
AGUSTÍ BARTRA I LA NEGRITUD

AGUSTÍ BARTRA AND THE NÉGRITUDE

JORDI CERDÀ SUBIRACHS
Universitat Autònoma de Barcelona
jcerdas@uoc.edu

Resum: El poeta Agustí Bartra (1908-1982) va ser traductor d'alguns dels poetes neoafricans més importants del segle xx. El present treball vol incidir en les reflexions que, a propòsit d'aquestes traduccions, ens ajuden a configurar la poètica del mateix Bartra. Temes tan centrals com la funcionalitat de la poesia, el seu caràcter soteriològic, el paper del mite o del temps, són presents en Bartra com en alguns dels poetes de la negritud. Més enllà d'un interès antropològic, una efusió exòtica o revolucionària, Bartra acara la poesia neoafricana des de la seva exemplaritat, i supera, d'aquesta manera, els tractaments asimètrics, paternalistes o merament ideològics d'alguns dels qui, des d'Occident, s'hi havien aproximat. La recerca per part de Bartra d'una poètica humanista troba en la negritud una referència ineludible.

Paraules clau: Agustí Bartra, Aimé Césaire, Jean Paul Sartre, Léopold Sédar Senghor, surrealisme, primitivisme, negritud, Janheinz Janh.

Abstract: The poet Agustí Bartra (1908-1982) translated some of the most important Neo-African poets of the 20th century. The aim of this paper is to highlight some of his reflections about this kind of poetry, which will help us shape Bartra's own poetics. Fundamental topics such as the functionality of poetry, its soteriological character and the role of myth and time are present in Bartra as they are in some of the poets of the Négritude. Apart from his interest in anthropology or in the exotic or revolutionary effusiveness of the Neo-African poetry, Bartra deals with it from its exemplarity. As a consequence, he goes beyond the asymmetric, paternalistic or merely ideological approaches of some other Western people who have approached it. Bartra's search for humanist poetics finds an unavoidable reference in the so called *Négritude*.

Key words: Agustí Bartra, Aimé Césaire, Jean Paul Sartre, Léopold Sédar Senghor, Surrealism, Primitivism, Négritude, Janheinz Janh.

JORDI CERDÀ SUBIRACHS

AGUSTÍ BARTRA I LA NEGRITUD

TOT ORIGEN ÉS MITE

L'aproximació d'Agustí Bartra a les poètiques de la negritud es veu concretada fonamentalment en dos volums en castellà: l'antologia de poetes neoafricans d'expressió francesa *Adán Negro* (1964) i la traducció de *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire (1969).¹ Més enllà d'un comentari sobre aspectes de traductologia o de recepció, voldríem situar aquest interès de Bartra en la seva pròpia poètica i, sobretot, en la història cultural del país. No creiem que a hores d'ara l'afinitat per les literatures neoafricanes pugui titllar-se de vel·leïtat exòtica, sinó que l'hem de veure més aviat com un corrent que pertany a la centralitat de la modernitat del segle xx. Pretendre analitzar l'interès de Bartra per les cultures dites primitives per raons merament d'ordre biogràfic ens semblaria un desencert. L'exili i el contacte amb una gran diversitat cultural no justifiquen únicament el pes d'aquesta tendència. Bartra és més un punt d'arribada que un punt de sortida, on convergeixen corrents de pensament i estètics en voga dels escriptors més innovadors del segle xx.

L'occità Robert Lafont escrivia que la Renaixença (catalana), en certa mesura, era filla del sucre cubà (Lafont 2006: 1420). Assumir que l'imperialisme és un element

1. Els poetes seleccionats en l'antologia *Adán Negro* són: Lionel Attuly, Aimé Césaire, L.-G. Damas, Bernard B. Dadié, Birago Diop, Edouard Glissant, Ogotemmel, Jacques Roumain, Léopold Sédar Senghor, Martial Sinda i Lucie Thésée.

determinant de la nostra contemporaneïtat no té retop. Evidentment, en tots els àmbits: en el polític o en l'econòmic i, també, en el literari. *L'Atlàntida* de Verdaguer o «L'oda a Espanya» de Maragall —de signe i registre ben divers— són peces cabdals de la nostra cultura i evidencien de manera fefaent processos i dinàmiques imperialistes. Cal fer les lectures *en contrapunt* que reclamava Edward W. Said, perquè, si exonerem de política la crítica literària, buidem de raó ètica aquest àmbit.²

El primitivisme, una tendència artística destacada en l'origen de l'anomenada *avantguarda clàssica (sic)*, l'entendem, no tant com una categoria absoluta, sinó com un concepte que es defineix per oposició respecte al de «civilitzat» (Antliff & Leighten 2001: 25). El fet que la imatge germinal del nou art del segle xx siguin els rostres/màscares de les senyorettes del carrer d'Avinyó (1907) de Picasso és un indicatiu que la capital catalana no n'estava al marge. Palau i Fabre apunta que l'interès per aquesta tendència entre la modernitat pictòrica a Barcelona es va originar en les exposicions de cultures dites indígenes, organitzades arran dels fasts del *Cuarto Centenario* del 1892, un fet que mostraria com és d'indestriable el primitivisme del context polític imperialista.³

En concret, el concepte «bàrbar» va gaudir en el tombant de segle xx d'una simpatia força estesa entre la intel·lectualitat catalana. A propòsit d'aquest valor ponderatiu, Joan Coromines en va fer una remarca interessant que ha estat treta a col·lació

2. «Por supuesto, para volver a unir experiencia y cultura es necesario leer textos en contrapunto» (Said 1996: 400). Per a una introducció i crítica de Said, cf. María José Vega, qui defineix lectura en contrapunt com a «lectura realizada desde la conciencia de la historia metropolitana y de todas las «otras historias» contra las que actúa el discurso dominante; la lectura que no concierne a los textos literarios, sino a la totalidad del archivo [...] Por ello, la lectura en contrapunto debe tomar en cuenta dos procesos, el del imperialismo y el de la resistencia al imperio, hasta el límite de incluir en la interpretación lo silenciado y lo excluido» (Vega 2003: 135).

3. Palau i Fabre fa aquesta consideració respecte a Joaquim Torres-Garcia i el seu indigenisme: «Nosaltres creiem que aquesta involucració fou tanta que quan, molts anys més tard, tornarà al seu país natal i tractarà de fundar-hi una escola indígena, basada en l'art pre-colombí, en realitat el que farà serà recordar encara aquesta Barcelona del 1892. Quin art indígena podia reivindicar l'Uruguai en aquell moment? En canvi, en aquella Barcelona del 1892 hi hagué profusió de tòtems, ídols i estatuària precolombins, vinguts d'Amèrica els uns, de confecció casolana els altres» (Palau 2006: 90). Consignem també l'impacte «mig salvatge mig artístic» que va provocar l'exhibició en un solar de l'Eixample barceloní, entre els mesos de juliol i novembre de 1897, d'una tribu aixanti provinent de la colònia anglesa de Costa d'Or; per a una valoració del fet i de la recepció en la premsa de l'època, cf. Contreras & Terrades (1984: 506-512). Al marge d'aquesta consideració, Miquel Utrillo ja avançava a començament de segle: «El primitivismo es cosa peculiar de nuestro siglo xx, [...] como caracterizadora corriente avasalladora» (1912: 1-6).

per Antoni Mora a propòsit de Maragall.⁴ Certament, a casa nostra, el primitivisme, en aquesta dinàmica de contrastos, no sempre n'ha sortit ben parat. El comentari disant, irònic, sarcàstic o fins i tot inhumà ha estat integrat sense escarafalls per autors, encara ara, titllats de «liberals».⁵

En parlar sobre Bartra, ens sembla oportú recordar que hi ha qui ha afirmat que l'escola mexicana de pintura va néixer a Barcelona, en l'estada que hi va fer Francisco Goitia la primera dècada del segle xx (Garrut 1999: 239-246). O que *Vida americana*, revista d'un sol número impulsada pel muralista mexicà David Alfaro Siqueiros, va ser feta a Barcelona, l'any 1921, i hi van col·laborar Joan Salvat-Papasseit, Joan Estelrich o Tomàs Garcés.⁶

4. «Amb diversos matisos, però, el sentit del mot [bàrbar] presenta una constant de sentit pejoratiu, fora d'un curt període entorn a l'a. 1900, en què els escriptors més robustos i representatius li donen un valor ponderatiu i, gairebé diríem, entusiàstic i simpatitzant. He documentat el fet en una nota als *Diaris i Records* de Pere Coromines III, 354, explicant com això obeeix en alguna part a la idea rousseuniana del retorn a l'home «natural, salvatge», si bé sobretot correspon a un estat d'esperit comú en la ideologia catalana del moment: el fet que hi participin escriptors com Maragall i Coromines revela com, més encara que la ideologia de Rousseau, influí ací un estat de consciència personal, espontani, no estrany al món ideal de Nietzsche i Ibsen. L'ús es troba sobretot en homes com aquells dos o P. Bertrana, J. Brossa, I. Iglésies, i cessa bruscament després de 1910, no sense, però, deixar algun regust en passatges de J. M. de Sagarra i fins de S. Espriu. Afegeixo en nota una col·lecció de cites» (Coromines 1992: 638b60-639a18). Antoni Mora (2005: 9-14) ha fet valer aquest comentari de Coromines a propòsit de Maragall. La reivindicació del *bàrbar* o de les *proses bàrbares* també disposa d'un ampli context internacional finisecular com pot ser el cas de José Maria Eça de Queirós.

