

moment, observem que el primer full porta la data: "9 Juny 1907 (diumenge 4 tarda vora'l mar de Caldetas)"; l'últim full porta una data més: "Caldetas 11 setembre 1907 - 1 tarda". Hi ha, a més, una quartilla, excepcionalment escrita per les quatre cares, a la primera de les quals hi consta: "Apuntacions prèvies / de treballs ja fets". Al final de la tercera cara hi ha una data "Caldetas 7 Set[embre] / 1907".

A l'AM. es conserven els fulls solts d'un calendari de taula de l'any 1907; hi consten les següents dades: "[vint-i-dos de novembre] acabada confessió Poesia en català", "[set de desembre] Començat copia Castellana de Confessió de Poesia", "[disset de desembre] Acabat copia Conf. Poesia Castellana". Hi falten, però, els fulls corresponents als mesos de juny, juliol, agost, setembre i octubre, en què probablement, en comptes de fulls de calendari de taula usava un quadern com d'altres que consten a l'AM. Però és precisament durant aquests mesos que falten, quan fa la redacció en castellà. La "còpia" a què fa referència els dies de desembre és versemblantment la definitiva, que serà publicada a La Lectura, de gener a març de 1908. La "confessió Poesia en català" és, versemblantment també, l'origen del text publicat per Baxariás, però no en tenim cap testimoni. La nostra hipòtesi és que, el 1907, Maragall va escriure el text primer en castellà (juny-setembre); després en català (novembre), i el va tornar a transcriure en castellà (desembre).

8.3.1. Els escrits "testimonis"

Repassem el escrits "testimonis" de què disposem, i que transcrivim als annexos.

1907.¹ El text castellà citat al "diari-quadern" és el plec de quartilles abans esmentat, que constitueix un original autògraf (que anomenarem 1907). Aquest ms. és l'origen de l'article aparegut a La Lectura (gener, febrer i març de l'any següent, 1908). Una lectura atenta del ms. permet observar que no es tracta d'un esborrany, sinó d'una còpia posterior. Efectivament, el traç és força regular així com l'interliniat; la gran majoria de les correccions estan fetes sobre les paraules barrades, i no després. Només unes poques indiquen una correcció feta en el moment de l'escriptura. És el que passa per exemple a la pàg. II línia 22-23: "Y como presiento [la] su disgregación"; o bé a la pàgina XIII, línia 15-16 "[Pues entonces diréisme] / Y ahora decidme".² La

¹ Agraeixó al Dr. Alberto Blecua les observacions realitzades sobre les característiques d'aquest ms.

² Sobre els signes usats per a la transcripció, vegi's la nota inicial a l'annex 3.

nostra interpretació és que la redacció es va començar efectivament el 9 de juny de 1907, i que aquesta data es va traslladar a la còpia de què disposem, que no es va iniciar, és clar, aquest mateix dia. La data del final, 11 de setembre de 1907, sí que correspondria a la data en què es va acabar la còpia. L'únic esborrany seria la última quartilla doblegada, tituladada "Apuntacions prèvies de treballs ja fets", redactada mentre s'estava realitzant la còpia, i per això hi consta una data lleugerament anterior: 7 de setembre. Aquestes "apuntacions" són "prèvies" perquè són intents d'elaborar un pròleg per a tot l'escrit; es tracta d'un esborrany perquè el traç és molt irregular i les rectificacions són contínues.

1908L. L'article de La Lectura (que anomenarem 1908L) és però, força diferent a 1907. És de suposar que les correccions les va fer Maragall en preparar l'original autògraf per enviar-lo a la revista, original que no li va ser tornat; el títol de 1908L, però, és el mateix que figurava al "Dietari": Confesión de Poesía.

1908V. Com hem indicat a propòsit de Teorías, a l'AM, hi ha una separata de 1908L amb nombroses correccions fetes a mà: podem destacar el títol barrat i substituït per "Elogio de la Poesía", la divisió del text en 12 capítols (numerats de l'I al XII, excepte el IX, que no hi és), i la nova numeració de les pàgines (numerades de 19 a 33). El conjunt format per 1908L més les variants incorporades ms. sobre la separata, l'anomenem 1908V. Aquesta distinció és útil perquè constitueix un pas posterior de redacció a 1908L, i anterior al que ve seguidament.

DPs1. Anomenem així el conjunt format per tres pàgines ms. (numerades, lògicament, "15 y 16", "17" i "18", perquè havien de precedir la pàgina 19 de 1908V, de la qual són una nova redacció molt ampliada) més 1908V, més un full solt, encapçalat amb les xifres romanes IX, però sense número de pàgina. Som del parer que aquest darrer full correspon al capítol IX, que no estava indicat a 1908V. Aquest conjunt té un nou títol: "De la poesía". Resulta difícil establir si, després de redactar aquestes tres primeres pàgines i la corresponent al capítol IX, Maragall va fer nous retocs a 1908V. Nosaltres considerarem que no, i sempre que ens referim a aquest escrit, intentarem distingir si forma part d'un dels tres processos: 1908L, 1908V o DPs1. Aquest és el ms. destinat a Teorías.

DPs2. És un original autògraf en castellà sense data; abans hem indicat que estava destinat a Elogios, amb la numeració 70-110. Manté el mateix títol que DPs1: "De la

poesía".

EPs1. Un esborrany, sense data, en català, encapçalat pel número 36, i que correspon a un fragment no publicat, dedicat a la literatura parnassiana. És la traducció catalana del full corresponent al capítol IX de DPs1. Probablement és l'únic que ens queda del ms. de 1909, lliurat a Baxariás i no retornat. El fet que aquest full ens hagi arribat indica que va ser descartat per a 1909.

EPs2. Un original autògraf, sense data, en català. Per la factura i la grafia, prou acurades, sembla anar destinat a una publicació concreta; és un resum, no una còpia, dels primers capítols de l'Elogi de la Poesia. Al volum XIX de les Obres completes dites "Dels Fills" hi figura un facsímil de la primera pàgina d'EPs2, sota el títol "Fragment de l'Elogi de la Poesia", cosa que òbviament no és certa, com es pot comprovar llegint-lo.

Vegem un exemple de com una correcció de 1980V és incorporada a 1909 i modificada a DPs2, cosa que ens dóna indicacions sobre l'ordre cronològic de redacció:

1908L: He aquí el hombre colocado en la Naturaleza sintiéndose un grado de ella hacia Dios, que siendo su origen, es también su fin." (pàg.2)

1908V: He aquí [el hombre colocado en la Naturaleza sintiéndose un grado de ella hacia Dios, que siendo su origen, es también su fin] pues la tragedia humana. Ser tierra en el supremo grado de penetración del afán de Dios.

1909 Heu's aquí, doncs, la tragèdia humana: ésser terra en el suprem grau de penetració del panteix de Déu dintre d'ella. (III, 4)

DPs2: El supremo logro de este esfuerzo en la tierra es el hombre. El hombre es la tierra en su mayor sentido de la revelación de Dios a través de ella. Y esta es la gran dignidad y la gran tragedia humana: sentirse tierra y Dios al mismo tiempo, ser la cúspide anhelante.

Ordenats cronològicament, els ms. i les edicions queden així:

| Nom | Títol | Supòrt | Lloc | origen |
|--------------|---------------------|-------------|------------|------------------------------|
| <u>1907</u> | Confesión de poesía | ms | AM | |
| <u>1908L</u> | Confesión de poesía | separata | La Lectura | <u>1907</u> +variants |
| <u>1908V</u> | Elogio de la poesía | separata | La Lectura | <u>1908L</u> +correccions |
| <u>1909</u> | Elogi de la poesia | volum | Baxarías | <u>1908L</u> +correccions |
| <u>DPs1</u> | De la poesía | ms+separata | AM | <u>1908V</u> +fulls ms. |
| <u>EPs1</u> | - | ms | AM | <u>DPs1</u> (trad. cap.IX) |
| <u>EPs2</u> | - | ms | AM | <u>1909</u> (resum) |
| <u>DPs2</u> | De la poesía | ms | AM | <u>1909</u> (trad.+variants) |

Tinguem en compte que la redacció de 1909 i la de 1908V potser van ser simultànies. Ho entendrem millor si refem la història.

La primera redacció (1907) d'aquest assaig es va fer en castellà l'estiu de 1907. El destinatari era probablement La Lectura, però la idea la hi havia proporcionada, també probablement, Renacimiento. Es conserva a l'AM. una carta de Martínez Sierra a Maragall, sense datar, com sempre, en què aquest li anuncia:

"Tengo en preparación un número extraordinario de "Renacimiento" dedicado por completo a los poetas. De este modo haré, sin decirlo, una antología muy selecta. ¿Quiere usted enviarme cuanto antes, algunas poesías inéditas? Y al mismo tiempo, datos biográficos, un poco de autocrítica, lista de las obras que ha publicado usted y de los estudios que sobre ellas se han escrito; también desearía títulos é indicaciones de lo que usted tenga en preparación. Todo con la mayor cantidad posible de detalles y hechos."

Després, en una carta, amb el segell afortunadament llegible, del 30/VIII/1907, Martínez Sierra li torna a reclamar "sus versos y los datos que le pedía". Efectivament, al número 8 de Renacimiento, corresponent a l'octubre de 1907, es va publicar aquesta antologia en una secció intitolada "Habla el poeta", en què els autors donaven les informacions esmentades més una altra, que alguns anomenen "credo poético", denominació potser suggerida pel mateix Martínez Sierra.¹ Maragall envia només dos

¹ Per a una llista dels poetes que hi van contribuir vegi's María Pilar CELMA VALERO. Literatura... pàg.822. No tots però donen totes les dades sol·licitades: al costat d'algunes manifestacions vibrants, com la d'Alomar (que comença anunciant, en tercera persona: "Representa en el catalanismo la

poemes (¡Ginesta! i Entrada de tardor vora'l mar) i no adunta cap "credo poético". Al nostre parer, pensava fer-ho però li va sortir força més extens del que pretenia. No va poder-ho publicar en cap número posterior de la mateixa revista: a l'últim número, el 10, corresponent al desembre de 1907, hi ha una nota de Martínez Sierra on s'anuncia la fusió de Renacimiento amb La Lectura.¹ El director d'aquesta segona revista, Acébal, probablement va acceptar de grat l'ampliació d'aquell "credo poético" que Maragall li deuria proposar, perquè era un autor que els lectors ja coneixien. A més, el 1908 Maragall va començar a La Lectura una col.laboració regular, una de les primeres des de la seva sortida del DdeB el juliol de 1906: és probable, doncs, que "Confesión..." li permetés fer una mena de declaració d'intencions com a crític. "Confesión..." no era, però, el tipus d'articles que Acébal esperava. En una carta del 27/III/1908 li ho recorda:

"En esta tercera parte terminamos Confesión de Poesía, y ahora espero que continuemos con aquello de Ud. que tanto deseo, sus bellos, sus queridos artículos sobre las cosas de la vida que va pasando; aquellos artículos que cran para mi espiritual regalo de cada semana."

Pel que fa a la redacció de l'Elogi de la Poesia (el que aquí coneixem com a 1909) tenim diversos documents. Un ja l'hem vist: és la carta dirigida a Lluís Lluís on li parla de fer un "breve compendio" en català del llibre Elogios destinat a l'editorial Ollendorf. Tenim també documents de quan es va redactar 1909 a la correspondència de l'autor de l'estiu de 1909:

"Treballo un xic en la refundició catalana d'aquella Confesión de Poesia que vaig publicar en la Lectura de Madrid i que ara augmentada i refosa crec que sortirà en català com fulletí d'una Revista que s'està preparant per començar a la tardor",

diu a Enric de Fuentes; "Treballo un xich en la Confessi6 de Poesia refeta en català" repeteix quasi literalment a Roura.² Es tracta, efectivament, del volum publicat per

extrema izquierda..."), n'hi ha de molt més concisos, o n'hi ha que es limiten a adjuntar els poemes inèdits sol.licitats, com A.Machado o el mateix Maragall.

¹ G.MARTINEZ SIERRA "Lector" Renacimiento núm.10, desembre de 1907, pàg.641

² Carta a Enric de Fuentes del 15/VII/1909, OCI pàg.989; i carta inèdita a Roura del 21/VII/1909.

Baxariás. Possiblement, Maragall va desestimar aviat el text 1908L i va decidir reescriure'l a DPs1, en castellà, alhora que preparava l'original per Baxariás en català.

Pel que fa a la redacció de DPs2, no sabem quan es van fer les modificacions. Potser entre l'estiu de 1910 (quan Maragall va començar a llegir Píndar, cosa que explicaria el nom afegit) i març de 1911 (en què va lliurar el ms. a Gili). No sabem si, va tenir temps, abans de morir, de deslliurar el volum de tota mena d'heterodòxia, com pretenia Gili. La comparació entre les diverses versions ens fa sospitar que sí, com després observarem. En tot cas, el que ens interessa destacar és que DPs2 és l'última mostra de l'elaboració teòrica de Maragall, perquè va poder fer-hi retocs fins poc abans de la seva mort.

9. Anàlisi formal

9.1. Estructura

Maragall va avançar, inconscientment potser, l'estructura de l'Elogi de la Poesia en una ressenya sobre un manual d'estètica anomenat Alma contemporánea de J.M.Llanas y Aguilaniedo. La ressenya que en fa és força elogiosa, però li retreu, entre d'altres coses, les seves observacions sobre la moral de l'art:

"En estos puntos el señor Llanas dice demasiado o demasiado poco. Porque formular preceptos como hace sobre estas cosas, es contradictorio con su credo emotivista. Efectivamente, si el poeta ha de expresar sinceramente su emoción, ¿cómo puede atender a preceptos sobre la finalidad y moralidad de aquella expresión suya? En este caso el señor Llanas ha dicho demasiado. Pero si quiere significar que el arte no puede separarse de la vida, que en ésta todo se compenetra, y que al artista, como hombre que es, no le es lícito despreocuparse de ninguno de los aspectos humanos, entonces el señor Llanas ha dicho demasiado poco, porque debía hablar de la educación del artista, desde su sentimiento religioso hasta los detalles de su vida práctica."¹

En aquest comentari s'hi entreveu el problema principal del futur assaig de Maragall: com esquivar la formulació de preceptes, sense esquivar la formulació de principis; com explicar, des d'una formulació "emotivista" (la paraula "espontaneista" encara no havia arrelat), el naixement del poema. Per a Maragall resulta imprescindible donar compte de l'"educació" de l'artista (per "educació" s'entén la formació, la "bildung" d'un Wilhelm Meister, per exemple). En aquesta formació hi intervenen, d'una banda, la religió (potser seria millor dir la concepció del món, la "weltanschauung") i, de l'altra, "detalles de su vida práctica" (de la pràctica poètica, s'entén). Tot l'Elogi es fonamenta en aquesta necessitat de donar informació sobre aquests dos aspectes sense incórrer en la formulació d'un catecisme. És clar que Maragall està seguint la tradició romàntica que, contra les teories estètiques imperants fins al XVIII, va començar a lligar profundament l'obra amb el seu autor:

¹ "Alma contemporánea" DdeB 07/VII/1899 OCII pàg.584.

"Para bien o para mal, el difundido uso de la literatura como un índice -como el índice más confiable- de la personalidad, fue un producto de la orientación estética característica de comienzos del siglo XIX."¹

La novetat que aportarà la crítica post-romàntica, la que ve, per entendre'ns, després de Sainte Beuve, és que la pràctica poètica no només serà útil per conèixer la personalitat del poeta i, de retruc, de les noves produccions del seu autor, sinó també per elaborar una teoria sobre tota producció poètica. Maragall no arriba a l'extrem de certs crítics simbolistes, com Proust, per qui la producció artística pot servir per teoritzar, però mai per conèixer l'autor, subvertint així la proposta romàntica inicial. Però sí que serà conscient de la necessitat d'estudiar la teoria a través de la pròpia pràctica.

En comentar l'Elogi de la poesia cal recordar que 1909 i DPS2 presenten algunes diferències.

1909 està dividit en dues parts, la primera en cinc capítols i la segona en set. Proposem un títol per a cada capítol, a mode de resum.

[Pròleg] Relació poesia-ritme

Primera part

I El ritme en el cosmos

II Lloc de l'home en el cosmos (ontologia)

III Metafísica

IV L'art com a màxima expressió del coneixement. Virtut de l'art. Condicions per a la producció artística: espontaneïtat, puresa, sinceritat.

V La poesia en el domini de l'art: espontaneïtat, puresa, sinceritat.

Segona part

VI La poesia "realment existent". Impureses. Exemples.

VII L'exemple del Dante.

VIII Altres condicions: innocència, amor.

IX El procés de creació poètica. Mètrica.

X Inspiració

Tercera part

¹ M.H.ABRAMS El espejo y la lámpara. pàg. 400.

- XI Imitació
- XII L'exemple de la poesia popular

En canvi l'estructura de DPS2 és la següent (els títols també són nostres):

- I (que equival als capítols I a III de 1909) Ontologia i metafísica
- II (=IV a VIII) Teoria estètica. Teoria poètica.
- III (=IX a XII) Praxi poètica.

La divisió i els títols que proposa Terry¹ són:

- I-IV El procés de la creació divina i la seva relació amb l'experiència estètica
- V Les condicions ideals de la poesia
- VI-VIII La natura de la creació poètica
- (VII-VIII Discussió de la Divina Commedia)
- IX-XII La poesia concreta. Relacions tema- forma. Mètrica. Aspecte ètic de la poesia: la humilitat

Caldria, a més, tenir en compte la divisió en parts; aleshores l'esquema seria aquest:

- Pròleg L'art en la teoria del coneixement
- Primera part: Teoria del coneixement i teoria estètica.
- Segona part: Praxi poètica. Definició de l'espontaneisme (cap.VI-VIII), de la sinceritat (cap.IX), de la puresa (cap.X).
- Tercera part: La poesia popular (cap.XI-XII).

En el nostre comentari seguirem sovint l'esquema i l'anàlisi de Terry. Ens basarem fonamentalment en 1909, perquè és l'única edició publicada en vida de l'autor. Ocasionalment, la contrastarem amb DPS2, per intentar de precisar els conceptes confusos. Però l'anàlisi de les diferències entre totes les versions, publicades o no, la deixarem per al proper capítol d'aquest treball.

9.1.1. El pròleg

¹ A.TERRY La poesia... pàg. 119-120.

L'assaig s'inicia amb una "sèrie de definicions encadenades que en la versió castellana resta encara més neta que en la catalana"¹. Si reprenem la sèrie des del final, veurem com es parteix d'un element primigeni: el ritme, definit com a "alternació d'acció i repòs". Successivament, el ritme es reflecteix ("deixa l'empremta") en la forma, la forma revela la bellesa, la bellesa s'expressa en l'art, l'art dóna la poesia. Això explica l'estructura que tindrà la primera part de l'estudi, on primer es parlarà del ritme i la forma (capítols I a III), després de la bellesa i l'art (cap.IV) i finalment de la poesia (cap.V).

9.1.2. Capítol I

A partir d'aquí ve tota una exposició de metafísica² que desapareix a DPs2. Aquí la metafísica estudia la cosmologia, i permet legitimar el ritme com a producte de la divinitat. El procés és el següent: el ritme és producte del moviment, el moviment és originat per l'amor i, en última instància per Déu. Una autoritat a què recorre l'autor és Dante, concretament el final de la Divina Commedia. Recordem els tres últims versos: "ma già volgeva il mio disio e'l velle, / si come rota ch'igualmente é mossa, / l'amor che move il sole e l'altre stelle." (Par.XXXIII 142-144) ("però ja girava el meu desig i la meva voluntat, com roda igualment moguda, l'Amor que mou el sol i les altres estrelles" en la traducció en prosa de J.M.de Sagarra³): l'amor que fa moure el sol també fa moure la meva voluntat.

Hi ha en aquest plantejament, elements spinozians, com per exemple, la importància atorgada al moviment del món, originat per Déu i creador, al seu torn, del ritme. També és spinozià el concepte d'esforç que tant de pes té en aquest apartat. En

¹ Ibidem.

² Proponem la denominació de "metafísica" per a aquesta descripció del ser en el món, perquè és la que imperava a les escoles filosòfiques més arrelades a Catalunya, que eren les úniques que probablement coneixia Maragall, apart de la seva ocasional lectura de Spinoza. Per a Llorens i Barba, per exemple, la metafísica incloïa l'ontologia, la cosmologia, la psicologia i la teologia. A manca d'un bon estudi sobre el sistema filosòfic de Llorens i Barba, segueix sent vàlid el que en diu l'Enciclopèdia Espasa s.v., potser obra de Menéndez Pelayo. Sobre el plantejament ideològic i religiós de Llorens (més interessants, d'altra banda, que el seu sistema filosòfic) vegi's Eduard VALENTI FIOL. El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos. Barcelona: Ariel, 1973. pàg. 94 i ss.

³ Les traduccions en prosa d'alguns fragments figuren als comentaris que Sagarra afegeix al final de cada cant de la seva traducció en vers a DANTE. La divina comèdia. Barcelona: Alpha, 1951. vol. 3. pàg. 406.

canvi, l'encadenament "amor -> esforç -> dolor" és pròpiament maragallià, i es fonamenta en la identificació prèvia de Déu i amor, que prové del dogma catòlic, identificació de què es feia eco el Dante i que també apareix a la citació evangèlica. L'autoritat de Plató, que després comentarem, és important aquí per establir un axioma que fonamentarà afirmacions posteriors: la generació (entesa aquí com a procreació) és el grau suprem de la vida, i el destí últim de l'amor. Aquesta idea la retrobem a l'inici del capítol II (la reproducció és una reacció instintiva al pressentiment de la mort; és una continuació de la pròpia persona...) i al final del VIII (on es compara el destí últim de l'artista i de l'amant).

Tota aquesta part no apareix a DPs2, tot i que havia estat ja traduïda a DPs1.

9.1.3. Capítol II

Maragall segueix la seva metafísica, en l'apartat ontològic, i explica el paper de l'home dins del cosmos. Aprofita el lligam entre terra i home per plantejar una paradoxa: l'home és alhora terra i Déu, és una "cúspide anhelante". Aquesta paradoxa explica una dualitat que ja s'havia plantejat abans (en el text català amb una formulació, però, ambigua potser involuntàriament): la necessària convivència del dolor i de l'amor. El dolor és identificat amb la mort; l'amor, ja ho hem vist, amb la procreació. L'autoritat a què ara recorre és Leopardi (Canti poema XXVII "Amore e morte" vv.1-2). Aquest dolor (existencial, instintiu) és la mena de dolor que es retroba a Dante.

L'assagista planteja una distinció que ampliarà en els dos capítols posteriors: l'acció exterior i l'acció interior. La primera li permet obtenir els diversos tipus de coneixement que s'exposen al capítol III; la segona li permet accedir a l'experiència estètica, exposada al capítol IV. Una fórmula resum aquesta distinció: "contemplo y me contemplo" (observem que en castellà, la primera vegada el verb és usat intransitivament: no s'especifica l'objecte de contemplació).

9.1.4. Capítol III

En aquest apartat, Maragall mostra diversos tipus de coneixement existents: religiós, filosòfic, científic, tècnic, moral, i jurídic-polític-sociològic (aquesta denominació darrera no apareix a 1909). Per definir-los usa una imatge: els efectes de la contemplació d'una barca que s'allunya mar endins en el nostre esperit. Aquests tipus de coneixement presentats per Maragall serveixen per oposar-los al coneixement estètic, que serà presentat seguidament.

9.1.5. Capítol IV

En una carta a Rahola de 1911, dos anys després de la publicació de 1909, Maragall fa encara algunes precisions:

"aquest és el seguit esquemàtic de l'Elogi de la poesia: vida-esforç-ritme (forma natural) - revelació per aquest de Déu en l'home (forma artística)."¹

Fins ara hem vist com l'assagista exposava la "forma natural"; ara veurem com presenta la "forma artística".

L'emoció estètica es considera un tipus de contemplació desinteressada. L'art es defineix com a bellesa transhumanada (1909, en aquest paràgraf, diu "humanada", però DPs2 i la resta dels paràgrafs de les dues versions preferiran "transhumanada"). Aquest concepte dona a entendre una actitud "passiva" de l'artista durant el moment estètic: es limita a ser transpassat, a ser un mer pont entre la bellesa i el públic. Corol·lari dels paràgrafs inicials és que aquesta bellesa és manifesti rítmicament. L'art té una virtut redemptora, provocada pel caràcter desinteressat del fenomen estètic. El capítol acaba amb l'exposició de tres condicions que han de complir les obres artístiques, que es concreten en tres substantius: espontaneïtat, puresa, sinceritat; i s'avança una primera definició de tots tres. A DPs2, aquests paràgrafs queden més sintetitzats, i només es fa una definició de l'espontaneïtat. 1909 i DPs2 presenten variants en la redacció, però la lectura dels dos és igualment confusa, com veurem després en comentar l'"espontaneïtat".

9.1.6. Capítol V

L'aplicació d'aquelles tres condicions a la poesia porta l'autor a definir-les un altre cop. Espontaneïtat sembla definir-se com a "negació de la voluntat". La puresa, "negació de l'interès" (o, com diu més endavant, "desinterès que us porti de tota altra cosa que no sia la forma"). La sinceritat consisteix a "saber esperar l'aparició d'aquestes paraules, i després en dir-les tal com elles li han esclatat", o, com exposa més endavant, "consisteix en aquell diví balbuçig brollat a través del poeta amb aquell mateix ritme originari que sentí en la forma que l'encisà". Al final del capítol anterior, la sinceritat era el pas fonamental per a la "transhumanació".

¹ Carta del 06/VII/1911, OCI pàg.1084.

Els límits entre uns conceptes i altres són difusos: l'espontaneïtat ens ordena "ser pacients davant la realitat"; la sinceritat "ha de consistir, ans que tot, en saber esperar l'aparició d'aquestes paraules", que és gairebé el mateix. La definició de sinceritat, però, continua "... i en dir-les tal com elles han esclatat." Aquest punt és fonamental.

