

«Un poeta hispánico se asoma a la lírica norteamericana»: una conferència inèdita d'Agustí Bartra a la Wesleyan University¹

«*Un poeta hispánico se asoma a la lírica norteamericana*»:
An Inedit Lecture by Agustí Bartra at the Wesleyan University

ORIOI PONSATÍ-MURLÀ

oriol.ponsati@udg.edu
Universitat de Girona

Recepción: enero de 2023. Aceptación: marzo de 2023

Resum: Aquest article revisa el procés de gestació, entre desembre de 1947 i maig de 1950, d'*Una antologia de la lírica nord-americana*, d'Agustí Bartra. L'article dedica una atenció especial al paper que, en aquest procés, va tenir-hi Joan Roura-Parella (Tortellà, 1897 – Middletown, 1983), filòsof i pedagog exiliat als Estats Units i establert des de 1946 a la Universitat de Wesleyan (Connecticut). L'anàlisi de la correspondència inèdita entre Bartra i Roura-Parella ens permet afirmar que el filòsof fou qui proporcionà al poeta la idea del projecte de traducció. L'article es completa amb la transcripció d'una valuosa conferència inèdita pronunciada per Agustí Bartra a la Universitat de Wesleyan el mes de maig de 1950, que és el primer text de crítica literària que Bartra dedica a quatre poetes nord-americans: Walt Whitman, Emily Dickinson, Robert Frost i Carl Sandburg.

Paraules clau: Agustí Bartra, Joan Roura-Parella, Walt Whitman, Emily Dickinson, Robert Frost, Carl Sandburg.

Abstract: This article reviews the gestation process, between December 1947 and May 1950, of *Una antologia de la lírica nord-americana*, by Agustí Bar-

¹ L'autor vol agrair als dos revisors anònims que han avaluat aquest article les seves significatives recomanacions, que han permès enriquir la versió original d'aquest text. Igualment, al prof. Josep Ysern, director de la *Revista de llengües y literaturas catalana, gallega y vasca*, el seu savi acompanyament durant el procés d'edició d'aquest article. Al Sr. Eloi Busquets, la seva col·laboració en la tasca de recerca i transcripció de la conferència d'Agustí Bartra que presentem. Finalment, al prof. Conrad Vilanou hem d'agrair-li les facilitats que ens ha donat en tot moment per poder consultar el fons documental de Joan Roura-Parella dipositat al Departament de Teoria i Història de l'Educació de la Universitat de Barcelona.

tra. The article devotes special attention to the role played by Joan Roura-Parella (Tortellà, 1897 – Middletown, 1983), a philosopher and pedagogue exiled to the United States and since 1946 established at the Wesleyan University (Connecticut), in this process. The analysis of the unpublished correspondence between Bartra and Roura-Parella suggests that the philosopher was who provided to the poet the idea of the translation project. The article is completed with the transcription of a valuable unpublished lecture delivered by Agustí Bartra at Wesleyan University in May 1950, which is the first text of literary criticism that Bartra dedicates to four American poets: Walt Whitman, Emily Dickinson, Robert Frost and Carl Sandburg.

Keywords: Agustí Bartra, Joan Roura-Parella, Walt Whitman, Emily Dickinson, Robert Frost, Carl Sandburg.

I.- EL PAPER DE JOAN ROURA-PARELLA EN EL NAIXEMENT D'UNA ANTOLOGIA DE LA LÍRICA NORD-AMERICANA

La publicació, a Mèxic, d'*Una antologia de la lírica nord-americana* (1951), d'Agustí Bartra, representa un punt d'inflexió en la carrera d'aquest poeta a l'exili. D'una banda, la gestació d'aquest projecte va permetre al matrimoni Bartra-Murià abandonar temporalment Ciutat de Mèxic i establir-se durant dos anys (entre gener de 1949 i octubre de 1950) a Newton (Nova Jersey) i Bayville (Nova York), gràcies a una beca de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation concedida el 1948 i renovada per a un any més el 1949. Aquest parèntesi, que obria per primera vegada les portes nord-americanes a Bartra (al cap de deu anys justos, el 1960, tornaria a ser beneficiari d'una nova beca Guggenheim, que li permetria passar un any a la Universitat de Yale), també va proporcionar al poeta la comoditat econòmica suficient per poder compaginar la traducció de la poesia nord-americana amb la dedicació a la pròpia obra, especialment a la recreació de la figura homèrica d'Ulisses que es plasmava en el seu *Odisseu*, publicat el 1953. D'altra banda, la publicació d'*Una antologia...* en català i, sobretot, l'aparició de les tres edicions successives de la versió castellana a Mèxic durant els anys cinquanta (1952, 1957, 1959) van donar a Bartra tal projecció i estabilitat econòmica que podem afirmar que aquest llibre fou el més rendible de tots els que publicà durant els trenta anys que romangué a l'exili. En el moment d'aparèixer la segona edició (1957), per exemple, Bartra escriu al pedagog i filòsof de la cultura Joan Roura-Parella (Tortellà, 1897 – Middletown, 1983), un dels seus corresponents més assidus i que, després d'haver passat uns anys també a Mèxic (1939-1945), s'havia establert a la Universitat de Wesleyan:

Per altra banda, la segona edició de l'antologia nord-americana em deixarà uns beneficis que gairebé m'asseguren la vida durant dos anys. Així que els hauré cobrats penso deixar la Jackson i dedicar-me de nou a treballar a casa, dedicant mig dia a *El canto del mundo*².

² Carta d'Agustí Bartra a Joan Roura-Parella. Mèxic, D.F., 16-IV-1957. Fons Agustí Bartra i Leonart de l'Arxiu Comarcal del Vallès Occidental, ACVOC90-17-T2-237.

Al marge dels efectes que tingués sobre les circumstàncies particulars de Bartra, *Una antologia...* té l'interès objectiu de constituir la primera finestra que la literatura catalana obre a la poesia específicament nord-americana, malgrat la migrada recepció que aquesta obra pogués tenir a l'interior en un moment com 1951, i que no es veuria parcialment corregida fins a la seva reedició a Barcelona (1983).

Quines van ser, però, les motivacions que van inclinar Bartra a dedicar una antologia de més de tres-centes pàgines, precisament, a la poesia nord-americana en un moment en què residia en un país castellanoparlant com Mèxic? En un article publicat recentment (Azpeitia-Ortiz 2019), s'ha apuntat a la figura de Pere Vives i Clavé (1910-1941) com el detonant llunyà de l'interès de Bartra per la poesia anglosaxona. Bartra i Vives van compartir el trist destí del camp de concentració d'Agde durant tres mesos, l'any 1939, abans que Vives fos deportat a Mauthausen, d'on ja no sortiria amb vida. Azpeitia-Ortiz documenta de manera rigorosa l'interès compartit per Vives i Bartra envers la literatura en llengua anglesa; recull mostres de l'intercanvi epistolar entre Bartra, des del camp, i Carles Pi Sunyer, a Londres, que ja havien publicat Maria Campillo i Francesc Vilanova (2000), i que permet acreditar l'enviament, el juliol de 1939, d'una antologia de poesia anglesa i nord-americana (Untermeyer 1933) per part de Carles Pi Sunyer al camp d'Agde; exhuma, del Fons Bartra-Murià de l'Arxiu Comarcal del Vallès Occidental, un interessant quadern on ja hi apareixen set poemes de Crapsey, Sandburg, H. D. i MacLeish que retrobarem, més endavant, en les versions catalana o castellana de l'antologia de Bartra. Azpeitia-Ortiz ja reconeix que el paper que Bartra podia jugar en aquestes incipients traduccions era més aviat escàs. Vives sabia molt més anglès que no pas Bartra i és Vives, en tot cas, qui l'estimula a aprendre'n i a interessar-se per la poesia escrita en anglès. Ho havien corroborat ja Maria Campillo i Francesc Vilanova, quan transcrivien la nota que Bartra envia a Pi Sunyer, agraint-li l'enviament del llibre publicat per Albatross Books:

El llibre de poemes de la col·lecció «Albatross» va arribar un parell de dies abans que la vostra lletra. No sabeu com l'amic Vives i jo us agraïm aquesta tramesa! Podem confirmar que ha esdevingut el nostre llibre de camp de concentració. El llegim de mica en mica, traduint-lo ell, per perfeccionar el seu anglès i jo per començar a assimilar-lo. (Campillo + Vilanova 2000: 106)

Aquest cúmul de factors porten Azpeitia-Ortiz a concloure que «podem considerar que aquest quadern és l'embrió d'*Una antologia...*» (2019: 186), la qual cosa situaria la gènesi de la traducció de Bartra de la poesia lírica nord-americana una dècada llarga abans de l'inici, pròpiament, de la seva execució. Tot i que Azpeitia-Ortiz no hi faci referència, en el pròleg d'Agustí Bartra a la primera edició catalana d'*Una antologia...*, signat a Bayville el 26 de maig de 1950, hi trobem unes paraules conclusives que corroborarien la seva tesi:

Vull fer constar, finalment, que entre la idea inicial d'aquest llibre i la seva realització hi ha un lapse de més de deu anys. El primer desig d'incorporar al català alguns poemes de poetes nord-americans data dels mesos que vaig viure

a Agde (França), i fou suscitat per la lectura de l'antologia *The Albatross Book of Living Verse*, aplegada per Louis Untermeyer, que m'envià un amic de Londres. Poc m'imaginava aleshores que em seria donat un dia esmerçar-me en la tasca abellidora en el propi país on aquella poesia havia estat escrita, i que la completaria en el lloc on avui escric aquests mots, ben a prop del Huntington nadiu de Whitman, a ran dels sorrals i cales del Long Island Sound. Això ha estat possible gràcies a la John Simon Guggenheim Memorial Foundation. A ella adreço la meva gratitud, i al seu Secretari General, Mr. Henry Allen Moe, el meu respecte reverent (Bartra 1951: 7)

L'autor mateix, per tant, estableix una relació de continuïtat entre aquella primera aproximació feta en les precàries condicions del camp d'Agde i la realització de l'antologia publicada el 1951. Ara bé, aquell «primer desig d'incorporar al català alguns poemes de poetes nord-americans» pot ser de debò equiparat al desig de proporcionar a la literatura catalana una obra de l'ambició i l'envergadura que suposa *Una antologia...?* Així ho creu, per exemple, Sam Abrams, quan afirma que «...l'estiu de 1939, Bartra va llegir poetes com Eliot i Frost i Stevens i va decidir fer una antologia de la poesia nord-americana per donar a conèixer aquests poetes als lectors de la seva llengua» (Abrams 2009: 69). És cert que quan Bartra havia sol·licitat a Pi Sunyer el volum publicat per Albatross, ja ho havia fet manifestant les seves intencions de traduir-ne una selecció amb Pere Vives: «Amb aquest amic estudio anglès i voldríem fer servir el text, i traduir en part, el llibre *The Albatross Book of Living Verse*» (Campillo + Vilanova 2000: 89). Però res fa pensar, encara, en aquell moment, en un projecte de les dimensions d'*Una antologia... i*, tot i que entre els autors traduïts en el quadern, ja n'hi figuren quatre de nord-americans (Crapsey, Sandburg, Lindsay i MacLeish), també hi trobem versions del britànic Siegfried Sassoon i de la poetessa H.D., nascuda als Estats Units però que als vint-i-cinc anys es va traslladar a Londres i va viure i escriure tota la vida entre el Regne Unit i Suïssa (la qual cosa deu explicar que Bartra no la inclogués en l'edició catalana d'*Una antologia... i*, tot i que sí que ho faria en tres de les edicions posteriors en castellà). Per tant, que la primera aproximació seriosa de Bartra a la poesia escrita en anglès (fins i tot, de manera preferent, a la poesia escrita en anglès per autors nord-americans), i els primers assaigs de traducció d'uns pocs poemes a quatre mans amb Vives els hem de situar als mesos d'Agde sembla difícilment controvertible. Com ens ho sembla, igualment, que aquests primers tempteigs estan molt lluny d'un projecte com el d'*Una antologia... i*, d'altra banda, no tenim cap indici que ens faci pensar que Bartra hi va esmerçar cap esforç de realització en gairebé tota una dècada.

Més amunt, hem citat un fragment d'una missiva enviada per Bartra l'any 1957 al filòsof Joan Roura-Parella. L'Arxiu Comarcal del Vallès Occidental conserva gairebé 200 cartes inèdites de les que es van intercanviar aquests dos escriptors catalans des dels respectius exilis de Mèxic i Middletown³. A aquests

³ Fons Agustí Bartra i Lleonart de l'Arxiu Comarcal del Vallès Occidental, ACVOC90-17-T2-237. La correspondència de Bartra, diligentment ordenada i dipositada a l'arxiu terrassenc per Anna Murià, ha estat, encara, molt poc estudiada. Per una presentació de conjunt, vegeu: Aulet,

dos centenars de cartes hi hem d'afegir, encara, les 80 conservades a la casa familiar de Roura-Parella a Tortellà (Gómez i Inglada *et al.* 2012) i unes quantes més de les quals tenim constància per evidències internes de l'intercanvi epistolar però que no hem conservat ni a Terrassa ni a Tortellà. Tot plegat ens dibuixa una correspondència intensa i sostinguda al llarg de 36 anys, entre el mes de gener de 1946, quan Roura-Parella acaba d'abandonar Mèxic i s'estableix temporalment a Pendle Hill, i el mes d'abril de 1982, poques setmanes abans de la mort de Bartra, esdevinguda el 7 de juliol de 1982. L'amistat entre Bartra i Roura-Parella és una amistat sorgida a l'exili. A la Barcelona dels anys trenta freqüentaven cercles diferents: Bartra s'havia donat a conèixer literàriament amb un premi convocat per l'Ateneu Enciclopèdic Popular l'any 1933 (Bartra *et al.* 1934) i, en el moment d'esclatar la guerra, s'havia incorporat a les files de l'Agrupació d'Escriptors Catalans (UGT) i lluitava culturalment des de publicacions com *Mirador*, *Amic* o *Meridià*. Roura-Parella, finalitzada una decisiva estada de dos anys a la Universitat de Berlín (1930-1932), havia esdevingut professor de la Universitat de Barcelona i havia desplegat la seva activitat acadèmica en el si d'aquella «generació filosòfica de 1932» (Maragall, 1986) que s'aplegava al voltant de la figura de Joaquim Xirau. La trobada i l'amistat sorgiren a Mèxic, on Bartra i Roura-Parella formarien part del nucli que impulsaria la revista *Lletres* (Josep Carner, Pere Calders, Jordi Vallès, Agustí Bartra, Anna Murià i Joan Roura-Parella), que es reunia setmanalment entorn d'una taula del cafè Lady Baltimore, del carrer Madero de Ciutat de Mèxic (Murià 1967: 136). El desembre de 1945, Roura-Parella finalitza la seva relació contractual amb el Colegio de México, es trasllada als Estats Units i, a partir de setembre de 1946, s'estableix a la Wesleyan University (Middletown, Connecticut), d'on ja no marxarà mai i hi són enterrats tant ell com la seva esposa, Teresa Ramon Lligé. Bartra, en canvi, es quedaria a Mèxic fins al gener de 1970, quan ell i Anna Murià decidiren retornar definitivament a Catalunya. Tot i que procuraren anarse trobant regularment, la distància física s'imposà entre Bartra i Roura-Parella i això desencadenà una relació epistolar que, en el cas de Roura-Parella, no és comparable amb cap altra de les que mantingué amb els seus nombrosos corresponents, tant nacionals (Carner, Bosch-Gimpera, Coromines, Xirau, Xammar, Ferrater Mora...) com internacionals (Werner Jaeger, Wolfgang Köhler, Eduard Spranger...). Per la banda de Bartra, segurament només la correspondència amb Antoni Ribera és comparable, per extensió en el temps i quantitat, amb la que mantingué amb Joan Roura-Parella.

Anna Murià fou la primera a establir el paper decisiu que Joan Roura-Parella tingué en la gènesi d'*Una antologia...*:

1998. Igualment, per a una visió sinòptica de la tasca desenvolupada per Jaume Aulet al capdavant de la col·lecció «Papers Bartra», vegeu: González Tura (2007: 517-521). Té un interès especial, per a la qüestió tractada en aquest article, el segon volum dels «Papers Bartra», que transcriu una conferència pronunciada pel poeta a la Universitat de Maryland l'any 1969 i dedicada a la poesia de Hart Crane i Federico García Lorca. Aquest text ha conegut dues edicions diferents amb lleus divergències: Bartra, 1987 i Bartra, 1998.

A finals de desembre [de 1947] ocorregué quelcom sensacional que resultà definitiu. Joan Roura-Parella, que estava de catedràtic en una universitat dels Estats Units, vingué a Mèxic a passar el Nadal. Una tarda ell i Bartra es trobaren per a conversar i passaren tres hores passejant pel bosc de Chapultepec. Roura aconsellà Bartra que sol·licités una beca a la Fundació Guggenheim; ell, Roura, era amic del Secretari General de la Fundació i procuraria interessar-lo. Entre tots dos, bo i passejant sota els *ahuehuetes*, feren el pla de la sol·licitud que seria enviada abans de fi de mes (Murià 1967: 147).

A partir d'aquest fragment de Murià, tant Abrams (2009: 69) com Azpeitia-Ortiz (2019: 180) donen per fet que el paper que jugà Roura-Parella en el naixement d'*Una antologia...* fou, només, el de proporcionar a Bartra la idea de sol·licitar una beca per dur a terme un projecte que, seguint la interpretació de la gènesi llunyana de la seva concepció (avalada per Bartra mateix, com hem vist, al pròleg de la primera edició catalana d'*Una antologia...*), el poeta ja portava de cap des de feia una dècada. Aquesta interpretació, però, contrasta d'una manera important amb el contingut de l'intercanvi epistolar entre Bartra i Roura-Parella. La passejada pel bosc de Chapultepec esmentada per Anna Murià es converteix, en la correspondència, en un tema recurrent, que acaba prenent un caire de moment transcendent, de canvi de rumb (Roura-Parella s'hi referirà en més d'una ocasió com un *turning point*), d'autèntic destí en la vida d'Agustí Bartra:

Sovint he pensat en aquell passeig que vàrem fer en el desembre del 47 a Chapultepec. Us en recordeu? Sense aquella simple experiència no sé si s'hauria escrit mai *El ojo de Polifemo* i la vostra vida (per millor o pitjor) hauria pres un *rumbo* ben diferent⁴.

I, en la resposta que li envia Bartra:

No oblidaré mai la passejada que vam fer, ja fa deu anys, pel parc de Chapultepec. Darrera nostre, sense que ho sabéssim, hi havia el destí. Quan un està madur per a un destí, el senyal no deixa de venir. No acceptem un destí, el som, el vivim⁵.

Dos anys més tard, però, Roura-Parella torna a referir-se a la passejada mexicana i aquesta vegada fa explícit que la idea d'escriure una antologia de poesia nord-americana va ser ell qui la va proporcionar a Bartra:

Per un home com jo, amb una aguda consciència històrica, és interessantíssim mirar enrere i veure que tot el vostre destí, que dista molt d'ésser tancat, prové d'aquell passeig que vàrem fer a Chapultepec fa 10 anys. Com se'm va ocórrer dir-vos: «per què no traduíu la lírica nord-americana?» Sabíeu en aquell temps que existia la Guggenheim? Misteri. Si els americans sapiguessin tot el que pot

⁴ Carta de Joan Roura-Parella a Agustí Bartra. Middletown (Connecticut), 15-X-1957. Fons Agustí Bartra i Lleonart de l'Arxiu Comarcal del Vallès Occidental, ACVOC90-17-T2-237.

⁵ Carta d'Agustí Bartra a Joan Roura-Parella. Ciutat de Mèxic, 12-XII-1957. Fons Agustí Bartra i Lleonart de l'Arxiu Comarcal del Vallès Occidental, ACVOC90-17-T2-237.

sortir de perdre el temps (anar a passeig, etc.) farien molt millor les coses... Però no hi ha remei: són esclaus del rellotge⁶.

Chapultepec torna a aparèixer tres anys més tard:

He pensat molt en l'encadenament de les coses i de l'experiència després de llegir les vostres ratlles. Tot us ha vingut d'aquella passejada memorable a Chapultepec en aquelles darreries de desembre de ja fa tants anys. Us en recordeu? Fins avui totes les vostres experiències des d'aleshores, incloent-hi el vostre viatge a Europa, ha dut un to afectiu francament agradable. No és aixís? Jo voldria que les anelles futures d'aquella experiència primordial (la vostra primera Guggenheim) ho fossin també⁷.

I el desembre de l'any següent és Bartra qui s'hi torna a referir:

Ja em teniu una mica acostumat a les vostres idees bomba-destí de Nadal, des d'aquella memorable de l'any 1947. D'aquell passeig per l'avinguda Amsterdam que s'allargà fins al Bosc de Chapultepec n'han sortit més coses que de la caixa de Pandora⁸.

Vint anys després de la cèlebre passejada, Roura-Parella la torna a evocar:

Quan vingui us faré un breu però decisiu estudi com us vaig fer quan la vostra beca Guggenheim. Jo vaig ésser en aquells dies el *turning point* del vostre destí. Tot el que ha vingut després arranca d'aquella famosa passejada pel bosc de Chapultepec en les darreries del proper desembre farà vint anys. Us en recordeu?⁹

I, en la resposta de Bartra:

És curiós de pensar-hi: fa vint anys (és clar que no oblidaré mai la nostra històrica passejada pel bosc de Chapultepec) el meu esperit estava ple d'*Odysseu*, que vaig poder escriure als Estats Units, amb l'ajut de la Guggenheim¹⁰.

El mes de novembre d'aquell mateix 1967, Roura-Parella proposa a Bartra que li envii unes línies rememorant les circumstàncies en què va tenir lloc la seva conversa-passejada de vint anys enrere per tal de poder-ne publicar un article en alguna revista als Estats Units. Bartra li respon:

⁶ Carta de Joan Roura-Parella a Agustí Bartra. Middletown (Connecticut), 28-XI-1959. Fons Agustí Bartra i Lleonart de l'Arxiu Comarcal del Vallès Occidental, ACVOC90-17-T2-237.

⁷ Carta de Joan Roura-Parella a Agustí Bartra. Middletown (Connecticut), 26-X-1962. Fons Agustí Bartra i Lleonart de l'Arxiu Comarcal del Vallès Occidental, ACVOC90-17-T2-237.

⁸ Carta d'Agustí Bartra a Joan Roura-Parella. Mèxic, D. F., 27-XII-1963. Fons Agustí Bartra i Lleonart de l'Arxiu Comarcal del Vallès Occidental, ACVOC90-17-T2-237.

⁹ Carta de Joan Roura-Parella a Agustí Bartra. Middletown (Connecticut), 13-IX-1967. Fons Agustí Bartra i Lleonart de l'Arxiu Comarcal del Vallès Occidental, ACVOC90-17-T2-237.

¹⁰ Carta d'Agustí Bartra a Joan Roura-Parella. Mèxic, D. F., 30-IX-1967. Fons Agustí Bartra i Lleonart de l'Arxiu Comarcal del Vallès Occidental, ACVOC90-17-T2-237.

Em dieu que voldríeu escriure un article sobre mi per a una revista de gran circulació, i em demaneu alguns detalls sobre la nostra famosa passejada per Chapultepec de vint anys enrere. Us agraeixo molt el vostre interès. No sé, però, des de quin punt de vista voleu enfocar el poeta. (...) Amb tot, procuraré ara recordar el meu *mood* d'aleshores, cosa més fàcil que narrar la circumstància física de quan vós i jo entràrem al bosc de Chapultepec, com a final del passeig, un cop planejat el projecte d'antologia que presentaria jo a la Guggenheim. Entràrem al bosc a l'hora foscant, i per cert que, en travessar una calçada, sota mateix del castell, vaig estar a punt d'ésser atropellat per un cotxe que anava a gran velocitat. Vaig poder deturar que féssiu la passa que hauria provocat l'accident perquè vaig ser a temps d'agafar-vos per un braç...¹¹

Roura-Parella tornarà a expressar-se en termes pràcticament idèntics als que havia utilitzat el 1959, encara, l'any 1975, donant per fet que va ser ell qui va proposar a Bartra el projecte de traducció:

Alguna vegada penso en el destí dels homes i en la influència de les circumstàncies en la nostra vida. Tota la vostra magnífica carrera ve d'aquella tarda de desembre a Chapultepec en 1947. Us en recordeu? Quina misteriosa força em va fer dir, de sobte: «per què no traduíu la lírica nordamericana?» Això fou la clau que us ha obert totes les portes i de les que se us obriran¹².

I, encara, en carta des d'Acapulco el 1977:

A darreries de l'any passat vàrem ésser a Chapultepec on fa ja molts anys es va decidir el futur del poeta Agustí Bartra. Em va venir a la memòria *Un coup de dés jamais n'abolira le hazard*, de Mallarmé. Sí, *le hazard* jugà un paper importantíssim en la meua manera de veure el món. Què hauria estat d'en Bartra si aquell any 1947 nosaltres no haguéssim anat a Mèxic i, per tant, no haguéssim anat a passejar a Chapultepec? És difícil de preveure-ho. Des d'un punt de vista teològic, que a mi no em desagrada, és el bon Déu que va arreglar les coses d'aquesta manera. Sembla que una de les funcions d'en Roura en aquest món ha estat determinar el destí d'amics i deixebles. I encara continua¹³.

I, finalment, una última referència, de 1978:

Cada vegada que per aquest temps passem per Mèxic ciutat s'aixeca la cortina del meu passat i veig aquells últims dies de desembre de 1947, quan es va decidir el vostre destí a Chapultepec¹⁴.

¹¹ Carta d'Agustí Bartra a Joan Roura-Parella. Mèxic, D. F., 16-XI-1967. Fons Agustí Bartra i Lleont de l'Arxiu Comarcal del Vallès Occidental, ACVOC90-17-T2-237.