5. A tall il·lustratiu, esmentem el comentari de Josep Pla —partidari confés del *retour à l'ordre*— respecte a l'art de Picasso: «La tendència d'aquestes teles és diversa, d'una varietat sorprenent, però la majoria es troben dins l'actual manera del pintor —reminiscències de les monstruositats de l'art negre [...] És la sorpresa del primari meridional, que pinta a salt de mata, impulsat pels seus instints. No aspira pas a la perfecció, el que podríem dir-ne la perfecció tècnica, sinó a la intensitat del caràcter i de la vida» (Pla 2004: 68-69). Així mateix, val la pena reproduir l'opinió de Gaziel, publicada el 1958, després del deliri nazi i en ple procés de descolonització del continent africà: «No era pas, però, que les coses d'Àfrica m'hagin interessat especialment, ni llavors ni mai. Sempre m'han semblat que els indígenes d'aquell continent, com a material humà, no valen, en general, el pa que mengen. És gent de selva i de desert, dues realitats geogràfiques tan interessants com pretengueu, però que jo dono de bon grat a qui les vulgui. Si cal posar la qualitat humana, la individual, per damunt del nombre (i jo sempre ho he entès així), penso que els africans són, per naturalesa, gent acabada o gent sense avenir propi, per massa gastada o per massa primitiva; i el millor que podia haver-se fet en el continent sencer (perquè ara ja és massa tard) hauria estat arraconar bonament a una banda els indígenes i repoblar-lo amb llavor menys barata, tal com es féu a Amèrica, a la del Nord més que a l'altra. És pura hipòtesi retrospectiva, que ja no pot fer mal a ningú» (Calvet 1958: 311).

6. Aquesta revista, on es reproduïen diverses obres de Diego Rivera, al costat de Torres-Garcia o Baradas, passa a la història del muralisme mexicà pel text de David Alfaro Siqueiros: «Llamamiento de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana.» En aquest escrit-manifest llegim: «La com-

Pel que fa al cas concret de l'art africà, podríem tibar d'aquest fil en bona part de les cultures d'elit d'entreguerres: un fil fràgil, discontinu i, per això, difícil de relatar. És ben coneguda l'atracció que van sentir membres conspicus de l'avantguarda per l'art negre, i concretament en l'intent d'adaptació literària d'aquesta tendència, també a casa nostra.⁷ Lluny de la centralitat parisenca, en el sistema hispànic, García Lorca crea i teoritza sobre el negre en la literatura peninsular, i fa de mitjancer entre les literatures afrocaribenyes, especialment amb el cubà Nicolás Guillén. *Poeta en Nueva York* és llegit i glossat, com és sabut, per l'autor mateix, el 16 de desembre de 1932 a l'Hotel Ritz de Barcelona.⁸ Han estat assenyalats i comentats trets africanistes, per exemple, en la narrativa d'Espriu d'abans de la guerra.⁹ Amb tot, hi ha un altre vector que emergeix amb una força important des de les cultures populars d'Amèrica i d'Europa: la difusió de música d'arrel africana i afroamericana en sectors i àmbits

prensión del admirable fondo humano del «arte negro» y del arte «primitivo» en general dió clara y profunda orientación a las artes plásticas perdidas cuatro siglos atrás en una senda opaca de desacierto; acerquémonos, por nuestra parte, a las obras de los antiguos pobladores de nuestros valles los pintores y escultores indios (mayas, aztecas, incas, et., etc.). Afegix més endavant una clara superació d'un «primitivisme» banal: «Adoptemos su energía sintética, sin llegar, naturalmente, a las lamentables reconstrucciones arqueológicas («indianismo», «primitivismo», «americanismo») tan de moda entre nosotros y que nos están llevando a estilizaciones de vida efímera» (González 2000: 3).

7. Blaise Cendrars, poeta d'ampli ressò a la península Ibèrica, seria tal vegada el referent més significatiu. En la introducció de la seva *Anthologie nègre* (1921), traduïda al castellà l'any 1930 (Madrid, Zenit) assenyalava: «l'étude des langues et de la littérature des races primitives est une des connaissances le plus indispensables à l'histoire de l'esprit humain» (Villanueva 2002: 37-38). Una peça deliciosa de la recepció d'aquest poeta francòfon és: Blaise Cendrars, *Petits contes negres pels infants dels blancs*, traducció de Joan Llongueras i il·lustracions d'E.C. Ricart, Barcelona, Proa, 1929. Així mateix, Joan Teixidor (1936: 28) va publicar la ressenya d'*Antología de poesía negra hispano-americana* d'Emilio Ballargas (Madrid, 1935) a *Quaderns de Poesia*.

8. L'admiració de Bartra per la poètica lorquiana ha estat recollida en diversos escrits del poeta català. Seguint la lectura que el mateix poeta andalús va marcar, Bartra assimila els negres novaiorquesos amb els gitanos andalusos, expressió de *lo jondo*, allò d'adàmic i natural que ha de tenir l'autèntica poesia: «[García Lorca] només veu besllums de paradís en els negres de Harlem, en els quals la naturalesa encara canta i somia, criatures de misèria i desempar, però vives en el seu món màgic, on tenen un gran rei, el rei de Harlem, un presoner vestit de conserge, un rei les barbes del qual arriben fins al mar. Els negres de Harlem són per al poeta l'equivalent humà dels gitanos d'Andalusia» (Bartra 1999: 32).

9. Concretament en el conte «Cactus», recollit després a *Aspectes*, o el ressò tarzanístic a *Miratge a Citerea* (cf. Gavagnin & Martínez-Gil 1998: 178-179). En aquest sentit, tornem a valorar el comentari citat anteriorment de Joan Coromines en què assenyala precisament Espriu com un continuador d'una tendència *bàrbara* en la literatura catalana; cf. *supra* n. 4.

socials molt amplis; sens dubte, l'aportació més destacada de la cultura originària d'aquest continent al món contemporani. El jazz, el bolero, el blues o el tango participen d'una provenença comuna i assoleixen un reconeixement també per part de la cultura d'elit.¹⁰ No és agosarat dir, doncs, que els moviments de modernitat catalans anteriors al 1936 ja havien construït una afinitat envers l'art negre, sobretot des de les posicions més afins al surrealisme, en la mesura que entenien que l'home primitiu (és a dir, el negre), actua de manera instintiva, primària, no malmesa pels codis socials i de poder.

Tanmateix, si només féssim un recorregut historicoliterari per l'anomenat primitivisme, o més específicament l'art africà, no arribaríem a les motivacions més pregones que han fet desvetllar a Occident l'interès per aquest *altre* considerat inferior o, més vagament, primitiu. Una de les idees que van entrar en crisi al llarg del segle xx és la pretesa superioritat de la cultura occidental i la fe en la racionalitat. La transformació de la raó pura pràctica (*reine praktische Vernunft*) en raó instrumental (*instrumentelle Vernunft*) va posar sota sospita la racionalitat, fet que va propiciar, en diversos moments i de moltes diverses maneres, el retorn a l'emoció i al mite. Per bé que la modernitat filosòfica s'estintolava en el vector del progrés, ja a començament del segle xx i, sobretot, a partir de les dues grans guerres mundials, es va esbocinar una projecció positiva de la història. És cert que el *mal du siècle* va ser diagnosticat per una minoria —selecta— des de la Il·lustració, però la seva capacitat de convenciment no sembla quallar en un radi social més ampli fins després de la Primera Guerra Mundial. *Der Untergang des Abendlandes* (1916-1920) d'Oswald Spengler n'és una bona mostra.

10. Per exemple, l'impacte arreu on es va programar, de la *Revue Negro*, amb Josephine Backer al capdavant, va ser un fenomen que, aprofitant l'ona expansiva prèvia dels Ballets Russos de Diaghilev, va aconseguir associar modernitat amb un conjunt de coreografies i ritmes d'arrel negra. Pel que fa a la música contemporània, és significatiu que, en el manifest fundacional de «Discòfils-Associació Pro-Música» impulsat pel GATCPAC, es proclamí: «en el disc modern un instrument QUE VOL POSAR AL VOSTRE ABAST TOTA LA MÚSICA, les obres clàssiques dels grans mestres, les produccions representatives de la música contemporània, la música exòtica, el folk-lore dels diversos països, la música de civilitzacions llunyanes...», (Bernardo 1998: 19). La modernitat musical anava, doncs, de la mà de la recerca de fonts primàries, folklòriques o exòtiques. Baltasar Samper, missioner de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, interpretava en el Cercle Maristany el 1931 «un divertiment rítmic molt influenciat per l'estètica americana del jazz» (Bernardo 1998: 18). Anotem la publicació *Jazz magazine* (Barcelona, 1935-1936), revista del *Hot Club* barceloní, segurament el màxim exponent de la voga del jazz i de la música d'arrel negra a la capital catalana.

