

# La festa nocturna dels *muertitos* —la qüestió de la mort i la mort en qüestió a través d'Agustí Bartra—

ANTONI MÓRA

**E**ntrada. “*És en el cor on viu la mort*”, diu algú a La lluna mor amb aigua. Aquesta “*veritat*”, nucli d’aquesta novel·la —i caldria veure si de tota l’obra del seu autor, Agustí Bartra—, se li fa evident amb tota la seva claredat a qui la va rebre, l’home jove i ara vell, en recordar-la en un moment de la seva llarga agonia, una agonia feta del va-i-ve de records i de paraules, de vivències i d’esmoreïments —també esmortiments—, de vius i de morts que es busquen i es perden entre sí. Que la mort viu en el cor li ho havia dit molt de temps enrere, a aquest home que ara agonitza, la dona a la que estimà i que va haver de morir jove, Àngela, a qui el moribund evoca obsessivament en seva llarga agonia —“... vine Àngela, vine, ets colgada dessota tants anys, vine, oh vine, Àngela amagada per vents, focs, neus, murs esfondrats, la meva pròpia vellesa amb les seves carretades de records, els fems del temps, vine, surt...” (IV, 152)<sup>1</sup>.

\* \* \*

## I. EL COM

Un relat d’agonia, recordem-ho, es el que se li demanà a Fedó, si bé la contestació derivà vers un discurs tant sobre el morir com sobre el seu contrari, el no morir que seria la immortalitat. Tu que presenciaries la mort del mestre —li van dir—, explica’ns-ho: “! ¿com morí?”. I

Fedó narra el morir i el parlar de la mort de Sòcrates poc abans d’empassar-se la cicuta.

Avui la pregunta del *com morim* passa per ser una cosa més de metges que de filòsofs. De fet, *Com morim* és el títol donat per un metge a un llibre sobre les experiències d’agonia observades en els seus pacients<sup>2</sup>. ¿Què va d’aquella inquietud de la pregunta feta a Fedó al títol del llibre del metge, a part d’una colla llarga de segles —i no diguem de morts? D’una pregunta a l’altra, què conserva el mateix sentit i què l’ha trastocat? Potser el canvi al plural i el mateix gir del preguntar ja en són indicis: la liquidació —o almenys l’esforç, el procés que hi portaria— de la metafísica de la mort. En la filosofia contemporània són els camins i bifurcacions que van de Heidegger a Blanchot, de Landsberg a Lévinas, d’Adorno a Derrida, de Jankélévich a Ferrater Mora... (per enumerar una colla de filòsofs que han insistit especialment en la qüestió). Però els trajectes i viaranyes entre ells no estan fets només de filosofia. També hi va la mort reviscuda i renovada per la guerra que començà el 1914 i no és clar quan acabà (acabà?: vet aquí una pregunta major que constitueix allò que encara en podem dir avui *filosofia política*). Recordem algunes aportacions d’aquella guerra (insisteixo: no la del 14, sinó la que començà llavors): morts massives, camps de concentració i d’extermini, bombardeig i destrucció de ciutats, horitzó d’apocalipsi final (“la bomba”, en deien), desapareguts a gran escala... Walter Benjamin havia constatat que d’aquella

primera guerra, dita del 14, els homes n'havien tornat privats del do de la parla –la gran experiència com a fi de tota experiència.

Però aquells viaranys i trajectes no només estan fets, i interromputs, de filosofia i de guerra. També cal tenir en compte la decisiva intervenció de la literatura en la modificació de la vivència (no només de la *imatge*) de la mort: quan la filosofia semblava tancar-se el camí parlant de la inexperimentabilitat i de la mateixa impossibilitat d'aquella vivència (Wittgenstein, Heidegger), la literatura trencava el cercle, sobretot amb els poders de la novel·la (Faulkner, Broch), per posar més lluny que mai els límits d'allò que es pot dir de la mort. De la interacció entre filosofia i literatura, fins i tot del forcejar entre ambdues, va anar sorgint una altra concepció de la mort, que en bona mesura ha acabat per ser *viscuda*.

Sintetitzant al màxim, diguem que això ha passat, o encara ara passa, per tres grans processos: l'alteració de la "meva mort" en la mort de l'altre; el descentrament de la mort com a *possibilitat de la impossibilitat* pura i simple (del *Dasein*) a la *impossibilitat de tota possibilitat*; la inversió de la concepció del temps a partir de la mort... Com es veu, tots els camins passen pel Heidegger d'*Ésser i temps*, tots hi discuteixen i tots se n'allunyen.

Una tanatologia, avui, no és un punt d'arribada, potser ho sigui de partida. És un estat de la qüestió. I veure com seguim contestant avui aquella pregunta de com morim, formulada des de la filosofia i des de la literatura (i de la medicina, l'antropologia, el dret, la política...), després, sempre després d'aquell discurs filosòfico-novel·lístic que arrancà del com va morir Sòcrates (¿es pot evitar, avui, llegir el *Fedó* com una novel·la?). Sintetitzant al màxim i trastocant seriosament l'afirmació aristotèlica sobre el dir de l'ésser, diguem que avui la mort es viu de moltes maneres.

## II. LA GUIA DEL POETA

Em proposo intentar fixar alguns dels motius clau d'aquest procés en què la mort és viscuda d'altres (moltes) maneres, prenent com a aliada i guia l'obra d'Agustí Bartra, aquest escriptor extremadament

singular –qui ho dubta: pertany a un últim grup d'una època encara no remota en què hi havia homes que es lliuraven plenament a la poesia–, tan atent a la permeabilitat dels més diversos gèneres literaris com disposat a deixar-se contagiar per la filosofia. El poeta no fa filosofia en cap moment (ni quan es dedica a fer crítica), però és ell mateix qui entén tenir una "filosofia agonal de l'home presa del sentit de la terra" (I, 457)<sup>3</sup>.