Altres límits difusos es poden trobar a la definició de puresa, perquè Maragall hi barreja el que en altres llocs, fora d'aquest assaig, considera elements característics de la inspiració. Com més endavant veurem, Maragall havia distingit el "moment emotiu" del "moment artístic": només es pot parlar d'inspiració durant el moment "artístic", que es caracteritza per la seva manca d'actitud interessada, és a dir, en els termes aquí exposats, per la seva "puresa".

Maragall s'avança a una conclusió no desitjable: que se l'acusi de fred o inhumà, per aquesta resistència seva a acceptar que un interès noble o just puguin produir una obra artística. Certament, no era una acusació que pogués provenir de les files parnassianes, que l'autor havia denostat en d'altres llocs, sinó dels qui defensaven una concepció "docent" de l'obra d'art, molt arrelada al segle XIX. Com veurem, les precaucions de Maragall són inútils, perquè les crítiques a la seva obra no van venir per aquest costat.

Cal destacar la manca d'afirmacions en les definicions proposades, i, en el cas de l'única afirmació, l'ús d'una paraula, "balbuceig", paradoxal tractant-se d'expressió escrita, però de gran rellevància en Maragall, com ja hem indicat a propòsit d'Elogi de la Paraula. Aquí segueix una tradició romàntica de consideració de la poesia com a expressió de l'inefable i, per tant, d'impossible definició: només podem saber què no és poesia, quins obstacles impedeixen que es realitzi. Al capítol següent trobarem una altra definició de poesia caracteritzada per paraules com "impensada", "casual", "sobtada aparició", totes elles connotant manca de voluntat.

Finalment, a DPS2 trobem dos elements nous, prou importants. Un, la "inspiración", que és l'element fonamental de l'art. L'autor ni tan sols ho argumenta, es limita a afirmar-ho, perquè "antes lo hemos demostrado". Donat que és el primer cop que la paraula "inspiración" apareix (abans només s'ha parlat de passada de la "espontaneidad de la inspiración"), suposem que es refereix a l'al·legoria construïda al voltant de la barca que surt.

Un segon element és el paràgraf final. Maragall hi reprèn el tema de la virtut de l'art, que a la versió catalana havia tractat en el capítol anterior, dedicat a l'art en general,

amb els mateixos exemples trets de la pintura (Ticià), de la música (Beethoven) i de la literatura (el Dante). Però hi afegeix una nova definició de l'art: és "la revelación de la esencia de las cosas".

Una invocació que surt aquí anuncia un motiu que reapareixerà a la resta de l'assaig: la missió religiosa de la poesia. Es parla d'un "pecado original en poesía", i després es considera el "sacrílego recuerdo del ritmo originario, profanación de la santa poesía"; a la versió catalana, el vers és "qüestió de vida i mort per a l'esperit". Aquesta concepció de la poesia, que entronca amb el modernisme més messiànic, es troba aquí més aviat com a residual, perquè apareix com a un argument més a favor de la puresa, i no pas com a element fonamental de tota una poètica.

9.1.7. Segona Part. Capítol VI

Aquí comença una anàlisi de la poesia "realment existent", on Maragall especifica els obstacles, les impureses que afecten la poesia. Es en aquests capítols on resulta més original i, segons els seus crítics, on comença a desbarrar, si se'ns permet l'expressió, és a dir, a allunyar-se d'una concepció acceptable del fet poètic.

Quatre obstacles (que l'assagista anomena "impureses", però que no només atempten contra la "puresa") impedeixen l'aparició de la poesia autèntica: la raó, el ritme "extern", l'interès i l'"arrodoniment del concepte". Un és previsible: l'interès, perquè abans s'ha definit l'art com a activitat desinteressada; un altre, la raó, queda poc definit aquí: al paràgraf següent sembla haver-hi una possible explicació amb l'expressió "interès oratori per ideals abstractes". Els altres dos obstacles (el ritme extern i l'arrodoniment del concepte) són els més conflictius, perquè afecten el treball del poeta, precisament el punt sobre el qual gira tota la teoria "espontaneista".

El poeta, segons s'entén aquí, no pot afegir res al vers: ni al que podríem considerar el significat (el ritme, que resulta adulterat per l'aparició d'un ritme "extern") ni al significat (el concepte, adulterat "arrodonint-lo"); és millor deixar-lo inacabat que no acabar-lo amb "paraules fredes de raó, mortes". La resignació a la fragmentarietat, o la seva lloança, prové del romanticisme, però les altres conseqüències ja són pròpiament maragallianes, així com la terminologia "fredes", "mortes"...

Això és pròpiament el que Maragall entén per "sinceritat" i això és el que més se li ha retret. De fet, el que coneixem com a "espontaneisme" és sobretot un "sincerisme". La confusió, establerta ja en vida de l'autor, ha prosseguit fins als nostres dies. No és que

tingui gaire importància: ja hem vist com la precisió terminològica de l'autor és escassa. Però si alguna cosa val la pena recuperar de Maragall, és que el seu concepte d'"espontaneïtat" no és pas tan excèntric a la poesia contemporània com s'ha penjat al tòpic de l'espontaneïtat. El que pretén el concepte de sinceritat sí que és més difícil de situar. Ja veurem com alguns crítics com Riba o Manent s'han encarregat de puntualitzar aquest aspecte.

El mateix Maragall sembla conscient que el seu argument és difícil de sostenir i s'avança als arguments contraris en aquest capítol i als següents. Aquí, exposa casos de poetes que tenen fama merescuda però que semblen no haver tingut en compte aquells quatre obstacles. Si se'ns permet un esquema cartesià (o spinozià) sobre la relació entre obstacles i exemples proposats a les dues versions, tindriem:

| Obstacle | 1909 | DPS2 |
|--------------|---------------------|---------------------------------------|
| interès | Virgili, Dante | Virgili, Dante |
| ritme extern | trobadors | trobadors |
| raó | Schiller, romàntics | Píndar, Schiller, romàntics francesos |
| arrodoniment | - | Baudelaire, parnassians. |

L'esquema és artificiosos perquè els conceptes canvien d'un paràgraf a l'altre: són imprecisos i no es corresponen fàcilment; malauradament en això Maragall no va copiar Spinoza. Però creiem que es pot concloure, en primer lloc, que Maragall no desautoritza aquests poetes pel fet d'incloure'ls en aquesta llista, sinó que, al contrari, pretén usar l'autoritat que representen com a argument a favor de la seva tesi: valen malgrat no haver superat aquests obstacles; són autors d'autèntica poesia, però està "dispersa en l'embalum de llurs obrés", i aquí reprèn la metàfora de la mineria. En segon lloc, l'aparició de nous autors a DPS2 indica l'apreciació de nous valors: Píndar i Baudelaire. El primer és més previsible que el segon, que no apareix gairebé mai a les obres de Maragall. L'esment del seu nom i dels parnassians, en una llista que no és pas infamant, distancia Maragall dels seus seguidors espontaneïstes.¹ En el fragment inèdit sobre els parnassians, observem

¹ Un exemple de com la informació errònia que donen les OC ha portat alguns comenaristes a errors de lectura es troba al comentari d'E. Valentí Els clàssics... per al qual:

"Píndar no podia dir gran cosa a Maragall; a l'Elogi de la poesia, publicat a "La Lectura" al començament de 1908, parla de Píndar i Schiller com a exemples, bé que sublimes, d'"oratòria posada al servei d'ideals abstractes" (és curiós que en la versió

com l'autor els atribueix dos mèrits: l'ofici, la qualitat de bons artesans, i el manteniment de la tradició. No són grans mèrits, certament, però no queden pas més desautoritzats que els romàntics; no els critica el paganisme, l'amoralitat, que eren els retrets més comuns, no ja dels espontaneistes, sinó dels parnassians del país.

9.1.8. Capítol VII

Tot aquest capítol està dedicat al "gran exemple" del Dante.¹ Maragall segueix buscant arguments a les crítiques que la seva teoria ha despertat; aquí, es tractarà de mostrar la perversió que la "intenció" causa durant l'elaboració del poema. A l'anàlisi del Dante apareixen paraules-clau que veiem usades molt sovint a les ressenyes: força, ritme, vida, innocència... són valors positius; raonament, sil·logisme, ho són negatius.

9.1.9. Capítol VIII

Una objecció possible és que de l'assaig se'n desprengui un elogi de la ignorància, objecció despertada possiblement pel repetit ús de la imatge del pastor de ramats com a exemple d'innocència, que ja havia usat a l'Elogi de la paraula, i per la importància donada al balbuceig. Maragall s'apressa a distingir entre ignorància i innocència; però la distinció és poc convincent. A la versió castellana s'hi afageix un paràgraf per aclarir que hi ha diversos tipus de balbuceig: el del "hombre más alto" és diferent que el del nen. Però això més aviat desconcerta, perquè fins ara, tots els exemples d'innocència eren posats en gent ignorant.

Per tal de resoldre-ho, Maragall recorre al concepte de "fosa". Els coneixements del poeta, allò que el separa de l'ignorant, s'acumulen "en fred", però el procés de creació es fa "en calent", com en una forja.² "En calent" vol dir "sense adonar-se'n", és a dir, sense

catalana d'aquest assaig, que aparegué un parell d'anys després, el nom de Píndar desapareix)." pàg.66.

Queda clar, em sembla, que Maragall destaca l'exemple conspicu de tots ells; les dates de redacció estan invertides: Píndar no és una supressió a la versió catalana, sinó un afegit a la castellana, i no sortia a La Lectura, el 1908, sinó a DPS2, posterior a la catalana.

¹ Maragall usa versemblantment l'exemplar de la Divina Commedia que es pot trobar a l'A.M., profusament subratllat (Edoardo Sanzogno, Editore. Milano, 1890).

² Jordi CASTELLANOS ("Josep Pijoan: ideologia, poètica i acció." en J. PIJOAN. Política i cultura. Ed. CASTELLANOS, Jordi. Barcelona: La Magrana / Diputació de Barcelona, 1990. pàg. XXII.) ha trobat l'origen d'aquesta imatge en un article de Pijoan sobre una gramàtica catalana, de l'any

cap dels obstacles esmentats (raó, voluntat, intenció). Fins aquí, la imatge seria convincent si no fos que du en ella l'expressió "treballar el ferro" que Maragall ha d'esquivar per evitar el problema de l'"arrodoniment". Aleshores fa una inversió ("ha d'ésser tot el contrari del ferro") que si bé és convincent com a precepte ètic (i per això és útil "no solament per al poeta, tal vegada") invalida gairebé la imatge quan es refereix a la creació poètica. De tota manera, la metàfora de la forja reapareix a nombroses ressenyes i a d'altres capítols del mateix assaig. Així, comentant la mètrica (capítol IX) parla de "motllos vells apedaçats" (que més tard s'oposaran al "motlle d'un ritme secular") i de "paraules ardents en fusió de poesia". Al capítol XII s'aprofita una altra metàfora, la de les mines d'or, i la poesia popular és pura, per aglutinació d'or ("cayendo la escoria" afegeix a la versió castellana, "y aglutinándose el oro").

El capítol finalitza amb una nova disquisició a partir de la Divina Commedia, en què l'assagista usa l'amor del Dante a Beatriu com a al·legoria de la creació artística, "perquè el mòbil immediat de l'amor és el mateix que el de l'art: la forma." L'amant estima la dona a partir de la forma d'ella; l'artista estima Déu a través de les formes de la Natura.

Tot aquesta apartat final desapareix a DPS2; podem aventurar que el mateix autor va acabar trobant-lo sobrer, potser perquè sentia que hi parlava massa intensament de la seva pròpia poesia; també, com més endavant veurem, per coherència amb el conjunt de DPS2.

9.1.10. Capítol IX

Aquest capítol correspon a l'inici de la tercera part de la versió castellana: comença doncs un apartat ben diferent. S'acaba l'argumentació a favor de la teoria espontaneïsta i comença una nova explicació, ara sobre el procés de creació poètica, sobre "la poesia ja generada" diferent de la "ideal". La formulació castellana és més clara, en distingir entre "generación ideal" (la que ha tractat fins ara) i "nacimiento" (la que a partir d'ara tractarà).

Terry assenyala en aquest capítol dues qüestions fonamentals: relació entre tema i forma, que són inseparables, i renovació mètrica, que resulta una opció de "compromís" entre la innovació i la tradició.¹

La premissa inicial és que, en el poema, el concepte és portat pel ritme; és

1903.

¹ A.Terry La poesía..., pàg.125.

fonamental, doncs, estudiar la mètrica. Així s'especifica en el segon paràgraf i subratllant-ho tipogràficament. En el text castellà el to axiomàtic, doctrinal, augmenta: perífrasis explicatives ("o mejor"), contrastos ("[poesia] cuando es verdadera")... L'argumentació és la del dogma catòlic: el fet que el concepte sigui portat pel ritme és certament un "misteri", però és que es tracta d'una "revelació".

Dit així, semblaria que pocs conceptes nous poden aparèixer, i és veritat: "els poetes no solen dir res de nou".

A partir d'aquí comença una disquisició sobre la mètrica que durarà fins al final de l'assaig. Diversos problemes s'hi plantegen amb la terminologia: concepte, idea, forma, paraula, ritme... són termes usats de manera poc sistemàtica. Podem elaborar dos grups semàntics: "concepte" / "idea" / "essència", i "forma" / "ritme" / "vers".

Així, veiem com, a la versió catalana, els dos termes "concepte" / "idea" apareixen com a sinònims ("el concepte abstracte ja el teníem" / "llurs idees brillen") i també "forma" / "ritme" ("pel ritme" / "per la forma"). A la castellana, a més, hi ha l'expressió "revelación de la esencia por la forma" que sembla sinònima de "el concepto viene dado por el ritmo de las palabras" i de "echar sobre las ideas la luz de la forma en que vienen dichas". La primera de aquestes tres definicions lliga amb certes concepcions de Schopenhauer, com després veurem. L'afirmació, però, és la mateixa en els tres casos, i això ja no ho diu Schopenhauer: l'essència ve donada per la forma, que en el cas de la poesia s'identifica amb el ritme.

El problema que es planteja és immediat: aquest ritme no es manifesta de forma prou evident, perquè la tradició li imposa unes pautes que potser no són les originals. Per això el de la mètrica és un problema de sinceritat: perquè el poeta ha de distingir entre allò que se li revela, el que "sincerament" hauria d'escriure, i allò que té tendència a imposar-hi, la "cantarella". Usant la metàfora proposada abans: tendeix a abocar els versos en motllos vells.¹ Maragall parteix, tot i que no hi torna a fer referència, d'una afirmació que ell ha fet al capítol IV: de la mateixa manera que la poesia real no és més que l'expressió (inexacta) d'una idea, també el ritme del poema procedeix d'un ritme natural, de qui seria un pàl·lid reflex, "la forma artística no pot ésser sinó el ritme humà desvellat pel natural",

¹ Dissentim d'O. Cardona, per qui aquesta discussió es centra en la renovació lingüística i en el rebuig de la retòrica (Art poètica... pàg. 22 i 23). Creiem que està dedicada íntegrament a la mètrica.

que a la versió castellana és "el esfuerzo, ritmo de la vida".

Per decidir quin és el ritme autèntic, "sincer", i quin és el fals, "la cantarella", l'assagista comença aquí plantejant dos dilemes: un sobre l'actitud a adoptar davant del perill de la "cantarella", i l'altre, sobre l'origen natural o convencional de la mètrica. La resolució del segon hauria de portar a la del primer, però això no sembla clar. Si decidíssim que la mètrica tradicional prové del ritme natural (com sembla que hem de decidir en el segon dilema), això no ens permetria optar entre "l'anarquia" i "l'anquilosament" (com planteja el primer dilema).

El primer dilema es resol usant una terminologia que en fa inacceptables els dos components: d'una banda "anarquia mètrica" i "improvisació absoluta"; de l'altra, "submissió" a la mètrica tradicional, "fer entrar per la força" les paraules en el vers. La conclusió és òbvia: ni una cosa ni l'altra.

El segon dilema és fals, perquè s'està parlant de dues mètriques; la proposició subjacent es podria resumir d'aquesta manera: "la mètrica usual és rutinària o la mètrica tradicional és natural?" La conclusió és òbvia però no explícita: les dues afirmacions són veritat, i, per tant, només és acceptable la mètrica tradicional. Fixem-nos en els canvis entre les dues versions: "inspiracions comunes / inspiraciones", "lleis internes / leyes naturales", "ritme intern de la paraula viva / ritmo interior de las palabras". "Comunes" resulta sobrer; "naturales" accentua el caràcter incontaminat de les lleis; el ritme no només afecta les "paraules vives" sinó les paraules de tota mena.

Hi ha aquí tota aquella concepció sobre el caràcter no estrictament convencional del signe lingüístic que Maragall va obtenir del romanticisme alemany, que ja hem trobat a l'Elogi de la paraula, i que, abans de la redacció de l'Elogi de la poesia, va ser reforçada per l'estudi de l'obra de Novalis. Ni el signe ni el ritme poden ser estrictament convencionals; poden semblar-ho quan estem actuant de forma rutinària.

Si l'anarquia mètrica no és bona i la submissió, tampoc, però només el ritme tradicional sembla l'adequat, la solució només pot consistir a saber com usar-lo sense sentir-nos-hi sotmesos. Aquesta solució sembla perfilar-se amb l'adopció del "ritme secular" posseït d'una "virtut misteriosa", d'on sortirà la poesia popular ("secular"), d'eficàcia provada però difícil d'explicar ("misteriosa").

9.1.11. Capítol X

Fins aquí, l'assagista ha anat explicant les característiques de dos elements

fonamentals: l'espontaneïtat i la sinceritat. Un tercer element, la puresa, ha quedat menys concretat. Tal com sembla indicar-se aquí, la puresa només s'explica en el context de l'idealisme: és una aspiració, un "camí divinal"; no és pas possible, donada la nostra qualitat de mortals.

Per ajudar la sinceritat, o per garantir-la, i per assolir la puresa, apareix ara un nou element a 1909, molt important dins de la poètica de l'autor: la inspiració. Si només escrivim quan estem inspirats, la sinceritat queda assegurada, perquè només en aquell moment es manifestarà el ritme. Aquí s'usa un símil, el de l'aigua bullent, provinent del vell aparat positivista, al qual, paradoxalment, Maragall era molt afeccionat.

Abans s'havia insinuat que només el ritme tradicional era el possible, ara s'indica de manera implícita; en els moments d'inspiració és quan les paraules es manifesten amb ritme, però aquest ritme, si llegim el gerundi ("i venint [les paraules] amb els metres...") com a causal ("com que venen amb els metres..."), només pot ser d'una mena: "tradicional". Prosseguint l'esquema idealista, aquest ritme tradicional no és més que la manifestació d'un ritme "natural", el qual es manifesta "tal vegada" a través d'unes "formes poètiques mares".

9.1.12. Tercera part. Capítol XI

Aquesta darrera part està dedicada a mostrar l'exemple suprem de manifestació poètica, aquell que més s'aproxima a la idea: la poesia popular. Abans, Maragall recorda alguns dels obstacles amb què es troba el poeta: la reflexió, que impedeix l'espontaneïtat; la prèdica ideològica, que impedeix la puresa; la imitació, que impedeix la sinceritat.

Això explica l'"últimament, aquella paraula viva (...) brollant" que no indica el final d'una enumeració, sinó allò que queda en últim lloc un cop superats els obstacles.

El de la imitació és, efectivament, un argument previsible contra la teoria de la sinceritat poètica: no es pot ignorar la història de la literatura, "l'escola de la imitació". No podem ser sincers si imitem, i en canvi tothom imita.¹ El contraargument és el de la humilitat: efectivament, la imitació ens permet un talent "deslliurat de l'orgullosa preocupació de l'obra pròpia"; l'exemple és la poesia popular. La humilitat és, segons Terry, una quarta "qualitat" que cal afegir a les tres repetidament citades (espontaneïtat,

¹ De fet, aquest és un vell precepte de l'escola clàssica, que remunta a les Tristes d'Ovidi, quan comenta l'inici de la vocació poètica causat pel desig d'imitació d'altres poetes.

pureza, sinceritat).¹

9.1.13. Capítol XII

L'últim apartat, dedicat a la poesia popular, presenta dues idees bàsiques: aquesta poesia és producte d'un procés d'imitació i depuració; alhora, és manifestació del geni del poble.

Maragall recull el concepte de creació individual ("aquells moments de geni poètic que no hi ha home que no tingui"), provinent dels estudiosos de la poesia popular, com Milà, però insisteix en "l'esperit comú del poble", cosa que Milà no hauria compartit del tot, com més endavant veurem. Fixem-nos com a la versió castellana "successió individual" és modificat per "sucesión de las inspiraciones individuales en que el genio del pueblo se manifiesta".

L'assaig acaba amb un resum dels tres elements repetidament esmentats aplicats a aquest tipus de poesia en particular. A la versió catalana el concepte de sinceritat va lligat a la "ingenuïtat"; a la castellana, a la "humildad".

¹ A.Terry La poesia... pàg. 127.

9.2. Variants

A l'hora d'estudiar les diverses redaccions que va tenir 1909 cal tenir en compte que la reconstrucció dels mss. no pot ser sempre contundent. Així, per exemple, la pàgina 93 de DPs2¹ acaba amb una frase barrada i sense acabar. La que hauria d'haver estat la seva continuació es pot trobar a la pàgina XIII de 1907. No creiem, però, que els ms. estiguin desordenats, perquè els dos fulls tenen característiques físiques i textuais diferents: així, els fulls de DPs2 estan tots numerats a tinta; els fulls de 1907 estan numerats a llapis, i no tots. El mateix passa entre les pàgines 98 de DPs2 i XIV de 1907. Una explicació d'aquest curiós procediment pot ser que Maragall comencés a copiar un fragment de 1907 per a DPs2 i, o bé a mig copiar-lo va decidir no integrar-lo al text de DPs2, o bé va copiar tot el fragment però el va descartar seguidament, abans que esdevingués la pàgina 94 (ó 99). Es pot discutir també la decisió d'incloure el capítol IX a DPs1, perquè no hi ha cap senyal a 1908L que precisi on ha d'anar, però ens ha semblat que la numeració dels capítols indica que n'hi havia previst un entre el VIII i el X; ens ha semblat també que la col·locació proposada és la més lògica. La traducció del capítol IX potser es va fer mentre es redactava 1909 a partir de DPs1, i es va descartar abans de lliurar el ms. a Baxarías, ms. que no va ser retornat.

Tinguem en compte també que la cronologia de la redacció d'alguns capítols (els primers, sobretot) és força difícil de reconstruir, donades les nombroses reelaboracions que van tenir. Caldrà tenir sempre present la llista d'aquestes reelaboracions, que aquí repetim:

1907: ms. fet a Caldetes;

1908L: "Confesión de poesía", article publicat a La Lectura;

1908V: "Elogio de la poesía", modificacions fetes a mà sobre la separata de 1908L;²

DPs1: "De la poesía", constituït per 1908V més tres pàgines inicials, on hi consta el nou títol;

¹ En els casos de DPs1 i DPs2, citaré els textos per la numeració disposada per Maragall; en els casos de 1907 i 1909, per la numeració de la nostra edició.

² Tot i que no es façil de precisar què forma part de 1908L i què forma part de DPs1, especificarem sempre que puguem si ens referim a 1908L o a DPs1.

1909: Elogi de la poesia volum publicat per Baxariás;

DPS2: "De la poesia", traducció de 1909 amb variants.

9.2.1. Canvis a l'elocució

Abans de començar l'anàlisi, podem avançar ja algunes observacions sobre el procés compositiu de Maragall. L'autor certament tenia presents els textos dels quals traduïa però els sotmetia a una contínua reelaboració. Sovint, com sol passar quan sotmetem a contínues revisions un mateix text, Maragall acaba per adoptar, en el nou text, una solució idèntica a la del text original, després d'haver intentat, d'entrada, redaccions alternatives. Vegem-ne alguns casos:

DPS1: "Virgilio imitando a Homero, el Dante haciendo de Virgilio su maestro, Luis de León traduciendo a Horacio, Shakespeare refundiendo dramas o leyendas ajenas para su teatro, el teatro romántico volviendo a Shakespeare," (pàg.259 de 1908L i pàg.32 de DPS1)

1909 "Virgili imitant a Homero, Dante fent de Virgili el seu mestre, Luis de León traduhint a Horaci, el teatre neo-romàntich tornant a Shakespeare, Shakespeare refent drames o llegendes d'altri," (pàg.XVII, 2-6)

DPS2. Primera redacció: "La Eneida imitación de Homero, Dante reconociendo en Virgilio su maestro, Fr.Luis de León traduciendo a Horacio, el teatro romántico volviendo a Shakespeare,"

DPS2. Segona redacció: "Virgilio imitando a Homero, Dante haciendo de Virgilio su maestro, Fr.Luis de León traduciendo a Horacio, el teatro romántico volviendo a Shakespeare," (pàg.35)

Observi's com la terminologia oscil·la entre teatre "romàntico" i "neo-romàntich", i com al final l'autor es decanta per la primera. Observi's, al mateix full, com una modificació proposada a 1909, acaba sent finalment acceptada a DPS2, després d'alguna vacil·lació:

1909: "Sembla qu'en la bona imitació, el talent poètic," (pàg.XVII, 7)

DPs1: "No parece sino que en la verdadera imitación -que no es remedo- el talento poético,"
(pàg.32)

DPs2. Primera redacció: "Parece que en la buena imitación el talento poético"

DPs2. Segona redacció: "Parece que en la buena imitación (y no hablo del triste remedo sin fuego propio) el talento poético"

DPs2. Tercera redacció: "Parece que en la buena imitación el talento poético" (pàg.107)

Altres cops, en canvi, Maragall opta per fer primer la traducció literal i després la modifica:

1909 "No hi ha pedreres d'or pur a la terra, sinó mines amb vetes d'or, filons o bé or en pols, o en petites gleves" (pàg.VIII, 8-9)

DPs2. Primera redacció: "En la tierra no se encuentra el oro en cantera, sino en la mina, en betas, o en filones tal vez en pepitas" (pàg.85)

DPs2. Segona redacció: "En la tierra no se encuentra el oro en cantera, sino en betas, o en filones o en polvo tal vez en pepitas" (pàg.85)

DPs2. Tercera redacció: "En la tierra no se encuentra el oro puro en cantera, sino en las profundidades de la mina, siguiendo el filón en las tinieblas, venciendo la roca" (pàg.85)

9.2.2. Canvis a la invenció

Més importants, però són les modificacions conceptuals fetes a mesura que el text va sofrint successives traduccions i adaptacions. Com que hem determinat que la última redacció és la de DPs2, mostrarem com la redacció va sent modificada fins arribar a aquesta versió. Estudiarem aquestes modificacions capítol per capítol, a partir de la divisió de 1909, perquè és la més detallada, tot i sabent que no és la darrera que va

proposar l'autor. Abans, però, serà bo veure com va anar canviant, precisament, aquesta divisió per capítols (no hi fem constar 1907 perquè no té divisió).

| 1908L..... pàg. | DPs1 pàg. | 1909 pàg. | DPs2 pàg. |
|--------------------------|-----------------|---------------------------|-----------------|
| [I] ¹ 1 | | | I 70 |
| | I 16 | Primera part.I I | |
| | II 19 | II III | |
| | | III III | |
| | | IV IV | |
| | III 21 | | |
| | | V VII | |
| II 129 | IV 24 | Segona part.VI VIII | II 85 |
| | V 26 | VII IX | |
| | VI 28 | VIII XII | |
| | VII 28 | | |
| III 257 | VIII 30 | IX XIII | III 99 |
| | IX ² | | |
| | X 31 | | |
| | | X XV | |
| | XI 32 | Tercera part.XI XVI | IV 106 |
| | XII 33 | XII XVII | |

Aquest esquema ens dona ja una idea dels retocs que va anar sofrint aquest assaig durant la seva redacció. Observem com només dues divisions es mantenen inalterables durant les quatre redaccions. La primera (capítols II, IV, VI i II respectivament) mostra el pas de la metafísica a la teoria estètica; la segona (III, VIII, IX, III), el pas de la teoria estètica a la teoria compositiva. Una tercera divisió (IX, XI, V), apuntada a partir de DPs1 i mantinguda en les redaccions posteriors, afecta l'anàlisi de la poesia popular.