Però és sobretot després d'Auschwitz que defensar la idea de progrés ha esdevingut una insensatesa o una grolleria.¹¹

Per altra banda, la psicoanàlisi va posar en suspens el progrés entès com el pas de la infantesa a l'edat adulta, de la debilitat i la ignorància a la maduresa i el saber. La figura de l'adult ja no és considerada com la imatge impulsora del desenvolupament infantil; ans al contrari, l'adult ha après que la seva infantesa no pot ser definitivament abolida, que el polimorfisme de les possibilitats del nen és una reserva de valors. En l'origen, en l'aurora, es troba, no pas la perfecció, però sí la riquesa. La psicoanàlisi atorga una nova representació de la infantesa que de retruc modifica un nou model de l'origen. Retornat al seu estat originari, la separació progressiva esdevé decadència i la prova d'això és que engendra, a la llarga, nostàlgia per l'origen perdut i el desig de regeneració per mitjà de la ingenuïtat.¹²

En definitiva, la reivindicació del primitiu, de l'emoció i del mite, més enllà de les modes o fenòmens transitoris, passa per una revisió de la idea de progrés a Occident, per una reflexió sobre el sentit de la història o, el que és el mateix, sobre el propi concepte de temps. No cal insistir-hi gaire, ja que es tracta de preocupacions que són tothora presents en la poètica de qui, com Bartra, va escriure: «Tot origen és mite».¹³

11. Tenim present Torralba (2007: 9-19), Mèlich (2007: 41-57), Esquirol (2007: 58-71) i Tresserras (2007: 72-90).

12. Canguilhem (1999: 674). Bartra també va donar aquest valor regenerador a les regressions cap a la infantesa. En una carta a Jordi Pinell (New Haven, 23 de maig de 1961) escriu: «He deixat de banda, aquesta nit, el cant del poema en què estic ennavegat, un cant que m'ha estat molt difícil i del qual em falta la part final (el descens de l'ànima de foc de Màrsias des dels cims fins als peus de la Nit, per iniciar després una mena de pelegrinatge a través de símbols de la vida de l'home en la terra i en la història, de records d'infantesa, etc., una mena de re-naixença cap endarrera, de retorn al claustre matern i, ensem, de conquesta de la pau en la innocència)» (Bartra 1980: 71).

13. «Tot origen» dins Bartra (1985: 75). Agustí Bartra a «Poesia i mite» desenvolupa tota una poètica precisament en la dinàmica història enfront de mite: «La història passa. El temps, no [...] La poesia vol alguna cosa més que ser compresa en la seva desconfiança envers la història, perquè ella mateixa és història, però una història bastida sobre els símbols de l'ésser profund i essencial i les dades que prefiguren el futur [...] En tot mite batega una dinàmica auroral, una creació viva i incitadora. Els sistemes envelleixen, però els déus són immutables àdhuc en llurs metamorfosis, en llurs canvis per esdevenir la mateixa cosa, quan llur vigència s'ha evaporat, resten com a exponents essencials de l'imaginari fundat en la història i en la religió» (Bartra 1982: 12-13).

L'ADAM NEGRE ASCENDEIX

El mot *négritude* és encunyat per Aimé Césaire al *Cahier d'un retour au pays natal*, obra publicada per primer cop a la revista *Volontés* el 1939. La segona edició i definitiva d'aquest llibre va ser prologada per André Breton el 1947. Des d'una opció estètica hermètica, de ressons simbòlics molt personals i d'una violència verbal insòlita, Césaire crea un discurs polític al voltant del concepte de negritud, el qual defineix com el simple reconeixement del fet de ser negre, l'acceptació d'aquest fet, del destí del negre, de la seva història i de la seva cultura.¹⁴ L'assumpció, doncs, d'unes hipotètiques arrels comunes és pas indispensable per a la transformació d'una realitat que es vol negra, en contraposició ferotge amb la cultura blanca, la colonitzadora, la que legitima la seva superioritat pels valors de la raó. La negritud té, doncs, una utilitat: és una eina d'alliberament per a l'home negre del pes colonial i és la manifestació d'un esperit, una manera d'ésser, on tots els negres s'han de sentir reconeguts.

Després de la Segona Guerra Mundial s'activen de manera ineludible els processos d'alliberament nacional africans, els quals van acompanyats en molts casos d'una instrumentalització evident de la literatura com a arma de combat. A Europa, la intel·lectualitat *engagée* mostra la seva simpatia per unes veus reivindicatives que, alhora, s'expressen amb aquell primitivisme que l'avantguarda tant havia valorat. Jean Paul Sartre escriu per al pròleg a l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* (1948) de Léopold Sédar Senghor, el seu *Orphée noir* on manifesta meridianament l'assumpció del discurs anticolonial embolcallat d'un incert orfisme.¹⁵

L'emoció, segons va pontificar Senghor, és essencialment negra, dels homes capaços de moure's pel cor o per l'oïda, de sentir abans de veure; fenomenològicament oposats als blancs que accedeixen a la realitat a través de l'anàlisi i d'un coneixement

14. Cf. els intents de formulació política del concepte *négritude* per part Léopold Sédar Senghor (1977), un dels pensadors i poetes cabdals de la literatura africana del segle XX; especialment l'assaig *Problématique de la négritude* (1971), pp. 268-289.

15. Bartra que, en bona mesura, segueix la definició sartriana de negritud, modula el suposat orfisme: «[Sartre] anomena òrfica la poesia de la negritud perquè veu en ella expressat l'infatigable descens del negre en cerca de la seva Eurídice, perduda dins les ombres de l'Hades. Però si la negritud és necessitat, perquè és lluita de l'ésser negre per tal d'assolir la seva unitat i inserir-se al món en funció d'història, també és llibertat, perquè, més que un descens indispensable, l'ésser negre està vivint la seva ascensió, presa de la consciència del seu destí universal d'home lliure [...] L'Adam negre ascendeix!» (Bartra 1980: 82). La substitució d'Orfeu per Adam assenyala clarament el rumb —també la funció— de la seva escomesa.

sempre distanciat. Sartre, a l'*Orphée Noir*, abundarà en aquesta qüestió en atorgar a l'home negre l'exclusivitat de l'emoció. És un reduccionisme, com a mínim, pueril i que ben aviat rebrà crítiques contundents des de les mateixes files del moviment anticolonialista. Com ja havia defensat l'avantguarda, el primitiu o l'infant eren una garantia d'autenticitat.¹⁶ Sartre, en aquesta línia, atorga al negre —com una qualitat ontològica— la capacitat de relació directa amb la natura de manera immediata, sense intermediaris. La dialèctica, fortament polaritzada, entre blanc/negre, llum/foscor, raó/passió o opressió/revolució va travant un discurs més afí a les pulsions dualistes nietzscheanes que al materialisme històric. L'estratègia de la negritud passa per la revaloració de tot allò que s'havia identificat anteriorment com a negatiu i inferior. L'instintiu i el misteri tenebrós són cantats per aquest corrent poètic que reinventa el culte d'una Àfrica tel·lúrica, sensual, ancestral, anterior a la colonització. En aquest sentit, no és estrany que l'*Orphée noir* de Sartre hagi estat un text que, si bé va tenir una recepció ben contrastada en sectors afins a l'anticolonialisme, hagi estat desatès en la recepció de l'existencialisme, per exemple, a casa nostra.

En la poètica de la negritud, el ritme esdevé un element constitutiu, vital, de l'home negre. Trencant l'accentuació rítmica francesa, es vol un vers rítmic en què percudeixi el so del tam-tam. No es tracta només d'una nova —i identificadora— organització interna del discurs, sinó d'una sonoritat capaç de fer emergir l'essència de l'home negre. Hi ha una recurrència gairebé obsessiva del tam-tam en els poetes de la negritud, el qual imprimeix ritme i, alhora, és instrument de comunicació, perquè,

16. Bartra podia conèixer i valorar la vindicació a Catalunya d'un art infantil per part de la modernitat literària, com podia ser el cas dels seus estimats Joan Maragall o Joan Salvat-Papasseit. Ens agradaria, però, transcriure un text de Carles Riba a propòsit de la rondalla meravellosa i la seva funció (i la del mite) que coincideix de manera reveladora amb la de Bartra: «l'infant és lliure en la seva ingènua visió de les coses i de les causes, i no accepta límits en la seva comunicació amb les coses i amb els éssers no humans [...] La imatge de la seva creació pueril anirà sempre més amb ell, secreta i vivent, com la d'un país al qual s'ha de tornar. Si de gran és poeta, treballarà esforçadament, subtilment, per expressar les experiències acomplertes en un llenguatge d'una simple novetat, com la que li feia nou l'univers en el llenguatge de la seva infància. El llenguatge, tanmateix, que de la societat aprengué, amarant-se'n, sotmetent-s'hi, en primera i més pura acceptació de la prova de viure amb els altres, dels altres i per als altres, a través de la qual s'ha de salvar com a ànima i com a persona. Paral·lelament, i amb una vehemència anàloga, tendia tot ell a observar i fer seves les figures de destí que les rondalles, els mites, tenen fixades immemorialment. I per elles a disposar-s'hi. Perquè no és precisament una moral que comuniquen o ensenyen, sinó una immensa i fonamental experiència a l'estat pur» (Riba 1953: 8-9).