També resulta singular la seva aproximació a la qüestió de la mort. En realitat, d'un repàs de les lectures que s'han fet de la seva obra es conclou que es tracta d'un poeta de la vida, vitalista i fins i tot –s'ha escrit– "panvitalista". El mateix Bartra, en part inspirador d'aquestes lectures, ha insistit a dir que respecte la mort, millor comportar-se com si no existís. ¿Per què, llavors, cercar recolzament en la seva obra per parlar-ne? D'entrada: per la constància, gairebé la insistència amb què, malgrat tot, apareix la mort en la seva obra. Només una llista d'agonies, lenta i variadament descrites, com qui diu en tots els seus llibres, ens fa veure que la mort –de fet, el morir– no n'és una qüestió menor. Un breu repàs: l'agonia que constitueix la breu narració "Un" (que tanca el llibre de narracions *L'estel sobre el mur*, 1942); la inclosa en *El Crist de 200.000 braços* (novel·la del 1943, reelaborada el 1969); la de Màrsias (*Màrsias i Adila*, 1948); les agonies contingudes a *Odisseu* (la de Laertes, la d'Ulisses, però també la del gos d'aquest –novel·la amb una primera versió del 1953); la de Quetzalcoatl (en el llibre que porta el mateix títol, 1960 y 1971); la que de fet constitueix la totalitat de la novel·la *La lluna mor amb aigua* (1968); la d'Ahab en la rapsòdia que porta el seu nom (si bé és alguna cosa més –un *pas més enllà*– que una agonia: inclou l'espectralitat d'un després del morir, potser –però només potser– encara morint –poema del 1976); la de Gregori Samsa (en l'obra teatral *El tren de cristall*, 1979); o fins i tot la del mateix poeta, en el seu llibre pòstum, *El gall canta per tots dos*.

Moltes morts, mort suficient per prendre aquesta obra com a tot un punt de referència per a qualsevol tanatòleg com cal. Em centraré en una sèrie de trets de diferent abast per a una reflexió sobre la mort i el morir a través de la lectura de Bartra. En podria dir, perquè ho són, notes de lectura, però prefereixo

presentar-les com a seqüències, a la manera d'eco del títol de l'últim llibre de Joan Maragall –títol, *Seqüències*, que volia recollir, en bona mesura, els impactes, les fascinacions i els espants d'un pressentiment de mort que acompanyà els últims anys del poeta amb la forma d'un llarg adéu. Seqüències, també, a la manera com Roger Laporte explicava l'últim capítol del seu llibre *Moriendo* –amb què culminava l'*obra* de la seva vida, precisament titulada, tota ella, *Una vida*–: “La seqüència final quedarà sense ser escrita”<sup>4</sup>.

Unes seqüències poètiques que són suscitades per l'*obra* de Bartra i que tornen a la filosofia –diguem-ne meditació–, en una buscada inestabilitat entre una i altra, poesia i meditació, en un terreny d'entrebancs on no hi ha manera de dir l'última paraula –perquè la seqüència final...

### III. SEQÜÈNCIES

#### 1. La pluralitat de la mort

Ja ha quedat dit: no hi ha una manera de viure-la, la mort es viu de moltes maneres. Bartra ho diu amb unes paraules que obren el seu pròleg a una antologia de textos poètics sobre la qüestió: “Hi ha moltes morts”<sup>5</sup>. Però per tota la seva poesia recorre aquesta convicció de la multiplicitat de la mort (de les morts, doncs). La mateixa mort –única i potser solitària– d'una persona, ja en són moltes. D'aquí que moltes persones s'entortolliguin en la narració de l'agonia que articula *La lluna mor amb aigua*. De la mateixa manera que la novel·la de Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, o el tractat de Vladimir Jankélévitch, *La mort*, on les tres persones del verb són invocades i, entrelaçades, constitueixen la trama mateixa (narrativa o filosòfica) del morir. Així ja s'ha entrat en la fi de tota metafísica (futura) de la mort, ja que aquesta treballa en el misteri de la seva unitat. A partir de cert moment només és possible la pluralitat de la mort, de manera que el que es pot dir de la seva *feina* és que ella desunifica.

És un esclat plural que es refereix, també, a la pluralitat dels morts que “compten” en cada vida. L'home que agonitza a *La lluna mor amb aigua* recompta els seus morts, començant pel primer que entrà (i sortí, totes

dues coses alhora) a la seva vida, el seu avi –“Era el primer mort que Braulio veia a la seva vida...” –, un fet que li permeté treure les seves primeres conclusions de nen davant d'un esdeveniment que llavors li resultava difícil d'explicar-se (“No, no semblava dormir. Morir-se no era dormir. Era una altra cosa” –IV, 149). Segueixen molts altres morts *seus*, d'aquest home que en l'*ara* de la narració (tota la novel·la) està agonitzant. Els/les morts que degueren “habitar-lo”, per dir-ho com Derrida, davant la mort d'un amic<sup>6</sup>.

La més solitària de les morts que concep Bartra, la de Gregori Samsa (que reprèn de Kafka per a una peça teatral titulada *El tren de cristall*), tampoc acaba de ser l'afer d'un de sol, i és una catàstrofe plural, “una brusca mort col·lectiva” (IV, 463). Però aquesta condició plural de la mort no té res de benefactora, ni de tranquil·litzadora. Ens hem anat acostumant, per l'ús narcotitzant d'una concepció plana de la política, que plural equival a “enriquiment”, però l'aparent final de l'imperi de l'u també comporta els seus aspectes d'horror.

Diguem encara que Bartra presenta aquesta peça teatral amb motiu kafkià amb la curiosa declaració que “Heidegger podria ésser l'autor de *La metamorfosi*”. I tot seguit assenyala que Gregori (i no el *Dasein!*) és un “ésser par a la mort” (IV, 425). En una altra obra de teatre, Bartra torna a passar comptes a Heidegger: el personatge Blai, de *L'hivern plora gebre damunt el gerani*, s'aliena recitant Heidegger com qui recita “una lliçó morta”, amb un clar contrast amb el text que tot seguit recita de Joyce, amb l'acotació “*recitació viva i matisada*” (IV, 409).

#### 2. Perspectiva: com a punt de vista i des d'un altre punt de vista

Bartra comença per no descartar que hi pugui haver una poesia de la mort, i apunta l'exemple de la de Trakl<sup>7</sup>, tot situant-se ell a l'altra banda, en arribar a afirmar que un poema sobre la mort només pot “triomfar” contra ell mateix. De manera que, “en rigor, no hi ha una poesia de la mort”, i segueix: “no perquè cregui que la mort no existeix, sinó perquè si un poema sobre aquest tema triomfa, només ho pot fer contra ell mateix, és a dir, existint en bellesa, comunicació i vida”<sup>8</sup>. Aquí



ja es troba, doncs, un nucli del malentès de la mort en relació amb Bartra, que parteix d'ell mateix. Es tracta de la temptació de negar-la, d'afirmar la seva impossibilitat. Temptejant el terreny de la possibilitat d'aquesta impossibilitat, el poeta afirmà força vegades que el millor que es pot fer amb la mort és actuar com si no existís, sovint invocant aquelles paraules que Maragall deixà escrites en un carnet de notes, poc abans de morir: “La millor cosa que es podria dir de la mort és que no existeix”<sup>9</sup>. Però això implica un altre gir paradoxal: en el seu desfici per no afirmar la mort, en esforçar-s'hi tant, la vincula a la vida i la fa –a ella: la mort– afirmativa. Per negar-la, l'afirma. Això és particularment evident en el seu reiterat recórrer a l'etern retorn, per exemple en un poema tan autobiogràfic com *Ecce homo*, quan diu: “Perquè tot destí baixa, / convocat per Eurídice, l'obscura / reina de les llavors de l'eterna tornada” (2<sup>a</sup> elegia, I, 418); més avall: “La mort no és altra cosa que un cercle de fruits grocs” (9<sup>a</sup> elegia, I, 445).

On porta més lluny aquesta contradicció és a la *Rapsòdia d'Ahab*, on la “mort de la mort”, que és la mort del mar, anuncia un profund sentit de recapitulació apocalíptica: la mort de la mort és, al cap i a la fi, l'acceptació de la vida (de la terra) per part de qui sempre l'ha negada. I el negador de la vida, aquí, és el capità Ahab en persona, que per a Bartra és la quintaessència de l'home del poder. I el poder, en el seu sentit més íntim, està fet de somni i mort (així ha començat el poema: “Era fet de mort i somni” – II, 245). El poder és una al·lucinació mortífera.

Bartra no acaba de perdre el punt de vista de la mort, doncs. Es fixa en la dualitat de les petites calaveres que es venen a Mèxic el dia dels difunts (“*los ojos dorados –color de polen, color de la vida– que brillan y contrastan con el blanco –color de hueso, color de muerte*”)<sup>10</sup>, per suggerir que la mort podria ser “l'altre cantó” desconegut de la mateixa vida, una visió molt propera a Rilke, i de Heidegger tot comentant-lo. Rilke havia escrit, en una carta el 1925, que “(L)a mort és la *cara de la vida* que ens queda amagada i no està il·luminada per nosaltres”. Ho cita Heidegger en el seu assaig “I per a què poemes?”<sup>11</sup> El paral·lelisme entre Bartra i Rilke/Heidegger prossegueix, doncs un i altres

busquen com “llegir la paraula ‘mort’ sense negació” (paraules de Rilke, en una altra carta, també citada per Heidegger).

Però deixem dit que la negació de la mort, en el gest més íntim del poeta Bartra –el fet de no acceptar el seu punt de vista– és, en primer terme, negació del temps que, al seu torn, vol dir recerca i obertura d'una altra temporalitat. Qui agonitza al llarg de *La lluna mort amb aigua* ho diu –s'ho diu, doncs ja només parla pels seus endins– així de clar: “Temps, no existeixes: hi ha temps d'aquí i d'allà, del vent i de l'aigua, de l'ombra, de la llum...” (IV, 297).

### 3. Com a frontera cultural

Aquesta frontera per excel·lència també travessa les fronteres de les cultures. Derrida ha dit que hi ha “cultures de la mort” en el precís sentit que canvia la mort (la *manera* de morir) en passar una frontera. I afegeix: “Es canvia de mort, no es parla la mateixa mort on no es parla la mateixa llengua”<sup>12</sup>. La novel·la *La lluna mor amb aigua* té exactament aquest sentit: constitueix tota ella una línia d'encreuaments, un continu fer i desfer fronteres ‘culturals’ de la mort. Per dir-ho així, la novel·la és això. Ho és ja en la seva primera versió, la castellana, amb els seus mexicanismes escampats en un castellà que, per altra banda, no és gens mexicà. En aquest sentit, la novel·la rep l'impacte de l'observació de la mort a Mèxic des del punt de vista d'un europeu (que no és cap personatge, sinó el seu autor –però, ho veurem, convertit en personatge al cap i a la fi). Això es reduplica en la versió catalana, que guanya i perd distància fronterera respecte a l'estranyesa i fascinació d'allò descrit (llavors, sí, des d'una altra llengua). Així, aquesta novel·la sobre la mort ho és també sobre la traducció. La traducció com una forma de morir, doncs amb ella hi ha una inevitable pèrdua en el trànsit d'una versió a l'altra, una cosa una mica més pertorbadora en la mesura que les dues versions són d'un mateix autor<sup>13</sup>.

Realment, només es pot parlar d'una “mort mexicana” quan el morir (“mexicà”) és vist des de *fora*. Parlar de la “mort mexicana”, ¿no seria parlar de la mort dels altres? Un poeta com Bartra, tan evidentment atent a

l'alteritat –en la variant de cantar sovint la “fraternitat” entre els humans–, no podia deixar de fer-ho. Però això –mirar l'altre, intentar entendre'l de veritat i així començar a comprendre'l–, quan es fa de veritat és mitjançant un esforç, una implicació, un sortir de si mateix, un anar *cap enllà*. Emmanuel Lévinas, pensador de l'alteritat com a partida sense retorn al sí-mateix, i a la vegada com a camí sense expectativa d'arribada real (ni, de fet, *possible*), tot sovint ha estat molt mal entès –i ja tergiversat– a base de reduir-lo a fórmules barates d'ètica de butxaca (alguns que parlen tant de l'*altre*: l'ètica dels hipòcrites, o també anomenada, *tout court*, ètica). La veritat poètica de Bartra és prou propera al plantejament levinasià ben entès, de manera que la seva trobada amb l'alteritat mexicana no es produí d'una manera immediata, i menys automàtica. Fou el resultat d'un procés, d'una feina, del vèncer una dificultat, de fet, una colla de resistències.

Vegem-ho. Bartra arribà a terres mexicanes el 1941, però van haver de transcórrer prop de vint anys perquè se sentís capaç d'escriure sobre motius mexicans. Aquesta lentitud, al principi gairebé negació, va ser motiu de preocupació i de reflexió per part del mateix poeta. I no per casualitat se la plantejà com a directament vinculada a una qüestió relativa a la mort, als morts: al fet de pertànyer a una col·lectivitat d'uns morts en concret, d'haver de ser-ne lleial i no poder cantar espontàniament (per una mena de simpatia còsmica) als “altres” morts; per saber-se lligat a una idea de la mort i no a una altra (aquesta altra que seria la “mort mexicana”). Vet aquí una enormitat de qüestió: la *propietat* de la mort, el pertànyer a una col·lectivitat de morts; ser-ne propietat i propietari. Ho expressa d'una manera molt clara el poema “Estances d'Atzingo”, del 1953 (inclòs després a *L'evangeli del vent* –1956–, ara a I, 180-182). Vegem-ho. El poeta comença per declarar-hi la seva incapacitat per cantar aquella nova terra on ha anat a parar: “Enllà de la nit nàhual, el record ve dels astres. / No puc cantar-los: antiga es ma veu / en la ventosa pàtria on eternals són els rastres” (primera part); doncs, segueix, hi ha una “terra que espera” (segona part). Després d'aquest parlar-se a sí mateix, a les dues primeres parts del poema, a la tercera el poeta s'adreça als “morts rurals,

morts obscurs de Tetela”, per dir-los que no li demanin “el crit fervent que esdevé oració”. I alhora, per justificar-ho, no es remet només a la terra que l'espera (terra-pàtria i terra-cementiri: salzes i xiprers), sinó que parla dels morts dels quals ve i les vides vers les quals va, deixant clar que en aquesta terra mexicana només hi és de pas (“vinc d'altres morts i vaig cap a altres vides”). El poema, així, acaba com un cant als seus morts.

El fer-se com a pròpia la terra mexicana seria una feina lenta d'anades i tornades. Havia de passar per viatges sentits com a abandonaments d'aquella terra –les tres estades als Estats Units de Nord-Amèrica, els anys 1948, 1961 i 1963– i les corresponents tornades, que anirien fent de Mèxic una segona terra d'exili, marcant cada cop un sentit més profund de retorn. Només llavors, un cop creuades les fronteres a la vegada que interioritzades i convertides en llindar franquejat, multiplicant-se *la cosa* de la identitat, passaren a convertir-se en *passatges* (passadissos i ja laberints: llocs de trobar-se a sí mateix i ja perdre-s'hi) d'una altra vida –l'altra vida en aquesta nova terra ja apropiada: també, així, altra vida que és la mort –i, encara, una *altra mort*. Una de les màximes expressions d'aquest altre món estrany en costós procés d'apropiació, en el moment que encara no ha estat ben bé apropiat, en plena indecisió, però ja compatibilització del familiar i de l'estrany (procés de l'allò sinistre, ominós, se n'ha dit), és el llarg poema *Quetzalcoatl*. Aquí Bartra es lliura al mite mesoamericà a la vegada que l'escena del descens al “país de les ombres” del déu (recollit de la llegenda) li reverbera com a eco del descens als inferns d'Orfeu, potser perquè només el pot *entendre* així (I, 325-327). Afegim encara, per anotar més fronteres europees/americanes implícites en aquest llibre, que *Quetzalcoatl* és, d'alguna manera, el *Zaratustra* de Bartra (en el sentit ben nietzschian): és i no és la veu del poeta, és i no és el seu portaveu amb to profètic, una personal profecia d'allò que en aquells moments esdevé per al poeta una terra promesa gairebé ja trepitjada. *Quetzalcoatl* és, així, no només un cant d'entrada i d'acceptació de l'*altra* vida –la vida mexicana–, sinó que n'és l'experiència mateixa: “Vaig haver de despullar-me de moltes coses per tal de poder submergir-me en el poema” (II, 236). Cosa que vol dir:

per “submergir-me” en l'altra vida, l'altra mort (“mexicanes”).

En el viure el morir transcultural es produeixen i es revelen tota mena de passatges polítics: es creen i es descobreixen, totes dues coses alhora, que en això Bartra és d'una lluminosa claredat. És prou evident al llarg de *La lluna mor amb aigua*. És una idea que s'encarna molt bé en la figura del *cabecilla* revolucionari al que s'havia unit en el passat el protagonista que agonitza en la novel·la. Ho tenia molt clar aquell revolucionari: ell que “havia conegut, a Europa, molts revolucionaris” (on també “Havia vist morir avantguardes”), podia constatar que no es morien igual els revolucionaris d'un indret que els d'un altre: “aquí”, a Mèxic, saben morir sense desesperació, mentre que “allà”, més que morir, “hom podria dir que donaven la vida. I cadascú moria sol, no en una caiguda, sinó en un esclat” (IV, 243-244). És una nítida expressió de les diferents maneres *polítiques* de morir, en un o altre lloc.

Quan està en joc la revolució –que és una altra manera de dir: quan la política fa de la mort una eina intrínseca, apareix el radical *més enllà* de la mort que realment és contemplat per Bartra: l'obra que en resultarà per al futur, per als qui vindran. Una altra frontera, per cert: “pensar que milions d'homes que naixerien de mares que encara no havien nascut estarien disposats a morir voluntàriament, si calia, per l'adveniment social de l'home en el reialme d'aquest món... Mentrestant, ara, s'estava en el lliandar” (IV, 244). Esborrona, aquesta idea.

#### 4. Com a festa

La “festa nocturna dels morts” (en ‘mexicà’: els *muertitos*), la del primer de novembre, és evocada pel protagonista de *La lluna mor amb aigua*, en el viatge que emprèn des de l'agonia cap al seu passat. Caldria saber desmuntar i remuntar aquesta frase, terme a terme: ‘festa’, ‘nocturna’, ‘morts’/ *muertitos*<sup>14</sup>. Per una banda estan els morts que cadascú ha *viscut* al llarg de la seva vida, i que és una cosa que té a veure amb el que ja he dit de la pluralitat de la mort (n'és un primer índex). Aquí ja entrem en la qüestió de la *comunitat de la mort*. És la passiva i callada, incansable i

perturbadora invocació que fan els morts als vius: “Com més morts hi ha enterrats aquí, més gent ve”, observa algú en la festa dels *muertitos*, en el cementiri, en començar el novembre (IV, 137). La *passió* pel novembre i “els morts” com a comunitat: estem vorejant el món de Maragall, però d'una manera ben diferent, gairebé oposada: el poeta del *Cant espiritual* (i de l'article “Los vivos y los muertos”) s'enfrontava tot sol en el lliandar (entès com a paret) on sentia que els morts (en comunitat) el cridaven. Bartra, en canvi (no oblidem que autor d'un primer llibre no per casualitat titulat *Cant corporal*), viu, experimenta literalment, les fronteres creuades entre els vius i els morts, com a individu i com a part de la comunitat. I sempre ho viu *aquí*. Són fronteres culturals, lingüístiques, de costums.

Per una altra banda, el poeta Bartra toca la qüestió de l'*instant de la mort*. ¿Quin instant és aquest? Blanchot el descriu en paraules no gens allunyades a les de Bartra, sense estalviar-se la ‘festa’: “l'instant mateix de la mort que mai no és present, que és la festa del futur absolut, on es pot dir que, en un temps sense present, allò que ha sigut, serà”. Recordem que l'instant és, en el Parmènides de Plató, el moment fora del temps (l'*ara* sostret de temporalitat). Però encara en un anar més enllà, Blanchot parlarà –de la mateixa manera que tampoc no ho havia deixat de fer Maragall– de l'instant de la *meva* mort<sup>15</sup>.

El poeta sent la necessitat de cantar aquestes dues coses terribles però poderosament atractives (literalment ‘fascinants’), un cantar que no suposa exaltar-les, sinó viure-les, davant la impossibilitat de defugir-les: la *comunitat de la mort* i això de l'*instant de la meva mort* han de ser cantats. Ho diu en el poema “Els sacrificats”: “Oh, és el crim de molts llur mort sense elegia...”. Aquesta és la versió definitiva d'un vers vacil·lant que en un principi deia que el crim ho era “del món” (en comptes de ser-ho “de molts”), per morir “sense alegria” (en comptes de “sense elegia”)<sup>16</sup>. Els matisos no són petits, com si el poeta s'hagués espantat de la seva primera intuïció (cosmològica, si es vol; però, sobretot, perillosament disculpadora dels qui maten. De seguida torno a aquesta qüestió, ja fora de l'àmbit de la *festa*).

No s'espantà quan va concebre i escriure el final de *La*

*lluna mor amb aigua*, en l'instant immediatament anterior a l'últim monòleg del moribund protagonista: el desplegament d'una autèntica festa en la que se sumen molts dels que han anat morint al llarg de la novel·la, i molts altres morts “desconeguts”, barrejant-se allò patètic i allò grotesc en uns passatges escrits en una tècnica teatral, amb les intervencions dels personatges i les acotacions corresponents (IV, 301 a 312).

### 5. Com a dolçor i amb ironia: els “muertitos”

Tendresa, malenconia, vers els morts. En plural i empetitits. Això és perceptible des de l'altre cantó d'una d'aquelles fronteres culturals que he dit, des d'on un escriptor europeu observa, atònit i corprès, no ja el caràcter festiu, sinó fins i tot la condició juganera, infantil, comestible (els *muertitos* són de sucre) de la mort “mexicana”. Bartra ho comparteix amb tants d'altres escriptors que han descrit una sorpresa similar. Com, sens dubte, Malcom Lowry. O com Albert Camus, quan en plena guerra mundial (n'hauríem de dir “mort europea”?) anotà en un carnet: “Els infants [mexicans] riuen amb la mort, la troben alegre, la troben dolça i ensucrada”<sup>17</sup>. És a dir, se la mengen.

Els *muertitos*: petits per la seva humilitat. Davant les grandioses agonies de la trama greco-cristiana (i encara la del Virgili brochià en el context de l'última novel·la – última, encara que després, aparentment, n'hagin vingut més), apareixen les agonies dels humils, com els camperols mexicans de Carlos Fuentes i els de Bartra, que són els *mateixos*. Petitesa, humilitat –però amb una altra forma de grandesa, bé en el sentit social de la grandesa que només tenen els humils, o bé això dit per Blanchot: “els morts són sempre momentàniament grans”<sup>18</sup>. Ja és això, ja, l'instant de la mort.

### 6. Com a testimoni

Qui parla de la mort es converteix en un supervivent. És aquella relació entre morir, testificar i sobreviure, que es troba tan en el límit de la filosofia i la literatura, entre elles i dins de cadascuna d'elles, i també allò que ja cau fora d'elles (a mans dels metges, dels jutges

i dels enterramorts).

En Bartra, això comença amb l'experiència en la primera línia de la guerra (la guerra civil, és clar), seguida de la vivència en el camp de refugiats francès, on anaren a parar tants republicans espanyols, molts dels quals encara anirien al front de l'altra guerra. Aquest llindar (“de llindar en llindar”, podem dir amb paraules de Paul Celan, i, en aquest context, no dit gens a l'atzar) entre les dues guerres, de tants homes llançats a primera línia de la mort, és l'experiència narrada per Bartra al *Crist de 200.000 braços*. D'entrada, aquest llibre ja és un testimoni d'aquella situació excepcional (entengui's: d'estat d'excepció, suspensió legal de la vida, desprovist del més mínim sentit jüngeria, sinó exactament el contrari) en què es van trobar aquells homes, en trànsit a l'exili, en els millors dels casos, doncs d'altres no sabien que els tornava a esperar la mort en el nou front, o l'extermini en els camps de la mort. Aquest llibre de Bartra és, doncs, per *on passen* els homes que es perden i els que sobreviuen –perduts d'una altra manera– condemnats a reviure-ho perpètuament en el record. D'aquí la importància del sentit comunitari de l'obra bartriana, fundada en aquell territori de *200.000 braços*: no perquè sigui una celebració de la comunitat, no perquè suposi una retòrica del sacrifici (malgrat el títol equívoc, que no es correspon amb el sentit íntim del poeta)<sup>19</sup>, sinó exactament per tot el contrari, perquè funda la poesia. No *la* poesia, dita emfàticament, sinó específicament la poesia d'Agustí Bartra –i per desenfaticar-ho una mica més: la seva poesia en el sentit dels seus llibres, la materialitat dels seus poemes i narracions, un a un. Com ha estat el cas d'algun altre gran poeta d'aquest temps: impossible no esmentar una altra vegada el nom de Celan. Dos poetes radicalment diferents, però que tenen en comú que conceben la poesia com la implacable resposta al procés sacrificial que altres celebren poèticament.

Parlar, donar testimoni pels homes perduts en aquell trànsit, doncs, és el germen de la poesia de Bartra. I d'entre aquells homes pels quals testimonia, un de concret –perquè, insistim-hi, no es tracta d'una abstracció de testimoni–: aquell que va conèixer en el



camp de concentració francès i del que després sabia que havia mort una mica més tard en el camp d'extermini de Mauthausen. “Poema del home” és una primera forma poètica que prengué aquella assumpció del testimoniatge<sup>20</sup>. Des d'aleshores, el futur del poeta es troba estretament lligat a la memòria de l'amic assassinat a Mauthausen. I “Futur” es titula el poema dedicat explícitament a l'amic, pensant en el futur que cal donar-li a ell, a l'amic mort. Ho explicà el poeta en la carta amb què contestà a la germana de l'amic, després de rebre la notícia de la seva mort<sup>21</sup>. En aquest sentit, cal llegir el nus que conformen aquests poemes ara esmentats i la novel·la *Crist de 200.000 braços* i les mateixes cartes de l'amic, Pere Vives i Clavé, que Bartra edità amb un pròleg seu: com l'impuls íntim i constant de l'escriptura bartriana. En aquest context, i així és com acaba el poema “Futur”, on la tot sovint dubtosa paraula ‘esperança’ vol dir un exacte i inequívoc ‘no ho oblidaré’ –‘no ho hem d'oblidar’.

Bartra és tan conscient de la dimensió testimonial que implica la mort de l'altre –no l'altre abstracte i mitologitzat de certes “ètiques”, sinó aquest altre que té cara i ulls, nom i cognoms– que emprèn conscientment el camí contrari de Plató, que esborrà la seva condició de testimoni en la mort del seu mestre: si el filòsof fa dir a Fedó que ell hi estigué absent –“Plató estava malalt, segons crec”, llegim en el diàleg pertinent, escrit pel senyor Plató–, el poeta compareix en la seva poesia testimonial. I així mateix també ho fa *en persona* en la seva obra de ficció –a *La lluna mor amb aigua*–, convertint-se, davant el personatge que agonitza, en el testimoni de la seva mort tant com dels seus records, “salvant-se” com autor i “salvant-lo” com a personatge per la paraula –la seva, la del testimoni. És enmig de la novel·la on *esdevé* això, quan l'escriptor compareix per dir-li al personatge, que porta pàgines agonitzant: “Estàs davant dels meus ulls, surts de la meua ploma i de les metamorfosis del meu esperit. Mai no et reconeixeries, perquè a fi que tu existissis jo he hagut de transformar-me en tu (...). Jo també m'he salvat per la paraula” (IV, 183)<sup>22</sup>.

Per a Bartra, doncs, no es mor sol. Com per a Lévinas. Més que això, la “meua mort” comença amb la mort de

l'altre, com també ho entén Lévinas en la seva crítica a Heidegger, que Landsberg ja havia avançat força anys enrere, en el mateix sentit<sup>23</sup>. Aquest descentrament de la mort, de la “meua” a la de l'altre, suposa un dràstic i radical capgirament de tot pathos i de tota hegemonia de la mort. I és exactament així com Bartra abandonà aviat l'entotsolada preocupació per la “meua mort” (“Ningú no ha pensat en la meua mort”)<sup>24</sup> per passar a la preocupació constant per les morts dels altres, totes aquestes morts alienes que sovintegen en la seva obra. Fins i tot davant la imminència de la pròpia mort –en la seva malaltia i vellesa– està dita en el plural de la parella (“El gall canta per tots dos”).

Una derivació d'això darrer seria l'*obra de la mort*: la seva última paraula –i, de fet, l'última autoria–. Es tracta de l'obra del que se sap en la imminència del morir. Bartra, ja malalt, començà un llibre, com després féu per exemple José Àngel Valente, sabedor que no l'acabaria ell. Per això el llibre –com diu el títol de l'últim llibre de Valente– és un *llibre futur*. Però el de Bartra no té ni una guspira de de lliurar-se al no-res, de tenebrosa entrada en el buit, de pura anihil·lació, com ho és el del poeta gallec. Té més a veure amb l'esmentat Laporte: *El gall canta per tots dos*, està escrit des d'*aquí*, des de la més estricta materialitat de la vida i amb l'abraçada a la companya que fa el mateix camí. El poeta crida a la vida i li declara: “Sóc la vida de la vida” (II, 462).

Els cants, els mugits de les bèsties són com crides, queixes, davant la mort d'algú. També és una constant en *La lluna mor amb aigua*: el mugit de la vaca i el cant del gall obren i tanquen, respectivament, l'agonia d'un home, és a dir, emmarquen el curs del relat. Hi ha a Bartra, no cal dir-ho, una forta vocació que tot lligui, que tot s'harmonitzi... i això és més fort allà on més gran, més definitiu és el trencament. “Totes les terres, totes les muntanyes, totes les aigües, tots els somnis, totes les fams, tots els olors en un mateix lligat...” (IV, 292). Però no és un lligar-se cosmològic, ni místic, sinó terrenal, corporal. Aquí cal tornar a recordar que el primer llibre de Bartra va dur el títol que contrastava amb el del poema de Maragall: *Cant corporal*. I no en va és el cant d'un gall, que *canta per tots dos*, el darrer llibre del poeta.

## i 7. Com a trama narrativa

*La lluna mor amb aigua* pertany a una última estirp de grans novel·les que narren la mort des de dintre, com ara *Mentre agonitzo*, de Faulkner, o *La mort de Virgili*, de Broch –i molt més propera, en molts sentits, a la de Bartra, la de Fuentes *La muerte de Artemio Cruz*<sup>25</sup>. Caldria precisar el significat, l'aportació d'aquestes obres en la comprensió del que és la mort i, a la vegada, saber distingir allò que aquestes novel·les van *fer* –o *fan*– amb la mort. També cal precisar una cosa sobre el fet de “narrar”, que en tots aquests casos té un sentit, i una pràctica, molt diferents al clàssic i estret narrar, molt lluny del procés unificador del fet de relatar<sup>26</sup>.


Després de Wittgenstein la mort havia quedat limitada com allò que no pot ser dit, mentre que per al Heidegger d'*Ésser i temps* quedà presonera del sentit de la totalitat de l'existència (*humana*). Cap dels dos accepta que la mort –i encara menys la “meva mort”– sigui *narrable*. Però l'experimentabilitat, el poder dir, la interioritat, l'alteritat (en els seus diferents sentits) de la mort, que són conquestes de filosofies posteriors a Heidegger i Wittgenstein –bé que en part a costa d'ells–, només són possibles després de novel·les com les esmentades, precisament per allò que elles van *fer* amb la mort. De les de Faulkner i Broch fixem-nos en una fecunda paradoxa que obre (de fet ja obrí i molt ha succeït –i mort– des de llavors) un camí de vivència del morir, propi i aliè: el títol de l'obra del primer, aquesta inquietant primera persona de l'agonitzant, ja és una negació dels respectius pressupòsits de Heidegger i de Wittgenstein, encara que el seu desenvolupament narratiu estigui fet en la primera persona dels altres –els supervivents– davant una agonia que no es la seva (tret del novament inquietant passatge en què pren la paraula l'agonitzant del títol, llavors ja morta); contràriament, la novel·la de Broch aconsegueix encaixar la tercera persona en un monòleg interior, aquest lent i minuciós relat de l'agonia por part del propi agonitzant.

La filosofia posterior a aquestes novel·les –encara que no les esmentin expressament– d'alguna manera les té en compte en trencar amb la interdicció del filosofar sobre el morir. Així Jankélévich, que parteix, en el seu conegut llibre sobre la mort, del que no se'n pot dir,

per indescriptible i inenarrable, per passar a dir-la, descriure-la, gairebé narrar-la (o referir-se a una colla de narracions)<sup>27</sup>. És amb aquest espessa relació –a la vegada que espai obert– de la filosofia i la literatura que haurà estat possible aquest tan ampli, dúctil i plural viure de la mort que registren novel·les que reflexionen sobre la mort a la vegada que narren un morir, com les de Bartra o Fuentes. En els dos casos l'agonia d'un home necessita d'unes tres-centes pàgines per esplaiar-se i buscar el seu *sentit* –el sentit de la *meva* mort.

El cas és que una novel·la com *La lluna mor amb aigua* no ha de despertar una gran estranyesa en el possible lector d'avui, en comparació amb el del lector de l'any que es publicà per primer cop, el 1968. El mateix any, val a dir, en què una comissió especial de la Universitat de Harvard fixà uns nous criteris per determinar què es podia considerar com a mort des del punt de vista clínic, determinant-se aleshores el concepte de “mort cerebral”<sup>28</sup>. Per a bé i per a mal, la pluralitat de la mort vol dir que ella està tan entrecreuada de literatura i de filosofia, com també de política, de dret, de medicina, de religió. Cadascuna d'aquestes instàncies hi té alguna cosa a dir, a *fer*, però cap ho pot fer ni ho pot dir tot. Perquè precisament tot ja no es pot dir de la mort. Així que se'ns apareix, se'ns diu i se'ns fa en seqüències, com aquestes set que ens han sortit de la mà del poeta: en la seva pluralitat i vista des de fora; com a pas d'una frontera cultural, com a festa, amb dolçor i ironia; donant-ne testimoni, constituint una trama narrativa.

\* \* \*

Sortida. “¿Què havia dit de la mort?” Ho pregunta la veu freda i separada de tot esdeveniment que sosté d'una manera intermitent el fil narratiu de *La lluna mor amb aigua*, un fil que s'interromp precisament amb les anades i vingudes d'allò que esdevingué en la vida de l'home que ara agonitza. Això, ara, precisament ara. I aquest home agonitzant recorda que algú, una dona que l'estimà i que morí jove, li havia dit això que “És en el cor on viu la mort” (IV, 177). 

1. Les xifres entre parèntesi sense més indicació remetent al volum i pàgina de les *Obres completes* d'Agustí Bartra, en 4 vols., Barcelona, Eds. 62, 1985-1987.
2. S. B. Nuland, *Cómo morimos [How We Die. Reflections on Life's Final Chapter]*, 1993], Madrid, Alianza, 1995.
3. Sobre la relació de Bartra amb la filosofia caldria matisar molt, començant per les seves referències, directes i velades, a Nietzsche o a Heidegger. Un bon punt de partida per centrar la qüestió pot ser el capítol que li dedica A. Murià –“Les essències del pensament”– a *L'obra d'Agustí Bartra*, Barcelona, Vosgos, 1975, pp. 161-172 (nova edició, 1992). Hi haurem de tornar.
4. R. Laporte, *Moriendo: biografía*, trad. de Ferdinand Arnold, Las Palmas de Gran Canaria, Asphodel, 1986, p. 73. La primera versió d'aquest text –una xerrada a Santander, abril del 2001– la vaig escriure coincidint amb la mort de Roger Laporte. Em remeto a la necrològica que en vaig escriure aleshores: “Roger Laporte (1925-2001)”, *Anthropos*, núm. 192-193, 2001, pp. 252-253.
5. A. Bartra, *¿Para qué sirve la poesía?*, Mèxic, Siglo XXI, 1999.
6. J. Derrida, *Las muertes de Roland Barthes*, México, Taurus, 1999, p. 74 (l'original, a *Psyché*, 1987 i 2003). El mateix títol parteix d'una pluralitat que es perd en català – i aquí en castellà–: en francès, ‘les morts’ val alhora per ‘les morts’ i ‘els morts’.
7. F. Formosa, *El present vulnerable. Diaris (1973-1978)*, Barcelona, La Magrana, 1997, p. 70.
8. A. Bartra, *Sobre poesía*, Barcelona, Laia, 1980, p. 48.
9. *¿Para qué sirve la poesía?*, p. 267. O en una entrevista del 1980, citada per M. Desclot (en la seva introducció a II, 16). En els dos casos amb Maragall com a referència (però en el primer sense dir-ne el nom, només esmentat com a “*otro gran poeta*”).
10. A. Bartra, *¿Para qué sirve la poesía?*, p. 269.
11. Respecte al que he observat més amunt, cal tenir en compte que en aquell context Bartra s'enfrontava (ho tingués present o no) amb el Heidegger de *Ésser i temps*, el qual, respecte a la mort, estava ben lluny del comentari d'ara, el de Heidegger a *Holzwege*.
12. J. Derrida, *Aporías* (1996), traducció castellana de Cristina de Peretti, Barcelona, Paidós, 1998, pp. 48-9.
13. Aquesta és la seqüència de versions i edicions: primera versió castellana, *La luna muere con agua*, Mèxic, Joaquín Mortiz, 1968; en català, amb talls de la censura del moment (vet aquí una altra línia frontera), Barcelona, Martínez Roca, 1968; en castellà, Barcelona, Picazo, 1972; en català, amb la restitució dels talls abans censurats, dins les *Obres Completes*, vol. IV, ed. cit., 1987. Posteriorment encara s'ha editat la versió catalana en una col·lecció de llibres de butxaca (Barcelona, Eds. 62, 1991). Un text molt orientador i no gens seguidor de tòpics, en relació amb la prosa (i, de fet, tota l'obra) de Bartra, ho és el Ricard Salvat que introdueix el vol. IV de les *Obres completes*.
14. La “fiesta nocturna de los muertitos” (*La luna muere con agua*, Mèxic, Joaquín Mortiz, 1968, p. 19): en català (IV, 136) es perd l'expressió mexicana, que no he volgut deixar de mantenir en el meu títol, encara que només sigui com un senyal del que he dit sobre el passar fronteres.
15. La cita literal de Maurice Blanchot pertany a *El espacio literario* (1955), trad. V. Palant y J. Jinkis, Barcelona, Paidós, 1992, p. 104. *L'instant de la meua mort* és un llibre del 1994 (traduït al català per Arnau Pons). Sobre tot això, relacionat amb Maragall, n'he fet una proposta d'interpretació a “Joan Maragall: Poètica i política del desempament”, dins J. Monserrat–P. Casanovas (eds.), *Pensament i Filosofia a Catalunya, I: 1900-1923*, Barcelona, INEHCA/Societat Catalana de Filosofia, 2003.
16. “Els sacrificats”, *L'Arbre de foc* (1946, revisat el 1971), recollit a I, 56. La primera versió la recullo de la cita que en fa Anna Murià a *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*, pp. 67-68.
17. A. Camus, *Carnets III* (1939-1942), a *Obras*, vol. I, Madrid, Alianza, 1996, p. 579.
18. M. Blanchot, *El paso (no) más allá*, trad. C. de Peretti, Barcelona, Paidós, 1994, p. 122.
19. El títol és equívoc perquè pot fer pensar en un cristianisme que és inexistent en el poeta. “Crist de dos-cents mil braços, dolor nostre que ets a la sorra”, és un vers d'*Ecce Homo* (i després paràgraf de la primera part de la novel·la). En una primera versió, la novel·la duia el títol més neutre de *Xabola* (1943). Les referències cristianes de Bartra (com ara també *L'evangeli del vent*) s'han d'entendre al costat d'altres referents mitològics grecs o mexicans.
20. “Poema de l'home” passà a integrar-se, transformat, en la segona elegia d'*Ecce homo*.
21. “Futur”, a I, 76. La carta de Bartra a la germana de l'amic, reproduïda per A. Murià, *Crònica*, pp. 53-55. Bartra prologà les cartes d'aquest amic, de moltes de les quals n'era el destinatari: Pere Vives i Clavé, *Cartes des dels camps de concentració*, Barcelona, Eds. 62, 1972.
22. L'entrada de Bartra en les seves obres, en la condició

d'autor, es repeteix en altres ocasions. En l'obra teatral *L'hivern plora gebre damunt el gerani*, els personatges reclamen la presència de l'autor i el fet que no compareixi es converteix en el senyal de l'absència de Déu (IV, 407). Si aquí és inevitable parlar de *pirandellisme*, diguem que d'entrar en la matèria també hauríem de parlar de les entrades i sortides de l'autor i la corporeïtat que prenen de vegades els personatges en obres de Joan Oliver i de Pere Quart. També a Maragall, és clar.

23. E. Lévinas, *Dios, la muerte y el tiempo* (1975-1976), Madrid, Cátedra, 1993; P.-L. Landsberg, *Experiencia de la muerte* (1937), Barcelona, Cruz del Sur, 1962.

24. "Ningú no ha pensat en la meua mort", poesia datada el 1939 (I, 65).

25. Un interessant estudi que compara ambdues novel·les: Margarida Aritzeta, "El mite de la Revolució: lectura de *La lluna mor amb aigua* i *La muerte de Artemio Cruz*", dins A. Schönberg y T. D. Stegmann, *Actes del desè col·loqui internacional de llengua i literatura catalanes*, vol. I, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat,

1995.

26. Per això crec no allunyar-me gens de Feliu Formosa –sempre tan lúcida en la seva lectura del poeta– quan puntualitza que a Bartra no hi ha una voluntat de narrar "en un sentit estricte" (*ob. cit.*, p. 175). Ja he suggerit, en referir-me a Broch, que certes novel·les són *últimes*, de manera que ara puc afegir que *després* només podien venir novel·les que ja no són nove·les. Així, el problema del *narrador*, de Benjamin, si no s'enfoca en el simple fet de la pèrdua d'una capacitat, adquireix una nova perspectiva: la vida narrativa després de la mort de la narració.

27. V. Jankélévich, *La mort* (1977), París, Flammarion, 1999, p. 241 (n'hi ha traducció recent a València, Pre-Textos).

28. S'hi refereix G. Agamben a *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida* (1995), València, Pre-Textos, 1998, p. 205. Per al que segueix, no és sobrer indicar que aquesta referència la considera Agamben com un signe de la "politizació" de la mort.