en el umbral de la II Guerra Mundial. Versión española de Juan López S., revisión de... México, Grijalbo, 1955, 440 p.

PEARSON, Hesketh, Walter Scott. Su vida y su personalidad. Versión de... México, Grijalbo, 1956, 293 p.

CAPOTE, Truman, Desayuno en Tiffany's. Trad. de... Barcelona, Grijalbo, 1959, 189 p.

DUBOIS, Jules, Fidel Castro, ¿rebelde, libertador o dictador? Versión española de... y Anibal Argüello, México, Grijalbo, 1959, 334 p.

LAMARTINE, Alphonse, Grazziella. Rafael. 2a. ed. Trad. de... México, Cumbre, 1960, 343 p.

ARAGON, Louis, La Semana Santa. Versión de... México, Grijalbo, 1960, 637 p.

JACOBSEN, Jens Peter, Niels Lyhne. Versión de... México, Herrero, 1961, 191 p.

SWIFT, Jonathan, Viajes de Gulliver. 3a. ed. Trad. de... México, Cumbre, 1961, 311 p.

VERNE, Jules, La vuelta al mundo en ochenta días. 3a. ed. Trad. de... México, Cumbre, 1961, 275 p.

FRANKLIN, Benjamín, Autobiografía. Vida de un hombre ejemplar. Trad. de... México, Cumbre, 1962, 322 p.

BRETÓN, André, Nadja. Trad. de... México, J. Mortiz, 1963, 119 p.

JOSEPHSON, Matthew, Mi vida entre los surrealistas: un libro de recuerdos. Trad. de... México, J. Mortiz, 1963, 395 p.

BOYER, Deena, 200 días con Fellini: la filmación de 8 1/2. Trad. de... México, Era, 1965, 210 p.

BRETÓN, André, Los vasos comunicantes. Trad. de... México, J. Mortiz, 1965, 159 p.

CALISHER, Hortense, Entrada libre. Trad. de... México, J. Mortiz, 1965, 494 p.

SADOUL, George, El acorazado Potiomkin. Trad. de... y G. García Márquez. México, Era, 1965, 131 p.

WITTICH, Walter A., Material audiovisual: su naturaleza y utilización. Trad. de... México, Pax-México, 1965, 509 p.

SADEGH HEDAYAT, La lechuza ciega. Trad. de... de la versión francesa de Roger Lescot. México, J. Mortiz, 1966, 155 p.

BRETÓN, André, El amor loco. Trad. de... México, J. Mortiz, 1967, 157 p.

ROSSI, Jean Baptiste, Mal comienzo. Versión de... México, Grijalbo, 1967, 299 p.

ANDERSEN, Hans Christian, Cuentos. 6a. ed. Trad. de... México, Cumbre, 1968, 354 p.

KOSINSKI, Jerzy, El pájaro pintado. Versión de... México, Grijalbo, 1968, 251 p.

STEINER, George, Tolstoi o Dostoievski. Trad. de... México, Era, 1968, 309 p.

MONDRAGÓN, Sergio, Poesía norteamericana del siglo XX. Trad. de..., Ernesto de la Peña, José Coronel Utracho y Ernesto Cardenal. México, Secretaría de Educación Pública, 1969, 61 p.

MILLER, James Edwin, Semblanza de Walt Whitman. Trad. de... México, Pax-México, 1970, 211 p.

EISENSTEIN, Sergei M., El acorazado Potiomkin. Trad. de... y Ana Ma. Palos. México, Era, 1975, 158 p.

Hemerografía en catalán

"Nausica". Lletres, núm. 2, México, 1944, pp. 4-6.

"Cuatre poemes". Lletres, núm. 3, México, 1944, pp. 9-11.

"La mort del corneta Joan Alom". Lletres, núm. 4, México, oct. de 1944, pp. 10-13.

"Resposta a Aragon". Lletres, núm. 6, México, junio de 1945, pp. 8-10.

"Comiat a Josep Carner". Lletres, núm. 7, México, oct. de 1945, pp. 1-2.

"Les mans". Lletres, núm. 8, México, mayo de 1946, pp. 6-8.

"L'arbre i la cançó". Lletres, núm. 9, México, 1946, pp. 3-5.

"Als llavis del silenci". Lletres, núm. 10, México, enero de 1948, pp. 2-4.

"L'incendi del mar". Pont Blau, Año I, núm. 1, México, sept. de 1952, pp. 13-14.

"Contrapunt". Pont Blau, Año I, núms. 3-4, México, dic. de 1952, pp. 21-24.

"Eolo", Pont Blau, Año I, núm. 6, México, feb. de 1953, pp. 49-51.

"Estances a la Mediterrània". Pont Blau, Año I, núm. 8, México, abril de 1953, pp. 108-111.

"A 'Les Mediterrànides' ". Pont Blau. Año I, núm. 10, México, junio-agosto de 1953, p. 176.

"El carro de l'elegia". Pont Blau, Año II, núm. 14, México, dic. de 1953, pp. 314-316.

"La torre i la campana" (poema-ballet). Suplemento de La Nova Revista, Año I, núm. 2, México, marzo-abril de 1953, pp. 1-4.

"Pau Casals". La Nova Revista, Año II, núm. 7, México, 1956, pp. 171-173.

"Carta oberta a un escriptor valencià". Gaseta de Lletres, suplemento literario de La Nova Revista, Año II, núm. 8, México, feb. de 1956, pp. 1-2.

"Poesia i llibertat". La Nova Revista, Año II, núm. 9, México, 1956, pp. 216-218.

"Estances per a Adalaisa". La Nova Revista, Año II, núm. 10, México, 1956, pp. 248-249.

"'L'espiral' de Pere Calders". Gaseta de Lletres, suplemento literario de La Nova Revista, Año II, núm. 12, México, 1956, pp. 18-19.

"La noia de l'alosa". La Nova Revista, Año III, núms. 19-20, México, 1957, pp. 412-413.

"Una branca de silenci". La Humanitat, núm. 7, tercera época, México, 30 de enero de 1960, p. 7.

Bibliografía en español

"Poema del Hombre, canto XI". Revista Mexicana de Cultura, núm. 54, México, 11 de abril de 1948, p. 5.

"Una recreación mitológica: Tiresias". América. núm. 66, México, agosto de 1951, pp. 93-97.

"Eolo". Prometeus, Año I, México, dic. de 1951, pp. 26-28.

"De 'El evangelio del viento'. Contrapunto". Revista Mexicana de Cultura, núms. 9-10, México, enero-abril de 1957, pp. 7-12.

"Cora y la granada", pieza en un acto. México en la Cultura, núm. 480, México, 25 de mayo de 1958, pp. 3-10.

"Notas sobre Guillaume Apollinaire". Estaciones, núm. 15, México, otoño de 1959, pp. 301-303.

"Notas sobre mi Quetzalcoatl". Nivel, núm. 13, México, 25 de enero de 1960, pp. 3-4.

"Quetzalcoatl (Cantos I, III y X)". Nivel, núm. 13, México, 25 de enero de 1960, pp. 5-6.

"A los veinte años de la muerte de Miguel Hernández". La Cultura en México, núm. 7, México, 4 de abril de 1962, pp. VII-VIII.

"La epopeya más antigua del mundo: Gilgamesh". La Cultura en México, núm. 11, México, 2 de mayo de 1962, pp. IV-V.

"Páginas de Marsias y Adila". La Cultura en México, núm. 29, México, 5 de sept. de 1962, p. XIII.

"La amada es el día". (de Marsias y Adila). México en la Cultura, núm. 726, México, 17 de feb. de 1963, p. 3.

"Diálogo de mis dos voces". "Los signos áureos" y "Elegía de las cuatro estaciones" (fragmento). México en la Cultura, núm. 727, México, 24 de feb. de 1963, p. 3.

"10 décadas de poesía mexicana" (presentación y selec. de...). México en la Cultura, núm. 753, México, 25 de agosto de 1963, pp. 1-7.

"El tren de cristal, pieza basada en La metamorfosis de Kafka" (fragmento). La Cultura en México, núm. 129, México, 5 de agosto de 1964, pp. XIII-XV.

"Ladran los perros, Alberto tus furiosos colores". La Cultura en México, núm. 139, México, 14 de oct. de 1964, p. V.

"El son que convoca nos hermana". La Cultura en México, núm. 164, México, 1 de abril de 1965, pp. II-IV.

"Homenaje a León Felipe". México en la Cultura, núm. 855, México, 8 de agosto de 1965, p. 3.

"Muerte de Laila". La Cultura en México, núm. 191, México, 13 de oct. de 1965, pp. VII-VIII.

"Apollinaire". El Heraldó Cultural, núm. 88, México, 16 de junio de 1967, p. 3.

"Sandburg". México en la Cultura, núm. 960, México, 13 de agosto de 1967, pp. 1-3.

"Escolio de la montaña y el colibrí" (de La luna muere con agua). Actual, Año I, núm. 1, México, enero-abril de 1968, pp. 57-65.

"Cartel para los muros de mi patria". La Cultura en México, núm. 396, México, 17 de sept. de 1969, pp. VII-VIII.

"Pablo Neruda viene volando". La palabra y el hombre, núm. 25, México, enero-marzo de 1978, pp. 18-20.

"El perro geométrico". La Semana de Bellas Artes, núm. 114, México, 6 de feb. de 1980, pp. 2-11.

"Circe". Sección cultural de Excélsior, México, 6 de abril de 1981, p. 2.

"Poema de Agustí Bartra en el primer aniversario de su muerte". Proceso, núm. 348, México, 5 de julio de 1983, p. 56.

Conferencias

"Quetzalcoatl y el poeta". New Haven, julio de 1961, 11. p.

"Mundo y poesía náhuatl". Maryland, 1969, 21 p.

"¿Para qué sirve la poesía?". Maryland, 1969, 18 p.

"Cuatro personajes en busca de su caballo: Marfa, Don Segundo Sombra, Doña Bárbara y El gran Burundá-Burandá ha muerto". Maryland, 1969, 23 p.

II INDIRECTA

A) En catalán

- Actes del Simposi Agustí Bartra. Faig (revista literaria). Manresa, Generalitat de Catalunya (Departament de Cultura), Ajuntament de Manresa y Ajuntament de Terrassa, núm. 30, octubre de 1988, 143 p. (Número monográfico).
- ALCARAZ, Joan, "Agustí Bartra, inventor d'arrels". Al vent. junio-julio de 1980, s/p. (Entrevista).
- AULET, Jaume, "L'obra narrativa". Actes del Simposi Agustí Bartra. Faig. Manresa, Generalitat de Catalunya, Ajuntament de Manresa y Ajuntament de Terrassa, núm. 30, octubre de 1988, pp. 87-105.
- CALDERS, Pere, "L'Odisseu d' Agustí Bartra". Pont Blau, Año II, núm. 11, México, sept. de 1953, pp. 212-213.
- CARRERA, Anton, "La meua lectura". Agustí Bartra, Haikús d' Arinsal. Terrassa, Mirall de Glaç, 1986 (Els llibres del Mirall, 3), pp. 41-52.
- Catàleg del contingut de la Sala Bartra de la Casa-Museu Alegre de Sagrera de Terrassa. Terrassa, Mirall de Glaç, 1987, 48 p.
- DESCLOT, Miquel, "Pròleg: només quatre mots". Agustí Bartra, Sobre poesia. Barcelona, Laia, 1980 (Les Eines, 64), pp. 5-13.
- "Introducció: una guia de lectura". Agustí Bartra, Obra Poètica Completa. 2. 1972/1982. Barcelona, Edicions 62, 1983, (Clàssics catalans del segle XX), pp. 4-61.
- DOLÇ, Miquel, "Introducció: el Crist i l'Ulisses d'Agustí Bartra". Agustí Bartra, Obres Completes. 3. Narrativa. 1. Barcelona, Edicions 62, 1986 (Clàssics catalans del segle XX), pp. 5-31.
- "Constants en la poesia d'Agustí Bartra". Actes del Simposi Agustí Bartra. Faig. Manresa, Generalitat de Catalunya, Ajuntament de Manresa y Ajuntament de Terrassa, núm. 30, octubre de 1988, pp. 11-22.
- DURÁN, Manuel, "prefaci". Agustí Bartra, Haikús d'Arinsal. Terrassa, Mirall de Glaç, 1986, pp. 7-18.

- FORMOSA, Feliu, "Agustí Bartra contra el gos geomètric". Agustí Bartra, El gos geomètric. Barcelona, Laia, 1979 (Les Eines, 43), pp. 5-14. (Entrevista-pròlego).
- "Agustí Bartra poeta". Agustí Bartra (opúsculo), Terrassa, Excel·lentíssim Ajuntament de Terrassa, febrero de 1981, s/p.
- "Introducció". Agustí Bartra, L'hivern plora gèbre damunt el gerani. Barcelona, Edicions del Mall, 1984, pp. 5-14.
- "Els mites a l'obra de Bartra". Actes del Simposi Agustí Bartra. Faig. Manresa, Generalitat de Catalunya, Ajuntament de Manresa y Ajuntament de Terrassa, núm. 30, octubre de 1988, pp. 69-84.
- FUSTER, Joan, "Un poeta humanista". Pont Blau, Año I, núm. 1. México, agosto de 1952, pp. 15-17.
- MANENT, Albert, La literatura catalana a l'exili. Barcelona, Curial, 1976, 306 p. (Biblioteca de Cultura Catalana, 24).
- MURIÀ, Anna, L'obra de Bartra. Assaig d'aproximació. Barcelona, Vosgos, 1975, 286 p.
- Crònica de la vida d'Agustí Bartra. 2a. ed. Andorra, Serra Aïrosa, 1983, 320 p. (Col·lecció Valira, 1).
- PINYOL I BALASACH, Ramón, Vida i literatura d'Agustí Bartra. Barcelona, s/a, 12 p. (Trabajo de curso).
- R-T, J., "Coral a Llufs Companys per a moltes veus, poema, per Agustí Bartra". Pont Blau, Año IV, núm. 30, México, 15 de abril de 1955, pp. 137-138.
- Respuestas al cuestionario de la revista Poemes, 25 de enero de 1965, 3 p. (Inédito).
- Respuestas al cuestionario de la revista Foc Nou, Terrassa, 1982, 3 p.
- RIBERA, Antoni, "Pròleg". Agustí Bartra, Poemes (Primera antologia). Barcelona, Ossa Menor, 1954, pp. VI-XIV.
- "El poeta Agustí Bartra". Anna Murià, Crònica... 2a. ed. Andorra, Serra Aïrosa, 1983 (Col·lecció Valira, 1), pp. 5-12. (Pròlego).