a través del seu repicar, es fa conèixer la bona nova del despertar d'una raça.¹⁷ Bartra traduïa el següent text de Césaire: «el ritmo, y tal vez hubiera tenido que empezar por ahí, porque el ritmo es en definitiva la emoción primera, plegaria y orden, que anuncia antes que nada su rumor. Anterior a la palabra, a la palabra a la cual llama y domeña, seduce y necesita, veo en el ritmo la *forma* del poema: mejor que la forma (palabra ambigua), es su *estructura*, su proyecto dictante, su globalidad instintivamente captada y organizadora» (Bartra 1969: 12). El ritme és també tothora reivindicat per Bartra perquè el mena cap a un temps primigeni, anterior al *logos*: «El ritmo es la forma en esta poesía, como en la Creación, que primero fue el ritmo, no el verbo; y, sin la voluntad europea de estructura, eyacula¹⁸ un lenguaje mágico-biológico que ignora la expresión lógica clásica».¹⁹

La connexió de la negritud amb el surrealisme es fonamenta i amplifica gràcies a Césaire, sobretot en l'àmbit francòfon. El desig d'alliberament de l'avantguarda, de retorn a l'origen de la vida espiritual i creadora, dels intents d'accedir a una forma primitiva de la sensibilitat i de la imaginació, va encoratjar uns autors que cercaven una forma d'expressió *altra*, més propera a la seves experiències i, per damunt de tot, radicalment diferents a les metropolitanes. S'evidencia, doncs, una voluntat d'allunyar-se de la praxi poètica de la centralitat parisenca, el desig de proximitat a uns orígens culturals i la necessitat de no ser simplement mera expressió d'una alienació: «Adam negre recull les runes del verb escolàstic i les converteix en ponts de comunicació sagrada i fraternal».²⁰ Segons Sartre, en Césaire, la gran tradició surrealista s'acaba i, alhora,

17. Segons Sartre: «espère que les échos de son tam-tam viendront réveiller les instincts immémoriaux qui dorment en lui» (1948: xxiv). Per a Janheinz Janh: «Tanto la cultura occidental como la africana poseían la escritura; aquella, la escritura alfabética; ésta, la escritura del tambor. La escritura alfabética puede conservar por mayor tiempo las noticias; la escritura del tambor puede difundir las noticias con mayor rapidez» (1963: 261); per a una valoració de l'impacte de Janh en l'obra de Bartra cf. *infra*.

18. Aquesta caracterització summament virilitzada del negre o, en aquest cas, de l'expressió negra, la trobem en Sartre, el qual defineix aquesta «raça» com: «la grang mâle de la terre, le sperme du monde» (1948: xxxii). El panssexualisme vitalista atribuït als negres serà un *topos* recurrent del moviment de la negritud.

19. Bartra (1964: 13). En aquesta antologia inclou dos poemes d'Aimé Césaire: *Tam-tam I*, dedicat a Benjamin Péret, i *Tam-tam II* dedicat a Wifredo Lam, personatges, doncs, molt lligats a la cultura centroamericana i caribenya tan propera a l'autor català. Com adverteix Desclot, Bartra relativitzarà el pes de la musicalitat en la poesia al llarg del anys per mor d'un sospitós abús (Desclot 1988: 29). Amb tot, cal distingir aquest ritme aural, que Bartra pondera tan positivament, d'una construcció més o menys sofisticada com pot ser la musical.

20. Bartra (1980: 83). Bartra considera la poètica de la negritud com una superació del surrealisme per la seva funcionalitat: «El surrealismo, para Césaire y en general para la poesía de la negritud, ha sido y en parte sigue siendo, no un medio de expresión, sino una dinámica y un método del espíritu, una praxis para la

pren el seu sentit definitiu i es destrueix. Aquest és sens dubte un dels principals hams pels quals Bartra es deixa atrapar en aquesta poètica de la negritud. La «insatisfacció» que el poeta català sentia pels camins fressats de la tradició pròpia (catalana) i per la resta de la tradició poètica occidental fa que trobi en aquestes propostes de veu africana una funció que havia desdenyat la seva cultura. Com va formular Miquel Desclot: «Bartra acusa la poesia del seu temps de verbalisme gratuït i esteticista, de manca de funció humana i coral, d'embadocament infecund en el somni, d'una banda, i en la música, de l'altra, d'incapacitat totalitzadora (total és un dels adjectius més recurrents en l'obra bartriana), i d'impotència per produir els grans cants de la vida».²¹

Bartra té molt present l'assaig de Janheinz Jahn, *Muntu. Umrise der neofrika-nischen Kultur* (1958).²² El punt de vista germànic visibilitza encara més la connexió entre els moviments neofrancis i el romanticisme europeu. En aquest sentit, creiem especialment estimulants per a la sensibilitat de Bartra les consideracions a propòsit de la història i del mite. Jahn, recolzant-se en Egon Friedell, defensa que la llegenda és l'única forma de pensar, imaginar i reviuir la història. Contràriament a una imatge

liberación de fuerzas latentes» (1964: 12). El poeta català, en el pròleg a la traducció del *Cuaderno*, es desmarca de la rigidesa escolasticista de l'avantguarda i escriu: «La palabra del poema era francesa, surrealista y africana, pero no se adhería completamente a ninguna de estas denominaciones» (1969: 7). Més endavant rebla: «El gran libro de la poesía surrealista no sería escrito en francés, sino en español, y no en París, sino en Nueva York. Lo firmaría la desesperación existencial de García Lorca» (1969: 8). En una carta a Joan Fuster, Bartra assenyala més meridianament l'atractiu i prevenció pel moviment surrealista: «¡Que passat de moda, però, se sent, o almenys sento jo, allò que podríem anomenar el surrealisme ortodox! La gratuïtat i els cops baixos de la imaginació, la irracionalitat practicada com un esport pel noi *snob* de casa bona, el joc fútil, els capbussaments en les latrines de la subconsciència, l'individualisme ferotge que no és altra cosa que soledat impotent, la musa onanista i el romanticisme putrefacte d'aquest moviment m'han repugnat sempre, i no per tradicionalisme o porugueses estètiques, tu saps prou que no es tracta d'això, sinó perquè el meu esperit, instintivament, ha tendit sempre cap a l'estructuració orgànica d'una visió superior del món, d'una *salvació cap a dalt*, i també per allò que tu saps que és el meu *humanisme*. Jo estimo la follia del foc, però no les fermentacions larvàtiques de les ànimes nafrades» (Carta des de la Ciutat de Mèxic, 27 d'octubre de 1952), cf. Fuster (1998: 159). Subratllem que el valor salvífic de la poesia és representat per un moviment ascensional (com el de l'Adam negre).

21. Desclot (1988: 27 i ss.) on citacions del mateix poeta confirmen aquesta insatisfacció i la *quête* d'una poètica original (en el sentit etimològic) i, alhora, futura.

22. Bartra fa servir l'edició mexicana (1963). De Janheinz Jahn hi ha també en l'àmbit hispànic: *Las literaturas neofricanas* (1971). Lamentablement, no és una obra gaire reconeguda ni citada en els tractats sobre postcolonialisme, malgrat que creiem que té un interès obvi pel que fa a la seva formulació original i, en el cas de la traducció espanyola, per una recepció singular en el sistema cultural hispànic; Jahn hi esmenta i comenta poetes afroamericans d'expressió espanyola o hi destaca un artista com el cubà Wifredo Lam.

objectiva de la història, s'aposta per la creació d'un mite creat per una *intelligentsia* africana, alternatiu al discurs europeu, el qual pretenia saber-se veritable i únic.

El Renaixement negre, l'indigenisme o el negrisme es congrien principalment als Estats Units i al Carib com a processos d'assumpció romàntica del *Volksgeist*, revalorització del passat mític i del grup ètnicosocial. La negritud, com la poesia romàntica, es fonamenta en tres conceptes: religió, misteri i salvació. Són conceptes que trobem adesiara en una poètica que reivindica l'animisme, la presència del sobrenatural en la natura, la màgia, el conjur de la paraula o la redempció d'una «raça» que, en alguns autors, arriba a formulacions de caràcter messiànic. Aquesta connexió entre el romanticisme i la negritud és advertida i —per damunt de tot— valorada per Bartra: «La palabra libera, transforma y crea, Funda, dijo Hölderlin. El mundo nace, muere y resucita en la palabra que es conjuro y creación, el pensamiento del hombre hecho acto decisivo. La palabra, en la poesía occidental, se ha caracterizado por expresar, tender puentes entre la fantasía y la realidad, arar oscuros territorios, unir lunas y asterias, saltar a la garanta de imágenes vírgenes; pero en general no ha podido ser el acto creador y la creación misma. Y sin embargo, lo sabemos, esto es lo que palpita en el seno de la cultura neoafricana. ¿Transmutación de valores? No; mucho más que esto: visión imperativa en un tiempo y en un espacio nuevos, acontecimiento anudado en los ojos grávidos de las estrellas futuras».²³

En l'assaig de Janh hi ha el capítol titulat: «La palabra y la conjuración». Segons l'autor, per a la cultura africana, la imposició d'un nom, l'expressió, crea allò anomenat. Anomenar és conjurar, és un acte creador. Si no existís la paraula, les forces restarien rígides: no hi hauria creació, ni canvi ni vida. El pensament humà converteix en realitat tot allò que pronuncia en la mesura que la paraula manté el decurs de les coses i l'altera, el transforma. La visió ha de ser sempre un imperatiu per damunt del temps i, al futur, se li ha d'ordenar com ha de ser. Per això, segons Janh, la poesia neofricana s'expressa en forma de mandat o, com diu Bartra, en «visión imperativa».