¹² Carta de Joan Roura-Parella a Agustí Bartra. Middletown (Connecticut), 19-X-1975. Fons Agustí Bartra i Lleont de l'Arxiu Comarcal del Vallès Occidental, ACVOC90-17-T2-237.

¹³ Carta de Joan Roura-Parella a Agustí Bartra. Acapulco (Mèxic), 14-?-1977. Fons Agustí Bartra i Lleont de l'Arxiu Comarcal del Vallès Occidental, ACVOC90-17-T2-237.

¹⁴ Carta de Joan Roura-Parella a Agustí Bartra. Acapulco (Mèxic), ?-XII-1978. Fons Agustí Bartra i Lleont de l'Arxiu Comarcal del Vallès Occidental, ACVOC90-17-T2-237.

És cert que les dues vegades en què l'autoria de la idea de traduir la lírica nord-americana és atribuïda a Roura-Parella és ell mateix qui se l'atribueix. Seria una mica estrany, però, que el filòsof afirmés haver dit una cosa que realment no va dir davant l'única persona que podia saber si l'havia dit o no. I Bartra no només no el desmenteix en cap moment sinó que, en la carta de novembre de 1967, sembla concedir-li, com a mínim, l'autoria compartida de la idea: «quan vós i jo entràrem al bosc de Chapultepec, com a final del passeig, un cop planejat el projecte d'antologia que presentaria jo a la Guggenheim».

Disposem, d'altra banda, de precedents immediats en què Roura-Parella ofereix solucions ben concretes per intentar pal·liar la delicada situació econòmica del matrimoni Bartra-Murià. Tot just un mes abans de la trobada a Mèxic, Bartra escriu a Roura-Parella que ha tingut la idea d'escriure contes policíacs per a ser emesos per la ràdio:

La nostra situació econòmica continua essent dolenta. Em sembla que podria ésser una certa solució una idea que vaig tenir l'altre dia: escriure una sèrie de contes policíacs per a donar per ràdio. Jo mateix he quedat sorprès de l'abundància d'idees i situacions que se m'han ocorregut en dos dies de pensar-hi. Demà mateix em posaré a escriure el primer, que portarà el títol de «La Jaula de Cristal». No hauria dit mai que jo fos capaç de poder fer aquestes coses. Déu meu! Com que sé que sou un gran lector d'aquest gènere, si algun dia me'n surt algun de bo us l'enviaré...¹⁵

Només quatre dies més tard, però, Roura-Parella ja li respon proposant-li modificar la idea de Bartra per fer-la més rendible i intercedir a favor seu davant d'alguna editorial de Nova York:

Us escric immediatament de rebre la vostra lletra perquè he tingut una *idea genial* i no voldria pas que fugís del meu cap. La idea genial *pot* resoldre la vostra situació econòmica un bon dia no llunyà.

Si vós sou un home tan ditxós que teniu temps per escriure contes policíacs (jo en tinc mitja dotzena d'acabats, que solament manca escriure'ls) he pensat que un cop en tingueu set, vuit o deu (segons la dimensió) en podríem extreure un vocabulari pel final del text i jo m'encarregaria de recomanar-lo a una casa editora de New-York per ésser utilitzat com a text pels estudiants d'espanyol, que són milers en aquest país. Un cop jo tingui temps (i Déu sap quan serà) penso fer el mateix amb els meus contes. Si els vostres contes són acceptats us vindrà una deu de dòlars per vós, la vostra muller i els vostres nanos. És una possibilitat molt probable en la present situació. Penseu-hi i no en digueu res a ningú. *That is all!*¹⁶

Roura-Parella s'havia hagut d'avesar a la manera nord-americana d'entendre el món, tan diferent de la que havien conegut, tant ell com Bartra, a Barce-

¹⁵ Carta d'Agustí Bartra a Joan Roura-Parella. Mèxic, D. F., 12-XI-1947. Fons Agustí Bartra i Lleonart de l'Arxiu Comarcal del Vallès Occidental, ACVOC90-17-T2-237.

¹⁶ Carta de Joan Roura-Parella a Agustí Bartra. Wesleyan University, 17-XI-1947. Fons Agustí Bartra i Lleonart de l'Arxiu Comarcal del Vallès Occidental, ACVOC90-17-T2-237.

lona i a Mèxic. Coneixia els circuits, les prioritats i les institucions que podien sufragar les necessitats d'Agustí Bartra, així com les seves (ell mateix seria beneficiari, també, d'una beca Guggenheim uns anys més tard que Bartra, el 1954, que li permetria passar cinc mesos a Califòrnia) i quina mena de projectes podien trobar la complicitat econòmica necessària per poder ser portats a terme amb diners nord-americans. Així doncs, no seria gens inversemblant pensar que, efectivament, va ser ell qui donà a Bartra, en aquella mítica passejada sota els *ahuehetes* de Chapultepec, la idea d'emprendre una traducció dels principals representants de la poesia nord-americana amb l'objectiu d'interessar la Fundació Guggenheim a concedir-li l'ajut necessari per resoldre la seva situació econòmica. Que aquella idea fos vinculada per Bartra a l'interès incipient que ja havia demostrat envers la lírica produïda als Estats Units durant el seu pas amb Pere Vives pel camp d'Agde és també perfectament plausible, però no equival pas, ens sembla, a retrotreure fins a 1939 la idea d'*Una antologia...*, que va fer aparició, pròpiament, el desembre de 1947 a Mèxic.

I disposem, finalment, d'una última evidència que no ens permet retrotreure la idea ni la gestació d'*Una antologia...* abans de desembre de 1947. El maig de 1944 havia aparegut el primer número de la revista *Lletres*, a la qual ja hem fet referència més amunt. Amb aquesta revista, Bartra disposava d'un instrument privilegiat per donar a conèixer sense cap mena de restricció no només la seva pròpia obra sinó també les traduccions que més li abellissin. Així ho féu. Aquest mateix primer número (p. 7) ja conté una traducció de dos sonets de John Keats: «A Haydon» i «A Kosciusko». En el n. 7 (octubre 1945, p. 17) hi publica la seva traducció de «Si tot d'una...» de Paul Valéry. En el n. 8 (maig 1946, p. 10-11) hi fa aparició, per primera vegada, un poeta nord-americà: Walt Whitman, de qui Bartra tradueix un fragment de «Cant de mi mateix», procedent de *Fulles d'herba*. Com veurem de seguida, aquest poema i aquest poeta li eren ja coneguts, com a mínim, des de 1928, gràcies a la traducció catalana de Cebrià de Montoliu, i, per tant, aquesta traducció, al costat d'altres de Keats o de Verlaine, no fan pas pensar en un interès especial envers la lírica nord-americana en general. Finalment, però, en el n. 10 (gener 1948, p. 5-7), Bartra publica, sota el títol «De la lírica nord-americana», la traducció d'un poema de Robert Frost («La nit d'hivern d'un vell»), un altre de Wallace Stevens («Anècdota d'homes per milers») i dos de Wilbert Snow («Verda és la cala...» i «Herència»). És a dir, l'expressió «lírica nord-americana» fa aparició, per primera vegada, just un mes després de la trobada entre Roura-Parella i Bartra a Mèxic. I, encara, un dels tres poetes traduïts al n. 10 de *Lletres*, Wilbert Snow, va ser Roura-Parella qui el donà a conèixer a Bartra, car en aquells moments era, com ell, professor a la Wesleyan i tenien una forta amistat que queda perfectament reflectida en la correspondència entre el filòsof i el poeta.

II.- UNA CONFERÈNCIA INÈDITA D'AGUSTÍ BARTRA A LA WESLEYAN UNIVERSITY

2.1.- Context

La intervenció de Joan Roura-Parella en les tasques que acabaran portant al compliment de la traducció d'*Una antologia...* d'Agustí Bartra no finalitza amb

la proposta de fer aquesta traducció ni de sol·licitar a la Guggenheim Foundation el corresponent ajut econòmic. Un cop el matrimoni Bartra-Murià ja s'havia establert als Estats Units, Roura-Parella continuà buscant maneres d'*explotar* la publicació de l'antologia (abans i tot de la seva publicació) i de donar a conèixer la figura de Bartra als Estats Units. Anna Murià deixa constància d'una trobada de Bartra i Roura-Parella a Nova York, el març de 1950:

El 19 de març, Bartra es trobà a Nova York amb Roura-Parella. Parlaren de fer comprar l'*Antologia de la Lírica Nord-Americana* pel Departament d'Estat. Convingueren que el poeta aniria a Middletown a donar una conferència (Murià 1967: 164).

En aquells moments, Bartra i Murià vivien a Bayville (Nova York). Bartra treballava enllestint l'antologia, que quedaria finalitzada el mes de maig, i preparava la conferència arranjada per Roura-Parella a la Wesleyan University, que seria el 21 d'abril de 1950:

...Bartra, tancat al brogit de les criatures, acabant l'Antologia i preparant la conferència que havia de donar a Middletown el dia 21 de maig, en castellà, al Spanish Club de la Wesleyan University, sobre Whitman, Dickinson, Frost i Sandburg. (Murià 1967: 165)

Murià escriu *maig* però les dues cartes que Bartra li enviarà des de Middletown durant els cinc dies que serà fora de casa per poder impartir la conferència porten data de 19 i 20 d'abril de 1950 i, per tant, hem de suposar que la data de la conferència va ser el 21 d'abril, no pas de maig, d'aquell any. La conferència fou un nou pretext perquè els dos amics poguessin retrobar-se i parlar amb calma:

A Middletown, quan hi anà per la conferència, hi passà cinc dies. Tornà satisfet, no pas dels oients que tingué, noiets estudiants de curt abast, sinó de les llargues converses i passejades amb Roura-Parella, del paisatge, de la visió d'uns boscos i d'un gran riu¹⁷ (Murià 1967: 165).

D'aquesta conferència no n'havíem tingut, fins ara, més notícia que la que ens proporciona Anna Murià. En el fons personal de Joan Roura-Parella dipositat al Departament de Teoria i Història de l'Educació de la Universitat de Barcelona, però, hi hem trobat un text mecanografiat de 14 pàgines, que porta el títol «Un poeta hispánico se asoma a la lírica norteamericana». En aquest text s'hi aborda la poesia de Walt Whitman, Emily Dickinson, Robert Frost i Carl Sandburg, és a dir, exactament els quatre poetes sobre els quals Murià ens anunciava que versaria la conferència de Bartra al Spanish Club de Middletown. Tenint en compte que Roura-Parella fou qui propicià la invitació de la Wesleyan

¹⁷ El campus de la Wesleyan University, efectivament, està situat a escassos cinc-cents metres del riu Connecticut.

a Bartra, té tot el sentit que el poeta li fes obsequi del mecanoscrit de la conferència que havia llegit i, per això, s'hagi conservat en el seu fons personal.

Recordem que el pròleg a la primera edició catalana d'*Una antologia...* és signat a Bayville el 26 de maig de 1950. Tot just un mes després, doncs, d'haver pronunciat la conferència a la Wesleyan University. La confecció dels dos textos, doncs, es pot dir que és pràcticament simultània. Si el pròleg al llibre, però, presenta el conjunt dels 53 poetes seleccionats a l'antologia, la conferència li permet centrar-se en els quatre esmentats i dedicar-hi, per tant, una atenció força més àmplia. Com és previsible, alguns dels aspectes de les aproximacions als quatre poetes seleccionats per a la conferència a la Wesleyan els retrobem en el pròleg a l'edició catalana i posteriors traduccions al castellà. Així, per exemple, la presentació del rar cas d'Emily Dickinson no presenta cap diferència significativa si llegim de costat la conferència i el pròleg. En el cas de Robert Frost i Carl Sandburg, la conferència ja adquireix més interès perquè permet a Bartra aprofundir en qüestions nuclears de les seves concepcions poètiques com ara la forma, l'estil o els temes tractats en la seva obra. I l'interès esdevé definitivament excepcional en el tractament que Bartra fa de Walt Whitman perquè més que no pas —només— davant d'un text de crítica literària, ens trobem davant d'un text que reconstrueix la història de la relació literària entre Bartra i Whitman. Vegem per què.

Si reprenem la qüestió de l'origen de l'antologia, que hem plantejat en la primera part d'aquest article, constatem que, en el fragment de la conferència que dedica a Walt Whitman, Bartra exposa als seus oients els tres moments vitals en què aquesta obra se li ha revelat: 1) La descoberta, l'any 1928, a Barcelona, de la traducció de Cebrià de Montoliu de *Fulles d'herba*; 2) La troballa, en el bar del vaixell *De La Salle*, que el 1939 el va portar des d'Europa fins a República Dominicana, d'una edició francesa del mateix llibre de Whitman, que ja no va deixar durant tot el viatge; i 3) L'obertura de la maleta dels seus llibres, un cop arribat a l'apartament que provisionalment ocuparien a Brooklyn, el gener de 1949, i d'on el primer volum que sortí fou l'edició anglesa, novament, del mateix títol. L'endemà mateix al matí, ens diu, començaria els treballs de l'antologia traduint Whitman. L'autor de *Leaves of Grass* era representat, naturalment, també en l'antologia d'Albatross que Carles Pi Sunyer havia enviat a Agustí Bartra a Agde, el mes de juliol de 1939. Bartra, en aquell moment, ja feia anys que el coneixia perquè n'havia llegit la versió catalana de Cebrià de Montoliu deu anys abans. I la seva predilecció per a aquest poeta resulta evident a simple vista de l'antologia: Walt Whitman i T. S. Eliot són els dos poetes que més pàgines hi ocupen. Com és, doncs, que Bartra ni tan sols esmenta, davant dels seus estudiants nord-americans, el període d'Agde com un moment important en la seva relació amb la producció de Whitman? Novament, es fa difícil establir una continuïtat consistent entre aquella primera aproximació a la lírica anglesa i nord-americana assajada al camp de concentració nord-català i la voluntat de traslladar al català una selecció generosa de la poesia moderna escrita als Estats Units.

2.2.- Transcripción de «Un poeta hispánico se asoma a la lírica norteamericana»

Walt Whitman

El espíritu tiene sus propios caminos, y nosotros nada sabemos excepto que hemos de seguirlos, impelidos por lo que podríamos llamar la consciencia profunda de que el destino que se cumple en nosotros nos confirma sobrepasándonos. Uno de estos caminos —lo advierto ahora, después de haberlo ignorado durante veinte años— arranca de mi adolescencia, y sin que mis ojos lo vieran la estrella del norte brillaba sobre él. El camino que ha conducido mis pasos hasta los Estados Unidos del *Norte* se abrió en realidad el día en que, en mi Barcelona, hacia el año 1928, entré en una librería de lance y compré un pequeño libro de cubierta roja y hojas amarillentas, de escasamente un centenar de páginas, editado en mi nativo catalán a principios de siglo. Era un libro de poemas de un autor cuya gloria conocía, pero cuya voz no había oído aún. El traductor de los poemas se llamaba Cebrià Montoliu y había muerto en la ciudad de Albuquerque (New Mexico) el día 10 de agosto de 1923. Aquel pequeño libro rojo llevaba impreso en la portada, en grandes letras negras, el siguiente título: *Walt Whitman: Fulles d'herba*.

Walt Whitman fue mi primer contacto profundo con el espíritu de los Estados Unidos. Lo que me dio Whitman fue una herencia inagotable, una gran lección de humanidad. Era una poesía, aquella, que añadía estatura al hombre y le daba luz y lugar en la tierra.

Camarada, esto no es un libro,
quien lo toca, toca a un hombre.

Decía la gran voz. Y afirmaba, efusivamente:

...y la quilla de la creación es Amor...

Cualquiera que seas, ahora pongo mi mano sobre ti, para que seas mi poema...

Nunca había leído antes palabras que me hubiesen alcanzado tan humanamente. No era Whitman el primer gran poeta que leía e influía en mí. Yo he sabido siempre —como todo poeta sabe— lo que debo a los poetas. Sé a qué poetas debo algo y a qué poetas no debo absolutamente nada o muy poco. La deuda a menudo no está en relación directa con la grandeza o profundidad de una poesía determinada —aunque es raro que un gran espíritu no nos influya de una manera o de otra, a veces a pesar nuestro—, sino que es determinada por una relación espiritual consanguínea, por afinidades misteriosas de la sensibilidad. Hay genios que nos disgustan y talentos que nos cautivan. Hay obras enormes que nos abruman y fragmentos —por ejemplo, los pocos versos que han llegado hasta nosotros de Safo— que releeremos siempre. En la poesía hay grandes soles que nos iluminan con su anchura ardiente y pequeñas estrellas

que nos atraviesan con su hilo de luz. Pero volvamos a Walt Whitman. Con el paso de los años y el trato, este poeta ha *cambiado* en mí. Hay valores en su obra que antes tenían para mí una vigencia estremecida y ahora siento como un peso muerto. El tiempo es el gran antólogo, y con el tiempo cada uno de nosotros va rectificando sus fidelidades, es decir, hace más exigentes sus amores. Para resumir esto diré que me gusta mucho más, ahora, el Walt Whitman que nos habla lentamente, con su voz mojada de raíz hundida en el humus milenario, que no el Walt Whitman que vocifera desde los tejados del mundo. Prefiero la ternura sencilla con que entierra, solo, una noche, a un muchacho caído en el campo de batalla a sus ditirambos sobre Manhattan. Su estilo enumerativo suena arcaico —y, hay que decirlo, nunca fue moderno— en nuestros tiempos de síntesis, alusión y análisis. Todo ello, no obstante, no significa de ninguna manera que, fundamentalmente, el poeta haya menguado para mí. Su mensaje y su poesía permanecen en sus grandes fragmentos, pues Whitman, más que ningún otro poeta, creo que debiera ser leído antológicamente. ¿Quién no percibe inmediatamente la grandeza de este verso?:

Yo soy el hombre, he sufrido, estaba allí...

(I am the man, I suffer'd, I was there...)

O puede olvidar estos:

Las agonías son uno de mis cambios de vestido,

Yo no pregunto al herido qué siente, sino que me convierto yo mismo en el herido.

(Agonies are one of my changes of garments,

I do not ask the wounded person how he feels, I myself become the wounded person...)

Whitman se ha cruzado conmigo tres veces. La primera vez, como he mencionado ya, me habló a través de una traducción catalana. La segunda vez fue a bordo del buque francés «De La Salle» que me trajo a América, hace diez años. Mi equipaje era muy reducido y traía muy pocos libros. En medio del Atlántico, un día descubrí que en un rincón del bar había un armario con libros, no muchos, y malos, excepto un grueso volumen encuadernado en piel cuyo título rezaba: *Feuilles d'herbe. Walt Whitman*. Fue el libro único de mi viaje. Durante la travesía leí y releí Whitman en francés; no lo dejé hasta el día que desembarqué en la República Dominicana.

La tercera vez fue a principios de enero del año pasado, pocos días después de haber llegado a Nueva York. Nuestro primer problema, el de encontrar alojamiento, fue resuelto por un compatriota que nos alquiló unas habitaciones en una casita que poseía en Brooklyn, cerca de Coney Island. Comprendí inmediatamente lo que el destino me indicaba mandándome precisamente a Brooklyn: al llegar a mi provisional hogar la primera cosa que hice fue abrir la maleta de los libros, sacar uno y ponerlo sobre mi mesa de trabajo: tenía las tapas verdes

y, en el lomo, en letras doradas, se leía: *Leaves of Grass. Walt Whitman*. Al día siguiente por la mañana me senté a mi mesa junto a la ventana. Era mi primer día de trabajo en la antología de la lírica norteamericana. Pensaba en Whitman. Los primeros versos que traduciría serían de él. Me puse a hojear su libro único. A fuera el viento inclinaba la lluvia hibernal. Después de años, yo volvía a encontrar la belleza desnuda del invierno. ¿Qué poema de Whitman empezaría a traducir? De pronto acudió a mi espíritu un pensamiento suyo: «En el porvenir surgirán poetas de aliento inmensamente más poderosos, que harán los poemas de la muerte. Los poemas de la vida son grandes, pero también han de existir los poemas de los designios de la vida, no sólo en sí misma, sino más allá de sí misma...» Todos los grandes poetas de la vida han sabido hablar de la muerte sin miedo... La muerte es uno de los grandes temas de Whitman. Cantando la vida, cantaba la muerte; cantando la muerte, no hacía más que cantar la vida. Vida y muerte eran como dos cuerdas inmensas tendidas sobre el instrumento de la tierra, de donde, con el arco de luz y sombra de su alma, arrancaba un solo sonido... Su último canto es un canto de despedida serena a su fantasía. Ya en el umbral de la sombra, escribe su último poema, que empieza:

¡Adiós, fantasía mía!
 ¡Adiós, querida compañera, amor mío!
 Parto no sé hacia dónde...
 (*Good-bye my Fancy!*
Farewell, dear mate, dear love!
I'm am going away, I know not where...)

Y termina:

Quizás me estás guiando hacia las verdaderas canciones (¿Quién lo sabe?),
 quizás eres el pomo roto de la puerta de la vida, que gira... Por última vez,
 pues, te digo:
 ¡Adiós! ¡Salud, Fantasía mía!
 (May-be it is yourself now really ushering me to the true songs, (who knows?),
 may-be it is you the mortal knob really undoing, turning —so now finally,
 Good-by —and Hail! My Fancy!

Emily Dickinson

Emily Dickinson nace unos diez años después de Whitman y muere seis años antes que él. Creo que es imposible hallar dos poetas que hayan vivido en un mismo país y en una misma época que se parezcan menos. Walt Whitman tiene su biografía, una vida conocida, hay una acción y un desenlace, conoce-

mos su rostro —o, mejor, sus rostros—, lucha para imponer su obra, quiere ser el profeta de un nuevo evangelio para las edades futuras, quiere ser el poeta del pueblo —que no le leyó ni le lee— y tiende a lo legendario; Emily Dickinson vive una vida encerrada en el seno de una familia burguesa de New England, en una pequeña ciudad provincial. De su figura blanca cuelgan algunos datos contradictorios e insignificantes que han servido, a lo sumo, para canalizar una leyenda romántica. Pero lo más legendario en ella es que realmente no tuvo biografía. Hubo el padre. Un hombre, parece, duro, metódico y dominador, que recuerda en más de un rasgo al padre de Elisabeth Barrett. Pero ella amó a su padre. «Cuando mi padre duerme en el sofá —escribió Emily— la casa está llena.» El padre seguramente fue un hombre duro, metódico y fuerte. Pero también es seguro que fue algo más, y ese algo más quizás fue lo más importante. Por la hija, por Emily, sabemos que cuando dormía en el sofá llenaba la casa, y sabemos también que fue capaz de un acto insólito, que nos confirma su *algo más*, lo cual debió ser lo que llenó, no la casa, sino el alma de la hija. El padre, el notario de Amherst, que durante cuarenta años salió de su casa a la misma hora apoyándose en un bastón con puño de oro, un domingo, al atardecer, se dirigió a la iglesia y echó al vuelo la campana. Cuando toda la población salió a la calle preguntándose, asustada, qué acontecía fue para enterarse que al señor Dickinson se le había ocurrido tocar la campana para que los vecinos saliesen a contemplar la belleza del crepúsculo. Si Emily Dickinson entra en la leyenda con un vestido blanco, su padre, el notario y, más tarde, senador, se cuele también en la leyenda cargado con una campana que le reivindica.

Entre la fecha de su nacimiento y la de su muerte hay, a grandes rasgos, esto: una muchacha, ni bella ni fea, que ingresa en un colegio de señoritas contra el cual experimenta una gran repugnancia; a los veintitrés años acompaña a su padre a Washington y, de regreso, se detiene en Filadelfia donde tiene una cita que, según uno de sus biógrafos, determina no solamente el curso de su vida, sino el de su poesía; desde el año 1856 se recluye voluntariamente en su mansión familiar y raras veces es vista por alguien; le gustaba la música, pero, para no ser vista, la escuchaba desde una estancia contigua al salón; iba invariablemente vestida de blanco, pero la modista no le probaba los vestidos a ella, sino a su hermana Lavinia; sufría de jaquecas, le gustaba hacer pasteles, cuidaba del jardín... y dejó una herencia de mil doscientos poemas, en la mayor parte de los cuales alienta el genio, y unas cartas.

La poesía de Emily Dickinson es epigramática, concisa, descuidada y profunda. Su intensidad proviene no de experiencias acumuladas, sino de inhibiciones que se condensaban en metáforas de una audacia y originalidad únicas. Su poesía tiene siempre un acento de confesión virginal y exasperada, de confesión al oído de la tiniebla, de la nada, lo cual le da su libertad infinita. Falta de un público —que no deseó ni necesitó— Emily Dickinson se libró sin trabas a sus murmullos fervientes, a sus balbuceos apasionados de eterna muchacha. Casi no tiene influencias. Sus versos parecen escritos por alguien que ignora completamente que exista la literatura. Sus temas favoritos son el destino, la muerte, el amor, la eternidad, Dios, las estrellas y las flores. Su poesía fue una manera de no marchitarse, no un camino para alcanzar la inmortalidad. Pero no marchitándose se inmortalizó.

Emily Dickinson plantea, una vez más, el misterio del genio, que periódicamente se repite y nunca puede explicarse. Parece milagroso lo poco que necesitó para convertirse en un gran poeta, uno de los más grandes poetas femeninos que ha tenido la humanidad. Realmente, para realizarse la maravilla, sólo necesitó una casa silenciosa, una ventana que daba a un jardín y la llama de su pasión.

Sólo bebí un trago de vida,
te diré lo que me ha costado:
toda mi existencia...
Él dijo: —El precio de mercado.

Y todo mi polvo pesaron
y me escudriñaron, con celo,
para saber lo que valía —
un solo chorrito de cielo.

