



SERGIO FUENTES MILÀ

Universitat de Barcelona

«SERÀS HOME SOBREHOME». EL PERFIL NIETZSCHEÀ DELS MODERNISTES CATALANS

Resum:

Aquest article té l'objectiu d'aprofundir en el caràcter dels modernistes catalans, així com el d'analitzar de quina manera la doctrina de Friedrich Nietzsche influí en les actuacions i produccions artístiques d'alguns creadors d'aquesta tendència. A través de la rellevància de la premsa periòdica com a principal difusora de l'ideari del filòsof alemany al context català del tombant del segle XIX, i a partir de casos concrets com, entre d'altres, el de Joan Maragall i Santiago Rusiñol, s'insisteix en la importància del perfil nietzscheà dels modernistes. La riquesa dels discursos estètics vers l'art, la política i la concepció de la imatge-símbol perfilaren aquest particular i combatiu *visage*, lligat a conceptes com el superhome, la voluntat de poder, l'etern retorn i l'absoluta llibertat creativa en oposició a les lleis establertes.

Paraules clau: Modernisme — Estètica — Friedrich Nietzsche — Santiago Rusiñol — Joan Maragall — nietzscheanisme — superhome — voluntat de poder — etern retorn

Abstract:

This article has the objective of analyze the character of the Catalan Modernists, as well as browse how the doctrine of Friedrich Nietzsche influenced his performances and artistic productions. In addition to the relevance of the periodical press as main diffuser of the ideology of the German philosopher to the catalan context at the end of the 19th century, and from cases like Joan Maragall and Santiago Rusiñol, amongst others, the author insists on the importance of the Nietzschean profile of the modernists. The wealth of aesthetic discourses to art, politics, and the conception of the image-symbol defined this particular and combative *visage*, linked to concepts such as the superman, the will to power, the eternal return and the absolute creative freedom in opposition to the established laws.

Key words: Modernism — Aesthetics — Friedrich Nietzsche — Santiago Rusiñol — Joan Maragall — Nietzscheanism — Superman — will to power — eternal return

Sumant-se incondicionalment a la postura de l'arquitecte Josep Domènech i Estapà en oposició al Modernisme arquitectònic,¹ el també constructor Bonaventura Bassegoda i Amigó definia un dels perfils de l'artista modernista amb la contundència següent:

Su labor [la dels modernistes] es destructora; derribar ejemplos y autoridades para encumbrar la propia y volver la espalda á la belleza para que su resplendor no alumbre sus errores. Ponen en práctica la locura que mataba a Nietzsche y le hacía exclamar: «La duda me destroza. He matado la ley y la ley me atormenta como un

1 Josep DOMÈNECH ESTAPÀ, *Modernismo arquitectónico*, Barcelona, Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, 1912.

cadáver sujeto á una persona viva. Si yo no estoy por encima de la ley, soy el ser más despreciable del mundo». Hoy es posible estar por encima de la ley y creemos más superhombres que los del filósofo.²

La presència de la ideologia de Friedrich Nietzsche li serveix per desaprovar la tendència a favor de la llibertat i la individualitat dels creadors modernistes i per remarcar l'oposició d'aquests a les lleis establertes referents a l'arquitectura. Sens dubte, la repulsió vers la simetria de les formes i la disconformitat cap a les lleis de la continuïtat de línies rectes i masses arquitectòniques eren algunes de les característiques pròpies del Modernisme català, que va arribar a una dimensió sorprenent i al més alt nivell creatiu en les obres gaudinianes. Aquest *modernismo horteril*, denominat així pel nucli d'arquitectes més tradicionals que volien mantenir certa uniformitat i lògica racional en construccions i trames urbanístiques, ja havia començat a entrar en crisi gràcies als excessos i l'extravagància que el caracteritzaven. Com recull Bassegoda el 1912, els modernistes agonitzaven per la seva bogeria, com Nietzsche. Les lleis racionals contra les que lluitaven i que presumien d'haver superat i assassinat al llarg de la seva trajectòria, se'ls apareixien com a fantasmes, de la mateixa manera que el cadàver de Déu es presentà al filòsof alemany en el seu llit de mort.

El lligam del modernista amb l'ideari nietszcheà no l'introdueix Bassegoda a la seva crítica d'una manera gratuïta o sense fonament. Hem de tenir present que el nietszcheanisme com a perfil psicològic de molts d'aquests creadors que anaven en contra de les lleis i la tradició a les arts, no només en el camp de l'arquitectura, era definitori del seu tarannà i fins i tot del seu *modus vivendi*. Però, com havien arribat les bases d'aquesta ideologia a la societat catalana del tombant del segle XIX? Com es gestà i consolidà l'esperit nietszcheà en alguns dels artífexs catalans lligats a les causes modernistes? I, sobretot, quina fou la interpretació, adaptació i versió que van fer-ne, els modernistes, de l'esmentat pensament?

Provinents del nucli opositor, les crítiques similars a la que inaugura el present escrit fan plantejar-nos aquestes i d'altres qüestions derivades d'una problemàtica complexa. A través de casos específics, sobretot de personatges considerats com uns abanderats del Modernisme a Catalunya, i a partir del cas maragallià, discernirem alguns aspectes concrets. D'altra banda, cal anunciar i clarificar, en aquestes línies prèvies, que l'absorció de l'ideari nietszcheà no fou un posicionament que es pugui lligar a tots els artistes modernistes del país, tot i que sí a la majoria, i especialment als que formaven part del nucli intel·lectual més representatiu de la tendència, com ara Maragall, Rusiñol i Gener.

En primer lloc, per comprendre l'ús que els modernistes catalans fan dels nous corrents europeus, hem de tenir present que el Modernisme del nostre país ha de ser entès sempre com un moviment heterogeni.

2 Bonaventura BASSEGODA, «Modernismo arquitectónico», *La Vanguardia*, 5 de juny de 1912, p. 7.



A banda de materialitzar-se en unes formes plàstico-literàries concretes, també implicà una mentalitat i unes maneres de viure específiques. El primer estudiós d'aquest corrent cultural, Josep-Francesc Ràfols, ja afirmà que el Modernisme fou un «vitalismo panteista»³ que tingué una evolució ideològica i, per extensió, plàstica en constant transformació. El naturalisme d'arrel francesa marcà l'origen de tot plegat, però, amb el seu evident caràcter revolucionari, el Modernisme acabà incorporant teories de filòsofs que anaven en contra d'aquell positivisme. És en aquell moment que hem de situar les primeres introduccions de les teories de Nietzsche, fomentades per Joan Maragall, Pompeu Gener i *L'Avenç*. Igualment, el simbolisme d'autors com Henrik Ibsen i Maurice Maeterlinck fou significatiu. Aquestes tendències s'apoderaren de la Barcelona modernista i el nietzscheanisme en fou un corrent que adquirí molta força, tot i que, més enllà del cas concret de Maragall, els estudiosos no han analitzat gaire en profunditat aquest aspecte. És evident que la incorporació de nous models intel·lectuals d'arrel decadentista i simbolista configurà noves visions per part dels modernistes respecte l'art, la vida i la política. D'aquesta manera, es canviaren la concepció, el plantejament, la presentació i el sentit de la imatge, així com el caràcter definitori de l'artista creador i el seu perfil polièdric.