23. Bartra (1969: 18). Cf. l'exploració poètica de Bartra a través del pensament romàntic alemany a Desclot (1988: 30-31).

LA SAGETA BLAVA

Agustí Bartra, com explica Anna Murià, té un contacte directe amb la cultura afroantillana quan tot just desembarca a l'exili americà. El *merengue*, l'espectacle d'una *gallera* (el gall dramàtic, violent, tan present a l'obra bartriana) o el parlar dels negres dominicans són elements ben destacats en el relat biogràfic de la parella en els primers mesos d'adaptació en aquella nova realitat on «Àfrica i els ciclons es citaren».²⁴ La il·lustració de Joan Sunyer de l'*Oda a Catalunya des dels tròpics* ens reflecteix aquesta (re)presentació del poeta en un espai adàmic, envoltat de fetitxes, en un exili allunyat dels *flauteigs* enyoradissos i a la recerca de l'essència originària: «Tu ets la terra / l'arbre, / el foc».²⁵

Entre l'obra de Bartra com a traductor d'aquella primera dècada a l'exili, cal destacar l'*Antologia de la lírica nord-americana*, un projecte suscitat, segons l'autor, ja a Adge, però que no es va materialitzar fins al 1950 als Estats Units. En aquesta antologia hi és present, com no podia ser d'altra manera, Langston Hughes, el poeta *negro*, de qui Bartra ressalta la seva capacitat per traslladar l'esperit del *blues* i dels *spirituals* a la seva obra, així com el seu to messiànic i de revolta.²⁶ Ens sembla particularment

24. «En un petit espai circular, l'espectacle més fort que hom pugui imaginar. Sang, i becs enardits, i agonia. Rostres negres i exclamacions incomprensibles; de primera impressió, el dialecte espanyol d'aquells negres excitats ens era totalment estrany. Jo tancava els ulls» (Murià 1990: 119). La mateixa autora va escriure una prosa de caràcter poètic, *El fantasma del gall*, on es recreen escenes de *santería*, publicada a *Lletres*, núm. 5 (gener, 1945). Bartra va establir ben aviat relacions amb poetes dominicans: «Un dels primers fou el poeta Héctor Incháustegui, de rostre fosc barrejat d'indi i d'espanyol, indolent, antitrujillista passiu i comunista platònic; tenia un llibre de poemes de tendència surrealista i revolucionària, en vers lliure, titulat *Poemas de una sola angustia*. Era com un Maiakovski inferior, sense imatges brillants ni sorprenents, però amb passió i amb inflexions de veritable poeta» (Murià 1990: 126). De fet, un enquadrament ideològic i estètic perfectament ajustat als corrents negristes.

25. Agustí Bartra, *Oda a Catalunya des dels tròpics*, Mèxic DF, 1942.

26. Aquesta traducció de Bartra gairebé coincideix en el temps amb la primera del poeta *negro* feta en català i a Catalunya pel músic Enric Gispert a la revista *Curial* (desembre 49 - gener 50). Gispert tradueix «El negre parla de rius» de Hughes, a l'article «Dues notes de cultura afro-americana. Sobre jazz» on posa al dia els lectors de *Curial* de la renovació d'aquest gènere musical. El to d'*spiritual* va ser emprat diverses vegades en la poesia espriana d'aquells anys; recordem, per exemple, «Veient Rosie a la finestra», inclòs a *Les cançons d'Ariadna* o «Spiritual, amb la trompeta de Louis Armstrong» dins *Les hores*. Langston Hughes va ser a Espanya durant la Guerra Civil com a brigadista. Els seus escrits sobre aquesta experiència han estat recollits i traduïts

significativa la incorporació com a *addenda* de poesia «aborigen», és a dir, d'indis americans, i la de tres cançons «negres». Per a Bartra aquesta poesia «visqué la seva variada funció de cant, dansa, litúrgia, crònica i ritual de màgia. I tem, justificadament, que poca cosa deu haver quedat del borboll inicial» (Bartra 1983: 305). La ponderació bartriana a partir de criteris antropològics o religiosos mostra una poètica (funcional) que sintonitza, expressament o no, amb la defensada per Sartre o per la negritud.

Segons ens explica Anna Murià, Bartra va rebre l'encàrrec de preparar el llibret d'un ballet per a la universitat negra de Washington. És el text «La torre i la campana (poema-ballet)» dedicat al seu fill Roger i datat a Long Island el 1950.²⁷ *A priori*, seria una oportunitat per a evidenciar lectures de la negritud, perquè, tal com ho explica Murià: «convenia que hi fos insinuada la idea del problema racial». Segons sembla, en el projecte inicial hi havia d'haver un binarisme blanc/negre, la superació del qual permetia fer sonar la campana, element simbòlic i escènic preeminent.²⁸ La contraposició de colors no apareix, però, en el text editat posteriorment. La dansa —recordem-ho— era una de les expressions privilegiades de l'art negre. Segons

al castellà: Lanston Hughes (2011). El poeta *negro* relata l'ambient jazzístic de Barcelona sense concretar-ne els espais, ¿podia haver freqüentat el *Hot Club*?

27. Incorporat a *L'evangeli del vent*, III *Les gàrgoles coronades d'estrelles*, dins *Obra Poètica I* (1985: 144-150). No té variants significatives respecte al text de la primera edició: Bartra (1956: 71-78).

28. «Un diumenge d'aquell febrer (el 19), vingueren Joan [Junyer] i Maria Dolors, acabats d'arribar de Washington, on ell havia inaugurat una exposició i havia rebut l'encàrrec de preparar dos o tres ballets per a la Universitat negra de la capital. Junyer es proposava presentar-ne un de Bartra; caldria donar la idea central del ballet i escriure un poema adequat; convenia que hi fos insinuada la idea del problema racial. Nota del dia 20. Agustí estigué pensant tota la nit en el ballet. Tingué la idea vaga d'una campana. Al migdia següent la idea es concretà: al centre de l'escena hi hauria una campana mig blanca mig negra; el batall el formarien dues figures, una blanca i una negra; quan les figures estarien juntes, sonaria la campana, quan se separarien no hi hauria so. Nota del dia 21. Avui ha completat la idea: sortirien quatre figures més, els quatre vents, vermells el de l'esperit, blau el cel, verd el del mar, groc el de la terra. La campana, serà la nova campana del futur. Nota del 2 de març. El poema-ballet avança. El preludi escrit primerament ha estat eliminat. Ara hi ha el cor dels vents i el cor de les hores, recitables en escena, i el cos sòlid del poema. Es divideix en dues parts: 1ª, La torre, 2ª, La Campana. Junyer, dissabte, aprovà el poema i el fragment que ja estava escrit. La setmana que ve se l'emportarà a Washington. Nota del 20 de març. Els Junyer han tornat de Washington. El ballet ha plagut molt, però cal esperar l'any vinent per a veure'l realitzat» (Murià 1990: 202-203). Si acarem aquestes indicacions amb el text publicat a l'*Obra poètica*, constatem l'evolució tant conceptual com estructural del poema-ballet. També cal tenir present que és precisament Joan Junyer, la il·lustració del qual acompanya *Oda a Catalunya des dels tròpics*, qui promou aquest projecte; per a una valoració del pintor i la seva amistat amb Bartra cf. Murià (1990: 148-149). Caldria, però, un treball que posés en relació els avatars biogràfics d'un i altre artista, així com les concomitancies estètiques de tots dos, tan afins al primitivisme o determinades concepcions mítiques; cf. Garcia (2004).