- SALVAT, Ricard, "Introducció". Agustí Bartra, Obres Completes. 4. Narrativa. 2. Teatre. Barcelona, Edicions 62, 1987 (Clàssics catalans del segle XX), pp. 5-29.
- SOLDEVILA, Llorenç, "Narrativa d' Agustí Bartra". Faig, núm. 2, Manresa, julio de 1975, pp. 19-21.
- "Introducció". Agustí Bartra, El vent llaura la mar. Barcelona, Laia, 1984 (Les Eines de Butxaca 19), pp. 7-19.
- SORRIBES, Rosa Mari, "El mite és per al poeta la veritat mateixa que s'ofereix per ser viscuda des de dins...". Andorra 7, núm. 144, 21 al 28 de agosto de 1981, pp. 19-22. (Entrevista).
- Tele/estel (Semnario). "La lluna mor amb aigua", Barcelona, 31 de enero de 1969, s/p.
- VALLÈS, Jordi, Suite poètica: la poesia d'Agustí Bartra. Mèxico, Costa-Amic, 1946, 123 p.
- "Poemes d'Anna d' Agustí Bartra". La Nova Revista, Año II, núm. 13, Mèxico, 1956, p. 324.
- VALLVERDÚ, Francesc, "Pròleg". Agustí Bartra. Ecce Homo. Barcelona, Edicions 62, 1982, pp. 5-12.
- Escrits sobre poetes i poesia. Barcelona, Manacor, 1985, pp. 42-60.
- "Introducció a la poesia d'Agustí Bartra". Agustí Bartra, Obra Poètica Completa. 1. 1938/1972. 2a. ed. Barcelona, Edicions 62, 1985 (Clàssics catalans del segle XX), pp. 5-34.
- "La llengua literària en Agustí Bartra". Actes del Simposi Agustí Bartra. Faig. Manresa, Generalitat de Catalunya, Ajuntament de Manresa y Ajuntament de Terrassa, núm. 30, octubre de 1988, pp. 61-67.
- VENTURA SUREDA, J., "Tres poetes catalans vistos per una nordamericana". Pont Blau, Año I, núm. 8, Mèxico, 15 de abril de 1963, p. 124.

B) En español

- ALBORNOZ, Aurora de, "Poesía de la España Peregrina: crónica incompleta". El exilio español de 1939, tomo 4, Madrid, Taurus, 1977 (Biblioteca Política Taurus, 37), pp. 11-108.

- ÁLVAREZ, Alfredo Juan, "Investigaciones mágicas". El Día, México, 18 de marzo de 1969, p. 11. (Reseña a La luna muere con agua).
- ANDÚJAR, Manuel, La literatura catalana en el destierro. México, Costa-Amic, 1949, 45 p. (Conferencia).
 "Las revistas culturales y literarias del exilio en Hispanoamérica". El exilio español de 1939, tomo 3. Madrid, Taurus, 1976 (Biblioteca Política Taurus, 36), pp. 21-92.
- BAMBI (Cecilia Gironella [Ana Cecilia Treviño]), "Nuestra amistad con Ana Mairena era clandestina; Agustí y Anna Bartra". Excelsior, México, 24 de nov. de 1978, pp. 1B y 4B.
- CAMPOS, Julieta, "El símbolo y lo vivido". La Cultura en México, núm. 356, México, 11 de dic. de 1968, p. XIII. (Reseña a La luna muere con agua).
- CASTRO, Carlo Antonio, "Agustí Bartra (1908-1982): Poeta in mortal recreador de mitos", 7a. parte, Punto y Aparte, núm. 197, 28 de oct. de 1982, pp. 14-15.
- COLINA, José de la, "México: visión de los transterrados (en su literatura)". El exilio español en México, 1939-1982. México, Fondo de Cultura Económica, 1982, pp. 428-429.
- COSTERO, José, "En la muerte de Agustí Bartra". Nueva Estafeta, núm. 47, oct. de 1982, pp. 107-109.
- DURÁN, Manuel, "La aventura poética de Agustí Bartra". Cuadernos Americanos, Año XX, vol. CXVI, núm. 3, México, mayo-junio de 1961, pp. 247-257.
- El Día. México, 29 de noviembre de 1962, s/p.
- Entrevista durante su estancia en Maryland, oct. de 1969, 6 p.
- GARIBAY K., Ángel María, "Luna de enero". Novedades, México, 11 de enero de 1961, s/p. (Reseña a Quetzalcoatl).
- GIRONELLA, Cecilia (Ana Cecilia Treviño), El ojo de Polifemo: visión de la obra de Agustí Bartra. México, Costa-Amic, 1957, 258 p.
- GRAMBERG, Eduardo, "La luna muere con agua, por Agustí Bartra". Cuadernos Americanos, Año XXX, vol. CLXXV, núm. 2, México, marzo-abril de 1971, pp. 249-251.

- GRINGOIRE, Pedro, "Libros de nuestros tiempos". Excélsior, México, 9 de enero de 1961, s/p. (Reseña a Quetzalcoatl).
- Hispano-Americano (Semnario). Núm. 976, México, 16 de enero de 1961, s/p.
- LABASTIDA, Jaime, "Agustf Bartra: el hijo pródigo". Plural, 2a. época, núm. 134, México, nov. de 1982, pp. 4-6.
- LIMA, Bernardo, "Catarsis, incendio, metamorfosis y misión". Sábado, núm. 89, México, 28 de julio de 1979, pp. 11-12.
- LÓPEZ ESCOBAR, Guadalupe y Ricardo Mena Penna, Textos sobre la guerra civil española. México, UNAM/ENEP, 1980, 84 p.
- M. R. A., "Prólogo". Agustf Bartra, El gallo canta para los dos (antología poética). Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1984 (Colección Asteriscos, 4), pp. 9-32.
- MARRA-LÓPEZ, José R., Narrativa española fuera de España. (1939-1961). Madrid, Guadarrama, 1963, 539 p. (Colección Guadarrama de Crítica y Ensayo, 39).
- MURIA, Anna, "La inspiración mexicana" (prefacio a la segunda edición de Quetzalcoatl). Tarrasa, 1985, 55 p. (Inédito).
- ORTIZ, Orlando, "La luna muere con agua". El Día, México, 23 de dic. de 1968, p. 9.
- RIERA LLORCA, Vicenç y Albert Manent, "Literatura Catalana en el exilio". El exilio español de 1939, tomo 6. Madrid, Taurus, 1978 (Biblioteca Política Taurus, 41), pp. 157-215.
- RODRÍGUEZ PLAZA, Joaquina, La novela del exilio español. México, UAM-Azcapotzalco, 1986, 182 p. (Biblioteca de Ciencias Sociales y Humanidades. Literatura, 2).
- SANZ VILLANUEVA, Santos, "La narrativa del exilio". El exilio español de 1939, tomo 4. Madrid, Taurus, 1977 (Biblioteca Política Taurus, 37), pp. 109-182.
- SERVIÀ, Josep M., Catalunya 3 generacions. Barcelona, Martí nez-Roca, 1975, pp. 69-80.
- SOUTO ALABARCE, Arturo, "Letras". El exilio español en México. 1939-1982. México, Fondo de Cultura Económica, 1982, pp. 363-408.

TOVAR, Antonio, "Narrativa", Gaceta Ilustrada, Madrid, 27 de abril de 1969; s/p. (Reseña a La luna muere con agua).

VILLASENOR, Raúl, "La luna muere con agua". El Heraldillo Cultural, núm. 163, México, 22 de dic. de 1968, p. 15.

XIRAU, Ramón, Poetas de México y España. Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1962, 200 p.

ZENDEJAS, Francisco, "Multilibros". Excélsior, México, 3 de oct. de 1960, s/p. (Reseña a Quetzalcoatl).

"Yet...". Excélsior, México, oct. de 1968, s/p. (Reseña a La luna muere con agua).

III GENERAL

A) En catalán

BUSQUETS I GRABULLOSA, Lluís, Plomes catalanes contemporànies. Barcelona, Edicions del Mall, 1980, 223 p.

Historia de Catalunya, vol. VI. Barcelona, Salvat, 1978, 340 p.

MIRACLE, Josep, La restauració dels jocs florals. Barcelona, Ayma, 1960, 30 p.

MOLAS, Joaquim y Josep M. Castellet, Poesia catalana del segle XX. Barcelona, Edicions 62, 1963, 576 p.

SEGUÉS, Emili, Antologia de la poesia patriòtica catalana, vol. II. París, Edicions Catalanes de París, 1976, 248 p. (Frontera Oberta, 21).

B) En español

ABELLÁN, José Luis, El exilio español de 1939, 6 tomos. Obra dirigida por... Madrid, Taurus, 1976-1978 (Biblioteca Política Taurus, 33, 34, 36, 37, 40 y 41).

AMO, Julián y Charmion Shelby, La obra impresa de los intelectuales españoles en América. 1936-1945. Stanford, California, Stanford University Press, 1950, 158 p.

ANDÚJAR, Manuel, "El exilio español de 1939: un nuevo mestizaje cultural". Comunidad CONACYT, Año VIII, núms. 132-133, México, dic. de 1981-enero de 1982, pp. 139-140.

- BRENAN, Gerald, El laberinto español. París, Ruedo Ibérico, 1962, 301 p.
- CABANELLAS, Guillermo, La guerra de los mil días. Nacimiento, vida y muerte de la II República Española. I. Argentina, Grijalbo, 1973, 661 p.
- CASALS, Pau, Josep Ma. Corredor et al, Libro blanco de Cataluña. Buenos Aires, Ediciones de la Revista Cataluna, 1956, 174 p.
- CASO, Alfonso, El Pueblo del Sol. México, Fondo de Cultura Económica, 1971, 155 p.
- CASTELLET, José M. y Joaquim Molas, Ocho siglos de poesía catalana. Antología bilingüe. Selec. y pról. de... Madrid, Alianza Editorial, 1969, 548 p. (El Libro de Bolsillo, 216).
- CONTE, Rafael, Narraciones de la España desterrada. Selec., pról. y advertencia previa de... Barcelona, EDHSA, 1970, 248 p.
- COPELSTON, Frederick, Historia de la Filosofía. Vol. VII. De Fichte a Nietzsche. 3a. ed. Tr. de Ana Doménech. México, Ariel, 1983, 393 p. (Colección "Convivium", 9).
- COSÍO VILLEGAS, Daniel, Memorias. México, J. Mortiz, 1976, 320 p. (Confrontaciones. Los Testigos).
- Diccionario de Escritores Mexicanos. México, Universidad Nacional Autónoma de México (Centro de Estudios Literarios), 1967, 449 p.
- El exilio español en México (Catálogo de la Exposición presentada en el Palacio de Velázquez del Retiro, Madrid, dic. de 1983-feb. de 1984). Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, 90 p.
- El exilio español en México. 1939-1982. México, Salvat/Fondo de Cultura Económica, 1983, 909 p.
- El libro de los libros de Chilam Balam. 2a. ed. Tr. de Alfredo Barrera Vásquez y Silvia Rendón. México, Fondo de Cultura Económica, 1963, 212 p. (Colección Popular, 42).
- ELIADE, Mircea, Mito y realidad. 5a. ed. Tr. de Luis Gil. Barcelona, Labor, 1983, 231 p. (Punto Omega, 25).
- FAGEN W., Patricia, Transterrados y ciudadanos. Los republicanos españoles en México. Tr. Ana Zagury. México, Fondo de Cultura Económica, 1975, 230 p. (Sección Obras de Historia).

- FUENTES, Carlos, Tiempo mexicano, 2a. ed. México, J. Mortiz, 1972, 196 p. (Cuadernos de Joaquín Mortiz).
- FUENTES, Víctor, La marcha al pueblo en las letras españolas. 1917-1936. Madrid, Ediciones de la Torre, 1980, 185 p.
- GARIBAY K., Ángel María, La literatura de los aztecas. 3a. ed. México, J. Mortiz, 1974. 142 p. (El legado de la América Indígena).
- Poesía náhuatl, II. México, Universidad Nacional Autónoma de México (Instituto de Investigaciones Históricas), 1965, CXXXIII p. (Fuentes Indígenas de la Cultura Náhuatl, 5).
- Poesía náhuatl, III. México, Universidad Nacional Autónoma de México (Instituto de Investigaciones Históricas), 1968, LIII p. (Fuentes Indígenas de la Cultura Náhuatl).
- GRANADOS, Mariano, España y las Españas. México, Almendros y Cía. Editores, S. A., 1956, 261 p.
- HATZFELD, Helmut, Estudios de Estilística. Barcelona, Planeta, 1975, 368 p. (Ensayos/Planeta, 30).
- KENNY, Michael et al, Inmigrantes y refugiados españoles en México (siglo XX). Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1979, 369 p. (Ediciones de la Casa Chata, 8).
- KRICKEBERG, Walter, Mitos y leyendas de los aztecas, incas, mayas y muiscas. México, Fondo de Cultura Económica, 1971, 267 p. (Sección de Obras de Antropología).
- La onda (suplemento cultural de Novedades), edición especial: "Los republicanos españoles y la cultura mexicana", núm. 330, México, 7 de oct. de 1979, 20 p.
- LEANER, Birgitta, Herencia cultural del mundo náhuatl a través de la lengua. México, Secretaría de Educación Pública, 1972, 288 p. (Sepsetentas, 35).
- LEÓN-PORTILLA, Miguel, La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes. 4a. ed. Prólogo de Angel Ma. Garibay K. México, Universidad Nacional Autónoma de México (Instituto de Investigaciones Históricas), 1974, 411 p. (Serie de Cultura Náhuatl. Monografías, 10).

- Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares. 2a. ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1981, 198 p.
- LIDA, Clara E. et al, La Casa de España en México. México, El Colegio de México, 1988, 201 p. (Jornadas, 113).
- MARTÍNEZ, Carlos, Crónica de una emigración. (La de los republicanos españoles en 1939). México, Libromex, 1959, 535 p.
- MASIP, Paulino, Cartas a un emigrado español. México, Publicaciones de la Junta de Cultura Española, 1936, 80 p.
- MATESANZ, José Antonio, "La guerra civil española". Thesis. Año I, núm. 3, México, oct. de 1979, pp. 67-68.
- México y la República Española. Antología de documentos. 1931-1937. México, Centro Republicano Español de México, 497 p.
- Mitos indígenas. 3a. ed. Estudio preliminar, selección y notas de Agustín Yáñez. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979, 190 p. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 31).
- NICOL, Eduardo, Historicismo y Existencialismo. 3a. ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1981, 423 p. (Sección de Obras de Filosofía).
- Obra impresa del exilio español en México, 1939/1979 (Catálogo de la exposición presentada por el Ateneo Español de México). México, INBA, SEP, Museo San Carlos, 1979, 94 p.
- Palabras del exilio 1. Contribución a la historia de los refugiados españoles en México. Ed. María de la Soledad Alonso et al. México, INAH, SEP/ Librería Madero, 1980, 135 p. (Archivo de la Palabra del INAH).
- Palabras del exilio 2. Final y comienzo: El Sinaia. Concepción Ruiz Funes, Enriqueta Tuñón y cols. México, INAH, SEP/Librería Madero, 1982, 209 p. (Departamento de Estudios Contemporáneos del INAH).
- PALACIOS, Margarita, "Biografía y mito de Quetzalcóatl". Anuario de letras, vol. XIX, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981, pp. 163-181.
- PAYÁ VALERA, Emeterio, Los niños españoles de Morelia. El exilio infantil en México. México, EDAMEX, 1985, 285 p.

- PAZ, Octavio, El laberinto de la soledad. 2a. ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1959, 193 p. (Colección Popular, 107).
- PIÑA CHAN, Román, Quetzalcóatl. Serpiente Emplumada. México, Fondo de Cultura Económica, 1977, 78 p. (Sección de Obras de Antropología).
- PLA BRUGAT, Dolores, Los niños de Morelia. Un estudio sobre los primeros refugiados en México. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1985, 159 p.
- Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché. 4a. ed. Trad., Introducción y notas de Adrián Recinos. México, Fondo de Cultura Económica, 1976, 185 p. (Colección Popular, 11).
- PORTILLA, Jorge, Fenomenología del relajo y otros ensayos. Advertencia de Víctor Flores Olea, Alejandro Rossi y Luis Villoro. México, Fondo de Cultura Económica y CREA, 1984, 213 p. (Biblioteca Joven, 26).
- RAMOS, Samuel, El perfil del hombre y la cultura en México. 12a. ed. México, Espasa-Calpe Mexicana, S. A., 1984, 145 p. (Colección Austral, 1080).
- RIUS (Eduardo del Río), Quetzalcóatl no era del PRI. México, Grijalbo, 1987, 168 p.
- ROJAS, Carlos, La guerra en Catalunya. 2a. ed. Barcelona, Plaza y Janés, 1980, 331 p.
- ROSALES Y ZAMORA, Patricia, "Los espigos, como los Beatles, ¿ya no se reunirán? La amistad, intacta: Labastida". La Cultura al Día (suplemento de Excélsior), México, 24 de mayo de 1986, p. 2.
- SÉJOURNÉ, Laurette, Pensamiento y religión en el México antiguo. Tr. de A. Ofelia Reynal. México, Fondo de Cultura Económica, 1973, 220 p. (Breviarios, 128).
- SODI M., Demetrio, La literatura de los mayas. 2a. ed. México, J. Mortiz, 1970, 159 p. (El Legado de la América Indígena).
- THOMAS, Hugh, La guerra civil española. 36a. ed. París, Rue do Ibérico, 1967, 782 p. (España Contemporánea).
- VAILLANT, George C., La civilización azteca. 2a. ed. Tr. de Samuel Vasconcelos y Margarita Montero. México, Fondo de Cultura Económica, 1973, 317 p. (Sección de Obras de Antropología).

- VILAR, Pierre, Historia de España. París, Librairie des Editions Espagnoles, 1960, 180 p.
- VILLEGAS, Abelardo, La filosofía de lo mexicano. 3a. ed. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, 235 p.
- XIRAU, Ramón, Poesía hispanoamericana y española. México, Imprenta Universitaria, 1961, 169 p.
- ZELAYA KOLKER, Marielena, Testimonios americanos de los escritores españoles transterrados de 1939. Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica e Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1985, 273 p.

Textos en inglés

- TRIADÚ, Joan, Anthology of catalan lyric poetry. Selección e introducción de... Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1953, 395 p.
- Recent Books in Mexico. México, noviembre de 1960, p. 3.
- Books Abroad. Oklahoma, University of Oklahoma Press, 1961, s/p.

Material audiográfico

- Poesía española de México, I. Disco y folleto. 2a. ed. "Presentación" por Luis Rius. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988 (Serie Voz Viva de México).
- Poesía española de México, II. Disco y folleto. 2a. ed. "Presentación" por Juan Rejano. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988 (Serie Voz Viva de México).

Nota: Ya concluido y mecanografiado en limpio el trabajo, se pudo conseguir el libro de Raúl Béjar Navarro El mexicano. Aspectos culturales y psicosociales. 5a. ed. (aumentada). México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, 393 p. Por habérsele consultado con miras a la réplica oral de esta tesis, se decidió incluirlo a pesar de no haber podido colocarlo en el lugar que le corresponde en la sección de Hemerobibliografía general en español.

A N E X O

C R O N O L O G Í A

- 1908 El 6 de noviembre nace Agustí Bartra en Barcelona, en la Rambla de Santa Mònica. Su madre, Elionor Lleonart y Echenique, era oriunda de Tarrasa; y su padre, Joan Bartra y Borràs, barcelonés (procedente de San Andrés).
- 1912 La familia, constituida por los padres, tres hijas y dos hijos, se va a vivir al Guinardó (barrio que se encuentra cerca de Horta). Ingresa a la escuela Montessori del barrio.
- 1917 La familia se traslada a Sabadell. Asiste a la escuela de los maristas.
- 1922 Comienza a trabajar en la oficina de una fábrica de tejidos de la calle de la Creueta de Sabadell.
- 1928 Traslado a Barcelona.
- 1929 Servicio militar.
- 1930 Entra a trabajar en el despacho de una fábrica de sedas, en la calle Bailén.
- 1934 Hace un recorrido, solo y a menudo a pie, por el norte de Cataluña. Gana el primer premio del concurso de cuentos sociales organizado por el Ateneo Enciclopédico Popular.
- 1935 Vacaciones en Ibiza. Entra a trabajar al Ayuntamiento de Barcelona, en el Departamento del Plano de la Ciudad.
- 1936 Inicia su colaboración en Mirador, con un cuento. Siguen otros cuentos, traducciones y artículos literarios.
- 1937 Publica su primer libro, L'oasi perdut [El oasis perdido] (narraciones). Se inicia como poeta con el poema Molts [Muchos], publicado en Mirador. Amistad con Francesc Domingo, quien le hace dos retratos, un óleo y un dibujo.
- 1938 Gana el Premio de Poesía de Guerra ofrecido por la Agrupación de Escritores, con el poema Elles [Ellas]. Se encontraban entre los miembros del jurado Pompeu Fabra y Josep Lleonart. Aparece el primer libro de poemas, Cant Corporal [Canto Corporal], con retrato e ilustraciones de Domingo, el mismo día que el autor sale hacia el

frentes de Aragón. Cuando se produce la desbandada de este frente, se encuentra sirviendo como soldado en los alrededores de Belchite, Caspe, Nonasp, Beceit, Calaceite, Vall-de-roures, etc. Regresa a Barcelona y se reincorpora. Es enviado a la 141 Brigada Mixta, al frente de Lérida, y después al sector de los Pirineos, Alins y Aroo.

1939

El 8 de febrero pasa a Francia por el puerto de Boet. Es llevado al campo de concentración de San Ciprián, de donde, con Pere Tarrés, se escapa y llega a Perpignan; ahí es detenido por los gendarmes para ser enviado a Argelés. Al cabo de alrededor de tres meses es trasladado al campo de Agde. Es liberado el 2 de agosto, gracias a las gestiones de Francesc Trabal, y el día 3 llega a Roissy-en-Brie, al chalet donde eran acogidos unos cuarenta intelectuales catalanes y castellanos con sus familias, entre ellos: Francesc Trabal, Joan Oliver, Mercè Rodoreda, Pere Calders, Armand Obiols, Domenec Guansé, Lluís Montanyà, Sebastià Gasch y Anna Murià. El grupo era sostenido por un comité francés de ayuda a los refugiados, del cual formaba parte Picasso.

El 3 de septiembre se declara la que sería Segunda Guerra Mundial. El primero de octubre, suprimido el refugio del chalet a causa de la guerra y esparcidos los refugiados por las casas del pueblo, se instala en Villa Rosset con un grupo de diez, entre ellos Mercè Rodoreda, Armand Obiols y Anna Murià.

El 26 de octubre se une a Anna Murià.

El 7 de noviembre, primera visita a París, con Anna.

Frecuentes visitas a París hasta finales de enero de 1940.

1940

El 28 de enero, salida de París hacia Burdeos.

30 de enero, la pareja embarca en el "De la Salle".

31 de enero, el bajel zarpa del puerto de Burdeos. Una semana en el puerto de Casablanca, sin desembarcar.

Después de una escala en Saint Thomas, llegan a Puerto Plata (República Dominicana) el 22 de febrero.

El 23 de febrero son llevados a Dajabón, en la frontera con Haití, donde permanecen tres semanas al cabo de las cuales se trasladan a la capital, Santo Domingo (entonces llamada Ciudad Trujillo).

Junio: se publica el libro El árbol de fuego, traducción, hecha por el autor, de los poemas de la primera versión de L'arbre de foc.

Venta del libro y recitales en las principales poblaciones del país.

Colaboración en las revistas catalanas de Buenos Aires y Chile.
Amistad con el pintor Joan Junyer.

1941

El 20 de febrero, salida de República Dominicana en el barco Cuba.
Llegada a La Habana el 23 de febrero; ahí permanecerá cinco meses y medio, durante los cuales comienza a escribir la novela Xabola (primera versión de Crist de 200.000 braços [Cristo de 200, 000 brazos]).
Amistad con Vicenç Bernades y reencuentro con Joan Junyer.
Recital en el Centro Catalán de La Habana, el 13 de marzo.
Premio de prosa en los primeros Juegos Florales de la Lengua Catalana en el exilio, celebrados en Buenos Aires, con la narración Nomada.
El 9 de agosto, salida de La Habana en el Monte-rey.
11 de agosto, llegada al puerto de Veracruz (México).
Reencuentro con Calders, amistad perenne.
Instalación en el cuarto de azotea de la avenida Nuevo León 125.
Primer trabajo en México: agente del Estudio Llana, de dibujo comercial, de Pere Calders.
Sigue la colaboración en las revistas catalanas del exilio.

1942

Publica Oda a Catalunya des dels tròpics [Oda a Cataluña desde los trópicos], con traducciones inglesa y castellana.
Premio Fastenrath a la novela Xabola en los Juegos Florales de la Lengua Catalana celebrados en México.
7 de noviembre, nacimiento del primer hijo, Roger, el mismo día que aparece L'estel sobre el mur [La estrella sobre el muro], libro de narraciones.

1943

Instala un taller de carpintería, que dura un año, con un socio carpintero catalán. Después se dedica a hacer traducciones.
Publicación de Xabola.
19 de septiembre, Anna comienza la Crònica de la vida d'Agustí Bartra.

1944

En el mes de mayo inicia la publicación de la revista Lletres al lado de Josep Carner, Pere Calders, Joan Roura-Parella y Jordi Vallès, la cual durará hasta 1948 —aparecieron diez números en total—, y la Colección Lletres, que publicó seis títulos.

- 1946 Publicación de M̀arsias.
Aparece Suite poética (La poesia d'Agustí Bartra),
de Jordi Vallès.
- 1947 Francesc Domingo, en Barcelona, ilustra M̀arsias
con dibujos originales directamente sobre un ejem-
plar del libro.
Giménez-Botey esculpe en bronce la cabeza de Bar-
tra.
El seis de septiembre, nacimiento de Eli, la hija.
- 1948 Publicación de Requiem, poema a la muerte de su
padre, ilustrado por Joan Giménez.
Publicación de M̀arsias y Adila.
Julio, concesión de la beca de la Fundación Gu-
ggenheim.
28 de agosto, casamiento ante la ley mexicana.
30 de diciembre, salida de México rumbo a Nueva
York, en tren, con la familia.
- 1949 2 de enero, llegada a Nueva York. Se instala en
Brooklyn.
Reencuentra a Joan Junyer.
1 de junio, traslado a la Cabaña de los Arces, en
las afueras de Newton (Nueva Jersey).
Le renuevan la beca Guggenheim por otro año.
Escribe Odisseu [Odiseo] y traduce poesía norte-
americana al catalán, trabajo que seguirá durante
todo el tiempo de estancia en los Estados Unidos.
1 de noviembre, traslado a Bayville (Long-Island).
- 1950 Cambio de casa en el mismo Bayville.
Principios de noviembre, regreso a México.
Se instala en la calle Choapan.
- 1951 Publicación de Oda Atlàntica, escrita en Bayville.
Trabaja como gerente de una librería.
Comienza a escribir La noia del gira-sol [La mu-
chacha del girasol], pieza de teatro en tres ac-
tos.
Gana la Flor Natural en los Juegos Florales de la
Lengua Catalana celebrados en Nueva York y asiste
al festejo.
Publica Una antología de la lfrica nord-americana.
- 1952 Febrero, deja la librería y se dedica a hacer tra-
ducciones.
- 1953 Publicación de Odisseu, después de haber estado
prohibida su edición en Barcelona por la censura.
Entra a trabajar en la Editorial Jackson.
Traslado al departamento de la Plaza Citlaltépetl,
donde vivió hasta el final de su exilio en México.
Sufre las fiebres de Malta.

- 1954 Publicación, en Barcelona, de Poemes (Primera antología).
Estreno, en el Orfeó Català de México, de Octubre y las tres odiseicas: Circe, Calipso, Penélope.
Publicación en México de Coral a Lluís Companys per a moltes veus [Coral a Luis Companys para muchas voces], con un dibujo de Joan Junyer.
- 1955 Publica en México Odiseo, versión castellana.
Hace una edición privada de Poemes d'Anna.
Lectura de Odiseo en el Ateneo Republicano Español de México.
- 1956 Pierre Seghers, de París, publica Le livre de Mársias, primera parte de Mársias y Adila, en traducción de Louis Bayle, en la colección "Autour du monde".
Marzo, comienza el epistolario con Jordi M. Pinnell, monje de Montserrat.
Publicación en México de L'evangeli del vent [El evangelio del viento].
- 1957 Se estrena en México la versión castellana de Cora i la magrana [Cora y la granada], en el Teatro Orientación, con escenografía de Bartolf.
Aparece en México El ojo de Polifemo: Visión de la obra de Agustí Bartra, de Cecília Gironella, con ilustraciones de Bartolf, Joan Bartra (padre del poeta), Alberto Gironella, Joan Junyer, Arturo Souto y Michelle Stuart. Bartolf hace la maqueta del libro.
Publicación de Oda Atlàntica dentro de la "Corona Literaria a la Madre de Dios de Montserrat".
Publicación de Mársias y Adila en Barcelona.
- 1958 Deja de trabajar en el Editorial Jackson y se dedica, ya definitivamente, a la tarea de traductor.
Colabora en la prensa mexicana.
Publicación, en México, de Cristo de 200,000 brazos.
- 1959 Viaja a Guadalajara, donde hace una lectura de Quetzalcoatl en la universidad, y da un recital de poemas en el Centro Catalán.
- 1960 Publicación, en México, de Quetzalcoatl.
Obtiene, por tercera ocasión, la beca de la Fundación Guggenheim.
- 1961 2 de febrero, marcha a los Estados Unidos. Se instala en New Haven, Universidad de Yale.
Trabaja en una antología de poesía universal y en la segunda versión de Mársias y Adila.
Aparece, en México, Deméter.

- El 26 de agosto embarca hacia Europa con Anna. Visita Francia, Bélgica (donde asiste a la Bienal de Poesía Internacional de Knokke-le-Zoute), Italia, Grecia, Provenza y el Rosellón. El 16 de septiembre se reúne en Argelés con amigos llegados de Cataluña. El 2 de noviembre embarca en El Havre para regresar a Nueva York, desde donde, al cabo de quince días, regresa a México.
- 1962 Publicación en México de la segunda versión de Marsias y Adila, en castellano e inglés.
- 1963 Abril y mayo, viaja a los Estados Unidos para impartir cursillos, dictar conferencias y dar recitales a doce instituciones y universidades de aquel país. Compra un terreno en Zoyatzingo y se construye una casa.
- 1964 Enero, estrena la casa en Zoyatzingo. Octubre, cursillo de literatura en la Universidad Veracruzana de Jalapa. Publicación —en México— de Ecce Homo, en castellano.
- 1965 Publica La luz en el yunque (antología), en México. Publicación de Marsias y Adila, segunda versión, en traducción portuguesa de Stella Leonardos, en Sao Pablo (Brasil).
- 1966 Publicación en México de El tren de cristal (pieza de teatro).
- 1967 Publicación en Barcelona de la Crònica de la vida d'Agustí Bartra, de Anna Murià.
- 1968 En Barcelona, publicación de Ecce Homo en catalán. Crist de 200.000 braços es editada en Barcelona. En México se publica la novela La luna muere con agua. Viaje a Monterrey, invitado por el Ayuntamiento para dar unos recitales. A fines de agosto sufre una tromboflebitis.
- 1969 Se edita en Barcelona la novela La lluna mor amb aigua. Se publica en México el Cartell per als murs de la meva pàtria [Cartel para los muros de mi patria]. A principios de septiembre va a Washington para ocupar la cátedra "Juan Ramón Jiménez" en la Universidad de Maryland.

- Se publica Crist de 200.000 braços en Barcelona. Noviembre, le es concedido el Premi Ciutat de Terrassa por la narración Doso.
- 1970 Decide el retorno a Cataluña, y el 10 de enero sale de Washington para llegar a Barcelona el día 11 a la una del mediodía. Le espera una multitud en el aeropuerto. Se instala en un piso de la calle Mallorca, en Barcelona. Se le otorga el Premi Ciutat de Terrassa. Toma parte en el histórico Festival de Poesía del Price. Visita Montserrat el día once de abril y da un recital a los monjes. Da recitales en diversos lugares de Cataluña; uno de los primeros, a los Amigos de las Artes de Tarrassa. Publica Doso con otras secuencias de Odissey. El mes de mayo hace un viaje a Londres por el nacimiento de la primera nieta. En diciembre va a París a ver a los hijos, y se siente enfermo.
- 1971 Enero, se descubre que es diabético y se somete a tratamiento. El 13 de febrero se traslada a Tarrassa. Publicaciones en Barcelona: Obra Poètica Completa, Poemes del retorn, Cristo de 200,000 brazos (segunda edición), Pa i vi [Pan y vino], (23-5-71).
- 1972 Publicaciones en Barcelona: Rapsodia de Garf, septiembre/diciembre de 1971; La luna muere con agua (segunda edición); Cristo de 200,000 brazos (tercera edición); De la voz total (antología).
- 1974 Publica en Barcelona Rapsodia d'Arnau y Crist de 200.000 braços (versión definitiva). Hace un viaje a México por el nacimiento de su segunda nieta y para recoger y llevar a Cataluña lo más importante de su archivo y de su biblioteca.
- 1975 Viaje a Suiza, que suscita el poema Deixant flors a la tomba de Rilke [Dejando flores en la tumba de Rilke], publicado en Tarrassa en edición de bibliófilo. Conferencia en el Aula Magna de la Universidad de Barcelona: El somriure del gat [La sonrisa del gato], que se publica en edición limitada. Aparece en Barcelona L'obra de Bartra. Assaig d'aproximació, de Anna Murià, y Odissey (segunda edición en castellano).
- 1976 Febrero, viaje a Oklahoma (EE.UU.) para formar parte del jurado del Premio Internacional de Poesía de la revista Books Abroad; y de allí a México, donde había nacido el tercer nieto.

- Publica Rapsodia d'Ahab en Barcelona.
- 1977 En Barcelona publica Soleia (las tres rapsodias) y L'home auroral [El hombre auroral].
- 1978 Publicación en Barcelona de El hombre auroral-L'home auroral (versiones castellana y catalana). Asiste al Festival Internacional de Poesía de Rotterdam, dedicado a homenajear la lengua catalana; ahí, algunos poemas suyos son traducidos a trece idiomas.
Publica en Madrid El tren de cristall (junto con Octubre y Cora i la magrana).
Aparece un canto de L'home auroral en catalán y flamenco (traducidos por Bob de Nijs) en una antología editada por el Pen Club flamenco.
- 1979 Publica en Barcelona El gos geomètric [El perro geométrico] junto con La fulla que tremola [La hoja que tiembla].
Viaja a México por el nacimiento del nieto número cuatro. Se hace una lectura de Quetzalcoatl en el Palacio de Bellas Artes.
- 1980 El mes de abril asiste al Congreso de Cultura Catalana que se celebra en la Universidad de Yale (EE.UU.), donde pronuncia el discurso de clausura sobre el tema Poesía y mito.
Bellas Artes de México publica El perro geométrico con un tiraje de 200,000 ejemplares.
Junio, en Tarrasa pre-estreno de Sonata en tres temps [Sonata en tres tiempos].
Noviembre: aparece Sobre poesía.*
- 1981 En febrero es nombrado hijo adoptivo de Tarrasa. El Ayuntamiento de la ciudad organiza actos de homenaje y le otorga la medalla de plata de la ciudad. Dentro de los actos, se edita un cuaderno sobre el poeta, con textos de Feliu Formosa, Vicenç Villatoro y Jaume Cañameras, y una selección de poemas de Bartra.
El mes de abril gana el Premio Villa de Perpiñán con su última obra: Sobre poesía.

* Hasta aquí, la cronología presentada es una traducción de la que aparece en el opúsculo publicado en Tarrasa, en 1981, editado por el Ayuntamiento de la ciudad; en adelante se transcribe la información que Anna Murià de Bartra gentilmente hizo llegar por correo en junio de 1987.

- 1982 Aparece en Andorra la Vella Haikús d'Arinsal. También se edita la obra ganadora del Premio Santiago Rusiñol de teatro La noia del gira-sol. Enfermo, escribe La Sinia i l'Estrella (La Noria y la Estrella), publicada en Tarrasa en edición de Bibliòfilo.
- La madrugada del 7 de julio, muere el poeta en el Hospital de San Lázaro, en Tarrasa.
- Julio de 1982 - Tercera edición de Ecce Homo en catalán, Edicions 62.
- 11 de septiembre de 1982 - Inauguración de la Escola Pública Agustí Bartra, Avenida Barcelona, 47-49, Tarrasa.
- 1982, otoño, Cuarta edición de Crist de 200.000 braços, Editorial Ayma.
- 1982 - Publicación del Diccionario de mitología, Editorial Grijalbo.
- 20 de febrero de 1983 - En la Plaza del Siglo XX de Tarrasa se bautizan las campanas de la iglesia con los nombres de Agustina y Anna y se inaugura una placa a la memoria de Agustí Bartra, en la que están grabados unos versos suyos.
- Febrero de 1983. "Curso de aproximación a la obra de Agustí Bartra", por Miguel Descot; ocho sesiones de dos horas, en el C.I.C. de Tarrasa.
- Marzo de 1983 - Se convocan en Tarrasa los Premis literaris Agustí Bartra "El somriure del gat" para estudiantes. Estos premios existían desde dos años antes con el nombre solamente de "El somriure del gat", que es el título de una conferencia de Bartra editada en 1975. Siguieron convocándose y otorgándose todos los años, hasta 1986.
- 30 de marzo de 1983 - Es concedido al libro Haikús d'Arinsal (reunido el jurado en Zaragoza) el Premio de la Asociación Española de Críticos Literarios que se otorga anualmente a obras escritas en los cuatro idiomas del Estado.
- Primavera de 1983 - Publicación de traducciones de poemas al inglés y comentario por David H. Rosenthal en el núm. 4 de la revista Central Park de Nueva York.
- Abril de 1983 - 2a. edición de la Antología de la lírica nord-americana, Editorial Eumo/Edipoles.

- Abril de 1983 - Publicación del libro Agustí Bartra a Andorra, de Manuel Mas i Ribó, con prólogo de Anna Muria, Edicions Serra Airosa, Andorra.
- 30 de abril de 1983 - Inauguración en Arinsal (Principado de Andorra) del monolito erigido en homenaje a Agustí Bartra, con un retrato suyo de bronce y un "haikú" grabado.
- Abril de 1983 - Publicación de la Crónica de la vida d'Agustí Bartra, de Anna Muria; segunda edición completada, Edicions Serra Airosa, Andorra.
- Junio de 1983 - Publicación del volumen 2 de la Obra Poética Completa, Edicions 62.
- 2 de julio de 1983 - Inauguración de la Sala Bartra en la Casa-Museu Alegre de Sagrera de Tarrasa.
- 7 de julio de 1983 - Acto de presentación de los cuatro últimos libros publicados.
- 1984 - Comentarios e inclusión de textos en la Historia de la Literatura Catalana, Edicions 62.
- Marzo de 1984 - Publicación de El vent llaura la mar [El viento labra la mar], antología por Llorenç Solde vila, Editorial Laia.
- 17 de mayo de 1984 - Presentación en el Instituto de Estudios Norteamericanos de Barcelona del libro bilingüe Last poems, con traducción al inglés por Sam Abrams.
- 19 de mayo de 1984 - Estreno de La noia del gira-sol por el Grup de Teatre d'Amics de les Arts.
- Octubre de 1984 - Publicación de L'hivern plora gebre damunt el gerani [El invierno llora escarcha sobre el geranio], Edicions El Mall.
- 22 de diciembre de 1984 - Reestreno de La noia del gira-sol por el Teatre Independent de Sant Feliu de Llobregat, en un montaje muy distinto.
- Febrero de 1985 - 2a. edición completa (con inclusión de textos censurados en la primera edición) de primer volumen de la Obra Poética Completa, Edicions 62.
- Marzo de 1985 - Edición en México de El gallo canta para los dos, antología de sus últimos poemas, Universidad Autónoma de Puebla.

- Abril de 1985 - Publicación de Antología poética, por Miquel Desclot, Edicions Proa.
- Abril de 1985 - Publicación de Cant de mi mateix [Canto de mí mismo], de Walt Whitman, traducción terminada por Miquel Desclot, Editorial Eumo/Edipoies.
- Abril de 1986 - Publicación de Odisseu, primera edición completa, Edicions El Mall.
- Mayo de 1986 - Publicación del volumen 3 de las Obres Completes. Narrativa 1., Edicions 62.
- 1986, otoño - Edición bilingüe de Haikús d'Arinsal, traducción al inglés de Sam Abrams, Editorial Mirall de Glac.
- 1986 - Publicación del Diccionario de citas, Editorial Grijalbo.
- 19 de marzo de 1987 - Presentación en el V Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-América, en la University of South Florida, Tampa, por Peter Cocozzella, profesor de la State University of New York at Binghamton, de la ponencia "La veu i el mite: cap a la definició d'una estética d'Agustí Bartra" ["La voz y el mito: hacia la definición de una estética de Agustí Bartra"].
- 1987 - De inminente publicación el cuarto volumen de Obres Completes. Narrativa 2. Teatre, Edicions 62.
- 5, 6 y 7 de noviembre de 1987 - Tuvo lugar un Simposio Agustí Bartra, en Tarrasa, donde se presentaron el cuarto volumen de su Obra Completa y el Catálogo del contenido de la Sala Bartra (de la Casa-Museo Alegre de Sagrera).
- 1988 En octubre aparece un número monográfico de la revista Faig, publicado en Manresa: Actes del Simposi Agustí Bartra, que constituye la memoria de este homenaje.
 En diciembre aparece en México la segunda edición de Quetzalcoatl, publicado por la Universidad Autónoma Metropolitana. Esta edición incluye "La inspiración mexicana", prefacio elaborado por Anna Murià.