¹ No hi consta aquesta xifra, però la posem al principi del número del mes de gener, perquè al principi dels mesos de febrer i març hi consta "II" i "III", respectivament. La numeració de les pàgines és la de La Lectura; el número del mes de gener començava precisament amb l'article de Maragall, però els números dels mesos de febrer i març, no.

² No té número de pàgina atribuït perquè es troba en un full solt que, al nostre parer, s'havia d'incloure posteriorment al conjunt de DPs1.

Nosaltres analitzarem els canvis entre les diverses redaccions atenint-nos a la divisió proposada a 1909, com ja hem fet en analitzar l'estructura, perquè ens sembla una pauta vàlida per seguir l'evolució d'aquest assaig.

9.2.2.1. Pròleg i capítol I.

1907 parteix d'una citació de Nietzsche (l'home és el sentit de la terra), llegida de forma prou allunyada de la que proposava el filòsof alemany; per Maragall, aquest sentit obliga l'home a una major espiritualització i a un retorn a Déu. Una segona citació, provinent del Gènesis (parir amb dolor), introdueix una dualitat: creació i caos, el qual produeix el dolor i el mal. Aquesta formulació metafísica, a l'esberrany de 1907 finalitza amb una declaració vagament panteista: la varietat de la naturalesa entesa com a producte de l'essència infinita de Déu; aquesta declaració, però, ja està barrada a 1907 i no torna a reaparèixer. 1908L s'inicia amb un seguit de fórmules que trobem esbossades al final de 1907, a l'apartat anomenat "Apuntacions prèvies de treballs ja fets". Aquestes fórmules serveixen per situar el plantejament metafísic a partir del pla estètic, que és el que s'indica al títol i el que, per tant, el lector espera trobar. De l'element concret (poesia), mitjançant un encadenament (poesia-art-bellesa-forma-ritme creador-esforç) s'arriba als dos conceptes que presidiran tot el capítol I: creació i esforç, allí on començava precisament 1907. Aquest primer capítol sofreix moltes modificacions: primer, a 1908V, on s'afegeix un exemple (mostres de ritme en el món natural) i una citació de l'Evangeli segons Sant Joan (Jo. 16:28). Després a DPS1, on es distingeix una espècie de pròleg; a més, es descarta la citació dels Evangelis i es redacta tota la resta del capítol I, amb una llarga disquisició sobre l'amor, un concepte que s'afegeix als altres dos (esforç i creació), per definir la metafísica maragalliana, recolzada a més per dues noves citacions (l'últim vers de la Divina Commedia i Jo. 16:21). A 1909 es tradueix aquest capítol, alhora que es recupera la primera citació dels Evangelis (Jo. 16:28) i s'hi afegeix l'autoritat de Plató, encara que sigui entre parèntesis, per recolzar l'argumentació sobre l'amor. Finalment, DPS2 decideix suprimir tot aquest capítol I, que tan laboriós havia resultat.

9.2.2.2. Capítol II

Aquest capítol, que desenvolupa l'apartat ontològic, s'articula a 1907 al voltant d'una citació de Leopardi, en què a més es cita l'autor; el nom desapareix a 1908L, però la citació es manté fins a DPS2, en què desapareix sencera, i és substituïda pel que sembla una paràfrasi, on la dualitat "amore-morte" és substituïda per "amor-dolor". Amb

Leopardi, Maragall situa el ser humà en el món com a confluència del seu amor i del seu destí mortal. A partir d'aquí, a 1908L es planteja l'home com a ser social; aquest capítol es manté íntegre a la resta de versions.

9.2.2.3. Capítol III

Seguint el fil del capítol anterior, 1908L situa ara l'home com a individu contemplador de la naturalesa, però alhora identificat amb ella. No sabem com desenvolupava 1907 aquest fragment però la manca de ms. ens pot fer suposar, precisament, que Maragall el va fer servir com a ms. final de 1908L i que, per tant, ja va donar per bona la primera redacció, la qual es manté igual a les versions posteriors.

9.2.2.4. Capítol IV

Aquest capítol es basa en una important distinció, que separa, entre els diversos moments de contemplació, aquell que dóna lloc a l'experiència estètica. Hi ha una rectificació interessant a DPS1 entre "forma" i "expressió":

1907 "He aquí la belleza transhumanada, el arte: Dios revelándose en mi -es decir, a sí mismo- a través de la forma natural y por mi forma," (pàg. IV)

1908L: "la forma humana de la forma natural" (pàg.20)

DPS1: "la expresión humana de la forma natural" (pàg.20)

És important destacar com a 1907 aquests fragments del que serà el capítol IV giren al voltant del concepte de "arte verdadero", que desapareix gairebé del tot a les properes versions:

1907 "Espontaneidad, pureza y sinceridad son las condiciones del arte verdadero." (pàg.#)

1908L: "Pero para que el arte contenga toda su propia virtud, es menester que nos venga directamente de su divino origen, que se nos mantenga puro en el camino de la emoción, y que su expresión sea absolutamente sincera." (pàg.21)

1909 "Això ens dóna a entendre com l'art, per tenir aquesta virtut redemptora que li és

pròpia, cal que ens sigui directament vingut del seu origen diví, que se'ns mantingui pur en l'emoció, i que l'expressió en sia absolutament sincera." (pàg.V, 22-24)

DPs2: "Y para ser verdadero sus condiciones han de ser la espontaneidad, la pureza y la sinceridad: espontaneidad en la inspiración, pureza en todo el curso de la emoción, y sinceridad en la expresión." (pàg.77-78-79)

Observi's com DPs2 recupera la concisió, la contundència i la terminologia de 1907, però el concepte d'art "verdadero" només s'esmenta de passada.

La resta del capítol queda pràcticament igual, però DPs2 elimina un fragment en què es compara les emocions sentides artísticament amb els fets que les provoquen, i el col·loca al final del capítol I, que correspon al final del capítol V de 1909. DPs1 sembla voler ampliar aquest capítol amb un fragment provinent d'un article del DdeB, com hem indicat en nota al lloc corresponent, però a 1909 aquesta iniciativa es perd.

9.2.2.5. Capítol V

Aquest capítol, dedicat a l'espontaneïtat, sofreix modificacions nombroses. Hi surt una llista de prohoms: Beethoven i Dante contra Newton (a 1907), substituït per Aristòtil (a 1909 i a DPs2, potser per congraciar-se amb Goethe!), i Sant Francesc i Cató. Aquesta llista serveix per oposar la "puresa científica o moral" dels tres darrers a la "puresa formal i expressiva" dels dos primers; la llista apareix a 1907, desapareix a 1908L i reapareix a 1909 i a DPs2. Cal notar a més, a DPs2, petites modificacions que consisteixen a afegir la paraula "espontani" a les formulacions de les versions anteriors:

1908L: "La sinceridad del poeta ha de consistir en saber aguardar la aparición espontánea de estas palabras" (pàg.22)

1909 "La sinceritat del poeta ha de consistir, ans que tot, en saber esperar l'aparició d'aquestes paraules" (pàg.VII, 12)

DPs2. Primera redacció: "La sinceridad del poeta ha de consistir en saber aguardar la aparición de estas palabras" (pàg.83)

DPs2. Segona redacció: "La sinceridad del poeta ha de consistir en saber aguardar la aparición espontánea de estas palabras" (pàg.83).

Vegi's també amb "aquell diví barbosseig brollat..." (1909, pàg.VII, 22) i les modificacions anteriors i posteriors. Finalment, DPs2 acaba amb una invocació a la República de Plató, inexistent abans, que dóna un fort pes moralitzant a aquest capítol.

9.2.2.6. Capítol VI.

D'aquest capítol cal destacar dues modificacions. Una és un paràgraf de 1907, en què s'afirma que la poesia "cansa" (pàg.XI, 9) i que és barrat al mateix 1907. L'altra és la que afecta els representants de les diverses "impureses" en poesia.

1908L: "Condenaremos el propósito, el plan, la máquina, y se alzarán ante nosotros La Divina Comedia, La Eneida, con su majestuosa mole preñada de belleza; rechazaremos el prurito versificador o el artificio, y se nos presentará con su especial encanto la poesía cortesana de los trovadores de Provenza; separaremos por impura la oratoria versificada, y serán cruelmente ahuyentados Schiller y tantos románticos que cantaron ideales tan abstractos en tan bellas estrofas." (pàg.25)

1909 "Condemnarèm el pròposit, el càlcul, la preparació, la pauta, el concepte, y s'alçaran davant nostre la Eneida de Virgili, la Commedia del Dante; rebutjarem l'artifici o la pruija del vers, y se'ns presentaran els trobadors cortesans ab aquell talent de trobar que'ls prenia; apartarèm l'interès oratori per ideals abstractes y ens apareixeràn Schiller y tants romàntichs cantant la Llibertat y abstraccions altres." (pàg.IX, 17)

DPs2. Primera redacció: "Cuando quiero condenar el propósito, el cálculo, la preparación, se alzan imponentes ante mí con la Encida de Virgilio, con la Comedia del Dante; quiero abominar del prurito versificador y se me presenta toda la poesía cortesana de los trovadores provenzales; quiero separar por impura la oratoria en pro de abstractos ideales y me aparecen Schiller y los románticos franceses; quiero mostrar lo anti-poético del artificio y se me interpone Baudelaire y la preciosidad parnasiana." (pàg.87-88)

DPs2. Segona redacció: "Cuando quiero condenar el propósito, el plan, la preparación, se

alzan imponentes ante mí la Eneida de Virgilio, la Comedia del Dante; quiero abominar del prurito versificador y se me presenta toda la poesía cortesana de los trovadores provenzales; quiero separar por impura la oratoria en pro de abstractos ideales y me aparecen Píndaro, Schiller y los románticos franceses; quiero mostrar lo anti-poético del artificio y se me interpone Baudelaire y la preciosidad parnasiana." (pàg.87-88)

Observem a DPs2, el canvi de subjecte de "se alzan": a la segona versió és "la Eneida, la Comedia"; a la primera és imprecisa: "los críticos", potser? La plantilla d'autors augmenta: els "romàntics" de 1909 passen a ser "románticos franceses" a DPs2; a la segona versió de DPs2, s'hi afegeix Píndar; finalment, cosa sorprenent, Baudelaire i els parnassians són posats al costat d'autors com Dante o Virgili. Observi's com el paral·lelisme de les estructures es manté fins al final: "condemno el recurs A, però m'apareix l'autor B, model indiscutible". Com en un altre apartat comentem, aquí no es pretén desqualificar aquests poetes, sinó que es pretén argumentar a favor de les tesis de l'autor mostrant com aquests poetes, exemples conspicus, també incorren en impuresa; aquesta alta consideració sembla estranya en el cas dels parnassians, per la contradicció que resulta amb d'altres opinions desqualificadores de Maragall. Al final de DPs2, l'autor sembla insinuar una recuperació d'aquell capítol IX de DPs1, sobre els parnassians, que no es va arribar a publicar, ni en la seva forma castellana, ni en la seva traducció catalana, prevista segurament per a 1909. Aquesta recuperació, de tota manera, queda barrada al ms. de DPs2.

9.2.2.7. Capítol VII.

Aquest capítol, dedicat al Dante, es manté gairebé idèntic des de 1908L. A 1909, s'especifiquen els "genios de la humanidad" que s'esmentaven sense enunciar-los a 1908L (pàg.27): són Homer, Shakespeare i Beethoven (pàg.XI, 25-26): Maragall no pot renunciar a col·locar un músic en el seu assaig sobre poesia. A DPs2 apareix una citació (Inf.V, 82-84) que no havia aparegut en les variants anteriors, i s'insinua (pàg.93) la recuperació d'un fragment de 1907. Les línies inicials han desaparegut al ms. de 1907, mentre que la seva continuació, que es troba a la pàgina XIII de 1907, no apareix ja a DPs2. Aquest fragment argumentava sobre la "vivacidad de la forma" de l'obra del Dante, mostrant com aquest autor es basava en fets reals, no en abstraccions. En qualsevol cas, aquest paràgraf queda finalment barrat a DPs2.

9.2.2.8. Capítol VIII.

En aquest capítol, Maragall, després d'elaborar una distinció entre la innocència i la ignorància, reprèn la discussió sobre les relacions entre l'enamorat i el poeta, basada en la filosofia platònica, que ja havia anunciat a l'inici de l'assaig. A 1907, aquest capítol era més llarg, perquè incloïa una explicació sobre el tema central de la Divina Comèdia (pàg.8); és un fragment que queda barrat, però, al mateix 1907. A DPs2 aquest capítol canvia molt. Reprèn un comentari sobre el balbuceig del nen i el balbuceig del poeta que havia quedat eliminat a 1909. Després, inicia un apartat sobre la dualitat raó-inspiració, provinent de 1907, que després no acaba i que finalment descarta. Però sobretot, elimina tota la discussió final d'arrel platònica, cosa lògica, tenint en compte que ja havia suprimit el final del capítol I de 1909. La terminologia també sofreix modificacions:

1908L: "-Pues ¿qué? -me objetaréis- ¿entonces la condición del poeta ha de ser la ignorancia, la ausencia de entendimiento y de idea; y su excelencia debe consistir en incultura y grosería?" (pàg.28)

1909 "Y no os penseu que ab això vulga dir que la condició del poeta hagi d'esser la incultura, y la seva excelencia ignorancia y grollería;" (pàg.XII, 16)

DPs2: "¿Pues qué -me diréis-, entonces la condición del poeta ha de ser la ignorancia, la ausencia de razón y de pensamiento, y su excelencia ha de consistir en la incultura y la grosería?" (pàg.97)

Fixem-nos com "entendimiento/ idea" de 1908L són substituïts per "razón/ pensamiento" de DPs2, mentre que a 1909 aquesta dualitat no s'esmenta. També a DPs2, es recupera una fórmula de 1908L, però es reelabora per repetir la idea que mostra com Déu "va revelando su esfuerzo al través de las formas".

9.2.2.9. Capítol IX

Comença ara una discussió sobre la forma de l'expressió poètica. Com observem en un altre lloc, la terminologia que designa "fons/ forma" és vacil·lant en algunes de les variants; com veurem ara, és també vacil·lant entre les diverses variants. A l'inici, DPs2 fa una afirmació contundent que no s'havia fet en cap de les variants anteriors: "en la poesía, forma y fondo son una misma cosa." (pàg.99). Observem com canvien algunes

formulacions:

1907: "y esto es lo nuevo: la luz de sus palabras" (pàg xx)

1908L: "y esto es lo nuevo, y siempre nuevo, la luz de sus palabras, la luz del ritmo sobre la idea." (pàg.30)

1909: "y això es lo nou llavors, la llum de la paraula que viu en el ritme universal." (pàg.XIV, 11)

DPs2: "y esto es lo nuevo, su revelación de la esencia por la forma." (pàg:100)

Sembla, doncs, que "ritme" i "forma", i potser "paraula", s'acaben identificant, com s'identifiquen també "idea" i "esencia".

El final d'aquest capítol i l'inici del següent també han sofert força modificacions. 1907 té dues pàgines (24 i 25) destinades a la crítica del parnassianisme, que havien de constituir el capítol IX de DPs1 però que es van descartar (o oblidar). El final del capítol IX de 1909 es basa en el fragment de 1907 que segueix aquesta disquisició anti-parnassiana: és un paràgraf barrat (pàg.25 i 26), que 1908L havia també descartat. DPs2 agafa un tercer fragment de 1907 (pàg.26), que no havia estat barrat, però que ni 1908L ni 1909 havien recollit.

El final del capítol IX de 1909 mostra el caràcter ideal de la poesia que s'està presentant i la seva impossible realització perfecta a la realitat, segons l'esquema platònic; el fragment corresponent de DPs2 posa èmfasi en la importància de la sinceritat. 1909 destaca la limitació humana; DPs2, la seva grandesa.

9.2.2.10. Capítol X

Aquest capítol, on es discuteix la renovació de la mètrica, es manté gairebé igual des de 1908L a DPs2. Les variacions són petites però importants. Una és una afirmació contundent de 1908L que és suavitzada a 1909 i DPs2:

1908L: "Porque ciertamente vale más un verso correcto que otro incorrecto, pero incomparablemente vale más una incorrección viva que una corrección muerta" (pàg.32)

1909: "Perquè certament val més un vers correcte que incorrecte; encara val més una paraula viva en aquest que mort en aquell" (pàg.XVI, 1-2)

DPs2: "Porque ciertamente vale más verso correcto que otro incorrecto, pero todavía más palabra viva en éste que muerta en aquél." (pàg.105).

L'altra és la vacil·lació en la terminologia, que ja hem trobat a capítols anteriors.

1907: "las palabras se le aparecerán ya en su verso propio en siendo este de un metro clásico entréguese á él;" (pàg. XXIV)

1908L: "y viniendo en los metros tradicionales, acojámonos a ellos" (pàg.31)

1909: "i venint amb els metres tradicionals, admetem-les-hi" (pàg.XV, 23)

DPs2: "y en viniendo de sí, dentro de los metros tradicionales, admitámoslas así" (pàg.104).

Si aquesta vacil·lació entre "clàssic" i "tradicional" sembla corregida a partir de 1908L, no passa el mateix en un altre fragment, més endavant:

1908L: "la majestad misteriosa del ritmo clásico que vino con la inspiración" (pàg.32)

1909: "la majestad misteriosa del ritmo tradicional dominante" (pàg.XVI, 5)

DPs2: "la majestad misteriosa del ritmo clásico dominante" (pàg.105).

9.2.2.11. Capítol XI

Aquest capítol fa una reflexió sobre l'origen imitatiu de la poesia, i la humilitat que suposa acceptar-ho. A l'inici d'aquest punt, hem donat diversos exemples de com Maragall havia dubtat entre diverses redaccions, exemples provinents precisament d'aquest capítol. No sembla que sigui un problema de conceptes, com hem vist fins ara,

sinó de matisos, perquè acceptar la imitació com a origen del poema pot obligar l'autor a posar en crisi el seu sistema.

9.2.2.12. Capítol XII

Aquest capítol, destinat a la poesia popular, queda ja plantejat essencialment a 1907. Dues supressions de 1907 són importants: una és una citació del poema popular El comte Arnau (pàg.30); l'altra és una afirmació anti-democràtica, que desenvolupa a d'altres escrits: "Ah! la vox populi vox Dei es otra cosa que el sufragio universal!" (pàg.30). A 1908V es fa una observació, al marge de 1908L, on es basa el concepte de poesia popular en el concepte de poble (pàg.33); aquesta observació serà recollida a 1909 i a DPs2.

9.3. Anàlisi lingüística

9.3.1. L'enunciació

Les dues redaccions de l'Elogi de la Poesia publicades en vida de Maragall (1908L i 1909) tenien destinataris diferents. Si podem considerar representativa la informació que ens dóna la correspondència de D'Ors, podem creure que 1908L era prou conegut entre els possibles lectors de 1909. No sabem quina repercussió va tenir aquest volum; a l'AM. se'n conserva un nombre elevat i això pot voler dir que hi va haver problemes de distribució o que no va ser un èxit de vendes. Els comentaristes contemporanis no fan gaires distincions entre les dues redaccions. Els posteriors, tampoc, sigui per una informació deficient, sigui perquè no considerin gaire importants les diferències.

9.3.1.1. Presència de l'espai i el temps

Un article o un assaig són textos amb poques al·lusions al context: les seves referències a l'espai i el temps en què es publiquen no precisen ser abundants perquè la comunicació sigui eficaç. A l'Elogi de la Poesia, l'espai i el temps de l'enunciació hi tenen molt poca presència. Els adverbis temporals i espacials com "ara" i "aquí" tenen un paper de connector textual, no dític, perquè refereixen a altres llocs del text: "Heus aquí la virtut redemptora de l'art" (V, 13); "I no em vinguéssiu ara" (VI, 28). Només en un moment un adverbi "aquí" té una funció dítica: "Aquí m'estic tot sol" (III, 25); DPs2 afegeix un segon dític: "esta tarde". Però Maragall s'està referint a un exemple; està introduint doncs un fragment narratiu, fictici, perquè no pretén al·ludir a una experiència personal sinó a un cas que pot ser generalitzable. Això explica també l'ús del present d'indicatiu. Aquests dítics no refereixen doncs a l'espai i el temps de l'assagista. Això sòl ja distingeix fortament l'Elogi de la Poesia de l'Elogi de la Paraula, on el conferenciant feia nombroses al·lusions a l'ara i aquí de l'auditori.

9.3.1.2. Presència de l'enunciador

Al llarg de tot l'assaig el "jo" alterna amb el "nosaltres". Podem distingir diversos tipus d'enunciador a través de l'ús de la primera persona del singular.

Un primer enunciador (E1) és un "jo" que s'identifica amb l'autor de l'assaig. Es presenta des de l'inici com a responsable de les opinions exposades: "forma vull dir" (I, 2); "jo m'afiguro" (I, 12). Durant tot l'assaig va indicant, amb la seva presència, els canvis d'argumentació o el pas d'un capítol a l'altre: "I ara aquestes veritats que em sembla haver trobat, deixeu-me-les entrar en la meva tenda de poesia" (IV, 3); "tot el

que **he dit**" (VIII, 7). Aquest "jo", en el text castellà, apareix més rarament, sigui perquè la construcció de les frases és impersonal (cas de I, 2), sigui perquè el fragment ha desaparegut (cas de I, 12 i de VIII, 7) o s'ha resumit molt (cas de IV, 3, on tot el paràgraf català és substituït per "a la que ya especialmente **me refiero**"). De vegades apareix en el text castellà i no en el català en fragments nous: "ya ahora **refiriéndome** otra vez al arte en general, **diré**"; "y **digo** llamados". Aquest "jo" polemítza sovint amb un "vosaltres" i aleshores es presenta emfàticament (pronom explícit, per tal de diferenciar els dos interlocutors, repeticions...): "però no **em rendeixo**, tingueu-ho per ben entès" (IX, 18) ; "i no us penseu (...) perquè **jo el voldria** el més savi" (XII, 16). Aquest "jo" polemista, en el text castellà, no tan sols no desapareix sinó que és encara més emfàtic, com per exemple en el diàleg que substitueix el fragment esmentat: "Pues qué -me diréis- (...) ¡Ah! ¡No! - os **replicaré yo**-".

Un segon enunciator (E2) és un "jo" que s'identifica amb el ser humà en general, i en concret, el ser humà subjecte d'experiències estètiques. No és un "jo" necessàriament poeta, perquè en Maragall la poesia és un tipus d'experiència, un "estat", i perquè, i això ja havia estat exposat a l'Elogi de la Paraula, aquest tipus d'experiència és accessible a tothom. Aquest enunciator apareix a: "I per això **jo** home, **sóc** en la terra" (III, 5), que es diferencia clarament del jo aparegut poc abans: "**jo** m'afiguro"; l'experiència que explica el "jo" de 2 vol estendre's a tota la humanitat, almenys la que es pugui identificar amb aquesta figura de "espòs i pare i ciutadà" (III, 20). El seguit de distincions ("homo faber" ("sóc treballador"), "homo politicus" (sóc ciutadà)...) Maragall no pretén presentar-lo com a característica exclusiva de la persona que abans presentava les seves opinions a "jo m'afiguro". És un "jo" molt més generalitzable, i és el protagonista de l'escena de la barca dels capítols III i IV. Que aquest jo no és pas identificable amb l'assagista es veu al paràgraf del capítol IV:

"Perquè si al veure sortir al mar la barca de que us he parlat ab els pescadors, en el meu sentiment de l'escena s'hi barreja'l de la meva pietat, o qui sab si'l de la meva enveja, o un altre interès qualsevulla per la sort d'aquells homes, la meva emoció no serà purament estètica, (...)/ Y no em vinguéssiu arc ab que per això sento l'art com una cosa freda, frèvola y inhumana;" (VI, 19-28)

on el "jo" de "**he parlat**" contrasta amb el del paràgraf següent: "I no **em vinguéssiu**

ara amb què per això **sento** l'art". Podríem canviar l'enunciador del primer paràgraf (passar-lo a tercera persona, per exemple: "us **ha** parlat/ en el **seu** sentiment/...") i l'enunciació seguirà sent vàlida. No podríem fer-ho amb el següent: "I no **li** vinguéssiu ara que per això **sent** l'art...", perquè és obvi que l'autor es refereix a les seves pròpies opinions. Observi's el pronom "això", que no refereix anafòricament a la primera part del paràgraf anterior (el que E2 sent), sinó a la frase final (el que E1 opina).

Un tercer enunciador (E3) és el que apareix en la primera persona del plural. Aquest enunciador té una identitat imprecisa. No és pas un plural "de modèstia", perquè ja hem vist com l'assagista es presentava a través de la primera persona del singular. És més aviat un plural "sociatiu" que inclou l'enunciador E1 i un grup indeterminat de persones que en un moment donat pot identificar-se amb "els artistes" o potser només "els literats". Això és força clar a "quan les **sentim** artísticament (...) **ens** resten pures, sagrades, redimides en **nosaltres**, i per nosaltres als demés, de tot temor" (V, 16). Aquest "nosaltres", que s'oposa als "demés" no és, insistim, un tipus específic de persones, sinó que més aviat és qualsevol que, en unes circumstàncies determinades, esdevingui "artista". A 1908L i a DPs2 aquest contrast entre "nosaltres" i els "demés" desapareix. Aquest mateix E3 és el que apareix en fragments successius del text com per exemple a "ja ho veieu el que **donem** quan **donem** una poesia pura" (VII, 27-28). No és tan clara aquesta identificació en els primers fragments del text, per exemple en la primera aparició de la primera persona del plural: "així el trobem" (I, 6) o "així veiem que fins el suprem amor" (II, 14). En aquestes frases, el plural "sociatiu" sembla incloure el lector i qualsevol destinatari.

Aquesta disparitat d'enunciadors no ajuda a la lectura del text. Usar la primera persona del singular per a E1 i E2 dóna un to més col·loquial, més afectiu, al text, però no permet, de vegades, distingir el que és l'experiència comuna del que és el raonament de l'assagista. Probablement per això, a DPs2 algunes d'aquestes confusions desapareixen, i es potencia E1 en detriment d'E2 i E3.

9.3.1.3. Presència del destinatari

El destinatari de les diverses redaccions de l'Elogi era forçosament diferent, però Maragall no sembla diferenciar-los.

Un primer destinatari (T1) que es pot identificar com el lector ideal de la revista o del volum, és prou localitzable, però apareix rares vegades; en això, un assaig es

diferència d'una peça d'oratória (que l'esmenta constantment) tant com d'un estudi científic (que l'esquiva). El destinatari és present a "Vegeu com l'amor" (I, 21) o a "una misteriosa bellesa que haureu observat" (II, 28). Aquest lector ideal es configura com algú amb un nivell de cultura mitjà-alt (les citacions en italià no es tradueixen, no s'especifica la identitat de personatges com el comte Ugolino), amb determinades emocions estètiques cultes: "compareu la vostra emoció" (V, 19). Se suposa que al final arribarà a les mateixes conclusions a què ha arribat l'enunciador: "ja ho veieu a través de quanta imperfecció" (XVI, 11), "I noteu-ho" (XVI, 13).

Hi ha un segon tipus de destinatari (T2) que queda més restringit, gràcies a un procediment que ja havia aparegut a l'Elogi de la Paraula: se l'identifica amb els "artistes" i fins i tot amb els "poetes". A aquest destinatari se li adrecen uns consells determinats: "mes no us hi abandoneu si no la sentiu ben purament artística" (VI, 18). El caràcter de T2 s'especifica més endavant: "Pareu ment (...) Llavors, poetes, se us tornarà expressiu" (VII, 11). Entengui's que l'aparició d'aquest d'aquest T2 no anul·la la del T1. Així, a DPS2, T2 ("Atended pues a la pureza de vuestra emoción, poetas") apareix alternat amb T1 ("Comparad vuestra emoción"). Aquesta alternança es pot realitzar gràcies a la imprecisió amb què, com hem indicat repetidament, Maragall caracteritza els poetes. No es refereix a aquella part del públic formada pels poetes, sinó al públic quan esdevé, momentàniament, poeta.

Podem distingir un tercer destinatari, T3, que sembla constituït per uns contrincants no especificats amb qui E1 polemitza. És el que apareix a "Però no em rendeix, tingueu-ho per ben entès" (IX, 18). La polèmica es pot realitzar mitjançant preguntes sense resposta ("Perquè digueu-me" (XI, 16)), o respostes contundents ("I no us penseu que amb això" (XII, 16)) a preguntes no formulades. A DPS2 el to polemitzant és més clar en fer-se explícites aquestes preguntes: "Pues qué, -me diréis (...) ¡Ah! ¡No! -os replicaré-".

Maragall repeteix aquí el mateix esquema que a l'Elogi de la Paraula per crear el seu públic: tan aviat es dirigeix a qualsevol tipus de lector com es dirigeix als poetes; de vegades, polemitza amb alguns lectors sense especificar. Però ara el to polèmic és més agut. J.Romeu, comentant les "deficiències estilístiques" que caracteritzen l'estil de Maragall (i que hem citat al nostre pròleg), va observar:

"Però en els articles de 1911, les esmentades deficiències estilístiques i expressives en

general s'accentuen cada vegada més fins a convertir-se, sovint, en simples explosions apassionades i emocionals que sobrepassen el control racional."¹

Si recordem que DPs2 va ser elaborat entre finals de 1909 i principis de 1911, anys que coincideixen amb el que Romeu denomina l'època d'"individualisme exacerbada" i d'"aristocraticisme", entendrem aquest nou to.

9.3.1.4. Les citacions

Aquest desig d'individualitzar no només l'enunciador sinó també el destinatari, per tal d'implicar-lo més directament en la seva "causa", no es reflecteix solament en l'ús de l'estil directe. Creiem que és el que l'empeny també a prescindir encara més de les citacions de com ho havia fet a l'Elogi de la Paraula. Hem vist com a DPs2 el nombre d'autors citats augmenta en un passatge determinat, però s'ha de destacar també com entre 1907 i 1908L desapareix una citació de Nietzsche, i entre 1909 i DPs2 desapareix la de Leopardi. En aquesta discreció contrasta ostensiblement amb la pedanteria d'alguns dels seus contemporanis (es pot comparar, per exemple, amb la que ostenta Pérez-Jorba en la seva ressenya de l'Elogi, precisament).

Cal afegir-hi la desaparició d'aquells anònims personatges, autors de determinades frases que a l'Elogi de la Paraula eren elevats a la més alta consideració. Ara Maragall es basa en un text de prestigi reconegut: la Divina Comèdia. A part de les consideracions estètiques que motiven aquesta elecció, i que més endavant comentarem, hi ha potser un intent de defugir les crítiques rebudes per la poca consistència de les autoritats usades en l'assaig anterior. Maragall no era home fàcilment influenciable per acusacions d'ignorància; no sembla mai preocupat perquè algú li pugui retreure el desconeixement de determinats autors (un retret que, d'altra banda pocs dels seus contemporanis li podien fer). El que preocupava Maragall era l'eficàcia de la seva argumentació; semblava clar que, en recórrer a personatges del poble, no havia convençut els seus oients. El recurs a un text incontestable com el del Dante li havia de permetre fonamentar millor la seva teoria. En total només trobem tres obres citades: la Divina Comèdia, els Canti de Leopardi i l'Evangelí segons sant Joan.

9.3.1.5. Recursos retòrics

¹ Josep ROMEU. Sobre Maragall, Foix i altres poetes. Barcelona: Laertes, 1984. pàg. 43-44. Romeu denomina els anys 1909-1911 "Individualisme exacerbada. Aristocraticisme". pàg.34 i ss.

En publicar 1908L, Maragall va seguir l'estil assagístic que el caracteritzava: un text sense interrupcions de capítols ni subtítols. El to intimista, no declamatori, ja el donava el títol "confesión". A 1909 hi ha una divisió en capítols. L'esquema de l'assaig, predominant a La Lectura, es va combinant ara amb un altre més teòric, més magistral.

Però els recursos són essencialment els mateixos: l'ús de la primera persona, les freqüents apel·lacions a la segona persona del plural, l'allunyen de l'espectre de la teoria, que ell sempre volia conjurar¹. Fixem-nos en el tipus de verbs de dicció usats, que ressalten la subjectivitat de les pròpies opinions: "jo m'afiguro" (I, 12), "jo estic en què" (XVII, 21). Fixem-nos també en el registre col·loquial que apareix espars al llarg de l'obra: "Símbol, concepte, abstraccions, adéu siau!" (X, 23), "¿Qué más? Si aún en sus desviaciones". Al final, en un clímax de vehemència, abunden les preguntes retòriques, les exclamacions ("Ai!, prou que ho sé (...) Oh! misteri de la vida entre tants altres..." (XVIII, 16)), els punts suspensius, sobretot els que tanquen el text: "Un camí de Déu entre tants..." (XVIII, 22). Tot això pretén donar-li un aire de conversa, momentàniament interrompuda.

Però indubtablement hi ha argumentació: l'autor vol convèncer. Recorre a comparacions, provinents del positivisme (cas de l'aigua que bull); usa imatges (la mina amb les vetes, la fosa, l'or que s'aglutina). La introducció és prou contundent. Les successives redaccions de 1909 fins a la de DPs2 proposen subdivisions, que allunyen el text del seu caràcter "il·luminat".

Alguns dels recursos que havíem observat a l'Elogi de la Paraula convertien alguns paràgrafs d'aquell assaig en evocacions líriques, amb construccions similars a la prosa poètica. No és el cas aquí. Alguns recursos l'aproximen més aviat al sermó moral, de to declamatori, amb construccions anafòriques ("Ja ho veieu quina delícia (...) Ja ho veieu

¹ Ho han assenyalat la majoria d'estudiosos. O. Cardona cita les cartes a Pijoan, escrites mentre preparava l'Elogi de la paraula (i no el de la Poesia, com diu Cardona) el 06/IX/1903 ("lo que surt poesia, ho és, i lo que no surt, no ho és; i s'ha acabat"), i a Roura, escrita poc després (pensava ja a escriure la "Confesión de poesia"?), el 12/VII/1904 ("de seguida em vaig trobar que començava a escriure una mena d'"assaig de poètica" i això tampoc no és bo, de voler-se definir, encara que sigui per un mateix, coses que han de restar indefinibles"), OCI pàg. 1021 i 1139, respectivament. Osvald CARDONA. Art poètica de Joan Maragall. Barcelona: Selecta, 1971. pàg. 31. Per M. de Montoliu, el text té un caràcter "il·luminat" perquè l'autor "no prova ni argumenta mai." (Manuel de MONTOLIU. "L'apòstol del recomençament." en J. MARAGALL. Obres completes. Vol I. Ed. Barcelona: Selecta, 1970. pàg. 1243.) Montoliu sembla basar-se més en el que Maragall deia que escrivia que no en el que realment escrivia.

si en podem fer"), i alguna epanadiplosi ("Pero no me rindo. Entendedlo bien, no me rindo", "De quanta humilitat ens cal revestir la nostra dignitat d'ésser un camí de Déu!... De quanta humilitat!" (XVI, 20)).

Hi ha, és clar, moments en què aquest registre col·loquial es barreja amb formulacions maldestres. En l'edició del text les hem indicades, però serà bo veure'n dos casos. Fixem-nos en el primer:

"Es la lley de la complexitat del caos que tira a la unitat de Déu" (VII, 14)

on "del caos" sembla un complement del nom "complexitat" i "que tira..." sembla un relatiu de "caos". De fet, però, "del caos" i "de la complexitat" són complements de "lley", i "que tira..." també és un relatiu de "lley". No només ens ho indica el sentit, sinó la traducció del mateix Maragall que, a DPS2, posa les comes adequades.

Observem ara el següent, extret de 1909:

"hem vist com la gestació poètica ha necessitat, per sostenir el seu calor, de tot altre calor humà: del religiós, del patriòtic, del d'amor a la veritat abstracta, de passions socials de tota mena; y últimament, aquella paraula viva, que's pròpiament la poesia..."

Comparem-ho amb DPS2 (cito segons l'última redacció)

"la gestación poética necesita ayudarse para sostener su calor, de todo otro calor humano: del religioso, del patriótico, de amor a la verdad, de fines sociales, de pasiones políticas; y finalmente aquella expresión sincera, aquella palabra viva que es la poesía propiamente dicha, ya veis cuán trabajosamente brota..."

La redacció de DPS2 millora alguns aspectes de 1909, que resulta sovint confusa. Una construcció tan estranya com "del d'amor" sembla contenir una el·lipsi, per seguir la sèrie iniciada per "del [calor] religiós, del [calor] patriòtic, del [calor] d'amor"; la redacció castellana trenca la sèrie d'adjectius (iniciada amb "religioso / patriótico") però resulta més fluida. També resulta més fluid fer "aquella paraula viva" subjecte de "cuán trabajosamente brota" unes poques línies més avall, que no pas, com el text català, fer "aquella paraula viva" objecte directe de "hem vist", o potser de "trobem", que han aparegut força més amunt. "Últimament" sembla encadenar "aquella paraula viva" amb

els altres complements directes de "trobem": "el propòsit reflexiu, el pla calculat"; indica l'ordre d'aparició de les trobades, no l'ordre d'exposició en el text. DPs2 afegeix matisos ("de passions socials de tota mena" / "de fines socials, de pasiones polítiques") y perífrasis ("aquella paraula viva" / "aquella expresión sincera, aquella palabra viva").

9.4. Recapitulació

Fem ara un breu resum del que és l'Elogi de la Poesia. L'assaig pretén caracteritzar la poesia, en el context de l'art i en un context, més general, del lloc de l'home en el món. L'art es caracteritza pel ritme. El ritme és una manifestació de la naturalesa i alhora de la divinitat. La poesia, entesa com a una de les formes artístiques possibles, és, tal com la coneixem, només una representació imperfecta d'una entitat ideal; és un tipus de coneixement, però diferent del científic. Aquesta entitat ideal només podem copsar-la a través de l'observació de la naturalesa, en els seus aspectes sublims, mitjançant un procés d'identificació. La poesia es fonamenta en tres condicions: espontaneïtat, sinceritat, puresa. L'espontaneïtat s'entén com la falta de voluntat en el moment de la inspiració. La sinceritat, com falta d'intervenció en el procés creatiu: la idea esdevé forma a través del poeta, amb un procés de "transhumanació". La puresa, com l'actitud desinteressada davant la pròpia obra. Aquestes condicions no es compleixen mai del tot a la poesia real: el que distingeix l'autèntica poesia, però, és que hi apareixen, tot i que de manera parcial. El cas en què aquestes condicions es donen de manera més perfecta, més aproximada a l'ideal, és la poesia tradicional.

Maragall sotmeté l'Elogi de la Poesia a una revisió contínua des de 1907 fins a la seva mort, el 1911. L'anàlisi de les variants ens permet entendre el perquè: la recerca d'una major concisió i precisió. La concisió l'aconsegueix amb la supressió d'adjectius, però també de paràgrafs sencers, i fins i tot d'un capítol sencer, tot i que això darrer es pot deure a la censura de l'editor, G.Gili. La precisió no l'acaba d'aconseguir, malgrat els continus canvis de terminologia: vegi's els dubtes entre "expressió" i "paraula", finalment postergats a favor de "forma" i "ritme"; el mateix passa amb pseudo-sinònims, com "idea" i "essència", o com "clàssic" i "tradicional". Aquest afany de precisió el du també a canviar els autors citats: Newton és substituït per Aristòtil; s'incorporen els parnassians, sorprenentment, i Píndar.

L'autor segueix l'elaboració del gènere que hem denominat assaig, que havia iniciat amb l'Elogi de la Paraula. Hi ha la varietat d'enunciadors i destinataris que havíem trobat en aquest darrer escrit, que permet augmentar l'abast del públic, a costa potser d'una distinció clara entre el que són les opinions del teoritzador i les del mer observador. En ser un text pensat per a ser llegit, l'estructuració és més perceptible, i s'evidencia encara més a les últimes redaccions, però no perd del tot el to col·loquial i les evocacions

líriques.

10. Anàlisi d'idees

Destriarem, com ho fa Maragall, entre metafísica (Home i Natura), teoria estètica ("veritats que em sembla haver trobat a tot l'Art") i teoria poètica (aquestes veritats aplicades a "la meua tenda de poesia" (17,3)).

10.1. Amor i ritme

10.1.1. Metafísica

1907 començava amb una citació de Nietzsche, provinent d'Així parlava Zarathustra (Primera part, cap.3).¹ El fragment de Nietzsche, en traducció del mateix Maragall, diu: "El Sobre-home és el sentit de la terra".² En canvi, la citació de 1907 diu: "El hombre es pues el sentido de la tierra (Nietzsche)". El canvi és important: l'autor alemany atribueix una missió a un ser humà peculiar, el superhome, que ha arribat a aquesta peculiaritat gràcies a una sèrie de circumstàncies, o millor dit, de proves; Maragall, en canvi, aplica aquesta missió al ser humà en general. Conseqüentment, aquest ser humà no arriba a la missió per una decisió personal sinó per un manament extern, provinent de Déu, concretament. Cosa sorprenent, perquè Nietzsche acaba de predicar-ne la seva mort, precisament en el capítol 2, uns pocs paràgrafs més amunt de l'esmentada citació. És clar que Maragall ja havia resolt aquest problema en la seva traducció de 1898, substituint:

"Com pot ser? Aquest sant vell en el seu bosc encara no ha sentit dir que Déu ha mort."

per:

¹ La influència de Nietzsche en l'obra creativa de Maragall ha estat força estudiada. Seguirem aquí un dels estudis més recents, el de N.BILBENY, que ens sembla prou complet, tot i les reserves que més endavant hi farem: «L'enorme afirmació sense límits»: Nietzsche en Maragall." Convivium. Revista de Filosofia. 1 (1990). pàg. 105-124.

² OCI pàg.488. Per a la traducció d'aquesta obra seguirem Friedrich W. NIETZSCHE. Així parlava Zarathustra. Barcelona: 62 i "La Caixa", 1983. Traducció de Manuel CARBONELL. La contrastarem, quan calgui, amb la de Maragall. Per a l'estudi del superhome, caldria tenir en compte, a part dels exemples que Bilbeny esmenta, la reivindicació que fa Maragall, a començaments de 1894, de la figura de Crispi, amb el qual l'articulista intenta compatibilitzar el superhome amb la pràctica contra-revolucionària. Crispi va ser considerat a l'època un exemple de superhome nietzscheà passat per D'Annunzio. Vegi's Carlo SALINARI. Miti e coscienza del decadentismo italiano. Milano: Feltrinelli, 1986. pàg. 46-47.

"Com pot ésser? Aquest bell sant, en el seu bosc, encara no ha sentit a dir-ne res, de que el seu Déu és mort."¹

Unes línies més avall del fragment sobre el "sentit de la terra", Nietzsche torna a esmentar aquesta mort, però aleshores Maragall opta per no traduir-ho. Maragall esquiva, doncs, constantment la mort de Déu, que és un element fonamental a l'obra de l'autor alemany, però no hi ha tant una voluntat de camuflar els aspectes més pertorbadors de Nietzsche, com la de trobar, en algú tanmateix ben allunyat, unes lliçons que d'altres no l'hi donen. Com a traductor i divulgador és prou infidel, deshonest, si es vol. Com a lector, en té tot el dret. Amb aquesta lectura de Nietzsche, gairebé a divinis, si se'n permet l'expressió, Maragall pot usar la idea vitalista per trobar una explicació de l'origen de l'amor i el dolor. J.L.Marfany ha observat que l'expressió "sentido de la tierra" explica clarament l'actitud del Comte Arnau:

"Arnau és l'encarnació poètica d'una idea d'origen hegeliana cara a Maragall i ja formulada explícitament per ell l'any 1895 en l'article La ley del progreso: que el món evoluciona incessantment seguint un constant impuls ascendent de la pròpia matèria cap a l'estat espiritual, un "indefinida espiritualización de la materia". Arnau és, exactament, allò que l'home ha d'aspirar a ser en aquest camí del progrés: "sentido de la tierra".²

Més endavant relacionarem aquest concepte amb un altre, fonamental en Maragall: el d'excelsior. De moment, vegem com es reflecteix a l'esmentat esborrany de 1907:

"El hombre es pues el sentido de la tierra (Nietzsche): es la tierra en el estado de conciencia divina a que ha podido llegar hasta ahora. (...) El hombre es pues la naturaleza sintiéndose a sí misma en volver toda a Dios (...). Este esfuerzo hacia el padre es con dolor porque el

¹ Friedrich NIETZSCHE. Així parlava Zarathustra. pàg. 23, i OCI pàg.488, respectivament. La traducció d'"alte" ("vell") per "bell" es pot deure a un error de còpia, però la voluntat de substituir el déu dels cristians per una divinitat menor és palpable.

² J.L.MARFANY Aspectes... pàg.131-132. Altres autors han relacionat les idees exposades en aquest article a la influència de Renan: "la ley del progreso vista -tan renanamente- como indefinida espiritualización de la materia y como camino de lo circunstancial a lo eterno" Francisco PEREZ GUTIERREZ. Renan en España. Madrid: Taurus, 1988. pàg. 256. Tot i que és certa la influència de Renan en Maragall, no creiem que afectés aquest plantejament concret.

caos resiste a ser vencido por la creación."

Ara, aquest dolor provinent de la resistència al caos ja l'havia detectat Maragall en la seva ressenya destinada al DdeB, intitulada "Federico Nietzsche" i finalment no publicada, en què donava compte, entre d'altres idees, del "malestar de la cultura" provocat pel domini dels dèbils sobre els forts.¹ Tot el que en Nietzsche era esforç de l'individu contra el món i contra Déu esdevé, a 1907, esforç, certament humà, però seguint una consigna externa, divina. No vol dir això que Maragall rebaixi ni la dificultat d'aquest esforç ni el paper de l'home a la terra. En l'evolució que el pensament del nostre autor ha sofert des de 1893 fins a 1900, N.Bilbeny ha vist un canvi en la lectura maragalliana de l'autor alemany, on els aspectes més radicals han estat temperats. I precisament destaca com:

"[la noció] el sentit de la terra (...) resumeix la vessant místico-poètica amb què definitivament es presenta el nietzscheanisme de Maragall."²

Aquest fragment de la 1907 va sofrir diversos canvis en les successives redaccions: cada cop va quedar més resumit fins que al final (Dps2) va desaparèixer.

Al nostre parer, això es deu al pes que van anar prenent, al costat de la de Nietzsche, dues menes de lectures prou diferents: una, constant en tota la vida de Maragall, és la dels Evangelis; l'altra, més nova, la de Spinoza. Aquestes lectures es poden observar:

a) En la redacció del primer paràgraf de 1908L, que es troba ja al final de l'esborrany de 1907, en els fragments intitulats "Apuntacions prèvies de treballs ja fets", datats el 7 de setembre de 1907. A 1909, amb la divisió en capítols, aquest primer paràgraf quedarà com un pròleg.

b) En els canvis apareguts en el segon, tercer i quart paràgrafs inicials de 1908L,

¹ "Malestar de la cultura" és una expressió que no prové de Nietzsche ni de Maragall, sinó de Freud, i que proposa N.Bilbeny per explicar aquesta "lectura nietzscheana" feta per Maragall. Cf. "«L'enorme afirmació...", pàg.109.

² N.BILBENY "«L'enorme afirmació..." pàg.118. El "sentit de la terra" caracteritza, així, el Comte Arnau, pel seu arrelament a la terra, en contrast amb Adalaisa que simbolitza "la voluntat de decadència". (pàg.122).

canvis fets sobre els primers paràgrafs de 1907, que, recordem-ho, estaven datats el 9 de juny. Les modificacions, doncs, es van realitzar a partir del 7 de setembre i fins que l'article va ser enviat per a la seva publicació, a finals d'any.

c) En nous canvis a 1908V, sobretot a la part de 1908L corresponent al gener de 1908;

d) En la redacció de la resta del primer capítol, que no sabem quan es va realitzar, però que es va incloure a 1909. I després de tots aquests canvis, Maragall va decidir eliminar el primer capítol a DPs2!

Totes aquestes vacil·lacions són mostra, creiem, de la inseguretats amb què Maragall es movia a l'hora de fer aquest apartat; inseguretats que nosaltres atribuïm, en part, al seu poc domini del discurs filosòfic, i en part, al seu interès a no caure en l'heterodòxia, cosa que no va aconseguir, com hem comprovat pels retrets que li'n feu l'editor Gili.

En el que hem denominat "pròleg", Maragall estableix, de manera axiomàtica, la relació entre poesia i ritme, mitjançant una sèrie de definicions que no tenen més explicació; afegit al marge de l'article de La Lectura, probablement per aportar arguments a l'exposició i per suavitzar-ne l'aridesa, hi ha diversos exemples de com el ritme es reflecteix a la natura. Diverses tradicions es poden adduir per a aquest inici: els manuals de retòrica, com el de Coll i Vehí ¹; l'argumentació neotomista, que Balmes havia instaurat per a un determinat tipus de manual filosòfic. Nosaltres hi creiem veure, a més, una certa fascinació pel tipus d'argumentació que presenta Spinoza a la seva Ètica, amb les vuit definicions que l'obren.

La influència més òbvia de Spinoza sembla trobar-se, és clar, en la declaració panteista que es troba després del "Pròleg" de l'Elogi, però que iniciava 1907:

"Dios principio y fin de todas las cosas se va revelando a si mismo a través de ellas. Este esfuerzo de revelación, que es la creación siempre inmanente, ha hecho aparecer en la tierra al hombre."

Aquest inici va ser suavitzat en successives redaccions: "Jo m'afiguro que..."

¹ J. COLL Y VEHI Diálogos literarios (retórica y poesía), 4ª edición, con un prólogo por Don Marcelino Menéndez y Pelayo. Barcelona, 1896. Osvald CARDONA (Art poètica de Joan Maragall. Barcelona: Selecta, 1971) dóna continues mostres de la influència dels postulats de Coll a l'obra teòrica de Maragall.

(1909), i "Parece como si..." (DPs1). Tan suavitzat, que a DPs2 desapareix. Ara bé, ja Terry va remarcar que aquest panteisme poguè arribar a Maragall més per via romàntica que pròpiament spinoziana:

"Fins i tot en la primera època del romanticisme és de notar com el concepte que veu en la natura un poder diví provident i benèvol es troba sobretot en els escriptors que resten al marge d'un cristianisme dogmàtic; és aquí que hem de cercar els orígens del panteisme que sorgeix tan sovint al segle XX."

La presència de Spinoza a l'obra de Maragall la va remarcar per primer cop Ors, que va contribuir així a la proclamació del "panteisme" del poeta¹; la influència del filòsof holandès també ha estat comentada a propòsit del Cant Espiritual: tant Terry com Valentí² han observat que no és pas banal ni incompatible amb la visió del món maragalliana. Segons Valentí el contacte amb Spinoza es va produir, primer, el 1903, a través d'una explicació que li'n va fer Pijoan³; després, a partir de la lectura d'uns volums que el mateix Pijoan li va regalar el 1907 i que va comentar que llegia en una carta de juliol de 1908. Les influències, si hi són, només podien atènyer aquella part de l'assaig escrita a partir d'aleshores.

Per Spinoza, l'expressió de Déu a la terra es manifesta de moltes maneres; l'home només és una d'elles. Aquesta concepció de totes les coses, entre elles l'home, com a manifestació de Déu, és la que Spinoza anomena concepció "sub specie aeternitatis".

¹ Eugeni d' ORS. "Signe de Joan Maragall en la història de la cultura." dins J. MARAGALL. Obres completes. Vol. I. Ed. Barcelona: Selecta, 1970. pàg. 1253 i ss. És el pròleg al volum XXII de les Obres completes, publicat el 1936.

² Respectivament, Arthur TERRY. La poesia de Joan Maragall. Barcelona: Barcino, 1963. pàg. 180; i Eduard VALENTÍ I FIOL. Els clàssics... pàg. 219. Valentí hi fa unes observacions als "embulls" d'Ors sobre aquesta qüestió. Vegeu també Jordi CASTELLANOS. "Josep Pijoan: ideologia, poètica i acció." dins J. PIJOAN. Política i cultura. Ed. CASTELLANOS, Jordi. Barcelona: La Magrana / Diputació de Barcelona, 1990, on cita nombrosos fragments de la correspondència de Pijoan dirigida a Maragall, en què s'hi troben observacions sobre Spinoza que es repeteixen de forma gairebé idèntica a l'Elogi.

³ Per al descobriment de Spinoza fet per Pijoan, vegi's Anna Maria BLASCO. Joan Maragall i Josep Pijoan. Edició i estudi de l'epistolari. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992. pàg. 71 i ss.

L'home de Spinoza també és, en certa manera, "el sentit de la terra", però d'una manera més ortodoxa que l'home de Nietzsche, i per tant més acceptable per Maragall. Aquest aprofita aquest lligam entre terra i home per plantejar una paradoxa: l'home és alhora terra i Déu, és una "cúspide anhelante". Aquesta paradoxa explica una dualitat que ja s'havia plantejat abans (en el text català amb una formulació però, ambigua, potser involuntàriament): la necessària convivència del dolor i de l'amor.

10.1.2. Divinitat

Per Spinoza, la naturalesa no és més que una extensió de Déu; dit en la seva formulació clàssica: "Deus sive natura". La naturalesa es pot concebre com un individu les parts del qual varien contínuament d'un mode infinit. Déu és la causa d'aquest moviment. És possible que Maragall obtingués de Spinoza la idea del moviment del món, originat per Déu i originador, al seu torn, del ritme. Un altre concepte important en Spinoza és el de "conatus", que és l'esforç de tota cosa individual a persistir en el seu propi ser. El conatus és l'origen de les emocions fonamentals: el desig, el plaer, el dolor, d'on provenen l'amor i l'odi. Possiblement Maragall obté d'aquí el concepte d'esforç que tant de pes té en el primer capítol.

En canvi, l'encadenament "amor -> esforç -> dolor" és pròpiament maragallià, i es fonamenta en la identificació prèvia de Déu i amor, que prové del dogma catòlic, identificació de què es feia eco el Dante i que també apareix a la citació evangèlica. Significativament, aquestes dues citacions darreres, més la de Plató, estan fetes després de la publicació de l'article de La Lectura; una, la de l'Evangelí segons Sant Joan, com a marginalia; les altres dues, en un redactat posterior.

El dolor i l'amor van sempre lligats. Nietzsche queda ja molt lluny. L'autoritat a què ara recorre Maragall és Leopardi.

Les referències a aquest autor són escasses en l'obra de Maragall, l'elaboració teòrica del primer (el Zibaldone) no intervé aparentment en la formulació de la teoria poètica del segon, però la seva influència es pot detectar arreu.¹ Una de les primeres

¹ Pocs estudiosos han remarcat aquesta influència; un dels primers i únics a fer-ho va ser Altamira al seu article "Maragall poeta" publicat a España (de Buenos Aires) del 21/10/1906 i reprès a Rafael ALTAMIRA. Cosas del día. Valencia: Sempere y Compañía, s.a. [1908?]. A l'"Oda a Espanya" la influència de Leopardi és ben present. Compari's els versos vv.23-28 amb "All'Italia" (vv. 94-97). Vegi's Giacomo LEOPARDI. Canti. Roma: Newton Compton, 1976, pàg.42 i 45.

referències a Leopardi apareix a la carta a J.Soler i Miquel (del maig de 1895) en què Maragall comenta el part de la seva primera filla ("una angúnia horrorosa") citant els versos 9-10 i 13-16 d'"A se stesso", amb una desesperació que M.Serrahima ha qualificat "de tan desproporcionada gairebé pueril".¹ Altres referències als poemes de Leopardi apareixen per exemplificar els articles de Maragall. Així, en un dels escrits poc abans de morir, per explicar el tipus de dona que representa Beatriu, "la mujer [que] siempre es amada más allá de si misma", cita "aquella [mujer] que vio también Leopardi, pero con la amargura de comprender que en su angusta frente femenina no cabía la comprensión de un tal amor", tot fent referència als versos 52-53 d'"Aspasia": "Non cape in quelle / anguste fronti ugual concetto..."² Leopardi és sovint citat per Maragall, doncs, quan ha de referir-se al dolor existencial, instintiu, el de l'home quan ve al món, per exemple, o el del que és rebutjat en el seu amor; l'únic justificable, d'altra banda, que contrasta amb el dolor afectat, re-buscat, que Maragall retreu als decadentistes.

Aquest dolor existencial és la mena de dolor que es retroba al Dante (i és notable observar com J.M.de Sagarra, quan comenta el Cant V de l'Infern, cita precisament aquests versos de Leopardi, recordant probablement comentaris de Maragall³).

10.2. Bellesa i art

10.2.1. Definició del concepte

A l'inici de l'Elogi de la Poesia, Maragall identifica l'art amb la bellesa, però enlloc de tot l'assaig no explica què la caracteritza, o com es reconeix. Aquesta consideració de la bellesa com a element obvi podria semblar inesperada en un assaig sobre estètica. Però Maragall havia après de Goethe que és inútil definir la bellesa; a més, probablement considerava que la seva consideració de bellesa no diferia del que creia comuna a l'època. A l'època, ho veiem ara, conviuen, si així es pot dir, concepcions molt diverses del que era bellesa. Però Maragall, en aquest punt, demostrava una curiosa consistència des de feia més de vint anys. En efecte, ja al seu escrit autobiogràfic de 1886, proposava aquesta

¹ M.Serrahima Vida i obra... pàg.71.

² Giacomo LEOPARDI. Canti, pàg. 252. Noti's que, almenys en aquesta edició, el poeta italià diu "angusta", és a dir "limitada, mesquina", i no "augusta", com pretén Maragall, amb la qual cosa l'amargura de l'italià queda notablement diluïda.

³ Dante La Divina Comèdia vol.1 pàg.67 i ss.

explicació:

"L'home vivia en braços de la Naturalesa i comprenia la Bellesa lo mateix que tots els altres sers del món els quals segueixen avui vivint-hi; però l'home, no content amb sentir, volgué pensar, volgué comprendre la unitat entre la Veritat, el Bé i la Bellesa: per lograr-ho formà societat; en això faltà i per a redimir-lo la Bellesa es féu social; és a dir, es féu Art; i els artistes, sos sacerdots, són els que procuren elevar sempre l'home al primitiu estat de perfecció dintre la percepció pura de la Bellesa."¹

Aquest fragment (un esbós, molt ingenu encara, del primer capítol de l'Elogi de la Poesia) fa algunes afirmacions contundents, característiques de la crisi post-romàntica: Art com a formulació social de la Bellesa; artista com a sacerdot; necessitat de recuperar un primitiu estat de perfecció... Més interessants són potser les afirmacions implícites: l'home ha perdut la Bellesa quan ha volgut abastar-la; hi ha una unitat entre la Veritat, el Bé i la Bellesa...: Són implícites perquè són axiomàtiques: la relació entre Veritat-Bé-Bellesa ha estat pedra de toc en totes les estètiques del romanticisme:

"Mientras Kant se aplicaba con tanto trabajo a delimitar lo bueno, lo verdadero y lo bello, Schelling exalta la belleza como valor supremo. Belleza que no es, en el fondo, más que un disfraz de la verdad y el bien."²

Maragall, el 1886, no s'aparta gens d'aquest esquema. El 1903, la relació art-bellesa es presenta així:

"Perquè aquesta y no altra és la missió del art: fer sentir bellament la vida a tothom: si la fá sentir, però no bellament, mereixerá altre nom tal vegada també molt noble, pero no será art; si fá sentir bellament quelcom que no surti del fons mateix de la vida (conceptes, teorias, abstraccions), será un art impur; si la fa sentir bellament, pero no á tothom, será un art d'estufa potser refinadament delitós, pero incomplert, malaltís; si delita á tothom,

¹ Cito per l'edició publicada a Gabriel MARAGALL i NOBLE. Joan Maragall: esbós biogràfic. Barcelona: 62, 1988. pàg. 22.

² René WELLEK. Historia de la crítica moderna (1750-1950). El romanticismo. Madrid: Gredos, 1962. II. pàg. 90.

però d'una manera grollera ó merament sensual, será un art innoble, baix y rebaixador, contradirà sa missió, será aquet terrible art negatiu qu'embruteix á las multitudes."¹

Fixem-nos com al començament es situa la missió de la bellesa respecte a tres elements: sensibilitat, vida i públic, però al final del fragment, s'hi afegeix un quart element: la moral col·lectiva, definida en termes negatius: ni grollera ni merament sensual ni innoble. Estem, de tota manera, en el mateix esquema de 1886, només que "veritat" ha estat substituït per "vida", un terme menys escolàstic i d'abast més ample; el bé, però, segueix sent el bé. L'element nou és "tothom": és això sobretot el que separa el jove del publicista.

10.2.2. Els fonaments de la Bellesa

En l'exposició de les seves teories estètiques, formulades durant més de vint anys, Maragall mostra una coherència sorprenent a l'hora d'exigir determinades condicions. Algunes d'aquestes són explícitament exposades a l'Elogi de la Poesia. D'altres, en canvi, apareixen disperses en diversos escrits, públics o privats, i no són objecte d'una formulació sistematitzada com als Elogis.

10.2.2.1. La perpetuació

Al capítol I, l'amor és definit com "un desig de confusió". L'amor és la font del moviment; el "grau major" d'aquest moviment és la procreació. És curiós com Maragall justifica aquesta afirmació: "ho diu Plató", amb el seu implícit corresponent: "no sóc jo qui s'ho inventa". Al capítol II, l'amor, "instintiu" com la mort, torna a ser presentat com a fonamentalment procreador: "acut a mi l'amor (...) per perpetuar la meua espècie". Al final del capítol VIII, es reprèn aquesta idea amb una lectura al·legòrica de la Divina Commedia, diferent, però, de l'habitual lectura teològica. Efectivament, l'assagista usa l'amor del Dante a Beatriu com a al·legoria de la creació artística, "perquè el mòbil immediat de l'amor és el mateix que el de l'art: la forma." L'amant estima la dona a partir de la forma d'ella; l'artista estima Déu a través de les formes de la Natura.

Aquesta identificació entre els mòbils de l'art i els de l'amor parteix de Plató. Al

¹ "Advertència del traductor" a La Margarideta de Goethe. Llegida per Maragall el 16/XI/1903, dia de l'estrena. Cito per l'edició de Jaume TUR. Maragall i Goethe. Les traduccions del Faust. Barcelona: Departament de Filologia Catalana. Universitat de Barcelona, 1974. pàg. 237.

Banquet¹ el personatge de Sòcrates exposa la seva visió de l'amor reproduint un diàleg amb Diòtima.

Sòcrates explica que, abans de conèixer Diòtima, creia que l'amor era "un gran Dios y tiene por objeto la belleza", una concepció que durant el mateix "banquet" ha exposat Agathon. Però Diòtima ha convençut Sòcrates que "el amor (...) no es amor de belleza. (...) Lo es de procrear y engendrar en ella." La bellesa, en canvi, és qui provoca l'amor: "De aquí que el ser fecundo y ya grávido tenga tan gran pasión por lo bello, porque lo bello libera a quien lo posee de un grande sufrimiento." El desig de procrear, per la seva banda, té una justificació: "¿Y por qué es el amor, amor de procrear? Porque la procreación es para el mortal lo eterno, lo inmortal." Diòtima-Plató fa una distinció entre aquells que són "fecundos según el cuerpo" i els "fecundos según el alma"; uns engendren fills, els altres són els "poetas creadores y los artesanos que llamamos inventores".

El raonament de Maragall és gairebé idèntic: tant l'enamorat com l'artista es veuen obligats a perpetuar-se. L'enamorat "que no té altre do" (és a dir, aquell que no és artista, i que per tant no es pot perpetuar de cap altra manera) fa fills (per reproduir les formes estimades). L'artista fa obres (per reproduir "l'esperit" de la forma). Ara bé, per a Maragall, a diferència de Plató, no hi ha un desig d'immortalitat en el fecundador, sinó el de perpetuar les "formes estimades" en allò que s'ha fecundat. Això és més clar en el capítol VIII que en el II, on, recordem-ho, es parlava d'un instint "per perpetuar la meva espècie". En tots dos casos, però, Maragall dissol el brutal egoisme de Plató i el seu menyspreu absolut per la dona, en un instint de l'espècie, i en un reconeixement explícit del paper de la feminitat. Com comenta en una carta a Pijoan:

"A diferència de Plató, mai he anat cercant la bellesa, l'amor, a través de les coses belles o els éssers que he estimat, sinó que la cosa bella ha sigut per a mi la bellesa, la dona estimada per a mi l'amor; de modo que quan aquella o altra cosa individual, viva, no he

¹ Cito per la traducció de M.Sacristán de PLATON. El banquete. Barcelona: Icaria, 1982. Especialment pàgs.78-88. Els passatges citats comprenen els fragments 201b a 212c. A l'A.M. hi ha un exemplar de la República, amb fragments subratllats: Oeuvres de Platon. Quatrième série. La République ou l'État Charpentier, Libraire-Éditeur. Paris, 1862. No ha estat estudiada la influència de Plató en el pensament de Maragall. En tot cas, no és estrany que el conegués: cal tenir en compte que era dels pocs autors que l'escarransida escola filosòfica local li deuria haver fet llegir.

tingut al davant, o quan una dona estimada ha deixat d'ésser-m'ho, bellesa i amor han sigut per a mi vagues idees sense eficàcia."¹

Hi ha, en aquesta matisació, dos elements importants. Primer, una prevenció molt arrelada en Maragall, contra les abstraccions, les "vagues idees", que es diferenciï de la "idea" que el poeta dóna a través del poema. Segon, una lectura cristiana de Plató, i per això a l'Elogi s'ha fet citació oportunament del fragment 16:21 de l'Evangeli segons Sant Joan.² Això implica desentendre's també de la supeditació platònica dels fills de la carn per sota els fills de la intel·ligència.

L'entramat és complex: hi ha una lectura cristiana de Plató, i una lectura platònica del Dante; Maragall voreja constantment el dogma. Potser això explica la desaparició del capítol I i del final del capítol VIII a DPS2. En tot cas, Maragall ha definit un origen possible per a l'art: la necessitat de perpetuar les formes belles, o potser millor, la bellesa, a través de les formes.

10.2.2.2. L'espiritualitat

A les seves col·laboracions al DdeB Maragall es va presentar sovint com a defensor del que ell anomenava el "neo-espiritualisme" que englobava els diversos moviments contraris al positivisme, que havien anat apareixent a finals de segle; un conglomerat considerable on entraven des de corrents absolutament reaccionaris, fins a innovacions perturbadores, que no tenien tampoc gairebé res entre si. Cap al 1900, de tot aquest conglomerat de moviments, Maragall n'havia descartat els decadentistes i els parnassians, tot decantant-se pels més vitalistes. Era, de tota manera, una evolució previsible: el 1893 havia dit en una carta a Roura que el que "tocava" eren Ibsen, Tolstoi, Maeterlinck i Nietzsche; l'abril de 1901, qualificava Novalis, Emerson, Carlyle i Ruskin com "padres de un neo-idealismo y hasta de un nuevo misticismo", i, pocs mesos després citava Ruskin, Nietzsche, Maeterlinck i d'Annunzio com a exemples del "movimiento que aquí se ha llamado modernista", una "contrarreacción" al positivisme:

¹ Carta a Pijoan 22/II/1904. OCI pàg.1034.

² No és que Maragall es mostri preocupat per no ofendre el dogma (i tranquil·litzar G.Gili); és que n'està convençut. Recordem que el tema de la dona fecundada per l'amor és probablement el motiu més freqüent de tota la seva poesia amorosa.

"el romanticismo ha proseguido su carrera después de haberse saludablemente penetrado de realidad en el naturalismo poético, y de haberse estremecido con vagos presentimientos del alma."¹

De 1893 a 1901, els noms són essencialment els mateixos. Si seguim de més a prop l'evolució que aquests autors i d'altres tenen en les ressenyes de Maragall, veurem el valor que els atorga i la possible influència que en la formulació de la seva teoria estètica poden tenir.

Però abans recordem una darrera vessant que l'espiritualisme té en nombrosos autors de l'època. Em refereixo a la crisi religiosa. Caldria veure com el neo-espiritualisme religiós, estudiat ja per Valentí,² afecta Maragall, però això ens allunyaria excessivament del nostre àmbit. Maragall va estar efectivament interessat en aquesta qüestió, a través de, com a mínim, dues vies. Una era el krausisme i el seu cap de pont visible, la Institució Libre de Enseñanza:

"No es que existan enlaces directos entre el antiguo krausismo propiamente dicho y el poeta barcelonés. Pero sí una afinidad de espíritu y una fundamental simpatía por los sucesores contemporáneos del viejo movimiento de renovación."³

L'altre era el DdeB, i el seu director, Mañé y Flaquer, que s'havia distingit significativament en les polèmiques sobre l'integrisme religiós dels anys 80, propiciant una actitud oberta i oposada al carlisme, amb la qual Maragall no podia deixar d'estar-hi d'acord.⁴

Fossin aquestes influències o les seves pròpies inquietuds, el cas és que Maragall

¹ Respectivament, carta del 15/IX/1893 OCI pàg.1109; "Novalis" DdeB 03/IV/1901 OCII pàg.151, i "Énfasis literario" DdeB 14/XI/1901 OCII pàg.161.

² Eduard VALENTI FIOL. El primer modernismo literario catalán... pàg. 28 i ss.

³ Ibidem. pàg.339. Caldria afegir que els enllaços no cren tampoc gaire indirectes, perquè estaven sobretot a càrrec de Pijoan. Vegi's Vicente CACHO-VIU. "Josep Pijoan y la Institución Libre de Enseñanza." Insula. 344-345 (1975). pàg. 11 i 21-22.

⁴ Joan BONET I BALTA i MARTÍ I MARTÍ, Casimir. L'integrisme a Catalunya. Les grans polèmiques: 1881-1888. Barcelona: Vicens Vives - Fundació Caixa Barcelona, 1990. pàg. 20

va llegir autors apreciats per la renaixença neo-espiritualista, com Renan o Hello, que va traduir. La influència de Renan sobre Maragall ha estat estudiada per F.Pérez Gutiérrez. Tot i que ja hem indicat alguna discrepància amb el seu plantejament, ens sembla vàlida la seva observació:

"lo interesante es que [Maragall] viera a Renan despegado del siglo que tan a fondo había expresado y adelantándose a bosquejar el perfil de la edad que se avecinaba."¹

La lectura que fa Maragall d'aquests autors no és en absolut nostàlgica sinó reivindicativa de noves possibilitats que ajudin a sortir del marc insatisfactori donat pel positivisme. Recordem la tesi de Valentí:

"la reacción antipositivista que se produce en las letras francesas y en el pensamiento europeo en general en la década de los años ochenta, comprende una reviviscencia del sentimiento religioso."²

10.2.2.2.1. Fonts per a l'espiritualitat: El Nord

En l'esmentada carta de Maragall a Roura, del 1893, hi ha una llista de llibres diversos, acompanyats de comentaris. La tramesa inclou

"capítols de Las ruinas de mi convento, Mi claustro i Delicias del claustro";

"els Heterodoxos" de Menéndez Pelayo;

"una entrega de l'Alcubilla";

"l'últim número de L'Avenc".

Com a comentari, Maragall afageix:

"Aquest [número] te l'envio perquè llegixi's "La intrusa" de Maeterlinck, seguint aixís, en lo possible, el moviment literari: no fos cas que al tornar te creguessis que encara Zola és l'amo de tot. No, fill, no: Ibsen, Tolstoi, Maeterlinck, Nietzsche. / 'Et c'est toujours du

¹ Francisco PEREZ GUTIERREZ. Renan en España. pàg. 256.

² Eduard VALENTI FIOLE. El primer modernismo literario catalán... pàg. 76.

Nord - qui nous vient la lumière."¹

El catàleg és significatiu. Roura té una literatura de consum amb els fulletons de Ferran Patxot, que trenta o quaranta anys després de publicats (Las ruinas de mi convento és de 1851; Mi claustro, de 1856; Las delicias de mi claustro, de 1858) encara són recordats per un emigrat a les Filipines ("Es una obra -diu Maragall a la mateixa carta- que de tan passada de moda, aviat tornarà a estar-hi, perquè els modernistes som aixís, ens anem espiritualitzant que és un contento".) Després una obra d'erudició: Historia de los heterodoxos españoles (1880) de Menéndez Pelayo. Aquests encàrrecs quadren força amb la complexa personalitat de Roura que es va configurant a través de la seva correspondència: de jove, intel·lectual brillant; de gran, tradicionalista i reaccionari; amb una misantropia creixent, però sempre preocupat per les novetats i alhora per la seva possible heterodòxia. Segueix, com passa sovint a la correspondència Maragall-Roura, la tramesa de bibliografia sobre aspectes legals, que Roura deuria necessitar a Filipinas, i finalment, "l'últim número de L'Avenc", que és el número 17, que porta la mateixa data que encapçala la carta (15/IX/1893), on s'inclou la traducció de La Intrusa que Rusiñol acabava de presentar a la Festa Modernista, celebrada cinc dies abans, i "La vaca cega" del mateix Maragall. Roura no necessitava el comentari del seu amic ("els modernistes som aixís") per veure en quin terreny es movia Maragall.

L'expressió «Et c'est toujours du Nord - qui nous vient la lumière» té un origen remot, i tot fa suposar que Maragall la citava d'oïdes. Efectivament, Voltaire, que Maragall no apreciava gens, és l'autor de l'"Épître XCVIII à l'Imperatrice de Russie, Caherine II" de 1771, que comença "Eleve d'Apollon, de Thémis et de Mars..." i el vers 8 de la qual diu exactament: "C'est du Nord aujourd'hui que nous vient la lumière."² Voltaire lloava així la defensa de la cultura (francesa, sobretot) iniciada per l'Emperadriu de Rússia, que ell contraposava, com a paradoxa, a l'oblit o a la persecució a què es veia sotmesa al seu propi país. L'ús de la llum per referir-se al coneixement no és pas un símbol inventat per Voltaire: és d'origen bíblic i ja força arrelat a la literatura llatina. Al

¹ OCI pàg.1109.

² Cito per VOLTAIRE Oeuvres completes Tome treizième. A Basle, de l'imprimerie de Jean Jacques Tourneisen (1785), pàg. 230.

segle XIX, probablement seguint la metonímia de Voltaire, la crítica romàntica va designar amb "Nord" tot el que, fossin autors o corrents, provingués de més enllà de les fronteres meridionals i orientals de França. Així, Baudelaire afirmava: "Le Romantisme est fils du Nord, et le Nord est coloriste."¹ L'exemple es va generalitzar: E. Carassus ressenya diversos articles apareguts a la premsa francesa de finals de segle, on abunda la paraula Nord per referir-se a autors russos, escandinaus...: "La Brume du Nord" a Le Journal (27/X/1893) o "La lumière du Nord" a L'Echo de Paris (21/VI/1895)². Com és d'esperar, també la premsa espanyola va acabar adoptant la mateixa imatge; així, podem trobar aquest comentari de "Bartolo" a El teatro español, núm.2, del 22/I/1898:

"[Silenci d'Adrià Gual] puede ser el germen de futuras obras, cuando logre curarse de esta fiebre del Norte (permítasenos la frase) que le devora y que puede malograrle."³

A la carta a Roure, "Norte" té un referent més concret, que és més o menys el que proposa Maragall amb els quatre autors que cita.

La difusió del vers de Voltaire és, però, anterior a l'any 1893, en què el cita Maragall. Ja Brossa l'havia esmentat a "Viure del passat", un article considerat el manifest de la generació modernista, publicat a L'Avenc el 1892; però Brossa és menys fidel que Maragall:

"(...) si en alguna cosa progressem és perquè [el moviment d'idees] ens ve de fora, podent exclamar com alguns escriptors francesos: 'La lumière nous vient du Nord'."⁴

Versement, els dos crítics citaven de la mateixa font: algun article aparegut en

¹ Charles BAUDELAIRE. "Salon de 1846." en Oeuvres complètes. Paris: Gallimard, 1976. II. pàg. 421.