Mircea Eliade, totes les danses haurien estat sagrades en el seu origen, perquè haurien tingut un model extrahumà.²⁹ En aquest sentit, haurien reproduït els moviments de l'animal totèmic o emblemàtic, o els dels astres, i constituïrien rituals en si mateixes. El context en què Bartra desenvolupa el ballet és eminentment germinal, còsmic: d'«els germans que s'uniren en el sílex i el càntic». Segons l'antropòleg romanès, una dansa imita sempre un acte arquetípic o commemora un moment mític: és una repetició i, en conseqüència, una reactualització d'un *in illo tempore*, d'aquell temps primigeni. En el poema veiem la contraposició d'un temps humà, la història, sempre perible: «I hagueren els homes— / passaren sense nom» amb el temps abolit, el mític, que s'assoleix a través del ritual de la dansa: «Sols en l'abraçada eterna / canta l'Ànima dual... // La unió del doble ritme / farà l'amor triomfal».³⁰ El ballet per a la universitat negra de Washington és, més enllà de reivindicacions de caràcter racial o social, una reflexió sobre el caràcter màgic de la dansa, sobre la suspensió del temps o sobre el caràcter religiós de la poesia. O, dit d'altra manera, tenint present Rilke, sobre l'exigència d'una funció soteriològica de la poesia, concebuda com la síntesi radical de veritat i bellesa.³¹

En el poema «El carro de l'elegia» podem trobar diverses especulacions sobre el temps a partir de la seva simbologia.³² Al llarg dels segles i de les cultures, hi ha hagut dues grans teories sobre el temps: la circular i la lineal; el temps com una gran roda,

29. Bartra podia haver tingut presents lectures antropològiques en l'elaboració d'aquest llibret. Una obra com la de Mircea Eliade, en molts aspectes continuador de J. G. Frazer, havia de sentir-la molt propera en interessos i plantejaments. No disposem d'indícis per a assenyalar amb certitud unes lectures precises. En el moment de la redacció del poema «La torre i la campana» acabava de sortir el *Traité d'histoire des religions* (París, Payot, 1949) que serà seguit per *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétitions* (París, Gallimard, 1951). Pel que fa a l'anàlisi concreta de la dansa, emprem l'edició castellana: Eliade (1985: 34-39).

30. Aquesta contraposició és molt present, segons Eliade, en els pobles «primitius»: «el tiempo viejo está constituido por la duración profana, en la que se han ido inscribiendo todos los acontecimientos sin alcance, es decir, sin modelos arquetípicos [...] en los primitivos la verdadera historia es una mitohistoria, que registra únicamente la repetición de los gestos arquetípicos revelados por los dioses, los antepasados o los héroes civilizados en el tiempo mítico, *in illo tempore* [...] En la aspiración a *volver a empezar una nueva vida en el seno de una nueva creación* apunta también el deseo paradójico de llegar a inaugurar una existencia ahistórica, es decir, de llegar a vivir exclusivamente en un tiempo sagrado. Lo cual equivale a proyectar una regeneración de todo el tiempo, una transfiguración de la duración en “eternidad”» (Eliade 1981: 402).

31. En una carta a Joan Fuster, Bartra (Mèxic, 16 de novembre de 1950) escrivia: «Crec que tota gran poesia és sempre religiosa, és a dir, que es refereix al misteri de la vida i de l'esperit, i que aporta una «solució» o, millor, una salvació. És en aquest sentit que m'interessa la poesia; la resta... són versos» (Fuster 1998: 88).

32. Poema que és inclòs, com «La torre i la campana», al volum *L'evangeli del vent*, en el capítol III *Les gàrgoles coronades d'estrelles*.

el qual ha estat present en cultures com l'asteca, la grega o la hindú, o el temps que va dels orígens fins al final, com ha estat recurrent en la nostra cultura occidental. La representació del temps com una mena de línia té en origen la necessitat de pensar-lo circumscrit en l'espai. Davant la dificultat de discernir l'essència del temps, el moviment en l'espai, el mòbil que va d'un lloc a l'altre, pot representar-ne el flux; és la coneguda sageta del temps: passa i no torna. Com l'ex-libris de Bartra on la sageta apunta un ocell, revela l'objectivació, l'elecció, el temps orientat. Així ho expressa el poeta: «Davant meu s'estenien els camins de ma infància: / reveia la sageta / blava de l'oreneta / clavar al pit de la tarda un anhel estival». Certament, tots els símbols per a representar el temps són ambivalents. La concepció del temps circular, tan visible en la roda del carro, és també molt present en la poètica bartriana. Voltes i més voltes, repetició i, alhora, novetat que s'incorpora: «Cant i carro que duen, a través dels hiverns / i per fosques roderes, / l'esperança que brilla en els astres eterns / i en altres primaveres». També en aquestes experiències i representacions seria possible trobar les llavors de la linealitat, així com del messianisme, de la història o del progrés. Tanmateix, més enllà de l'ús d'una simbologia recurrent, en Bartra s'imposa «el cant de mon ànima» i la seva capacitat de reformular-se de bell nou, l'efecte i la finalitat de la poesia.

En una carta a Roura-Parella, des de Mèxic D.F., el 10 de setembre de 1966, Bartra escrivia: «Només el temps és destí, i ens fa dansar, a poc a poc o de pressa, en les metamorfosis que volen parir la *caiguda*. Goethe, em dieu, preferia que el temps fos en espiral; en canvi, Thomas Mann el concebia circular: espai i moviment en maridatge. En la meua *Desena Elegia* em veig a mi mateix pujant per l'escala de cargol pintada de blanc de la nostra casa de Zoyatzingo, acompanyat pels anys i els records, però l'escala, per màgia de poesia, ha estat transmutada en “la flor en espiral del temps” i *En la lenta ascensió / cap estrella no cerca el destí en el meu rostre / —lliure ja de la màscara d'esquívol argentviu de les interrogacions— / des de la primavera gegantina del cel sense història, / empremta gebrada del peu descalç de la Deessa...* Tornant al tema del temps, i per resumir-lo en allò que ens afecta: o s'ha de patir l'arrel o s'ha de patir l'ala. Així podria parlar Zaratustra» (Bartra 1980: 101-102).

La circularitat conjuga millor amb l'estabilitat, la linealitat, amb el canvi. Segons Mírcia Eliade, en les cultures que solem denominar primitives o arcaïques els actes humans no tenen un valor intrínsec i autònom; són i tenen sentit (dues coses coincidents) en la mesura que remetent a quelcom que els transcendeix i que fa referència als orígens. La vida humana és la repetició d'uns gestos paradigmàtics que ens remetent a una ontologia original. Tota creació repeteix l'acte cosmogònic per excel-

lència: la creació del món; en conseqüència, tot allò fundat ho és en el centre del món. La poètica bartriana sembla un cop més que vulgui desprendre's de la «insatisfacció» que abans esmentàvem per assolir un valor creador, «totalitzador» (altre cop) en el sentit ontològic més recte. Aquí rau per a Bartra la seducció de les poètiques de la negritud: «La diferència fonamental entre la poesia d'Occident i la neoafricana està en què [*sic*] aquella s'ha realitzat genialment per a *expressar-se*, mentre que en aquesta éssers i objectes sorgeixen en el poema per virtut d'un conjur i fan més que expressar-se: *existeixen*».³³

Bartra explicava de la manera següent la funció de la poesia a propòsit de Senghor: «[la poesia] equival a una referència a aquell punt original de la creació que significa el Ntu de la filosofia africana: la força universal còsmica on coincideixen l'ésser i l'ens. Janheinz Janh —en el seu llibre *Muntu*— compara el Ntu amb allò que buscava Klee: «Cerco un llunyà punt original de la creació on pressento una sola fórmula per a l'home, l'animal, la planta, la terra, el foc, l'aigua, l'aire i, ensems, totes les forces cícliques.» No hi ha en el *Ntu* tensió de contraris perquè la força i la matèria mai no han estat separades. Així, una poesia, un esperit de poder l'obrar del qual és essència i ésser» (Bartra 1980: 84). En la mimètica de l'arquetip, no hi ha un avenç ni retrocés; hi ha un present que, en la repetició original, rememora els orígens. No només els rituals tenen el seu model mític, sinó que qualsevol acció humana té la seva eficàcia en la mesura que repeteix exactament una acció duta a terme al començament dels temps; un òrfic, per posar un exemple, repeteix a través del seu cerimonial d'iniciació les gestes originals d'Orfeu. No es posa l'èmfasi en els canvis ni en les singularitats, sinó en allò que roman, que es repeteix i té sentit (i funció) en el futur. Els actes obtenen sentit en la mesura que imiten o repeteixen un arquetipus: «La negritud és una innocència perduda que només va existir en un passat llunyà, una esperança que es realitzarà en la Ciutat futura, instant de fusió panteista amb la naturalesa, anhel de coincidir amb tota la història de la humanitat, actitud existencial i conjunt objectiu de les tradicions de l'Àfrica negra».³⁴

33. Bartra (1980: 84). Sense massa esforços podríem relacionar aquesta dicotomia amb els plantejaments romàntics de Jacob Grimm, que enfrontava una *Kunst Poesie*, poesia d'art[ifici], davant d'una *Natur Poesie*, poesia natural, concebuda com a creació espontània. A partir d'aquests plantejaments, André Jolles desenvoluparà el concepte d'*einfache Form*, forma simple, elemental, que tant efecte ha tingut en la teoria literària de la segona meitat del segle xx, sobretot en el camp de l'etnoliteratura. La poesia que reivindica Bartra podria entendre's també com una recerca d'una *forma simple* per aquesta aspiració de «vouloir dire et signifier l'être et l'événement» (Jolles 1972: 42).