Robert Frost

Robert Frost, Carl Sandburg y Edgar Lee Masters forman la tríada de grandes poetas que entre la primera y la segunda década de este siglo oponen su poesía realista al clasicismo exhausto victoriano. Robert Frost permanece en el centro de la tríada y, al lado de los otros dos, parece al principio inmóvil y sin gesto. Masters y Sandburg rompen violentamente con el pasado (para este último el pasado es un «cubo de ceniza», según afirma en su poema sobre las praderas); Frost sin adherirse al pasado lo prolonga rectificándolo. Sandburg cree en la eficacia de la revuelta contra los prejuicios y las formas sociales injustas y quiere hacer de su poesía un instrumento de hermandad entre los hombres; Masters, con su *Spoon River Anthology*, plasma una épica minúscula en la que exalta nada: se limita a constatar que el hombre es como fue y como seguramente seguirá siendo. Frost es el más terrestre y más densamente humano de los tres. No profetiza ni fustiga: acepta. Es un clásico.

Hay en la vida de Robert Frost, como en la poesía que sale de él, un ritmo lento. Ni en ella ni en él hay prisa, como los árboles que tanto ama. Y esto que afirmo no queda desmentido por el hecho de que Robert Frost empezara pronto a escribir poesía, pues el poeta se encontró a sí mismo poco a poco. Cuando, siendo muy joven, una revista le aceptó un poema y le pagó por él quince dólares, la madre del poeta se sintió orgullosa de su hijo, pero el resto de la familia se alarmó. Su abuelo le dijo: «Nadie puede vivir de la poesía. Sin embargo, si dentro de un año puedes demostrarme lo contrario, no me opondré a tus designios. ¿Qué te parece?» El muchacho Frost contestó: «¡Dadme veinte! ¡Dadme veinte años!» Esto fue el tiempo que necesitó el poeta, pues

su primer volumen de poesía, *A Boy's Will*, fue publicado en Inglaterra exactamente veinte años después.

Robert Frost tiene dos definiciones muy justas sobre él mismo. La primera se refiere al realismo en su poesía. «Hay dos tipos de realistas —nos dice—: el que cocina su patata con tierra y suciedad a fin de demostrar que verdaderamente es un realista, y el que sacude su patata hasta dejarla bien limpia. Yo me inclino a querer ser como el segundo...» Robert Frost es realista en el sentido de que el estilo retrocede ante el hecho, o quizás mejor, ante el acto. Cotidiana, coloquial y dramática, su poesía es un retorno a los temas, que no desarrolla en una técnica de canto, sino en una forma narrativa atonal. Su realismo bucólico se entrevera de filosofía, porque el espíritu del poeta está tan lleno de respuestas como de interrogaciones. No hay en Frost nada de la mecánica analítica, ni del angustiado y vigilante buceo interior que caracteriza las grandes corrientes de la poesía moderna. Cuando digo que su estilo retrocede ante el hecho, no quiero significar que considere que Frost no tiene estilo, sino que su estilo es únicamente un medio al servicio de un tema, no una finalidad en sí. Tan central y exclusiva es la fijación temática en la poesía de Frost, que diríase que tiende a neutralizar el estilo. Cuanto más escéptico y vacío de verdades es un espíritu, más necesita el estilo y más tiende a suprimir el tema. Hace años, entre las dos guerras, un poeta y crítico joven al saludar la obra de un poeta moderno de cuyo nombre más vale no acordarse ahora, dijo: «Estos poemas no tratan sobre nada concreto, pero son auténtica poesía...» Muchos son los que consideran que la poesía de aquel poeta no es tan auténtica como dijo el joven crítico, y creo que el tiempo no le dará la razón, pues la poesía es algo más que estilo. La poesía de Robert Frost no solamente *trata* siempre de algo, sino que *es* ese algo, es decir, su estilo se funde, se integra en el propio tema. El realismo de Frost, el realista Frost dice que «la tierra es el mejor lugar para el amor» y da a la anécdota una categoría universal. Homero no hizo otra cosa.

En su segunda definición Frost nos dice que cuando empieza a escribir los primeros versos de un poema, lo hace siempre bajo la impresión «de recordar una cosa que no sabía que supiese». Robert Frost crea *recordando*, devolviendo lo que vio y vivió. Y ha visto y ha vivido mucho. Mucha poesía moderna da la impresión de una realidad paralizada que se ha transformado en un sueño, en una realidad monstruosa que se complace en dormitar en la penumbra de la conciencia, y se nutre de sus propios detritus. No es este, claro está, el caso de Frost. Robert empieza a recordar, y se asombra. Recuerda un muro de piedras, separando dos campos. Ha visto millares y millares de esos muros en su vida, y el poeta siente, de pronto, que «Something there is that doesn't love a wall...».

El primer verso del poema, pues, expresa una implicación moral y sugiere una oposición contra todos los muros que separan a los hombres. El poeta empieza a saber, y el muro, bruscamente, cobra una nueva significación, sin dejar por ello de ser un muro real, levantado con grandes piedras planas y redondas. Ese algo que no ama los muros, durante el invierno ha echado al suelo las piedras más altas y ha abierto algunas brechas. Cuando llega la primavera, que es la época de reparar los estragos causados por el invierno, los dos vecinos se encuentran un día junto al muro, cada uno a un lado, y empiezan el traba-

jo. Pero uno de los vecinos dice al otro que para nada necesitan aquel muro, porque sus manzanos nunca invadirán el bosque de pinos del vecino para comerse sus piñas. El otro vecino se limita a contestar: «Good fences make good neighbours».

Al oír esta respuesta, el primer vecino contesta preguntando por qué los buenos cercados hacen los buenos vecinos. ¿Tienen vacas ellos, acaso? No, no tienen vacas, y añade que antes de levantar un muro uno debería preguntarse qué es lo que quiere amurarlar, contra qué quiere precaverse o a quién quiere ofender. Y termina diciendo:

Something there is that doesn't love a wall,
that wants it down.

El otro vecino se mueve con una piedra en cada mano, dentro de una obscuridad que no proviene solamente —precisa el poeta— de las sombras que los árboles proyectan sobre él, y repite el refrán: «*Good fences make good neighbours*».

Este poema, *Mending Wall*, da una medida exacta del realismo simbólico y filosófico que es uno de los aspectos más característicos del espíritu de Robert Frost. Es evidente que el poeta se inclina, simpatiza con el vecino que se opone a la construcción de muros innecesarios, pero no lo confiesa, no toma partido, porque, por otra parte, comprende la sabiduría heredada y verdadera que encierra el refrán con que el otro vecino responde. Mientras el alma social y el alma individual del hombre estén en conflicto, su historia consistirá en derribar y levantar muros. Robert Frost lo sabe. Y para saberlo le ha bastado recordar. Este «recordar lo que no sabía que supiese» afilia el proceso creador de la poesía de Robert Frost al de Rainer Maria Rilke. La poesía, según Rilke, los versos, no son sentimientos —estos en verdad se poseen muy pronto—, sino experiencias. Para escribir poesía es necesario haber vivido mucho, tener muchos recuerdos de amor, de muerte, de mares y tierras, de estrellas y animales, haberlos olvidado y tener la gran paciencia de esperar que vuelvan, y cuando ya no tienen nombre y no pueden diferenciarse de nosotros mismos, entonces es cuando puede acontecer que, en un misterioso momento, la primera palabra de un verso se levante entre ellos. Este olvido y enraizamiento de los recuerdos en nosotros, de los recuerdos convertidos en alma vidente, son el gran secreto, el gran misterio de la poesía; la maravilla de volver a saber, el destino y la vida ardiendo en una misma llama...

Quiero apuntar, finalmente, en este acercamiento a la poesía de Robert Frost, que en su realismo hay una pesadez tranquila e impersonal que propende a gravitar en una zona fuera del espíritu, como si supiera que su último avatar consistirá en convertirse en una cosa acabada, perfecta, con su volumen y su silencio peculiares. En esto se diferencia fundamentalmente de otro gran poeta bucólico, Francis Jammes, cuya poesía tiende a ordenarse en fuga gótica, como un vitral de colores bañado de sol. Robert Frost es como un gran árbol que marcha lentamente...

Carl Sandburg

Se ha reprochado a menudo a Carl Sandburg la falacia que representa una observación que el poeta ha repetido a menudo. «Pensad —ha dicho Sandburg— en lo que hubiera podido conseguir Shakespeare con la emoción que hay detrás de sus sonetos si hubiera sido libre, si no hubiese estado encadenado por la forma del verso.» Se le ha replicado que la emoción de Shakespeare no está *detrás* sino *dentro* de sus inmortales sonetos, y que ella fue la simiente que, a través del proceso creador, determinó la inevitable forma posterior. La réplica, a mi entender, es válida y ataca uno de los puntos más vulnerables de la poesía de Sandburg, a saber: la rendición de la estética como una necesidad para llegar a la creación de una poesía popular. La verdad es que Shakespeare no necesitó desligarse de nada porque nada le ataba en su infinita libertad de verterse en una forma de comunicación duradera y que le era consubstancial. El problema de la forma es un problema de dominio. El espíritu muerto fosiliza todas las formas. Hay grandes poetas que han escrito en verso libre, pero esto no demuestra que los sonetos de Shakespeare serían mejores sin la música de la rima. El error de Sandburg consiste en creer que la forma «natural» de la poesía del pueblo es la libre, cuando lo cierto es precisamente lo contrario. La antigua unidad encantatoria de música, canto y danza era una expresión colectiva sujeta a leyes de ritmo y pausa que tendían a salvar, por tradición, lo fundamental de lo accidental. Afortunadamente, Carl Sandburg, como todos los grandes poetas, va más allá de la expresión y de las normas.

Si en la poesía de Frost hay una espesa paz terrestre, en la de Sandburg se agita la vida tumultuosa y caótica de las urbes, o para ser más exacto, de los suburbios industriales de Chicago. Robert Frost no debe absolutamente nada a Whitman; Sandburg, en cambio, recoge su herencia. Carl Sandburg, contrariamente a Robert Frost, no es un poeta que se limite a simpatizar pasivamente con el vecino a quien disgustan los muros: su poesía parece arremeter furiosamente contra todos los muros. Así es a menudo, pero no siempre. Es curioso que Sandburg, en un poema también sobre un muro, una cerca, asuma una actitud semejante a la de Frost en su *Mending Wall*. La cerca de Sandburg no es de piedras, sino de hierro, de barras de hierro que terminan en afilada punta, y rodea la casa que un hombre rico se ha hecho construir junto a un lago. Esta reja sirve para impedir la entrada a los vagabundos, a los hambrientos y a los niños que buscan un lugar para sus juegos. Pero

A través de los barrotes y por encima de las puntas
de acero nada pasará excepto la Muerte, la Lluvia y el Mañana.
(Passing through the bars and over the steel points will
go nothing except Death and Rain and To-Morrow.)

Carl Sandburg empezó siendo el poeta de Chicago. Después de haber retratado a su ciudad en un famoso poema, se retrató a sí mismo captando su propia imagen reflejada en un espejo:

Ah this looking-glass man!
 Liar, fool, dreamer, play-actor,
 Soldier, dusty drinker of dust —

 He locks his elbow in mine.
 I lose all —but not him.

El poeta Sandburg ama al pueblo, se siente entrañablemente pueblo y quiere ser el cantor del pueblo. El pueblo para él es la eterna sorpresa, «el pueblo que deja los martillos por las bayonetas y las bayonetas por los martillos», por decirlo con sus propias palabras. Es un romántico en el sentido de que la emoción domina sobre la inteligencia. Hablando un día de realismo y romanticismo, Sandburg contó la siguiente fábula: «Había un hombre que echaba de menos algo en su casa, no sabía a ciencia cierta qué. En una ocasión el hombre encontró a su esposa cosiendo, sentada al lado de un cesto de labores lleno de hilos de todos colores. El hombre cogió un puñado de hilos; durante unos momentos apretó el puño con fuerza, después abrió la mano y los hilos de seda se convirtieron en una bandada de mariposas que se puso a volar por la estancia. El hombre contempló las mariposas. Al cabo de un rato, abrió la mano, cogió las mariposas y cerró el puño: las mariposas se convirtieron de nuevo en hilos de colores, que el hombre dejó en el cesto... Bueno, pues si usted cree en esto —terminaba diciendo Sandburg— es que usted es un romántico.»

La validez de esta fábula como definición es dudosa —Sandburg no es un lógico, sino un mágico—, pero nos lleva directamente, como símbolo, al centro de su poesía, allá donde chocan las dos tendencias contrarias y coexistentes de su poesía: la fuerza y la sensibilidad, la imprecación y el murmullo. Son claramente audibles, aquí y allá, en la obra de Sandburg, dulces notas de inspiración elegíaca; pero el poeta es un radical convencido y, como es sincero, a pesar de que nos haya dicho lo contrario en su autorretrato, su poesía ha de ser una poesía de puño y grito. Como el poeta irlandés Synge, Sandburg cree que debemos aprender a ser brutales si queremos volver a ser humanos. Y él es humano —demasiado humano para ser verdaderamente brutal. Pero no lo sabe. Sandburg piensa que su época necesita una poesía ruda, muscular, salvaje, violadora y agresiva, vívida, social, pacifista y, sobre todo, nueva, olvidando que nunca hay poesía nueva, sino nuevos poetas; Sandburg, el poeta de Chicago, quiere ser un Sansón lírico y quebrar las columnas del templo de la poesía. Pero el templo no se hunde. De todos modos, ha conseguido irritar a los guardianes de las academias. ¿Y el pueblo? (*The People, Yes, the People*, de su poema del mismo título.) Sí, los asalariados, los pobres, los soldados, los repartidores de leche, los jornaleros del campo, el vendedor judío que pregona su mercancía en medio de la calle, los negros, en una palabra, la muchedumbre, ¿por qué no le lee?, se pregunta Sandburg, olvidándose de que la muchedumbre es uno multiplicado por mil o por millones, y de que el poeta o escribe para el hombre o no escribe para nadie. Carl Sandburg, en definitiva, ha escrito para el hombre, y parafraseando Whitman, podemos decir que cuando su poesía nos pone la mano

encima sentimos que nos convierte en un poema viviente. Y descubrimos que su fuerza, su rudeza, no es más que el escudo que oculta su ternura, su ternura que se levanta como una niebla de mariposas en toda su poesía...

Two Christ were at Golgotha.

One took the vinegar, another looked on.

One was on the cross, another in the mob.

.....

The Christ they killed, the Christ they didn't kill, those were the two at Golgotha.

Finalmente, para el poeta, la muchedumbre, el pueblo, se ha transformado en Cristo, es decir, en el Hijo del Hombre.

BIBLIOGRAFIA

- Aulet, J. (1998). «La correspondència d'exili d'Agustí Bartra». En: Aznar, Manuel (ed.). *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre – 1 de diciembre de 1995)*, vol. 1, p. 539-554.
- Abrams, D. S. (2009). «Quelcom neix en tota mort...». *Quaderns. Revista de Traducció*, 16, p. 67-73.
- Azpeitia-Ortiz, L. (2019). «Origen d'Una antologia de la lírica nord-americana, d'Agustí Bartra». *Quaderns. Revista de Traducció*, 26, pp. 179-192.
- Bartra, A. (1951). *Una antologia de la lírica nord-americana*. Mèxic D.F., Lletres.
- (1952). *Antología de la poesía norteamericana*, Mèxic D.F., Colección Letras.
- (1957). *Antología de la poesía norteamericana*, Mèxic D.F., Libro-Mex.
- (1959). *Antología de la poesía norteamericana*, Mèxic D.F., Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- (1974). *Antología de la poesía norteamericana*, Barcelona, Plaza y Janés.
- (1983). *Antología de la lírica nord-americana*, Vic, Eumo.
- (1987). «Dos poetas a Nova York: Hart Crane i García Lorca», *Els Marges*, 38, pp. 11-20.
- (1998). *Dos poetas a Nova York: Hart Crane i García Lorca*. Introducció i edició de Jaume Aulet. Terrassa, Ajuntament de Terrassa, «Papers Bartra», 2.
- Bartra, A. + Esclasans, A. + Comabella, J. + Roca i Roca, S. (1934) *4 contes socials*, Barcelona, Ateneu Enciclopèdic Popular.

- Campillo, M^a + Vilanova, F. (2000) *La cultura catalana en el primer exili (1939-1940): cartes d'escriptors, intel·lectuals i científics*. Barcelona, Fundació Carles Pi i Sunyer d'Estudis Autònoms i Locals.
- Gómez i Inglada, P. + Marquès i Sureda, S. + Pagès i Manté, J. + Planagumà i Vilalta, L. + Vilanou i Torrano, C. (2012) *La carpeta de l'oncle: correspondència d'exili de Joan Roura-Parella*. Girona, Universitat de Girona.
- González Tura, O. (2007); «Aulet, Jaume (ed.) (1997-2005): "Papers Bartra"». Terrassa: Ajuntament de Terrassa». *Estudis Romànics*, vol. 29.
- Maragall, J. (1986) «La generació filosòfica de 1932», *Revista de Catalunya*, 2, novembre, pp. 49-59.
- Murià, A. (1967) *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*, Barcelona, Edicions Martínez Roca.
- Untermeyer, L. (ed.) (1933) *The Albatross Book of Living Verse. English and American Poetry from the Thirteenth Century to the Present Day*. Londres, Hambrug, París, Bolonya, The Albatross.