² Emilien CARASSUS. Le snobisme et les lettres françaises de Paul Bourget à Marcel Proust 1884-1914. Paris: Armand Colin, 1966. pàg. 345.

³ Marisa SIGUAN. La recepción de Ibsen y de Hauptmann en el modernismo catalán. Barcelona: PPU, 1990. pàg. 94.

⁴ Jaume BROSSA. "Viure del passat." dins El modernisme. Selecció de textos. Ed. J. CASTELLANOS. Barcelona: Empúries, 1988. pàg. 19.

alguna revista francesa. Es tractava, de tota manera, d'un topos de l'època: Verlaine, per exemple, té un epigrama (el XXII) sobre Schopenhauer on assegura que "Ce n'est pas du Nord aujourd'hui / que m'arriverait la lumière."¹ I R.D.Perès, a la presentació del seu llibre de poemes Norte y Sur, assegura que "he querido lograr que (...) la luz meridional cantara entre las dudosas claridades del Norte."²

Ja hem observat com en l'Elogi hi ha una eliminació atenta de qualsevol citació o esment de cap autor. Crec que val la pena, però, mostrar l'actitud de Maragall davant dos autors eminentment "espiritualistes": Tolstoi i Kipling.

Els novel·listes russos van començar a ser coneguts durant la dècada dels 80; entre 1886 i 1887 es pot parlar d'una veritable moda, com només la cultura francesa sap imposar. Cap a 1889 la seva estrella començava a declinar, però alguns noms ja no van desaparèixer mai.³ A l'obra de Maragall són escasses les referències a la literatura russa; de fet, és sorprenent la quantitat de vegades que, per exemple, el nom de Tolstoi va associat amb el de Nietzsche, cosa que fa suposar que en parla més aviat d'oïdes, com a un altre adherent al nihilisme filosòfic i a l'anarquisme social, que és, d'altra banda, una de les vies de difusió de Tolstoi a Espanya. A Soler i Miquel, en carta del 25/IX/1891, li declara:

"Començo declarant que jo no he llegit Bonheur Intime: ho conec per referències de no sé qui, que em va dir que era un idil·li; per lo que em dieu, me confirmo en la idea de que Tolstoi no pot fer coses petites o insignificants: que és mellor psicòleg que Bourget, ja ho crec! Bourget té l'afinament malaltís de percepció i la per a nosaltres (per a vós també? no; vaja i per a mi ja tampoc) simpàtica impolència de concepció i en comptes de fer "homo"...

¹ Paul VERLAINE Ouvres Completes Paris: Gallimard, 1980, pàg. 873. Els Épigrammes són de 1894.

² Ramón D. PERES. Norte y Sur. Barcelona: Tipografia L'Avenç, 1893. pàg. 7.

³ Vegi's E.Carassus Le snobisme..., pàg.338 i ss., per a aquestes dades. Un dels principals divulgadors en va ser Eugène-Melchior de Vogüé amb una sèrie sobre escriptors russos apareguda a la Révue des Deux Mondes, iniciada amb un article sobre Turguenev el 15/X/1883; però ja el 15/XI/1881 havia parlat de Mazzeppa, l'heroi cosac, i dels poemes de Byron i Puixkin. Un dels articles més punyents és el que descriu l'esperpèntic enterrament de Dostoievski (15/I/1886) al qual Vogüé va assistir personalment. L'obra de Vogüé va ser divulgada a Espanya per Pardo Bazán i Oller. La Révue i concretament Vogüé eren lectures favorites de Maragall.

com s'ha de fer, fa "homunculus" en lo pot del Faust."

I segueix amb el famós "Visca Goethe..."

La "confirmació", el "ja ho crec!" pressuposen que alguna cosa de Tolstoi ha llegit Maragall, però enlloc no ens diu el què. Més endavant, el tracte amb Pijoan potser el va induir a llegir altres obres de Tolstoi, com Què és l'art, que Pijoan va ressenyar a La Renaixensa el desembre de 1898.¹

El contrast que estableix Maragall entre el novel·lista rus i Bourget és significatiu (aquí no es refereix al Bourget crític dels 80, teoritzador del decadentisme, sinó al novel·lista decadent i morbós, el preferit de la burgesia parisenca.²) La desqualificació del novel·lista francès es fa, en part, usant termes que seran característics de la crítica modernista: la "impotència de concepció", amb el símil reproductor que destacarà els "mascles" dels "adormits". Aquí, encara, la crítica és goethiana: la saviesa o, en aquest cas, la capacitat d'observació, no basta al novel·lista per crear personatges. Bourget no és un Goethe creant Faust, sinó un Faust creant l'"homunculus" de la primera escena.

D'altra banda, capacitat, "afinament de percepció", no li'n falta a Bourget, però és "malaltís": com amb la "impotència", ens trobem amb un cas de falta de vida, un element negatiu que la lectura de Nietzsche servirà per confirmar. Suposem que, per contrast, Tolstoi posseeix tot el que manca al novel·lista francès, però no tenim gaires referències més per confirmar-ho.

Observem ara el cas de Kipling. Aquest autor era quatre anys més jove que Maragall però la seva obra no es pot inserir pas dins de la renovació simbolista³. Algunes idees seves, de tota manera, tal com les va recollir Maragall, van servir per donar suport a una concepció de l'artista i de les relacions entre aquest i el públic que Maragall pretenia

¹ Anna Maria BLASCO. Joan Maragall i Josep Pijoan... pàg.81-82.

² I posteriorment de la catalana. Recordeu el comentari de J.Pla: "A l'estiu, entre estiuiejants, l'única lectura presumible és la de Paul Bourget" (El quadern gris Barcelona: Destino, 1966, pàg. 250).

³ Kipling va ser un autor amb força ressò a finals de segle però, tot i que ha sigut sent molt popular, va perdre aviat un prestigi que no ha tornat a recuperar. E.Wilson situa aquest eclipsi de la seva fama cap a 1910. ("El Kipling que nadie leyó." dins La herida y el arco. México: Fondo de Cultura Económica, 1970. pàg. 112.) Segons G.Orwell, Kipling, ideològicament, "pertenece definitivamente al período 1885-1902" ("Rudyard Kipling." dins Principios de crítica literaria. Ed. W. SCOTT. Barcelona: Laia, 1974. pàg. 143).

difondre. A "Lecturas veraniegas" (DdeB 29/VII/1899), després d'unes quantes observacions sobre el baix nivell de lectura del país, que cent anys més tard resulten d'una actualitat desoladora, Maragall inclou Kipling dins d'una nòmina d'autors recomanables tot i no ser immortals, perquè "los ejercicios por medio de lectura no implican precisamente la meditación de libros sublimes." Entre aquestes obres no sublimes pot haver-hi les d'"un filósofo-artista como Taine o Macaulay"; les memòries de Cellini, o les novel·les de Verne, Bret Harte o Kipling. El crític col·loca Kipling al costat de dos novel·listes del gènere d'aventures (de l'Oest, com Harte, o més cosmopolites, com Verne); d'aquesta manera demostra la seva precaució davant d'un autor que certament li agrada més que els altres dos però que encara no gosa avalar del tot. És un "autor de moda", que "con su estilo [comunica] un interés que encanta y apasiona", però té "una ligera filosofía de misántropo burlón", és a dir, se li veu la "tesi", cosa que irrita sempre Maragall. Per acabar l'article, cita "un rasgo" de Kipling, una anècdota tret del Livre de la Jungle (cità la traducció francesa; l'original era de 1894) on es mostra, com arreu a l'obra de l'autor britànic, la necessitat de la disciplina dins de l'exèrcit si aquest pretén ser poderós. Maragall proposa meditar-hi però no ho comenta: ens trobem, de tota manera, a l'any 1899 i la disciplina de l'exèrcit deuria ser tema corrent després de les derrotes del 98.

Dos dies abans, però, en carta a Roura (27/VII/1899), s'havia mostrat més apassionat per Kipling: el Llibre de la jungla, que s'apressa a enviar-li, és un "llibre moderníssim que fa furor, com tots els del seu autor, a Anglaterra i Estats Units". La modernitat de Kipling no crec que depengui de la seva moda, fenomen de què Maragall s'esforçava per mostrar-se sempre apartat, ni dels valors estrictament casernaris que l'autor anglès defensava, sinó més aviat d'uns altres valors que interessaven molt més a Maragall: exaltació de la vida i de la força per sobre les convencions socials, retorn a la naturalesa, mite del bon salvatge...¹ Uns valors que es poden resumir amb el rètol "la poetización de la fuerza", que és com s'intitula un article publicat l'any següent al DdeB (25/IV/1900) dedicat a Kipling. Davant l'exaltació de la brutalitat imperial, Maragall

¹ Aquesta lectura no és pas òbvia a l'època; pot contrastar-se amb la ressenya que surt a La Lectura (num.1 1905, pàg 67-68) sobre la traducció (feta significativament per Ramon D.Perés) de El libro de las tierras vírgenes. L'articulista, Pedro González-Blanco només en treu la conclusió que "la humanidad de las bestias y la bestialidad de los hombres es todo uno."

mostra dues reaccions: la d'un cronista de la Révue des Deux Mondes, que es mostra escandalitzat, i la seva pròpia. Per Maragall, Kipling té qualitats artístiques, i, a més, la seva postura no es pot aïllar d'un corrent més general:

"Sus escritos (...) son de un estilo sumamente original; no se parecen a nada conocido y no pueden ser imitados; son algo fuertemente personal y singularmente espontáneo, una mezcla de realismo brutal expresado en caló de los barrios bajos de Londres, al lado de un cierto simbolismo poético. (...) esta visión directa y vasta de la realidad, contrastando con la poesía de gabinete, en que tantos poetas se aniquilan confundiendo su nihilismo en la masa del público, constituye indudablemente la gran fuerza y produce el mayor atractivo de sus obras."

Les qualificacions positives s'acumulen (originalitat, força, espontaneïtat, realisme, simbolisme) i contrasten amb la denúncia d'un tipus oposat de poesia: la de "gabinete". Maragall, en establir aquest contrast "afirmació - nihilisme" pretén demostrar que l'obra de Kipling no és única sinó que

"forma parte de una corriente literaria general que ya está más que iniciada. En cada país muestra un aspecto especial, aunque en la mayor parte su origen inmediato (como en Italia con Gabriel d'Annunzio) parece ser la asimilación del vitalismo exasperado de Nietzsche, reaccionando contra el espiritualismo mortecino y demasiado vago de los últimos tiempos."¹

Kipling es converteix així en nietzscheà i, dins de les polèmiques que enfrontaven els diversos grups modernistes, és aprofitat per donar suport a la facció "vitalista", oposada a la "decadentista" responsable del "espiritualismo mortecino." Maragall, doncs, usa la figura de l'escriptor anglès per defensar una determinada opció estètica, sense, però, que aquest escriptor en fos directament responsable, com ho eren, en canvi, Ibsen o Maeterlinck. Certament, la condemna de l'articulista francès esmentada a l'inici de la ressenya ("¿Y este hombre (...) se atreve a componer cantos religiosos?") és de pes, i Maragall no s'atreveix tampoc a desautoritzar-la. Per això proposa una solució intermitja

¹ OCII pàg.128.

entre la "poetización de la fuerza" dels "pueblos robustos" i la reacció escandalitzada en nom de "[el] altruismo y [la] dignidad humana", que podria portar a "poetizar (...) la animalidad de los pueblos débiles"; la solució podria estar en una col.laboració: "la mayor victoria de éstos [los pueblos débiles] podría consistir tal vez en infundir un ideal a la fuerza material de aquellos [los pueblos robustos]." Aquí Maragall s'allunya ja de les polèmiques locals i entra dins una discussió que escapa de l'àmbit del nostre treball.¹

10.2.2.2.2. Fonts per a l'espiritualitat: El "mal du siècle"

Aquest estat d'ànim que ha estat designat com el "mal du siècle", i que Maragall va incloure dins el que ell denominava "decadentisme," va afectar-lo molt més del que ell va gosar acceptar després. Aixó és clarament perceptible en alguns fragments de les seves "Notes autobiogràfiques", com per exemple en el passatge del capítol XIV, on intenta descriure la seva quota d'"ennui" finisecular, usant la imatge del "flâneur" de Baudelaire:

"Mireu, sembla estrany el modo com em vaig cansant de tot. Si em passejo veig gent atribolada amb el seu negoci o treball doblegant-se com bèsties de carga al pes de les exigències fictícies en llur gran majoria, (...) als dos passos gent baixa fent bestieses, als quatre gent alta insultant a la misèria, als vint quiosco cobert de dalt a baix de pornografies i de periòdics escrits per gent que no creuen lo que diuen, (...) i per fi i per coronament de fàstic, dintre un gran cristall d'aparador em veig jo mateix divagant sense objecte entremig de tantes misèries i ximpleries, (...) i me'n vaig a dormir cercant la delícia del no ser, o encara que sigui a somniar"²

El 1885, quan Maragall escrivia aixó, aquesta actitud tenia un fort predicament entre els intel.lectuals més inquiets.

En el cèlebre diagnòstic fet per Paul Bourget sobre el nou "mal-du-siècle" s'inclou una llista de responsables (Renan, els Goncourt, Stendhal, Tourgueniev, Baudelaire, Dumas, Flaubert, de Lisle, Taine...) on destaca un nom que després comentarem: Amiel.

¹ Poden trobar-se ecos de l'If... de Kipling a "Elogio del vivir" La Lectura (gener de 1911).

² Cito per l'edició de Gabriel MARAGALL i NOBLE. Joan Maragall: esbós biogràfic. Barcelona: 62, 1988. pàg: 35-36. Tot aquest fragment va quedar censurat a l'edició que el Pare Miquel d'Esplugues va fer per a les OC.

Les característiques d'aquest malestar són múltiples, segons Bourget. R.Wellek les ha sintetitzades:

"el nuevo mal du siècle, al decir de Bourget, se diferencia de su antepasado romántico por una agudizada autoconciencia. Sus principales ingredientes están vistos con gran claridad: el diletantismo, que significa relativismo e indiferencia; el cosmopolitismo, que desarraiga al hombre de sus certezas; la ciencia, mortal para la religión y la personalidad; el análisis, que paraliza la creación; y finalmente, el pesimismo o nihilismo, que conduce al suicidio del individuo y de la civilización"¹

Les causes del malestar, segons É.Carassus, són les següents:

"Les tragédies sociales -guerre de 1870, Commune- ont profondément marqué, dans leur jeunesse, ces adolescents [els predicadors del nou "mal du siècle], comme la génération de 1820 [la responsable del "mal du siècle" original] avait été marquée par les défaites napoléoniennes."²

És clar que Bourget sembla complaure's en allò que aparentement denuncia. Com segurament s'hi complaïa Chateaubriand quan al prefaci d'Atala argumentava que tant Atala com René eren dues il·lustracions que ell adjuntava a la seva obra Le Génie du Christianisme per demostrar les seves teories. Concretament, Chateaubriand pretenia denunciar l'existència d'un "état de l'âme", poc observat, perquè era nou, en molts joves:

"le grand nombre d'exemples qu'on a sous les yeux, la multitude de livres qui traitent de l'homme et de ses sentiments, rendent habile sans expérience. On est detrompé sans avoir joui; il reste encore des désirs, et l'on n'a pas d'illusions."³

¹ WELLEK, René. Historia de la crítica moderna (1750-1950). La segunda mitad del siglo XIX. Vol. IV of Madrid: Gredos, 1988, pàg.118.

² CARASSUS, Emilien. Le snobisme et les lettres françaises de Paul Bourget à Marcel Proust 1884-1914. Paris: Armand Colin, 1966, pàg.148.

³ CHATEAUBRIAND, René. "Préface d'«Atala» et de «René»." Oeuvres Complètes. Paris: Ladvoat éditeur, 1826. III: 9. Recordem que un dels més coneguts estudiosos sobre el decadentisme, M.Praz, anomena Chateaubriand "quel precursor del decadentismo" a PRAZ, Mario. La carne, la morte e

Fixem-nos que aquest diagnòstic, del 1805, no està gaire lluny de "La chair est triste, hélas!, et j'ai lu tous les livres" de la Brise marine de Mallarmé, el 1865; fixem-nos també que el que queda de Chateaubriand és la il·lustració del que pretén denunciar, el model del que no s'havia de fer, segons les seves paraules. El contrast entre aquests autors francesos i Maragall no pot ser més fort: com ells es deixa arrossegar pel mal-du-siècle al començament i, després, se'n distancia. Com ells, alguna cosa li'n queda. Però a diferència d'ells, no gasta cap hipocresia en la seva denúncia ni s'hi rabeja. No només perquè el seu món no li ho toleraria, sinó perquè ell mateix considera aquest decadentisme una opció superada, i no simplement descartada.

Permeti-se'ns un excursus per observar el cas de dos autors ben diferents: Amiel i Musset.

Amiel va arribar probablement a Catalunya marcat ja com a precursor del decadentisme, però a més s'inscrivía en una tradició romàntica que Maragall no podia ignorar, portadora d'un estat d'ànim que ell mateix ja havia experimentat. D'altra banda, Amiel tenia un cert predicament entre els krausistes:

"Amiel conoció y trató a Sanz del Río en Heidelberg (...). Ambos conservaron toda su vida el recuerdo de aquella amistad estudiantil remachada, además, por el fervor hacia las mismas ideas filosóficas. Krause había muerto cuando Amiel y Sanz del Río estudiaron en Alemania; pero ejerció una influencia profunda sobre el joven suizo, aunque no tanta quizá como sobre [Sanz del Río]."¹

Les referències de Maragall a Amiel, escasses i sempre en l'àmbit de la correspondència, es troben entre 1908 i 1910, una època en què el decadentisme havia perdut gairebé tota la seva empenta, i en què ja se n'havia desmarcat clarament. Hi havia coquetejat durant el 1894, però el va començar a rebutjar ja el 1896, per causes personals i empès també per la "rectificació" dels corrents decadentistes a finals del 90, en detriment

il diavolo nella letteratura romantica. Firenze: Sansoni, 1976, pàg. 24.

¹ Gregorio MARAÑÓN. Amiel. Un estudio sobre la timidez. Madrid: Espasa-Calpe, 1953. pàg. 30-31.

de "les actituds combatives" de la poesia modernista.¹

Henri-Frédéric Amiel és autor d'un diari escrit durant 30 anys, que omple unes 16.900 pàgines, aplegades en 48 volums, que s'han anat editant parcialment. Els primers Fragments d'un journal intime es publiquen pòstumament, el 1884. Aquesta edició, que és la que conegué Maragall, no només és incompleta, sinó també parcial.² L'esmentat Paul Bourget, (a Nouveaux Essais de psychologie contemporaine, de 1886), en fa el primer estudi i el presenta com a "malalt de la voluntat", que és l'opinió que després es generalitza. De fet, no és tan escassa la seva voluntat: és un professor respectat, autor de dos volums de versos i grafòman consumat. El que probablement fascinà Maragall era la seva lamentació constant sobre la seva incapacitat d'actuar, i concretament d'estimar. Amiel fa sovint esment d'aquesta impossibilitat, d'aquesta "improductivité paresseuse" (passatge corresponent al 12/VIII/1865, a propòsit de les Contemplations de Victor Hugo). Hi abunden els temes del final de segle, com la falta de caràcter, que enllaçarà amb la preocupació finisecular sobre la voluntat: "de caractère, peu; de capacité, pas davantage" (12/VIII/1865); o bé la falta d'interès, l'abúlia, l'"ennui": "Je n'éprouve à ce moment aucun besoin de coeur, aucun désir vif, aucune émotion forte." (12/X/1860)³

L'obra d'Amiel, d'un tenor tan oposat a Kipling, té una sorprenent pervivència en el pensament de Maragall, molts anys després que ell s'hagi desentès de qualsevol velleïtat decadentista. Molt poc llegit a l'actualitat, no ha de resultar difícil, però, entendre la passió que van sentir per Amiel els autors del final de segle. Quan Ors intitulava "Amiel a Vic" una glossa del 1909, el seu públic ja deuria saber que no es referia a cap visita de l'escriptor suís sinó a la sorprenent existència d'una suposada rèplica seva a la Plana. Xènius hi feia un repàs (o millor, una repassada) d'algunes de les inquietuds que a finals de segle es van manifestar dins del modernisme. No es tractava de

¹ CASTELLANOS, Jordi. Història de la literatura... 8: 268. Per a l'actitud escassament decadentista de Maragall, fins i tot en els moments més àlgids, vegi's MARFANY, Joan Lluís. Història de la literatura... 8: 204-205.

² "Es indudable que el Amiel de los veinte años que siguieron a su muerte era, en parte, una mentira." Gregorio MARAÑÓN. Amiel... pàg.39.

³ Cito per la compilació d'alguns fragments del Journal de AMIEL, Henri-Frédéric. Philine. Pages du journal intime. Lausanne: L'age d'homme, 1985, pàg. 179 i 96.

cap peculiaritat local, per això, sinó del nou "mal du siècle", tal com s'havia manifestat al país ("la traducció espanyola del Nihil", segons la seva expressió). L'excusa que prenia d'Ors, l'"anècdota", era la publicació, el 1908 d'un dietari de F.Rierola i Masferrer: tot plegat, segons d'Ors, resultava "un Amiel de volada curta", però tenia "la mateixa malaltia, l'esterilitat mateixa i l'estat afrós de ruptura espiritual de tot son temps."¹

El to que usa Maragall per referir-se a Amiel canvia segons l'interlocutor: en una carta a Roura li aconsella que faci un diari com el del suís.² En les seves cartes a Rahola, en canvi, Amiel és recomanat amb tota mena de precaucions:

"Sí, llegeixi'l, Amiel, però no massa; em sembla perillós per vostè. Allí es veu com la contemplació i l'autocontemplació poden desfer un gran esperit."³

Observi's com la contemplació, un valor positiu de l'Elogi de la Poesia, esdevé, dia per dia, negatiu quan és portada a un cert extrem.

El "mal du siècle" no se l'havien inventat els decadentistes ni Amiel: un dels seus formuladors primers, ja durant el romanticisme era Musset. És molt interessant com Maragall llegeix Musset, perquè el va citant durant més de vint anys, amb matisos diversos, però amb la mateixa admiració de fons.

El 1885 formava part, amb Goethe, dels autors admirats.⁴ El 1902, Maragall encara el podia fer servir en una ressenya sobre El poble gris com a exemple de "lirismo delicado".⁵ Dos anys més tard se'n mig desentenia:

¹ Vegi's ORS, Eugeni d'. Obra catalana completa. Glosari 1906-1910. Barcelona: Selecta, 1950, pàg.3 i ss. Potsèr no cal dir que, com J.L.Marfany ha assenyalat, aquesta lectura de Rierola "com un exemple típic de la sensibilitat modernista, de l'abúlia i de l'esperit anarcoide finiseculars", feta per Ors, és absolutament falsa. Joan Lluís MARFANY. Aspectes... pàg. 72.

² Carta inèdita del 08/VII/1908.

³ Carta a Rahola 29/X/1909 OCI pàg.1080.

⁴ "Avui fa set anys (set anys!) que vàrem anar a passar la nit de Sant Joan per eixes altres veïnes pensant amb Goethe, amb Musset, amb Ossian, i després amb Rossini: somniant aventures fantàstiques o novel·lesques: no ens va passar res, però nostres fantasies se delitaren amb il·lusions" (carta a Roura, del VI/1892, dins OCI pàg.1106).

⁵ "Libros nuevos" DdeB 09/X/1902 dins OCII pàg.196.

"quan jo tenia un deliri per Musset tot ho sentia amb una finor malaltissa, i tot ho deia amb una amarguesa aristocràtica (almenys a mi m'ho semblava) i amb versos capritxosos".

En aquest article ni tan sols l'evocació del seu capteniment juvenil per Musset desautoritza el poeta francès; l'exemple següent, sobre un capteniment posterior pels clàssics, ho confirma: tot el text intenta explicar a un poeta jove que la imitació d'altres poetes "no és poesia. Es fer estudis de poesia".¹ Però això no rebaixa en absolut els poetes imitats. El 1905 aquestes oscil·lacions són assumides:

"Aquellos versos que enloquecieron nuestra adolescencia, y que después con terrible serenidad juzgamos vanos, y hasta no sé si llegamos a llamarlos malsanos cruelmente, ahora se nos revelan otra vez sublimes, y nuestra locura por ellos, repetida, nos es infinitamente más sabrosa, con un regusto de cordura suprema. ¡Oh Alfredo de Musset, que leí tantas tardes recostado en un ribazo de las montañas vecinas!..."²

El 1906 encara el citava com a defensor de la individualitat de l'artista, contra el "girar-nos d'esquena a la nostra naturalesa viva per estrafer millor el sentiment i l'expressió d'altri".³

Hi ha coses en Amiel o en Musset que han quedat en el Maragall de l'Elogi; algunes de les inquietuds estètiques que havien aportat, per exemple: la contemplació, l'espiritualitat, el psicologisme; i, per reacció, la denúncia d'algunes de les "poses" que els havien fet populars: l'abúlia, la degeneració de la contemplació romàntica en l'autocontemplació morbosa. Però hi ha a més, en el Maragall adult, una fascinació que li és difícil d'explicar en aquests autors que tant el van atreure de jove. Per això, a l'article de 1905, recorre a aquesta justificació de la "cordura suprema"; una cordura que només aquells qui han passat per aquests estats agitats i que els han superat es poden permetre.

¹ "Carta pròleg a Vora els estanys d'I.Soler i Escofet" dins OCI pàg.839. Per cert, que l'intent dissuassori sobre el jove poeta va ser nul: tot i que la "carta pròleg" li diu continuament que allò no són poemes, o que en tot cas no són publicables, I.Soler i Escofet va tenir l'humor d'incloure-la en el seu llibre. Maragall era un valor comercial, i els dos ho sabien prou bé; per això, al final, Maragall deixa entendre que tant li fa que publiqui el llibre com no, amb o sense pròleg.

² "Sensaciones de otoño" DdeB 31/X/1905 OCII pàg.290.

³ "Entenem-nos" a La Veu de Catalunya 22/XI/1906, dins OCI pàg.763.

Una vegada més, Goethe li dona el camí a seguir: a falta de grans amors, Maragall troba en el decadentisme el seu Werther.

10.2.2.3. La contemplació

Una idea fonamental exposada al capítol IV és la que planteja l'art com a producte d'una contemplació pura i desinteressada. Un corollari d'aquesta afirmació és que aquesta contemplació proporciona un tipus de coneixement diferent del coneixement científic; diferent, però en cap cas inferior.

En aquesta formulació és evident el pes de la crítica literària del primer romanticisme (el que es coneix com el cercle de Jena i el grup de l'Athaeneum); les formulacions filosòfiques de l'idealisme alemany també hi són evidents. Resulta difícil esbrinar quins autors concretament va llegir Maragall (a part dels que ja hem esmentat parlant del romanticisme, com Novalis) i quines idees li van arribar per segones o terceres lectures. Ens sembla poder distingir tanmateix dues vies: d'una banda, les propostes de Schelling, els Schlegel, sobretot Friedrich, i Jean-Paul; i de l'altra, Schopenhauer. Al rerafons, sempre, Goethe i Schiller.

Podríem rastrejar en Maragall elements en comú entre els autors esmentats, com Kant o Plató; i, en el cas de Schelling, Spinoza. Hem mostrat com Maragall arriba a Spinoza per una via anecdòtica, gràcies a una recomanació de Pijoan; és probable, de tota manera, que hi trobés alguna cosa semblant a la que hi buscava Schelling: una manera de superar la separació entre el poeta i el món, d'explicar la fusió de l'artista amb la naturalesa. Pel que fa a Kant, no creiem que Maragall el conegués ni que pogués entendre les seves subtils distincions.¹ No és probable que conegués Schelling, però sí que coneixia Novalis. Possiblement conegués Schlegel a través de Milà². Pel que fa a Jean-

¹ Recordem el comentari que abans hem citat de R. Wellek: "Mientras Kant se aplicaba con tanto trabajo a delimitar lo bueno, lo verdadero y lo bello, Schelling exalta la belleza como valor supremo. Belleza que no es, en el fondo, más que un disfraz de la verdad y el bien." Aquesta distinció crec que explica clarament allò que podria rebutjar Maragall de Kant i allò que li podia atreure de Schelling (en el cas que els hagués conegut!) Cf. René WELLEK. Historia de la crítica moderna (1750-1950). El romanticismo. Madrid: Gredos, 1962. II. pàg. 90.

² Ho ha suggerit Geoffrey RIBBANS. "Maragall i les teories estètiques del Romanticisme." dins Actes del segon col·loqui d'estudis catalans a Nord-Amèrica. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1982. pàg. 239.

Paul, hi ha a l'AM. un volum Teorías estéticas¹ amb evidents mostres d'haver estat llegit.

Observem primer el pes que pogué tenir Schopenhauer. Si per Kant l'obra d'art és l'expressió d'una "forma interior"², per Schopenhauer és l'expressió d'una idea:

"L'art reproduit les idées éternelles qu'il [l'artista] a conçues par le moyen de la contemplation pure, c'est à dire, l'essenciel et le permanent de tous les phénomènes du monde (...). Son origine unique est la connaissance des Idées; son but unique, la communication de cette connaissance (...). Nous pouvons en conséquence définir l'art: la contemplation des choses, indépendante du principe de raison; il s'oppose ainsi au mode de connaissance, ci dessus défini, qui conduit à l'expérience et à la science."³

En aquests fragments del paràgraf 36 del llibre primer de El món com a voluntat i com a representació retrobem la formulació exposada abans per Maragall (coneixement estètic diferenciat del científic, i art entès com a contemplació pura, desinteressada⁴).

Schopenhauer és possiblement també l'origen de la imatge de la barca per representar els diversos graus de coneixement. El filòsof alemany, per distingir els diversos graus de sublim, presenta els contrastos d'un mateix paisatge que pateix diverses mutacions: travessat per un raig de sol; solitari; desèrtic, sense plantes; amb una tempesta, i finalment amb una tempesta marina.⁵ De fet, la semblança del capítol III amb Schopenhauer pot ser mera casualitat, però sembla indubtable que la formulació estètica del capítol IV és d'arrel kantiana, especialment tal com és presentada per Schopenhauer.

¹ Jean-Paul RICHTER. Teorías estéticas. Madrid: Biblioteca económica filosófica, 1884. Traducción directa de Julián de Vargas.

² "La obra de arte es considerada (...) simplemente como una prueba concreta especialmente destacada de aquella "forma interior" sobre que descansa la concatenación del universo en general. Su estructura y su ordenación son la expresión concreta directamente plástica de lo que es el Universo, considerado como un todo." E. CASSIRER. Kant, vida y doctrina. México: Fondo de Cultura Económica, 1974. pàg. 326-327

³ Totes les cites es faran per la traducció francesa: Arthur SCHOPENHAUER. Le monde comme volonté et comme représentation. Paris: Félix Alcan, éditeur, 1888. 1. pàg.191

⁴ "Cette aperception complètement désintéressée à tous égards qui constitue à proprement parler la contemplation", es diu en un altre fragment del mateix paràgraf 36.

⁵ Arthur SCHOPENHAUER. Le monde... Aquesta descripció és al paràgraf 39, pàg.209 i ss.

Dos conceptes importants de l'estètica de Kant (l'obra d'art com a expressió concreta de l'Univers i com a empresa individual, que porta en ella mateixa la pròpia finalitat) reapareixen en aquest pensador que tindrà un pes fonamental dins de la formulació estètica del modernisme. L'obra de Schopenhauer comença a ser divulgada el 1870, deu anys després de la seva mort; la primera traducció al francès és de 1880; Huysmans i Villiers de l'Isle-Adam el posen de moda a meitat dels 80.¹ La seva influència a l'obra d'autors, d'altra banda molt importants per a Maragall, com Wagner i Nietzsche, és rellevant. A Espanya, Menéndez y Pelayo en va fer una presentació gairebé entusiasta, tot i les lògiques prevencions,² ja a finals del 1880, i el seu pes va ser innegable en els joves escriptors modernistes espanyols.³ Al modernisme català, Schopenhauer apareix sovint citat al costat de Nietzsche o d'Ibsen, com per exemple, a Federico Nietzsche de Maragall, i a d'altres articles de diversos autors que apareixen a l'última època de L'Avenc.⁴ El filòsof alemany és, finalment, un element caracteritzador de determinades actituds, una moda, doncs, i és per això que el llegeix; per exemple, el protagonista de Vilaniu.⁵

¹ Vegi's Emilièn CARASSUS. Le snobisme et les lettres françaises de Paul Bourget à Marcel Proust 1884-1914. Paris: Armand Colin, 1966. pàg. 149 i 337. L'article que cita Carassus com a introductor de Schopenhauer a França és de P.CHALLEMEL LACOUR "Un bouddhiste contemporain en Allemagne. Arthur Schopenhauer" Révue des Deux Mondes 15 [i no 5, com diu Carassus] de març de 1870, pàg. 296-332. Sobre el pes de Schopenhauer a À Rebours de Huysmans (1884) i L'Eve future de Villiers (1886), vegi's Robert L. DELEVOY. Le symbolisme. Genève: Skira, 1982. pàg. 45 i 50.

² "...ingeniosísimo, brillante y ameno... sugestivo como pocos, riquísimo en detalles de alto precio, pero uno de los guías más inseguros y peligrosos que puedan escogerse." Com a conclusió, Schopenhauer "es lisa y llanamente una restauración del platonismo"; i més endavant és presentat com a "clásico intransigente, y adversario fanático del romanticismo". Marcelino MENENDEZ PELAYO. Historia de las ideas estéticas en España. Madrid: C.S.I.C., 1974. vol.2. pàg. 311-312.

³ "La generación del 98 leía más filosofía que cualquier generación literaria en España antes o después de ella -hecho de gran importancia-, [y] la principal influencia era de un pesimismo sistemático." D.L. SHAW. El siglo XIX. Barcelona: 1973. pàg. 237.

⁴ E.VALENTÍ El primer modernismo... en cita un de Cortada (31/I/1893) i un de Brossa (30/IV/1893) on es parla de Schopenhauer quan es discuteix l'obra d'Ibsen (pàg. 208 i 217).

⁵ No tenim constància que Maragall llegís directament Schopenhauer, però seria difícil que l'àmplia recepció que havien tingut les idees del filòsof alemany se li escapés. Cal afegir, però, que hi ha altres aspectes de la seva filosofia que eren apreciats pels modernistes tot i que Maragall no els va considerar i que, probablement, els rebutjava. Hi ha, per exemple, el pensador elitista, però no per

Però la importància de la contemplació havia estat ja formulada per la primera estètica romàntica i concretament per autors com Schelling (malgrat el que en pogués dir el mateix Schopenhauer!). Vegi's per exemple aquest fragment de Cartes sobre el dogmatisme i el criticisme, d'un Schelling molt jove (1795):

"Todos poseemos un poder misterioso que permite sustraernos a las huellas del tiempo y despojamos de todas las relaciones exteriores, para entrar en nosotros mismos y contemplar lo eterno en su forma inmutable. Esta contemplación instituye la experiencia más íntima, la experiencia más auténtica, de la que depende todo lo que sabemos o creemos saber del mundo supra-sensible."¹

Aquesta actitud contemplativa es va popularitzar a través de la representació iconogràfica que en van fer alguns pintors romàntics i que és tan característica a l'obra d'un Caspar David Friedrich (1774-1840), i a través de protagonistes de novel·les com Obermann (1804) de Sénancour.²

També el "contemplo y me contemplo" del final del capítol II es pot trobar ja a Novalis, com han destacat els seus estudiosos:

"¿Cómo llega el poeta al conocimiento? Para Novalis, mediante un camino "hacia adentro",

messianisme, sinó per misantropia, que és capaç de definir "l'home vulgar" com "ce produit industriel que la nature fabrique à raison de plusieurs milliers par jour" (Arthur SCHOPENHAUER. Le monde... pàg.192). Hi ha, conseqüentment, el reaccionari, que deixa el llargavista a l'oficial que vol disparar contra una barricada feta pels revolucionaris a Frankfurt durant la insurrecció de setembre de 1848, en una anècdota que va contribuir a difondre Challemeil Lacour, i que ha acabat definint Schopenhauer per a la posteritat; una anècdota que el distancia radicalment del Maragall de la Setmana Tràgica, que parteix, en canvi, de les mateixes responsabilitats, com a ideòleg de la classe dominant. Finalment, la mateixa teoria estètica de Schopenhauer té un component pessimista, en el sentit que l'art és una evasió només temporal, que no pot ser acceptat per Maragall. Tot i que no hi ha referències a aquesta qüestió a l'assaig, sembla clar que, en aquesta qüestió, Maragall va seguir tothora el primer Nietzsche, que es va separar aviat d'un autor que d'altra banda l'havia influït prou.

¹ Citat per Antoni MARI. "Prólogo." dins El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán. Ed. Antoni MARI. Barcelona: Tusquets, 1979. pàg. 14.

² Fragments de les "revèries" de Sénancour van ser traduïts per Bernardo G. de CANDAMO. "Centenario olvidado - Obermann ." La Lectura. 3 (1905). pàg. 820-828. O.Cardona ha mostrat com una determinada actitud contemplativa davant de la natura apareix també en molts dels poemes de Maragall: "L'actitud del poeta, sobretot quan és a la muntanya, és el repòs. No ens fa la sensació d'un excursionista d'empena (...) com Verdaguier". Art poètica... pàg.75.

mediante un acto de introspección, una forma de conocimiento que tiene más que ver con la tradición mística que con la reflexión lógica de nuestra tradición occidental."¹

Però l'autor que va portar Maragall a apreciar la importància de la contemplació sobre un mateix és, segons el mateix Maragall, Schiller. En una nota de dietari, arran d'una lectura del llibre de Stein Goethe und Schiller,² el poeta català estableix la següent comparació entre els dos alemanys:

"Goethe cercava lo necessari en la Natura; y Schiller cercava lo mateix en l'esperit humá ó sia en la superior categoria de la Natura, y com que l'home reuneix llavors l'esser objecte del art y creador del art, per axó Schiller no diu simplement als poetes: Poseu lo noble y lo ideal com objecte de la vostra poesia; sinó també: Penetreu com poetes dins vosaltres mateixos pera expressar l'ideal que hajeu conquistat."³

En decantar-se, ni que sigui implícitament, per la proposta de Schiller, s'instal·la clarament en el romanticisme, del qual Goethe potser el n'havia momentàniament apartat, i del qual pretenien apartar-se les generacions posteriors al poeta català. Maragall entén el romanticisme com una superació del neo-classicisme pel superior paper atorgat a l'individu i pel convenciment que l'autocontemplació ens dóna noves vies de saber. Però això no vol dir, almenys per Maragall, que l'autocontemplació ens dugui a menysprear altres vies de coneixement, integrades en el saber comú, en la cultura. Aquest aspecte va ser segurament discutit sovint entre Maragall i D'Ors,⁴ però no en queden gaires mostres: només tenim la correspondència de Maragall a D'Ors, que encara és inèdita, i altres mostres fragmentàries, com unes acotacions fetes pel primer sobre uns escrits del segon,

¹ Marisa SIGUAN. "Novalis, nostalgia y utopía política (una respuesta romántica a Kant)." dins Romanticismo/Romanticismos. Ed. M. SIGUAN. Barcelona: PPU, 1988, pàg.37.

² Heinrich von STEIN. Goethe und Schiller. Beiträge zur Ästhetik der deutschen Klassiker. Leipzig: s.a. N'hi ha un exemplar a l'AM.

³ El dietari al que pertany aquesta cita, que es troba a l'AM., és el de l'any 1907. Aquest fragment no està datat, però ha de correspondre, pel context, al mes d'octubre.

⁴ Recordem el comentari del primer: "vostè -sense paradoxa- és més romàntic que jo". Carta del 28/VI/1909, OCI pàg.969.

que es conserven a l'AM. Es tracta d'unes glosses traduïdes i publicades a Cataluña, ("Doce glosas de filosofía" 17/VI/1911).¹ D'Ors hi observava:

"El intentar prescindir del mundo de la Cultura es el ROMANTICISMO. El intentar prescindir, en el propio esfuerzo, de los elementos naturales se llama ASCETISMO."

Maragall, al marge, objecta:

"No: romanticismo es la estimación de la cultura solo en cuanto se integra en el individuo pero en el hombre individuo completo, no asceta: es el perfecto individuo, que no cae en asceta ni en socialismo".

Recordem que, en la terminologia de Maragall, "socialisme" equival a "gregarisme" o, en termes més modernistes, a "multitud". "Asceta" no és una paraula usual en ell: podem suposar que accepta la definició orsiana. L'apartat següent ha de mostrar que si per a Maragall, la massa és perillosa, també l'home que prescindeix de la natura dóna un model rebutjable.

10.2.2.3.1. La natura a l'obra no-creativa de Maragall

Hem observat, a propòsit de l'Elogi de la Paraula, que la naturalesa era considerada, implícitament, l'únic lloc on era possible l'aparició de la paraula viva. No era pas una idea nova: en diversos articles, Maragall ja havia mostrat, el seu rebuig a considerar, com a objecte del poema, la naturalesa passada per la mà de l'home, com el jardí o el món urbà. Ja en una de les primeres cartes a Roura, un Maragall de 27 anys havia fet una excitada declaració contra el "maquinisme", la denominació que a l'època es donava a la revolució industrial i els seus efectes:

"La civilización (...) a fuerza de tanto fijarse en máquinas, ve máquinas hasta en los hombres de ciencia moderna, y los sabios a la "dernière" llevan su abstracción hasta el punto de querer gobernarlo todo con teoremas; el verdadero fondo de la Naturaleza va

¹ En una nota de la redacció, s'indica: "Estas doce glosas han sido publicadas originariamente en La Veu de Catalunya; la primera serie, durante la Cuaresma última, o sea en los meses de mayo y abril, y la segunda serie, después de este período, o sea en abril y mayo. Nuestra Traducción ha sido revisada por el autor, quien ha añadido los tres apéndices que siguen á continuación."

dejándose aparte como una antigualla"¹

Aquesta formulació ingènua es manté amb una fermesa sorprenent durant tota la seva vida, fins i tot amb la inesperada sinonímia entre societat industrial i abstracció. La naturalesa esdevé així l'únic lloc on el ser humà pot retrobar les seves arrels autèntiques, i on pot efectuar la contemplació, condició indispensable, com hem vist, per a l'elaboració artística.

"La gente de ciudad vamos en verano al campo y a las alturas no sólo para huir del calor de la tierra baja, sino también y muy principalmente para refrigerar nuestro espíritu que, agobiado por una vida social demasiado densa, sujeto todo el año a atenciones excesivamente concretas, y empequeñecido en cierta forma por ellas, apáetece y necesita rehacerse sumergiéndose en la grandeza de la soledad, del reposo de los campos y de los vastos horizontes. Entonces el hombre de la ciudad abre los ojos a la contemplación propia y a la de los espectáculos de la Naturaleza, y estas dos contemplaciones se influyen, combinan y acaban por confundirse engrandeciendo el alma."²

Observi's el contrast entre la vida de ciutat centrada en l'atenció als altres i a les coses petites, i la vida de camp que permet contemplar-se a si mateix i contemplar les coses grans ("grandeza/ vastos horizontes/ espectáculos"). L'única contemplació possible, doncs, és a la Naturalesa, antítesi de la ciutat.

El pitjor que li pot passar a la Naturalesa és ser tocada per la mà humana: un exemple condemnable en són els jardins i els parcs. El retrat que fa d'un balneari francès, a l'article "Ville d'eaux" és prou representatiu. La Naturalesa hi esdevé "una decoració que sembla posada"; els turistes paguen "el bon camí que els han fet i que no serveix per anar enlloc més (trist camí)". Tot és fals fins que no apareix un fenomen incontrolat.

"la cascada brama eternament, terrible, escumejanta... Pobra cascada! quina pena que fa! (...)
Aquesta cascada, aquesta muntanya, aquest bosc, aquella congesta, tot em sembla aquí domesticat, rebregat, estantís... El desert és lluny...(...) Per això tothom hi està trist aquí.

¹ Carta a Roura del 05/III/1887 OCI pàg.1090.

² "Lecturas veraniegas" DdeB 27/VII/1899 OCII pàg.106.

Sois, de tant en tant, una tempesta passa, furienta, fent tremolar les muntanyes fins a les arrels (...) La gent tremola de debò: aquesta pobra gent se sent viure un instant en una forta realitat: tothom se mira d'una altra manera sota l'amenaçadora tenebra."¹

Realitat i vida s'identifiquen amb la Naturalesa i contrasten amb la submissió i la tristesa a què ens du el seu sotmetiment. Maragall es situava en el pol oposat d'Alomar, que poques setmanes abans de la publicació d'aquest article, a la conferència que el mallorquí va donar a l'Ateneu, havia denunciat la Natura com "la gran enemiga, la gran tirana".² Certament Maragall, en aquest punt es mostrava plenament romàntic i aquest és potser el tret que l'allunya més de la modernitat.³ A l'Elogi de la Poesia, l'assagista dissol la doble contemplació esmentada a "Ville d'eaux" en una sola, quan, a l'inici del capítol III, comença el seu símil sobre la contemplació de la naturalesa i la sortida de la barca com a mostra dels diversos tipus de coneixement, i afirma: "Sóc la Natura sentint-se a si mateixa". No és una afirmació inesperada en Maragall: aquesta mena d'identificació de l'home amb el món que l'envolta ha estat analitzada en alguns dels seus poemes.⁴ Més endavant, a l'inici del capítol IV, la identificació home-natura es prolonga amb la divinitat: "Déu s'ha mogut en mi només que per aquestes coses."

10.2.2.3.1.1. Orígens de la definició de la natura

A l'Elogi de la Poesia apareix una concepció de la natura com a reflex de la paraula de Déu que no és nova en Maragall. A.Terry ha mostrat com Maragall segueix la tradició de l'idealisme alemany (Fichte i els seus seguidors anglo-saxons, com Carlyle, Emerson, Whitman) i la del primer romanticisme:

¹ "Ville d'eaux" Il·lustració catalana 14/VII/1904 OCI pàg.721-722.

² Gabriel ALOMAR. El Futurisme... pàg. 9.

³ El descobriment de la ciutat com a font d'inspiració i l'aparició del "flâneur" són aportacions de Baudelaire amb les quals Maragall podia lògicament dissentir, per l'àurea parnassiana (i per tant també immoral i escandalosa) del poeta francès. Però fins i tot Emerson havia recordat com la fàbrica o el tren podien ser objecte de poesia: "The poet sees them fall within the great order not less than the bee-hive or the spider's geometrical web." ("El poeta els [la fàbrica i el tren] veu inclosos dins el gran ordre no pas menys que el rusc o la geomètrica teranyina.") "The poet" dins EMERSON. Essays and Lectures. New York: The Library of America, 1983. pàg. 455.

⁴ Vegi's per exemple l'anàlisi de "Les Muntanyes" que proposa Gabriel FERRATER. "El núcleo de Maragall." dins Sobre literatura. Barcelona: 62, 1979. pàg. 94 i ss.

"Adhuc entre els autors més ortodoxos es manifesta una tendència a concebre la Divinitat com un principi sagrat inherent a l'univers, on es realitza d'una manera gradual, més que no pas com el Poder que ha creat l'univers ex nihilo".¹

Segons E.Trias, hi ha en l'idealisme alemany (no només a Novalis, sinó també a Schelling i a Goethe) una concepció del paper del poeta que es reflecteix clarament en Maragall:

"L'idealisme alemany (...) concebé la mediació radical de la naturalesa i de l'esperit en l'ànima, capaç d'autoelevant-se des de la seva dimensió material fins a la seva dimensió espiritual, essent la prova d'aquesta mediació la paraula del poeta il·lustrada per la concepció del filòsof."

De manera semblant "entre vida biològica i esperit abstracte Maragall pensa una substància sintètica i mitjancera que és l'ànima."²

Això explicaria el pes que té, ja a l'Elogi de la Paraula, el concepte d'"ànima del món".

Altres noms cal tenir també en compte, com per exemple Schiller. Ja hem indicat, en l'estudi de l'Elogi de la Paraula, com la idea que Schiller es fa del poble, es pot trobar en Maragall. Schiller, en el seu assaig Über naive und sentimentalische Dichtung ("Sobre poesia ingènua i poesia sentimental"), va ser dels primers autors a proposar la Naturalesa (i una sèrie de complements, com els nens o el poble) com a única font d'inspiració. Schiller distingeix dues formes de Naturalesa: la de "los jardines sencillos, los paseos, el campo y sus habitantes" i la de "jardines y paseos amanerados". La primera origina la poesia ingènua; la segona, la sentimental. A la resta de l'assaig, l'adjectiu "ingènu" s'identifica amb "natural", "espontàni", i és propi dels temps antics i especialment de la literatura grega; "sentimental" equival a "artificiós" i "rebuscat", és propi dels temps actuals i especialment de la literatura francesa.

Ara bé, per Schiller la poesia sentimental, tot i que la presentació que en fa no és

¹ A.Terry La poesia... pàg.61.

² Eugenio TRIAS. El pensament de Joan Maragall. Barcelona: Fundació Banc Urquijo / Edicions 62, 1982. pàg. 82-83.

gaire amable, és perfectament legítima: "Todo poeta, si lo es de verdad, pertenecerá (...) sea a los ingenuos, sea a los sentimentales."¹ Maragall, en canvi, desproveeix de tota legitimitat la poesia sentimental, la seva font d'inspiració (els jardins) i els seus models (la literatura francesa). La distinció entre dues naturaleses, entre dues fonts d'inspiració, l'impediria trobar la desitjada identificació entre l'home i el món. S'entén així l'interès que té a subratllar, en el volum que es conserva a l'AM., el paràgraf 11 de la teoria quarta de les Teorías estéticas de Jean-Paul, on aquest desqualifica aquesta proposta de Schiller. Per això, Maragall va preferir atènyer-se al romanticisme posterior, especialment el de Novalis i Schlegel.

Ha estat observat a propòsit de l'inici de Die Lehrlinge zu Saïs (Els aprenents de Saïs) de Novalis:

"La cita es determinante de toda la concepción del mundo de Novalis: parte de una unidad fundamental entre todo lo existente, de una armonía inicial entre hombre y naturaleza (y Dios): es la misma escritura la que se lee sobre todos los elementos de la realidad."²

Aquesta "escriptura" que el poeta ha de desxifrar implica el que els estudiosos de Novalis denominen la "panpoetització de la realitat", i podem retrobar-la no només a la poesia de Maragall, sinó també a l'actitud que mostra aquí a l'hora d'encarar-se a la naturalesa, on l'autor reprèn una fórmula de Novalis: "Perquè tot està en tot, amb la condició de que en cada cosa estigui bé en sa manera"³.

Incidentalment, es pot observar que una imatge provinent del capítol V de l'Enric d'Ofterdingen és usada per Maragall a l'Elogi. El minaire que apareix a l'obra de Novalis presenta a Enric l'exercici de la mineria com a "emblema de la vida humana", on hi pot

¹ Friedrich SCHILLER. Sobre la gràcia... pàg.86

² Marisa SIGUAN. "Novalis..." pàg. 35. Vegi's la traducció del fragment esmentat a NOVALIS. Los discípulos en Saïs. Edición de Félix de Azúa. Madrid: Libros Hiperion, 1988. pàg. 27. J.Romeu ha destacat la coincidència de dates entre la traducció de Novalis (feta entre 1905 i 1906 i publicada el 1907) i la redacció de l'Elogi de la poesia (de fet, es refereix al primer esborrany de Confesión de Poesía). Vegi's J.Romeu Sobre Maragall... pàg.30.

³ "Para Novalis, pues, la ampliación del alma a todo lo que hay, la asunción de que el alma universal es divina, hace que las cosas estén en todas las cosas." Félix de AZUA. "Presentación." dins NOVALIS. Los discípulos en Saïs. Ed. Madrid: libros Hiperión, 1976. pàg. 19.

haver "un filó ample (...) però de poca vàlua", alguna "ensulsiada" o "una vena enganyosa", etc.¹ Maragall usa també la imatge de les vetes d'or, equivalents a la verdadera poesia, que es poden trobar a la terra, equivalent al llibre o al poema que comenta. Es pot llegir a la "Advertència del traductor" a La Marguerideta:

"El Faust mateix de Goethe no és or pur sinó en aquest drama de la Margarideta; en lo demás brillen grans d'or barrejats amb moltes altres coses. (...) [Les concepcions literàries, filosòfiques, històriques o científiques que apareixen al Faust] art pur, or pur, no ho son: no han sigut arrencats de las entranyas de la terra y per axó no'n tenen la vivor de brill ni la fonda palpitació."²

Un altre autor en qui Maragall podia trobar referents per a aquesta concepció de la natura és F.Schlegel, que a Espanya divulga Milà i que arriba a concretar-se en manuals de preceptística molt populars, com els esmentats Diálogos literarios de Coll y Vehí. Efectivament, Schlegel ja havia proposat l'axioma que l'art és una manifestació visible del regne de Déu a la terra.³ No calia que Maragall llegís Schlegel, ni tan sols Milà. Al manual de Coll y Vehí hi podem llegir:

"Poesía es la expresión de la belleza ideal por medio de la palabra sujeta a forma artística."⁴

Maragall també pogué trobar mostres d'aquesta concepció de la naturalesa com a font única d'inspiració en autors més propers, com Ruskin:

"La substancia de Ruskin es, en efecto, su amor a la naturaleza, y de este amor brotan todas sus teorías estéticas, morales, económicas y sociológicas (...). Si Ruskin hubiera tenido el don de la poesía habría sido un gran poeta, todos los aspectos de la vida le emocionan y en todos ejercita sus ojos de vidente. Este interés general emocionado y esta facultad de

¹ OCI pàg.605.

² Cf. Jaume TUR. Maragall i Goethe... pàg.236.

³ René WELLEK. Historia de la crítica moderna (1750-1950). El romanticismo. Madrid: Gredos, 1962. II. pàg. 26.

⁴ Citat per O.Cardona Art poètica... pàg.101.

entrever el alma del mundo a través de las formas son características de los grandes poetas; pero en ellas hay además la fuerza poética (...)."¹

En aquest passatge es mostren dues condicions per a l'exercici de la poesia: la contemplació ("ojos de vidente") i l'emoció. El resultat de la contemplació és la possibilitat d'entreveure "el alma del mundo", un concepte que ja havíem vist a l'Elogi de la Paraula; però aquí se'ns precisa com s'observa: "al través de las formas". L'admiració per la naturalesa i la seva contemplació, però, no són suficients per convertir Ruskin en un poeta: li falta força.

Amb aquesta concepció d'una naturalesa única, no manipulable, que atorga una bellesa immediata, Maragall s'inscriu en el debat que s'està desenvolupant a l'època sobre la legitimitat del ruralisme, i que es barreja amb les seqüeles d'un altre, lliurat deu anys abans entre vitalistes i decadentistes.

Si a això hi afegim la defensa que Maragall feia de determinats poetes rurals espanyols, per motius distints (tot i que no incompatibles) als que esgrimien els defensors del ruralisme, com hem vist a propòsit de l'Elogi de la Paraula, s'entén la disparitat de lectures que, un cop més, va provocar l'Elogi de la Poesia.

L'actitud de Maragall davant del ruralisme no és mai del tot clara malgrat aquesta apassionada defensa de la natura, malgrat el seu romanticisme inveterat i malgrat la seva hostilitat a algunes propostes noucentistes. És veritat que podem trobar arreu confessions de ruralisme. Resulta particularment rellevant la que fa en una carta a Pijoan (4/IX/1910):

"A nosaltres lo que ens fa malbé és la ciutat. Per anar bé hauríam de viure com al Riff (és la nostra vocació general): seríam barbres, però entre nosaltres surtiríam vidents, profetes, perquè la terra parla. Hauríam de retrotraure el catalanisme al període idíllich y pendre increment en allò, sense moure'ns-en; perquè d'allà endavant -potser té rahó l'Unamuno-

¹ "Ruskin en catalán (I)" DdeB 26/III/1903 OCII pàg.214. Sobre la influència de Ruskin en el Modernisme vegi's Maria Angela CERDA I SURROCA. Els pre-rafaelites a Catalunya. Una literatura i uns símbols. Barcelona: Curial, 1981. pàg. 197 i ss. L'autora atribueix una traducció de Ruskin, apareguda a Catalunya l'any 1903 ("Lo treball" num.3 a 6) i firmada J.M., a Maragall. La traducció és força matussera, hi falten fragments; el traductor hi posa notes a peu de pàgina: tot plegat fa difícil pensar que sigui de Maragall. J.AULET també ho posa en dubte (J.Carnet... pàg. 145).

tirem cap a Tarascó o cap a Bàbia."¹

Aquestes manifestacions són realment provocatives, com ho prova la citació d'Unamuno. Potser val la pena que ens hi aturem. Esmentar mig favorablement Unamuno el 1910, vol dir mostrar-se d'acord amb algunes propostes seves força sorprenents. Recordem que Unamuno, a principis de segle, s'havia fet famós per les seves intemperàncies contra la modernització, en general, i contra les pretensions barcelonines d'encapçalar-la, en particular. El seu "manifest" més conegut és "Sobre la europeización (Arbitrariedades)"², del 1906, on hi ha el cèlebre "Que inventen ellos". Sobre els orígens d'aquest article, són molt interessants les cartes d'Unamuno a Ortega del 17 i 30/V/1905,³ on Unamuno insisteix sobretot en el menyspreu per la Ciència, probablement l'aspecte de l'article que més havia d'interessar Maragall, que, quatre anys després, defensava l'aparició de "vidents i profetes". L'equiparació entre Tarascón i Barcelona va ser també formulada el 1906, arran d'un dels primers escàndols sonats del rector de Salamanca a Catalunya: la conferència del Teatre Novetats, l'octubre de 1906, en ocasió del I Congrés Internacional de la Llengua Catalana. Unamuno davant la dificultat d'establir el que ara anomenaríem un basc standard, defensava l'opció del castellà.⁴ Aquesta intervenció va ser recollida de forma previsiblement hostil per la premsa local.⁵ La visita d'Unamuno es reflecteix en els tres poemes que consten a l'apartat "Cataluña" del seu llibre Poesías, però les seves opinions després de la visita a Catalunya es van fer famoses arran del seu article "Barcelona", publicat a La Nación de

¹ Anna Maria BLASCO. Joan Maragall i Josep Pijoan... pàg. 418.

² La España Moderna. 216. XII/1906. pàg.64-83

³ "Epistolario completo Ortega-Unamuno." Ed. L. Robles. Madrid: El Arquero, 1987.

⁴ Miguel de UNAMUNO. "Conferencia dada en el teatro Novedades de Barcelona, el 15 de Octubre de 1906." en Obras completas. Madrid: Afrodísio Aguado, 1958. VII. pàg. 751

⁵ Vegi's per exemple el que en diu d'Ors, que parla de la "sorollosa conferència", comentant-ne, d'altra banda, un aspecte molt secundari a "La Universitat dels missatges" dins Eugeni d' ORS. Obra catalana completa. Glosari 1906-1910. Barcelona: Selecta, 1950. pàg. 64.

Buenos Aires, el 05/XII/1906.¹ Aquesta actitud anti-moderna, va obligar Maragall a observar davant d'un suposem que estupefacte Pijoan, a propòsit de "Sobre europeísmo": "és molt airós, allò, i no diré si ben o mal enfocat, però fortament enfocat." (carta del 19/XII/1906).²

Tornem, però, a la carta a Pijoan de setembre de 1910. La lectura d'unes traduccions del grec de Leconte de Lisle li fan veure en Hesíode "el veritable rústic en gran", mentre que Teòcrit "és estraftet, d'un rústic ciutadà."³ Aquí estraftet val per imitatiu i per tant "artificiós". El contrast és interessant, perquè Teòcrit, alexandrí, és a dir urbà, pertanyent a una època de decadència, contrasta amb el primitiu (pre-àtic, i per tant pre-urbà) Hesíode. Es un tòpic romàntic, però encaixa bé amb la inquietud "rural" que viu Maragall, que és una inquietud primitivista. Com diu a la mateixa carta, "bé hauríem de viure com al Rif". L'evocació una mica macabra al Rif i el sarcasme següent (sóm al 1910) no ens ha d'enganyar: Maragall segueix buscant "les veus de la terra", perquè "la terra parla".

No sembla, però, que aquest esquema rural-pur vs. urbà-artificiós funcioni sempre: en una altra carta a Pijoan, quatre anys abans (9 /VII/1906), comentant la mort d'Isern, que havia d'haver estat, segons aquests postulats, un autèntic poeta camperol, Maragall el desqualifica explícitament:

"Era un vençut ja avans d'entrar en batalla. A mi ningú'm treu del cap qu'és una víctima de la literatura. He llegit, no sé hont, que'l ponderaven com un poeta espontani brollat del camp hon nasqué. Mes jo'l trobo tot lo contrari. El seu dalè nasqué de les lectures dolèntes

¹ Un esbós de l'article es pot trobar a la carta del 02/11/1906 (Epistolario completo Ortega-Unamuno. Ed. L. Robles. Madrid: El Arquero, 1987, pàgs.45 i ss.) on ja parla del "arrabal de Tarascón". En aquesta carta, les excentricitats d'Unamuno van acompanyades de comentaris pessimistes però no del tot desencertats: "El movimiento literario catalán es de productores, no de consumidores, de escritores, no de lectores. Y aunque la oferta hace demanda, esto no puede durar."

² Anna Maria BLASCO. Joan Maragall i Josep Pijoan... pàg. 376-377. També ho comentava a Rahola: "per més que aquí tothom el [Unamuno] troba poseur, a mi em sembla un home d'una gran sinceritat" (carta del 5/II/1907, OCI pàg.1076). I poc abans de morir, encara insisteix, al mateix Rahola (carta del 19/XII/1911, OCI pàg.1087): "M'hi sento molt a la vora, jo, de l'esperit d'aquest home, molt més a la vora que de l'esperit d'un Maezu".

³ Anna Maria BLASCO. Joan Maragall i Josep Pijoan... pàg. 418.

que li anaren de ciutat, d'aquest verinós afany, no de glòria, sinó de gloriola ciutadana. Fins m'arriparia a creure que per a ésser poeta del camp s'ha d'haver nascut y viscut molt a ciutat."¹

Significa això que Maragall era més ruralista el 1910 que el 1906? No precisament. Hi ha més aviat una oscil·lació entre els excessos civilistes de la generació noucentista i els excessos espontaneistes dels qui es declaren maragallians.

10.2.2.3.1.2. L'excelsior

La natura que apareix als dos Elogis no és només una natura única (prèvia al pas de l'home), sinó que també és una natura de proporcions sobrehumanes. És el model del sublim, concepte que ja havia formulat Kant, i que van reelaborar, d'una banda, els primers romàntics, i d'una altra, Schopenhauer, més fidel a Kant.²

Efectivament, el sublim havia estat presentat per Kant com a resultat de

"una incitación necesaria de la sensibilidad (...). El sentimiento de lo sublime, por lo tanto, une intrínsecamente un dato de la sensibilidad (océano encrespado, tromba marina, cordillera alpina, fosa del océano, tiniebla de la noche sin luna y sin estrellas, desierto crepuscular) con una idea de la razón, produciendo en el sujeto un goce moral, un punto en el cual la moralidad se hace placentera y en donde estética y ética hallan su juntura y su síntesis."³

Moltes de les expressions usades per Maragall a l'Elogi de la Poesia per referir-se al procés de creació poètica provenen d'aquesta concepció del sublim: "ja ho veieu quina delícia i quin sagrat turment és el de la poesia", o bé el "llampegar de la paraula viva dins la nuvolada de hurs abstraccions". Igualment, a l'anàlisi que fa de la poesia de Dante, les valoracions positives fan referència a moments sublims, que d'altres contemporanis de Maragall valorarien potser pel que tenen de decadents:

¹ Anna Maria BLASCO. Joan Maragall i Josep Pijoan... pàg. 354.

² Per Schopenhauer, el sublim "résulte de l'effort par lequel l'individu, en face d'objets hostiles, se soustrait à la volonté, se fait sujet pur, et les contemple". Aquest és el títol-resum del paràgraf 39, dedicat a establir la distinció entre bell i sublim. Le monde... pàg. 435. Per un estudi de l'evolució del concepte durant el romanticisme vegi's Eugenio TRIAS. Lo bello y lo siniestro. Barcelona: Seix Barral, 1982. pàg. 27-29.

³ E. Trías Lo bello... pàg.27.

"el poema més de carn i sant i veus i aromes corporals", "imatge de muntanyes, de rius, de camins, de llums i obres", "la vista que tingué un dia a dalt de les muntanyes", "aquelles gesticulacions i aquells crits de passió, aquelles visions de llums i ombres en el mar i en els camps i en les muntanyes"...

El concepte de sublim sol trobar-se a l'obra crítica de Maragall amb la denominació "excelsior" o "erhabene". La primera vegada que el cita és al títol d'un poema publicat al volum de 1895. Aquesta denominació prové de la mitologia romàntica; Longfellow la va consagrar amb el seu poema "Excelsior", en què l'ascensió física del caminant és una al·legoria de l'ascensió espiritual de l'artista.¹ El descobriment del sublim gràcies a l'excursió o l'ascensió a les muntanyes és usual en Maragall. Podem trobar-la ja en una carta a Rouira del 1894: "¡quina excursió! ¡quin bany de sublimitat!"² Vint anys més tard, repetirà el mateix comentari a propòsit d'una altra excursió:

"Ahora he pasado una corta temporada en el corazón de nuestra muntanya, el Montseny, lejos del poblado, en una masía, pisando yerba, mirando el cielo y oyendo canciones catalanas en fuente viva. ¡Ay, amigo mío; he vuelto hecho un bienaventurado! ¡qué fuerte he sentido el excelsior!"³

En diversos articles, Maragall usará l'ascensió al cim com a al·legoria del punt culminant de la creació poètica, i és a això a què es referirà amb la paraula "excelsior". En la important ressenya que dedica a un manual d'estètica intítulat Alma contemporánea, Maragall formula així el paper del poeta:

"encamina, pues, tu voluntad y todas tus facultades de modo que, al abandonarte al divino

¹ Una de les primeres traduccions fetes a Espanya va aparèixer a la revista Germinal. 14 (1897). Cf.M.P.CELMA Literatura y periodismo... pàg.#

² Carta del 13/09/1894. Publicada a Lluís QUINTANA TRIAS. "Tres cartes inèdites de Joan Maragall."

³ Carta a Unamuno, 6/XI/1902. QCII pàg.930.

furor del canto, éste resulte siempre un excelsior para ti y para los que te escuchan."¹

Aquesta ascensió es troba en els grans artistes com Goethe ("en todas sus obras se ve el poderoso esfuerzo del hombre-artista (...) que conscientemente asciende por el camino de la belleza"²) o Nietzsche (de qui recull la imatge del Zarathustra de la "flecha del anhelo hacia la otra orilla"³); en d'altres artistes, l'excelsior encara és una aspiració, com en el cas d'Apel·les Mestres, en qui destaca que:

"el poeta todavía asciende; y que el lector que le siga irá ascendiendo con él. Y esto es lo que precisamente hay que ir a buscar en toda poesía: ascender, ascender siempre hasta lo infinito."⁴

En els consells que imparteix a la seva correspondència no hi falten frases com "anar cada cop més enllà" o "endavant sempre en emoció y sinceritat, anant acostantnos tots cap al cim, cadascú pel seu camí, per trobarnoshi tots plegats."⁵

10.2.2.4. La idea

Al capítol IV, Maragall explica que la poesia és l'expressió d'alguna cosa que no és pròpiament la realitat immediata, i que es pot denominar "idea". Així, la forma artística és "un ritme de línies, de colors, de sons purs, de sons d'idees, de paraules" (4), on els distints complements del nom "ritmes" corresponen a distintes arts: respectivament, l'escultura, la pintura, la música i la poesia. Tingui's en compte que els dos sintagmes "de sons d'idees, de paraules" no indiquen dues arts diferents, sinó dues definicions del mateix art. S'entén millor a DPs2, on es precisa que de tots aquests ritmes possibles, el ritme que correspon a la poesia és el "de sonido de ideas" (4). Aquesta concepció de l'art

¹ "Alma contemporánea" DdeB 07/VII/1899 OCII pàg.584.

² "Goethe" DdeB 16/VIII/1899 OCII pàg.108.

³ "Nietzsche" DdeB 19/IX/1909 OCII pàg.139.

⁴ "«Poemes de mar» de Apel·les Mestres" DdeB 07/III/1900 OCII pàg.124.

⁵ Cartes a Miquel de Palol. La primera cita és d'una carta sense data; la segona, del 23/VI/1909. Han estat editades per Albert MANENT. "Cartes de Maragall i de Costa i Llobera a Miquel de Palol." Serra d'or. (Abril 1969). pàg. 265-266.

com a revelació de la idea prové de Plató, i al text de DPS2, Maragall usa una fórmula platònica per explicar-la: quan es compleixen determinades condicions, l'art és "la revelación de la esencia de las cosas" (6). Aquí cita gairebé literalment un fragment de la República, al final del llibre V, que Maragall va destacar en el seu exemplar:

"Il faudra, par conséquent, appeler du nom de philosophes ceux-là seuls qui s'attachent à la contemplation de l'essence des choses?"¹

Més endavant, per exemple, a l'apartat IX, Maragall observa que, en poesia, "no precedeix la idea a la paraula, sinó que aquesta porta ["se trae impensada", precisa DPS2] la idea; el concepte ve pel ritme". Observi's com "idea" i "concepte" estan usats com a sinònims; observi's, també, que "idea" aquí no té cap connotació negativa.

Això contrasta amb altres usos en Maragall de la "idea", que ell sol connotar negativament quan l'usa en el sentit de "creença, opinió, part substancial d'una doctrina", que era el sentit amb què apareixia a l'època a expressions com "novel.la d'idees". És amb aquest darrer sentit que apareix en aquest mateix assaig, quan es parla de "ritme entre idees" (capítol VI) per contrastar la verdadera poesia ("ritme") de la faramalla ("idees"): "la Paraula, entre mil paraules, la flor entre fulles, el ritme entre idees". Aquests dos usos de la paraula "idea" el porten a una certa confusió expressiva. No és un problema exclusiu de Maragall, sinó que ha estat detectat ja en els primers crítics romàntics:

"[Segons Schiller] La poesía puede serlo de los sentidos o de las ideas (en sentido kantiano), pero nunca de los conceptos o del entendimiento. En ella el concepto ha de descender hasta lo individual o elevarse hasta las ideas (...). La dificultad se esconde, claro está, en el término "idea", que, según Schiller y Kant, significa la unión de lo concreto y lo universal, que es lo verdaderamente poético."²

Maragall coneixia aquesta discussió a través de la correspondència Goethe-Schiller, que va llegir atentament. Observem per exemple, aquest comentari de Schiller sobre el

¹ Oeuvres de Platon... pàg.289. El subratllat és de Maragall.

² René WELLEK. Historia de la crítica moderna (1750-1950). La segunda mitad del siglo XVIII. Madrid: Gredos, 1959. I. pàg.291.

problema de la captació de la realitat:

"Le poete moderne (...) aimerait à imiter parfaitement un événement réel, ne songeant pas qu'une exposition poétique, précisément parce qu'elle est vraie d'une manière absolue, ne saurait jamais coïncider avec la réalité."¹

Aquí Schiller està duent l'exposició de la idea platònica al seu extrem, en què la realitat no és més que una imitació molt burda de la veritat absoluta; és una postura massa extremada per a Maragall, que en el seu exemplar de la Correspondance, al costat de "avec la réalité." va afegir "apparente".

A les seves ressenyes Maragall contrasta sovint l'"ideal" amb la "idea", el poeta "idealista" i el poeta d'"idees". La recerca de l'ideal és un objectiu positiu i lloable; l'expressió del concepte, de la idea, sobretot de "les idees", és condemnable. Hi ha una interessant distinció entre tipus de poesia a una ressenya seva sobre la poesia d'I. Iglesias:

"Los conceptos han falseado mucha poesía en nuestro siglo, tan poblado de ideales políticos, religiosos, científicos, artísticos, sociales; ideales nobles, muchos de ellos, laudables, hermosos, fecundos, pero verdadera plaga juntos todos ellos para la poesía; plaga en doble sentido: por un lado han hecho pasar por poetas a muchos hombres buenos (...) que de poetas no tuvieron otra cosa que la habilidad de versificar bien o mal (...); por otro lado, poetas verdaderos fueron desviados de su natural camino a merced de aquellos mismos ideales de que participaron (...)."²

Observi's la distinció entre "fer poesia" i "versificar", i els dos tipus de poetes, el segon dels quals és el què estudiarà a l'Elogi sota la figura del Dante. Exemples del primer es poden trobar a Ignasi Iglésias ("el vicio esencial de ellas [les poesies del seu llibre Ofrenes] consiste en ser, en gran parte, poesía de ideas"³); a Campoamor ("Caídas lamentables (en cuanto poeta) se notan con sobrada frecuencia en el conjunto de su obra

¹ Carta de Schiller a Goethe, del 04/04/1797. Correspondance entre Goethe et Schiller. Traduite par B.Lévy. Paris: Hachette, 1886. pàg. 171. Se'n conserva un exemplar a l'A.M.

² "Poesías de Ignacio Iglesias" DdeB 13/03/1902 OCH pàg.180.

³ Ibidem.

cuando la preocupación filosófica, o mejor dicho, de hacer filosofía, ofusca por completo ante sus ojos el poético resplandor de la realidad"¹), o a Sully Prudhomme. Llegim el retret que Maragall fa a aquest flamant Premi Nobel. Comença citant la Memòria de l'Acadèmia sueca i després hi afegeix el seu comentari:

"«Prudhomme [diu la Memòria] (...) encuentra en el dominio moral, en la voz de la conciencia y en las prescripciones elevadas e innegables del deber, un testimonio del destino sobrenatural del hombre.» / El poeta que necesita encontrar tal testimonio en todas estas cosas y que no siente palpitar directamente y sin vacilaciones en la realidad viva el impulso sobrenatural del alma, no es un poeta idealista y, según nuestro modo de sentir, a penas puede llamarse poeta en el pleno sentido de la palabra."²

Observi's que el problema de Prudhomme és que, precisament, no aconsegueix ser "idealista", perquè la seva font de contemplació (la seva recerca de "testimonio") no és "la realidad viva" sinó la moral o la consciència.

Maragall era conscient que amb aquesta mena d'exposició s'estava aproximant a l'elaboració de fórmules i que la seva recerca de la "idea" el duia irrefrenablement cap al concepte. És per això que al pròleg al segon volum del Glosari de Xènius observa:

"Es cierto que en ella [l'obra de Xènius] encuentro contradichos muchos artículos de mi fe. Pero esto ¿qué importa? Unos vamos por el sentimiento a la idea y otros van por la idea al sentimiento. (...) ¿Y por ventura nuestro sentimentalismo no es intelectual en más de una ocasión y nuestra emoción no se vuelve a cada punto conceptuosa y nuestro enternecimiento no adquiere en sus mejores momentos una cierta elegancia?"³

"Concepte", "elegància", "intel.lectualisme" són paraules denigratòries segons els paràmetres estètics de Maragall i és notable l'autocrítica que està realitzant en aquest punt,

¹ "Campoamor" DdeB 22/02/1901 OCII pàg.147.

² "Un premio al idealismo" DdeB 19/12/1901 OCII pàg.170.

³ OCI pàg.836. És un pròleg per al Glosari de 1907, que no es va arribar a publicar. Sobre les circumstàncies que van envoltar l'encàrrec de d'Ors a Maragall, vegi's Jordi CASTELLANOS. "Noucentisme i censura...".

en reconèixer que ell també teoritza, i que en teoritzar és inevitable l'elaboració del concepte i la preocupació per l'elegància.

10.2.2.4.1. L'autonomia de l'art

Amb el seu rebuig de l'expressió de conceptes abstractes com a objectiu del poema ("l'emoció estètica que ha trascendit, no a oració, ni a reflexió, ni a curiositat, ni a indústria ni a pietat; sinó tan solament a un afany d'expressió sense altre interès que l'expressió en si" (4)), Maragall es fa ressò de la polèmica sobre l'autonomia de l'art, que va ser molt important en les teories estètiques del segle XIX. Recordi's que la Il·lustració havia definit la funció utilitarista de l'estètica. Els precursors del Romanticisme van començar a reivindicar una separació entre estètica i moral, a partir de Kant:

"Las dudas de Goethe respecto a la catharsis tienen que ver con lo poco que estimaba los efectos morales inmediatos del arte. De modo expreso aplaude el que Kant aislara de ello la estética, gran hazaña de liberación, y condena el "añejo prejuicio" de que una obra artística haya de tener fines didácticos."¹

Una de les contribucions més eficaces al desterrament de la poesia didàctica va ser la de Baudelaire, que definia així "l'art suivant la conception moderne" que ell oposa a l'"art philosophique":

"C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui même. (...) Toute bonne sculpture, toute bonne peinture, toute bonne musique, suggère les sentiments et les rêveries qu'elle veut suggerer. Mais le raisonnement, la déduction, appartiennent au livre. (...) Nous étudierons donc l'art philosophique comme une monstruosité où se sont montrés de beaux talents."²

¹ René WELLEK. Historia de la crítica... I. pàg. 251.

² "L'art philosophique", que també es va intitular "l'art didactique", es va publicar pòstumament el 1868. (Charles BAUDELAIRE. "L'art philosophique." en Oeuvres complètes. Ed. C. PICHOS. Paris: Gallimard, 1976. II. pàg. 598-599.) Baudelaire va destacar el rebuig del didactisme a Poe, però de fet, podia haver-ho trobat també a T.Gautier. Ha estat indicat que les troballes de Baudelaire en l'obra de Poe no són gaire originals, sinó més aviat un invent del francès per sorprendre els seus contemporanis amb un autor diferent: "a remote, little known, foreign figure with which to beat the french philistines" ("una figura remota, poc coneguda i estrangera amb què batre els filisteus francesos"). John WEIGHTMAN.