34. Bartra (1980: 82). La recerca d'aquesta unitat còsmica és comuna a totes les cultures. L'assaig de Janh esmenta repetidament l'*ntu*, la força on coincideix l'ésser i l'ens, i fa esforços per situar aquesta percaça en

QUIQUIRIQUIC

Bartra no solia parlar per veu d'altri: les introduccions primerament de l'antologia *Adán negro* i, després, del *Cuaderno de un retorno al país natal* d'Aimée Césaire no són aproximacions innòcues a exotismes o efusions solidàries amb la lluita anticolonial. No escriu des de la simpatia, sinó des de l'empatia d'unes veus poètiques que intenta anostrar-se. Murià explica que, en la dècada dels seixanta, Bartra continuava forjant la seva poesia. I esmenta la traducció dels poetes negres de llengua francesa, que coincideix amb la traducció d'André Breton i amb la de l'obra poètica completa d'Apollinaire. L'orfisme d'Apollinaire —reivindicat precisament en aquells anys per Octavio Paz—,³⁵ el summe pontífex del surrealisme, i les poètiques de la negritud descriuen unes inquietuds coherents respecte al discurs més central de la modernitat literària. També cal tenir present que la negritud i els moviments d'alliberament nacional africans van ser molt ben rebuts en l'àmbit polític llatinoamericà més radical.³⁶ Amb tot, Bartra es mostra extremadament cautelós amb la deriva política de la negritud: «El *Cuaderno* es por definición el poema de la negritud, término que en los últimos

l'àmbit de la cultura occidental contemporània. Esmenta el cas de Breton, el qual buscava *quelcom* quan escrivia: «Todo nos lleva a creer que existe un punto del espíritu a partir del cual no se conciben ya como contrarios la vida y la muerte, lo real y lo imaginado, el pasado y el porvenir, lo comunicable y lo incommunicable, lo elevado y lo profundo» (Janh 1963: 138). La *coincidentia oppositorum* és una de les maneres més recurrents d'al·ludir al diví. Bartra manlleva directament de l'assaig de Janh, el testimoni de Klee.

35. Fem referència a la il·luminadora lectura i traducció d'Octavio Paz (1972: 31-41) del poema d'Apollinaire «El músico de Saint-Merry» (Delhi, 1965). El caràcter intrínsecament profètic que l'autor francès s'atorga com a poeta, juntament amb la imatgeria robòtica d'aquest nou Orfeu, ens recorda el Caliban d'*El gos geomètric*; en una entrevista amb Feliu Formosa va manifestar: «Més o menys palesos, en *El gos geomètric* hi ha la problemàtica tràgica de l'home actual, la seva alienació i allunyament de les fonts de la vida. Caliban, en aquest poema, hi és vist com l'home unitari universal esclafat pels mateixos problemes i límits i aspirat pels mateixos somnis» (Bartra 1980: 193). En una carta al seu fill Roger, Bartra declara el seu escepticisme sobre les ideologies, fonamentalment el marxisme i el freudisme, i assenyala la seva fe en la persona, contraposada a l'adotzenament de l'individu en la societat actual: «Jo no puc creure, no, no puc, en un metge brutal; no puc adherir-me a cap doctrina o disciplina que no comporti una filosofia de la vida, una transcendència d'origen no diré religiós, perquè aquest mot és molt ambigu, però sí purificador i visionari del futur. Un món futur de milions i milions de Calibans o homes-robots tips, no és una perspectiva abellidora» (cf. Murià 1990: 296).

36. D'una especial rellevància és l'impacte de la traducció de Franz Fanon, *Les damnés de la terre*, publicada el 1963 al FCE i després: *Por la revolución africana. Escritos políticos* (FCE, 1965). Fanon no és esmentat en el pròleg d'*Adán negro*, però sí en la traducció del *Cahier...* de Césaire i segurament a partir de l'obra que el va donar a conèixer: *Peau noire, masques blanches* (1952), de la qual Janheinz Janh fa un obligat esment.

años se ha erosionado y hecho ambiguo, debido sobre todo a motivaciones de índole política» (Bartra 1969: 14).

La recreació per part de Bartra de la figura de Caliban a *El gos geomètric* s'inscriu perfectament en les anomenades contraescriptures, tan presents en els escriptors postcoloniales.³⁷ Caliban, sense cap mena de dubte, seria emblemàtic en aquest aspecte, perquè ha estat tal vegada l'al·legoria de la colonització més emprada per les literatures neoafricanes, titllades precisament com a literatures calibanesques.³⁸ L'any d'aparició de la traducció de Bartra del *Cuaderno de un retorno al país natal*, Aimé Césaire publicava *Une Tempête*, segurament la contraescriptura més difosa de *The Tempest* de Shakespeare. Tanmateix, i al marge de la literatura de la negritud, Caliban era ja una figura emprada des de finals del segle XIX en la literatura llatinoamericana, i va ser especialment propalada per la Cuba revolucionària que denunciava, a través del personatge shakespearí, l'agressió imperialista (Vega 2003: 238-245).

La inclusió a *Adán Negro* d'un text d'Ogotommeli fa palesos els interessos més específicament antropològics de Bartra. Aquest personatge africà va centrar el treball de Marcel Griaule, *Dieu d'eau* (París, 1948), i era (pretesament) el testimoni oral d'un caçador ancià i cec, com Homer, del territori Dogon del Sudan, anomenat Ogotommeli.³⁹ L'etnografia europea va mantenir a bona part del segle XX una relació de complicitat respecte al colonialisme. No és gairebé fins a la segona meitat del segle XX quan aquesta àrea de coneixement cedeix la paraula a l'*altre*, quan la «asimetria» comença a trontollar.⁴⁰ Bartra fa un breu comentari i justificació sobre la

37. «La contraescriptura puede definirse [...] como una forma literaria vicaria y apendicular, porque depende de otras obras, pero, a la vez, como un acto crítico, ya que no es sólo una imitación, sino también un comentario, desde la ficción, de la obra matriz» (Vega 2003: 236). Recordem que Bartra ja havia emprat el nom de Caliban en l'obra narrativa, concretament a *Xabola* i, després, a *Crist de 200.000 braços*; per a una anàlisi del personatge de Caliban en aquestes obres i la seva genètica, cf. Oriol González Tura (2009: 9-11).

38. Especialment notòria ha estat la presència d'aquest personatge shakespearí en les literatures africanes d'expressió portuguesa. A Moçambic, João Pedro Grabato i Rui Knopfli van fundar la revisat *Caliban* (1971-1972), una de les publicacions literàries més importants del sud d'Àfrica, i Manuel Ferreira, capverdès d'adopció, titularà la primera aproximació historiogràfica de les literatures africanes lusòfones: *No Reino de Caliban*, 3 vols., Lisboa, Seara Nova e Plátano, 1975, 1976 i 1985.

39. L'antropologia actual titlla precisament de *mythe Dagon* els relats que, com el d'Ogotommeli, no són textos autòctons, sinó que han estat elaborats i concebuts pels investigadors; cf. Goody (1999: 175-176).

40. Als etnògrafs els devem la concepció del negre i la invenció de l'ànima negra, un relat d'una única direcció. Per asimetria entenem el fet que els europeus, al llarg del segle, haguessin construït un relat sobre el món sense considerar ni de bon tros acarar els altres relats. S'inicia una rectificació i un tomb a partir de la segona meitat del segle XX: «[Michel Leiris] profetizó que, en el futuro, hablarían y responderían los estudiados y los

inclusió d'un text de caràcter marcadament antropològic dins d'una antologia poètica. Una vegada més, hi trobem l'empelt mític del relat com a via de coneixement i de formulació intrínsecament poètica: «La càrrega mítica de la seva saviesa és contínuament travessada de poesia visionària i les paraules que confià eren la Paraula d'un poble, «aqueixa cosa tan indispensable a tots els éssers com el sistema de l'univers», com diu el mateix Ogotemmelí, la paraula que porta la unitat còsmica que l'home ha trobat en el seu interior, allà on les imatges de la història s'endormisquen i les de la poesia estan fulguralment despertes» (Bartra 1980: 81).

Tal com la història ens il·lustra, la nostàlgia d'una Reserva original d'autenticitat on els éssers viuen a recer de l'alteració, de la degeneració, i on tot és preservat, no deixa d'amagar, sota l'encís de l'arcaisme, el vertigen nihilista. Però també hi ha concepcions que refusen la linealitat del temps i alhora no són sospitoses de cap temptació retrògrada. La comparació de la història de diverses societats o bé dels diversos estadis d'una sola, amb la diversitat de relats, és la proposta defensada per Claude Lévi-Strauss a *Race et Histoire* (1952) o a *Diogène couché* (1955).⁴¹ Tot superant els plantejaments de Lévy-Bruhl, la «nova etnologia francesa» va veure que les societats anomenades primitives no representaven etapes superades pel progrés de les societats civilitzades, sinó que són altres solucions a problemes anàlegs. El relativisme de l'etnòleg genera una tolerància cultural que impossibilita una teoria unilateral de progrés. Bartra no busca tant el contrast com l'analogia respecte d'unes cultures que van a la recerca del

observados, los objetos de ese discurso y de esas disciplinas y saberes. La primera parte de esta afirmación —la del que no habla sobre sí, sino que es hablado o ficionalizado—recurre en la obra de Edward W. Said y Gayatri Spivak; la segunda, esto es, la idea de la mirada devuelta, de la respuesta del colonizado, había comparecido de forma conspicua en el *Orphée noir* de Sartre y reaparecerá en su prólogo a *Les damnés*» (Vega 2003: 47). A començament del segle xx, Lévy-Bruhl va pontificar que l'actitud espiritual de l'home primitiu és prelògica: «els objectes, els éssers vius, els fenòmens poden ser, de manera incomprendible per a nosaltres [occidentals i, per tant, lògics], a la vegada ells mateixos i alguna altra cosa» (cf. Vega 2003: 133). Per als europeus, aquests pobles no tenien història i eren objecte d'estudi, per tant, de l'antropologia; la seva cultura es dipositava en museus de l'home i no d'art. Des d'aquest plantejament, el joc que fa majoritàriament l'etnologia al colonialisme ha de ser tingut en compte, contrapuntat.