En aquest article, insistim en la presència de Nietzsche dins el Modernisme català aplicada als criteris creadors dels artistes que participaren d'aquesta tendència. Quina fou la seva dimensió real? La tesi titulada *Nietzsche en España* de Gonzalo Sobejano⁴ apuntava alguns aspectes específics del cas català i subratllava la rellevància de Pompeu Gener i Joan Maragall, però resulta insuficient en el nostre cas atès que, principalment, s'ocupa de la qüestió madrilenya. Notables autors com Eduard Valentí, Eugenio Trias i Joan Lluís Marfany⁵ ja van advertir en la personalitat de Maragall una important relació amb el pensador centreeuropeu, però qui havia tractat molt abans aquest lligam fou Arthur Terry en parlar de la poesia maragalliana.⁶ També Calsamiglia es referia a aquesta problemàtica afirmant que «partint d'una informació falsa, Maragall va escriure un treball força fidel al pensament nietzscheà».⁷ A les últimes dècades, l'exhaustiu treball de Norbert Bilbeny⁸ rescatà la temàtica amb una especificitat que cal remarcar, mentre que Josep Casals la recuperava darrerament a «Ombres nietzscheanes: de Dionís a Orfeu»,⁹ arribant més enllà del període modernista fins al cas d'*Un enemic del poble* de Joan Salvat Papasseit (1917) i el de Joaquín Torres-Garcia. Conseqüentment, s'obriren noves línies d'estudi que enriqueixen encara molt més les lectures entorn al binomi Nietzsche-Catalunya. Ignasi Moreta aprofundia en l'estudi del pensament maragallià a *No et facis posar cendra*, on dedica un apartat exclusiu a la influència de Nietzsche, Carlyle i Ibsen dins l'ideari del poeta.¹⁰

3 Josep-Francesc RÀFOLS, *El arte modernista en Barcelona*, Barcelona, Dalmau, 1943, p. 44.

4 Gonzalo SOBEJANO, *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 1967.

5 Eduard VALENTÍ, «Joan Maragall, modernista i nietzscheà», dins ID., *Els clàssics i la literatura catalana moderna*, Barcelona, Curial, 1973, p. 123-151; Eugenio TRIAS, *El pensament de Joan Maragall*, Barcelona, Eds. 62, 1982; Joan Lluís MARFANY, *Aspectes del Modernisme*, Barcelona, Curial, 1982.

6 Arthur TERRY, *La Poesía de Joan Maragall*, Barcelona, Barcino, 1963.

7 Josep Maria CALSAMIGLIA, *Assaigs i conferències*, Barcelona, Ariel, 1986, p. 140.

8 Norbert BILBENY, «L'enorme afirmació sense límits: Nietzsche en Maragall», *Convivium*, 1990, p. 105-124.

9 Josep CASALS, «Ombres nietzscheanes: de Dionís a Orfeu», dins *Carrers de frontera: passatges de la cultura alemanya a la cultura catalana*, ed. d'Arnau Pons i Simona Škrabec, vol I, Barcelona, Institut Ramon Llull, 2007, p. 118-123.

10 Ignasi MORETA, *No et facis posar cendra. Pensament i religió en Joan Maragall*, Barcelona, Fragmenta, 2010, p. 109-116.

«La nueva generación»: la gestació del nietzscheanisme català

La premsa periòdica, cada cop més profusa, esdevingué la principal eina al servei de la difusió i adopció d'aquestes postures ideològiques entre gran part de la intel·lectualitat catalana. És així que, sense oblidar publicacions franceses habituals com la *Revue des Deux Mondes*, el *Journal des Débats* i *Le Mercure de France*,¹¹ on es recollien molts dels conceptes generals del pensament de Nietzsche, fou essencial el rol de revistes autòctones com *L'Avenç*, primer, i les publicacions modernistes per excel·lència com *Catalònia*, *Pèl & Ploma* i *Joventut*, després. Les teories nietzscheanes que els modernistes lligaren a les seves causes i personalitats, estigueren constantment presents en aquesta tipologia de revistes culturals, assegurant-ne una efectiva difusió i, conseqüentment, permetent la construcció d'interpretacions ben particulars.

La primera presència destacada d'aquest tipus de conceptes dins de l'univers modernista del país, la trobem, precisament, als articles de Joan Maragall publicats al *Diario de Barcelona* i a *L'Avenç* entre 1892 i 1893 i que marcaren la preparació per a l'admissió de Nietzsche a Catalunya. A «La juventud conservadora»¹² ja apareix una de les figures del pensador alemany que anuncia la del superhome com a home complet només gràcies a la seva voluntat individual. En aquesta línia, tal com indica Bilbeny, Maragall fa notar que «l'home no està fet, i que no és funció de cap classe social o societat completar una realitat que pertany al cicle d'un recomençament etern».¹³

El poeta reivindica nous ideals per a la societat moderna on vivia, i dedica el seu segon article al rebuig del materialisme.¹⁴ Hi ha un reclam de moralitat i intel·ligència per acabar amb la mesquinesa que domina les societats capitalistes, reflexió inseparable de la idea que la raça del superhome, com a ésser intel·ligent i moral, ha de dominar les masses ignorants. Finalment, a «La nueva generación» va més enllà d'aquesta teoria, indicant que a la societat trobem un grup de gent que és conscient del seu paper renovador i, en certa mesura, revolucionari, ja que és aquell que «ha de hacer algo y que, ante todo, ha de deshacer mucho».¹⁵ Aquest col·lectiu té la missió de regenerar la societat coetània, desfent els antics valors a favor d'uns altres de nous. Maragall sempre emmarca aquesta gesta dintre de principis actius i, necessàriament, regeneradors, i resulta evident que la mentalitat dels creadors modernistes (en el mateix article el mateix Maragall remarca que aquesta salvació és el veritable «signe modern») va sempre en aquesta direcció.¹⁶

11 Al tombant de segle, *Le Mercure de France* edità un gran nombre de traduccions al francès d'obres de Nietzsche com, per exemple, *Le Gai Savoir* (1901). Aquestes obres tingueren una importància cabdal en el procés d'acostament i consolidació de la doctrina del filòsof alemany en el «afrancesat» context català.

12 J. MARAGALL, «La juventud conservadora», *Diario de Barcelona*, 3 de desembre de 1892, dins ID., *Obres Completes*, vol.II, Barcelona, Selecta, 1981, p. 334-336. D'ara endavant, aquesta obra se citarà amb l'acrònim OC seguit del número del volum i de pàgina.

13 N. BILBENY, «L'enorme...», p. 108. Aquesta mateixa idea queda desenvolupada per F. Nietzsche al seu text *Més enllà del bé i del mal*.

14 J. MARAGALL, «La hora presente», *Diario de Barcelona*, 14 de gener de 1893, dins OC, II, p. 340-341.

15 ID., «La nueva generación», *Diario de Barcelona*, 26 de febrer de 1893, dins OC,II, p. 345-347.

16 Trobem aquí una clara al·lusió al concepte nietzscheà de transmutació de tots els valors exposat a *El crepuscle dels idols* i a *La Genealogia de la moral*.



El vitalisme que proclama Maragall és recuperat a l'article «Frederic Nietzsche», escrit el 1893.¹⁷ La teoria de la voluntat de poder és la que més present està en aquest text, ja que és la gran força impulsora de la vida i, en el camp de l'art, esdevé la creativitat. «Viure és poder, poder és disfrutar»,¹⁸ afirma per desenvolupar el tarannà de la vida i la situació dels poderosos (la minoria intel·ligent), sota els quals es troba el que ell anomena la «pasta humana», formada pels mediocres que serveixen d'objecte a la força dels primers. La igualtat humana, present a les societats contemporànies entre aquestes dues classes, és el motiu del malestar social, atès que aquest «fantasma cerebral» exalta la figura del feble (remarca aquesta idea amb la «moral d'esclaus»). Enaltint exemples com Cèsar Borgia, personificació de la naturalesa de l'instint i del privilegiat, i Napoleó Bonaparte, l'heroi de la voluntat per excel·lència, reflexiona sobre com, després de la caiguda d'aquests herois morals, es retorna a una societat immersa en la foscor. Aquest tema serveix a Maragall per enllaçar amb la idea del superhome nietzscheà que ha de venir per esclafar i guiar els esclaus, un nou home «de cos sà i anima sana; aristocrates de la Natura, eroes europeus de demà... de demà passat, més ben dit [...]».¹⁹ Aquesta sentència profètica i mítica, citada a través de Nietzsche, té un estret lligam amb el caràcter modernista de molts dels artistes catalans de l'època, vistos com els heralds de la modernitat que, mitjançant el seu art (pintura, escultura, arquitectura, música, i sobretot literatura) i la seva intel·ligència,²⁰ estaven cridats a regenerar els valors d'una societat i que, en moltes ocasions, anirien molt units a un nacionalisme cada cop més enèrgic.²¹ La visió que tenen la majoria dels modernistes de si mateixos no és altra que la de prefiguradors dels superhomes regeneradors de la societat catalana, adaptació superficial del més complex concepte nietzscheà. Conseqüentment i en relació amb *En Misèria* d'Apel·les Mestres, Maragall afirmava que no s'havia de confondre «cualquier Hércules de feria» amb la veritable idea del superhome.²²

Arran de la interpretació lliure dels modernistes en general, rescatem el cas de Sebastià Junyent i Sans. El pintor i crític d'art fou un admirador manifest del filòsof alemany,²³ i considerava que els veritables artistes només eren uns escollits, tot i que cal afegir que no entenia una societat catalana sense un poble que participés en la vida activa del país. Malgrat els matisos, l'art com a producte exclusiu dels membres d'una intel·lectualitat nacional defineix la ideologia de Junyent i el seu cercle, combinada amb un particular to anarquista. Les seves paraules il·lustren el perfil combatiu dels modernistes propi del

17 Tot i ser presentat a la redacció del *Diario de Barcelona*, on Maragall col·laborava des de 1892, l'article no fou publicat. La direcció del diari el va sotmetre a la censura eclesiàstica, deixant-lo inèdit fins que el mateix Maragall l'aconseguí publicar a *L'Avenç*, signant amb el pseudònim *Panphilos*, limitant el títol a «Nietzsche» i traduïnt-lo al català. El fet d'atorgar la culpa de la igualtat humana al cristianisme, com a tendència desestabilitzadora de la societat, segurament fou una raó de pes en l'esmentada censura.

18 PANPHILOS [J. MARAGALL], *L'Avenç*, núm. 13-14, 15 i 31 de juliol de 1893, p. 195.

19 *Ibid.*, p. 197.

20 Entén aquesta intel·ligència com quelcom compromès amb la recerca del «sentit» regenerador d'idees i aportador de «llum» i no com una intel·ligència passiva amb «valor» (contemplatiu) per ella mateixa. Ens remet a la idea nietzscheana de l'adorador del sol enfront del passiu admirador de la lluna. És per això que aquesta intel·ligència activa es relaciona amb l'objectiu i la potència pràctica dels llenguatges artístics emprats pels artistes modernistes.

21 En referència amb aquest nexa Modernisme-Catalanisme, hem de puntualitzar que, si bé la Renaixença ja tenia un interès de regenerar la societat catalana amb el nacionalisme i la intel·ligència (ambdós elements com a mostra de la cultura pròpia), el Modernisme adoptarà la mateixa empresa dècades després, però amb un component vitalista, enèrgic i nietzscheà molt diferenciador. Algunes mostres d'això queden evidenciades en una gran quantitat d'articles publicats a la revista *Catalònia*.

22 J. MARAGALL, «A propòsito de un poema», 8 de maig de 1902, dins OC, II, p. 185.

23 Sebastià JUNYENT, «Al Sr. J. Pujol i Brull», *Juventut*, núm. 118, 15 de maig de 1902, p. 314-316.

concepte maragallià de «La nueva generación»: «[...] l'exèrcit d'artistas combatents aixeca sobre sas testas la bandera de la llibertat, y'l crit que ressona per tot arreu es el de guerra a la convenció».²⁴

L'esperit del Comte Arnau: el vitalisme maragallià com a paradigma

A banda d'aquesta primera interpretació de l'ideari del filòsof centreeuropeu, Maragall introduí la fasciació vers l'estètica de la imatge nietszcheana, «el color i vida que dón a les idees, la plasticitat de la frase».²⁵ Aquest component estètic, mític i heroic és el tret definitori de la majoria d'obres maragallianes de la dècada dels noranta del segle XIX. Més enllà del poeta català com a impulsor de la tendència, el valor màgic i ambivalent de les imatges entre el símbol i la metàfora, a la manera de l'*Així parlà Zaratustra*, fou constant en el caràcter i en la praxi de la figuració dels modernistes. La reflexió poètica i les visions heroiques dintre d'una mística vitalista foren els aspectes definitoris dels personatges maragallians, i el del Comte Arnau n'és el més representatiu.²⁶

«El Comte Arnau» és la composició literària nietszcheana per excel·lència de tot el Modernisme català. En tot *Visions & Cants* s'observa, en general, un interès creixent vers els temes patriòtics amb herois nacionals com Serrallonga, Joan Garí o el mateix Comte Arnau, interpretats sempre en relació a la idea de l'heroisme com a qualitat essencial i motora de la vida. Evidentment, són temàtiques d'arrel florallesca provinents de la Renaixença, però presentades a partir de l'ètica i l'estètica nietszcheanes. Així doncs, els personatges i temes heroics no es limiten exclusivament a representar un passat de manera romàntica i contemplativa (idea que estaria més lligada a l'home negador i adorador de la lluna segons Nietzsche), sinó amb el caràcter vitalista de la voluntat de poder i el superhome (com a home afirmatiu que estima la llum i la força solar). Els personatges, presentats en una poesia senzilla i nua, ideal de la forma poètica de Maragall, sempre es mostren fermes en llurs voluntats de superació i milloren a través de l'avenç i la submersió en l'eternitat. D'aquesta manera, trobem tant el concepte de l'etern retorn com el de la voluntat de poder de l'heroi tràgic nietszcheà. La majoria dels poemes de *Visions & Cants* són clares mostres de com Maragall adopta imatges, extretes de l'*Així parlà Zaratustra*, per tal de configurar les seves obres i els protagonistes que hi apareixen.

24 ID., «Qüestions pictòriques», *Joventut*, núm. 156, 5 de febrer de 1903, p. 94.

25 PANPHILOS [J. MARAGALL], «Nietzsche», *op. cit.*, p. 197.

26 L'esperit nietszcheà es troba a poemes anteriors com «Paternal», «Excelsior» o «La vaca cega». El més interessant és el primer, on la imatge de l'infant que somriu davant la desgràcia provocada per la bomba del Liceu de 1893 té una forta significació: l'ésser que té la possibilitat de crear els nous valors i fer sortir a l'humanitat de la foscor. L'infant és l'encarnació o el símbol de l'esforç i la possibilitat vital de renovació moral. Conscientment, Maragall cita el símbol de l'infant proposat per Nietzsche en les tres metamorfosis de l'esperit (camell, lleó i infant): «Innocència és el nen, i oblit, un nou començament, un joc, una roda que roda per si sola, un primer moviment, un sagrat dir Sí [...]»; vg. Friedrich NIETZSCHE, «De les tres transformacions», dins ID., *Així parlà Zaratustra*, Barcelona, Quaderns Crema, 2007, p. 31. Com a reforç d'aquesta relació, Pere Corominas, en una carta enviada al propi Maragall, afirmava el següent: «record de les paraules de Zarathustra, li havia presentat als ulls aquella opulenta imatge [l'infant que riu bàrbarament]»; vg. la carta de Pere Corominas del 22 de gener de 1902, dins OC, I, p. 1661-1662.



El Comte Arnau és l'heroi que sent la necessitat vital d'imposar-se sobre la resta, així com d'aplicar el seu patró vital, la seva voluntat de poder, en aquest cas, de caràcter fortament passional. Aquesta voluntat és evocada constantment en la primera part del poema i el concepte de superhome queda evidenciat en la sisena secció («seràs roure, seràs penya, / seràs mar esvalotat, / seràs aire que s'inflama, / seràs astre rutilant, / seràs home sobrehome, / perquè en tens la voluntat»,²⁷ quan les forces misterioses de la natura, «les veus de la terra», li proclamen el seu dret i necessitat d'imposar-se al món. Entorn a l'essència de la visió esmentada, Maragall insistia: «Nietzsche viene afirmando el libre albedrío, la voluntad como el gran agente impulsor de vida. [...] La voluntad de cada uno es su causa y su medio y la ley de su existencia».²⁸ L'Arnau, a través de la voluntat individual, dóna impuls a la seva vida, i és en aquest sentit que el propi esperit vitalista esdevé nietzscheà, assolint la naturalesa d'«home sobrehome» que, per la seva força, decisió i poder, sobresurt per damunt de la resta: «Els pastors, per les muntanyes, / tots de lluny guaiten com passa; / els pagesos tots tremolen... / És el Comte Arnau!».²⁹

El Comte no cavalca eternament com si això fos un càstig o un turment, sinó que, tal com diu el poeta, «corre i corre sempre, / i sempre amb més delit»³⁰ i, afegim, amb entusiasme i passió. A més, el vitalisme que trobem en l'Arnau cavalcant eternament no és sensual, sinó intel·lectual, ja que realitza un viatge etern, una aventura espiritual interminable que serveix per apreciar les coses, la Natura, la Bellesa, el Món. «No segueix nord ni via, / que va d'ençà i enllà. / Arreu on passa, mira: / mai no es cansa de mirar»,³¹ diu Maragall del Comte. En aquest sentit, el propi poeta i, en general, l'artista modernista participa de l'esmentada visió del món: és pels ulls i l'observació de la natura que es pot copsar la Bellesa, la inefable realitat eterna.

L'adopció de l'al·legoria del Comte Arnau sobre el seu cavall, en etern viatge, fou una de les imatges modernistes fonamentals, tant a la producció plàstica i literària com en la concepció vital del mateix creador al servei de l'exaltació de l'individu que insisteix en la passió de viure al marge, a contracorrent, i fidel a la voluntat individual. El modernista, com el Comte, és un home solitari, creador, observador del cosmos, en constant avenç intel·lectual, diferent, autònom i menyspreador de la «pasta umana», independent i incomprès. Capficat en les seves creacions que l'apropen a la Veritat i a la Bellesa, té la necessitat vital d'aquesta soledat per tal de fer avançar el pensament i utilitzar les imatges apropiades per difondre'l, exactament el mateix caràcter que Zaratustra. En el moment en què escriví el poema, Maragall reclamà aquest *modus vivendi*. Sobre la postura mencionada, Jeroni Zanné assenyalà que per als modernistes «la regió del Art, ahont s'hi troba, com va dir en Nietzsche, "la veritable activitat metafísica d'aquesta vida" [...] se'ns mostra com un espill reflexador del poder invencible de la voluntat y de la inteligencia».³² Com a membre de les minories intel·ligents que han de fer progressar el país

27 J. MARAGALL, «El Comte...», *op. cit.*, p. 268.

28 ID., «Federico Nietzsche», maig de 1893, dins OC, II, p. 136.

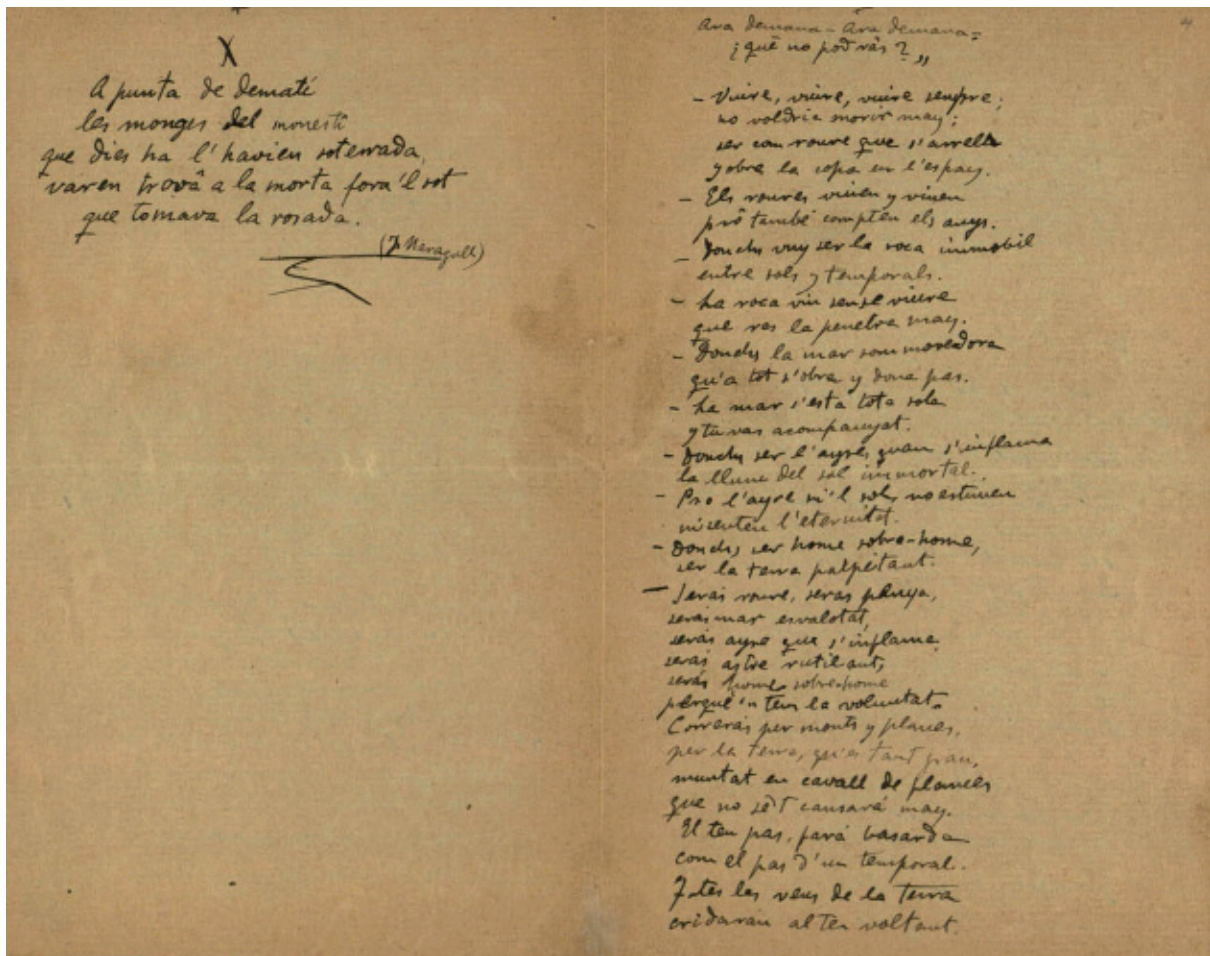
29 ID., «El Comte...», *op. cit.*, p. 261.

30 *Ibid.*, p. 269.

31 *Ibid.*, p. 270.

32 Jeroni ZANNÉ, «s/t», *Juventut*, supl. núm. 1, 29 de maig de 1902, p. 2.

i la humanitat, el modernista, de la mateixa manera que el Comte Arnau o el «caminant de la terra» rusiñolenc, es veu immers en la necessitat del camí espiritual etern. És així que esdevé un personatge tràgic que viu, en cert sentit, *dehors du temps*; una mena d'escollit que, mitjançant l'apropiació d'aquest esperit mític i tràgic, se separa més de la bruta societat. El Comte és, doncs, el símbol de l'artista modernista català i especialment pel que fa a la seva relació amb la societat, tal com assenyala Marfany.³³



Fragment del manuscrit d'El comte Arnau. Arxiu Joan Maragall, mrgll-Mss. 7-2-8a/1-10

33 Joan Lluís MARFANY, «L'evolució de l'obra maragalliana en El Comte Arnau», dins J. MARAGALL, *El Comte Arnau*, Barcelona, Eds. 62, 1990, p. 42-43.



El nietzscheanisme esdevenia una moda vital i ideològica, si bé efímera, que calia abraçar per formar part de la nova generació d'artistes moderns que s'oposaven a la tradició i a les lleis, una generació de superhomes nacionals.³⁴ En aquesta línia, un cèlebre exemple dintre del context català és el de Jaume Pi, el qual il·lustra la dimensió nietzscheana aplicada al propi ésser creador. Aquest artista de segona fila practicava l'actitud violenta, impositiva i batalladora del Comte Arnau. Era un apassionat de la filosofia alemanya de Nietzsche i lector habitual i obsessiu de les seves obres, tal com explica Zanné en un article necrològic, i «la filosofia d'en Nietzsche se li revelà com la darrera paraula de lo fort y de lo sà».³⁵ Pi adoptà aquest caràcter d'heroi emfatitzant la seva individualitat a partir de les aptituds artístico-literàries específiques. No sorprèn, doncs, el fet que, quan morí, les seves últimes paraules, productes del deliri, es referiren a la idea del superhome nietzscheà.³⁶

Catalònia: Nietzsche al servei del catalanisme combatiu

Tot i la presència dels preceptes nietzscheans a través de la producció maragalliana i, concretament, la rellevància de l'al·legoria del Comte Arnau, els conceptes del filòsof alemany foren transmesos i aplicats amb més efectivitat en un període que va de 1898 fins a la primera dècada del segle XX, just quan els nuclis tradicionals condemnaren amb més insistència la seva aplicació. En aquells anys, les grans revistes d'ideari modernista es dedicaren a enfocar conceptes específics de Nietzsche, tot i que utilitzaven prismes ben diferents i, en moltes ocasions, lectures molt superficials.

Al primer número de *Catalònia* trobem dos fragments de l'*Així parlà Zaratustra* de Nietzsche traduïts per Joan Maragall: «A l'anar a sortir el sol» i «El coneixement pur».³⁷ Els passatges³⁸ il·lustren clarament l'essència inicial de la revista, i representen una bona síntesi dels ideals nietzscheans, sobretot pel que fa a l'exaltació de la voluntat de poder com a element creador de vida i de valors. Ambdós fragments insisteixen en la vinguda del dia, del sol poderós que irradia coneixement, veritat i llum, el sol com a força que acaba amb la foscor, i ressegueixen d'aquesta manera una lectura vitalista i regeneradora. L'ascensió del sol és adoptada com a símbol de l'avenç regeneratiu de la societat i de l'artista. Les traduccions en el número fundador de *Catalònia*³⁹ serveixen per il·lustrar el gran objectiu sociocultural del Modernisme: el final del camí, una terra daurada de coneixement on habita l'home-creador, actiu i adorador del sol.

34 És aquesta concepció filosòfica i de moda efímera, la que portà a Bassegoda i Amigó, el 1912 i en el camp de l'arquitectura, a definir els modernistes com a «pseudo-intel·lectuals».

35 J. ZANNÉ, «Historia d'en Jaume Pi», *Joventut*, núm. 62, 18 d'abril de 1901, p. 274.

36 «...en Nietzsche diu que... l'héroie deu viure... sempre... fins convertit... en... jornal...»; *ibid.*, p. 276.

37 J. MARAGALL, «A l'anar a sortir el sol, i el coneixement pur: dos fragments de l'obra de Frederic Nietzsche Així parlà Zaratustra», *Catalònia*, núm. 1, 26 de febrer de 1898, p. 13-16.

38 «A l'anar a sortir el sol» és el quart passatge de la tercera part de l'*Així parlà Zaratustra*, mentre que «El coneixement pur» és el quinze passatge de la segona part. A la biblioteca personal de Joan Maragall, tal com apunta Norbert Bilbeny, es troba l'*Així parlà Zaratustra* en versió original amb anotacions als passatges traduïts; vg. N. BILBENY, «L'enorme...», *op. cit.*, p. 118-119.

39 Sobre aquestes lectures i traduccions, veure l'estudi de Heidi GRÜNEWALD, «Joan Maragall com a lector i traductor dels fragments "Abans que surti el sol" i "De l'immaculat coneixement" d'*Així parlà Zaratustra*», *Haidé. Estudis maragallians*, núm. 0, 2011, p. 19-34. També cal consultar la seva tesi doctoral: EAD., *Joan Maragalls Rezeption deutscher Literatur im Identitätsdiskurs der Moderne*, dir. Marisa Siguan, Universitat de Barcelona, 2012.

En aquesta direcció, la mateixa concepció fou aplicada al cèlebre «Cant dels joves», que Maragall publicà poc després. En aquest poema, Maragall incorpora la idea del ressorgiment de la pàtria catalana gràcies a la intel·lectualitat del país, i aquest posicionament polític va lligat amb la seva producció literària i els passatges nietzscheans traduïts al número anterior. La composició fa: «L'hora nostra és arribada! / Tots ens hem desensonyat / amb el front il·luminat / per la llum d'una altra albada».⁴⁰ La doctrina és, doncs, polititzada a favor d'un catalanisme vitalista i combatiu presentat a mode de sentència de Zaratustra.

Amb aquests preceptes com a fonament, l'objectiu global de la revista modernista en qüestió fou el de la refundació d'una nova ideologia per al poble català, basada en l'estratègia eclèctica d'incorporar-hi diversos pensadors europeus moderns que proposessin una evolució i un canvi de valors. Aquest conscient «vitalisme panteista» perseguia alliberar Catalunya en tots els àmbits i fomentar la individualitat catalana. Com afirma Alexandre Cortada, l'objectiu només s'assoliria redescobrint la grandesa del passat gloriós de la Catalunya antiga, «però no la Catalunya província o regió d'un estat actual, sinó la veritable, la gran, la total, la que formava un poble i una entitat a part».⁴¹

En aquest sentit, en un article de la mateixa revista, escrit per Jaume Brossa i titulat «El Super-home»,⁴² hi ha una síntesi de la història global de l'*Així parlà Zaratustra* que deixa establerta una clara relació entre la nació oprimida present en aquest escrit i la nació catalana que ha d'ésser deslliurada d'Espanya. La visió d'un poble amb demà, que es troba dintre d'un Estat i una societat caducs, a l'espera d'un Napoleó nacional⁴³ que l'alliberi de l'opressió i el porti cap a un nou sol,⁴⁴ hi és de manera latent. El futur heroi serà precedit per un grup d'intel·lectuals, els modernistes, encarregats de preludiar-ne la vinguda i l'emancipació del seu poble, en clau independentista en l'àmbit cultural, però també polític. En aquest sentit, «l'Heroe, el Geni superior, [...] té hereus que'l precedeixen, profetes que l'anuncien, veus que evocuen el seu naixement, soldats que'l segueixen, deixebles que'l continuen».⁴⁵ Els modernistes pretenien ser aquests profetes, com un exèrcit que vol suprimir el malestar social i decadent de Catalunya, per tal de renovar l'art, el pensament i, en definitiva, la nació catalana, materialitzant l'al·legoria de l'heroi mític i tràgic nietzscheà.

Una altra mostra d'aquesta tendència iniciada per Maragall és «L'individualisme català» de Pere

40 J. MARAGALL, «Cant dels joves», *Catalònia*, núm. 2, 10 de març de 1898, p. 17.

41 Alexandre CORTADA, «Ideals nous pera la Catalonia», *Catalònia*, núm. 1, 26 de febrer de 1898, p. 9.

42 Jaume BROSSA, «El Super-home», *Catalònia*, 2a època, núm. 1, 6 de gener de 1900, p. 12-13.

43 La figura de Napoleó Bonaparte fou recurrent per la seva naturalesa d'heroi de la voluntat en clau nietzscheana. Les constants referències al personatge per part de Maragall evidencien aquesta dimensió sobrehumana: «quien hizo fecunda en Europa la Revolución francesa fue Napoleón [...] El hombre fuerte viene cuando ha de venir a dar sentido a las cosas»; vg. J. MARAGALL, «Alrededor de un drama», 22 d'abril 1893, dins OC, II, p. 356.

44 «En la plaça pública, en cafés i en teatres, a la llar de les cases, tots els ciutadans se queixaven de que no vingués l'heroe que havia de redimir als impotents pera redimir-se a ells mateixos»; vg. J. BROSSA, «El Super...», *op. cit.*, p. 12.

45 Pompeu GENER, «Frederic Nietzsche i lo que representa realment la seva filosofia», *Catalònia*, núm. 5, 25 d'abril de 1898, p. 82.



Corominas,⁴⁶ on també es polititzen els ideals nietzscheans a favor de la causa catalanista. A conseqüència d'aquesta lectura, el pensador-artista-poeta modernista adquireix la dimensió profètica d'un Zaratustra nacional que té la missió de portar el seu poble cap a la modernitat, el coneixement pur i la raça del superhome, mitjançant les imatges extrems del seu intel·lecte. Les imatges són interpretades com una il·lustració dels conceptes, sense deixar de tenir present que «para Nietzsche nunca un juego de imágenes ha reemplazado un juego más profundo, el de los conceptos y el del pensamiento filosófico», com va assenyalar Gilles Deleuze.⁴⁷ Es tracta, doncs, del mateix mecanisme aplicat al context modernista del país: la « suggestió estètica » o « suggestió de les imatges ».⁴⁸

Dintre d'aquesta visió, les normes i lleis de la tradició en tots els llenguatges artístics representen l'Estat immòbil, materialitzat en l'Espanya estàtica i centralista que s'imposa i evita l'avenç; el trencament de tals normes suposa l'evolució i regeneració de la societat i la refundació de la catalanitat gràcies a l'art i la individualitat. En conseqüència, qualsevol lèxic artístic podia ser incorporat lliurement a les creacions, posicionament definit per Bonaventura Bassegoda com l'aplicació d'idees monstruoses i criminals que permeten la proclamació de l'imperi d'allò irregular, anormal i lleig.⁴⁹ La ruptura amb les normes i la llibertat absoluta com a força creadora volien assegurar uns productes artístics molt més vius, intensos i temperamentals. Per als modernistes, les lleis eren imposicions estàtiques de les que només podien derivar-ne obres sense ànima.

Pel que fa al procés creatiu dels modernistes, tenim un gran nombre d'exemples. En un article d'homenatge a Josep Soler i Miquel, Pérez Jorba afirmava el següent: «Pocs am tanta freqüència s'han trobat com ell en lo que expressa l'aforisme següent den Nietzsche: quan el vostre cor bat de ple a ple, punt de desbordar, allí hi ha la font de la vostra virtut».⁵⁰ I dona prioritat a la intensa emoció: «de tot lo que s'escriu, no més estimo lo que un home escriu am la seva sang, i en Soler i Miquel va escriure am tota la seva sang, am tot el seu esperit i am tot el seu ésser».⁵¹ La passió creadora com a aspecte definidor del perfil de l'artista modernista és aplicable a tots els llenguatges artístics, perquè consolida la importància del temperament i personalitat de l'artífex. Això permet la construcció de personalitats úniques que adopten una potent aura mítica i, en ocasions, llegendària. Aleshores s'encarna l'esperit del Comte Arnau. La sang esdevé la imatge-símbol de la passió, la força i, en definitiva, l'esperit. Si Nietzsche posava en boca de Zaratustra «escriu amb sang i t'adonaràs que la sang és esperit»,⁵² Maragall pro-

46 Pere COROMINAS, «L'individualisme català», *Catalònia*, 2a època, núm. preliminar, 25 de desembre de 1899, p. 1-2.

47 Gilles DELEUZE, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 48.

48 Aquesta idea la desenvolupà Joan Pérez Jorba a la sèrie d'articles dedicats a Gabriele d'Annunzio, escriptor que també tracta la voluntat de poder com a creativitat; vg. Joan PÉREZ, «Gabriel d'Annunzio I», *Catalònia*, núm. 9, 20 d'abril de 1898, p. 145-151; ID., «Gabriel d'Annunzio II», *Catalònia*, núm. 12-13, 15-30 d'agost de 1898, p. 190-200; i ID., «Gabriel d'Annunzio III», *Catalònia*, núm. 14-15, 15-30 de setembre de 1898, p. 220-228.

49 B. BASSEGODA, «Modernismo arquitectónico II», *La Vanguardia*, 20 de juny de 1912, p. 8.

50 J. PÉREZ, «Josep Soler i Miquel», *Catalònia*, núm. 3, 25 de març de 1898, p. 37.

51 *Ibid.*

52 F. NIETZSCHE, «Del lleig i d'escriure», dins ID., *Així parlà...*, op. cit., p. 49.

clamava «¡Oh, si sólo salieran los libros buenos, las voces intensificadoras de vida, cuán aligerados quedarían los estantes de las librerías y los espíritus de los hombres, alzándose continuamente hacia la luz!».⁵³ Per a tots dos, les obres bones i sinceres són les que estan fetes amb l'esperit, el sentiment i la llibertat, mentre que les dolentes són les que corrompen l'home i la seva ànima, freds productes resultants de normes imposades.

«Avant sempre!», el lema de *Juventut*

Molt definitori de l'esperit nietszcheà en la consciència vital dels modernistes és el lema proposat des de les pàgines de *Juventut*, «Avant sempre !», essencialment maragallià, però desenvolupat, en primera instància, per Pompeu Gener. Després de traduir el passatge «Del Nou Ídol» al número preliminar de la revista,⁵⁴ on Zarathustra critica l'Estat com a nou ídol dels pobles, Gener elabora la sentència citada, a més d'analitzar la magnitud de l'ànima de l'home «actiu, fort, lluytador [...] Allí's revela que l'Home es el protagonista de la Naturalesa sobre la terra». ⁵⁵ El crit «Avant sempre!» cerca un futur independent per a la nació catalana que ha de segregarse de l'Estat espanyol, és a dir, el nou ídol de la humanitat deshumanitzada que evita el progrés dels catalans. Aquest imperatiu de separació de la «inèrcia espanyola» donaria pas a una nova pàtria europea configurada per superhomes: «Aixís ho volém nosaltres per la nostra Catalunya: seguir el moviment superior humà de la Europa y figurar en ella. Aquest es el nostre ideal dins la Patria». ⁵⁶

La regeneració dels valors de la societat catalana s'havia de desenvolupar recuperant l'essència del passat a partir de l'estètica i les visions d'allò degenerat. Amb aquest esperit és reivindicat el personatge de Don Quijote, que com a home de geni i visionari incomprès és l'heroi nietszcheà capaç de portar a terme la transfiguració amb les tres imatges proposades pel filòsof: de camell a lleó i de lleó a infant. ⁵⁷ Com la figura del Comte Arnau de Maragall, el Jueu Errant o el «caminant de la terra» de Rusiñol, Don Quijote és el símbol de la llibertat i l'autosuperació, equivalent a l'artista modernista. És així que el decadentisme personificat en el boig, el solitari o el nòmada, esdevé la clau de la transvaloració, idea evocada, per exemple, a l'escultura de Carles Mani, *Els degenerats*, de 1907. Allò terminal incorpora necessàriament quelcom de nou i de regeneratiu, i el Modernisme manté aquest esperit com una de les seves premisses. A propòsit d'aquest concepte, Nietzsche deia que «les naturaleses degenerades adquireixen la més alta importància per a la renovació». ⁵⁸

53 J. MARAGALL, «El libro ideal», dins ID., *Ofrenda del año*, Barcelona, Edimar, 1947, p. 21.

54 P. GENER, «Aixís va parlar Zarathustra», *Juventut*, núm. preliminar, 1 de febrer de 1900, p. X: «Del Nou Ídol» correspon al passatge número onze de la primera part de *Així parlà Zarathustra*.

55 ID., «Nietzsche», *Juventut*, núm. 30, 6 de setembre de 1900, p. 474.

56 ID., «Avant sempre!», *Juventut*, núm. 58, 21 de març de 1901, p. 202.

57 ID., «Don Quijote y Sancho Panza com á tipos simbòlichs espanyols i com á tipos simbòlichs humans», *Juventut*, núm. 82, 5 de setembre de 1901, p. 589-592 ; i ID., «Don Quijote y Sancho Panza II», *Juventut*, núm. 83, 12 de setembre de 1901, p. 614-617.

58 J. CASALS, «Ombres...», *op. cit.*, p. 119.



Pèl & Ploma i l'art vitalista

Aquest perfil del creador de visions i imatges propi dels modernistes anava lligat a la concepció vitalista de l'art com a manifestació de la vida mateixa. En aquesta línia, Gener sentencià a la revista *Pèl & Ploma* que «la Belleza es la sensación que resulta del ejercicio del conocimiento [...]; es el resultado más alto de la Vida».⁵⁹ I de la Veritat com a element només accessible per alguns escollits i força interior del Simbolisme, en deriva l'interès i la dimensió misteriosa tan present a les produccions artístiques modernistes. El símbol és vist com allò estrany i seductor que només les minories sensibles i d'intel·lecte elevat poden apreciar, i això és aplicable a creadors com Rusiñol, Mani o, des de la simbologia cristiana lligada amb l'observació de la natura, Antoni Gaudí. Altres casos que demostren la interdisciplinarietat del caràcter nietzscheà, en els artistes d'aquesta generació, els podem trobar a la majoria dels poemes heroics de Maragall o a les imatges de Josep Maria Xiró, com ara la desapareguda *Fantasia nietzscheana*. En aquest quadre, presentat en 1902 a la Sala Parés,⁶⁰ apareix el superhome alçant-se nu sobre un alt cim, amb el cadàver de l'home als seus peus i, davant, els fantasmes que volen escapar d'una atmosfera turmentosa. L'estil èpic i voluptuós de la peça fou el que, tres anys després, li serví per il·lustrar *L'Atlàntida* de Verdaguer. En casos com el de Xiró,⁶¹ que com Jaume Pi morí amb problemes psíquics i visions espectrals, la iconografia nietzscheana és adoptada literalment, i esdevé temàtica principal de les obres, així com punt central de la interpretació que fa l'artista de la realitat en la qual cohabita.

Amb la mateixa intensitat declara que l'Art és quelcom que posseeix la capacitat d'aportar un grau superior a l'experiència vital de l'ésser humà. Així doncs, l'existència i el món es justifiquen com a fenòmens essencialment estètics. «Para Nietzsche, como para nosotros [els modernistes], el sentimiento estético compensa, en el que tiene alma asaz grande para sentirlo, de todos los sufrimientos padecidos en la acción dramática de sus instintos vitales. La Belleza es la redentora del Dolor, sólo ella es moralidad perfecta», assenyala Gener.⁶² La relació amb la idea de la vitalitat aportada per l'art tràgic dionisiac i el seu caràcter salvador és evident. De la mateixa manera, l'Art és la redempció del món com a dolor, i això explica que els modernistes participessin del concepte de voler i poder habitar dins l'obra d'art pròpia. Aquest esperit d'arrel romàntica es traduí, per exemple, en la bohèmia com a forma de vida. La importància de l'experiència en Rusiñol i la lectura redemptora dels seus primers *Jardins d'Espanya* en són, també, mostres evidents. Però l'esmentada visió és igualment apreciable en la intenció de generar atmosferes resultants d'arquitectures organicistes inspirades en la natura, així com en els treballs de disseny i interiorisme d'aquests mateixos edificis, dels quals el Cercle del Liceu i la plasmació de l'esperit wagnerià d'obra d'art total n'és un cas paradigmàtic.

59 «Lo final del llibre Inducciones d'en Pompeyo Gener», *Pèl & Ploma*, núm. 67, 1 de gener de 1901, p. 6.

60 Joan Antoni MARAGALL, *Història de la Sala Parés*, Barcelona, Sala Parés, 1975, p. 88.

61 Seguint la mateixa clau simbolista, Xiró també va fer obres inspirades en Ibsen com, per exemple, *Fiat-vita* que era la interpretació pictòrica d'una cançó de l'escriptor noruec. Les peces *Somnis d'amor*, *Recolliment*, *Melangia*, *Triomf* o *Reflexió* segueixen la mateixa línia. Aquests quadres formaren part de la mostra individual que s'exposà a la Sala Parés en 1906; vg. J. A. MARAGALL, *op. cit.*, p. 101.

62 «Lo final...», *op. cit.*, p. 6.

Rusiñol i l'encarnació del «caminant de la terra»

Un dels casos més complexos, amb què topem al llarg de la dissecció del perfil del modernista català en relació amb les idees de Nietzsche, és el de Santiago Rusiñol i Prats. El recollim a continuació ja que, definit com «l'abanderat del Modernisme»,⁶³ resulta un exemple paradigmàtic que cal analitzar des d'aquest altre punt de vista. A través de la seva producció plàstica i literària, però també mitjançant el seu *modus vivendi*, s'alça com a materialització de l'esperit del Comte Arnau maragallia, que en clau rusiñolenca es tradueix en «el caminant de la terra».

Després de deixar de banda, progressivament, el naturalisme d'un primer període, aquest polifacètic artista acabà esdevenint un dels principals representants del simbolisme dintre del context català. L'aplicació de noves propostes filosòfiques a la seva concepció artística comportà nous resultats, així com noves maneres de configurar les pròpies imatges. Amb la intenció de ser modern, Rusiñol abraçà els líders espirituals simbolistes com també ho feia la jove intel·lectualitat catalana dels cercles modernistes, que estava «cansada d'abusos de naturalisme».⁶⁴ En la mateixa direcció, en una carta escrita per Maragall a Antoni Roura, especifica el canvi de tendència com una moda generalitzada, i declara que Zola ja no és «l'amo de tot. No, fill, no: Ibsen, Tolstoi, Maeterlinck, Nietzsche. Et c'est toujours du Nord qui nous vient la lumière». I conclou: «se pot dir que ha vingut a la vida pública el grupo modernista de Barcelona».⁶⁵

Cal apuntar que, ja des de la seva estada de 1892 a París, Rusiñol coneixia l'obra de simbolistes francesos com Verlaine i Rimbaud. Tot i això, la gran fita que confirma la seva transformació en «simbolista» i, en certs aspectes, «nietszcheà», fou la segona Festa Modernista (1893), on es presentà *La Intrusa* de Maeterlinck, un dels nous noms a idolatrar.⁶⁶

Ara bé, dintre d'aquesta nova voràgine de filòsofs estrangers que configuraren els ideals del Modernisme, quin grau de protagonisme té Nietzsche en el cas concret de Rusiñol? Aquí, se'ns presenta una problemàtica important i de difícil desenvolupament, ja que, de manera directa, l'artista no va recollir gairebé mai el nom del filòsof alemany en els seus escrits i discursos. No obstant això, la naturalesa de

63 Margarida CASACUBERTA, *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*, Barcelona, L'Abadia de Montserrat, 1997.

64 En aquest sentit, una carta de Gaïetà Soler a Santiago Rusiñol deixa molt clara la intenció d'aquest darrer quan li diu: «V creu que'l Modernisme serà la mort del Naturalisme»; vg. carta núm. 60, dins Vinyet PANYELLA, *Epistolari del Cau Ferrat: 1889-1930*, Sitges, Centre d'Estudis Sitgetans, 1981.

65 Carta de Joan Maragall a Antoni Roura, 15 de setembre de 1893, dins OC I, p. 1110.

66 Una mostra que il·lustra aquesta idolatria dels modernistes vers els nous filòsofs, és la venda d'imatges postals amb els bustos dibuixats dels pensadors *en vogue*. Aquestes estampes habitualment estaven disponibles a botigues lligades a les causes modernistes. Aquest fet es recull, entre d'altres, a la revista *Juventut*: «El conegut establiment El Ingenio ha publicat unas vistosas tarjetas postals en cartulina de variats colors, figuranthi en aquesta primera serie 'ls retratos de Wagner, Ibsen, Tolstoy y Nietzsche, dibuixats per en Lluís Reig»; vg. S/A, «Novas», *Juventut*, núm. 117, 8 de maig de 1902, p. 311-312.



l'obra rusiñolencsa ens mostra certs lligams que inequívocament ens remeten al pensador centreeuropeu i a molts dels seus conceptes clau.

Des d'aquell període i amb perspectives renovades, la idea recercada per l'artista esdevenia la imatge simbòlica que calia plasmar en les obres. Rusiñol concebia l'art com a producte d'una fe, com el resultat d'un procés místic. D'aquesta manera, aplicava la visió nietzscheana de la imatge-símbol com a expressió de la vida, una visió que està creada a través del procés de pensar la imatge i no pas de veure-la, superant la realitat tangible. És per això que a l'obra de Rusiñol apreciem la pluridimensionalitat definitòria de la concepció de la imatge pròpia de Nietzsche, cosa que permet que, mitjançant un joc de visions, es configuren els discursos metafísics i s'estableixin les relacions pertinents i inseparables entre Art i Vida, Art i Filosofia, i Art com a redempció del món com a dolor. S'estableix, doncs, una primera relació del binomi Nietzsche/Rusiñol. En aquest sentit, Laplana ja assenyalava que «Rusiñol té de Nietzsche més del que sembla; el naturalisme que ha fet seu desemboca pel seu propi pes en el nihilisme [...] És ben conegut que al darrera de l'humorisme de Rusiñol s'amagava una gran tristesa; el que no havíem advertit mai és que al darrera de la tristesa de Rusiñol hi havia el vertigen del no-res».⁶⁷

Aquest «vertigen del no-res» com quelcom degeneratiu esdevé el nexa entre l'obra rusiñolencsa i l'ideari de Nietzsche. L'estètica decadentista per la qual opta Rusiñol, i el simbolisme que aplica al paisatge i la natura per desenvolupar el seu discurs, li serveixen com a veritable impuls de regeneració. En els seus «textos militants» com, per exemple, el discurs de la tercera Festa Modernista (1894), insisteix en la necessitat de llum per dur a terme la transmutació de valors. «Per banyar-nos i embriagar-nos de sol, de sol i llum que ens assequi per un moment la trista boira»,⁶⁸ declama anunciant el missatge del «Cant dels joves» de 1898. Denuncia la societat capitalista, per ell identificada amb «la Prosa», i profetitza el canvi de valors mitjançant allò «fresc com el riure d'un infant i misteriós com el pensament d'un vell».⁶⁹

A això cal afegir-hi que les al·lusions a la voluntat de poder com a creativitat suprema són constants en Rusiñol, i d'això, com en Nietzsche, en deriva la filosofia d'allò creatiu permanent i l'etern retorn. I en la seva producció literària apareix constantment el viatge com a símbol de la regeneració i com a element bàsic que il·lustra l'autosuperació de l'ésser creador. En aquesta línia, el sentit d'*Els caminants de la Terra* radica en el lligam del viatge etern del Jueu Errant i l'etern retorn nietzscheà. Com en el Comte Arnau maragallà, els personatges de l'obra rusiñolencsa persegueixen «un camí escrit en les

67 Josep LAPLANA, *Santiago Rusiñol, el pintor i l'home*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, p. 141.

68 Santiago RUSIÑOL, «Discurs de la Tercera Festa Modernista, 4 de novembre de 1894», dins ID., *Obres Completes*, vol. II, Barcelona, Selecta, 1973-1976, p. 609.

69 *Ibid.*, p. 610. El somriure del nen, com a element aportador de nous valors i atorgador de l'alegria al drama social on cohabita l'artista, és la imatge nietzscheana que ja havia aparegut, només un any abans, a «Paternal».

planes misterioses del Destí per una força inconscient de caminant».⁷⁰ Els caminants de la terra són la figuració dels propis artistes, que tenen el poder d'avançar sense estancar-se en allò mundà. Ells porten «la Poesia» als llocs porucs i grisos on només hi ha «Prosa». En definitiva, aquesta lluita entre «la Poesia» (els nous valors purs, lliures, allò àgil i viu) i «la Prosa» (els valors establerts, les lleis, allò inert i estàtic) és emprada per Rusiñol per abordar el concepte de transmutació dels valors, plasmat per mitjà d'imatges evocatives en textos cèlebres com *El jardí abandonat* (1900) i *L'alegria que passa* (1898). D'aquesta batalla del caminant etern, tal com Pompeu Gener assenyala, a Rusiñol li interessa plasmar «el instinto vital, la tendencia á lo grande, el espíritu de movimiento progresivo hacia un más allá, sin divisar nunca el fin».⁷¹ L'artista, articulant les imatges-símbol pels camins del Destí i en avenç etern, es lliura a la lluita nietzscheana del lleó, qui «per assolir la victòria vol lluitar amb el gran drac».⁷² És la pugna entre la voluntat de poder i la individualitat contra els valors establerts per dur a terme la transmutació desitjada. Les imatges poemàtiques són, com afirma Deleuze arran d'analitzar Nietzsche, l'art de valorar, i sempre es troben en una relació determinable amb la filosofia.⁷³ Igualment, són els instruments per a la transvaloració en l'obra de Rusiñol. «La imatge de les meves imatges» sentència Zaratustra.⁷⁴ Es deixa de banda l'home com a «ego cogito» substancial, i es passa a la visió de l'home creador de símbols, imatges, metàfores.⁷⁵

Rusiñol esdevingué un «caminant de la terra» i comprenia l'Art com a bàlsam i consol de l'esperit de l'individu modern actiu i creador, cercant la nova bellesa mitjançant la imatge i intentant trencar qualsevol lligam amb els clixés estàtics. El perfil d'artista que proposà fou el mateix que el de Zaratustra com a revelador de Veritat. L'obra d'art esdevenia per a l'artista català la seva realitat vital, i precisament ell mateix acabà encarnant la seva imatge-símbol: «su propio fin: el de continuar progresando indefinidamente. Diríase un Judío errante que va subiendo montañas sin parar nunca y que va creciendo á medida que sube».⁷⁶ Tal com assenyala Panyella, les reflexions i les impressions de la plena vivència de la condició d'artista sense lligams ni límits, i en viatge etern en busca de valors i veritats intangibles, contribueixen a la creació de la imatge i la teoria de l'artista errant, el qual rebutja les lleis i els valors tradicionals imposats i pretén enderrocar-los mitjançant el seu Art.⁷⁷

70 S. RUSIÑOL, «Els caminants de la terra», *L'Avenç*, 2a època, núm. 19, 15 d'octubre de 1893, p. 289.

71 P. GENER, *Literaturas malsanas. Estudios de patología literaria contemporánea*, Madrid, Fernando Fé Librero, 1894, p. 294.

72 «Valors mil·lenaris brillen en aquestes escates, i així parla el més poderós de tots els dracs: tots els valors de les coses – brillen en mi [...]»; vg. F. NIETZSCHE, «De les tres transformacions», dins ID., *Així parlà..., op. cit.*, p. 30.

73 G. DELEUZE, *op. cit.*, p. 48.

74 F. NIETZSCHE, «En les illes afortunades», dins ID., *Així parlà..., op. cit.*, p. 114.

75 Del concepte de l'instint creador de metàfores, Nietzsche en parla a *Veritat i mentida en sentit extramoral*; vg. F. NIETZSCHE, *El libro del filósofo*, Madrid, Taurus, 1974. De la metàfora com a exemple de la riquesa interior de l'ésser, creada a la vida inconscient i que sorgeix cap al món conscient, també en parla J. CASALS, *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*, Barcelona, Anagrama, 2003, p. 557. Finalment sobre aquesta qüestió, cf. Sarah KOFMAN, *Nietzsche et la métaphore*, Paris, Payot, 1972.

76 P. GENER, *op. cit.*, p. 296.

77 V. PANYELLA, «L'artista que viatja. El caminant de la terra», dins *Santiago Rusiñol. L'artista total*, Diputació de Barcelona, 2007, p. 233.



Conclusions

En definitiva, Nietzsche i les seves teories esdevenen, per alguns dels principals modernistes catalans del tombant de segle, criteris per justificar posicionaments i visions de la vida, accions i actituds vers la societat i la política, opinions d'Estètica i, fins i tot, els mateixos productes artístics. Així doncs, la casuística seleccionada en aquestes línies ens serveix per constatar que el nietzscheanisme juga un paper molt destacat dintre de la configuració i l'essència de l'ideari del Modernisme a Catalunya, i és precisament l'actitud rebel dels mateixos modernistes el que critiquen personatges del nucli tradicional com Domènech i Estapà o Bassegoda i Amigó amb la intenció de mantenir les lleis i l'ordre en les obres d'art i en les creacions arquitectòniques. L'anàlisi dels conceptes de l'ideari modernista a través de la premsa periòdica i la dissecció de casos concrets, amb Maragall al capdavant o la naturalesa rusiñolenc, serveixen per suggerir els lligams amb el pensament nietzscheà –«un camp de latències i de ressonàncies», segons Casals.⁷⁸ Citant Pompeu Gener, el caràcter dels modernistes esdevé «una voluntad heroica y una inteligencia dominadora» que «por momentos brilla de un modo deslumbrador y se sumerge luego en las tinieblas».⁷⁹ Com deia Sebastià Junyent, aquests eren els que portaven «sobre sas testas la bandera de la llibertat».⁸⁰ El reforçament de la individualitat creadora i l'extravagància present en les imatges i les actuacions modernistes feien que Bassegoda es referís a ells com a creadors d'un art no veritable, una moda de la «manera» que volia atacar l'art veritable, el de les normes. Fer que la societat fugís i abandonés el «sense sentit» d'aquell «microbi» del Modernisme serviria per retrobar-se amb la puresa i la racionalitat, segons els teòrics i creadors contraris a la corrent moderna. Es pretenia acabar amb el precepte enarborat per creadors com Rusiñol, que pregonava «el modernisme d'avui és la llibertat en art».⁸¹ Segons el cercle opositor, el latent nietzscheanisme dels modernistes havia de ser extirpat de la societat, així com les formes il·lògiques que en derivaven i la seva naturalesa d'imposició estètica i individualitat mitjançant les produccions artístiques: «Los modernistas no pretenden más que imitar a Luís XIV: "El Estado soy yo". El arte soy yo, dice, sin creerlo, y pretende ser objeto de la pública admiración más por su audacia que por sus obras».⁸²

Rebut el 21 de juny de 2013

Acceptat el 31 d'octubre de 2013

78 J. CASALS, «Ombres...», *op. cit.*, p. 118.

79 P. GENER, *op. cit.*, p. 271 i 273.

80 S. JUNYENT, «Qüestions...», *op. cit.*, p. 94.

81 S. RUSIÑOL, «El Modernisme», dins ID., *Obres...*, *op. cit.*, vol. II, p. 614.

82 B. BASSEGODA, «Modernismo...», *op. cit.*, p. 7.