41. En l'assaig de Janh (1963: 258-259) trobem una referència més aviat adventícia a l'obra més reconeguda de Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, en relació al caràcter suposadament àgraf de les cultures africanes. Lévi-Strauss també va posar en evidència que l'interès de les ideologies progressistes per l'estudi de societats inferiors arrancava justament en el moment que s'accelera la seva pròpia desaparició en nom del progrés. La crítica de l'etnòleg francès anava directament adreçada a J. P. Sartre i a una idea de progrés marxista que tracta de convertir a la causa revolucionària del progrés unes societats que havien estat deixades en el seu primitivisme, quan no estaven colonitzades, és a dir, explotades en nom de la civilització.

punt llunyà, origen i futur, com Klee o com Césaire. El poeta català redescobreix en Senghor els valors eminentment poètics de l'animisme: «En la evolución de las concepciones humanas del mundo, la fase animista precedió a la fase religiosa, la cual a su vez fue anterior a la fase científica [...] Del animismo nacieron las mitologías de donde surgieron luego las religiones. La palabra mágica, como técnica animista, será el Nommo africano, vehículo del nexo total en la filosofía Ntu, la unidad redescubierta donde, según Senghor, se reconcilian el león, el toro y el árbol» (Bartra 1969: 16).

Al llarg de la seva obra, Bartra mostra la superació d'un primitivisme entès com antònim de «civilitzador», la superació d'un binarisme a què va reduir Sartre la negritud en el seu *Orphée noir*. El poeta català, a través dels seus interessos antropològics, sobrepassa unes concepcions materialistes de la història més pendents del context, la circumstància, que de l'home. La construcció del mite el mena cap una única direcció, tal com ho expressa magistralment en el que és un dels cims de la seva obra poètica: *El gos geomètric*. Bartra s'adreça amb un caminar obstinat cap al seu origen, cap al lloc on havia estat concebut i d'on havia estat expulsat, un lloc alhora precís i infinit, on l'individual s'articula com a universal, l'evident amb l'enigmàtic:

Ombra
torno
vers
la
teva
vagina:
baixo
a
esperar
la
meva
naixença
baixo
quiquiriquic.

JORDI CERDÀ SUBIRACHS
Universitat Autònoma de Barcelona

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ANTLIFF, Mark & Patricia LEIGHTEN (2001) *Cubism and Culture*, London, Thames & Hudson.
- BARTRA, Agustí (1956) *L'evangeli del vent*, Ciutat de Mèxic, Biblioteca Catalana.
- (1964) *Adán Negro. Poetas negros de lengua francesa*, prólogo, selección y traducción de Agustí Bartra, México, Ediciones Chac-Mool.
- (1969) «Prólogo» a Aimé Césaire, *Cuaderno de un retorno al país natal*. Prólogo y traducción de Agustí Bartra, México, Biblioteca Era.
- (1980) *Sobre poesia*, Barcelona, Laia.
- (1982) «Poesia i mite», *Faig*, 18, pp. 12-13.
- (1983) *Antologia de la lírica nord-americana*, Vic, Eumo. [1a ed., Mèxic, 1951.]
- (1985) *Obra poètica completa*, I, Barcelona, Edicions 62.
- (1999) *Dos poetas a Nova York: Hart Crane i García Lorca*, Terrassa, Ajuntament de Terrassa («Papers Bartra», II).
- BERNARDO, Sam (1998) *El Cercle Maristany El Mur (1919-1950): dos moments culturals brillants*, Sant Pere de Ribes, Ajuntament de Sant Pere de Ribes.
- CALVET, Agustí (1958) *Tots els camins duen a Roma*, Barcelona, Aedos.
- CANGUILHEM, Georges (1999) «La decadencia de la idea de progreso», *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 72, vol. XIX, pp. 669-683
- CENDRARS, Blaise (1929) *Petits contes negres pels infants dels blancs*, traducció de Joan Llongueras i il·lustracions d'E. C. Ricart, Barcelona, Proa.
- CONTRERAS, Jesús & Ignasi TERRADES (1984) «L'exhibició d'aixants a Barcelona, l'any 1897», *L'Avenç*, 72, pp. 506-512.
- COROMINES, Joan (1992) *Diccionari Etimològic i Complementari de la Llengua Catalana*, vol. I, Barcelona, Curial.
- DESCLOT, Miquel (1988) «Les constants en la poètica de Bartra, segons apareixen a *Sobre Poesia*», *Faig*, 30, pp. 25-47.
- ELIADE, Mircea (1981) *Tratado de historia de las religiones*, Madrid, Cristiandad.
- (1985) *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza Editorial.
- ESQUIROL, Josep M. (2007) «És el progrés el que de debò importa?», *Qüestions de vida cristiana*, 228, pp. 58-71.
- FUSTER, Joan (1998) *Correspondència 2. Agustí Bartra i altres noms de l'exili americà*, a cura de Santi Cortés, València, Edicions 314 / Universitat de València.

- GARCIA, Josep Miquel (2004) *Joan Junyer: assaig biogràfic*, Barcelona, Mediterrània.
- GARRUT, Josep Maria (1999) «A Barcelona nasqué l'escola mexicana de pintura», dins *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, II, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 239-246.
- GAVAGNIN, Gabriella & Víctor MARTÍNEZ-GIL (1998) «Notes» a Salvador Espriu, *Aspectes* OC-EC, vol. 4, Barcelona, CDESE / Edicions 62.
- GISPERT, Enric (1949-1950) «Dues notes de cultura afro-americana. Sobre jazz», *Curial*, 4, pp. 5-6.
- GONZÁLEZ MADRID, María José (2000) *Vida americana*, I (1921), edició facsímil, València, IVAM / L'Eixam.
- GONZÁLEZ TURA, Oriol (2009) «Agustí Bartra de *Xabola* a *Crist de 200.000 braços*. La recerca de la veu», treball de recerca, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona.
- GOODY, Jack (1999) *Representaciones y contradicciones*, Barcelona, Paidós.
- HUGHES, Lanston (2011) *Escritos sobre España*, Madrid, La Oficina.
- JANH, Janheinz (1963) *Muntu. Las culturas neoafricanas*, Mèxic, FCE.
- (1971) *Las literaturas neoafricanas*, Madrid, Guadarrama.
- JOLLES, André (1972) *Formes simples*, Paris, Seuil.
- LAFONT, Robert (2006) «Epíleg», dins August Rafanell, *La il·lusió occitana*, vol. II, Barcelona, Quaderns Crema.
- MÈLICH, Joan-Carles (2007) «El progrés ètic després d'Auschwitz», *Qüestions de vida cristiana*, 228, pp. 41-57.
- MORA, Antoni (2005) «Joan Maragall (1860-1911): poètica i política del desempar», *Filosofia Catalana*, I, pp. 1-17.
- MURIÀ, Anna (1990) *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*, Barcelona, Pòrtic.
- PALAU FABRE, Josep (2006) *Picasso i els seus amics catalans*, Barcelona, Galàxia Gutenberg / Cercle de Lectors.
- PAZ, Octavio (1972) «El músic de Saint-Merry», a *Puertas al campo*, Barcelona, Seix Barral, pp. 31-41.
- PLA, Josep (2004) «Pablo R. Picasso», dins *Sobre París i França*, O.C. vol. IV, Barcelona, Destino, pp. 68-69.
- RIBA, Carles (1953) «Pròleg» a Joan Sales (ed.), *Rondalles escollides de Ramon Llull, Mistral i Verdaguier*, Barcelona, Ariel.
- SAID, E. W. (1996) *Cultura e Imperialismo*, Barcelona, Anagrama.

- SARTRE, Jean Paul (1948) «*Orphée noir*», a L. S. Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, PUF.
- SENGHOR, Léopold Sédar (1977) *Liberté III: Négritude et civilisation de l'universel*, Paris, Seuil.
- TEIXIDOR, Joan (1936) «*Antología de poesía negra hispano-americana* d'Emilio Ballargas (Madrid, 1935)», *Quaderns de Poesia*, 6, p. 28.
- TORRALBA, Francesc (2007) «Desmitificar la idea de progrés», *Qüestions de vida cristiana*, 228, pp. 9-19.
- TRESSERRAS, Miquel (2007) «Paradoxes del progrés», *Qüestions de vida cristiana*, 228, pp. 72-90.
- UTRILLO, Miquel (1912) «El primitivismo», *Museum*, 1, vol. II, pp. 1-6.
- VEGA, María José (2003) *Imperios de papel*, Barcelona, Crítica.
- VILLANUEVA TOVAR, Noemí (2002) «Poètica i política de la negritud (1948-1961)», treball d'investigació, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona.