

HAIDÉ

Estudis maragallians



Butlletí de l'Arxiu Joan Maragall

Direcció

Francesco Ardolino, Universitat de Barcelona
Esther Vilar Roca, Biblioteca de Catalunya

Consell de redacció

Joana Escobedo, Biblioteca de Catalunya
Marta Font, Centre Dona i Literatura
Francesc Fontbona, Institut d'Estudis Catalans
Lluís Quintana, Universitat Autònoma de Barcelona
Eugènia Serra, Biblioteca de Catalunya
Dolça Tormo i Ballester, Biblioteca de Catalunya

Secretaria

Maria Planellas, Universitat de Barcelona
Gemma Bartolí, Universitat de Barcelona

Comitè científic

Cèsar Calmell, Universitat Autònoma de Barcelona
Glòria Casals, Universitat de Barcelona
Carme Gregori, Universitat de València
Giuseppe Grilli, Università degli Studi Roma Tre
Maria Llombart, Université d'Avignon et du Pays de Vaucluse
Jordi Malé, Universitat de Lleida
Joan-Lluís Marfany, University of Liverpool
Ignasi Moreta, Universitat Pompeu Fabra
Josep-Maria Terricabras, Universitat de Girona
Eliseu Trenc, Université de Reims Champagne-Ardenne

Fotografies: Biblioteca de Catalunya. Unitat de Digitalització, excepte quan s'indica l'autor

Amb la col·laboració de la Universitat de Barcelona

**Periodicitat anual**

A la portada: reproducció de la matriu del segell de lacre de Joan Maragall

© dels textos: els autors sota llicència Creative Commons de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada 2.5 Espanya

© de l'edició: Biblioteca de Catalunya
Hospital, 56 08001 Barcelona

Edita:

Biblioteca de Catalunya
DL B. 31540-2011



SUMARI

«El dia que la nostra independència intel·lectual siga completa, lo demás será lo de menos». Francesco Ardolino, p. 5-6

DOSSIER

MARAGALL I EL PODER (II)

Presentació. Blanca Ripoll Sintes, p. 9

La intimitat resguardada del poder. Antoni Mora, p. 11

Joan Maragall: un aristocràtic platònic preocupat per la democràcia. Jordi Mir Garcia, p. 35

Maragall, pare de la llengua poètica catalana de la Modernitat (*Destino*, anys 50 i 60). Blanca Ripoll Sintes, p. 47

TESTIMONIS

Un pòrtic per a Maria Mercè Marçal. Lluïsa Julià, p. 67

Les *Notes autobiogràfiques* de Joan Maragall. Maria-Mercè Marçal (ed. de Meritxell Matas), p. 71

A la recerca d'una traducció inèdita de Joan Maragall. Helena Badell Giralt, p. 93

7è any de *Maragall a casa*. Josep M. Jaumà, p. 99

VÀRIA

Maragall i la casa Vallescar. Francesc Fontbona de Vallescar, p. 107

Estellés i Maragall: del «silenci estricte» a la «paraula viva». Ferran Carbó, p. 117

Criteris de transcripció per a les obres maragallianes. Francesco Ardolino, Glòria Casals, Ignasi Moreta, Lluís Quintana Trias, p. 129

CASA MUSEU

Francis Jammes, el noble patriarca gascó. Dolça Tormo i Ballester, p. 143

4T PREMI HAIDÉ

Adalaisa. Els *alter ego* de Joan Maragall dins «El comte Arnau». Irene Roig-Francolí Roselló, p. 157

Normes de presentació d'originals, p. 195

Summary, p. 197

«EL DIA QUE LA NOSTRA INDEPENDÈNCIA INTEL·LECTUAL SIGA COMPLERTA, LO DEMÉS SERÀ LO DE MENOS»

Imaginem una hipotètica doctoranda que consulti aquesta revista d'aquí a vint anys. Amb una actitud historicista, no podrà evitar de posar a col·lació el tema central del dossier amb els esdeveniments socials, polítics i culturals que han marcat Catalunya durant la segona meitat de l'any 2017. Que el dossier vagi acompanyat d'un número romà que l'assenyala com a continuació d'un argument encetat un any abans –i programat amb més anterioritat– li semblarà un aspecte circumstancial. Com podien aquells autors/autores, pensar, estudiar o redactar un text sense tenir en ment, de manera obsessiva, el que estava passant?

Potser sí que té una mica de raó la nostra futura lectora, i pot reivindicar, com a suport de la seva argumentació, l'expressió, entre didàctica i profètica, que encapçala aquesta presentació. La frase triada és extreta de l'inèdit –segurament, un article *in nuce*– «La independència de Catalunya» (per més inri, en el manuscrit el títol fou ratllat amb llapis blau). De seguida voldríem avisar l'estudiosa –amb un crit que anul·li la nostra distància de dues dècades– que aquest text l'hem escollit per la seva funció catàrtica més que no pas per demostració d'engatjament. Que, de fet, les facetes de Maragall són múltiples i que, al llarg de la seva vida, la posició del poeta respecte a la independència fou, si més no, canviant.

Sigui com sigui, a finals de 2017, cansats de girar al voltant d'un «Adéu Espanya» que entrava en un estat de consumpció per suma de banalitats, alguns *hommes ou femmes de plume* anaven gratant una mica més sota la superfície del Maragall-que-s'ensenya-a-l'escola fins a rescatar un missatge en què l'escriptor declarava i augurava el que avui dia anomenaríem «autodeterminació del poble català». I n'explicava les dificultats amb un discurs de psicologia social que toca punts calents, com ara la dependència lingüística, cultural i, més en general, intel·lectual. Així, doncs, aquell escrit presenta unes claus de lectura que els optimistes de la voluntat titllarien d'«encara vàlides», o que potser senzillament donen constància del fet que, cent vint anys després (l'inèdit té data: 1897), la societat catalana no llueix –oi que no cal incomodar l'*Eclesiastès*?– una situació gaire diferent.

En fi, si d'una banda ens plau pensar que la nostra doctoranda ha fet seu el *dictum* de Jameson (*always historicise!*), de l'altra ens preocupa que hagi arribat –amb un detallisme exasperat– a formular una inferència respecte al número 6 de la nostra revista tot ressaltant la coincidència de la data exacta de la publicació (tal com consta a la darrera pàgina) amb la d'unes eleccions desembrals. Però interrompem

el fil dels seus pensaments. Perquè, amb un mínim d'atenció, és fàcil adonar-se que els tres textos que formen el dossier van per altres camins i que, si bé la contribució de Jordi Mir sobre l'oposició aristocràcia/democràcia és un intent d'actualitzar el pensament de Maragall, tampoc no es pot aplicar a una fenomenologia de la immediatesa. Altrament, l'anàlisi d'Antoni Mora s'ocupa d'escampar la boira crítica que s'ha sedimentat sobre els textos (i, *hélas!*, sobre la figura de l'autor) sense deixar de posar el dit a la nafra davant altres lectures que pretenen ser revolucionàries i que, *volens nolens*, repeteixen amb dogmatisme invertit el mateix mecanicisme de la *vulgata* exegètica. Per tancar el dossier, ve l'article que ens ofereix Blanca Ripoll: una revisió global i específica de la recuperació, en època franquista, de l'obra maragalliana. Aquí la mirada historiogràfica s'adreça cap al passat i la seva reconstrucció mistificada —o mitificada, segons qui miri i jutgi.

Donem per descomptat que la nostra doctoranda ja ha entès tot això en el moment de passar a la secció dels «Testimonis». Aquí es trobarà amb una introducció de Lluïsa Julià a un treball acadèmic de Maria-Mercè Marçal que hem rescatat de la Biblioteca de Catalunya —i potser el verb «rescatar» no és adequat per identificar la descoberta d'un mecanoscrit que teníem davant nostre i que no vèiem, com si reproduís el mecanisme de l'ocultament per enlluernament d'una *lettre volée*. Però ja podem anunciar que, en el proper número, publicarem un altre text de Marçal, amb una lectura filològica de la traducció dels *Himnes homèrics*. Nosaltres, tanmateix, continuarem la nostra aventura per les traduccions dels poemes de Maragall, que ens han acompanyat al llarg de tota la història de la revista: en aquest cas, ens trobarem amb unes versions pioneres, al grec modern, de «Rêverie» i del «Cant espiritual» i amb una presentació a cura d'Helena Badell. Girem full, i trobarem una autoreflexió de Josep M. Jaumà —que fa temps que esperàvem amb neguit— sobre l'espectacle *Maragall a casa*, del qual n'és autor i director.

La «Vària» s'obre amb una altra intervenció en primera persona, aquest cop a càrrec de Francesc Fontbona, que investiga la casa nativa del nostre escriptor. El segueix un estudi de Ferran Carbó que amplia el territori —en part, encara poc explorat— sobre les influències maragallianes en els escriptors valencians, amb la mirada adreçada a Vicent Andrés Estellés. Finalment, els responsables d'unes obres completes (l'obra de la Seu!), que fa massa anys que s'arrosseguen sense arribar a una concreció editorial, publiquen uns criteris que pretenen ser vàlids per a la reproducció de textos de Maragall i de l'època tant en *Haidé* com en altres revistes especialitzades.

I encara hi ha dues aportacions més per assenyalar. Amb la descripció de la casa museu de Francis Jammes a Ortès (Ortheze, Orthèz...) resseguim els viatges d'un poeta de llengua francesa que travessa isoglosses marcades pel gascò i l'èuscar. *Dulcis in fundo*, ens posarem unes lents graduades amb el filtre de l'Adalaisa, per rellegir l'epopeia del comte Arnau segons els paràmetres que ens indica el Treball Final de Grau guanyador del Premi Haidé 2017.

Francesco Ardolino

DOSSIER

Maragall i el poder (II)



Mànec de bastó, propietat
de Joan Maragall



PRESENTACIÓ

Les complexes relacions entre els escriptors i intel·lectuals i el poder, en la seva més àmplia manifestació, sobrepassen ben sovint els límits de l'existència humana dels seus protagonistes. Així, com a lectors –també en l'espectre semàntic més ampli– podem assistir als meandres que van de la necessària llibertat individual a les perilloses armes de seducció amb què el poder ens tempta; de relacions de re- buig recíproc a trajectòries subordinades completament o parcial als discursos hegemònics; i fins i tot a la utilització interessada que un determinat poder pot fer d'escriptors ja traspassats per a benefici propi.

En el cas de Maragall, la revista *Haidé* va brindar en el seu anterior volum un monogràfic, «Maragall i el poder (I)», coordinat per Lluís Quintana, on s'agrupaven un seguit d'articles sobre la naturalesa de l'experiència maragalliana amb el poder polític del seu temps, en especial encarnat en tres institucions protagonistes: l'Església, el catalanisme i el periodisme. En la segona entrega, amb el dossier que aquí presentem, «Maragall i el poder (II)», s'abordaran aspectes de la vivència i la reflexió política de Maragall, així com l'ús que els discursos del poder van fer de les seves imatge i obra en uns moments específics de la història posterior.

En el primer article, «La intimitat resguardada del poder» d'Antoni Mora, s'analitza, a partir d'una acurada lectura de textos, la dicotomia vida pública vs. vida privada que tan conscientment va plantejar-se l'escriptor català no només a l'àmbit de l'escriptura, sinó on és més difícil esdevenir coherent: a l'àmbit de la conducta. Maragall problematitzarà durant tota la seva vida la seva relació amb l'esfera pública, com a escriptor i, per tant, individu que es projecta cap a l'altre. La paraula –que si és viva, ha de ser en conseqüència pública, col·lectiva– en Maragall cerca un interlocutor, un lector ideal, que no l'obligui a abandonar la condició insubornable d'intel·lectual.

Jordi Mir es capbussa en la col·laboració maragalliana del *Diario de Barcelona* a començaments de la dècada dels 90, a finals del segle XIX, a «Joan Maragall: un aristocràtic platònic preocupat per la democràcia». En els textos seleccionats, que necessàriament s'han de contextualitzar en un moment històric ben concret, el poeta mostra el seu vessant de pensador polític amb voluntat d'intervenció pública i apunta els drets i deures d'un poble per arribar a la ferma conclusió de la necessitat que la societat estigui formada i educada com a condició prèvia a l'exercici correcta del poder en ella dipositat.

Tot i que pot semblar que l'article «Maragall, pare de la llengua poètica catalana de la Modernitat (*Destino*, anys 50 i 60)» està més distanciat de les línies mestres d'aquest monogràfic, el nostre propòsit ha estat resseguir i analitzar com l'autor és erigit en referent cívic, moral i literari a les pàgines de la revista barcelonina, més enllà dels discursos franquistes que n'havien forçat vessants molt específics, com ara la seva religiositat o el seu ús d'ambdues llengües, la catalana i la castellana. Malgrat l'intent d'apropiació de la seva imatge per part del model cultural hegemònic de la dictadura, l'empremta de Maragall formava part ineludible de l'educació emocional i literària de la societat catalana, i va recuperar progressivament el lloc preeminent i lliure que li corresponia, lluny dels cants de sirena del poder. I així, de retruc, recuperem la unitat que els dos dossiers formen, *per dissimilia ad similia*.

Blanca Ripoll Sintes



ANTONI MORA

Filòsof polític
a-mora@mail.com

LA INTIMITAT RESGUARDADA DEL PODER

Resum:

No resulta senzill de condensar en un sol mot el fenomen de la transformació que ha estat un tret clau de la contemporaneïtat: la constant mutació del públic com a cosa pública, que no coincideix exactament amb la política, ni allò polític (n'és un pressupòsit i n'és l'expansió, el seu camp d'actuació i de realització); del públic en el sentit de la gent aglomerada en un moment donat, però també en diferents formes estables, inclosos els estats d'opinió; del publicista, qui actua amb el propòsit d'intervenir-hi. Aquesta mutació pública arrossega, al seu torn, el trastocament dels possibles o impossibles llocs on resguardar-se'n, l'àmbit privat i, dins, la intimitat. Joan Maragall desplega una gran varietat de reflexions a l'entorn d'aquest trasbals, al llarg de tota la seva presència pública –i de la que no ho és tant. No només el pensa, sinó que l'experimenta d'una manera molt viva des d'una peculiar singularitat. L'escriu.

Paraules clau: Joan Maragall — públic/privat — intimitat — política — poder — obra

Abstract:

It is not easy to condense in just one term the phenomenon that has been key to contemporaneity: the constant mutation of the public sphere, in the sense of *res publica*, which does not coincide exactly with politics –it is a premise of it and implies its expansion, its area of action and of realization–; of the public at large, in the sense of people massed together at any one time, but in different stable forms also, including public opinion; of the publicist, who acts with the intention of interceding in it all. This public mutation, for its part, brings with it the disturbance of possible –or impossible– places of shelter, the private sphere (*privacitat*) and, within, privacy (*intimitat*). Joan Maragall offers a wide variety of reflections on that disturbance throughout his public –and not so public– career. It is not just something he thinks, but something he feels in a very acute way from a particular singularity. He writes it.

Key words: Joan Maragall — public/privacy — intimacy — politics — power — work

0. Preliminars

Escriu un article sobre «El derecho de hablar» (1902), però més aviat el dedica a defensar-hi el *deure de callar*. Un lector habitual del Brusi no se'n devia estranyar gaire: això!, podria haver remugat, més deures i menys drets! Però no es tracta necessàriament d'una qüestió d'ideologia conservadora, sinó de la concepció segons la qual hi ha una correlació entre els dos elements en la mateixa estructura del dret, inclosos els drets adjectivats –si bé, al cap i a la fi, tot dret no deixa de tenir sempre una intrínseca finalitat de conservació. Resulta oportú recordar aquí que Joan Maragall havia estudiat lleis i havia exercit d'advocat un temps. I aquest «dret de parlar», així, no obeeix –no podria obeir– a la sensibilitat tan estesa avui, tan cofoia d'esgrimir uns drets com qui diu sense conseqüències, sinó a la convicció que cal guanyar-se'ls, i que el mateix guany genera uns deures. El camí que va del dret com a principi als

drets concrets forma part d'una reflexió maragalliana discreta, però ben perceptible, sobre la justícia i el dret –també sobre alguna mena de preocupació pel que ha acabat anomenant-se «governamentalitat»– i que conforma un petit corpus textual. Cal recordar un altre article amb un títol prou eloqüent, d'acord amb la traça del poeta de titular d'una manera ben precisa els seus textos: «Ley y leyes» (1906). Aquí se centra, a més, en un fet que, si ja era tangible en aquell moment, al cap de més de cent anys ha arribat a uns extrems inusitats: la sobrecàrrega legislativa com una forma generalitzada de governar.¹

La llei i les lleis, el dret i els drets –el deure i els deures–, vet aquí unes línies de la reflexió del poeta i intel·lectual mantingudes al llarg de vint anys de vida *pública* (aquesta és la qüestió), però que més aviat han merescut poca atenció. Ho indico aquí no per abordar-ho directament, d'una manera temàtica, sinó tot just per deixar-ho dit com un marc inevitable de l'assaig que segueix.

I. Públic: Publicitat

1. Publicitat, esfera pública

El dret de parlar i el seu correlat deure de callar són abordats, a l'article del 1902, pel fet de tractar-se d'actes públics. Parlar i callar en públic, i el dret o el deure de fer-ho: *sortir* a parlar o romandre callat. És una preocupació de l'intel·lectual i poeta que arriba a ser molt insistent, i que recorre els seus escrits, sense donar-li un respir en cap de les seves «etapes»: el públic, allò públic, la cosa pública (que no és exactament *la* política, ni *allò* polític, però sí una base i una condició, el seu camp d'actuació i d'expansió); la publicitat (encara que en un sentit a matisar, ja que aquí es tracta en primer lloc de la qualitat del que és públic, abans que de la propaganda, accepció que ha acabat per predominar);² també la dimensió pública de l'escriptura, sense oblidar que hi ha una professió, o almenys una manera d'inter-

1 Tot just unes referències molt òbvies per il·lustrar aquest corpus textual que apunto: J. MARAGALL, «Las leyes», *Diario de Barcelona*, 21 novembre 1893; ID., «¿Nuestro derecho?», *Diario de Barcelona*, 9 de juny de 1894; ID., «El derecho nuevo», *Diario de Barcelona*, 23 de gener i 1 de febrer de 1895; ID., «Justicia social», *Diario de Barcelona*, 16 d'abril de 1903; ID., «Dulce ley», *Diario de Barcelona*, 14 de novembre de 1905, o l'esmentat ID., «Ley y leyes», *Diario de Barcelona*, 6 de febrer de 1906. Caldria afegir-hi com a contrapunt l'atenció, i de vegades fascinació, per la vulneració de la llei –i de les lleis–, per part dels *hombres infames*, els «herois» com Arnau i la seva parentela, encara que també personatges reals, com un Francesco Crispi, «el dictador», o el celebrat lladre anònim de la Gioconda. Té raó qui diu que «els primers articles del *Diario de Barcelona* són els textos d'un jurista, no pas els d'un poeta»; vg. Ignasi MORETA, *No et facis posar cendra. Pensament i religió en Joan Maragall*, Barcelona, Fragmenta, 2010, p. 106. Convé, però, alguna matisació. Els primers articles de Maragall també són de periodista, de qui feineja en la redacció del diari, de qui ha passat de la gasetilla a l'article d'opinió. D'altra banda, la mentalitat jurídica continua present més enllà dels primers textos d'exordi, com mostra l'arc temporal dels textos que acabo d'assenyalar.

2 Al cap i a la fi, és en el primer sentit que rebia el seu nom el diari republicà *La Publicidad/La Publicitat*, en el qual, per cert, Maragall col·laborà un cop, l'any 1907, amb l'article «Acatament», i que li donà l'oportunitat de declarar que no en compartia la ideologia: «jo, que no sóc republicà»; vg. J. MARAGALL, «Acatament», dins *Obres completes*, vol. I, Barcelona, Selecta, 1960, p. 766. D'ara endavant em remetré a aquesta edició amb l'acrònim OC, seguit del número de volum i la pàgina citada. Aquest sentit més general de publicitat, com a qualitat de públic, el fa servir el mateix Maragall, en un comentari a una carta feta pública del bisbe de Vic. Parafrasejant les paraules del bisbe (sense citar-les literalment), escriu: «V.E. [el bisbe de Vic s'adreça al ministre de Gràcia i Justícia] es quien en el orden político tiene el cargo especial de las cosas eclesiásticas, y yo, por el mío, me creo en el deber de informar sobre ellas; y lo hago en forma pública para atemperarme al régimen corriente de publicidad en todo aquello que interesa a todos los ciudadanos»; vg. J. MARAGALL, «Una carta solemne», *Diario de Barcelona*, 6 de març de 1902, dins OC II, p. 635.



venir en públic, sobre el públic, que se'n diu, se'n deia, «publicista» (ara en diríem «intel·lectual», però caldria aprofundir-ho).

Per anomenar amb un sol mot tot el que amoïna tant Maragall, caldria recórrer a una filosofia política relativament recent, i a una altra llengua (de la qual, per cert, en va ser traductor): a la veu alemanya *Öffentlichkeit*, un terme d'ús corrent que es refereix a tot això que dic, el públic, l'allò públic, i que pot tenir un sentit tan concret com el fet d'indicar l'accés públic a un determinat recinte, però que equival també a la genèrica i tan sovint boirosa «opinió pública», tan propera a la publicitat, i que no és rar veure traduït com a «ciutadania», en el sentit d'allò que opinen «els ciutadans». És, en fi, el públic, l'allò públic –l'*Öffentlichkeit*– al·ludit pel jove Jürgen Habermas en el seu famós llibre sobre la qüestió,³ que en altres llengües ha obligat a buscar fórmules relativament equivalents i sempre compostes, com «esfera pública», «espai públic» o «vida pública».⁴

Maragall sempre viu com un problema no només l'existència de *la cosa* (pública), sinó el mer fet de formar-ne part, i de participar-hi activament, en la seva condició de publicista. Publicar els seus escrits i, en realitat, el sol fet d'escriure'ls –la paraula escrita– sembla que ja compromet la vivacitat –la vitalitat, la vivor?– de la mateixa paraula, la paraula viva. D'aquí la profunditat de la tensió de parlar o callar, de fer-ho en públic, i la temptació de retirar-se'n, que ja és un senyal d'aplicar-se el revers del dret de parlar –el deure de callar–, tot i que a la llarga gairebé no deixi mai de fer-ho –d'escriure. Qui diu retirada diu reserva, o altres matisacions possibles entre el parlar i el callar del tot: resguardar-se'n, abans de passar al directe rebuig –s'ha parlat del seu «*gran rifiuto*».⁵ Aquesta gradació en el replegament –«retrogradació», si apliquem el terme de Pere Quart, en una mena de «Cant espiritual» en diàleg amb el maragallà– és una manera, una possibilitat de ser intel·lectual (també de ser poeta), de prendre una direcció determinada en un moment donat. En cada moment, en realitat: sempre entre la intervenció pública decidida i cantada –ben a prop ja de la publicitat que frega la propaganda (la consigna, l'eslògan): «Al damunt dels nostres cants / aixequem una Senyera...»– i el silenci de realment no dir (no escriure) res o, encara més complicat, el rondar entremig entre una cosa i l'altra, a base de xiuxiueigs i embadaliments contemplatius que s'han qualificat de «místics».

3 Jürgen HABERMAS, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied, Luchterhand, 1962.

4 Així, la molt tardana versió anglesa, del 1989, que donà una nova vida al llibre i que ha estat molt influent –i discutit– fins avui mateix: J. HABERMAS, *The Structural Transformation of the Public Sphere*, trad. de Thomas Burger, Cambridge, MIT Press, 1989. Hi ha qui ha considerat aquesta «esfera pública» com una mala lectura del terme traduït, com ara Michael WARNER, *Publics and Counterpublics*, Nova York, Zone Books, 2002, p. 47, per a qui connota una obertura i una espacialitat absents en el terme de Habermas. Però em sembla que s'equivoca, segons les accepcions que acabo de recollir. Tot i així, no deixo de tenir en compte aquest llibre de Warner en la infraestructura del meu assaig. La versió espanyola del clàssic de Habermas té una història pròpia, explicada pel seu traductor, Antoni Domènech, que tradueix el terme clau com a «publicitat» al llarg del llibre i «vida pública» en el seu subtítol; vg. J. HABERMAS, *Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981. Cal remarcar que *die Öffentlichkeit*, traduït *naturalment* (però arrossegant les ambigüitats que acabo d'assenyalar) per «la publicitat», és el mateix terme clau per designar allò que pertorba l'autenticitat de l'existència, segons el primer llibre de Martin Heidegger, *Ser i Temps*, aparegut trenta-cinc anys abans que el de Habermas.

5 Segons Ardolino, en la presentació del primer volum d'aquest monogràfic sobre la posició de l'escriptor davant «la fenomenologia del poder»; vg. Francesco ARDOLINO, "Jo no l'he vist mai, el Parlament, però sé que no és el meu lloc", *Haidé. Estudis maragallians*, núm. 5, 2016, p. 5.

Es tracta no només del dret i el deure, sinó també de l'opció i l'exercici del *poder* de parlar o el de callar, d'intervenir o d'abstenir-se'n. El deure, entortolligat amb el dret, pren la forma d'una retirada de la cosa, de la mirada pública, de la política, del poder en si mateix, si és que es pot parlar d'això, i així. Tanmateix, després d'haver-se'n retirat, fins i tot quan es decideix a *tornar* a escriure i publicar –les dues vegades en què torna al *Diario de Barcelona*, per exemple– sembla que segueix en retirada. I vers on es retira, i des d'on torna? Cal pensar que en el reclus de la privacitat, també de la intimitat: dues coses diferents, privat i íntim, que no es distingeixen tan fàcilment. El fet que es tracti d'un poeta i *alhora* intel·lectual embolica i, si es vol, fa més interessant aquesta actitud, sobretot si es té en compte que el tall públic/íntim-privat no es correspon especialment, o només de vegades, amb el tall poeta/intel·lectual (o publicista, un altre element a precisar).

Es pot parlar d'anades i tornades, de la cosa pública –l'esfera, l'escena...–, de la publicitat, de l'àmbit del poder, a la privacitat, amb l'assoliment d'una intimitat ben resguardada? S'hi entra, se'n surt, s'és ara dintre, ara fora, d'aquesta esfera, d'aquest espai? És el lloc on opera el poder? L'únic? Es pot trobar un resguard, en tota una altra esfera, privada, en un espai íntim, on ell, allò –el poder– no operi ni s'hi ensenyoreixi? I la intimitat resguardada *del poder*, amb la insondable ambigüitat del doble genitiu, no serà la intimitat del poder mateix? Tot plegat, Maragall no ho diu, però li passa, ho experimenta. I perquè ho pateix –ho acusa–, ho escriu. I així pot ser llegit.

2. Corpus textual

En una colla de textos, Maragall incideix d'una manera molt insistent, gairebé obsessiva, en la preocupació per la qüestió de la paraula pública o, més exactament, per la condició pública de la paraula. No pertanyen a una època, a cap «etapa» concreta amb què de vegades s'esquematitza la seva obra ni a allò que jo prefereixo dir-ne «campanyes» –les sèries d'articles on manté unes actituds i unes posicions determinades durant un temps–, perquè les travessa totes. Poden conformar un altre corpus textual, com el que he assenyalat fa un moment sobre l'interès pel dret i la justícia. En destaco els següents: «Verso y prosa», *Diario de Barcelona*, 21 de novembre de 1901; l'esmentat «El derecho de hablar», *Diario de Barcelona*, 30 de gener de 1902; «El libro ideal», *Diario de Barcelona*, 8 de gener de 1903; «Escritor», *La Lectura*, maig de 1904; el pròleg al seu llibre *Artículos*, publicat el 1904; «Examen de conciencia», *Diario de Barcelona*, 8 d'agost de 1905; «Evocación», *El Imparcial*, 21 de gener de 1907; «La estatua», *El Imparcial*, 25 de març de 1907; «La gloria y la fama», *La Lectura*, de desembre del 1908; «Polichinela», *Diario de Barcelona*, 3 d'agost de 1911; «El rapto de la Gioconda», *Diario de Barcelona*, 31 de juliol de 1911; «Película espiritual», *Diario de Barcelona*, 12 d'octubre de 1911; «Réplica», *Diario de Barcelona*, 19 d'octubre de 1911, i «Otro rapto», *Diario de Barcelona*, 26 d'octubre de 1911.

A aquests textos, la majoria publicats a la premsa (i on seria millor plantejar la qüestió que en un diari?), se n'hi podrien afegir alguns altres. L'«Elogi de la paraula», sens dubte, ja que la teoria –o la «pensa», si és que no el rampell, i el que en sigui la pràctica– de la paraula viva n'és el nucli. I els altres Elogis, com el del teatre –en realitat, tan poc elogiós, precisament per la seva intrínseca condició i pels seus efectes *públics*. El primer editor d'unes *Obres completes* de Maragall ja va saber remarcar, bé que amb



els seus termes, que els Elogis en general, i sobretot el primer, són essencials per entendre una cosa que anomena «sociologia» de l'autor (al costat, deia, de la seva estètica i de la seva ètica), a més de donar «la clau de tota la seva personalitat de publicista».⁶ Això no ho deixo dit de passada, sinó que és un senyal d'un nucli de la lectura que proposo, a partir d'aquest petit corpus textual que dic.⁷

3. Escriptor públic

En aquests textos, que destaco com un corpus específic, Maragall no identifica qui té el dret o el deure de parlar o de callar en públic amb els termes que podrien semblar més adients, llegits retrospectivament, com serien «publicista» o «intel·lectual». Tot i no deixar d'emprar-los en altres ocasions, sembla com si aquí els evités. Més aviat se serveix de circumloquis del tipus «uno que escribe por profesión»;⁸ o de generalitats com ara «una numerosa familia de escritores y oradores»;⁹ o, incloent-s'hi, «los que hacemos oficio de escribir para el público»;¹⁰ o, en fi, d'una manera decididament més directa, l'anomena «escritor público», que és la denominació més propera a publicista.¹¹ Altres vegades l'assenyala negativament, a partir de les figures d'aquells amb qui no s'ha de confondre: l'home de ciència, l'advocat o el gasetiller; el filòsof, el polític, el poeta o «l'apòstol».¹²

Queden establertes, així, dues menes d'escriptors. D'una banda, els que escriuen perquè tenen coses a dir, a partir de la pràctica d'un ofici determinat. Aquests els esmenta expressament, en dues tongades: del científic al periodista, del filòsof al sacerdot. De l'altra, els que escriuen amb la finalitat mateixa de publicar i que són objecte d'una reiterada atenció d'aquests textos en els quals em centro (i de la majoria, en són el motiu principal).

No cal dir que el qualificatiu d'«escritor públic» és més aviat imprecís, ja que d'entrada costa pensar que un escriptor no sigui públic per definició, independentment de la grandària del públic al que pugui aspirar o que acabi per tenir. Però s'entén què vol dir: al·ludeix a qui escriu en funció del públic, pendent d'ell. Ho precisa: es tracta de qui n'ha fet la professió. I, posats a fer precisions, en un moment donat els atorga la categoria de falsos («falsos escritores, oradores, poetas, dramaturgos y periodistas»).

6 Entrada relativa a l'«Elogi de la paraula», dins l'índex analític de l'editor de J. MARAGALL, *Obres completes, Escrits en prosa*, vol. II, Barcelona, Gustau Gili, 1912, p. 296.

7 Jordi Maragall ja cridà l'atenció sobre alguns d'aquests textos, editant-los en un llibre que duia el títol d'un d'ells —*La gloria y la fama*—, i amb un subtítol que generalitzava molt més el sentit del petit corpus textual que proposo aquí: *Reflexiones de Joan Maragall sobre el escritor*. La idea era interessant, però quedava desdibuixada en intercalar-hi una colla de poesies i altres textos sobre altres qüestions. En canvi, el fill petit del poeta aportà un pròleg molt substanciós sobre l'altre extrem del que aquí m'interessa: la intimitat del seu pare (es titula «Maragall en casa», i apunta a aquesta intimitat aparentment resguardada del poder que pretenc encarar amb aquest assaig); vg. Jordi MARAGALL (ed.), *La gloria y la fama. Reflexiones de Joan Maragall sobre el escritor*, Esplugues de Llobregat, Cruz del Sur, 1965.

8 J. MARAGALL, «Escritor», dins OC, II, p. 217.

9 ID., «El derecho de hablar», dins OC, II, p. 177.

10 ID., «Examen de conciencia», dins OC, II, p. 224.

11 *Ibid.*, p. 225.

12 J. MARAGALL, «Escritor», dins OC, II, p. 218.

13 ID., «El derecho de hablar», dins OC, II, p. 177.

Segons això, la relació entre aquest escriptor públic i el públic lector és doblement nociva: el primer pretén intervenir en l'opinió de l'altre, però al preu d'intentar-li agradar, de manera que és el públic, en la seva condició de multitud conglomerada, qui acaba per dur l'escriptor cap on vol, en la mesura que es pugui parlar aquí d'una voluntat. Ni el poeta, que és qui practica la forma més pura d'escriptura, ja que és l'únic que pot parlar sol (escriure, doncs) sense tornar-se boig, és realment lliure de la influència de la multitud lectora: «Cuando ves que los ojos de la multitud se vuelven por primera vez hacia ti, tiembla, poeta».¹⁴ Perquè és sota aquesta mirada que el poeta perd el propi camí, que només pot ser «interior», guiat pel fals poder que li dóna la multiplicitat de lectors. El poeta i qui escriu en general.

D'aquí l'admirar-se del «rapte» d'una pianista, que Maragall –segons diu– va poder escoltar mentre actuava sense públic, com sorprenent-la, en un recital privat –en un xocant paral·lelisme amb qui ha robat *La Gioconda* del Louvre per contemplar-la tot sol, sense la destorbadora companyia d'una munió de turistes. Val la pena entretenir-se un moment en aquest text tardà, on incideix d'una manera especial, gairebé forçada, en la relació de l'artista amb el públic. Maragall nota que la pianista no toca de la mateixa manera en una sala de concerts que quan ho fa davant d'unes poques persones. El públic té la capacitat de descarregar l'«electricidad de la emoción artística acumulada en su monstruosa alma colectiva», sí, però al preu de perdre el millor que té ella com a artista, ja que l'esforç per dominar al públic (donar-li el que ell vol) comporta perdre-s'hi per sempre, «porque el público es una cosa impura e impurificadora».¹⁵ L'electricitat emotiva és cosa del públic, no de l'artista ni del seu art. De manera que l'alternativa és tocar per a uns pocs, que es veu que no conformen un públic, o, millor, tocar tota sola, per assolir un art absolutament pur i desinteressat. Per dir-ho en termes anacrònics, es podria preguntar si Maragall no invita la pianista innominada a fer com Glenn Gould, a abandonar per sempre l'actuació pública, per dedicar-se només a l'enregistrament fonogràfic (la contrafigura d'un Sergiu Celibidache). Però res més lluny de la seva manera d'entendre-ho, ja que aquest camí contradiria l'essència més íntima de la concepció viva maragalliana: els discos serien com els articles a la premsa o els llibres de l'escriptor. I, de fet, ell s'ha pronunciat expressament contra tota forma de reproducció tècnica de l'art («todas esas mecánicas pseudo artísticas») que, a més del gramòfon, inclou explícitament el manubri, el cinematògraf i fins i tot les targetes postals.¹⁶

4. Publicista, intel·lectual

Ja he emprat aquests dos termes, publicista i intel·lectual, en parlar dels meus textos de referència que tracten d'aquestes figures, i que semblarien més escaients per al·ludir a l'«escriptor públic». «Publicis-

¹⁴ ID., «La gloria y la fama», dins OC, II, p. 241. En aquests textos que tinc aquí en compte es produeix un curiós efecte. Sembla com si Maragall bescantés, o senzillament oblidés, la seva condició de poeta, com si els articles al diari l'esborressin com a tal quan se centra en aquesta altra dedicació. En realitat, durant la primera època al *Diari de Barcelona*, exercia la professió de periodista (a la redacció) sense deixar de ser poeta i ocasional traductor, de manera que es podria haver estalviat l'autoqualificatiu de professional de l'escriptura en el sentit tan negatiu de publicista.

¹⁵ ID., «Otro rapto», dins OC, II, p. 322 i 323. No deixa de ser curiós constatar que aquesta «electrització», considerada en termes tan negatius, sigui un tret que Miquel dels Sants Oliver destaqués del Maragall publicista: «subyugó a su público, electrizándolo a veces, con una forma insólita, no usada, no razonada, a menudo incoherente y propia más bien de la lírica que del arte subalterno de convencer y agradar a los suscritores [sic] de una publicación»; vg. Miquel dels SANTS OLIVER, pròleg a J. MARAGALL, *Obras completas, Artículos*, vol. I, Barcelona, Gustavo Gili, 1912, p. XVII.

¹⁶ J. MARAGALL, «Película espiritual», dins OC, II, p. 251.



ta» ha acabat per sonar a una cosa molt remota (i, a més, limitada avui a l'ofici de publicitari), mentre que el terme «intel·lectual» perdura, però d'una manera problemàtica, cada dia més reservat a la crítica pel seu silenci (i, cal dir-ho, no en el sentit del *deure de callar* que li assigna Maragall), o al plany pel que sembla la seva definitiva desaparició, com si fos una cosa d'una altra època.

Ara bé, Maragall és les dues coses, si és que es tracta de dues coses diferents. Quan es diu que és un dels primers intel·lectuals catalans, si és que no el primer –en el temps i en la importància–, segons l'aquí hiperbòlic Quintana Trias,¹⁷ s'afirma una cosa tan aparentment òbvia com digna de ser reexaminada. Almenys tant com la perspectiva francocèntrica, quan atorga a Zola la condició de primer intel·lectual –francès o, pitjor, *tout court*. Aquesta és una qüestió llargament debatuda que, de fet, no se sosté ni per aplicar-la a l'àmbit francès, ja que si Zola és el primer intel·lectual, què va ser Victor Hugo? I si Maragall va ser el primer intel·lectual català, què va ser Balmes?

Potser es pot començar per temptejar el terreny especulant que a l'intel·lectual, abans d'aparèixer el terme, se'n deia publicista. I el d'encara abans, atès que molts han coincidit a dir que hi hagué l'antecedent del *philosophe*.¹⁸ Es pot prendre com tot un senyal la primera datació que dona el Coromines per la veu «publicista»: el 1840, no per casualitat l'any en què Balmes començà la seva intensa i breu carrera, cal dir-ho, d'intel·lectual-publicista. L'any 1862, un publicista del moment, Henri Baudrillart, va recollir una colla de textos que havia anat publicant a diferents revistes i els aplegà en el llibre *Publicistes modernes*, entre els quals considerava els seus contemporanis Tocqueville, Proudhon, Louis Blanc o John Stuart Mill.¹⁹ N'hi podria haver afegit molts altres, com Marx, Bakunin o, per què no?, Balmes, o Donoso Cortés, tots ells caracteritzats per les revolucions europees del 1848, viscudes des de diferents bandes de les barricades i amb les armes intel·lectuals –*publicistes*– de l'època, que es caracteritzaven per una gran expansió tècnica dels mitjans de comunicació més avançats: diaris, revistes, opuscles, fulls volants... amb unes tirades desconegudes abans. I tots ells marcats per una forta passió d'intervenció i d'agitació.²⁰

Dit a l'inrevés, els intel·lectuals van ser els publicistes del segle XX. De fet, Maragall –com Unamuno o, en la generació posterior, Ors i Ortega y Gasset– es considera a si mateix com un publicista,²¹ tot i que tampoc no rebutja el terme intel·lectual, que comença a emprar-se amb el canvi de segle. El curiós és

17 Vg. L. QUINTANA TRIAS, *op. cit.*, p. 29, i tot l'epígraf «Maragall com a intel·lectual», p. 29-31. Moreta destria els perfils de periodista, publicista (entès com a articulista) i intel·lectual, per concloure que el que convé a Maragall és el d'«intel·lectual modern»; vg. I. MORETA, «Joan Maragall, articulista i intel·lectual», dins *La projecció social de l'escriptor en la literatura catalana contemporània*, ed. de Ramon Panyella, Lleida, Punctum, 2007, p. 283-292.

18 Per indicar un estudi molt recent que ho indica així, em remeto a l'estudi de Víctor CASES MARTÍNEZ, *Opinión pública y opinión popular en la Francia del siglo XVIII. El «philosophe» o el nacimiento del intelectual*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y constitucionales, 2017.

19 Henri BAUDRILLART, *Publicistes modernes*, París, Didier et Cie., 1862.

20 He proposat una manera d'entendre la funció del publicista-intel·lectual, en el context de Balmes, en la ponència «L'experiència de la revolució», en el simposi *Balmes: quin llegat, avui?*, organitzat per la Càtedra Ferrater Mora i celebrat a Vic els dies 23 i 24 de novembre de 2016 (actes en premsa).

21 En justificar el seu segon retorn al *Diario de Barcelona*, repeteix la mateixa expressió en considerar el diari com la «casa pairal del meu publicisme» a dos diferents amics, en sengles cartes del mateix dia, el 20 de juny de 1911, a Lluís Lluís, dins OC I, p. 915, i a Enric Fuentes, dins OC I, p. 992.

que aquest segon terme llavors naixent té per a ell tan aviat un sentit netament positiu com negatiu. Molt positiu, per exemple, quan es refereix als «cuatro locos» –«unos cuantos intelectuales»– que fundaren el catalanisme, i entre els quals comptava bisbes, doctors, enginyers i grans industrials.²² Màximament negatiu per qualificar-los, «estos *intelectuales*», tal com els savis i sacerdots, escribes i fariseus que no van saber atendre la paraula de Jesús de Natzaret, provocant la seva «terrible cólera» contra ells.²³ I encara reservava un sentit més neutre en considerar l'intel·lectual com una classe social en si mateixa, entre els burgesos i els treballadors –cosa que no deixa de tenir les seves aplicacions posteriors.²⁴

En un moment donat, Maragall va proposar una manera d'entendre diferents tipus d'homes públics: els que viuen completament solitaris, d'alt d'una muntanya o en un gabinet d'estudi que pot ser un laboratori; els que, tot i viure enmig de la gent, en prenen una distància per actuar d'una manera més o menys directa en ells; els que es lliuren als afectes familiars i amistosos, comparteixen afinitats i interessos, però encara només fins a un cert punt; i, per fi, els que són completament externs, de manera que esdevenen essencialment socials. I posa un exemple per a cada cas: Pasteur, Bismarck, Taine i el doctor Robert. Els exemples poden resultar més o menys discutibles, però l'esquematzació em sembla prou clara.²⁵

5. El llibre

En la relació escriptor/públic (que constitueix la figura de l'«escriptor públic»), en el decurs de les cabòries de Maragall, hi ha un punt de radicalització que alhora ho és de suavització. És una deriva curiosa, que sorgeix quan es planteja el sentit no ja de publicar articles a la premsa, sinó d'escriure llibres. S'ho fa anar d'una manera que equival a una forma de modular el deure de callar de l'escriptor, expressat així de contundent: «¡Cuesta tan poco no escribir un libro!». ²⁶

Abans d'anar al text i el context que conté aquesta exclamació (entre el retret i l'estirabot), resulta oportú llegir el pròleg del llibre *Artículos*, publicat el 1904, que recull una selecció dels articles publicats en la seva primera etapa del *Diario de Barcelona* (entre ells, «El derecho de hablar»). Cal tenir present que aquest és l'únic volum en prosa publicat en vida per Maragall, i que en realitat sorgeix d'una iniciativa d'una colla d'amics, gairebé a la manera d'un desgreu per la manera com ha sortit del diari. Un segon volum, publicat pòstumament, també parteix d'una iniciativa aliena (en aquest cas, d'Eugeni d'Ors), i novament per recollir textos en la seva majoria ja publicats (els *Elogios*, que Ors preferia titulats *Teorí-*

22 J. MARAGALL, «El sentimiento catalanista», *La Lectura*, gener de 1902, dins OC II, p. 629.

23 ID., «Martes santo», *Diario de Barcelona*, 10 d'abril de 1906, dins OC II, p. 731. Aquesta mena d'anacronisme és molt estesa. Per exemple, Edward Said afirma sense manies que els primers intel·lectuals van ser Sòcrates i Jesucrist. Per la seva banda, Balmaes considerava publicistes no només els seus coetanis –als seus iguals en matèria expressiva i d'intervenció polític-literària, per exemple Chateaubriand o Guizot–, sinó també autors de qualsevol època, com ara Aristòtil.

24 Dit això d'una manera molt explícita («en abstracción de clase»), però intentant negar que entre les classes socials es pugui donar un antagonisme social tàcit, «el burgués, el intelectual, el obrero»; vg. J. MARAGALL, «De hombre a hombre», *Diario de Barcelona*, 10 octubre 1905, dins OC II, p. 704.

25 ID., «En Robert, home social», dins OC I, p. 879-882.

26 ID., «El libro ideal», dins OC II, p. 207.



as). La resistència al llibre no és un fet insignificant –el primer de poesia, també va ser el resultat d’una iniciativa d’amics–, però cal dir que no descreu tant en l’objecte en si mateix com en el fet d’escriure’ls. Es podria dir que veu en el llibre la materialització de la seva reticència envers l’escriptura i la publicació.²⁷ Així, no és rar que accepti –sens dubte, inconscientment– el capgirament del salm que cita a «El derecho de hablar»: li costa fer dependre el creure del parlar, segons la lògica del dret de parlar i –molt millor– del deure de callar. I això malgrat la celebració que en fa a l’«Elogi de la paraula» en apropiar-se de l’incipit del quart evangeli. O ja és això, si es té en compte que la paraula fecundadora de tot plegat, la paraula primer motor –diguem-ho així–, només pot infondre un «sant temor» en l’ésser parlant –la criatura xerrameca–, de manera que aquest ha de viure tan inevitablement encantat, tan enlluernat, que rarament pot evitar la irresistible pulsio cap al silenci.

I potser per no fer un lleig al grapat d’amics que li han ofert l’edició del llibre com a homenatge, en l’esmentat pròleg dóna la versió més suau de les seves reticències envers l’escriptura pública, tan suau que d’entrada fins i tot no sembla que en sigui realment reticent. Arriba a dir que l’escriptor i el lector se cerquen en un acte que és amorós i vital. Els lectors estimen l’escriptor («sin conocerme, vinieron a amarme por la simple lectura de mis escritos»), i aquest estima els lectors (els quals «yo, sin conocerlos tampoco, ya amaba escribiendo»);²⁸ Especula tot seguit amb aquesta misteriosa relació entre escriptor i lectors, fins al punt de donar a entendre una «cooperación en la inspiración». En un text posterior –però del mateix corpus–, aquesta inspiració es veu substituïda per un esforç d’imaginació que ha de fer l’escriptor del seu públic lector.²⁹ És clar que la malfiança –malgrat que tan suavitzada– acaba per aparèixer en el pròleg, però abans d’arribar-hi val la pena detenir-se en aquesta entesa amorosa entre escriptor i lectors, que duu a reconèixer una *espiritualitat* i una *vitalitat* del públic («espíritu público», «materia viva») que en la resta de la seva producció semblava completament negada. Cito el text extensament, perquè aquests registres inèdits en altres llocs es veuen acompanyats de petites reticències que sí coincideixen amb les dels altres casos:

A su prestigio [el del *Diario de Barcelona*] debo el hondo deleite de sentir difundido el propio pensar en el espíritu público, y los halagos del renombre en esa edad [30 anys] en que nos son tan gratos cuanto difíciles de lograr por el solo esfuerzo personal. Esos artículos harán siempre presente en mí aquella deliciosa fiebre en

27 Moreta ho ha remarcat: «Ni un sol llibre [...] realment premeditat, escrit de manera seguida en la soledat de l’estudi i ofert al món al final del procés de redacció»; vg. I. MORETA, *No et facis posar cendra*, op. cit., p. 27. Tot seguit ho connecta amb la fragmentarietat i la falta de sistematicitat de Maragall. També Quintana Trias ataca la qüestió en un epígraf del seu llibre, «Fragmentarietat»; vg. L. QUINTANA TRIAS, *La veu misteriosa*, op. cit., p. 341-348. No n’estic gens segur: una cosa és no haver escrit *cap llibre* (en aquest sentit unitari i compacte) i tota una altra ser sistemàticament fragmentari, que ja és una contradicció en els termes (però molt fructífera quan s’ha donat el cas). A Maragall hi ha interrupcions i discontinuïtats, sens dubte, però més aviat són expressives, i sempre dins d’una forta voluntat de connexió –de connectivitat de cada cosa en un tot, sovint *el tot*, amb un sentit de la unitat que és exactament el contrari de la fragmentarietat entesa en un sentit fort. Amb la qual cosa, «El comte Arnau» es va constituint com a poema llarg sense obeir a un pla preestablert, però acaba per imposar-se com una obra unitària (i així ha estat editat algun cop). Pel que fa als articles, insistiré en el que he anat repetint al llarg del text sobre els petits nuclis i serialitzacions que componen els diferents corpus textuais respecte d’unes determinades preocupacions sistemàtiques (o en constant procés obert de sistematització): el de l’«escriptor públic», la reflexió sobre la llei i les lleis, a més de les diferents «campanyes», és a dir, la reaccionària dels primers deu anys al *Diario*, la contemplativa a *La Lectura* (1908) o la profeticovisionària dels últims mesos de la seva vida.

28 J. MARAGALL, «Prólogo a *Artículos*», dins OC II, p. 220.

29 ID., «Evocación», dins OC II, p. 235.

que fueron escritos, aquella palpación de la actualidad, aquel saber que uno trabaja en materia viva, que la comunicación con el público es directa y vibrante, que el éxito será reconocido á las pocas horas en la actitud y el semblante de las gentes que encontraremos por la calle: aquella hermosa embriaguez, en fin, del periodista, tan semejante a la del orador.³⁰

Llegides amb calma es pot constatar que aquestes paraules aparentment benignes van acompanyades d'ombres: només cal subratllar com queda dit que els afalagaments que sent el jove escriptor –i la satisfacció pel renom que li donaren els articles en ser publicats– no es deuen al seu esforç, sinó al prestigi del diari, i que l'escriptura dels articles havia estat feta talment en un estat de *febre* i en plena *embriaguesa*. La càrrega obertament negativa apareix tot seguit, en el fet de tractar-se ara d'un llibre («un libro siempre resulta una cosa fría, muerta»), de manera que encara ressalta més dolorosament la fugacitat dels articles de diari.³¹

Aquest volum de recopilació d'articles del 1904 n'inclou un amb un títol prometedor que no defrauda les expectatives que pot despertar com a mer enunciat: «El libro ideal». Conté l'exclamació que ja he citat: «¡Cuesta tan poco no escribir un libro!». Però la reflexió és molt més profunda que el mer descrèdit de la *unitat llibre*, tot i que aborda la idea de la seva mancança intrínseca malgrat la promesa il·lusòria que ofereix tot llibre (abans de ser llegit). Perquè pel fet de contenir paraula escrita ja arrossega molta carcassa esmorteïda, si és que no morta. I es recrea en el que deurien ser la «veu viva», l'acció i els gestos discursius d'un sant Pau, tan poc comparables amb el que malgrat tot no deixa d'arribar-nos a través de les seves epístoles. Això es pot percebre d'un text de sant Pau, sentit com un exemple màxim d'una escriptura malgrat tot vivent, però què es pot esperar d'un llibre qualsevol? Paraula morta gairebé assegurada. Riba, quan es refereix al salm sobre el parlar i el creure, que ressona en «El derecho de hablar» –salm que, per la seva banda, també és al·ludit per sant Pau–, es pregunta què no sentirà Maragall quan llegeix l'afirmació de Mefistòfil a Faust: «La paraula mor en passar per la ploma».³²

Ara bé, un llibre no deixa de despertar una expectativa, conté una promesa, queda dit. Jugant amb lectures impossibles (perquè sembla que no les va fer, com és el cas de Mallarmé, o perquè la cronologia no l'hagués permès, cas de Blanchot: *Le livre à venir*), diria que Maragall no deixa d'especular amb el

30 ID., «Prólogo a *Artículos*», *op. cit.*, p. 220. M'entretinc només un moment en aquesta «palpación de la actualidad», no per veure-hi un antecedent orsià, sinó per no deixar d'apuntar cap a un altre text que ressona d'una manera curiosa –i contradictòria– tant amb Ors com amb els altres textos maragallians als que m'he vingut referint fins ara. En una carta de 1907, Ors pregunta a Maragall per la seva experiència d'aquesta relació entre el publicista (l'escriptor a la premsa diària) i el lector (el públic, si bé Ors prefereix dir-ne el «poble de Barcelona»), entre el brogit de la ciutat i el brogit de l'interior de l'escriptor: «Creieu que sou vós el qui, en 1893, va baixar a la Ciutat, o bé la Ciutat la que, més a la vora de 1903 que de 1893, va pujar a vós?»; vg. Eugeni d'ORS, carta a Maragall datada a París, 6 de juny de 1907, recollida dins Vicente CACHO VIU, *Visión de Eugenio D'Ors (1902-1930), seguida de un epistolario inédito*, Barcelona, Quaderns Crema, 1997, p. 178.

31 ID., «Prólogo a *Artículos*», *op. cit.*, p. 221. La frase que acabo de citar –«un libro siempre resulta una cosa fría, muerta»–, per si no era prou contundent i pogués haver passat desapercebuda al lector, és repetida d'una manera gairebé literal en el paràgraf següent: «un libro es siempre una cosa muerta».

32 Carles RIBA, «He cregut i és per això que he parlat» [1959], *Obres completes*, dins ID., vol. III, Barcelona, Eds. 62, 1986, p. 417.



llibre *que ve* sense acabar d'arribar. I resulta que gairebé ho diu: «Y pienso en el libro que ha de venir, el que todavía no me estorba, el que puedo imaginar a mi gusto, el libro ideal».³³ Malgrat tot.

6. A la recerca d'un públic

Queda l'excepció que justifica l'existència del publicista: quan no escriu d'esma, o per tenir una secció fixa, per haver-ne fet una professió, sinó només quan té alguna cosa per dir. Llavors es tracta de buscar el lector, ja que no pot comptar prèviament amb un públic: l'ha de crear, i d'entrada només ho pot fer a base d'imaginar-se'l. El lector és així invocat –Maragall escriu «evocat», a l'article que ja duu el terme com a títol: «Evocación». L'escriptor no el coneix, però s'adreça a un lector concret, un lector d'ara i aquí, en una situació donada i sobre una qüestió concreta, amb la urgència d'una cosa que ha de ser dita. Això no facilita la creació d'un lideratge intel·lectual, la conformació d'una patum, ja que l'única sinceritat que pot oferir l'escriptor públic així concebut és la de sentir i fer sentir allò que escriu en el moment precís d'escriure-ho –en el moment en què la paraula brolla–, lluny del fred càlcul de dir coses mogudes per interessos espuris. Només d'aquesta manera el públic pot ser realment invocat:

¡Oh! ¡Mi público, mi público! ¿Dónde estás, mi público, que no te veo ante mí, y estoy hablando solo en las tinieblas, como un poeta o como un loco? ¿Quién me dará la comunicación viva para que mis palabras tomen aquí algún sentido?³⁴

Invocar la gent lectora d'una manera que vol ser personal és una pràctica que no sorprèn qui ja és, efectivament, lector de Maragall (però llavors, contravenint-lo, diríem que ja és el seu públic). En això, tractant-lo de tu a tu, arriba tan lluny que acaba per adreçar-se fins i tot als morts, en els escrits al·lucinats dels últims dies. En aquest text que dic ara, «Evocación», s'adreça al públic anomenant-lo, tutejant-lo, com si el veiés –«tu, públic»–, com si el públic compacte el llegís a l'uníson. Però sense perdre de vista el fons de la qüestió: tu, públic, ets un individu humà com qui t'escriu, i només pots arribar a vibrar amb la paraula de qui et parla quan aquesta parla és efectivament viva, encara que això només pugui passar d'una manera excepcional.³⁵

I si no és així, quan no ho és, cal callar. El fet de no escriure perquè sí –a termini fix, a preu fet, per costum, per vanitat–, i senzillament abstenir-se'n, té una relació directa amb la sacralitat de la paraula, tan present en el primer elogi, on gairebé identifica paraula amb silenci: «Amb quin sant temor, doncs, no hauríem de parlar!».³⁶ Al publicista, l'intel·lectual, quan practica aquesta activitat per la mera «aber-

33 J. MARAGALL, «El libro ideal», dins OC II, p. 207. És clar que Maragall, que comenta tants llibres, no deixa de reconèixer-ne un de viu quan té l'ocasió de trobar-se'l: «Este libro de Cossío es un libro vivo. Se conoce que su autor ha estado mucho en él». I segueix amb aquest comentari tan proper a un *poema humà* de César Vallejo: «Un libro en el que se ha estado tanto, es como la casa en que hemos vivido mucho tiempo»; vg. ID., «El Greco de Cossío», dins OC II, p. 238.

34 ID., «Evocación», dins OC, II, p. 236.

35 ID., «Verso y prosa», dins OC, II, p. 163: «[...] ni tú, público, también de carne y hueso, eres capaz de vibrar con él [el poeta] más que por algunos instantes solemnes de tu alma».

36 ID., «Elogi de la paraula», dins OC I, p. 663.

ració» d'haver-ne fet un costum o, pitjor, un ofici en si mateix, només se li pot recomanar l'alternativa de dedicar-se a qualsevol altra cosa, a picar pedra, diu, i si ni això sap fer, li aconsella que demani almoïna.³⁷ En tot cas, que calli. És el nucli *pràctic* de l'article «El derecho de hablar»: si dubto, callo; si em desespero, callo; si no tinc res a dir que no hagi estat dit, callo... Tot segons la guia del salmista, «He creído, y por esto he hablado», que ofereix trastocada (la lectura correctora de Carles Riba queda lluny, però queda).

En els escrits de la «darrera campanya», la dels últims mesos del 1911, encara ho embolica una mica més i creu que qui ha de callar és ell mateix, quan la xerrameca «socialista» (en l'ampli i contradictori sentit que té per a ell aquest terme) viu el seu moment: «públicamente, yo no puedo predicar más que mi ideal; si predicara por el fomento de lo que yo creo padrón de nuestra debilidad, la voz se me rompería, y os prestaría un flaco servicio».³⁸ I si no, el millor que em podeu demanar és que em mantingui en silenci. Ho diu dues vegades: és millor que calli, deixeu-me que calli.³⁹

7. El públic, el poble

I a l'altra banda del publicista, el seu destinatari, el públic, però que també és qui l'impulsa i el sosté, segons el cercle viciós assenyalat, del qual és tan conscient.

Es tracta aquí d'abordar la qüestió del magma de l'aglomeració humana, que per a ell no és només una cosa relativa a la psicologia social, ni que concerneix només l'opinió pública (dins de la teoria de la comunicació que sigui), sinó que també es tracta d'una qüestió ontològica. La psicologia social és una andròmina especulativa del moment, una parenta més aviat poc eixorivida de la sociologia, llavors en expansió, que sens dubte té relació amb lectures variades (Le Bon, Tarde, etc.), i que serveix per a la interpretació neguitosa de les influències –que diu: Maragall parla de tot això perquè es fa ressò dels problemes intel·lectuals del moment. D'acord. La referència a l'opinió pública permet obrir la perspectiva amb una mirada més àmplia: és un invent dels il·lustrats que no ha deixat de créixer, i amb la constant expansió dels mitjans de comunicació ja és un «monstruo de mil cabezas» (mereix una atenció les vegades que identifica públic amb monstre o monstrosos, com ja m'ha sortit al pas més amunt).⁴⁰ També d'acord.

Però pel damunt de tot, es miri com és miri, Maragall sempre vol tocar matèria humana, d'aquí el seu constant horror per les abstraccions. I la bellugadissa humana es deixa tocar, sens dubte, si bé és tan

37 ID., «Escritor», dins OC, II, p. 219: «Ve a machacar piedra, amigo escritor, si habilidad no tienes para otro trabajo en que ganes tu vida; y si ni aun aquella habilidad tienes, mendiga».

38 ID., «Réplica», dins OC, II, p. 762.

39 *Ibid.*: «El mejor [servei] que podéis pedirme es que calle sobre ello [...] No puedo amar vuestra obra, ni puedo suplirla: dejad, pues que calle sobre ella, y que aplique la escasa fuerza de mi palabra a poner los jalones de la que otros más fuertes han de levantar. No veo otra obra para mí: dejadme en paz en ella».

40 La «monstruosa alma colectiva», que he citat, i el «monstruo de mil cabezas» apareixen redundants en el primer paràgraf de J. MARAGALL, «Otro raptó», dins OC, II, p. 322.



escorredissa com el llenguatge que la intenta enxampar. Parlar-ne suposa esllavissar-se per l'ús continuat de tota una varietat de termes: la gent (la gentada: «las gentes», «la muchedumbre»), la multitud, la massa, la turba, el populatxo, el poble, el públic. Ordenar aquests termes d'una manera gradual, amb un extrem més baix, «inferior», d'una banda, i el poble noble i ben endreçat de l'altra, suposa forçar els textos vers un esquema estructurador que realment no es troba en els textos.⁴¹ És veritat que dóna a la majoria d'aquests termes una connotació pejorativa, però en qualsevol moment el sentit es gira envers una pretensió merament descriptiva i neutra. No hi ha manera d'ordenar-los, perquè designen el desordre.

Públic i poble tendeixen a ser intercanviables. Dins d'un mateix article, «Verso y prosa», parla del «público, que es tan malicioso como ingenuo, sonríe entre desdeñoso y benigno»; o «el pueblo tiene razón al sonreír desdeñosamente ante un libro de versos»; o «cuando el verso leído en estas condiciones te haga todavía sonreír, público ingenuo [...]».⁴² L'atenció pel públic i la necessitat de destriar-ne sentits, tot i que per acabar barrejant-los, ja és perfectament perceptible en els primers textos de Maragall.⁴³ I això persisteix en els de maduresa. L'Elogi «Del teatre» és un cas exemplar de l'ús boirós, de vegades simplement acumulatiu, d'aquests termes. I aquí tots es precipiten particularment vers un sentit negatiu: el poble havia estat definit com «un estat col·lectiu de l'esperit humà», segons cita de l'«Elogi del poble», i ara cal precisar que «la multitud o gent congregada amb un objecte (públic, turba, etc.) és un estat de poble, i certament un estat inferior d'humanitat».⁴⁴ I llavors sí que segueixen algunes de les descripcions més despectives envers la cosa col·lectiva: baf de bestialitat, impuls de ramat... El teatre desperta les pitjors percepcions de Maragall envers la cosa pública, i aquí gairebé ens sortiria un altre específic corpus textual, amb el dubtós elogi corresponent com a nucli.

II. Privacitat, intimitat

1. Escriure en retirada

L'expectativa de mantenir-se en silenci, ha quedat dit i reiterat, és un element constitutiu de la parla pública –de l'escriptura en els mitjans de comunicació. Un deure, n'havia dit. Hi ha un moment per fer-ho: «Hi ha temps de callar i temps de parlar».⁴⁵ De seguida torno a aquestes paraules i el seu context. De moment em quedo amb el seu to sentenciós, el trèmolo profètic.

El cas és que l'«escriptor públic», el publicista, efectivament es retira: deixa d'escriure per al públic. És sabut que això passa com a mínim les dues vegades que abandona la secció fixa en el *Diario de Barcelona*. És l'única manera que té de ser conseqüent amb la dràstica crítica que fa a la professionalització

41 Ho fa Moreta, en el capítol «Turba, poble i individu»; vg. I. MORETA, *No et facis posar cendra*, op. cit., p. 381-404. M'he de remetre al meu plantejament a A. MORA, «Un cert concepte de poble», dins *Joan Maragall. Paraula i pensament*, ed. de Josep Maria Terricabras, Girona, Documenta Universitària, 2011, p. 165-186.

42 J. MARAGALL, «Verso y prosa», dins OC, II, p. 162-163. Per això en Maragall no funciona la divisa despòtica il·lustrada del públic contra el poble.

43 Per exemple, en escriure sobre la famosa festa modernista a Sitges, havia descrit «el públic» assistent, compost de tres nivells: els modernistes pròpiament dits, els veïns del poble i els estiuiejants; vg. ID., «La "fiesta modernista"», dins OC, II, p. 81.

44 ID., «Del teatre», dins OC I, p. 679.

45 Carta a Josep Rogent Pedrosa, 3 de maig de 1910, dins OC I, p. 1087.

d'aquesta activitat. Com a mínim cal considerar aquest motiu al costat de les causes més puntuals i tangibles que li fan deixar el Brusi –de tipus personal, professional, polític–, una consideració que, per cert, no s'acostuma a fer.

Una altra cosa, encara, és fins a quin punt aquestes dues vegades realment es desfà de la seva condició d'«escriptor públic». Ell podria adduir que «no el deixen», però el cas és que si bé es resisteix a acceptar alguna proposta en ferm d'iniciar una col·laboració fixa en algun altre diari –a *La Veu de Catalunya*, per exemple–, per una altra banda no deixa de tenir alguna col·laboració fixa en els interregnes de les campanyes al Brusi, com ara l'article mensual que manté al llarg de 1908 a *La Lectura* de Madrid, i la no tan fixa a altres publicacions. Això a part dels dos retorns al *Diario de Barcelona*, acompanyats de tots els escarafalls de resistència que calgui, fets en privat, a les cartes adreçades als amics.

És clar que aquestes dues altres tandes de col·laboracions al *Diario de Barcelona* resulten prou diferents de la primera. Hi ha molts motius, i un de no petit és que els prop de deu anys d'aquella primera col·laboració continuada, entre el 1893 i el 1903, han estat els de l'aprenentatge de l'ofici de publicista –d'articulista, de columnista. És en la maduresa d'aquest aprenentatge, en la mesura que s'inventa la figura específica d'intel·lectual que va esdevenint, quan comença a reflexionar d'una manera crítica i en públic sobre aquesta condició d'escriptor precisament públic. I quan torna a escriure per al públic, cada vegada ho fa amb tons i tonalitats molt diferents.

2. Màscara, vels

El temps que triga a tornar a escriure a la premsa periòdica, havent deixat per primer cop el *Diario de Barcelona*, no es pot dir que sigui molt llarg. No arriba al mes: l'últim article al *Diario* és «San Jorge, Patrón de Cataluña», del 23 d'abril de 1903; el primer que publica després és «En Robert, home social», aparegut a *La Veu de Catalunya*, el 7 de maig de 1903. I molt aviat escriu alguns dels articles que he inclòs en el corpus crític amb la figura de l'«escriptor públic». Per feble que sigui la contundència de la retirada, cal reconèixer que, tot i no deixar de publicar a la premsa, també és cert que per una bona temporada no hi escriu articles netament polítics. Però queda el dubte: atès que deixa de ser allò que el neguitejava tant, un «escriptor públic», passa llavors a ser un escriptor *privat*? I què seria això?

La retirada de l'«escriptura pública» ens ha de dur a la consideració de l'escriptura privada que són, efectivament, les cartes, que és on es troben les reticències, aprofundides, a col·laborar a la premsa –i es pot dir que en tot moment: abans de començar a fer-ho, en sortir del diari i en tornar-hi.

Ignasi Moreta ha plantejat la qüestió en uns termes molt peculiars que val la pena examinar amb un cert deteniment. Parla de la «màscara» i els «vels» amb què, en determinats moments de la vida pública, Maragall hauria amagat la seva autèntica persona (deixem de banda ara que *persona* ja és màscara). I, per tant, en un moment donat l'escriptor es trauria la màscara i es desvelaria en públic tal com és ell



realment. No oblidó que el focus del llibre de Moreta és la religiositat de l'escriptor, però això no només no desenfoca la qüestió aquí tractada, sinó que la reforça ja que, per a Maragall, la religió és la veritat última. Segueixo Moreta: en els primers anys, l'escriptor «és fonamentalment autobiogràfic perquè és privat: no disposa encara d'una tribuna pública on exposar *idees generals*».⁴⁶

Quan, ja dins del *Diario de Barcelona*, se li permet d'ampliar les feines d'estricta redacció (tasca de periodista) a l'escriptura d'articles d'opinió, es veu constret per la línia política del mateix diari, que no té per què coincidir amb la seva. La història és coneguda i, per quedar-me ara amb el cas més evident, per escriure per primer cop sobre Nietzsche li cal publicar-ho amb pseudònim en un altre lloc. El més interessant de tot això és l'afirmació de Moreta, segons la qual, quan ja no necessita de la màscara d'ideòleg conservador (polític i religiós), Maragall ja no necessita amagar el seu «credo» primigeni i autèntic que, a més, ja era present a les primeres notes autobiogràfiques. Les prudents cometes a la paraula «credo» són del mateix Moreta, si bé ja em costa més mantenir-li la majúscula, com ho fa ell. En tot cas, al llarg de tota la primera col·laboració al Brusi, «[E]l "Credo" es mantindrà ocult», només es deixarà entreveure de tant en tant, i més clarament a la seva poesia; després, «[E]l "Credo" es farà públic».⁴⁷ Amb el primer article de la segona tongada de col·laboracions en aquell diari, titulat «Montserrat», «Maragall comença a treure vels».⁴⁸ Així és com Moreta es carrega –i també és d'agrair– la famosa «crisi espiritual» del 1907, quan, segons Gabriel Maragall i Eugenio Trías al darrere (encara que en publicacions aparegudes a l'inrevés d'aquest ordre), a Maragall tot se li capgiraria i deixaria de funcionar com un home mediterrani (segons la cabòria d'Unamuno), sempre pendent de la recepció dels estímuls externs. També quedaria en entredit el volcà interior de l'escriptor, que només entraria en erupció en moments puntuals (tesi de Gaziel). No, per a Moreta tot és dins des del principi, però ha hagut de suavitzar-ne la sortida, esperant el moment propici perquè el seu missatge íntim («credo») es pogués fer públic.

3. La intimitat: els amics postals

Encara que no sigui exactament un «credo», el que li bull dins el cap, i que només d'una manera laboriosa pot treure fora –fer públic–, Maragall no deixa de compartir-ho amb els seus íntims, i sovint ho fa per escrit, com més o menys tothom, ben mirat. Seria molt interessant fer una fenomenologia de la intimitat maragalliana, a partir del seu epistolari. Distingir els diferents tipus d'amistat, o examinar l'acte declaratiu de l'amistat mateixa, o el seu pressentiment abans de conèixer l'altre, o els diferents matisos de la retòrica de la fraternitat. I tot sovint, la consciència subratllada de la intimitat compartida, l'accés a la veritat interior de l'amic, a més de la convicció dialògica segons la qual és a través del contacte amb l'altre que es fa possible el pensament (una idea també molt orsiana que Maragall articula clarament en la privacitat de les seves cartes, mentre que Ors ho fa en molts dels seus textos teòrics, *públics*). Per fer això cal buscar tot un altre corpus textual respecte al que he seguit sobre l'«escriptor públic». Cal anar ara al corpus que configura l'epistolari, on l'escriptor privat s'estén minuciosament –i ja des de les primeres cartes als amics– a unes descripcions i

46 I. MORETA, *No et facis posar cendra*, op. cit., p. 25.

47 *Ibid.*, p. 285 i 286.

48 *Ibid.*, p. 286.

a un vocabulari de vegades molt matisats sobre els diferents significats de la intimitat. Algunes coses tot just s'han anat insinuant, a mesura que s'han editat seriosament diferents grups de cartes, com les adreçades als seus amics Josep Pijoan i Josep M. Lloret. Una fenomenologia com la que dic destriaria bé diferents tipus d'amistats –i, per tant, d'intimitats–, començant pels dos noms que acabo d'esmentar.

Lloret pertany, com Antoni Roura, a un cercle més íntim, la intimitat dels iguals, els que es tracten de tu (quan això és un distintiu important), i que entre ells es manifesten amb una franquesa i una rotunditat irrepetible en altres tipus de relacions personals. Amb Pijoan, Maragall hi té una amistat íntima, però revestida, donada la diferència d'edat i els respectius moments en què es troben en conèixer-se, d'un to de mestre/deixeble que determina un altre tipus de relació. I un altre nivell és el dels coneguts que s'atansen a la pàtem per demanar-li consell, o un pròleg, en el pitjor dels casos. L'eminent maragallià Joan Lluís Marfany ha mostrat el seu disgust lector davant tota aquesta colla de pidolaires de paraules d'acceptació i d'alè del mestre. Dins d'aquest grup caldria assenyalar subgrups i caldria establir quan una amistat traspasa el «llindar de la intimitat» (això és de Pierre Klossowski, quan se les veu amb una relació epistolar que no passà d'aquest llindar).

La relació epistolar amb Víctor Català és tot un altre cas, molt peculiar. L'escriptor se li adreça per protestar amb una mal continguda impertinència per la crítica que li ha fet Maragall en un article. Aquest, sempre tan sensible, mira com disculpar-se'n, però quan l'escriptor agreujat es presenta tal com és, sense la màscara sexual amb què signa els seus escrits, Maragall li ve a dir que prefereix que mantingui la careta de mascle, que el fa sentir més còmode, i així segueixen la relació epistolar, *d'home a home*.

Les cartes a Pere Coromines denoten tota una transformació: passa de la primera carta que li escriu, tot tancat en si mateix, dins d'una dialèctica amb l'interlocutor d'«home d'acció/home de contemplació» que al final acaba per ser una mica discutible (22 de gener de 1902), fins a la darrera, on es mostra tan extravertit i polític que li arriba a donar permís perquè publiqui l'epístola, si ho creu convenient (23 d'abril de 1910).

I encara hi ha les cartes dels amics poderosos, si és que se'ls pot considerar realment amics (amistat i poder?): a Prat de la Riba li dona sempre aquest tractament en l'encapçalament de cada missatge, però en cap cas es pot parlar d'una relació amistosa de veritat, com tampoc amb Torras i Bages. Sobre aquesta relació, el secretari del bisbe va escriure un text ditiràmbic.⁴⁹

49 Josep DACHS, «L'esperit del poeta», article del 1923, recollit com a pròleg a *Torras i Bages/Joan Maragall. Un diàleg començat abans de conèixer-se i que transcendeix a la mort*, ed. de Joan Antoni Maragall, Barcelona, Ariel, 1961. Aquest text és tot un compendi d'una retòrica pomposa de l'amistat amb forçats models clàssics, encara que només sigui per l'abús de la sensibleria en l'ús, per exemple, de la «dolçor» i la «dolcesa» de les relacions entre els suposats amics (en un sol paràgraf, entre p. 12 i 13, aconsegueix encabir onze vegades els termes). Moreta, per la seva banda, i amb raó, modera molt la percepció de la relació d'amistat i admiració entre Maragall i Torras i Bages, «que –desenganyem-nos d'una vegada!– no va existir mai»; vg. I. MORETA, *op. cit.*, p. 19, i novament, p. 210.



El tall públic/privat, a les cartes, semblaria que es decanta cap al segon terme, però això no deixa de tenir el seu punt dubtós. No només perquè una carta té una estranya condició d'exterioritat, d'alguna manera ja pública, sinó perquè el mateix escriptor juga tot sovint amb la viabilitat de dotar d'efectiva publicitat una determinada missiva. Això, a part d'haver considerat que escriure un article a la premsa li sembla una manera d'adreçar una carta a un destinatari desconegut («escribo una carta sin saber a quién», i ho diu en un article per al diari).⁵⁰ O, en un altre cas al que ja m'he referit més amunt, quan es posa a imaginar la vivor originària d'un text determinat, parlant d'assaborir només amb la imaginació l'oralitat primigènia del seu autor, no troba un millor exemple que el de les epístoles paulines.⁵¹

Una cosa similar també es pot trobar en comentaris privats. Per exemple, en una carta a Carles Rahola assegura que li plauen tots els seus «treballs pel públic», però que prefereix les seves cartes pel que tenen de més directe i vibrant; i aquí es veu que les paraules en la intimitat, malgrat que escrites, no sempre estan condicionades per la suposada superioritat de la paraula pronunciada: també vibren per carta. I passa a argumentar coses similars a les ja assenyalades dels articles del corpus textual sobre la influència que suposa el públic lector en l'escriptor.⁵²

Amb un sentit més directe, diguem-ne més material, en altres ocasions Maragall empra el format com una manera de fer públic un text: de vegades es tracta d'un recurs estilístic, com ara l'article «Carta a una senyora» (1911), però en altres arriben a ser cartes de veritat. Ja m'he referit a l'última adreçada a Pere Coromines, per tenir un contingut tan netament polític (*publicable*, doncs) que li dóna permís perquè la lliuri a la premsa. Tota una altra cosa és la lletra amb què contesta al jove poeta que li ha demanat un pròleg per al seu primer llibre de versos, i que Maragall contesta que, com a molt, pot escapar-lo amb la mateixa carta que li envia, on explica que no considera els poemes prou madurs per fer-los públics, i menys encara en forma de llibre. I el poeta novell la incorpora com a pròleg, perquè es veu que val més un pròleg desautoritzador de la patum que el no-res.⁵³

III. L'obra pública privada

1. Retorn a l'espai públic: la «soledat exterior»

Un cop retirat torna, però no de la mateixa manera. No es retira del tot i tampoc no acaba de tornar ben bé –d'això es tracta. És com si a partir d'un cert moment portés el silenci dins, malgrat no deixar d'es-

50 J. MARAGALL, «Evocación», dins OC, II, p. 235.

51 ID., «El libro ideal», dins OC II, p. 207.

52 «En tot lo que es fa pel públic expressament, hi ha sempre, encara que un no vulgui, la preocupació del públic, una mena de suggestió que ens fa canviar el to de la veu, és a dir, el to de l'expressió, i per acció reflexa fins el to del pensament. Jo ho dic per lo que he patit això, i de l'esforç que havia de fer per a ésser natural, personal, sincer»; ID., carta a Carles Rahola, 26 de desembre de 1904, dins OC I, p. 1067-1068.

53 ID., «Carta pròleg a *Vora els estanys*, d'I. Soler i Escofet», 1904, dins OC I, p. 839-841.

criure. Ell mateix podria al·legar que el seu «credo» (em quedo amb el terme) ja l'havia deixat enunciat en la banda negativa de l'article clau de tot plegat, «El derecho de hablar»:

Yo dudo; luego me callo. — Yo desespero; luego me callo. — Yo no tengo que decir más que lo que los otros han dicho ya; pues me callo también.⁵⁴

En privat, no gaire dies més tard d'haver publicat aquestes paraules, repeteix la mateixa idea en una carta a Coromines: «no em sento amb el dret a parlar sinó en els moments d'equilibri i serenitat».⁵⁵ El motiu és insistit després en altres cartes, quan ja ha passat a una retirada, un silenci més tangible, i modula això del dret/deure de parlar/callar: «Déu m'il·lumini per parlar o per callar».⁵⁶ O aquella sentència de to bíblic que ja he citat, que hi ha un temps per parlar i un temps per callar. El context d'aquesta última afirmació pertany a una d'aquelles vegades en què Maragall s'absté de respondre a un requeriment d'intervenció que li fa algú, amb l'argument de no voler encendre les passions i no dir en públic coses que presumiblement no serien enteses: «Ara no podria [parlar]: és massa tard o massa aviat. Perdoneu, doncs, que no us contesti públicament... per ara. Hi ha temps de callar i temps de parlar».⁵⁷

És la situació viscuda arran la Setmana Tràgica i les seves conseqüències que el sorprenen no ja sense tribuna pública, sinó capbussat en el silenci —o en un trànsit en què, «en lo poc que escric per al públic», ho fa a base de xiuxiueigs contemplatius i no gens polítics. I és llavors, quan es veu empès pels esdeveniments a parlar, que tem posar-se a cridar. La modulació callar-parlar-cridar no resulta fàcil. Són aquelles reflexions adreçades a Torras i Bages, escrites al seu secretari: «em fa l'efecte com si parlés amb sords, i instintivament crido, encara que comprenc que resulti de mala educació pels que hi senten». I aquí és on segueix la citada espera de la llum divina «per parlar o per callar».⁵⁸

Després torna a manifestar al bisbe el seu temor de si fa bé o malament «en dir tot lo que dic», o de dir-ho d'una manera massa abrupta. De fet, li demana una aprovació.⁵⁹ A gent més propera, com ara a Carles Rahola, els expressa el mateix en uns termes menys justificatius. Precisament a Rahola, quan li reconeix l'aspecte poc raonat i el to més aviat líric dels seus últims articles —els de la «darrera campanya»—, li diu que tot plegat necessita d'uns aclariments o matisacions que més o menys li fa a la carta i que «potser algun dia que vingui a tomb ho faré públicament».⁶⁰ O sigui que la prevenció d'expressar-se, barrejada amb el temor a desentonar (i cridar), va acompanyada d'una contínua retenció del que diu, a la vegada que anuncia una possible matisació posterior. El vaivé públic/privat no resulta unidireccional, de manera que «la intimitat a resguard del poder» no és una cosa que hagi obtingut d'una

54 ID., «El derecho de hablar», dins OC, II, p. 178.

55 ID., carta a Pere Coromines, 22 de gener de 1902, dins OC I, p. 957.

56 ID., carta a Josep Dachs, 26 de desembre de 1909, dins OC I, p. 966.

57 ID., carta a Josep Rogent Pedrosa, 3 de maig de 1910, dins OC I, p. 1087.

58 ID., carta a Josep Dachs, 26 de desembre de 1909, *op. cit.*, p. 966. En una altra banda he explorat amb un diferent enfocament —més metafísic— aquest parlar/callar; vg. A. MORA, *Mite i raó política en Joan Maragall*, Quaderns Fundació Joan Maragall, núm. 47, 2000.

59 ID., carta a Josep Torras i Bages, 14 de setembre de 1911, dins OC I, p. 1157.

60 ID., carta a Carles Rahola, 19 de setembre de 1911, dins OC I, p. 1086.



manera tan segura, només pel fet d'haver-s'ho proposat. En realitat, és un resguard improbable. Potser hauria d'haver posat jo un senyal d'interrogant en el títol amb què encapçalo aquest assaig, i corregir així la fórmula de Lukács –però ella mateixa ja és una crítica de la pretesa simplicitat del moviment de retirada de la vida pública; i al final he forçat la traducció per aconseguir una ambigüitat en l'expressió que convé a la crítica en qüestió.⁶¹

També és cert que Maragall no acaba d'abonar la simple contraposició de les esferes pública/privada, i cada vegada menys, a mesura que passa el temps i experimenta les tensions a les quals es veu exposat, tant quan *surt* com quan intenta resguardar-se del *defora*, i el cap i a la fi aquest no és l'únic àmbit del poder. A la vegada, es malfia del mer discurs contra el poder, en un convenciment que no és només de l'últim Maragall, de l'escriptor que s'ha retirat sense fer-ho del tot, i que ha tornat a la palestra pública tot tensat cap endins. Molt abans –com a lector de Nietzsche que és– ja s'ha manifestat contra la pretensió d'anar contra el poder pel sol fet de ser poder, i no admet la fàcil pretensió que hi ha un constant assetjament colonitzador del poder envers l'àmbit íntim.⁶²

Realment, no es podria precisar en quin moment Maragall sent eixamplar-se-li la «soledat exterior», perquè no és una cosa que li passi de cop i volta.⁶³ La constatació que *allà fora* estaria indefugiblement

61 L'in dic fórmula a l'expressió que György Lukács manlevà de Thomas Mann i que aquí obté una ressonància peculiar (com a mínim, complementa i desencanaix alhora el referent habermasià que he assenyalat al principi). Lukács cita admirativament unes paraules de Mann amb les quals retratava el procés de retirada de l'intel·lectual burgès de la vida pública (de les seves «responsabilitats»), vers una insegura intimitat, pretesament resguardada del poder. En la seva maduresa, Mann considerava que «la burgesia» havia emprès aquesta retirada arran les fracassades revolucions de 1848, amb Richard Wagner com un cas exemplar. Lukács, que sentia una simpatia prou coneguda per Mann, es quedà amb l'expressió per convertir-la gairebé en un lema. Aquestes són les paraules de Mann: «Recorregué [Wagner] el camí de la burgesia alemanya: de la revolució al desengany, al pessimisme i a una intimitat resignada, resguardada del poder exterior» («einer resignierten, machgeschützten Innerlichkeit»); cito de György LUKÁCS, *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten*, Berlín, Luchterhand, 1964, p. 518. El de Lukács és un assaig de 1945 sobre Mann que tot just té trenta pàgines –i el lema retallat «intimitat a resguard del poder» és repetit fins a una desena de cops. També el repeteix en un altre assaig de 1948, igualment dedicat a Mann, on la fórmula apareix sis vegades (i encara cita la frase manniana, però aquí un sol cop, en el seu gran llibre grinyol *La destrucció de la raó-Die Zerstörung der Vernunft* [1954], vol I, Darmstadt, Luchterhand, 1973, p. 180). Aquest lema té una petita història espanyola, que consisteix a referir-lo directament escurçat, indicant la paternitat de Mann i no sempre la intermediació de Lukács, malgrat ser obvi que la citació es fa a partir d'ell. Així, Jacobo Muñoz, que és el traductor del text al castellà (en una traducció que s'embala tant amb el lema que alguna vegada l'ofereix sense que estigui a l'original: G. LUKÁCS, *Thomas Mann*, Barcelona, Grijalbo, 1969), en un assaig seu, sense referir-se en aquest punt a Lukács, al·ludeix a l'«apreciación positiva [per part de Mann] del sereno ejercicio de una intimidad al resguardo del poder, de la medida y del "justo medio"»; vg. Jacobo MUÑOZ, «Thomas Mann: crónica de una decadencia», *Revista de Occidente*, núm. 17, març de 1977, p. 13. No cal precisar que per a Mann, amb o sense Lukács pel mig, aquesta apreciació no és gens positiva ni senyal de cap mesura, tot el contrari: més aviat correspondria a una visió de Serenus Zeitblom, a qui cal no confondre amb Mann. Eugenio Trias fa una cosa semblant en el seu llibre sobre Mann, on emparenta Maragall amb l'escriptor alemany i que, no cal dir-ho, aquí no resulta gens inoportuna. Al marge de la manera inversa d'on senten que els ve la llum (del nord o del sud), Trias indica una sèrie de coincidències entre els dos autors, una de les quals és haver arribat a ser escriptors «oficials» (jo evito aquest qualificatiu, que em sembla inadequat), sense per això «hipotecar, antes al contrario, una *intimidad* al resguardo de esa vida pública en la que, por imperativo ético, se hallan inmersos»; vg. Eugenio TRIAS, *Conocer Thomas Mann y su obra*, Barcelona, Dopesa, 1978, p. 26. És l'autor qui subratlla el mot «intimitat», però sense anotar-hi cap referència a Lukács, de qui em sembla evident que procedeix la referència.

62 Queda expressat en un dels últims escrits de la primera tongada de col·laboració al Brusi, un que ja he comptat més amunt entre el corpus textual maragallià sobre el dret i els drets, i que mereixeria una lectura minuciosa que anés més enllà dels, d'altra banda innegables, tics profundament conservadors que hi mostra. Es tracta de «Justicia social», de 1903. Pel que aquí interessa, cito: «Lo que no comprendo ni me siento dispuesto a fomentar siquiera con mi silencio [vet aquí el deure de no callar], es el espíritu de rebeldía y el espíritu de odio contra todo poder sólo porque es poder, contra todo gobernante sólo porque es gobernante, contra todo instituto armado sólo porque cohibe o castiga mis malas pasiones»; vg. J. MARAGALL, «Justicia social», dins OC II, p. 679. El tòpic poder/intimitat que dic ha estat recentment plantejat de la manera més barroera possible per Eustaquio BARJAU, *Música, sentimiento, poder*, València, Pre-Textos, 2017, p. 44: «El gran ideal del poder: la abolición del espacio íntimo».

63 L'expressió «soledat exterior» li ve inspirada a Maragall en saber que Rahola s'ha posat a estudiar alemany: «Així vostè va poblant la seva soledat exterior»; ID., carta a Carles Rahola, 24 d'octubre de 1905, dins OC I, p. 1072.

tot sol no hauria de permetre laments somiadors del tipus de Josep Benet («si no s'hagués trobat tan sol...»), que pertanyen a un conjunt de beatífiques lectures catòliques dels anys seixanta, que semblaven afirmar que Maragall s'avançà en cinc dècades a l'esperit del Vaticà II.⁶⁴ A aquestes lectures no els quadrava que el «Cant espiritual» fos el resultat de la «soledat exterior» del poeta –també se'n podria dir *soledat política*– o que fos el senyal, segons la visió de Valentí Fiol, discutida per alguns d'aquells catòlics, d'«una noble i serena afirmació d'independència».⁶⁵

Si no és per aquesta inextricable solitud exterior, o política, no s'entén l'estranya capacitat del Maragall madur d'encarar-se moralment a la «ingovernable» Barcelona del moment (versió de Gabriel Ferrater), o de condensar les pulsions psicològiques d'aquella burgesia, en expressió de Joan-Lluís Marfany. I el poeta n'és perfectament conscient. Per exemple, quan rememora el moment en què, efectivament «isolat enmig de la fúria repressiva», havia intentat fer canviar l'opinió pública per evitar l'aplicació d'una sentència de mort.⁶⁶

Així no es «malentén» tant el «Cant espiritual» quan se'n fa una lectura política (això que amoïnava tant a Tomàs Garcés), sobretot si se segueix la lògica especulació de Glòria Casals, quan ha assenyalat la possibilitat que aquest poema s'hagués originat com unes paraules del comte Arnau a Adelaisa, convertint-se-li, pel gruix que anava prenent com a poema, «en confidència íntima».⁶⁷

La intimitat queda tan exterioritzada, llegides les coses així, i tan polititzats els neguits (i els goigs), que no sona tan estranya aquella afirmació de Pere Coromines, per a qui la influència de Maragall arribà a ser tot un model per a les formes amoroses d'una certa generació, la seva, fins al punt de sostenir que influí en una crescuda demogràfica del país.⁶⁸ Vist això, sona com una contundent confirmació la recomanació feta al jove Carles Rahola: «Oh!, sia pare!».⁶⁹ Seria difícil d'imaginar una major exterioritat de la intimitat entre un escriptor i el seu públic.

64 Moreta fa seva la tesi de Benet; vg. I. MORETA, «Joan Maragall, articulista i intel·lectual», *op. cit.*, p. 291, i Josep BENET, *Maragall i la Setmana Tràgica*, Eds. 62, 1992, p. 219.

65 Pere Maragall ha recollit la crítica de Josep M. Calsamiglia i Jordi Maragall a la lectura –no sé si aquí és on se n'ha de dir «canònica»– del «Cant espiritual» per part d'Eduard Valentí Fiol; vg. Pere MARAGALL MIRA, «Una noble i serena afirmació d'independència? Correspondència a l'entorn del comentari filològic d'Eduard Valentí Fiol sobre la gènesi del "Cant espiritual" de Joan Maragall», *Haidé*, núm. 4, 2015, p. 65-90. Vaig anomenar «soledat política» una variant de la «soledat exterior», en un assaig que tenia com a referent tot un altre escriptor, de la mateixa època; vg. A. MORA, «De la soledad política. Incursiones en la selva oscura de Pío Baroja», dins *Clarines de pluma. Homenaje a Antonio Regalado*, ed. de Vincent Martín, Madrid, Síntesis, 2004, p. 233-252.

66 Es tracta novament d'una confidència adreçada a Carles Rahola, el 3 de juliol de 1911, on recorda l'intent de publicar «La ciutat del perdó», «isolat enmig de la fúria repressiva, intentava una girada en l'opinió del públic i, consegüentment, en la conducta del govern»; vg. OC I, p. 1083.

67 Glòria CASALS, «Cant espiritual», dins J. MARAGALL, *Poesia. Edició crítica*, ed. de G. Casals, Barcelona, La Magrana, 1998, p. 813.

68 Pere COROMINES, *Del meu comerç amb Joan Maragall* [1935], dins ID., *Obres completes*, Barcelona, Selecta, 1972, p. 1138: «No sé que s'hagi fet cap estudi seriós d'aqueixa acció d'En Maragall damunt dels homes del seu temps. Però jo us dic que no fou per una coincidència casual que abundaren en un país com el nostre, de natalitat restringida, els pares de molts fills entre els que foren joves a les darreries del segle dinovè».

69 J. MARAGALL, carta a Carles Rahola, 24 de gener de 1905, dins OC I, p. 1069.



2. Obra privada pública

He reiterat l'expressió «escriptor públic» entre les maneres com Maragall esmenta la figura del «publicista» o de l'«intel·lectual». I he indicat el lloc on l'empra, l'article «Examen de conciencia», de 1905. També em podria haver referit a l'ús de la mateixa expressió almenys en una carta privada, adreçada a Unamuno, el 1907.⁷⁰ No es tracta d'una qüestió d'erudició (res, en aquest article meu, ho és), sinó de l'interès per ser precís amb el text i amb el context: en el primer ús em referia a la condició pública de l'escriptor i les objeccions a aquesta mateixa condició per part de Maragall; en el segon ús, ara, he passat a l'altra banda, a la de la intimitat, per veure què en diu, què en pensa l'escriptor davant i entre els amics i coneguts. Amb el temps, amb les successives capes de lectures que inevitablement s'acumulen i se sobreposen, la percepció i la importància donada a la frontera entre textos públics i privats es desdibuixen. És el destí dels textos que perduren en el temps.

No hi ha hermenèutica que s'hi resisteixi. L'interpret assenyala els diferents àmbits de l'escriptor, quan és públic, quan privat i quan íntim, però els franqueja tot sovint. És part del seu ofici: els distingeix i alhora els barreja. De vegades empra els textos personals per explicar els textos públics –l'obra publicada en vida–, però sovint s'inverteixen les coses i sembla com si aquests fossin l'objecte d'interès de l'escriptor del qual es tracta.

Maragall no se n'escapa. Quintana Trias, per exemple, fa una reconstrucció molt detallada de la ideació i la composició de l'«Elogi de la paraula», un text eminentment públic, ja que va ser pronunciat com a conferència i imprès tot seguit, més d'un cop. És una anàlisi minuciosa del text, però inevitablement també se serveix –seria absurd que no ho fes– de documents privats, com ara les cartes adreçades a Pijoan, i que revelen l'elaboració interior del text. L'interpret va contínuament del text públic als rerefons privats i íntims. El fet és encara més interessant si tenim en compte que es tracta d'un text clau de la «paraula viva», i que el mateix Quintana vol posar els punts sobre les is perquè considera que seria més exacte circumscriure aquesta expressió cabdal de la poètica maragalliana a un ús més exacte i decididament restrictiu, «primitiu», arriba a dir.⁷¹

Un altre exemple és el de Moreta, quan llegeix conjuntament, en una via oberta per Josep Benet, l'article «L'església cremada» i l'epistolari d'aquell moment, complementant coses dites en públic –per al públic– amb coses dites en privat –a persones concretes–, de manera que a l'article en qüestió parla del comportament de «les turbes» en la crema de les esglésies, mentre que per carta, a Cambó, diu que, de fet, de turbes n'hi ha dues: la popular (l'esquerrana, la revoltosa, la dels «negres», segons una expressió de l'època) i l'oficial (la dretana, la dels benestants, «la burgesia», els «blancs»). Cal reconèixer que no és el mateix, i no seria exacte, dir que Maragall parla de dues turbes si no s'especifica que en

⁷⁰ En aquests termes: «en realidad yo no soy un escritor, es decir, escritor público: y cada día siento más repugnancia a hablar en público como no sea que las palabras me salten por sí solas por plenitud de vibración»; vg. la carta a Unamuno de 7 de març de 1907, dins Miguel de UNAMUNO, J. MARAGALL, *Epistolario y escritos complementarios*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1971, p. 62-63.

⁷¹ L. QUINTANA TRIAS, *op. cit.*, p. 126 i sg.

el text públic (publicat) només titlla de turba a la gent revoltada, de manera que l'agosarada i profunda matisació feta en privat és d'una incidència política molt menor.⁷²

L'edició dels papers privats de Maragall és una història prou coneguda. Va ser el resultat de la perspicac acció de la família (vídua i fills), endegada molt poc després de la mort de l'escriptor, per aplegar tots els papers pòstums haguts i per haver: la recaptació de l'epistolari, amb alguna reticència inicial (per part de Josep Pijoan, per exemple); la lenta creació d'un arxiu; les edicions de les diferents obres completes, ja el 1912, i després les dels Fills, la de Selecta i les que han de venir. Tot això suposa, en bona mesura, una reconstrucció de la privacitat de l'escriptor, que queda convertida en una obra pública. Una obra que, com passa amb tot gran escriptor, no acaba mai de completar-se: sempre hi ha una carta que apareix per afegir, sempre hi ha un nou criteri –filològic, historiogràfic– que millora l'edició d'un text. Per això avui seria inimaginable no incloure l'epistolari en unes noves obres completes –suposaria confegir unes obres incompletes, l'existència de les quals obligaria a dependre de les edicions anteriors. Més aviat el que serà digne d'esperar és que s'hi afegeixin més cartes (les adreçades a l'esposa, per exemple), i que s'editin totes amb uns criteris més fiables.

L'edició dels diferents papers privats –com a mínim des que Miquel d'Esplugues publica les notes autobiogràfiques, encara que a la seva manera– suposa que aquests es reuneixin amb els papers públics. Llavors es pot parlar pròpiament de l'obra o del pensament de l'escriptor, dues coses que no són exactament el mateix i que pressuposen sempre una reconstrucció de materials textuais. Els papers privats que es fan públics després de la mort de l'autor (amb les excepcions que sigui: les cartes publicades en el seu moment per decisió o amb el permís de Maragall en persona) atorguen la condició de pòstum a la mateixa obra o pensament al qual s'incorporen.

Tanmateix, ni la mort tanca l'obra. Que una obra no és una cosa feta d'una vegada per totes, sinó que es va fent, ho afirma el mateix Maragall *en vida*, per exemple quan parla de les tres parts del poema del comte Arnau com una unitat assolida sense una previsió inicial: el temps i les penes de la seva elaboració –del personatge, però també de l'autor– equivalen al «purgatori popular»; i «fer de la vida humana, terrena i ultraterrena, una sola cosa» pot ser entès no només com el sentit «de la meua vida», sinó també de l'obra, és a dir, que l'obra uneix elements de diferents mons.⁷³ Pel que fa el pensament, l'escriptor tenia la idea que –ho he assenyalat– tan sols es pot parlar del que s'expressa en un moment donat, en

72 I. MORETA, «Joan Maragall, articulista i intel·lectual», *op. cit.*, p. 291-293.

73 Son paraules de la coneguda carta a Joan Pérez Jorba, de 14 d'abril de 1911, dins OC I, p. 1012. En termes semblants, a Carles Rahola, 6 de juliol de 1911, dins OC I, p. 1084. Amb les cartes, ara que parlo de franqueigs que van del públic/privat al públic vivent/pòstum, hi ha un efecte de parusia –inevitable en les comunicacions a distància, sense *cos present*– que un corresponçal de Maragall va saber reflectir per carta a un tercer, en vida del poeta. Es tracta d'un escriptor que havia conegut Maragall en una estada a Barcelona i que més tard, en rebre una carta del poeta, explicava a Carles Rahola: «En mi casa está Maragall, mejor dicho, está su espíritu grande, luminoso, que el correo trajo metido en una carta [...] Su llegada de esta manera brusca en una mañana azul [...], sin esperarle –porque era demasiada honra para mí– me ha llenado de estupor... y perdone usted que me marche, porque él espera... y esos hombres no pueden hacer antesala»; vg. carta de José Pérez Andreu a Carles Rahola, recollida dins *Els epistolaris de Carles Rahola*, ed. de Narcís-Jordi Aragó i Josep Clara, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998, p. 168. Tampoc no és sobrer pensar que aquest escriptor avui només sigui conegut, es publiqui alguna obra seva, encara que només alguna carta com aquesta –i així sobrevisqui– per la seva condició de corresponçal ocasional de Maragall.



cada text. Unamuno ho percep així, ho amplia i alhora ho expressa d'una manera que no sona gaire maragalliana, però que a mi em sembla que li convé: considera que Maragall és un d'aquests escriptors que pensen tot escrivint, «que escriben acaso para pensar y no piensan para escribir».⁷⁴

I travessant d'una vida a l'altra, els escrits públics («vivents», com la paraula, perquè s'han llegit en el moment de ser publicats) i els privats («pòstums», apareguts després de la mort de l'autor) componen una obra a la que es van afegint nous lectors, alguns que no havien nascut ni en temps de Maragall, i d'altres que no han nascut encara ara, si ens posem així d'optimistes (la comunitat lectora, segons Bataille). Res d'estrany, en un escriptor que s'adreçava en un article de diari als vius i als morts.

Rebut el 15 de novembre de 2017
Acceptat el 4 de desembre de 2017

⁷⁴ M. de UNAMUNO, «Leyendo a Maragall» [1915], dins M. de UNAMUNO-J. MARAGALL, *Epistolario y escritos complementarios*, op. cit., p. 153. És exactament el que deia Michel Foucault: escric per veure què penso. Una altra cosa –de fet, la contrària– és quan es parla del «pensament» de Maragall (Trías, o Moreta). Cal considerar que es tracta del confegiment d'un ens ideal que sembla donar per constituït aquest pensament abans que l'escriptor es posi efectivament a escriure (i d'aquí el «credo» de Moreta).



JORDI MIR GARCIA

Universitat Pompeu Fabra
jordi.mir@upf.edu

JOAN MARAGALL: UN ARISTOCRÀTIC PLATÒNIC PREOCUPAT PER LA DEMOCRÀCIA

Resum:

El creixement de les idees i les reivindicacions democràtiques preocupen Joan Maragall. Entén que han arribat per quedar-se i cal pensar les limitacions que té aquest pensament polític per les condicions del poble que hauria de governar. L'article vol aproximar-se a les reflexions de Maragall sobre la democràcia, i també sobre l'aristocràcia, que hauria de tenir, al seu parer, totes les virtuts per exercir el govern. Unes reflexions que connecten Maragall amb destacats pensadors de l'època que escriuen des de la mateixa preocupació. Unes reflexions que avui ens poden ajudar a pensar unes societats que es volen democràtiques.

Paraules clau: Joan Maragall — política — democràcia — aristocràcia — John Stuart Mill — sufragi electoral

Abstract:

The growth of ideas and the democratic demands concerned Joan Maragall. He understands that they have arrived to stay and that it is necessary to think about the limitations that this political current has in terms of the conditions of the people it must govern. This article interrogates Maragall's reflections on democracy, and also on the aristocracy, that must have, according to him, all the virtues needed in order to govern. These reflections link Maragall to outstanding thinkers of the period who wrote from the same sense of concern. Today, these reflections can help us think about the democratic societies we want.

Key words: Joan Maragall — politics — democracy — aristocracy — John Stuart Mill — electoral suffrage

0. Introducció

El advenimiento de la democracia a la política y hasta a lo que no es política de los pueblos, es hoy un hecho cuya legitimidad, cuyas consecuencias, cuya relativa oportunidad puede discutirse, y da verdaderamente grandes motivos de duda y de discusión; pero es una realidad innegable, es un hecho. Y como hechos de tal magnitud y tal universalidad no se presentan nunca en la historia casualmente, como nunca resultan efímeros e ineficaces, ni pueden borrarse y tomar otra vez las cosas desde antes de su aparición; como la Historia no se equivoca nunca ni hay camino perdido en ella, sino que los hechos históricos llevan su razón de ser en sí mismos, en su mera aparición y existencia, de ahí que el hecho democrático merezca ser considerado con atención y serenidad, para poder ver lo que hay en él de circunstancial, de pasajero, de aparente, de injusto, y separarlo de lo real, de lo sustantivo, de lo lógico que el mismo aporta al caudal humano.¹

¹ J. MARAGALL, «La democracia», *Diario de Barcelona*, 18 de març de 1893. Totes les citacions són extretes de: J. MARAGALL, *Obres completes*, vol. I i II, Barcelona, Selecta, 1960-1961. Les referències a aquesta edició es faran emprant els acrònims OC I i OC II (en aquest cas, OC II, p. 352).

Així començava l'article titulat «La democràcia» que Joan Maragall va publicar al *Diario de Barcelona* el 18 de març de 1893. Som a finals del segle XIX i l'autor està pendent d'alguns dels principals debats que van marcant l'evolució del pensament polític. Els seus articles publicats a la premsa de l'època ens poden ajudar a analitzar i a estudiar la seva vessant de pensador polític amb voluntat d'intervenció pública. Amb qui dialoga? Quines posicions defensa? Què seria una societat justa per ell? Què ens pot aportar als nostres plantejaments actuals, siguin els que siguin? Aquest article vol partir d'aquestes preguntes per reflexionar al voltant d'un Maragall preocupat per les transformacions socials que està observant a la seva societat i a d'altres que considera properes. Un Maragall internacional, lector de publicacions estrangeres on trobar referents per pensar present i futur.

1. La democràcia que neix

La democràcia, com ens diu Maragall, està arribant a societats que no han merescut aquest nom anteriorment. Convindria definir què és democràcia per ell i també per aquelles persones amb qui ell dialoga. Sabem que és un concepte que no sempre s'interpreta de la mateixa manera, ni al llarg de la història ni en un moment històric concret. D'entrada, ens diu que l'adveniment de la democràcia és innegable. És un fet. Una societat democràtica, al seu parer, consistiria en «un pueblo democrático [que] tiene derechos individuales, sufragio universal, jurado, libertad de imprenta, de reunión, de cultos, etc., etc.».² La democràcia no l'acaba de convèncer, vol discutir-ne la legitimitat i les conseqüències.

Aquesta voluntat inicial ja ens hauria de fer destacar la seva rellevància en el nostre present. Avui no es discuteix obertament sobre la legitimitat i les conseqüències de la democràcia. Tinguem present que Maragall està qüestionant la democràcia com a model, no pas com un cas o una aplicació concreta. Avui existeix un qüestionament com segurament mai abans havia existit de la democràcia en la qual, suposadament, vivim. Qüestionem una societat, un país que es presenta com a democràtic, però que a molts no els ho sembla. Cal assenyalar l'evolució que, a Catalunya, ha arrossegat crítiques i objeccions al procés de democratització –que s'esmerçava per deixar enrere el franquisme– i als seus resultats, en un moment històric com és l'actual, principi del XXI, en el qual han anat creixent les veus dissidents. Uns discursos, que eren minoritaris, que es movien en els marges, en els nostres dies estan ocupant la centralitat de l'espai del debat públic.

Ara bé, Maragall assumeix l'adveniment de la democràcia i ho fa críticament. D'entrada ens planteja un qüestionament a partir del que considera el fonament necessari perquè pugui existir la democràcia, el *demos*. Si la democràcia descansa en el poder pel poble, necessitem un poble capaç d'exercir allò que el poder demana. Disposem d'un poble capaç per fer-ho?

Para constituir una democracia viable, lo primero que se necesita es un pueblo democrático. Y es muy extraño que una verdad tan sencilla haya escapado a la penetración o a la buena fe de algunos que en ciertos Estados actúan de grandes demócratas.³

² *Ibid.*, p. 353.

³ *Ibid.*



Entén que un poble democràtic ha de tenir unes mínimes característiques, però com arribar a elles?
Ens dirà:

Un pueblo democrático tiene derechos individuales, sufragio universal, jurado, libertad de imprenta, de reunión, de cultos, etc., etc.; pues démosle a nuestro pueblo sufragio, jurado y todas las libertades imaginables y cádate un pueblo democrático hecho y derecho. Este raciocinio equivale al siguiente: un hombre formado y robusto bebe, fuma, se afeita, levanta arrobos de peso, sube cuestras escarpadas, usa armas, etc.; pues cojamos un ser humano, aunque sea un sietemesino imberbe y escrofuloso, démosle licores, que fume, que se afeite, que se fatigue, que use armas, y héte aquí convertido en hombre. El muchacho resultará enteco, atrofiado, matón, vicioso... pero se habrán salvado los principios.⁴

Maragall es mostra clarament preocupat pel procés que ha de portar una societat a esdevenir democràtica, per les característiques de la població que li haurien de donar vida. Sembla tenir clar que el conjunt de les persones no tenen la capacitat necessària per poder fer-ho. I no accepta que no es treballi per formar i capacitar la ciutadania. No apunta a continguts concrets, això seria més aviat adoctrinar. Assenyala la responsabilitat de qui pot i fer-ho i no ho fa:

¿Green Vds. que en la cátedra, en el libro, en el periódico, en la conferencia, han procurado hacer pueblo, explicando a éste sus deberes antes de hablarle de derechos que todavía no tiene; que han procurado ilustrarle, elevarle, hacerle digno de aquellas doctrinas? Nada de eso. Los grandes demócratas han dejado la cátedra vacía días y días, el libro no ha parecido, el periódico sólo ha servido para alimentar odios personales y disputas de pandilla, la conferencia se ha convertido en *meeting* populachero; los grandes demócratas lo han abandonado todo para correr al colegio electoral y allí preguntar al muchacho que ya ha empezado a olvidar sus sufrimientos, pero que está tan raquítico, tan imberbe y tan poco hombre como antes: «¿Quieres volver a fumar, a beber y a calaverear?». Y los bajos instintos del enfermizo le han obligado a gritar: «¡Sí!», haciéndole la boca agua. Y los grandes demócratas han levantado la cabeza y han dicho: «¿Lo ven ustedes? Ya le tenemos hecho un hombre. El pueblo quiere la república: hay que dársela».⁵

I conclou amb claredat i contundència:

Para hacer de nuestro pueblo un pueblo democrático (después de examinar atenta y desinteresadamente si, dadas sus condiciones de raza y de temperamento, podrá llegar a serlo algún día) es necesario vulgarizar, hacer penetrar en él ideas y teorías como las expuestas en *Los Héroes*, de Carlyle, por ejemplo.⁶

4 *Ibid.*
5 *Ibid.*
6 *Ibid.*

Què li interessa a Maragall de Carlyle?⁷ En ell troba una crítica a la democràcia, com en altres autors que llegeix. La mateixa emergència de la democràcia està generant moltes respostes que s'hi enfronten. Hi ha qui la veu com un desafiament. Maragall està al costat d'aquestes reaccions crítiques que anuncien greus riscos pel que pot suposar la democràcia, però vol aportar uns matisos personals al discurs. Això l'apropa a Carlyle. Aquests autors no s'esmercen per evitar la democràcia, tornant enrere o creant alternatives que no han existit fins ara. Busquen la manera en què, dins l'espai democràtic, la majoria no vagi en contra d'allò que és millor:

Carlyle, lejos de tales sueños inútiles, aunque es claro que sin salir del reino de la esperanza, imagina un triunfo racional de los mejores dentro de la democracia misma, no anulándose ésta, sino elevándose hasta el punto ideal de entregar su poder, suyo, sin duda, en manos de los que más saben, esto es, de los virtuosos y expertos, de los que tienen un ideal de realidad, de los que saben lo que pide la vida social en tal instante.⁸

En la seva concepció, la democràcia s'haurà d'identificar amb un canvi d'equilibri entre una societat que havia d'estar regida per criteris de mèrit, l'aristocràtica, a una altra on ara allò que comptarà és la majoria. Passem de la qualitat a la quantitat. I a Maragall i a Carlyle el que els interessa és la qualitat de la virtut, l'expertesa, el coneixement, la intuïció... Aquestes qualitats no s'escullen per majoria, tenen a veure amb altres característiques. I tanmateix, consideren que no poden donar l'esquena a la democràcia, perquè saben que ha arribat per quedar-se. Hi ha motius que ho justifiquen. Ara es tracta d'aconseguir que la quantitat sigui de qualitat o que la quantitat sigui capaç de reconèixer la qualitat i triar-la. Com passar de l'aristocràcia, que aspira al fet que la qualitat governi per ella mateixa, a la democràcia, que hauria d'aconseguir que la població esculli la qualitat?

Maragall té dubtes que això pugui passar. A Carlyle, hi afegeix un altre autor de qui es sent proper en aquesta qüestió i que li ofereix una formulació teòrica que voldria que esdevingués real. És Ernest Lavisse –un historiador francès que Maragall presenta com a savi– qui planteja que tota veritable democràcia no pot viure sense una aristocràcia i fa la comparació amb un animal vertebrat que no pot viure sense sistema nerviós. No obstant això, Maragall es pregunta on és el poble que tingui prou enteniment i que estigui disposat a lliurar el seu poder a mans de qui és realment millor. I també apunta al que pot ser una crítica a les aristocràcies existents: on trobarem les aristocràcies aptes pel sistema nerviós de les democràcies? Així, doncs, uneix en la seva crítica poble i aristocràcia. I dirà que a Espanya no hi ha solució ni cap a una banda ni cap a l'altra. Ens trobem amb un Maragall molt clar: «con igual entusiasmo vota a Salmerón que votaría al Bobo de Coria si se presentara como candidato republicano». No hi ha ni poble ni aristocràcia: «aquí no hay más clase directora que la respetable clase de los caciques; los demás todos somos dirigibles: falta vigor y falta cultura».⁹ Falta qui senti veritablement l'ideal democràtic i tingui prou autoritat per comunicar-lo al poble de dalt i al de baix; falta qui prescindeixi de la idea de votar i anar a les urnes, i treballi i defensi treballar; i entén que, mentre no es puguin assolir aquestes

7 Pel que fa a la influència de Thomas Carlyle en Maragall, vg. Ignasi MORETA, *No et facis posar cendra*, Barcelona, Fragmenta, 2010, p. 110-112 i *passim*.

8 J. MARAGALL, «La democracia», *op. cit.*, OC II, p. 354.

9 *Ibid.*



circumstàncies exposades, la democràcia no té sentit. Per això conclou l'article amb la contundència que ja li hem conegut:

Entretanto ¿fuera los mecanismos democráticos! Que ya tenemos, mecanismos vacíos, muertos, que hoy no sirven más que de estorbo y confusión, traídos por políticos escépticos e inconsecuentes. Ya estamos hasta la coronilla de parlamentarismo, y de sufragio universal, y de jurado y de palabrería. Hay que arrinconar todo esto hasta que podamos llenarlo decentemente. Solo cuando llegue este caso (y francamente, para una gran parte del pueblo español dudamos de que llegue nunca) podremos hablar con algún sentido de democracia.¹⁰

2. Limitar la democràcia

La democràcia és possible o no? Les seves exigències poden semblar més o menys adequades, però ell mateix sembla considerar-la inviable si opina que una gran part del poble espanyol mai no les assolirà. Maragall comença l'article «La reforma electoral en Bèlgica» citant John Stuart Mill:¹¹

Estamos tan poco familiarizados con el voto plural para las elecciones parlamentarias, que no es probable se adopte en mucho tiempo ni con buena voluntad; pero como «seguramente vendrá un día en que no habrá otro remedio que elegir entre esta manera de votar y el sufragio universal puro y simple», bueno será que los que no gusten de éste, empiecen desde ahora a reconciliarse con aquella otra manera.¹²

Aquestes paraules les pren en consideració perquè s'acaben de complir en tota la seva dimensió: la reforma electoral a Bèlgica serveix a Maragall per intervenir sobre el sufragi. El sufragi universal és una peça clau en una societat que es vol demòcrata: és el canvi que pot fer assolir el poder a les classes que n'han estat excloses al llarg de la història. Si la democràcia decideix a partir de majories, els resultats de les eleccions que es realitzen amb sufragi universal haurien de suposar un capgirament radical. Aquesta va ser una idea molt estesa per defensors i detractors del sufragi universal: si tothom pot decidir, els amplis sectors populars exclosos fins a aquell moment de l'àmbit de la decisió actuarien en contra de qui ha governat imposant la seva posició. I així Maragall, tornant a citar Mill, dirà:

En caso de concederse el derecho electoral a todos, en cada localidad la mayoría estaría compuesta por trabajadores manuales, y al presentarse una cuestión en que dicha clase estuviera en desacuerdo con el resto de sus conciudadanos, ninguna otra clase conseguiría tener representación.¹³

10 *Ibid.*

11 És curiós però el nom de l'utilitarista individualista per antonomàsia no sol citar-se gaire –si no és de passada– en les anàlisis sobre Maragall.

12 J. MARAGALL, «La reforma electoral en Bèlgica», *Diario de Barcelona*, 29 d'abril de 1893, dins OC II, p. 364.

13 *Ibid.*, p. 365.

Maragall defensa un vot ponderat per qualitat de la persona votant. No té dubtes que això és indispensable:

Nadie, como no sea un tonto, y aun tonto de una clase muy especial, puede ofenderse de que se reconozca que hay otras personas cuya opinión y cuyas aspiraciones son más dignas de ser consideradas que su parecer y su deseo propios.¹⁴

D'altra banda, Bèlgica esdevé un referent. Una reforma del sistema electoral, la llei Nyssens de 1893, va portar a una ampliació del dret a vot, però no tots els vots tenien el mateix valor. Determinats col·lectius de la societat podien tenir fins a tres vots per persona, i tenir-ne més o menys, ens explica Maragall, depenia de la intel·ligència, la instrucció, l'autoritat dins de la família, els impostos... Ho presenta com una concessió davant del reclam del sufragi universal. És la manera d'intentar aturar allò que està arribant: obrir-se a la democràcia, però de manera limitada.

El liberalisme, vinculat a sectors de la societat que estan emergint econòmicament, sorgeix defensant la individualitat, reivindicant drets individuals que no poden ser atacats per un monarca absolutista o per una hipotètica democràcia de majories. Segurament per això, recorda Maragall una coneguda cita de Herbert Spencer: «el deber de los amigos de la libertad en lo porvenir consistirá en buscar los medios de limitar el poder de los Parlamentos, como antes consistió en limitar el de los reyes».¹⁵

Liberalisme i democràcia tenen una història de diferències i enfrontaments llarga, encara que avui hi ha qui presenta els dos plantejaments com dues cares de la mateixa moneda. Per Maragall, seguint Laveleye (és a dir, l'economista i historiador belga Émile Louis Victor, baró de Laveleye), les democràcies suposen la tirania de les majories organitzades en partits polítics. La defensa de les minories estaria en el text constitucional; però, en la mesura que pot ser canviat per les majories, no acaba havent-hi defensa possible.

3. L'aristocràcia necessària

En un article titulat «Justícia social»,¹⁶ Maragall recull algunes reflexions sobre el fonament d'una societat modèlica. Ho fa començant amb la *República* de Plató quan tracta de l'educació de les diferents classes de ciutadans. Sòcrates explica que les persones destinades a governar tenen or en la seva composició, i per això són més preuades. La plata la trobem en els homes de guerra, i el ferro i el coure en treballa-

14 *Ibid.*, p. 366.

15 J. MARAGALL, «Las formas de gobierno I», *Diario de Barcelona*, 10 de maig de 1893, dins OC II, p. 367.

16 ID., «Justicia social», *Diario de Barcelona*, 16 d'abril de 1903, dins OC II, p. 677-680.



dors i artesans: un oracle avisa que la república morirà si governa ferro i coure. Tanmateix, més enllà d'aquestes diferències que han de ser ateses, un element comú en totes les persones fa que les mateixes diferències no suposin comportaments estancs. Hi pot haver canvis, i la societat del nou segle ho possibilita més del que ho va fer la Grècia clàssica, on l'esclavitud era una barrera infranquejable. Per això Maragall manifesta els ascensos socials que, al seu entendre, solen passar:

Cada día vemos hombres que, por la fuerza de sus cualidades y el favor de la fortuna, han pasado de los más humildes empleos a las más elevadas posiciones sociales; obreros enriquecidos hasta llegar a millonarios; pobres maestros de escuela alzarse por sus méritos a las primeras magistraturas del Estado; soldados rasos que suben a generales; hijos de pobres labriegos que son obispos, y gentes salidas de la más confusa plebe brillar a lo mejor de su vida con el esplendor de un título nobiliario. Y al lado de esto, grandes nombres que se derrumban por los vicios o debilidades de los que los llevan; ex-millonarios que piden limosna; hombres nacidos en el lujo, tirando de un carretón por esas calles; tal vez se anuncia la muerte en un hospital de aquél que fue niño mimado de la fortuna; hijos de magnates arruinados que sientan plaza de soldado; nombres un tiempo gloriosos inscritos en el registro de un hospicio o de una cárcel. No parece sino que cada hombre o cada familia tenga un peso específico que, a la corta o a la larga, según los vaivenes del azar, acaba por situarle, a él o a sus hijos, en el lugar que por la justicia le corresponde.¹⁷

Presenta, doncs, una aristocràcia com a classe no estancada. Té interès a assenyalar-la com a model abastable de qui treballa per aconseguir-la. També tindrà interès a destacar que hi ha aristocràcia, poder, que no està a l'altura de la seva condició. I pot acceptar fins i tot una mobilització en contra d'aquests sectors per la seves males pràctiques:

Yo comprendo la lucha y hasta el odio contra un patrono, contra diez, contra ciento, que abusan de las ventajas de su posición para engañar o para oprimir a sus obreros, y me siento dispuesto a ponerme del lado de éstos en justicia; comprendo la lucha y el odio contra un gobernante inepto o tiránico que viola las leyes o no sabe hacerlas cumplir; contra el agente armado que atropella derechos y personas que debiera amparar o respetar, y me siento dispuesto a rebelarme contra aquél, y a defenderme contra éste, devolviendo injusticia por injusticia, herida por herida.¹⁸

El que no pot acceptar és el qüestionament de l'ordre, un ordre que considera natural des de les formulacions platòniques. Uns anys abans ja havia dedicat un article a l'aristocràcia on ens explicava d'una manera gairebé bíblica l'origen de la condició social:

Los primeros pobladores de un territorio están completamente absorbidos en la preocupación económica, en asegurarse el necesario sustento y demás condiciones de la vida material. Al cabo de cierto tiempo, algunos de ellos han adquirido riquezas suficientes para no tener que trabajar; y de este ocio nace la vida más puramente

17 *Ibid.*, p. 678.

18 *Ibid.*, p. 679.

intelectual: los placeres, las artes bellas, la filosofía, la política. De aquel grupo de hombres que al principio formaban una sola clase que trabajaba para vivir, van sobresaliendo por selección los pequeños grupos de los ricos, de los artistas y poetas, que sólo subsisten donde hay ricos y ociosos; de los políticos, que sólo entre éstos pueden reclutarse. Así aparecen la aristocracia y las clases intelectuales que a su lado viven, sobre las clases intermedias que, aun trabajando, no se ven tan apremiadas por la necesidad que no puedan participar más o menos de las funciones más elevadas del espíritu, y unos y otros sobre la gran masa que la selección ha dejado sumida todavía en la exclusiva y áspera lucha del trabajo por la vida material.¹⁹

Aquest relat s'allunya de les mirades centrades en la conflictivitat que sorgeix de les condicions materials de vida, de les relacions de possessió i de les causes d'aquestes possessions. Alguns d'aquests plantejaments ens poden fer pensar en el naixement de la burgesia i el liberalisme, i en autors com Benjamin Constant que també defensen l'oci d'aquesta classe com el que li permet desenvolupar les capacitats i els coneixements que la fan mereixedora d'uns drets i uns reconeixements que no estan a l'abast del conjunt de la societat.²⁰ Constant, per exemple, defensa un sufragi censatari reservat als propietaris: tothom pot arribar a ser propietari, això sí, però només quan ho siguis disposaràs de l'oci necessari.

L'aristocràcia, segons Maragall, té una clara finalitat de guia de la societat. Per això, seguint el sociòleg rus Novicow,²¹ escriurà que:

Las grandes familias de un país son como poderosas columnas que lo sustentan. Los gobiernos no se atreven a atropellar el derecho, si lo defienden los grandes que están a la vista de todo el mundo; porque atropellar a éstos es mucho más difícil que hacerlo con un cualquiera de la turba democrática, por cargado de razón que esté. Cuando no hay aristocracia, la sociedad es un ente amorfo sin osamenta ni organización. Una sociedad sin aristocracia, como un animal sin cerebro, siempre estará en los últimos peldaños de la escala de los seres: su vida no puede ser ni muy brillante ni muy larga...²²

I en destacarà una característica en particular:

Pero la aristocracia, para ser verdaderamente tal, necesita, además de la riqueza, del ocio y de la superioridad intelectual, la *notoriedad*: es decir, que su existencia llame la atención de todos, que afecte la conciencia social por sus hechos, por los servicios prestados a la comunidad, por el brillo de sus méritos.²³

19 ID., «La aristocracia», *Diario de Barcelona*, 3 de juny de 1896, dins OC II, p. 484.

20 Vg. Benjamin CONSTANT, *Principes de politiques*, París, Alexis Eymery, Imprimerie de Hocquet, 1815.

21 Els escrits de Jacques Novicow, del qual Maragall llegeix el primer capítol del llibre *Conscience et volonté sociale*, van tenir una important rebuda dins el grup de L'Avenç, que va traduir el seu text «El lliure agrupament dels pobles», *L'Avenç*, núm. 4, 22 de febrer de 1893, p. 52-57. Reproduïm sense intervencions la nota que acompanyava l'article: «La transcendència que per al nacionalisme català tenen les doctrines exposades en aquest article ens mou a traduir-lo de la *Nouvelle Revue* del 1 Febrer últim, ont ha sigut publicat, com extret del llibre de M. Novicow *Les luttes entre société humaines et leur phases successives*. –(N.de la R.)».

22 J. MARAGALL, «La aristocracia», *op. cit.*, p. 485.

23 *Ibid.*, p. 484.



La notorietat és la seva respectabilitat, el seu àmbit d'influència, el seu mestratge, la possibilitat de generar obediència consentida. En cas que l'aristocràcia sigui capaç de fer possible aquesta notorietat, completa el seu caràcter i esdevé apta per desenvolupar la seva funció, la seva missió a la societat –que és establir corrents de solidaritat i simpatia amb el poble per inspirar-li abnegació i confiança. Si arriba a actuar d'aquesta manera, es converteix en un òrgan polític amb unes funcions que ningú altre és capaç d'exercir.

Maragall, com altres pensadors de la seva època (o d'anteriors), està convençut que l'aristocràcia ha de governar a condició que tingui el talent per fer-ho. Res de mediocritats ni de nepotismes. Maragall sembla partir de l'aristocràticisme de Plató per defensar el govern dels millors, per sobre del govern de l'u –la monarquia– i del govern dels molts –la democràcia.²⁴ També podríem trobar en el seu pensament la influència de pensadors com Polibi o Ciceró que van defensar la necessitat de sistemes de govern, o constitucions, de caràcter mixt. És a dir, sistemes socials en els quals hi ha una unió entre l'aristocràcia i el poble. És un model que es presenta com una solució a la teoria de la degeneració dels models purs ja siguin monarquia, aristocràcia o democràcia. Tot model podria degenerar a partir de la tendència a l'autoritarisme de qui governa. El govern dels pocs juntament amb els molts, de l'aristocràcia i la democràcia pot ser la solució. Sempre que l'aristocràcia no esdevingui oligarquia i la democràcia imposició de la majoria. Aquestes idees van circular per àmbits conservadors, liberals, republicans no radicals...

4. La democràcia com a comprensió i raó compartida

L'aristocràcia ha emmalaltit, per a Maragall, potser d'una manera que podem comparar amb qui avui o des de fa dècades considera que la nostra democràcia també ha emmalaltit. Segons ell, la solució era disposar d'aristocràcies poderoses:

Si las modernas sociedades quieren progresar de veras, procuren hacerse con aristocracias poderosas. Si en este siglo las corrientes políticas han sido hasta ahora diametralmente opuestas a tal aspiración, cúlpese a las aristocracias mismas que han desconocido su misión y su fuerza. No es que el órgano aristocrático haya desaparecido o haya dejado de ser necesario; es únicamente que está enfermo. Es que las aristocracias han sido exclusivistas; que se han convertido en una corporación cerrada, lo cual es contradictorio con su misma naturaleza, que consiste en ser el receptáculo de toda selección que en las sociedades se va realizando constantemente.²⁵

Diu que l'aristocràcia és fonament imprescindible d'una bona societat, però també entén a la vegada que, si pot representar-ne la solució, també pot ser-ne el problema. Si l'aristocràcia no compleix es perd. Les aristocràcies no han complert amb el que hauria de ser el seu paper a les societats i per això ara es van imposant les idees democràtiques. Què han fet malament les aristocràcies? Així ho explica:

²⁴ Per a una lectura centrada en l'oposició monarquia/república dins l'ideari del poeta català, vg. Anna PUNSODA, «La República i la Monarquia en la filosofia política de Joan Maragall», dins *Joan Maragall, Paraula i Pensament*, ed. de Josep-Maria Terricabras, Documenta Universitaria, Girona, 2010, p. 187-201.

²⁵ J. MARAGALL, «La aristocràcia», *op. cit.*, p. 484.

«la generalidad de las antiguas aristocracias han sido refractarias a los progresos científicos y a las ideas nuevas, y encastilladas en sus viejas tradiciones y en sus aisladores privilegios, se han apartado de la vida política nueva, afectando por ella un supremo desdén que también podría llamarse impotencia o cobardía». Al contrari, el que haurien de fer, i que ell té molt clar, és això:

Abandonen esta actitud, láncense a la vida social presente, y ríanse de todas las corrientes democráticas. ¿Qué valen los cargos que los demócratas hacen al principio aristocrático? Es que la aristocracia –dicen– está en parte basada en la herencia; y el principio hereditario es un principio de injusticia. ¡Vaya por la injusticia! ¿Qué hay de deplorable en que un hombre, al llegar a la mayor edad, se encuentre con una gran fortuna, con una vasta y sólida instrucción, y con el sentimiento perfectamente educado? ¿No es más bien cosa de alegrarse de que haya muchos hombres así? ¿No es un beneficio para la sociedad el poseer esos órganos perfeccionados para sus más altas funciones? Aquí lo único lamentable es que el joven aristócrata en tales condiciones viva apartado de la vida política y social, y en vez de poner al servicio de su país sus grandes ventajas, las derroche todas en frivolidades y en inútiles ocios.²⁶

L'article «Fantasía sobre motivos», publicat el 28 de novembre de 1905 acaba d'aquesta manera:

Porque hay que considerar antes la victoria definitiva que la inmediata; y ¡ay! si un día nos encontramos con que, derrotada la razón de los adversarios, hemos perdido también la nuestra en la victoria. Mejor será luchar de modo que sea salva la de todos y perezca sólo aquella apariencia de la de cada uno que fue causa del encono en la lucha.²⁷

Aquestes paraules són d'una gran profunditat i de gran valor ètic i polític. Paraules poc compartides en el debat públic de la seva època i de la nostra. Paraules que poden ser molt actuals. Paraules d'una gran radicalitat i que van a l'arrel d'allò essencial perquè una societat diversa i plural –com ho són totes, en menor o major mesura– pugui conviure. Una societat on no hi hagi imposició de les diverses posicions.

Maragall, en aquest article, ens explica les seves limitacions a l'hora de tenir determinats comportaments habituals a la seva societat. Fixant-se en els parlaments democràtics de l'època dirà que «ni podría ser tampoco un político de partido cuyo principal oficio se basa en colocarse en un punto de vista opuesto al del partido contrario, y desde aquel punto de vista exterior combatir actos cuya inspiración no puede ni quiere comprender, como nacidos en hombres a quienes no debe amar».²⁸ I així ens parla de comportaments de l'esfera privada i de la pública –i d'ètica i de política. No defensa la democràcia i no farem que la defensi ara. Però defensa uns valors que avui es podrien considerar democràtics. Maragall ens ajuda a pensar en les limitacions de la democràcia i, doncs, en la democràcia que necessitem en el moment que ens enfrontem amb les limitacions dels nostres comportaments.

²⁶ *Ibid.*, p. 485.

²⁷ ID., «Fantasía sobre motivos», *Diario de Barcelona*, 28 de novembre de 1905, dins OC II, p. 710.

²⁸ *Ibid.*



Bona part de les objeccions que representa Maragall als sistemes polítics tenen a veure amb el comportament dels col·lectius que n'haurien de ser responsables. Podem pensar en un poble, avui, que tingui els coneixements i les capacitats per exercir la democràcia? L'aristocràcia en la qual pensava Maragall no sembla que hi sigui ni que se l'esperí, ni podem imaginar quina seria la seva resposta davant d'aquesta pregunta, però sí nosaltres podem decidir si volem aprofitar les seves reflexions per millorar el nostre sistema polític en un moment, en una cruïlla, nacional i internacional, on cal triar si intentar generar més democràcia per a més gent o reduir-ne la forma i l'abast.

Rebut el 30 de novembre de 2017
Acceptat el 13 de desembre de 2017



BLANCA RIPOLL SINTES

Universitat de Barcelona
blancaripoll@ub.edu

MARAGALL, PARE DE LA LLENGUA POÈTICA CATALANA DE LA MODERNITAT (*DESTINO*, ANYS 50 I 60)

Resum:

El propòsit fonamental d'aquest article és estudiar de forma sistemàtica la presència, directa i indirecta, de Joan Maragall al setmanari *Destino* des de 1950 fins a 1960. S'analitzarà com, després de la lectura ideologitzada del poeta català durant els anys 40, la revista *Destino* l'erigeix en autoritat moral i literària tant pel que fa a la vida ciutadana com pel que fa a la renovació del llenguatge poètic català de la Modernitat.

Paraules clau: Joan Maragall — *Destino* — Periodisme — Crítica literària — Poesia catalana

Abstract:

This article's main aim is to study systematically the direct or indirect presence of Joan Maragall through the weekly magazine *Destino* from 1950 to 1960. We will analyze how, after the ideological views from the forties, *Destino* defended Maragall as a moral and literary authority, through several considerations about citizen duties but also about the renewal of Catalan poetic language during Modernism.

Key words: Joan Maragall — *Destino* — Journalism — Literary criticism — Catalan poetry

1. *Destino* i l'âge d'or de la crítica literària

Aquest article continua un treball encetat fa dos anys,¹ que perseguia d'analitzar la presència de Joan Maragall al setmanari barceloní *Destino*, estudiar-ne la recepció, la relectura i també, com ja avisava Adolfo Sotelo, la seva «invenció» durant la dictadura franquista.² Després de recollir, catalogar i estudiar textos volanders de l'any 1941 i el nucli d'articles i ressenyes que van precedir i acompanyar *a posteriori* la publicació de l'antologia maragalliana *Los vivos y los muertos* a Ediciones Destino el 1946 (d'entre els quals destaquen els articles d'Estelrich), vam poder concloure que la figura i l'obra de Maragall s'havia emprat a la revista que ens ocupa com a estratègia ideològica i cultural, per tal de provar una suposada naturalesa autèntica d'una Catalunya disfressada durant l'època republicana: una Catalunya catòlica i espanyola, sense eliminar-ne les arrels locals. En aquest sentit, els redactors i col·laboradors de *Destino* hipostitzaran el bilingüisme, el catolicisme i l'atenció a les formes populars de Maragall per sobretot conferir solidesa al seu discurs.

1 B. RIPOLL SINTES, «Reivindicació de Maragall. La relectura de *Destino* a la primera postguerra», *Haidé*, núm. 4, 2015, p. 155-166.

2 Adolfo SOTELO VÁZQUEZ, «Joan Maragall y las letras españolas (1944-1971)», dins ID., *De Cataluña y España. Relaciones culturales y literarias*, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2014, p. 579-602 (cit., p. 581).

Ja en aquest estudi anterior esmentàvem com a fita última la publicació del monogràfic que, com a número extraordinari, va dedicar *Destino* al poeta català amb motiu del centenari del seu naixement; número, el 1179, que reservàvem, per qüestions d'extensió, per a una altra ocasió que, afortunadament, ara se'ns presenta. No obstant això, els onze anys que disten del marc cronològic del primer article (1939-1949) fins al centenari del naixement maragallià, el 1960, ens van fer plantejar la necessitat de resseguir, sistematitzar i estudiar si el tractament de l'autor de l'«Oda a Espanya» havia canviat en una dècada on el to i la fisonomia del setmanari barceloní experimentà notables viratges. Així doncs, el marc històric que dibuixem ara comprendrà des del gener de 1950 fins al març de 1960.

Després d'una primera dècada complexa, en la qual la revista havia buscat un registre que li permetés de sortir al carrer tot havent passat censura i alhora connectar amb el seu públic més directe (la classe mitjana catalana, o més aviat barcelonina), *Destino* va fixar la seva estructura característica els anys cinquanta. El setmanari començava amb un sumari dels continguts més importants i un o dos articles de fons (reportatges, textos d'opinió, editorials), que normalment paraven atenció a novetats històriques i polítiques, bé nacionals, bé internacionals. La informació política i econòmica ocupava les sis primeres pàgines i seguia a continuació la secció «De Mediodía a Medianoche», en origen dedicada a la crònica d'espectacles i que progressivament es va decantar per un batibull de notícies de to lleuger, que abastava sis pàgines més.

Tot seguit, trobem un dels apartats més reconeguts i prestigiosos de la revista, «Panorama de Arte y Letras», que combinava matèries pertanyents a les belles arts i al món literari i editorial. En l'esmentada secció es van alternar diferents subsapartats com «Escaparate» (ressenyes breus de novetats editorials); «Las Exposiciones y los Artistas» (crònica de les galeries d'art del moment); la reivindicable «En el Taller de los Artistas» (breus retrats i entrevistes als creatius en els seus espais de treball); o «Al Pie de las Letras» (notícies fugisseres sobre escriptors, obres, premis literaris, etc.). A més a més, «Panorama de Arte y Letras» contenia dos o tres articles crítics setmanals, d'extensió considerable, dedicats a escriptors nacionals i estrangers, que podien haver publicat o haver estat traduïts recentment o que formaven part del cànon de la literatura universal. Entre els crítics literaris més notables que van aparèixer a *Destino* durant els anys cinquanta, hem de destacar les signatures ja presents de Joan Teixidor, Guillermo Díaz-Plaja, Antonio Espina o Rafael Vázquez-Zamora, i les noves incorporacions d'Antoni Vilanova o Josep Maria Espinàs. Les dues primeres espases, Vilanova i Vázquez-Zamora, faran que Carles Geli i Josep Maria Huertas Clavería bategin aquesta dècada com «el tiempo de los críticos literarios».³

Vers la pàgina 24 començava l'exitosa secció «La alegría que pasa...»,⁴ títol que va encapçalar la crònica d'espectacles des de 1944 i que homenatjava l'obra homònima del dramaturg i pintor modernista

3 Carles GELI, Josep Maria HUERTAS CLAVERIA, *Las tres vidas de Destino*, Barcelona, Anagrama, 1991, p. 106-109.

4 Apunta Isabel de Cabo: «De todas las secciones de *Destino* quizá sea "La alegría que pasa" la que ha quedado grabada en los veteranos lectores de la revista como la más arquetípica. El motivo pudiera ser su propio enunciado ligado al mundo del espectáculo, el de esa alegría pasajera, y por ese trasfondo nostálgico que emana»; vg. Isabel de CABO, *La resistencia cultural bajo el franquismo*, Barcelona, Àltera, 2001, p. 74.



català Santiago Rusiñol. Obres teatrals, òperes, música simfònica o de cambra, i novetats cinematogràfiques desfilaven per aquest apartat, de la mà de Josep Palau, Xavier Montsalvatge, Albert Mallofrè, Celestí Martí Farreras o Sebastià Gasch.

Tancaven el setmanari les seccions «Aire Llibre», protagonitzada per la informació esportiva, i la dinàmica «Cartas al Director» que Josep Vergés havia importat de la seva formació periodística a Londres durant la guerra civil espanyola –i que arribaria a tenir tal volum d'epístoles que va traslladar-se a les primeres planes. Amb una adjudicació més o menys estable de pàgina, marcaven el compàs de la revista columnes d'opinió tan icòniques per als lectors barcelonins com «Antepalco» de Josep Maria de Sagarra, l'orteguiana «La Saeta en el Aire» de Guillermo Díaz-Plaja (com a «Sagitario»), «Al Doblar la Esquina» d'un Néstor Luján cada cop més present a la revista com a mà dreta de Vergés, o la més longeva de la història de *Destino*, «Calendario Sin Fechas» de Josep Pla.

Després dels grans descobriments dels Premis Nadals dels quaranta –Carmen Laforet, Miguel Delibes o la finalista Ana María Matute–, el guardó creat per Agustí, Vergés i Teixidor, seguint l'exemple del Premi Crexells d'abans de la guerra, es consolidaria i brindaria al cànon de la narrativa espanyola de postguerra noms com Rafael Sánchez Ferlosio o Carmen Martín Gaité. L'atenció a la literatura catalana s'incrementarà des de 1946 gràcies a la tasca de Joan Teixidor i als consells que Pla donava a Vergés, si bé haurem d'esperar la dècada dels seixanta per veure'n una recepció veritablement acurada i representativa, amb Joan Fuster al càrrec de la secció «Libros catalanes».

El *Destino* dels anys cinquanta era una nau dirigida a l'ombra per Josep Vergés, sota l'omnipresent influència de Josep Pla, que cada cop s'allunyava més de les directrius ideològiques de qui encara figurava com el seu director oficial, Ignasi Agustí. L'autor de *Mariona Rebull* havia esdevingut un periodista reaccionari fins a extrems insospitats, cosa que dificultava, així ho devia veure Vergés, la complicitat amb el públic català; i el gerent de Palafrugell va aconseguir de diluir la seva empremta.

2. Joan Maragall, pare de la literatura catalana del segle XX

D'un primer cop d'ull i sense cap voluntat de rigor estadístic, sorprèn que dels cinquanta-dos números anuals no arriben a deu els volums en què hi trobem, almenys una vegada, el nom de Joan Maragall. La casuística és múltiple, però no és una dada intranscendent. Maragall ha esdevingut un nom indefugible, un referent a la memòria cultural i intel·lectual dels redactors de *Destino*, que empraran la seva figura, amb citacions més o menys contextualitzades, com a argument d'*auctoritas* incontestable. Maragall és història viva de Barcelona, és història viva de nombrosos llocs de la geografia catalana; és pensament filosòfic, polític, religiós; és el creador, el poeta.

Vegem quatre exemples representatius d'aquesta observació. Andreu Avel·lí Artís, sota la seva eterna màscara de «Sempronio», publica l'article «Paralelo 50» on, en un moment de la història de la transi-

tada avinguda, apunta: «Don Juan Maragall lo llamó un día “la Rambla de los pobres”».⁵ La referència va als versos de l'«Oda nova a Barcelona» (1909): «I allí, a quatre passes, febrosa de sobres, / més ampla que l'altra, la Rambla dels pobres / tremola en la fosca ses llums infernals».⁶ Hàbil com per poder parlar de tot el diví i l'humà, Josep Pla se serveix d'una citació maragalliana en un «Calendario sin fechas» del 1950, on tot parlant dels barrets de copa, assenyala: «Don Juan Maragall nos ha dejado unos versos contra esta clase de sombreros. Poesía satírica. Maragall nos dice que el sombrero de copa es una creación destinada a aumentar la altura y la importancia de determinadas cabezas de una manera ficticia».⁷ És gairebé segur que Pla faci referència a una de les primeres composicions del poeta, «Lo barret de copa», que Casals i Quintana daten del 9 de febrer de 1879, i on figuren els versos següents, que veiem reflectits a les paraules de l'empordanès: «Del cos humà contrapès, / invent d'algun home roí, / que de tu es volgué servir / per pujar sobre els demás».⁸

D'original singularitat és l'ús lliure que es fa de la figura de Maragall a l'article «Historia ciudadana. Los tranvías sin pasajeros», que hem d'emmarcar necessàriament en la important vaga de Barcelona, convocada l'1 de març del 1951 i protagonitzada per la ciutadania treballadora de la ciutat contra la companyia de tramvies. El text anònim publicat a *Destino* apunta directament a Néstor Luján com es deriva de la lectura d'un recull seu de recent publicació⁹ atès que el jove periodista dirigí duríssims articles responsabilitzant l'Ajuntament de la capital catalana de les pèssimes condicions dels transports. En aquest cas fa la crònica de la sortida dels espectadors dels teatres del Paral·lel un dissabte a la nit, sota la pluja. El redactor exposa la responsabilitat ciutadana i l'heroïcitat de la gent, que no va voler emprar els tramvies per respectar la vaga general. Enmig d'aquesta crònica, diu sorprenentment el text:

Maragall, «el poeta ciudadano», como alguien le llamó, hubiera comentado con un ceñido y magnífico artículo la actitud de los que bajo el inhóspito tiempo de principios de marzo, con su almuerzo bajo el brazo, volvían la espalda al fácil y desierto tranvía para emprender un largo camino a través de la capital. Maragall lo hubiera elogiado con cierto entusiasmo y estupor, él que ya escribió en materia de vehículos uno de los mejores fragmentos de nuestra literatura con su «Níobe en tranvía».¹⁰

Luján –ens arrisquem– empra hàbilment el subtítol que Juan Chabás va posar a la biografia publicada a l'orteguiana col·lecció dirigida per Melchor Fernández Almagro, «Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX»,¹¹ per situar la figura de Maragall a l'esfera pública i recordar els lectors la seva

5 Andreu Avel·lí ARTÍS («Sempronio»), «Paralelo 50», *Destino*, núm. 679, 12 d'agost de 1950, p. 20.

6 Inclosa dins J. MARAGALL, *Seqüències*, Barcelona, Tip. L'Avenç, 1911.

7 Josep PLA, «Calendario sin fechas. Consideraciones sobre lo que se ha llevado en la cabeza», *Destino*, 18 novembre 1950, p. 5.

8 J. MARAGALL, *Poesía completa* (ed. Glòria Casals i Lluís Quintana), Barcelona, Eds. 62, 2010, p. 183-184 (cit. p. 183).

9 Néstor LUJÁN, *La Barcelona dels tramvies i altres textos*, ed. de Jordi Amat i Agustí Pons, Barcelona, Meteora-Ajuntament de Barcelona, 2015.

10 REDACCIÓ, «Historia ciudadana. Los tranvías sin pasajeros», *Destino*, núm. 709, 10 de març de 1951, p. 13.

11 Juan CHABÁS, *Juan Maragall. Poeta y ciudadano*, Madrid, Espasa-Calpe, 1935. Jessica Cáliz Montes s'ha ocupat d'aquesta col·lecció en diversos estudis, d'entre els quals destaquem el següent: Jessica CÁLIZ MONTES, «La colección “Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo XIX” en el marco de la pedagogía social orteguiana», dins Jorge URRUTIA GÓMEZ (coord.), *De esclavo a servidor: Literatura y sociedad (1825-1930)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2014, p. 33-44.



voluntat intel·lectual d'incidir cívicament en la vida de la seva comunitat. D'alguna manera, el periodista imagina un Maragall viu i dibuixa les possibles reaccions que l'escriptor tindria davant la vaga de tramvies de 1951, per la familiaritat de la seva figura, el seu pes com a intel·lectual i com a col·laborador en premsa periòdica, a més de la seva posició valenta i conseqüent fins i tot amb el seu catolicisme —com es prova a «La Iglésia cremada»— davant els fets de la Setmana Tràgica des de la seva talaia de *La Veu de Catalunya*.¹² L'autoritat moral de Maragall es projecta més enllà de la seva vida mortal i sembla beneir la conducta dels barcelonins de principis dels cinquanta.

A tall de breu exemple de la presència de Maragall arreu de la geografia catalana —*Destino* parlarà especial atenció a esglésies, convents i monestirs—, podem assenyalar l'article del pare Joan Bta. Bertrán on, a més de la crònica del territori, argumenta que el poeta barceloní s'havia inspirat en Sant Joan de les Abadesses per escriure «La vaca cega»,¹³ en un documentat article que mereixeria el Premi Maragall fundat per l'Agrupació d'Amics de Joan Maragall.¹⁴

Fet aquest concís tast, cal aprofundir en la qüestió autènticament reivindicable de les referències sobre el poeta al *Destino* dels anys cinquanta. I és que, lluny de la hipòstasi i de la lectura contrafactual, Maragall s'erigeix, junt amb Verdaguer i Guimerà, en el principal dels manes de la poesia catalana contemporània.

En aquest sentit, cal dir que la majoria d'articles crítics deixen d'assimilar el poeta a tots els clixés d'arrel romàntica amb què se l'havia revestit durant els anys quaranta, de la mateixa manera que passarà a ser inclòs en la nòmina d'escriptors del Modernisme —o de la Modernitat catalana—, d'abast europeu i intenció cosmopolita, en lloc d'assimilar-lo a la circumstància espanyola de la generació del 98, com sí s'havia fet a la immediata postguerra.¹⁵ És del tot simptomàtic que l'única veu dissonant d'aquesta tendència sigui la d'Ignasi Agustí, ancorat encara en la tònica de la dècada anterior. El director del setmanari insistirà en els tòpics que vinculen el poeta i la terra i en la seva inclusió entre la nòmina d'homes del 98. Així, aprofitant la publicació de la correspondència entre Maragall i Miguel de Unamuno,¹⁶ un document que jutja «indispensable no sólo para conocer la íntima amistad que unió a los dos hombres, sino para comprender del todo la preocupación que ambos sintieron sobre ciertos aspectos de la realidad española aun hoy actuales», Agustí fa pivotar el seu article sobre dues idees: el vincle entre l'home i la terra («Unamuno decía que admiraba a Maragall porque era tierra. Por la misma razón sospechamos que Maragall se sintió atraído por don Miguel») i l'espanyolisme plural de Maragall: «Baste decir que Maragall concebía a una España fundida poéticamente en sus lenguas, en sus paisajes, en la que

12 Vg. Josep BENET, *Maragall i la Setmana Tràgica*, Barcelona, Eds. 62, 2009.

13 P. Juan Baptista BERTRÁN, «La vaca cega de Maragall y San Juan de las Abadesas», *Destino*, núm. 750, 22 de desembre de 1951, p. 36.

14 Tomàs ROIG i LLOP, *El meu viatge per la vida (1939-1975)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005, p. 94.

15 Jordi CASTELLANOS, «Postguerra: del "1900" al Modernisme», dins *Postguerra. Reinventant la tradició literària catalana*, ed. d'Olívia Gassol Bellet, Lleida, Punctum, p. 27-49 (cit., p. 29 i 45).

16 Miguel de UNAMUNO i J. MARAGALL, *Epistolario entre Miguel de Unamuno y Juan Maragall y escritos complementarios*, Barcelona, Edimar, 1951.

todos sus elementos tuvieron en la fronda como tienen en su raíz, el ímpetu equilibrado».¹⁷ El mateix pensament es reproduirà en un text que apareix a la revista el 1955 arran de la publicació del volum XXV de l'Edició dels Fills de les *Obres Completes*.¹⁸

La dissonància evident entre Ignasi Agustí i la resta del nucli de la revista es faria del tot manifesta en la publicació a les premses d'Ediciones Destino del llibre de Josep Francesc Ràfols *Modernismo y modernistas* l'any 1949. A més de nombrosos anuncis publicitaris del volum en els primers anys de la dècada dels cinquanta (amb imatges que ocupaven un terç de pàgina), podem imaginar que Vergés va demanar a Carmen Laforet que en parlés en una de les seves columnes intitolades «Puntos de vista de una mujer»: l'escriptora d'origen canari descriu la nòmina d'artistes inclosos en el llibre de Ràfols, on, entre noms com Casas, Rusiñol, Nonell, Mir, Llimona, Verdaguer, Picasso o Gaudí, s'hi inclou el de Maragall. Personatges que «un barcelonés, sin ir más lejos, los siente palpitir hondamente sólo con dar un paseo por las calles de su gran ciudad [...] en la que fui forastera algunos años...».¹⁹ El llibre és talment un pretext que permet a Laforet de recordar els seus anys a Barcelona, una ciutat que, lluny de la grisor i la decadència que la novel·lista descriu a *Nada* (1945), esdevé, com per art de màgia, una urbs brillant, esplendorosa i plena d'art. Més enllà de l'òptica personal de Laforet, ens interessa recalcar el canvi de pla de la figura de Maragall i el seu desplaçament del 98 al Modernisme. I del Modernisme, a la tríada de autoritats literàries, de pares i fundadors de la literatura catalana moderna, junt amb Àngel Guimerà i Santiago Rusiñol. Així l'imagina Carles Soldevila:

En cuanto a Maragall, ya admirado y venerado por una minoría, no era conocido por el gran público y entre sus lectores del *Diario de Barcelona*, donde dió lo mejor de su prosa, y los de sus poesías catalanas, hubo una especie de divorcio o de desacuerdo que no se resolvió hasta después de su muerte, ocurrida en 1911. Entonces, sí, vino la glorificación. La modesta figura física, apenas notada a su paso por la tierra, cobró en el firmamento fulgores de lucero. Y la nueva generación contrajo el vicio de no escribir un ensayo ni pronunciar el discurso sin citarlo.²⁰

A continuació, podríem enumerar una llarga llista d'articles crítics, columnes i textos d'opinió sobre poetes catalans, que inclouen Maragall com a iniciador de la gran poesia catalana del segle XX i el situen, en conseqüència, com a primera fita d'una línia de tradició poètica en què s'inscriuen els poetes posteriors. N'hem triat una mostra que creiem també representativa, tant per la diversitat d'autors que signen les crítiques literàries com per la varietat de poetes que romandran vinculats a Maragall a les pàgines de *Destino*.

El 1950, Josep Pla celebrava l'edició que, el 1948, Josep M. Cruzet havia fet a la col·lecció Excelsa de l'Editorial Selecta de l'*Obra poètica completa* de Jaume Bofill i Mates, «Guerau de Liost». Al cor-

17 Ignasi AGUSTÍ, «El diálogo en la tierra», *Destino*, núm. 733, 25 d'agost de 1951, p. 1.

18 ID., «Una Obra Completa», *Destino*, núm. 955, 26 de novembre de 1955, p. 7 i 45.

19 Carmen LAFORET, «Puntos de vista de una mujer. Un libro sobre Barcelona modernista», *Destino*, núm. 651, 28 de gener de 1950, p. 9.

20 Carles SOLDEVILA, «1900-1950. Pequeña historia de medio siglo. Firmamento literario de los primeros 50 años», *Destino*, núm. 687, 7 d'octubre de 1950, p. 12.



responent «Calendario sin fechas» Pla recorda la seva lectura juvenil de Bofill i Mates, que uneix a les lectures de Maragall i Carner.²¹

Anys més endavant, Josep Maria de Sagarra s'inscriuria també a la tradició literària catalana del XX que començava, irremeiablement, amb Maragall. Destaquen una columna «Antepalco» de 1952 i una altra de 1954. Al primer article, Sagarra recorda l'emocionada lectura que féu, durant la seva joventut, de la traducció maragalliana de *Fisonomías de Santos*, d'Ernest Hello.²² L'autor d'*El café de la Marina* reivindica una obra poc coneguda i reflexiona sobre l'atracció que Hello podia provocar en Joan Maragall:

Hay que confesar que la manera de comprender y explicar la santidad propia de Ernesto Hello tenía que apasionar profundamente a una mentalidad como la de don Juan. En la prosa de Hello, Maragall se encontraba a sí mismo. Porque lo que caracteriza esta prosa es un ansia de naturalidad, de ternura, de simplicidad y de modestia que al autor le sirven para aplicarlas al hecho refulgente de la santidad.²³

Lectura de capçalera, Maragall s'uneix a Joan Alcover al següent text de Sagarra: «Cuando, en 1910, empecé a entrar yo en el mundo de las letras, los que entonces iniciábamos una labor literaria teníamos dos devociones, que a las dos llamábamos “don Juan”. Una de esas devociones era Maragall; la otra era Alcover».²⁴

Tanmateix, de cara a la cultura espanyola, superant les memòries personals, l'autèntica canonització literària de Maragall com a referent indiscutible de la poesia catalana del XX vindrà de la mà de nombrosos articles del crític i professor Antoni Vilanova. No és objecte d'aquest article recopilar-los tots —esperem poder escometre aquesta tasca en un futur i reivindicar així l'esforç de Vilanova per prestigiar la literatura catalana anivellant-la a la gran literatura universal en els encara difícils anys cinquanta—, però esperem que els exemples siguin suficients per la profunditat i la quantitat dels textos crítics sobre poesia catalana, en els quals apareix sempre el nom de Joan Maragall. No obstant això, començarem amb l'anàlisi d'un article dedicat a l'obra de l'alcantí Gabriel Miró, que prova de forma suficient la visió plural i comparatista del filòleg barceloní. A partir de la glossa del llibre *Vida y obra de Gabriel Miró* de Vicente Ramos de 1955, Vilanova marca les relacions que Miró va establir durant la seva estada a Barcelona amb escriptors com Maragall, Ruyra, Carner, Ors o Montoliu; reivindica una major atenció acadèmica i crítica al gran prosista llevantí; i culmina el text amb l'autoritat de Maragall:

Por eso mismo sería muy deseable que adentrándose por unos caminos que someramente podemos apuntar, se intentase una determinación clara de las verdaderas raíces de su arte de escritor que a mi entender son,

21 Josep PLA, «Calendario sin fechas. Bofill y Matas (recuerdos)», *Destino*, núm. 695, 2 de desembre de 1950, p. 4.

22 Heidi Grünewald l'esmenta com a única traducció al castellà de Maragall, en un conjunt de traduccions al català que cal comprendre com un programa d'internacionalització de la cultura i la literatura catalanes portat a terme de forma conscient per l'escriptor; vg. Heidi GRÜNEWALD, «Joan Maragall», *Visat. La revista digital de literatura i traducció del PEN Català*, núm. 2, octubre de 2006; <http://www.visat.cat/espai-traductors/cat/traductor/203/joan-maragall.html>

23 Josep Maria de SAGARRA, «Antepalco. El rostro de los santos», *Destino*, núm. 762, 15 de març de 1952, p. 15.

24 ID., «Antepalco. Don Juan», *Destino*, núm. 873, 1 de maig de 1954, p. 7.

ante todo, las de un gran poeta en prosa, de un prodigioso estilista que inició nuestra moderna prosa poética años antes que Juan Ramón Jiménez publicase *Platero y yo* y ante lo cual no en vano dijo nuestro gran don Juan Maragall que había leído una prosa que parecía a cada momento que iba a prorrumpir en cántico.²⁵

En la mateixa línia, el crític assenyala la «deslumbradora revelación de la poesía de Maragall» en la formació literària juvenil de Sagarra;²⁶ l'antecedent maragallià que continuaria Josep Maria López-Picó;²⁷ i especialment l'empremta del poeta en l'obra de Carles Riba, en un conjunt d'articles dels quals ens hem ocupat en un altre ocasió.²⁸ El text de Vilanova parteix de l'edició bilingüe català-castellà de l'*Obra poètica* de Riba,²⁹ que no es pot entendre sense l'apropament entre intel·lectuals castellans i catalans que es va teixir entorn dels Congressos de Poesia, el primer dels quals es celebrava a Segòvia el 1952.³⁰ Però va molt més enllà i dibuixa un estudi general de l'aportació ribiana a la poesia catalana contemporània:

La primera dificultad de este intento es que, desentrañar desde sus más remotas fuentes los orígenes de la creación lírica de Carlos Riba, representa plantear en toda su amplitud y trascendencia la génesis y la evolución de toda la poesía catalana postmaragalliana. Génesis y evolución que, preciso es decirlo, tiene sus antecedentes más próximos en la propia obra del gran don Juan Maragall, cuyo genio lírico contiene, esbozadas o en germen, implícitas o claramente expresas, las dos grandes tendencias que a la larga habrán de presidir la marcha de toda la poesía catalana contemporánea.³¹

D'alguna forma, Vilanova creu que de Maragall a Riba es traça el cercle perfecte, configurador de les línies mestres de la poesia catalana del moment. Així, en un article dedicat a la mort de Riba el 1959, conclou:

Con Carlos Riba desaparece, sin duda, no sólo la más alta figura de las letras catalanas desde la muerte de Maragall, no sólo el más grande de los poetas catalanes de nuestra época, sino el creador puro que ambicionó toda su vida dar a su obra una dimensión universal y un contenido trascendente que situase la poesía catalana al mismo nivel de la producción lírica europea.³²

De menys a més presència, atendrem ara a les notícies i textos que afecten de forma molt més directa la figura de Joan Maragall. A finals de març de 1951, un article anònim anunciava el naixement d'una nova tertúlia literària, exclusivament dedicada a Joan Maragall i que es reuniria cada dissabte per llegir

25 Antonio VILANOVA, «La letra y el espíritu. Vida y obra de Gabriel Miró», *Destino*, núm. 945, 17 de setembre de 1955, p. 28.

26 ID., «La letra y el espíritu. La poesía de José María de Sagarra», *Destino*, núm. 982, 2 de juny de 1956, p. 37.

27 ID., «La letra y el espíritu. La poesía de José M^a López-Picó», *Destino*, núm. 1004, 3 de novembre de 1956, p. 37.

28 B. RIPOLL SINTES, «Carles Riba des de l'esguard crític d'Antoni Vilanova. Un primer reflex», *Revista de Catalunya*, núm. 275-276, 2011, p. 148-159.

29 Carles RIBA, *Obra poética. Antología*, Madrid, Ínsula, 1956.

30 Vg. Jordi AMAT, *Las voces del diálogo: poesía y política en el medio siglo*, Barcelona, Península, 2007.

31 A. VILANOVA., «La letra y el espíritu. Obra poética de Carles Riba», *Destino*, núm. 1012, 29 de desembre de 1956, p. 33.

32 ID., «La letra y el espíritu. En la muerte del poeta», *Destino*, núm. 1145, 18 de juliol de 1959, p. 36.



a l'atzar un vers del poeta i comentar-lo. La nòmina d'integrants que apareix a la nota és la següent: Tomàs Roig i Llop, Josep Maria Rovira i Artigues, Joaquim Gay, Octavi Saltor i Soler, Domènec Juncadella i Ballbé, [Josep] Tarín Iglesias (a la nota no especifica quin germà, però intuïm que per la seva conversió radical al catolicisme després de la Guerra Civil és probable que sigui Josep i no Manuel), Teresa Branyas i Pilar Tous de Cirera. Al seu llibre de memòries *El meu viatge per la vida*, l'escriptor i periodista Tomàs Roig dedica un capítol sencer a la creació i activitats de l'Agrupació d'Amics de Joan Maragall, i ens n'ofereix informació molt més específica que contradiu algunes dades del text publicat al setmanari:

Aquesta Agrupació fou constituïda el dia 3 de març de 1948 pels escriptors Josep M. Rovira Artigas, Octavi Saltor, Pilar Tous de Cirera, Lluís Jordà, Maria Perpinyà, la il·lustradora Teresa Branyas i la miniaturista Elisa Lagoma, Josep Roch i Llorens i jo, partint del suggeriment dels dos darrers. Primer fou adscrita a la Secció de Literatura del FAD, i darrerament als Amics de la Ciutat. Celebrava les seves reunions, a la manera habitual de les penyes barcelonines, al Restaurant Boliche del Passeig de Gràcia primer, i al Cafè Condal, situat a la Gran Via i al susdit passeig, després. Comptava amb l'adhesió emocionada i agraïda dels familiars del poeta, singularment de Joan Antoni Maragall i del doctor Jeroni de Moragues.³³

A la llista inicial de fundadors, explica Roig que s'hi afegiren J. Gimeno Navarro, Àngel Marsà, Rossend Perelló, Joaquim Gay, Josep M. Dalmau i Massa, el pintor Josep Rovira, Manuel Bertran i Oriola, Joan Baptista Solervicens, Joan Arús i Colomer, Josep M. Ribas i Monfar, Ramon Cirera Voltà, Domènec Juncadella, Maria de los Llanos, Llucietà Canyà, Esteve Molist i Pol o Frederic Alfonso i Orfila, entre d'altres. Assenyala també les visites que, quan parava a Barcelona, els feia Melchor Fernández Almagro, «el qual tenia el retrat de Maragall damunt la seva taula de treball».³⁴ Sí coincideix amb l'objectiu de la penya que s'esmentava a la nota de *Destino*, que assegurava que els seus membres «aportarán toda cuanta documentación sea posible sobre la obra de Maragall, para llegar a la formación de un archivo que sirva de consulta y de punto de partida para ensayos sobre su personalidad y de difusión de sus diversos aspectos ideáricos, poéticos y educativos».³⁵

El 1954 la revista es faria ressò de les polèmiques sorgides arran de la publicació de l'*Antologia poètica* que Carles Riba preparà de Joan Maragall. El setmanari publica una breu nota que recull la conferència de Riba sobre l'autor del «Cant espiritual» a la Casa del Llibre a finals de maig,³⁶ però serà el 19 de juny quan publiqui una carta de les moltes que apareixerien després de la publicació del recull líric. En aquest cas, no es tracta de les cartes públiques que els descendents de Maragall van enviar a Carles Riba (la de Jordi Maragall i Noble a *Revista*, del 27 de maig i del 2 de juny; o l'article de Manuel de Montoliu a *Diario de Barcelona* del 16, 20 i 21 de juny),³⁷ sinó la del gendre de Francesc Cambó, Ramon Guardans, que dirigia en aquells moments la Fundació Bernat Metge on treballava Riba. Al segon

33 T. ROIG i LLOP, *op. cit.*, p. 91.

34 *Ibid.*, p. 92.

35 REDACCIÓ, «Ha nacido otra peña literaria», *Destino*, núm. 712, 31 de març de 1951, p. 10-11 (cit., p. 11).

36 EAD., «Carlos Riba en la Casa del Libro», *Destino*, núm. 877, 29 de maig de 1954, p. 28.

37 Vg. C. RIBA, *Cartes de Carles Riba*, vol III (1953-1959), ed. de Carles-Jordi Guardiola, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1993, p. 116-117.

pròleg que Riba avantposa a l'*Antologia*, «Maragall, català representatiu», el poeta i hel·lenista recorda l'anècdota descrita per Cambó al pròleg del recull d'articles *El sentiment de pàtria* de Joan Maragall: com ell i Enric Prat de la Riba havien intentat de convèncer el poeta perquè entrés a la llista de la Lliga per a les eleccions a diputats a Corts. Riba reprèn la frase camboiana «En Maragall era un sentimental; era un feble, i ens estimava molt, a en Prat i a mi!», per tal de defensar l'autèntica fortalesa moral de Maragall, present a la seva negativa a obrir-se un espai en la vida política. Ramon Guardans va sentir el bon nom del seu sogre malparat i va sortir a la palestra per tal de restaurar-lo:

La versión que usted ha dado en su prólogo a la *Antología poética* de Juan Maragall, de un determinado juicio de don Francisco Cambó sobre el poeta es, a nuestro modo de ver, tan apartada de una lógica y justa interpretación de las palabras de nuestro padre, que nos coloca en la posición de tener que precisar los términos y el sentido de lo que él dijo.³⁸

Guardans centra la seva argumentació en l'estreta relació d'amistat autèntica que existia entre Maragall i Cambó, per assegurar que l'adjectiu «dèbil» no era sinó una paraula elogiosa i afectuosa per part del dirigent de la Lliga Regionalista.

Una setmana més tard, *Destino* publicaria la lapidària resposta de Carles Riba. Tot i començar amb una *captatio* («Con tono amable y comprensivo me demuestra usted que me equivoqué al interpretar las palabras de Cambó referentes a la proposición que él y Prat de la Riba hicieron en determinada coyuntura a Maragall»), Riba es consolida en la seva argumentació i insisteix que, pel que feia a Cambó, «lo que le llevó con Prat a la ya famosa visita fue la convicción de que el poeta cedería, o accedería, porque era un sentimental y un débil». Riba celebra la polèmica suscitada per l'*Antologia* («prefiero los inconvenientes de ser fiel a mí mismo a las dulzuras de una consideración más general ganada con fáciles procedimientos demagógicos») i recalca el seu principal propòsit:

Lo que me importaba (y creo importa a todos) en mi ensayo sobre «Maragall, català representatiu», era que la reciedumbre moral del gran poeta quedase limpia de toda sombra, aun contra su propia tan cristiana opinión; y evitar la desorientación que podían producir acerca de ella las palabras en cuestión de Cambó, justamente por ser de Cambó [...] Sostengo que la negativa de Maragall a ser diputado revela una auténtica fuerza moral: una fuerza que necesariamente tenía que ser distinta y no menos digna que la del político, abstenerse de la acción exterior en vez de lanzarse a ella.³⁹

La polèmica restaria, amb aquest intercanvi a *Destino*, conclosa.

38 Ramon GUARDANS, «Carta abierta a Carlos Riba», *Destino*, núm. 880, 19 de juny de 1954, p. 25.

39 C. RIBA, «Carta abierta a D. Ramón Guardans», *Destino*, núm. 881, 26 de juny de 1954, p. 25.



Dos anys després, un dels membres fundadors de l'Agrupació d'Amics de Joan Maragall, l'escriptor i jurista Octavi Saltor, publica un extens article íntegrament dedicat al poeta. Autor de *Les idees literàries en la Renaixença catalana* de 1934, Saltor reivindica la vigència de l'obra de Maragall («¿Puede hablarse de un retorno de Juan Maragall? El retorno supone ausencia. Y Maragall ha estado siempre presente en su país») i la seva influència en els pensadors i poetes que el van succeir, a partir dels següents valors:

Un mensaje que, tanto como espiritualidad y ciudadanía, tanto como europeísmo y catalanidad; tanto como integración hispánica y renovación orgánica del país; tanto como estímulo y comprensión; tanto como inteligencia progresiva y aleccionamiento burgués, a veces saludablemente encrespado, fue, estéticamente, un mensaje de palabra y de poesía.⁴⁰

Saltor descriu el volum XXV de l'Edició dels Fills i en destaca les principals novetats, a més d'incidir en la renovació del llenguatge poètic que pregonava Maragall –en busca d'una major naturalitat i contra l'artificiositat lírica. El jurista emmarca la posició de Maragall en una època concreta («todo un período postromántico, en el renacimiento literario de Cataluña») i el relaciona amb altres escriptors també participants de postulats similars, com Santiago Rusiñol. Saltor glossa els Jocs Florals de 1910, concedits a Maragall, i tanca l'article, de plana sencera, amb un breu apunt biogràfic per descriure la fotografia del poeta amb el seu pare que acompanya el text a *Destino*.

El recorregut per la presència més o menys directa de Joan Maragall al *Destino* dels anys cinquanta finalitza amb la notícia que refereix Artur Llorenç i Opisso, sempre signant com a «Arturo Llopis», sobre la concessió del Premi Lluís Millet de composició per a la creació d'una peça simfonicocoral. En la seva primera convocatòria, el 1958, aquest guardó creat per l'Orfeó Català va recaure en l'obra de Xavier Montsalvatge, que va musicar el «Cant espiritual».⁴¹ No és en va recordar que Montsalvatge era un dels redactors fonamentals de la secció musical de *Destino*.

3. El centenari de Maragall a *Destino*

Destino va dedicar a Joan Maragall un número extraordinari amb motiu del centenari del seu naixement. Concretament, es tracta del núm. 1179, publicat el 12 de març de 1960, en el qual col·laboraren noms de primera línia com Azorín, Vicente Aleixandre, Josep Maria de Sagarra, Camilo José Cela,

40 Octavi SALTOR, «Un nuevo retorno de Maragall», *Destino*, núm. 964, 28 de gener de 1956, p. 28.

41 Arturo LLOPIS [Artur LLORENS I OPISSO], «El "Cant espiritual" ya tiene su música. Un premio para Xavier Montsalvatge», *Destino*, núm. 1112, 29 de novembre de 1958, p. 37.



Portada del núm. extraordinari de *Destino* dedicat a Joan Maragall, 12 de març de 1960



Pedro Laín Entralgo, Carles Soldevila, Josep Pla, Melchor Fernández Almagro, Manuel de Montoliu, Néstor Luján, Joan Teixidor, Joan Fuster, Ramón Otero Pedrayo, Aquilino Iglesias Alvariño, Josep Maria Espinàs, Arturo Llopi, Francesc Pujols, Jaume Vicens Vives, Pedro Català Roca, Josep Maria Corredor, Llorenç Gomis, Joan Perucho, Tomàs Roig i Llop... Sobre les col·laboracions de fora de Catalunya, comenta Adolfo Sotelo:

La participación de las letras españolas en el número es amplia. Néstor Luján, director del semanario, escribe que «la literatura castellana está representada en sus personalidades más significativas». Y es cierto, las firmas de Azorín, Vicente Aleixandre, Camilo José Cela, Pedro Laín Entralgo o Melchor Fernández Almagro avalan el juicio de Luján. Pero, conviene subrayar la ausencia de quien se anunciaba prologuista de la obra castellana de Maragall [Gregorio Marañón], o las más significativas de Dionisio Ridruejo o Dámaso Alonso, que frecuentaba por aquellas fechas en sus conferencias la poesía maragalliana. No cabe duda de que desde un punto de vista ideológico el artículo de Laín Entralgo era el de mayor envergadura.⁴²

El número doblaria el volum de pàgines habituals, hi col·laborarien importants noms de la cultura gallega, i defensaria la vigència del poeta i del seu llegat en la vida cultural catalana. «Sabemos que Maragall está tan vivo como está viva nuestra lengua, y lo está también gracias a él, merced al ejercicio de su maravillosa felicidad de crear poesía con un idioma simple y palpitante»,⁴³ dirà Luján. El fill del poeta, Jordi Maragall, ocupa set pàgines gairebé completes –esquixades amb altres col·laboracions més breus– amb el record biogràfic «Maragall, en casa».⁴⁴ Continuem amb el text de Camilo José Cela, qui contraposa a la riquesa lèxica de la poesia verdagueriana la modernitat i el cosmopolitisme dels versos de l'homenatjat: «Con Maragall cobran su sentido palabras que –como “futuro” y “porvenir”– carecerían hasta entonces de prestigio intelectual».⁴⁵ A «Maragall y las Euménides» José Martínez Ruiz (*scil.*, Azorín) recordava el poeta català i la seva serenitat fins i tot «en los días más críticos para Cataluña».⁴⁶ I Vicente Aleixandre oferiria una experiència juvenívola i entenedidora: com, d'adolescent, va descobrir els poemes maragallians en un quadern manuscrit, il·lustrat amb una imatge del poeta català, que una estudiant de doctorat arribada a Madrid des de Barcelona portava a sobre cada cop que feia les classes a domicili a la seva germana, Conchita Aleixandre.

Jaume Vicens Vives participa en el monogràfic amb «Maragall entre la incertidumbre y la esperanza», que inicia situant a la mateixa alçada intel·lectual i al mateix abast col·lectiu les figures de Maragall i de Jovellanos. I es pregunta per la intrahistòria del protagonista, per la vida íntima del poeta: «¿Cuántas capas de exteriorización del protagonista de la Historia? La capa íntima, auténtica, ¿dónde se halla? Debajo de qué repliegue: el académico, el oficial, el social, el familiar o el privado».⁴⁷ Aventurarà línies més endavant: «Maragall ha quedado demasiado erecto en la plataforma espiritual del país, para que

42 A. SOTELO, *op. cit.*, p. 597.

43 Néstor LUJÁN, «El homenaje a un poeta», *Destino*, núm. 1179, 12 de març de 1960, p. 12.

44 Jordi MARAGALL, «Maragall, en casa», *Destino*, *op. cit.*, p. 12-18.

45 Camilo José CELA, «Recuerdo de un poeta que nació hace cien años», *Destino*, *op. cit.*, p. 14. Hem estudiat la col·laboració de Cela al setmanari durant la dècada dels seixanta, i en especial, la relació del novel·lista gallec amb Josep Pla a B. RIPOLL SINTES, «Camilo José Cela y el grupo *Destino* en los años 50 y 60: las *Cartas* de Pla desde Mallorca», dins *Cela, cien años más*, Sevilla, Renacimiento, s.d. [2017].

46 AZORÍN, «Maragall y las Euménides», *Destino*, núm. 1179, *op. cit.*, p. 15.

47 Jaume VICENS VIVES, «Maragall entre la incertidumbre y la esperanza», *Destino*, *op. cit.*, p. 17.

podemos pensar en un deshielo de su figura hasta dentro de dos o tres generaciones». En el mateix sentit, unes pàgines després, diria Joan Teixidor: «la figura del gran poeta llega a estas fechas demasiado viva e hiriente para que pueda ser cómodamente manipulada en las mesas de disección de nuestra crítica». Tot i que, afegirà, en Maragall la vida pública i la privada no van mostrar esquerdes.⁴⁸

Als paràgrafs restants de l'article, l'historiador contextualitza el pensament de Maragall en els difícils compassos que van des del conflicte colonial del 98 fins als primers anys del XX. Com faria Riba en la polèmica amb els hereus de Cambó, Vicens Vives enarbora el dubte intel·lectual maragallià, l'absència de fanatisme, fets que, als seus ulls, en reduplicava el coratge moral: «Valentía que se apoya en la propia incertidumbre, y que es, por tanto, mil veces más ejemplar y heroica que la del hombre fanatizado en pleno combate».

En el seu extens article, Josep Maria de Sagarra recorda una conversa amb el comte de Keyserling vers els anys trenta sobre la funció i la incidència del poeta en la seva societat. Desencisat per Occident, Keyserling considerava que només a Orient el poeta era encara una autoritat social, política, religiosa, ètica. I proposava com a exemple el cas de Tagore a l'Índia. I aposta Sagarra:

Ahora bien, este pesimismo occidental que sentía Keyserling sobre la posibilidad del hombre poeta, tal como él lo concebía, hubiera sufrido una favorable rectificación si el desconcertante y estupendo conde hubiese vivido el fenómeno político y social de Cataluña en el período que va de 1895 a 1915, y se hubiese dado cuenta de lo que fue entre nosotros, y en este período, la presencia de Juan Maragall [...] Hombre poeta, llenando íntegramente todo su ser y apagando todas las otras especies de hombre que podían latir en su realidad de carne y hueso. Hombre poeta entre nosotros y para nosotros, y, relativamente, a nuestra medida, con la misma eficacia que el Conde de Keyserling atribuía a la figura de Tagore.⁴⁹

Així, Sagarra analitza l'empremta cívica i la tasca de vivificació poètica que va emprendre Maragall des d'un bon començament, i que va redundar en la modernització i actualització dels mites del seu país, «fundiéndose con su esencia y recreando con su propia intimidad la oscura intimidad de las leyendas». Segueix el monogràfic amb una entrevista realitzada per Luján a Francesc Pujols;⁵⁰ l'anàlisi de Llorenç Gomis a «Tiempo de pensar» dels últims articles publicats en vida per Maragall;⁵¹ o la crònica per la geografia catalana dels camins estiuençs de Maragall signada per Josep Maria Espinàs.⁵²

Al també extens text de Josep Pla «Maragall: el hombre, el poeta y el inconformista», l'autor d'*El carrer estret* comença exposant la singularitat que, en un país sovint molt caïnita, l'admiració per Maragall sigui àmplia i molt estesa:

48 Joan TEIXIDOR, «Del poeta al hombre», *Destino*, op. cit., p. 27-29.

49 Josep Maria de SAGARRA, «El hombre poeta», *Destino*, op. cit., p. 19.

50 Francesc PUJOLS - Néstor LUJÁN, «Sobre Maragall. Palabras de Francesc Pujols», *Destino*, op. cit., p. 20.

51 Llorenç GOMIS, «Tiempo de pensar. Tres artículos últimos», *Destino*, op. cit. p. 21.

52 Josep Maria ESPINÀS, «Siguiendo los caminos estivales de Maragall», *Destino*, op. cit., p. 22-23.



Ahora bien, lo sensacional es esto: en este país donde es tan difícil que dos personas se pongan de acuerdo incluso sobre una trivialidad cualquiera, la unanimidad sobre Maragall surge siempre de una manera natural y espontánea. Personas incluso que conocieron vagamente sus escritos, que leyeron algunas de sus poesías sin poner una mayor atención en ellas, que tienen de su obra una idea de segunda mano, pero que le conocieron personalmente, tuvieron de Maragall hombre una tal idea admirativa, que basta que salte en la conversación el nombre del poeta, para que la palpitación cordial aparezca con singularísima espontaneidad.⁵³

L'admiració de Pla encara s'amplia quan observa que, en una comunitat donada a la demagògia sentimental, la seriositat de Maragall i la seva exemplaritat són estimades per un col·lectiu tan gran. De la mateixa manera, defineix la seva poesia com a reflex de la seva forma de veure i d'estar en el món:

Es una poesía tocada de algo sin duda parecido al estado de gracia, una poesía que aspira a ser inefable. Situada marginalmente a la que se elaboró en su tiempo, desvalorizada por obsesiones de carácter accidental, la poesía de Maragall está en un plano mucho más durable; es una poesía esencialmente humana.

Manuel de Montoliu parlaria de la defensa maragalliana de la paraula viva;⁵⁴ Otero Pedrayo el definiria com a «puro maestro catalán en la esperanza actual del mundo, no cansado ni desengañado, tampoco satisfecho»;⁵⁵ Aquilino Iglesias glosa l'emotiva relació entre poetes gallecs i Maragall;⁵⁶ i amb evidents vincles amb la seva col·laboració abans comentada, mossèn Joan Baptista Bertran publica l'homenatge «Maragall, poeta de la montaña»,⁵⁷ on descriu l'afició a l'excursionisme muntanyenc i les relacions amb la natura catalana de l'escriptor barceloní. El text de Pedro Laín Entralgo consistirà en una reflexió entusiasta que passa de l'esperança en el dogma de la resurrecció de la carn per part de Maragall, fins a l'esperança –no sabem si de Maragall o de Laín Entralgo mateix– de la comprensió entre Castella i Catalunya:

No sé lo que los tiempos traerán. Sé en cambio que la poesía catalana continúa con sensibilidad actual, en el nivel en que la pusieron Verdager i Maragall. Sé también que, cuando quieren, sus autores siguen conociendo el gozo sobreañadido de expresar su alma en limpio y vigoroso castellano; y como ellos, tantos excelentes prosistas. Sé, además, que algunos escritores de aquende el Ebro hemos aprendido –o no hemos olvidado, si pensáis en Menéndez Pelayo y Unamuno– a estimar desde dentro la alta calidad poética de quienes orientan las letras catalanas. Sé, en fin, que Maragall, gran esperanzado, tuvo en su esperanza el esquema de una gran lección para España entera.⁵⁸

53 J. PLA, «Maragall: el hombre, el poeta y el inconformista», *Destino*, op. cit., p. 25 i 27, (cit. p. 25).

54 Manuel de MONTOLIU, «La palabra viva. Tesis genial de Juan Maragall», *Destino*, op. cit., p. 29.

55 Ramón OTERO PEDRAYO, «En el borde de la actualidad del poeta. "Sia'm la mort una major naixença"», *Destino*, op. cit., p. 30.

56 Aquilino IGLESIAS ALVARIÑO, «Unos pasos sin huellas», *Destino*, op. cit., p. 37-39.

57 P. Joan Baptista BERTRAN, «Maragall, poeta de la montaña», *Destino*, op. cit., p. 30-31.

58 Pedro LAÍN ENTRALGO, «Maragall y la esperanza», *Destino*, op. cit., p. 32-33.

Josep Maria Corredor publica «Maragall, crítico literario». Corredor havia guanyat aquell mateix any el Premi de Biografia AEDOS amb una obra sobre Joan Maragall, que era la traducció de la seva tesi doctoral (1944) desenvolupada en francès a la Universitat de Montpeller, dirigida per Jean Amade i intitulada *Joan Maragall. Un esprit méditerranéen*.⁵⁹ La biografia de Corredor va aparèixer amb pròleg de Gaziel. És, per tant, una interessant col·laboració d'una veu de l'exili català en una revista que era una de les bèsties negres per a aquesta comunitat, atesa la seva connivència amb el franquisme. En el seu article, Corredor marca com a paràmetres crítics generals de la tasca maragalliana la condemna del materialisme i del pessimisme; la devoció per la poesia pura i per la poesia popular; i l'admiració per escriptors com Balzac, Nietzsche, D'Annunzio, Kipling, Ibsen, Tolstoi, Emerson o Maeterlinck, si bé al capdavant de tots ells hi situava Goethe.⁶⁰

Compartint pàgina en singular tàndem, hi trobem els articles de Joan Fuster i el de Melchor Fernández Almagro.⁶¹ Fuster observa, lúcidament, com «la tendencia más viva del pensamiento maragalliano, la decisión profunda que lo anima, consiste en un ver en “todo” –hombres, ideas, acontecimientos, paisajes, por contradictorios que fueran– la fecunda posibilidad de una fuerza creadora».⁶² A la breu recordació personal que en fa Carles Soldevila,⁶³ s'hi afegeix un text que recull i emmarca les traduccions que del «Cant espiritual» havien fet a l'italià Eugenio Montale i, al francès, Albert Camus.⁶⁴

Blai Bonet dedica l'extens «Maragall y las nuevas generaciones», que comença amb una reflexió sobre l'essència de Catalunya: «Cataluña es, a nuestro entender y en su vida cotidiana, el “precursor” de España, el que prepara los caminos, al que no le ha de importar disminuir, con tal de que la masa ibérica crezca». I afegeix: «Puede que Cataluña no haya sido hasta ahora, y debido a muchas circunstancias, esta presencia clara, popular y caminante. Pero hay un hecho que la diferencia por completo de cualquier caduco regionalismo y que permite esa continuidad reservada a las estructuras firmes. Este hecho es su “revelación” escrita».⁶⁵ En aquesta revelació escrita, que Bonet estén des de l'Edat Mitjana fins a l'actualitat, «Maragall no es un componente, una pieza, en el aparato expresivo de su país. En su obra viven toda la realidad y las posibilidades de Cataluña, no expresadas de una manera definitiva, sino de un modo transparente, atropellado, errante, alguna vez ingenuo, recio de cuando en cuando». L'escriptor mallorquí comenta el pont bidireccional que entre l'ideal i la realitat, entre el cos i l'esperit, es teixeix a la poesia maragalliana, i que la fa, com en el cas d'Antonio Machado, «la más realista, definidora y popular de cuantas ha recibido en este siglo la comunidad ibérica».

Seguidament, Pere Català i Roca participa amb un article sobre la petjada lingüística de Maragall;⁶⁶ Artur Llorens Opisso porta a terme el relat biogràfic i històric del poeta, en un complet reportatge truffat de

59 Vg. Francesc MONTERO AULET, «Presentació», dins J. M. CORREDOR, *Contra la valoració de la mediocritat. Articles i assaig d'exili*, Barcelona, A Contravent, 2012, p. 13-71.

60 Josep Maria CORREDOR, «Maragall, crítico literario», *Destino*, núm. 1179, op. cit., p. 35.

61 Melchor FERNÁNDEZ ALMAGRO, «Maragall o la amistad imaginada», *Destino*, op. cit., p. 36-37.

62 Joan FUSTER, «Maragall, hombre de buena fe», *Destino*, op. cit., p. 36.

63 Carles SOLDEVILA, «Nuestro don Juan Maragall», *Destino*, op. cit., p. 40.

64 REDACCIÓ, «Eugenio Montale y Albert Camus, traductores del *Cant espiritual*», op. cit., p. 40-41.

65 Blai BONET, «Maragall y las nuevas generaciones», *Destino*, op. cit., p. 43-45 (cit., p. 43).

66 Pere CATALÀ i ROCA, «Elogio de la palabra», *Destino*, op. cit., p. 45.



fotografies aportades pels descendents;⁶⁷ Tomàs Roig descriu la història, ja comentada, de l'Agrupació d'Amics de Joan Maragall;⁶⁸ Joan Perucho recrea literàriament la visita de Maragall a la festa femenina d'un balneari català;⁶⁹ i un altre membre de l'Agrupació, Joaquim Maria de Nadal, explica les vivències del poeta en el seu espai d'estiueig, Caldetes.⁷⁰

4. Conclusió

Hem dedicat les pàgines d'aquest article a descriure, catalogar i analitzar les referències directes o indirectes que sobre Joan Maragall s'observen al setmanari barceloní *Destino* des de 1950 fins al mes de març de 1960, quan es va publicar el número monogràfic d'homenatge amb motiu del centenari del naixement del poeta. Lluny de la metamorfosi que, dins els paràmetres dels discursos oficials del franquisme, havia experimentat Maragall durant els anys quaranta, els redactors i col·laboradors de la revista van emprar-lo com a autoritat moral i cultural, com a referència emocional compartida amb la comunitat de lectors i, això és el més important, van entronitzar-lo com a gran renovador de la poesia catalana contemporània. Amb tota certesa, els crítics literaris de *Destino* –amb Antoni Vilanova al capdavant– van erigir-lo en el principal forjador de la llengua poètica catalana de la Modernitat.

Rebut el 15 d'octubre de 2017

Acceptat el 21 de novembre de 2017

67 Arturo LLOPIS, «1860-1960. Maragall entre dos fechas», *Destino*, op. cit., p. 46-55.

68 Tomàs ROIG i LLOP, «La Agrupación de Amigos de Juan Maragall», *Destino*, op. cit., p. 55.

69 Joan PERUCHO, «Juan Maragall: un vago murmullo sobre el agua, allá donde empieza o acaba la poesía», *Destino*, op. cit., p. 57.

70 Joaquim Maria de NADAL, «Maragall, el "poeta" de Caldetas», *Destino*, op. cit., p. 58-59.

TESTIMONIS



Rellotge d'or del poeta



LLUÏSA JULIÀ

Universitat Oberta de Catalunya
ljuliac@uoc.edu

UN PÒRTIC PER A MARIA-MERCÈ MARÇAL

*Potser sempre escriure té
alguna cosa a veure amb la revolta.*

Coincidint amb l'edició de la novel·la *La passió segons Renée Vivien* (premi Carlemany 1994), que l'havia ocupada insistentment els últims deu anys, i el reconeixement general de què va ser objecte, Maria-Mercè Marçal va tornar a les aules de la Universitat de Barcelona, on havia estudiat Filologia Clàssica. Després de molts anys dedicada a l'ensenyament de la llengua i literatura catalanes a l'Institut Boscà de Barcelona, Marçal volia fer un gir professional. Malauradament la malaltia va estroncar les expectatives, però va poder seguir els cursos de doctorat durant el bienni 1993-1995 i va realitzar alguns treballs sobre autors i obres que demostren la lectora sagaç i extremadament culta que era. En concret, en el treball que ara publiquem, es fa evident l'ampli coneixement de l'obra de Joan Maragall, un poeta que considerava pròxim: fins i tot l'havia qualificat de «femení», i alguns versos d'«El comte Arnau» ressonen en la seva poesia.¹ D'altra banda, havia participat en l'adaptació de l'hexàmetre grec dels *Himnes homèrics* –traduïts per Manuel Balasch, a Edicions del Mall–, sobre els quals tornarà amb un altre treball.

De fet, l'estudi sobre *Les Notes autobiogràfiques* que presentem és un treball fallit. Feia poc que s'havia donat a conèixer un dels textos autobiogràfics tal com l'havia escrit Maragall, sense les manipulacions amb què ambdós s'havien publicat el 1912.² Maragall els havia escrits en dos moments molt contrastats i significatius de la seva vida: als vint-i-cinc anys (1885-86) i en celebrar el cinquantè aniversari, és a dir, cinc lustres més tard, quan es trobava en ple reconeixement públic. Cal recordar que l'edició d'aquests breus textos no es va completar fins al 2007 en el volum a càrrec de Glòria Casals que era, precisament, la professora d'aquell curs de doctorat.³

¹ «Jo sóc sols dels meus braços i els meus passos», vers inicial d'un sonet desestimat conservat al Fons Maria-Mercè Marçal de la Biblioteca Nacional de Catalunya; vg. Lluïsa JULIÀ, «Set autògrafs. Imatges, poemes, versions de Maria-Mercè Marçal», *Reduccions*, núm. 89-90, 2008, p. 19.

² Després del volum de Gabriel MARAGALL, *Joan Maragall: esbós biogràfic*, a cura de Glòria Casals, Barcelona, Eds. 62, 1988, on hi ha el text complet de la primera nota autobiogràfica, va aparèixer l'edició completa de la segona a G. CASALS, «Joan Maragall: Notes autobiogràfiques dels cinquanta anys», *Els Marges*, núm. 64, 1999, p. 83-94.

³ J. MARAGALL, «Com si entrés en una pàtria», edició i pròleg de G. Casals, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2007.

Marçal pretenia avançar en un primer esbós de la biografia intel·lectual del poeta, que encara està per fer, com reclama Casals, i establir un diàleg entre Maragall i Goethe. Però l'escassetat del material biogràfic del poeta català ho va fer inviable i se'n va adonar: «Som molt lluny, doncs, d'altres obres de caràcter autobiogràfic més extenses, sistemàtiques i destinades a la publicació, com per exemple les memòries del seu admirat Goethe amb les quals, en un primer moment d'ingenuïtat, se m'havia acudit intentar comparar-les».

Tot i així, Marçal en treu el màxim rendiment: n'extreu els motius sobre l'escriptura, «la voluntat d'autoanàlisi, de diagnòsi», «la voluntat moral de construir-se». Li interessa aquell jove poeta de vint-i-cinc anys, amarat de pessimisme i malestar davant la realitat, la família; aquell Maragall inconformista, esperit crític amb les convencions, i que fa de la seva dedicació a la poesia «l'estendard de la rebel·lió» davant el futur utilitari que tenia marcat a l'empresa familiar, tot i les «llàgrimes de tendre remordiment» i el sentiment de culpa per «haver tirat a terra tot lo castell d'esperances y projectes que mon pare devia haver anat formant desde mon naixement», segons diu a l'apartat XI de les *Notes*. Marçal s'hi podia sentir reflectida. Tampoc ella no va seguir el camí familiar traçat –i va fer de la revolta la seva divisa.

Tornem al treball. L'escriptora no es deté en l'anàlisi factual de les *Notes autobiogràfiques*, ni en la contextualització amb la correspondència de què disposava en aquell moment (les cartes a Josep Lloret, les més significatives, han restat inèdites fins a l'edició de 2007). El més rellevant de l'estudi és la relació que estableix amb l'autor de *Werther* i *Faust*, per demostrar la importància que té en l'univers referencial del poeta català des de l'inici, tal com indica en el darrer paràgraf del treball.

També indaga, ni que sigui parcialment, en la trajectòria de Maragall. Relaciona les *Notes* amb altres obres seves de les quals en són (o poden ser) l'embrió –poemes, traduccions o la posició del poeta davant l'art i la poesia, la Bellesa, que desenvolupa a l'«L'Elogi de la paraula»– i que tenen Goethe en «l'horitzó». I es refereix a altres aspectes de la concepció poètica maragalliana: l'art com a «professió de fe» irrenunciable, o a l'oposició entre espontaneïtat i sinceritat amb què es pot relacionar la poètica de la mateixa Marçal.

A l'altre pol, el comentari molt més breu, però significatiu, que Marçal dedica a les *Notes* de 1910. Escrites en relació al jove Maragall de vint-i-cinc anys enrere, Marçal lamenta que no traspuïn fets rellevants com la Setmana Tràgica o la mort de l'amic Antoni Roura que havia d'afectar-lo. Les compara, però, amb el «Cant espiritual», un poema «memorable», i sobretot insisteix en «l'efecte d'algú que es troba al final d'un cicle culminat, com si hagués tocat sostre». I immediatament estableix una connexió entre plenitud i mort que pot donar peu a tot un altre ordre de reflexions, sobre Maragall, sobre la mateixa Marçal: el poeta ha de morir? Escriu: «la plenitud que denota o que vol deixar fixada a través de les paraules, en la realitat només pot ésser convertida en definitiva per la mort».



Un altre gest l'acosta a Maragall. El gener de 1995 Marçal escriu el text «Qui sóc i per què escric» per al programa *L'escriptor del mes* de la ILC. Com Maragall a les *Notes* de 1910, també ella reprèn l'antiga divisa —«Una dona. De classe baixa i nació oprimida»— de *Cau de llunes* (1977). «Qui sóc i per què escric» és un dels pocs escrits autobiogràfics de la poeta i sens dubte el més madur. La seva posició ha canviat, es troba en el ple de la seva maduresa i èxit, però es reconeix també ara en la revolta. I anota: «Potser sempre escriure té alguna cosa a veure amb la revolta».



MARIA-MERCÈ MARÇAL

LES NOTES AUTOBIOGRÀFIQUES DE JOAN MARAGALL¹

Edició de Meritxell Matas
Universitat de Barcelona
meritxellmatas@gmail.com

1. Presentació

Les *Notes autobiogràfiques* són dos textos relativament breus, sobretot el segon, tots dos de caràcter «impressionista», per dir-ho d'alguna manera, i escrits sense que Maragall tingués cap intenció que fossin publicats. En aquest sentit, el títol de *Maragall. Notes íntimes* que ostenta en l'edició del pare Miquel d'Esplugues (M. d'Esplugues 1912) no deixa d'ésser adient. Som molt lluny, doncs, d'altres obres de caràcter autobiogràfic més extenses, sistemàtiques i destinades a la publicació, com per exemple les memòries del seu admirat Goethe, amb les quals, en un primer moment d'ingenuïtat, se m'havia acudit d'intentar comparar-les. Aquests dos textos foren escrits a vint-i-cinc anys de distància l'un de l'altre: el primer, iniciat el 1885, gairebé exactament en la meitat del camí de la vida de Maragall: als vint-i-cinc anys d'un home que <Ø> havia de viure'n cinquanta-u; el segon escrit l'any 1910, un any abans de la seva mort. Entre un i altre text hi ha diferències no sols d'horitzó temporal i, per tant, de circumstàncies personals, sinó també de dimensions, d'estil i de to, d'estat anímic, d'ideologia, etc.

Si els analitzem conjuntament és perquè, a part de ser, com el seu nom indica, dos papers directament autobiogràfics –els únics d'aquest tipus que coneixem de l'autor–, tots dos tenen com a desencadenant un aniversari i, pel que sembla, les *Notes* de 1910 foren provocades per una relectura de les de 1885. D'altra banda, veure-les conjuntament permet d'avaluar d'un sol cop d'ull la distància que existeix entre el Maragall gairebé «pre-literari» de 1885 i el Maragall poeta consagrat i figura pública de primera magnitud del final de la seva vida. Una distància que tal vegada ens apareixerà menor de la que sembla a primera vista, si no ens limitem a comparar estrictament aquests textos i intentem calar en més pro-

¹ El text de Maria-Mercè Marçal és format per trenta-vuit pàgines escrites a màquina amb molt poques errates. He intervingut en el text de manera mínima en algun cas esporàdic de puntuació i, més en general, hi he aplicat les normes ortogràfiques de la revista (per ex., convertint «Haydé» en «Haidé») sempre que no es tractés de citacions explícites; he reduït a la mateixa forma tots els llistats, convertint en algun cas els números en lletres; he assenyalat les meves insercions posant-les entre signes angulars (<...>) així com les supressions, que he remarcat amb l'ús del símbol Ø. He eliminat l'índex, atès que el número de les pàgines originals només provocaria dificultats a la lectura, i dues indicacions més al frontispici del mecanoscrit: «Maria-Mercè Marsal i Serra» [sic] i «Curs acadèmic 1993-94». Finalment, he normalitzat la bibliografia final segons els criteris de la revista [NdE].

funditat en el Maragall de 1910 a través d'altres escrits coetanis (poètics o periodístics) que connecten de forma evident amb aspectes centrals de les *Notes* de 1885: per exemple, la vivència religiosa de la natura, tota la visió platònica de l'amor («Nodreix l'amor», «Represa d'Haidé», l'article «Beatriz», etc., o bé *Nausica*) i el tema de la redempció per l'art desenvolupat magistralment en la darrera obra esmentada. Hi ha també, en els darrers temps de Joan Maragall, un retorn a l'individualisme exacerbat i a la desconfiança en el social, propers a aquells de què fan gala les *Notes* de 1885 (Marfany, 1975). En aquest sentit, en al·ludir a aquests últims anys de vida del poeta, s'ha parlat repetidament de crisi, independentment del valor i de la interpretació que es doni a aquesta paraula (Marfany 1975; Gabriel Maragall 1988; Valentí 1972; Romeu Figueras 1955). I aquest concepte ens duu a una situació en certa manera paral·lela a la de 1885. Així mateix, tal com analitzaré en la darrera part d'aquest treball, l'empremta goethiana –o Goethe com a estímul– serà tan present en el jove de vint-i-cinc anys lector apassionat del *Werther* com en el Maragall que reprèn, amb *Nausica*, un projecte abandonat pel mestre alemany, per posar només un exemple il·lustratiu.

Tanmateix, entre els dos escrits, com he dit, les diferències són paleses. Començant per les dimensions: en l'edició de G. Maragall el primer text ocupa vint-i-dues pàgines i és dividit en quinze apartats o seccions. El segon, sense divisió de cap mena n'ocupa <a> penes una i mitja. També el to divergeix significativament: les *Notes* de 1885 tenen el registre espontani i alhora sincer –per dir-ho en termes ribians (Riba 1938)– d'un jove que s'interroga en plena crisi i que s'adreça adesiara a un «vosaltres» genèric, com si tingués la sensació de trobar-se encarat a un públic o a una mena de tribunal davant del qual ha de donar comptes, explicar-se, justificar-se, o, si s'escau, *épater*. <A> les de 1910, el to és més solemne, com si parlés *sub specie aeternitatis*, i el personatge se'ns manifesta aparentment sense cap fissura, en una plenitud autosatisfeta, humil alhora, que ja només ha de comparèixer, en una acció de gràcies sense cap clivella, davant de Déu: molt lluny, tanmateix, de l'actitud més qüestionadora que es farà present en el «Cant espiritual», on Déu és també l'interlocutor.

El cert és que les *Notes* de 1885 em semblen molt més valuoses, tant per les seves característiques específiques com perquè aporten més informació no només sobre Maragall en general, sinó sobretot sobre el Maragall «pre-literari», per dir-ho d'alguna manera: el d'abans de la seva obra poètica important. Són un dels pocs testimonis, juntament amb alguns epistolaris que més avall esmentaré, dels seus anys de formació. En canvi, almenys en l'estat en què les podem llegir, les *Notes* de 1910 no aporten res de substancial per al coneixement d'un autor que durant aquells anys va donar a la llum escrits infinitament més preciosos –des de tots els punts de vista. Aquesta diferència de valoració, així com el fet que el darrer Maragall és en general força millor conegut que no pas el primer, es traduirà, al llarg d'aquest treball, en una menor atenció a les segones *Notes* i al seu context, per fixar la mirada sobretot en les de 1885 i les seves circumstàncies. Abans d'entrar-hi, però, m'aturaré breument en un problema previ, de conseqüències importants per un coneixement no adulterat de la trajectòria maragalliana: el de l'edició de les *Notes autobiogràfiques*.



2. Les edicions de les *Notes Autobiogràfiques*

Fonamentalment hi ha hagut dues edicions de les *Notes autobiogràfiques* de Maragall: una, la de 1912 del pare Miquel d'Esplugues, represa en les diferents edicions de les *Obres completes* (p. ex., Maragall 1970); i la segona, dins de l'esbós biogràfic de Gabriel Maragall i Noble (G. Maragall 1988). La diferència entre totes dues se centra en les *Notes* de 1885, sensiblement alterades i incompletes en l'edició del P. d'Esplugues, tal com analitzaré més endavant, i completes i restituïdes al seu ordre inicial en la de G. Maragall. Pel que fa a les *Notes* de 1910, les dues edicions coincideixen punt per punt, fins i tot en la seva incompletesa (segons informació de la Dra. Casals).

Analitzar les discrepàncies entre les dues edicions poca informació ens ha d'aportar sobre el mateix Maragall, i, per tant, podria ser considerada una tasca supèrflua. No ho crec pas així: d'una banda, no em sembla gens inútil d'establir i de recordar les diferències entre l'original autèntic i les *Notes autobiogràfiques* que han llegit tots els autors que n'han parlat abans de 1988 (Riba 1938, Terry 1963 o Marfany 1975) i de tenir-ho en compte a l'hora d'avaluar les seves respectives opinions. Per exemple, la restitució de l'apartat VI a les *Notes* situa la visió de l'art com a redempció en un moment molt anterior al <de> la influència novaliana, a la qual generalment s'ha atribuït. O la incorporació dels passatges més desencisats, irònics i *épatants* qüestiona de forma evident el contrast que Riba estableix entre el to de les *Notes* i el de l'epistolari amb Roura. D'altra banda, la confrontació dels dos textos ens dona també una altra informació: quins aspectes del Maragall de 1885 resultaven incòmodes per a la imatge pública de Maragall que interessava donar poc després de la seva mort. I, per tant, de la recepció esbiaixada de què fou objecte: del mite que no es vol deixar enterbolir ni tan sols per uns fragments que en darrer terme s'haurien pogut presentar com una mena de «pecat» de joventut i fer, per tant, encara més exemplar l'evolució posterior... No fou així: calia, sembla, un Maragall ortodoxament exemplar des del primer moment.

2. 1 Alteracions en la primera edició de les *Notes* de 1985

En conjunt, trobem tres tipus d'alteracions en el text maragallà en l'edició del P. d'Esplugues: supressions, partició dels apartats i canvis en l'ordre d'aquests i modificacions en el text.

2.1.1 Supressions

Aquest és el capítol més important de les alteracions. Només es donen íntegres els apartats: I, VIII i XII. Alguns apartats han estat suprimits totalment. En concret, el VI, el VII i el X. Però la major part de supressions són més parcials i escampades al llarg del text: En concret, desapareix quasi la totalitat de la secció II –només se'n dona la primera frase enganxada a la secció I (de tema amorós). S'elimina el paràgraf final del capítol III («la sensibilitat em fa de religió, la indolència de filosofia...», etc. Se suprimeix, en l'apartat IV, el fragment del *Faust* que Maragall dona com a credo propi («Religió de la Natura»). De la secció V suprimeix els paràgrafs desdenyosos que dedica als metges i al Dret, la seva crítica visceral de la societat i la «cura radical». De l'apartat X, se'n suprimeix només una frase, aprofitant que

se'ns dona dividit en dues parts no contigües. En l'apartat XI desapareixen diversos paràgrafs referits al tema amorós. S'opera també la supressió d'un paràgraf on es queixa de les restriccions familiars i de la manca de diversió i on testimonia del seu esperit de revolta i dels seus desigs de fugida. De l'apartat XIII, només <en> conserva el paràgraf final. Elimina totes les al·lusions concretes als amics del «círcol», que Maragall descriu breument un per un. De la secció XIV fa fora tots els paràgrafs més desencisats i desmoralitzats i que traeixen més desconcert i malestar. Fet i fet, la major part de l'apartat. I, finalment, en el XV, s'eliminen alguns paràgrafs de to escèptic i burleta sobre el matrimoni. Aquestes supressions modifiquen substancialment el sentit de la resta, fins al punt que es pot parlar sense exagerar de manipulació.

2.1.2 Partició de les seccions i alteracions en el seu ordre

Només la secció X apareix partida. Si prenem com <a> base l'ordre de l'edició de 1988, la disposició dels apartats del P. d'Esplugues és la següent: I, X (primera part); XIII, III, IV, X (segona part); XI, XII, XIII, XIV i XV. En alguns casos, les alteracions de l'ordre semblen determinades per dissimular les supressions.

2.1.3 Modificacions en el text

A part d'alguns canvis mínims per facilitar la transició entre els fragments, he detectat dos canvis importants, un d'ells màximament significatiu:

a. Al principi de l'apartat XIV diu que el «círcol» s'ha desfet. Com que de l'apartat anterior s'havia eliminat tota referència al «círcol» i als qui el formaven, s'hi ha afegit el complement «d'amics», perquè s'entengui de què s'està parlant. Però així «círcol» passa a ser un mot genèric i no el nom concret amb què ells mateixos designaven el grup;

b. L'altre canvi és molt més important i, al meu entendre, constitueix una flagrant manipulació. Maragall diu: «I a mi què em fa? La Naturalesa és Déu pare, L'Art Déu Fill, l'Amor és Déu Esperit Sant: que són un sol Déu, la Bellesa». El P. Esplugues ho substitueix per: «Naturalesa, Art, Amor, reduïts a superior unitat: la Bellesa».

2.2 Sentit de les alteracions

Els canvis d'ordre semblen derivar de la voluntat de dotar d'una certa coherència el text, un cop expurgat dels passatges incòmodes. També, com he dit, un dels canvis obeeix a aquesta raó. Les supressions s'efectuen en la direcció següent:

- a. Referències a persones concretes (els sis amics del círculo: Lluís, Freixas, Lloret ... etc.);
- b. Al·lusions crítiques de Maragall cap a la seva família sobre les restriccions imposades a la seva lli-



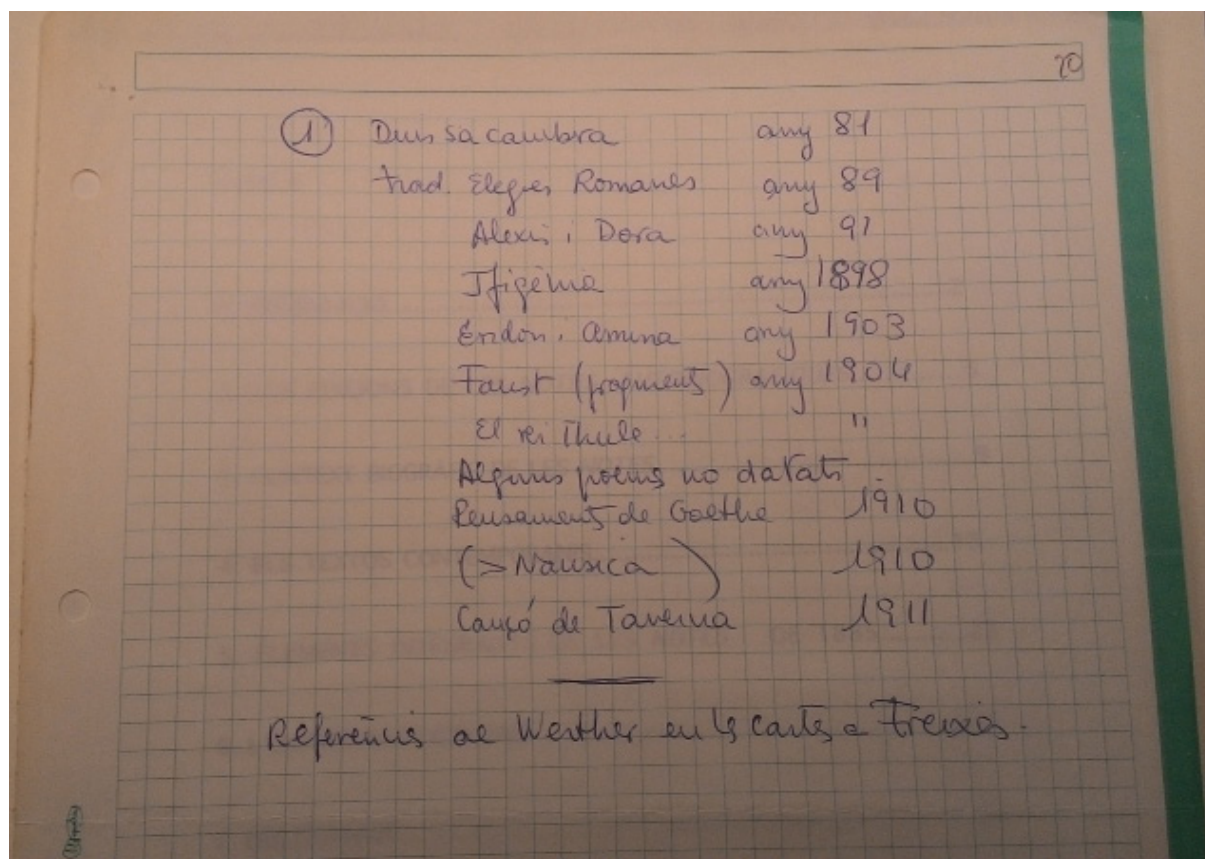
bertat i referències al seu propi esperit de rebel·lió;

c. Concrecions (mai tanmateix gaire precises) sobre les seves vivències amoroses;

d. Escepticisme i actitud crítica, sardònica o desencisada sobre diferents aspectes (societat, matrimoni, ell mateix i el seu caràcter, creences...);

e. Fragments que s'allunyessin ostensiblement de l'ortodòxia cristiana (capítol VI sobre la religió de la Natura). En aquesta mateixa direcció funciona la manipulació del text del capítol IV.

En resum, fora dels canvis en els dos primers apartats que podrien ésser comprensibles pel fet de viure bona part de les persones afectades –tot i que, pel que fa als amics, el text de Maragall és elogiós i ple de simpatia i d'afecte– la resta d'alteracions tendeix a llimar el personatge, fer-lo entrar en una exemplaritat sense tara, dotar-lo d'una ortodòxia, des del punt de vista religiós sense cap mena de màcula...! Convertir un ésser viu i contradictori en una figura d'estampa.



Notes manuscrites per al treball. Biblioteca de Catalunya.Top. Fons Maria Mercè Marçal, caixa 14 (Assaig i investigació)

3. Context biogràfic de les Notes

3.1 Les Notes de 1885: els elements d'una crisi

Com he dit abans, totes dues parts de l'obra que ens ocupa són provocades per un aniversari. Les de 1885 tenen, al principi, una datació un xic imprecisa (octubre de 1885), però són suscitées, de forma explícita, pel compliment dels vint-i-cinc anys, fet que s'havia escaigut el dia 10 d'octubre. S'acaben el 13 de maig de l'any següent amb un afegit del 30 de juny, també de 1886. Alguns apartats tenen data concreta: per exemple el XIII és datat el 3 de desembre de 1885 i el XIV el 31 del mateix mes. Això fa pensar que les seccions I-XII són anteriors a aquestes dates.

Un any abans de l'inici de les *Notes*, Maragall ha acabat la carrera de Dret, que no havia pas emprès precisament motivat pel món de les lleis –un dels móns objecte d'irònic escepticisme en l'apartat V de les *Notes*. Tal com ell mateix hi escriu, ni tan sols coneixia l'existència de la carrera de Filosofia i Lletres, a part de la dificultat que una tria d'aquesta mena hauria tingut per a ser acceptada per la família. Fos com fos, els anys passats a la Universitat havien estat per a ell molt satisfactoris, en especial per les amistats que hi nua i que formen el que ell anomena el «círcol», els integrants del qual reportaré més avall. El final dels estudis així com la seva majoria d'edat legal l'enfronten a la necessitat d'encarar l'edat adulta: deixar enrere «les flors» i iniciar l'etapa «dels fruits», per dir-ho en els seus termes. Maragall sembla experimentar una viva repugnància cap a aquesta alternativa, tot i que té consciència que no la pot defugir. A la incertesa professional, a la poca predisposició per a qualsevol de les vies «realistes» que se li ofereixen, al rebuig que li inspira l'utilitarisme que s'imposa arreu, a una inexperiència amorosa que acompanya la seva condició d'enamoradís hipersensible, cal sumar-hi el sentiment de la pròpia diferència –els altres amics semblen més disposats que no pas ell a obrir-se camí en la societat– i la solitud que en resulta. I, sobretot, la seva situació problemàtica amb la literatura que, de fet, ja pressent com la seva veritable vocació: els dubtes sobre la seva pròpia vàlua, sobre si de debò «és» artista, la insatisfacció que li han reportat els seus migrats reeiximents literaris, fins i tot el seu escepticisme davant el seu modest tastet de la «glòria»: uns versos en el diari, un premi als Jocs Florals de Badalona per «Dins sa cambra», l'any 1881. Tots aquests són, comptat i debatut, els elements de la crisi que va des de l'any 1884 fins a 1888, i que es pot rastrejar en la seva correspondència d'aquesta època. Al final d'aquesta part de les *Notes* hi ha una al·lusió a un daltabaix econòmic familiar que obligarà Maragall a ficar-se de ple en el negoci, fet que, de moment, més aviat agreujarà la crisi, però que, a la llarga, tindrà uns efectes del tot positius per a Maragall –en l'ordre econòmic com a mínim, però potser també en l'ordre psicològic i anímic. Un altre sotrac és el trencament del seu prometatge a causa del mal moment de l'empresa (informació deguda a la Dra. Casals). A la sortida del túnel hi haurà: la coneixença de Clara Noble (1888), «l'Oda infinita» (1888) i l'obra poètica que segueix, i la feina com a secretari de Mañé i Flaquer (1890). Sembla que tot això li facilitarà una visió més «total» de la vida, per dir-ho amb les seves paraules.

3.2 Les Notes de 1910: la complexa plenitud d'una vida

Les *Notes* de 1910, datades el mateix dia de l'aniversari, tenen, com ja he insinuat abans, un context ben diferent. Maragall, com ell mateix ens diu, ha arribat a una «vida plena», tant des del punt de vista



afectiu i familiar –la seva muller i els seus 12 fills...– com per la seva obra literària i pel seu paper social. Tot i les reticències orsianes i l'«imperi noucentista», és un personatge indiscutible. Al capdavant, i gràcies, diu, al «pare de la terra» –que li va solventar definitivament les necessitats econòmiques, després que ell ajudés a remuntar l'empresa– i al «Pare del cel», ha pogut unificar, i en un grau eminent, vocació personal i inserció social, aquells dos aspectes que a les *Notes* de 1885 se li apareixien com a irreconciliables. Des d'aquest lloc, que el fa sentir, amb raó, privilegiat, atalaia la seva llunyana crisi i mesura la distància abismal que el separa d'aquell «jove tan decaigut moralment». Tot i això, és recent un fet dolorós que no apareix a les *Notes*: la mort del seu amic Antoni Roura. Un altre amic important, Pijoan, se n'ha anat del país. Els fets de la «Setmana tràgica» i les seves seqüeles, l'any anterior, no han passat tampoc sense afectar-lo. Marfany no dubta, seguint Benet, de qualificar-les de traumàtiques (Marfany 1975; Benet 1964). D'altra banda, és notable l'escassetat de les seves col·laboracions a la premsa, potser motivada per la seva complexa relació amb el noucentisme triomfant i la divisió del moviment catalanista unitari (Solidaritat Catalana). En una carta a Rucabado (16 de novembre de 1910) confessa: «Des de fa algun temps em trobo en un estat d'espiritual desinterès envers tot allò que se'n sol dir la cosa pública». Aquest mateix any, encara, ha conclòs *Nausica*, i poc després iniciarà la «Represa d'Haidé»: tots dos textos plens de recança cap a un amor inassolible o al qual ha calgut renunciar. També és l'època dels qüestionaments i dels dubtes del «Cant Espiritual». Abans ja he esmentat el mot «crisi» en referència a tots aquests elements. De fet, les *Notes* de 1910 i el seu to ens fan l'efecte d'algú que es troba al final d'un cicle culminat, com si hagués tocat sostre. Tot i que vull insistir que aquest text ens mostra només parcialment el Maragall d'aquestes dates i la plenitud que denota, o que vol deixar fixada a través de les paraules, en la realitat només pot ésser convertida en definitiva per la mort.

En un altre sentit, aquest és el moment també en què Maragall s'encararà als autors grecs: enllestirà les seves versificacions de l'«Olímpica I» de Píndar i es comprometrà a fer el mateix amb els *Himnes homèrics*, en els quals assajarà una personal adaptació de l'hexàmetre; més tard, seguirà encara la versió d'un poema de Cal·lístrat. És ben curiosa aquesta evolució: Maragall havia dit en una carta a Freixas (15 abril de 1881) que se sentia més a prop dels autors alemanys, que no pas de «las sutilidades, la pulcritud y la medida» dels clàssics –clàssics o neo-clàssics?, ens podem preguntar amb Valentí (1972). Paradoxalment, a través sobretot de Goethe, acabarà la seva carrera literària en estret veïnatge amb Homer, el clàssic entre els clàssics....

4. Els textos contemporanis

4.1 Notes de 1885

4.1.1 Obra poètica

Pel que fa a les *Notes* de 1885, no pararem esment a la seva incipient obra poètica escassament significativa: «A l'oreneta» (1 febrer de 1880); «Àngel no volis» (1880); «Quan és que més gran delícia» i «Tenir-la al davant meu» (4 de novembre de 1881); «La Roser» (1883), «Jugant» (15 d'octubre de 1884); «Diumenge» (21 de març del 1886) i potser alguna cosa, no gaire, més... Només destacaré el precoç interès cap al *Faust* de Goethe de què testifica el poema «Dins sa cambra», de 1881, ja esmentat abans. És possible que el contacte amb el gran clàssic alemany en aquest moment encara sigui indirecte, a

través de la famosíssima òpera de Gounod, tot i que la hipòtesi sembla topar amb un problema: un cop consultats els *Annals de l'Òpera*, no he sabut trobar cap estrena d'aquesta peça a Barcelona que correspongui aproximadament a aquestes dates, ni en els anys d'adolescència de Maragall. Potser la coneixia a través del llibret? O bé la va veure durant el seu viatge a París, no datat, que refereix en les *Notes*? Sigui com sigui, directament o indirecta, Goethe és ja a l'horitzó.

4.1.2 La correspondència

Tanmateix, més que no pas l'obra poètica, els textos contemporanis fonamentals que ens permeten anar seguint l'evolució de la crisi d'aquesta «etapa geològica», com l'anomena G. Maragall (1988), són els següents epistolaris:

4.1.2.1 Cartes a Joaquim Freixas

Són en total nou cartes escrites entre el 15 d'abril de 1881 i el 3 d'agost de 1884, és a dir, immediatament anteriors a la crisi i a les *Notes* de 1885. Vegem com Joan Maragall hi descriu aquest amic, que formava part del «círcol» universitari, a la secció XIII: «Freixas, pàl·lid, aristòcrata, vestit a l'última moda, home de món, sistemàtic en política i literatura, però franc i expansiu i traient-se la careta després d'haver-nos increpat sèriament durant una hora sobre la política d'en Cànovas, o sobre catalanisme». Gabriel Maragall qualifica les cartes que li són adreçades de «wertherianes», i ho són, més que no pas pel to, per la temàtica que tracten: el descobriment de Goethe i l'inici de l'obsessió per aquest autor que en principi se centrarà en el *Werther*. La correspondència a què em refereixo correspon als anys de la carrera i al moment just d'acabar-la. La literatura, com he insinuat abans, hi té un paper important: aquest epistolari és una font insubstituïble per seguir les lectures i les opinions literàries del jove Maragall, i, en aquest sentit, complementa les *Notes*. Com correspon a la personalitat de l'amic, hi ha també al·lusions al tema polític, al catalanisme –implícitament present en les *Notes*, pel fet d'estar redactades en català i explícitament, de forma molt breu, quan a l'apartat VII parla de celebrar «les festes tradicionals catalanes» i del sentiment de pàtria. A la primera carta, per exemple, afirma la seva preferència pels autors alemanys –en concret parla de Heine i Goethe– en contraposició als clàssics. Esmenta, en particular, el *Werther*. I s'acomiada: «Adiós, anti-catalanista; un catalanista entusiasta te abraza con efusión». En la segona (5 de juliol de 1881) afirma:

Participo de tu entusiasmo por la literatura castellana, si bien mis aficiones me llevan con preferencia al estudio de otra a la cual debo y profeso mayor cariño por ser la lengua en que balbuceé mis primeras oraciones y en las que expresaré sin duda mi amor a la primera Carlota o Margarita que algún angel bueno ponga en mi camino.

I prossegueix:

En esta misma lengua me daría a entender sin que nadie lo extrañara, si esta carta la escribiera cuatro siglos atrás; o si cuatro siglos atrás no hubiese tenido lugar lo que los catalanes recordaremos siempre con cierta



amargura, y ahora que vuelvo a leer tu apreciable, observo que en un pasaje dices «nuestra literatura (la castellana)» de cuyo paréntesis no sé si entristecerme o alegrarme, pues al par que nos transformas en castellanos sin merecerlo, muestra ya el temor que por «nuestra literatura» pueda entenderse otra que la castellana.

En les cartes següents segueix desgranant elogis a l'autor alemany i fa assistir <Ø> l'amic a la seva descoberta d'obres successives. Comentaré però, més detalladament, les freqüents al·lusions a Goethe en el darrer apartat del treball. Altres esments a la literatura: Heine <i> les seves obres *Intermedio*, *Regreso* y *Nueva Primavera* amb les quals diu que ha passat «ratos deliciosos» (carta del 15 d'abril); a la mateixa carta esmenta *El gran Galeoto* d'Echegaray. A les cartes següents parla de Galdós (*La desheredada*: que col·leccionen en fascicles o «cuadernos» (cartes 5-VII, 8-VII, 15-VII, 22-VII i 27-VIII de 1881) i els *Episodios Nacionales*; (carta 5-VII). A les cartes del 8 i 15 de juliol fa el propòsit i desisteix, respectivament, de llegir les tragèdies de Shakespeare. El 22 del VII diu que ha llegit *Bernabé Rudge* «larga novela» de Dickens, alguns cants de la *Divina Comèdia*, «obra sublime pero incapaz por ahora de hacer mis delicias»; *René* de Chateaubriand «magníficos pensamientos, protagonista simpático, pero Chateaubriand nunca llenará mi corazón»; i finalment, «unos recuerdos de viaje» de Víctor Balaguer. El 5-VII del 1884 esmenta Mistral, del qual acaba de comprar *Nerto* i confessa haver assaborit amb plaer *Mireia*. També hi fa referència a lectures de Freixas –Voltaire, Diderot, «talentos perniciosos, sofistas rematados que siempre creí chocarían con tu criterio recto y ortodoxa» i Sant Agustí. El 3-VIII del mateix any compara el flamenc Conscience i Walter Scott, del qual esmenta *Quintin Duward* i *Lucia de Lam<m>ermoor*. Diu que un i altre els ha llegit poc.

Altres referències relacionades amb la literatura: cita de passada Madame de Staël, s'entristeix amb la mort de Milà i Fontanals (3 d'agost de 1884) i, en la mateixa carta, al·ludint a unes opinions de Renan segons les quals el futur és de la física, la química, l'astronomia, etc. i no de la crítica, de la història o de la literatura, es plany: «De modo que si los adoradores de la Belleza en todas sus manifestaciones venimos al mundo tres siglos más tarde, nos divertimos. ¡Pobres sabios!». Hi veiem, doncs, una manera de pensar i de sentir molt similar a la que es manifesta a les *Notes*, en especial als apartats IV-V-VI. A través d'aquestes cartes a Freixas, també podem seguir el procés d'escriptura del poema «Dins sa cambra», i la seva intenció d'enviar-lo a un certamen (22-VII-81); el resultat d'aquest, al teatre Zorrilla de Badalona, i la seva confessada inspiració goethiana (27-VIII-81). Altres passatges, referits al tema amorós, artístic o de sentiment de la Natura, o fins i tot d'una certa crítica a la societat, concorden plenament amb les *Notes*, tot i que és ben clar que la crisi encara no s'ha fet present.

4.1.2.2 Cartes a Lluís Lluís

Aquest amic és descrit així a les *Notes*: «Lluís, el de la barba roja, el del caràcter melancòlic, intel·ligència cultivadíssima, de gust i disposició notables per a les belles arts, talent de claredat asombrosa; modest dins lo inverossímil, agudíssim en sos ratos de bon humor, discret sempre, reservat potser en excés, representava el bon sentit dins del "círcol", i fora d'ell, l'estudiant modelo en talent i aplicació».

D'aquesta època són dues cartes datades el 10 de setembre de 1886 i el 7 de març de 1888, respectivament. La primera, datada a Cornellà, ens informa d'un moment absolutament pessimista, completament d'acord amb el to de les *Notes*, concloses pocs mesos abans. Hi podem llegir, per exemple:

Estos ataques de *spleen* de que me hablas los experimento también a menudo, pero con la particularidad que me complazco en ellos; nunca me hallo tan bien y tan contento de mi mismo como cuando todo me hastía y me parece mezquino y deleznable.

Descriu també la vida d'inactivitat «sin tapujos ni disimulos» que duu, sense moure's de casa, «vestido con la camisa de dormir y un ancho, viejísimo y cómodo traje de tela [...] escribo, leo, duermo o fumo contemplando medio embrutecido un paisaje para mi nada nuevo. [...] Dentro de ocho o diez días volveré a Barcelona a renovar la parodia de una vida activa». La segona carta, ja del 1888, sembla iniciar la sortida de la crisi. Hi escriu: «Creo que una concepción total (y no mutilada como hasta ahora la hemos tenido) de la vida, llevará consigo la calma y despojándonos entonces del endeble pesimismo romántico nos hundiremos con beatitud en su sano materialismo».

4.1.2.4 Cartes a Josep Lloret

Inèdit fins a aquest moment, l'epistolari a Lloret, força extens, només ens és conegut fragmentàriament a través de les citacions que en fa G. Maragall en el seu «Esbós biogràfic», tot qualificant-lo d'«espontani i primitiu», i que corresponen als anys 1883-87. És difícil, donades les circumstàncies, de fer-se'n una idea de conjunt. Sembla que corrobora alguns aspectes de la crisi i de l'evolució que podem resseguir en les altres cartes. De fet, per les dates, fóra la correspondència més adient per estudiar el context de les *Notes* de 1885. D'altra banda, Lloret hi és qualificat de «mon amic predilecte» i descrit de la següent manera: «potser el més semblant a mi en el fons, amb son caràcter indolent, son entusiasme envers tot el que diu Bellesa, sa vocació especial per la pintura i la música aixís com la meva era envers la poesia, sa afició a la filosofia que va acabar amb la gran riallada a duo amb què ens burlàrem de tot lo que no fos Bellesa, enamoradís, incert, desmemoriat, poc exacte en tot...».

Dels extrets de Gabriel Maragall destacaré, només, en el sentit que són estrictament contemporanis de les *Notes*, els de juliol de 1886, que donen fe de les trifulgues econòmiques familiars i de l'estat d'ànim amb què Maragall les va encarar:

«Reniego de la sociedad, del progreso, del dinero, de la educación, de la moral y del que inventó todas esas porquerías» (13-VII-86. *Notes*, ap. V i XIV); «Lo que he hecho y hago ha sido y es tan sólo por consideración a mi familia pues me hace daño verla sufrir» (13 -VII-86); «Mi primera impresión fue como si algo glacial y repugnante me viniera encima. Esa frialdad suprema que se tradujo en todo mi exterior hizo el efecto de serenidad ante el peligro y cuando contesté que yo me encargaba [...] inspiré confianza» (17-VII-86).



4.1.2.3 Cartes a Antoni Roura

Com, en major o menor mesura, succeeix en els altres casos, la correspondència amb Roura –no inclòs en el «círcol» i, per tant, no descrit a les *Notes*– és força més extensa, ja que aquesta amistat va prosseguir fins al final de la vida de l'amic. Només quatre cartes corresponen a l'època entre 1886-87. Cartes realment «wertherianes» per l'esperit, estan absolutament amarades de malestar i pessimisme. Maragall hi parla de la seva dificultat d'adaptació a la realitat industrial amb tons molt agres i violents:

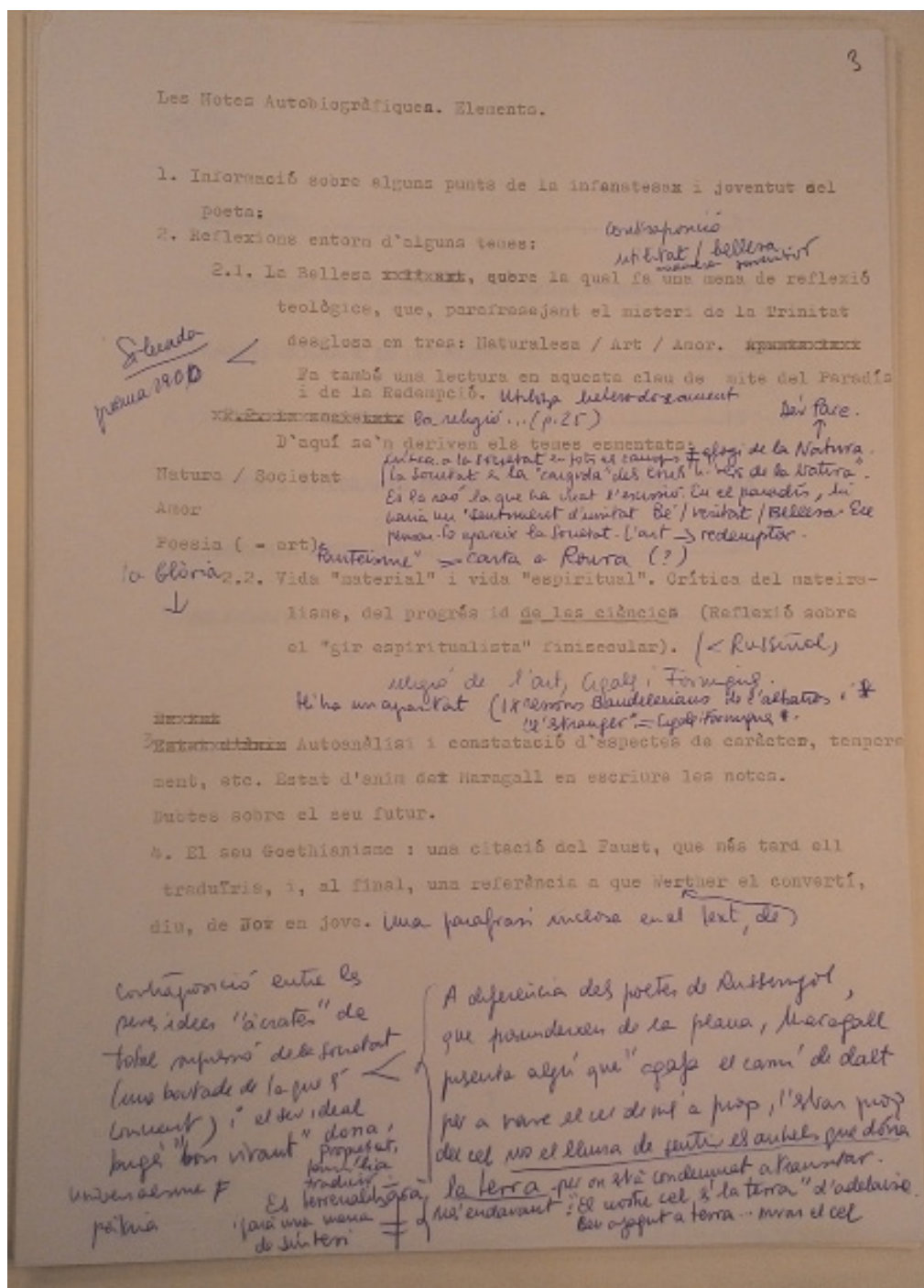
A una sociedad que al verme bajar a una región inmundia, por el peso de las circunstancias, parecía que me arrojaba al rostro aquellas palabras del Evangelio: *Et verbum caro factum est, et habitavit in nobis*, esto es: aquel que nos despreciaba y alardeaba de vivir en una atmosfera superior a la nuestra ya lo tenemos en nuestro terreno, ya está entre nosotros. ¡Miserables! Reniego de vuestras convenciones, de vuestras hipocresías..., de todos esos pingajos y palabras huecas con que pretendéis cubrir vuestras repugnantes vanidades, y cuando me creéis tenerme por completo en medio de vosotros, tenéis sólo mi sombra, tenéis sólo a esta agrupación de moléculas que se renuevan constantemente sobre el molde de mi cuerpo y con las cuales bien poco tiene que ver el yo íntimo, el yo libre, que cerniéndose sobre las espesas sombras de vuestra morada, goza de la luz eterna y aspira a los suaves efluvios del gran Todo, en el cual vais vosotros comprendidos, como Negativo, a causa de ser Él infinito (1886).

He citat aquest llarg fragment perquè em sembla estrafer amb to sarcàstic idees presents de forma seriosa a les *Notes*, ap. VII: la idea de redempció associada a l'art i a l'artista; la idea del Mal i la Lletjor com a integrants de la Bellesa, només existents en «lo relatiu» ja que el «Déu Bellesa, com immens que és, s'ha d'estendre en tots sentits infinitament». En una carta (10-III de 1887) es declara panteista:

He recibido tu última carta como refutando el panteísmo; dices que partiendo de él hombres y mujeres seríamos tan sólo órganos del hermafrodita universal, y único. Y bien, ¿y qué? Antes dices todo aquello de que el yo se reconoce en sí y para sí contraponiéndose al Universo entero. Dices que Ahrens afirmó esto, yo lo niego y estamos en paz.

En una altra li retreu que li parli positivament del progrés, que ell critica en diversos passatges (cf. també *Notes*). Dos cops al·ludeix, de forma paròdica, però, a la idea del suïcidi. Com he dit abans, el pessimisme traspua arreu: «Me he tumbado a la bartola, y no pienso en el porvenir, porque creo que no existe [...] así pienso aguardar entre lo agradable y lo desagradable que me sobrevenga aquello que se llama muerte, y después veremos... o no veremos. ¿Por qué luchar?» (14-1-87).

Després del 10 de març de 1887 hi ha un buit a la correspondència, que es reprèn, en català, el 8 de gener de 1890. En aquesta carta parla de «the fairy», Clara Noble, amb qui es casarà l'any següent. Com he dit abans, aquest és un dels elements que contribuïran decisivament a clausurar la crisi.



Notes manuscrites per al treball. Biblioteca de Catalunya. Top. Fons Maria Mercè Marçal. caixa 14 (Assaig i investigació)



4.2 Notes 1910

Només passaré revista molt per sobre, a alguns dels textos escrits i/o publicats en 1910-1911, ja que el Maragall d'aquesta època és conegut a bastament.

L'1 de maig de 1910 publica a *La Veu de Catalunya* <Ø> l'«Oda Nova a Barcelona», escrita l'any abans, arran de la «Setmana tràgica», i que recull l'impacte de la ciutat real, alhora «ciutat mala» i «la gran encisera».

El 9 de juliol sabem per una carta a Lluís que ha acabat la traducció dels *Pensaments* de Goethe i de l'«Olímpica I» de Píndar, que dona fe de la seva continuïtat «goethiana» i alhora del seu acostament als clàssics grecs. El 3 d'agost acaba *Nausica*. Escriu també «El pi d'Estrac», al setembre. En un moment indeterminat acaba el «Cant espiritual», començat l'any abans. Aquest poema memorable, adreçat a la divinitat, com les *Notes* de 1910, planteja, a diferència d'aquestes, una problemàtica profunda: el dubte i la recança davant de la mort. I es mou, abans de l'estrofa final, a la corda fluixa entre l'ortodòxia i l'heterodòxia (Valentí 1972).

A principis de tardor es decideix a fer la versió dels *Himnes Homèrics*. S'edita la seva traducció de l'«Olímpica I» de Píndar. Pel que fa a la premsa només hi col·labora les clares vegades que el tempta una forta actualitat o un moviment d'opinió. Alguns articles són: «Elogio del vivir», «De la gracia», etc.

L'any 1911, el darrer de la vida de Maragall, veu la publicació, pel febrer, de l'obra poètica aplegada a *Seqüències*, que correspon als darrers cinc anys. A part d'alguns poemes ja esmentats, hi podem trobar, per exemple, «La fi del comte Arnau». Aquest mateix any escriu encara «Dimecres de Cendra», «Represa d'Haidé» i «Altres fragments d'Haidé». Em sembla destacable l'article «Beatriz» –on teoritza una mena de platonisme amorós, ja antic en ell–, escrit a Cauterets al juliol, on també compon «Nodreix l'amor», que sembla complementar-lo i «La cascada de Lutour», on trobem el seu intens sentiment de la Natura. Des del maig torna a col·laborar al Brusi.

Altres articles a la premsa: «La vuelta al caos», «La espaciosa y triste España», «Campanas», «Cataluña i avant», «Los vivos y los muertos», «Carta a una señora», «La panacea», «Bien catalán», etc. Cap indici de la problemàtica que traspuen aquests textos, insisteixo, no es reflecteix a les *Notes autobiogràfiques* de 1910.

5. Elements integrants de les *Notes autobiogràfiques* de 1885

5.1 Informació biogràfica «externa»

La trobem sobretot en els capítols X-XIII. De fet ens dóna poques dades concretes. En un moment ens diu que canvien de casa, però no aclareix quina era la casa vella (Jaume Giralt, 4, on va néixer? Diu exactament: «la casa vella fou abandonada per una altra més petita però més moderna»). Parla, sobretot, de tot allò que ha tingut repercussió anímica: els jocs religiosos d'infantesa, l'impacte de les celebracions litúrgiques en el nen que va ser, la fe conservada fins a la primera comunió. La seva infantesa, qualificada de feliç fins als quinze anys. Els dos viatges que en un moment donat fa, el primer a València – Granada – Còrdova – Madrid – Saragossa i el segon a Marsella i París. Les seves passejades pels volts de Barcelona que testimonien d'un gust precoç per la natura. Sobretot parla: del que ell anomena «aquests anys ingrats» (1874-78) a la indústria familiar, afectat per una manca de recursos i de llibertat notables a causa de la desconfiança de la família, en contrast amb l'etapa dels 19 als 24 anys en què se sent molt feliç; s'esplaia parlant dels primers dies a la Universitat (fins i tot, excepcionalment en un text tan poc precís, dóna la data del 7 d'octubre de 1879 com a dia en què fa els primers passos per matricular-s'hi); parla dels amics del «círcol», ens diu els seus noms –alguns d'ells com Lluís, Freixas i Lloret destinataris d'algunes de les cartes comentades; els altres són Buxareu, Mulla i Rocamora; Roura no hi apareix–; comenta la personalitat de cadascun; s'atarda en detalls dels anys de carrera i d'amistat, i de «gostar de la flor de la vida». Informa, per exemple, de tertúlies al Colón, al Cafè Nou i al Continental, o «en el despatx de casa, o en mon quartet».

Des del punt de vista literari, explica la seva emoció davant el primer poema publicat en un diari, la seva flor natural de 1881 a Badalona amb «Dins sa cambra». Per arribar al moment present en què, ens diu, no és «ni feliç ni malaurat». De fet, com hem vist, es troba en un<a> *impasse*.

5.2 Informació psicològica, moral...: anímica

Hi és palesa una voluntat d'autoanàlisi, de diagnosi, d'esbrinar per què es troba on es troba: segurament, aquest és el mòbil de les *Notes*. Es pregunta, per exemple, per què, a ell, l'«amor propi» li ha fet desitjar una glòria literària i no, com potser hauria estat més lògic, una carrera política o científica. Ho atribueix, amb una barreja de modèstia i d'orgull difícils de destriar, al seu «caràcter indolent que repugna tot lo pràctic», a la sensibilitat exagerada, a l'amor propi que no es manifesta, que viu per dins. I així, diu: «la sensibilitat em fa de religió, la indolència de filosofia i l'amor propi de caràcter». En un altre lloc es qualifica, mig en broma, de «bon partit», «incapaç de donar mala vida a ningú», «a part d'un ente inútil sóc un bon noi, etc.». Com ja he apuntat més amunt, parla també de la seva inexperiència amorosa real en contrast amb el que anomena el seu «donjoanisme» platònic. En aquest platonisme rau una faceta de la seva vivència de l'amor que l'acompanyarà tota la seva vida.

Hi ha també, implícita en les *Notes*, la voluntat moral de construir-se. Carles Riba diu que Maragall «sembla cercar-se en una figura que, amb tot el seu malcontentament i escepticisme, pugui ell, en



primer lloc, estimar: fa, en altres molts, com un esbós del seu propi mite» (Riba 1938). Arthur Terry considera que és un «primer examen de consciència abans d'emprendre el llarg camí cap a la maduresa. Si hi admet les pròpies febleses és tot pensant en les condicions morals que hauria de complir». I prossegueix:

L'amor propi que es retreu, juntament amb la seva sensibilitat exagerada, no serà, en realitat, la font de l'energia salvadora? La veu de la consciència, traduïnt-se en un desig de persistir en la seva vocació literària, malgrat adonar-se que els seus primers assaigs no hi corresponien?

I afegeix encara: «Sap que es troba en l'edat crítica en què el desig juvenil de fama ha de donar lloc a una actitud més responsable: més concretament, reconeix que es tracta d'una qüestió ètica: fer-se home» (Terry 1963).

5.3 Informació ideològica

A través de les *Notes* podem veure quins eren els eixos ideològics de Maragall en aquesta època i quines les seves contradiccions. Més que idees són «creences», en el sentit que són formulades amb passió i a través d'una reelaboració dels mites religiosos.

5.3.1 La Bellesa

Entre els temes desenvolupats, segurament el de la Bellesa és dels més significatius, per a algú que té aspiracions literàries. De fet les *Notes* s'inicien amb una afirmació de caire estètic, molt «finisecular» i d'origen romàntic: la bellesa és la flor, la joventut, la no-utilitat, en contraposició amb el fruit, amb tot allò que és útil i pràctic, que, com hem vist abans, el repugna i que és no-bell. (No és estrany que Maragall, a les *Notes* de 1910 exultés: havia aconseguit la quadratura del cercle: dedicaria vida a la bellesa i ser útil!).

A l'apartat IV fa una abrandada professió de fe en la religió de la Bellesa, a la qual aplica el misteri de la Trinitat: «La Natura és Déu Pare, l'Art Déu fill i l'Amor Déu Esperit Sant». En aquest moment, Maragall es podria situar en sintonia amb el que serà el corrent esteticista del Modernisme.

Aquesta Bellesa és contraposada a «lo demás»: progrés, ciència, ambició, civilització... Aquesta religió té un credo concret: un fragment de *Faust* on s'exalta el caràcter sagrat del sentiment de la natura. Més endavant, encara, en l'apartat VI, estableix una mena de paral·lelisme entre el mite bíblic del Paradís i el pecat original, que suscita la necessitat de la redempció, amb el procés del naixement i de la funció social de l'art: En un principi, hi havia una fusió amb la Natura, un sentiment originari de la Bellesa. El pensament, la raó, la voluntat de comprendre el misteri, engendra la societat: la caiguda. Cal,

llavors que l'Art dugui a terme la redempció. «La Bellesa és Déu que està en tot i en cada ínfima part, que és lo immens, lo etern, lo infinit». El gran misteri del mal, és a dir, de la lletjor, és irresoluble. Ara bé, segons diu, «lo lleig està inclòs en la Bellesa concebuda com a totalitat. Lo lleig només existeix en lo relatiu». Una visió total, concep «la bondat essencial del món i de la vida»: no hi ha aquí prefigurat el punt de partida del «Cant espiritual»?

Aquesta religió de la Bellesa té, com és lògic els seus sacerdots, que són els artistes. I, com es desprèn de la Trinitat enunciada més amunt, és un tema íntimament relacionat, no només amb el de l'Art, sinó també amb els altres dos: Natura i Amor.

5.3.2 La natura

Hi ha dues maneres d'al·ludir a la natura que en el fons van a parar al mateix lloc: la natura concreta, contraposada a la ciutat (quan parla dels seus passeigs pels afores de Barcelona...) i la Natura com a entitat «metafísica»: ja hem vist que era «Déu pare». La Natura es contraposa per a Maragall a societat i a civilització. Constitueix un «primitiu estat de perfecció». A l'apartat V fa, en aquest sentit, una forta crítica al progrés, les ciències, el dret, la medicina, «la societat, com està avui, és un mal general», contra el qual proposa, en pla *boutade*, la seva supressió. Hi ha en Maragall un esperit crític, una rebel·lió cap a la situació de la societat, les seves convencions, etc.; es tracta d'un sentiment més aviat visceral, intuïtiu, que ell intenta lligar amb tot un conglomerat més o menys boirós d'idees procedents del romanticisme, però sense que responguin punt per punt a cap sistema filosòfic.

A l'apartat XIV fa una caricatura de la societat. De tota manera, en l'apartat VII es confessa «viciat» –«el mal és massa vell»–, reconeix el caràcter utòpic de la seva proposta, que topa amb les seves pròpies aspiracions personals –família, propietat, pàtria–, en contraposició amb els preceptes de la Naturalesa: cosmopolitisme, amor lliure, comunisme.

5.3.3 L'Art

L'art és anomenat Déu fill, és a dir, la Bellesa feta carn. Aquesta idea es pot posar en relació amb un poema posterior com «Soleiada» (13-1-1900) que la desenvoluparà de forma suggerent. L'art ha de redimir la societat i tornar-la a encaminar cap a la Bellesa. L'art parteix del sentiment: en l'apartat IV es pregunta si és artista no pas per la qualitat del que hagi pogut escriure, sinó per si el seu és un sentiment autèntic. La glòria va molt lligada a l'art, perquè el desig de glòria li ha pervingut per l'admiració i el desig d'emulació dels artistes.

L'art té a veure, també, amb la rebel·lió, tal com diu a l'apartat XI. És coherent, des del moment que ha contraposat la divina Natura i la societat: «D'aquell desballestament d'aspiracions contrariades (la seva infeliç immersió en el medi no-bell del món industrial) s'alça, portant l'estendard de la rebel·lió, el meu amor per la poesia».



5.3.4 L'Amor

En la seva peculiar professió de fe, si els artistes són els sacerdots de la Bellesa, els enamorats són els seus místics. (No trobem aquí en germen algunes idees de l'«Elogi de la paraula»?). Expressa la dificultat de conciliar els dos aspectes –espiritual i carnal– de l'amor, tot i que afirma: «no són sinó graus d'una mateixa tendència».

Ja he comentat més amunt que Maragall tendeix a un cert platonisme amorós. L'amor suposa una connexió amb la Bellesa, i, en aquest sentit, està íntimament relacionat també amb la creació artística (cf. article «Preliminar»). Encara l'any 1911 escriurà: «Nodreix l'amor de pensaments i absència / i així treurà meravellosa flor». Enmig, però, sembla que aconseguirà una certa síntesi entre l'aspecte espiritual i carnal de l'amor, a través del matrimoni, que aquí només és al·ludit de forma irònica. Sembla que a partir de 1888 (carta a Lluís) hi veurà una possibilitat de «completar-se», d'accedir a una visió més total de la vida.

5.3.5 Sentiments i Raó

Segons la seva transposició del mite del Paradís, la raó és el que ha provocat l'escissió amb la Natura-Bellesa (idea procedent del romanticisme). Com hem vist més amunt, hi ha una absoluta desconfiança en la ciència i el progrés. És a través del sentiment –estètic, amorós– que entrem en contacte amb la Bellesa i amb la profunda unitat de la Natura.

5.3.6 Espiritualisme i Materialisme

Aquests temes estan barrejats amb els anteriors. És de destacar la dificultat de Maragall de conciliar aquestes dues tendències que sent presents en ell. El seu espiritualisme no el deslliga de les aspiracions de la terra, no és desencarnat, hi estableix una tensió que el fa exclamar (ap. IX): «Ai d'aquell que per travessar aquesta terra agafa el camí de dalt per veure el cel de més a prop. L'estar prop del cel no el deslliura de sentir els anhels que dóna la terra per on està condemnat a transitar». Aquest lligam –a voltes harmònic i exultant («El nostre cel és la terra» del comte Arnau), a voltes conflictiu, com en aquest passatge o, en certa manera, en el «Cant espiritual»– entre espiritualitat i matèria serà una constant en la seva obra i informa el seu tan discutit «panteisme» o «franciscanisme». De fet, aquest ésser que descriu aquí, atent alhora al cel i a la terra, és contraposat als que només viuen a la vall, a la terra: a part d'estar en companyia, poden oblidar-se que tenen un cel al capdamunt i «s'han ingeniats de tal manera que casi no el necessiten per a res». No trobem aquí una prefiguració del «despert entre adormits»?

En resum m'atreviria a dir que les *Notes autobiogràfiques* de 1885 constitueixen el gresol dels temes potser més significatius que apareixeran elaborats en l'obra posterior maragalliana.

6. L'empremta goethiana: els inicis d'una «afinitat electiva»

A les *Notes autobiogràfiques* de 1885, l'obra de Goethe hi és al·ludida en tres ocasions, en dues d'elles explícitament. Això ens permet d'adonar-nos que la influència de l'autor alemany, tants cops retreta, és ben antiga. Les cartes a Freixas, com hem vist, corroboren aquest extrem.

Les referències són:

a. Un fragment del *Faust* corresponent a l'episodi famós de «La Margarideta» que J. M. havia de traduir nou anys després, el 1904. Es troba en l'apartat IV, en el qual fa l'esmentada professió de fe: «La naturalesa és Déu Pare, l'art Déu Fill, l'amor, Déu esperit, que són un sol Déu, la Bellesa». El fragment goethià li serveix de Credo. En l'episodi, Margarideta li pregunta a Enric-Faust si és creient i ell li respon amb aquesta professió de fe en el sentiment religiós de la Natura. El misteri, «visible i invisible», que es desprèn d'aquesta natura en contemplar-la és la divinitat: «Omple-te'n el cor, d'aquest misteri / i, al negar-s'hi de goig el sentit teu / anomena'l com vulgues: / anomena'l amor, delícia, Déu. / Això de nom no en té, tot és sentir-ho».

No cal dir com aquesta mena de «panteisme» –utilitzo l'expressió d'una forma aproximada i caldria matissar-ho– és present en molts moments de l'obra maragalliana: en l'«Oda infinita», en els «Elogis» o en el «Cant espiritual». I el sentiment de què parla té molt a veure amb el famós «estat de gràcia» necessari, segons ell, per a la creació poètica i del qual brollaran les «paraules vives». De fet, la lectura d'aquest fragment, ens confessa, l'ha portat a preguntar-se sobre l'autenticitat de la seva vocació artística;

b. En l'apartat VIII de les *Notes*, Maragall parafraseja en part, i sense explicitar-ho, un passatge del *Werther* corresponent al 21 de juny (Goethe, trad. Valverde, 1981). N'agafa el símil d'un home que des d'un lloc elevat veu quelcom que, en la distància, sembla poder apaivagar el desig i que, en la proximitat sembla demostrar-se inaccessible. En el cas de Maragall és l'amor, que quan el viu en els seus deliris –«mon paradís de deliris»–, les altures, per dir-ho així, li sembla una font que apaivagarà la seva set, i <Ø> quan «baixa» al món pràctic, la font li fuig de la vista i no la troba. En *Werther*, el passatge i el símil corresponen a una meditació més general sobre la distància que hi ha entre el desig immens i il·limitat i la realitat, les aspiracions pel futur, grans i infinites, i la concreció que ens retorna sempre als límits: «quan l'allí es fa aquí» tot és com abans i seguim en la mateixa pobresa, però el desig segueix. Com en el text maragallià el caminant continua assedegat (cf. «Excelsior», «Comte Arnau», «Nodreix l'amor»...);

c. Al final de tot de les *Notes* de 1881, Maragall esmenta el *Werther* de forma directa: diu exactament que la seva lectura l'ha convertit de noi en jove. Per una carta a Freixas del 15 d'abril de 1881 sabem que ja en aquesta data Maragall havia llegit aquesta obra. Diu que «es el libro que me ha llegado más al corazón desde que vivo». En una del 5 de juliol del mateix any, diu, com he retret més amunt, que el català és la llengua «en la que balbuceé mis primeras oraciones y en la que expresaré sin duda mi



amor a la primera Carlota o Margarita que algun angel bueno ponga en mi camino»: notem que aquí incorpora ja el *Faust*, tot i que encara no l'havia llegit i que possiblement el coneixia a través de Gounod o de Berlioz. Al final d'aquesta mateixa carta diu que ha llegit, en francès, *Herman i Dorotea*. En la següent, del 8 de juliol, afirma que llegeix el *Faust*, i conclou «Goethe es mi poeta». Com a facècia, fins i tot signa: «Juan Goethe (digo) Maragall Gorina». El 15 de juliol escriu al mateix destinatari:

He desistido de leer las tragedias de Shakespeare, pero me vuelvo a entregar en cuerpo y alma al *Werther*. He formado el propósito de leer eternamente esta obra, volviendo a empezar siempre que acabo y siendo para mí esta lectura un hábito como el de la comida diaria, y no dudes que, no menos aquél que ésta tienen por base una necesidad de fuerza a la menos igual, si bien de distinta naturaleza.

En la carta següent recrimina a Freixas perquè ha gosat dir que l'estudi de la Història, la Filosofia, el Dret, eren més seriosos que «el anàlisis que forma el asunto de mi obra favorita». Hi ha també una parafrasi d'un fragment del *Werther*: «En este mundo, al fin y al cabo, todo viene a parar en bagatelitas; siendo así, pues, que más da contar guisantes que lentejas». El 23 de juliol diu que l'ha llegit quatre cops. El final l'ha seguit emocionant:

¿Opinas que es peligroso? ¿Quién te ha dicho que el final del héroe sea un mal y que el sentirse inclinado a él un peligro?: Ah, si mi alma se hallase atada algún día con el nudo estrecho y fatal que unía Carlota a Werther, no vacilaría en darle el mismo desenlace, convencido de encontrar a mi adorada en otro mundo en que a la tendencia de dos espíritus no se opusiera una ficción social.

El 27 comenta que li agradaria saber l'efecte que el *Werther* produiria en un noia: «[...] querría saber si acierto al creer que Goethe ha de impresionar profundamente a cualquier mujer por poco que esta se salga de lo vulgar». Aquest mateix any 1881 correspon a la data de composició del poema «Dins sa cambra», ja esmentat, que té com a punt de partida també un fragment del *Faust*.

En les cartes més properes a la data de redacció de les *Notes*, en concret les de 1884, diu (5 de juliol) que s'ha comprat les obres completes de Goethe en alemany i que ha començat «con gran paciencia a poner en claro algunos *lieder* que me entusiasman de veras». I en la següent diu que llegeix *Les afinitats electives*. És a dir, si bé no hi ha referències al *Werther*, podem constatar ben viva la seva obsessió goethiana, que, de fet, seguirà tota la seva vida. Però el *Werther* i tot el que suposa, així com el Goethe més «romàntic» del primer *Faust*, traspua al llarg de les *Notes*: la introspecció i l'anàlisi de sentiments, la identificació amor – natura – art en una mena de religió, el sentiment d'inadaptació social, l'afany d'absolut, etc. poden haver funcionat com una mena de mirall. No és estrany, doncs, que en un lloc, potser no del tot conscientment, el parafrasegi i al final el citi. Però el *Werther* fou només una etapa en el camí de Goethe qui, al capdavall, a través d'aquesta obra, farà una mena de catarsi d'un episodi de la seva vida de joventut, tal com deixen traslluir les seves memòries. Maragall sap que qui ha escrit *Werther*, si bé és capaç de fer una anàlisi i una descripció insuperable d'uns sentiments com aquests, a diferència del seu protagonista, no hi ha sucumbit, sinó que ha estat capaç d'evolucionar cap a una

visió, en paraules maragallianes, més «total» de la vida. Tal com diu Carles Riba, sembla que Maragall s'aferri a Goethe com a algú que «ha vençut en una lluita similar» i que, per tant, pot servir-li de model. Riba veu, en un i altre, un mateix conflicte entre espontaneïtat i sinceritat. Goethe, però, mai no traslladarà aquest conflicte al seu art, mentre Maragall «més goethià en això que el mateix Goethe, potser [...] per la seva tan poc goethiana desconfiança en la raó i en l'art, va fer servir la seva poesia de preciosa vàlvula ... i en ella cregué conciliar l'inconciliable –espontaneïtat sinceritat...» (Riba 1938). Aquest és un tema, tanmateix, que excedeix els propòsits d'aquest treball.

Sigui com sigui, és evident que l'empremta goethiana o Goethe com a estímul –tal com diu Riba– va acompanyar Maragall al llarg de la seva vida. Si bé no hi he detectat cap referència en les *Notes* de 1910, el mateix any de la seva redacció traduïa, com he referit abans, els *Pensaments de Goethe* i enllestia el «Cant espiritual» en el qual E. Valentí i Arthur Terry han posat de relleu les al·lusions a *Faust*, encara que sigui per distanciar-se'n: «Aquell que a cap moment li digué: Atura't, si no al mateix que li dugué la mort jo no l'entenc, Senyor» (Terry 1955, Valentí 1972). També *Nausica*, del mateix any, prové d'un projecte abandonat de Goethe sobre el mateix tema, tot i que amb un final sensiblement diferent (Riba, 1983). De fet, la tragèdia de la noia és convertida d'alguna manera en «tragèdia» de l'heroi (cf. «Haidé», «Nodreix l'amor...»). També, segons Riba, aquesta obra és influïda per la *Ifigènia* goethiana (Riba 1983). En l'endemig, no és superflu de recordar que Maragall havia traduït tot un seguit d'obres de l'autor alemany, algunes de les quals, com les *Elegies romanes* (trad. 1889), exerceixen una forta influència en els poemes amorosos de «Claror». Les altres versions no esmentades fins ara són: *Alexis i Dora* (1891), *Mignon* (1891), *Ifigènia a Tàurida* (1898), *Eridon i Amina* (1903), «La copa del rei <de> Thule» (1904), més algunes altres traduccions no datades, entre les quals esmentaré *El nou Pausias i la florista*, «Epigrames venecians», «La roseta de bardissa», «Dedicatòria», «Nit nupcial», etc. Fins i tot és possible que Goethe hagi estat un bon pont cap a altres influències –en el fons menys essencials i més episòdiques– com la de Nietzsche: sense anar més lluny, el concepte de «superhome» apareix en el *Faust* en boca de l'Esperit de la terra, en un dels fragments traduïts per Maragall. I l'esperit fàustic és consubstancial amb personatges com el comte Arnau, que l'acompanyaran durant bastants anys. I, encara, el darrer any de la seva vida traduirà una goethiana «Cançó de taverna». Amb tot això he volgut posar de relleu que les referències a Goethe en les *Notes autobiogràfiques* de 1885, contra el que es podria pensar, no són simplement circumstancials –és a dir, «espontànies»– sinó també «sinceres», en el sentit que corresponen a una veritat més essencial, una afinitat electiva, per dir-ho goethianament, autèntica i duradora.

Bibliografia

Gabriel MARAGALL I NOBLE, *Joan Maragall, esbós biogràfic*, a cura de Glòria Casals, Barcelona, Eds. 62, 1988.

Joan MARAGALL, *Obres completes*, 2 vol, Barcelona, Selecta, 1970.

Miquel d'ESPLUGUES, *Maragall. Notes íntimes*, Barcelona, L. Gili, 1912.



Carles RIBA, «Les cartes de Joan Maragall a Roura», dins ID., *Per comprendre*, Barcelona, Institució de les Lletres Catalanes, 1938.

Carles RIBA: «*Nausica* de Joan Maragall», dins J. Maragall, *Nausica*, Barcelona, Ariel, 1983.

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

Joan-Lluís MARFANY, *Aspectes del modernisme*, Barcelona, Curial, 1965.

Eduard VALENTÍ, *Els clàssics i la literatura catalana moderna*, Barcelona, Curial, 1973.

Josep BENET, *Maragall davant la Setmana Tràgica*, Barcelona, Eds. 62, 1964.

Josep Romeu FIGUERAS, «Una interpretació de Juan Maragall», dins ID., *Tres ensayos sobre literatura catalana contemporánea*, Madrid, 1955.

Johann Wolfgang von GOETHE, *Los sufrimientos del joven Werther*, traducció de José María Valverde, Barcelona, Planeta, 1981.



HELENA BADELL GIRALT

Traductora i neohel·lenista
helenabadell@gmail.com

ALARECERCAD'UNATRADUCCIÓ INÈDITADE JOAN MARAGALL

Des de fa anys Francesco Ardolino, Argyró Lavva i jo ens preguntàvem per l'existència de traduccions de Maragall en grec o per possibles connexions dels poetes grecs moderns amb el poeta català. D'una banda, són clares algunes influències comunes, com la de Nietzsche, en tots els poetes europeus de finals del segle XIX. De l'altra, en l'època que va viure Maragall ja s'estaven establint lligams entre poetes grecs i catalans, sobretot a través de la figura de Rubió i Lluch. Tanmateix, no sembla que Maragall tingués cap tipus de presència al país hel·lè. En els catàlegs actuals no apareix tampoc cap obra seva traduïda al grec. El cert és que, amb algunes excepcions, la presència dels poetes catalans en el món editorial grec és escassa. I així ho és, també, la de Maragall.

Així doncs, buscant ja no obres sinó tan sols versos seus publicats dins d'altres obres, vaig trobar publicats tres versos de l'obra *Nausica*. Francesc Morfulleda els va incloure en el seu article «“Oh vosaltres que un jorn entreu al temple...” El Partenó d'Atenes: esclats i fulgors», escrit per al catàleg de l'exposició *Fascinació per Grècia. L'art a Catalunya als segles XIX i XX*, que va tenir lloc a Girona el 2009. Com totes les contribucions del volum, comptava amb traducció al castellà, a l'anglès i al grec. En la grega, de Filió Eythymíou, apareixen aquests tres versos:

Αχ, Διμάντια, ζούμε πολύ ήσυχα,
Ζούμε πολύ αδιάφορα: εγώ λακταρώ
Η ψυχή μου να ταξιδέψει στον κόσμο.

Són una versió d'aquests versos maragallians:

Ah! Diamàntia, vivim massa quietes,
Vivim massa ignorantes: jo em deleixo,
L'ànima se me'n va pel món.

Amb ells, Morfulleda il·lustra l'interès progressiu de Maragall pels clàssics grecs i els passos decisius que, en conseqüència, va fer per a la creació de l'hexàmetre català, amb un recorregut que havia de reprendre i perfeccionar Carles Riba. El fragment estava destinat a fer conèixer sobretot l'interès dels artistes i escriptors catalans per la cultura grega. Tanmateix, per petita que sigui, és també una porta d'entrada d'aquest clàssic català a Grècia: un viatge «pel món» de l'anhel romàntic de l'«ànima» de *Nausica*.

Al cap d'un temps d'aquesta troballa, Francesco Ardolino em va assenyalar una breu notícia a la revista *Visat*, en què s'esmenta una antologia de poetes catalans traduïts al grec per Bartomeu Garcés i Antoni Avellà, mallorquins filhel·lens i metges de professió, autors d'una edició completa en català de l'obra canònica de Kavafis. Gràcies a Caterina Calafat i a Joan Manuel Pérez i Pinya, finalment em vaig posar en contacte amb Antoni Avellà, el qual em va explicar, amb molta amabilitat, com ell i Bartomeu Garcés van traduir al grec una petita antologia de poesia catalana del segle XX. Hi van incloure seixanta-un poemes, de cadascun dels quals van triar «el poema més grec». Totes les traduccions són inèdites, excepte una: la de «Súnion» de Carles Riba, inclosa en la dedicatòria de la traducció de Kavafis. De Maragall, van incloure el poema «Rêverie», del qual Avellà –amb una amabilitat i confiança que no puc deixar d'agrair– m'envià la traducció, que reproduïm aquí per primera vegada.

«Rêverie» presenta una feliç coincidència amb els versos de *Nausica* triats per Morfulleda: és l'evocació d'un somieig en què pren una forma concreta el desig de marxar, de viatjar, de veure món. Maragall sembla projectar-se com un nou Odisseu, coincidint fins i tot, amb l'anhel de coneixença del famós poema «Ítaca» de Kavafis, lleugerament posterior. En el poeta català, però, el somni d'adolescent pres pel delit de viure obert a totes les possibilitats es fa des de casa. En els últims versos, el poema esdevé un elogi de la calma que permet deixar-se endur per la imaginació i, des de la distància reposada, reviu dolçament el desig d'aventura. La traducció, molt propera al text original, transmet perfectament tant aquest estat de *rêverie* projectat en els «αναπαυτικά απογευμάτα» («tardes de repòs») que proporciona l'«οικακή τύχη» («sort casolana») com els detalls físics del viatge, del plaer de conèixer noves ciutats a la sensualitat del mar i del sol.

Com que l'obra maragalliana en grec va resultar tan breu, em vaig aventurar a fer-ne jo mateixa una traducció. El poema triat, el «Cant espiritual», constitueix, com els que m'havien precedit, una intensa evocació de l'aventura de viure, però confrontada ara a la seva temuda companya, la mort. Per fer-ho, vaig demanar la col·laboració a Iorguis Iatromanolakis, que va acceptar de seguida. Iatromanolakis, traductor al grec modern d'una llarga llista de clàssics grecs i llatins, és, a més, l'autor d'una obra literària altament innovadora, en què, transgredint els límits dels gèneres, modula el llenguatge literari per transportar el lector a temps i paisatges diversos alhora que aconsegueix efectes extraordinaris per recrear els discursos que sostenen les creences populars a *Història*, o donar consells d'amor, a la manera d'Ovidi, tot recuperant i adaptant, a *Erotikon*, el dialecte cretenc del segle XVII per al lector modern. Iatromanolakis és un escriptor amant de les paraules. Altrament, en algunes converses mantingudes sobre traducció, ja havíem parlat dels mitjans per a la recerca de l'emoció que transmeten aquestes paraules, davant la necessitat de reproduir-ne la força i el sentiment que provoquen en el lector.

Vam iniciar doncs una traducció a quatre mans plena de desafiaments, per la senzillesa aparent de la llengua, per l'ambigüitat d'alguns versos i per la seva gran popularitat, que provoca en nosaltres, els catalans, una infinitud d'associacions. La col·laboració havia d'ajudar, evidentment, a dirigir el text a un possible públic grec, per als quals les paraules i les seves sonoritats portarien a altres combinacions associatives. D'antuvi, jo vaig fer una traducció literal sobre la qual vam tornar a treballar gradualment –primer Iatromanolakis sol, després polint els detalls entre tots dos–, per arribar a una versió que donés compte d'aquests paràmetres. Vam desistir de reproduir la rima de l'original, però sí que vam voler crear



un ritme en què els conceptes metafísics maragallians s'entrellacessin també amb aparent senzillesa amb la sensualitat terrena del poema, d'amor per la vida.

Aquest sentiment ens va fer evocar Solomós, que, com Maragall, reunia la influència del romanticisme germànic amb el sentiment de la natura mediterrània, així com els famosos versos de Viziinós, contemporani de Maragall, en què davant la mort, canvia el ritme del món en la subjectivitat: «μετεβλήθη εντός μου / και ο ρυθμός του κόσμου» («es modificà en mi / fins el ritme del món»). Aquest cultisme «εντός μου» («dins meu» / «en mi»), el reprenem en el vers 39 de la traducció:

Όλα που αντικρίζω εδώ εντός μου μοιάζουνε μ' εσένα...

Tot lo que veig se vos assembla en mi...

La intenció és reproduir la força del contrast i, amb ella, l'emotivitat de les relacions entre l'alteritat de Déu, el món i la subjectivitat. En la traducció ens guiava un afany de literalitat, però no en el sentit estricte del «mot a mot», sinó com un intent de reproduir les qüestions que ens obria el pensament poètic maragallià en una llengua poètica grega.

Algunes adequacions eren indispensables, com passar del «vós» català per dirigir-se a Déu al «tu» amb què s'hi adrecen els grecs, mentre que altres vegades la fidelitat absoluta permetia mantenir les suggeridores ambigüitats del poema original. Així, vam traduir «ésser-hi hom» (v. 33) al més literalment possible per «να είναι κάποιος», que tant significa «trobar-se algú [allà]» com també «ser algú [allà]», en el sentit existencial. I amb el mateix afany de respecte textual, vam enfrontar la traducció dels versos 36-37—que han estat fins ara subjectes a múltiples interpretacions, tal com testimonien, d'altra banda, les diverses traduccions que se n'han fet—, que ens crearen especials dificultats. En no disposar en grec d'un sol mot que inclogui els múltiples significats de «com», la nostra intenció va ser reproduir les preguntes que s'hi concentren així com conservar la trama lingüística que fa d'aquest text una obra poètica. Vam desglossar, doncs, el «com» en «πώς» per a la seva primera aparició (v. 36) i en «όπως» per a la segona (v. 37), en assonància amb l'anterior, i, com potser també és el cas de Maragall, amb un significat diferent:

Per què aclucà'ls cercant un altre com?
Si per mi com aquest no n'hi haurà cap!

Γιατί να κλείσουν αναζητώντας ένα άλλο πώς;
Αφού για μένα άλλο όπως ετούτο δεν θα υπάρξει!

Finalment, vam voler treballar també la tria i la disposició de les paraules per crear un ritme que reforcés l'expressivitat del text. A través d'aquesta disposició, vam intentar, per exemple, un final expressiu per al poema. Així és com en el v. 41 —en què s'obren els versos més coneguts popularment del poema,

els que porten a la mort com a «major naixença»– vam buscar una manera d'intensificar la força de «φόβου» («de temença»), que sacralitza el text. Atès que no podíem comptar amb la rima, vam forçar l'ordre natural de la frase grega, col·locant aquest mateix terme davant del verb:

I quan vinga aquella hora de temença
en què s'acluquin aquests ulls humans,
obriu-me'n, Senyor, uns altres de més grans
per contemplar la vostra faç immensa.
Sia'm la mort una major naixença!

Και όταν του φόβου έλθει εκείνη η ώρα
Όταν κλειστούν τα μάτια αυτά τ' ανθρώπινά μου,
Ω Κύριε, σε μένα άνοιξε άλλα πιο μεγάλα μάτια
Το άπειρο να αγναντεύω πρόσωπό σου
Ας είναι ο θάνατός μου μια γέννηση ακόμη πιο μεγάλη!



Traduccions

Πνευματικό άσμα

Κύριε, αφού ο κόσμος είναι ήδη τόσο ωραίος
Ως τον κοιτάμε έχοντας τη δική σου ειρήνη μες στα μάτια μας,
Τι παραπάνω σε άλλη θα μας έδινες ζωή;

Γι' αυτό τα μάτια μου ζηλεύω, το πρόσωπό μου,
Το σώμα που μου έχεις δώσει, Κύριε, και την καρδιά
Τη συνεχώς παλλόμενη... και τόσο τον θάνατο φοβούμαι!

Με ποιες αισθήσεις άλλες θα με κάμεις να κοιτάζω
Αυτόν τον γαλανό τον ουρανό επάνω από τα όρη,
Την αχανή τη θάλασσα και τον λαμπρό σε όλη τη γη τον ήλιο;
Σε αυτές μου τις αισθήσεις δώσε την αιώνια ειρήνη
Κι άλλον από αυτόν τον γαλανό τον ουρανό δεν θα θελήσω.

Εκείνον που σε καμιά στιγμή δεν είπε «Στάσου»
Παρά σε αυτήν που έφερε τον θάνατό του
Εγώ δεν τον καταλαβαίνω, Κύριε. Εγώ που θα ήθελα
Να σταματήσω τόσες στιγμές της κάθε ημέρας
Για να τις κάνω αιώνιες μέσα στην καρδιά μου!...

Ή μήπως αυτό το «κάνω αιώνιο» δεν είναι κιόλας θάνατος;
Μα τότε τι θα ήταν, αλήθεια, η ζωή;
Να ήταν μονάχα η σκιά του χρόνου που διαβαίνει
Και η ψευδαίσθηση του μακρινού και κοντινού,
Του λίγου ή του πολύ το μέτρημα μαζί και του υπερβολικού,
Παραπλανητικό αφού το όλον είναι ήδη όλον;

Ω δεν πειράζει! Αυτός ο κόσμος ας είναι όπως είναι,
Τόσο ποικίλος, τόσο εκτενής, τόσο προσωρινός·
Αυτή η γη με όλα όσα πάνω σ' εκείνη μεγαλώνουν
Είν' η πατρίδα μου, Κύριε· δεν θα μπορούσε τότε
Να είναι και μια πατρίδα ουράνια;
Άνθρωπος είμαι και είναι ανθρώπινο το μέτρο μου
Για όλα όσα μπορούσα να πιστεύω και να ελπίζω.
Η πίστη και η ελπίδα μου αν εδώ απομείνουν
Εκεί στο επέκεινα θα το λογάριζες αυτό αμάρτημά μου;
Στο επέκεινα εκεί βλέπω τον ουρανό και τ' άστρα
Κι εκεί ακόμη θα ήθελε να είναι κάποιος·
Αν έπλασες τα πράγματα τόσο ωραία για τα μάτια μου
Αν έκανες τα μάτια μου και τις αισθήσεις μου γι' αυτά
Γιατί να κλείσουν αναζητώντας ένα άλλο πώς;
Αφού για μένα άλλο όπως ετούτο δεν θα υπάρξει!
Γνωρίζω πως υπάρχουν, Κύριε. Αλλά πού είσαι, ποιος το ξέρει;
Όλα που αντικρίζω εδώ εντός μου μοιάζουνε μ' εσένα...
Λοιπόν, πως είσαι εδώ επίτρεψέ μου να πιστεύω.
Και όταν του φόβου έλθει εκείνη η ώρα
Όταν κλειστούν τα μάτια αυτά τ' ανθρώπινά μου,
Ω Κύριε, σε μένα άνοιξε άλλα πιο μεγάλα μάτια
Το άπειρο να αγναντεύω πρόσωπό σου
Ας είναι ο θάνατός μου μια γέννηση ακόμη πιο μεγάλη!

Traducció: Γιώργης Γιατρομανωλάκης – Helena Badell

Rêverie

Ο δύων ήλιος που δεν φαινόταν πια
άναβε τους πύργους των μαύρων σύννεφων
που ήταν πάνω στη θάλασσα...

Πώς, τη στιγμή αυτή,
μου ήρθε εκείνη η σπάνια επιθυμία να διασχίσω
τη θάλασσα, αφημένος
στον καιρό τα γυρίσματα: να φύγω, μόνο,
να δω άλλα πράγματα και να αλλάξω κλίμα
και να πάω προς το καινούργιο...

Οι νύχτες στο κατάστρωμα
ακούγοντας κύματα και παρατηρώντας αστέρια,
και η λύπη της μοναξιάς.
Ύστερα η χαρά να πλησιάσω στη ξηρά
και να βρω έναν ολοκαίνουργιο κόσμο, και άλλα βλέμματα
σε άλλα μάτια, και μια καινούργια ευτυχία
και μια διαφορετική κίνηση... Να δω πολλά πλοία
σ' ένα μεγάλο λιμάνι, πλημμυρισμένο από φως και φασαρία,
και τον κόσμο ντυμένο στα χρωματιστά,
κινούμενο σαν μυρμηγκοφωλιά.
Κι εγώ να είμαι δυνατός: να είμαι ένας караβοκύρης
που κυβερνάει ξεκούραστος κάτω από τον καυτό ήλιο
και όλος ο κόσμος τον αγαπάει γιατί τον φοβάται...
Αχ! πόσες ζωές θα ήθελα να ζήσω
αυτά τα αναπνευστικά απογεύματα που μου δίνεις,
οικιακή τύχη... Ξαναείμαι δέκα έξι χρόνων;

Traducció: Antoni Avellà Mestre - Bartomeu Garcés



JOSEP M. JAUMÀ

Traductor i autor teatral
josepmjauma@gmail.com

7È ANY DE *MARAGALL A CASA*

Tot començà en una de les tradicionals i multitudinàries trobades nadalenques de la família Maragall a la casa de l'avi, a Sant Gervasi. Era l'any 2009, i algú, segurament Pere Maragall, preguntà de quina manera podria contribuir la família en la commemoració del centenari del poeta que s'estava preparant per a l'any 2011.

Jo havia llegit en alguna banda el suggeriment de Glòria Casals –la gran experta en Maragall– sobre la conveniència de rescatar la figura de l'home que havia quedat com soterrada sota la del seu «personatge», i vaig proposar alguna mena de record biogràfic. No pas una biografia en tota la línia (que encara no existeix, i que requeriria bastant més que uns pocs mesos). No: simplement presentar alguns dels trets més rellevants de la persona, tant de la seva vida privada com de la seva participació en la pública a través dels poemes, articles, discursos, cartes, etc. Va semblar bé.

Vaig passar-me l'any següent llegint i rellegint tot el que em queia a les mans sobre Maragall. Allò que més buscava ho vaig trobar a la seva rica correspondència. Se m'acudí que allò que escrivia al seu corresponsal podria ser transformat, mitjançant un canvi mínim (canviant el «tu» per un «vosaltres»), en quelcom adreçat a un públic més general. D'aquí en sortí la idea de fer-ne una representació. La primera intenció va ser fer-la al Palau Moja, on hi hauria l'exposició del centenari (que després aniria a la Biblioteca Nacional, a Madrid), però no fou possible. Aleshores se'ns acudí fer-ho al menjador de la casa Maragall mateixa, a l'espai on cada dia, a les 5 de la tarda, prenien el te. Per què no imaginar que la funció representava aquesta trobada diària amb els parents i amics que s'hi reunien a passar una estona? (En algunes funcions del primer any vam, efectivament, servir un te, però l'enrenou de plats, tasses, culleres i el soroll consegüent van fer que ho deixéssim córrer).

A la «maragallada» nadalenca de l'any següent vaig repartir un guió provisional amb els textos que havia recollit. Però resultava massa llarg: hauria durat unes tres hores; calia retallar-lo, per dolorós que fos. Un monòleg no hauria de passar d'una hora i quart.

Donava la casualitat que jo col·laborava, des de feia deu anys, amb l'excel·lent directora de teatre Dolors Vilarasau, en una obra que encara representem cada any a Sant Cugat. Ella va ser decisiva

per donar al text la tercera dimensió escènica: cada escena (infància, joventut, casament, etc.) havia de tenir un to, un *color* particular; crec que s'aconseguí. Però... i els passos d'una escena a l'altra? Em semblava més difícil. En els assaigs, la Dolors i i el bon amic i millor actor Jep Barceló (que feia de protagonista en una altra obra meva, que també es representa cada any) van saber trobar la manera de com introduir unes pauses senzilles i eficaces.



Jep Barceló caracteritzat com a Joan Maragall.
Fotografia de Mané Espinosa



Quedava un punt per resoldre; al text, hi apareixien altres personatges: el pare, l'esposa, Unamuno, etc. També fou la Dolors qui trobà la solució encertada: només apareixerien les seves veus. Això suposava, però, la presència d'un tècnic de so. Millor: així podríem afegir-hi també sons i música de fons. Joan Alavedra, gran especialista en aquest tema, aportà músiques de l'època i belles partitures originals.

L'estrena va ser per als assistents al Congrés Internacional sobre Maragall que se celebrà a la Universitat de Barcelona a finals de setembre del 2011. Amb la directora de la Biblioteca de Catalunya, Dolors Lamarca, que ens encomanà el seu entusiasme i donà totes les facilitats, vam decidir que faríem un parell de funcions setmanals, pensades sobretot per a la família i amics, fins al 20 de desembre, aniversari de la mort del poeta.



Jep Barceló caracteritzat com a Joan Maragall.
Fotografia de Mané Espinosa

La sorpresa fou majúscula quan, a les primeres funcions, sense haver-ne fet cap mena de propaganda, omplíem a vessar cada dia. Al menjador hi caben quaranta persones, però alguns dies n'encabíem –com a sardines– fins a quaranta-cinc. Vam haver d'ampliar el nombre de funcions a tres per setmana, per a les quals calia haver reservat amb antelació, però encara així sovint teníem *overbooking*, i més d'una vegada vam haver de deixar gent al carrer. Un drama.

L'èxit inesperat continuà tot el primer any i bona part del següent. Amb el pas del temps, l'afluència de públic, naturalment, ha anat minvant, cosa gens estranya tenint en compte que les arquees no ens han permès de pagar mai cap anunci a la premsa. Ara, en el 7è any, fem una funció fixa cada primer dilluns de mes (el segons, si aquell és festiu), i tantes altres com ens demanen (que solen ser dos o tres per mes) per a grups, en els dies i hores que els convé, sempre que això sigui possible. Hi ha grups que ens visiten regularment: l'Escola de la Dona, universitaris, Gent Gran de la Universitat, Centres Cívics, grups de lectura, corals, alguna escola...Crec poder manifestar honestament que després de la funció tothom ens diu (sovint emfàticament) que els ha agradat molt i que n'estan molt agraïts.



Jep Barceló caracteritzat com a Joan Maragall.
Fotografia de Mané Espinosa



Creiem que no només es tracta d'un homenatge merescut al poeta, sinó que és una contribució al coneixement de la nostra història social, política i cultural. Per això ens sap tant de greu no haver aconseguit arribar als estudiants de batxillerat d'instituts i col·legis. No seria, per a aquests nois i noies de 16-18 anys, una manera de rebre de primera mà una classe de literatura i història de la ciutat i del país? La resposta que hem rebut d'alguns professors és que ja van massa enfeïnats. Malament, si tanta feinada no els dóna el temps per reflexionar una mica sobre el propi passat cultural. Si aconseguíssim que vinguessin, fariem un col·loqui al final de l'obra i els passàriem un qüestionari per treballar-lo després a casa o a classe. Encara hi confiem.

Hem rebut suports externs: la Biblioteca de Catalunya i l'Arxiu Joan Maragall anuncien l'obra a les seves pàgines web. També ho fan la Institució de les Lletres Catalanes, la Conselleria d'Ensenyament, el Consorci Educatiu de Barcelona, el Consorci de l'Escola Cristiana, l'Associació d'Escriptors, l'Associació «Espais Escrits», etc. L'Ajuntament de Barcelona ens concedí unes subvencions que van ajudar a eixugar una part dels deutes contrets, i ara, la responsable del Projecte de la UNESCO «Barcelona Ciutat Literària», Marina Espasa, ens ha promès que el donaran a conèixer com un dels actes literaris de la ciutat –el record d'un dels seus escriptors més il·lustres.

No sé si ens adonem prou que, amb aquest donar vida a la casa d'un escriptor, som pioners a tota Europa. Existeixen moltíssimes cases d'escriptors arreu: la casa de Goethe a Frankfurt, la de Dickens a Londres, la de Víctor Hugo a París... Però, en elles, s'hi ofereix poc més que un espai, uns mobles, unes fotografies, quadres i objectes personals; com a màxim, un guia disfressat d'època! Qui sap si algun dia optaran per explicar la casa a partir, com ho fem nosaltres, dels escrits i les vivències de l'escriptor que hi va viure, i que és el que dóna sentit a tot plegat.

No podria *Maragall a casa* ser ofert als turistes cultes que ens visiten i que existeixen, persones interessades en descobrir, ni que sigui una mica, la llengua, la literatura, la història d'una ciutat i un país on passen els dies de vacances? Amb una senzilla cinta electrònica que subtitulés el text en anglès (per exemple), i amb la imprescindible difusió pel Consorci de Turisme, no ajudàriem a fer més present l'obra d'un dels nostres escriptors i a reforçar el valor del nostre país i de la seva cultura?

Per acabar, no puc deixar d'agrair la col·laboració que –a banda de les persones ja mencionades– hem rebut i rebem d'Eugènia Serra, directora de la Biblioteca de Catalunya; d'Esther Vilar, responsable de l'Arxiu Joan Maragall; de Francisco Bellido, tècnic de so i llum sempre al peu del canó; de Nani Valls que ajudà amb la il·luminació; i de Mònica Batlle, gestora de l'espectacle i guia d'aquella casa on havia jugat de petita perquè era la casa dels seus avis.

Si voleu més informació, consulteu la nostra pàgina web:
www.maragallacasa.cat

VÀRIA



Segell de lacre de
Joan Maragall, amb
la inscripció «J.M.»



FRANCESC FONTBONA DE VALLESCAR

Institut d'Estudis Catalans
francesc@francescfontbona.cat

MARAGALL I LA CASA VALLESCAR

Resum:

Aquest article presenta una sèrie d'informacions sobre la casa en què va néixer Joan Maragall i ressegueix, amb l'aportació d'una documentació històrica i fotogràfica, el canvi que s'hi va produir fins al seu enderrocament.

Paraules clau: Joan Maragall — casa natal — Anton Vallescar — carrer Jaume Giralt de Barcelona

Abstract:

This article presents a series of information about the house where Joan Maragall was born and follows, with the contribution of historical and photographic documentation, the changes that occurred in it until its demolition.

Key words: Joan Maragall — birthplace — Anton Vallescar — Jaume Giralt street of Barcelona

Malgrat algunes notes a peu de pàgina, aquest article se centra en l'exposició endreçada d'informacions que procedeixen de la història oral familiar, notícies sentides en la meua infantesa, de boca del meu avi Pere de Vallescar, i després corroborades en bona part per dades comprovables.

Deia el meu avi que Joan Maragall havia nascut a la sala i alcova de la primera planta de la casa del carrer Jaume Giralt número 4, de Barcelona, precisament sota un blasó set-centista, de talla policromada, de la família Vallescar. Era la casa la ubicació de la qual, com és prou sabut, fou evocada pel poeta en el seu conegut poema «Sol solet», que aparegué a la revista *Pèl & Ploma*¹, i que seria poc més endavant inclòs al recull *Visions & Cants*² i que força més tard el mateix poeta seleccionaria per formar part del recull per a joves *Tria*,³ una edició antològica, modestament editada, però acuradament il·lustrada:

Quan jo era petit
vivíu arraulit
en un carrer negre.

1 J. MARAGALL, «Sol solet», *Pèl & Ploma*, núm. 33, 13 de gener de 1900, p. [2]. Ramon Casas —el gran pintor modernista i co-propietari de la revista— es basà en aquest poema per il·lustrar la portada del mateix número, dibuix original que figura a l'Arxiu Joan Maragall, ja que quedà propietat de la família, com diu ja Josep Maria CORREDOR, *Joan Maragall*, Barcelona, Aedos, 1960, p. 33 i làm. IV, fora text.

2 ID., *Visions & Cants*, Barcelona, L'Avenç, 1900.

3 ID., *Tria*, Girona, Dalmau-Carles & Cia., 1909, p. 73, amb una il·lustració de Joaquim Renart.

El mur hi era humit,
prò el sol hi era alegre.

Per lla a Sant Josep
el bon sol solet
lliscava i llua
pel carreró estret.

I en mon cos neulit
llavors jo sentia
una esgarripança
de goig i alegria.

Aquest episodi de la biografia de Maragall és prou conegut, però ha estat analitzat amb molt poc detall, ja que el mateix poeta no va ser gaire diligent en recordar la seva infantesa. Alfons Maseras descriu el pis on va néixer l'escriptor com «gran, espaiós, però sense gaire llum»⁴. Miquel Arimany, al seu llibre sobre el poeta, inclou una foto del pati d'ingrés de la casa a la coberta,⁵ i Maurici Ser-rahima, que no dona cap dada nova entorn d'això, reproduceix però, al seu llibre, una fotografia del carrer Jaume Giralt⁶ i una altra del pati d'ingrés, que de fet és la mateixa que reproduceix Arimany.

El cas és que la casa en qüestió havia estat, des de la seva construcció, d'una branca de la família Vallescar, bé que en l'època en què Maragall va néixer ja no pertanyia al llinatge dels seus constructors.⁷

Veritablement, un Vallescar d'aquells havia de ser no sols el propietari, sinó el mateix constructor de la casa, ja que ben bé setze membres d'aquella branca de la família eren mestres de cases, en exercici durant el segle XVIII i part del segle anterior. El primer d'aquests mestres va ser Domènec Vallescar Camps (c. 1646 – c. 1697), de Vilamajor (Vallès Oriental), que havia après l'ofici amb el mestre de cases barceloní Francesc Noguera, també de família originària de Vilamajor,⁸ com ho era igualment tota la família Vallescar, documentada des de les acaballes del segle XII.

Tanmateix, qui seria el primer propietari, i segurament també l'autor, de la casa en qüestió fou el seu fill Anton Vallescar Martí (c.1688 – 1740), el constructor més actiu d'aquest llinatge, que alhora va fer nombrosos negocis d'envergadura en proveïments militars i arrendaments diversos. Un altre fill de Domènec, el gran, i hereu seu, Francesc Vallescar Martí († c. 1724), va exercir diferents càrrecs a la

4 Alfons MASERAS, *Joan Maragall*, Barcelona, Barcino, 1936, p. 7.

5 Miquel ARIMANY, *Maragall 1860-1911-1961*, Barcelona, Miquel Arimany, 1963. La foto, presa l'any 1932, procedeix de l'Arxiu Mas (núm. registre 69696).

6 Maurici SERRAHIMA, *Joan Maragall*, Barcelona, Eds. 62, 1990, p. 17, 129 i 25. La foto prové de l'Arxiu Mas, on el clixé havia tingut el número de registre 69595, que posteriorment li fou canviat pel de CB 6634, i fou realitzada el 1932.

7 La casa va ser venuda en època de Bartomeu Vallescà Bataller, el 1814, segons Eugenio SARRABLO AGUARELES, «El linaje de los Vallescar», *Hidalguía*, núm. 22, maig-juny de 1957, p. 399, data que ja donava Pedro de VALLESCAR Y PALLÍ, *La casa de Vallescar de Vallserena*, Barcelona, Gráficas Casulleras, 1947, p. [s/n].

8 Aquesta família de mestres de cases ha estat estudiada amb força detall per Manuel ARRANZ, *Mestres d'obres i fusters. La construcció a Barcelona en el segle XVIII*, Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona, 1991, p. 490-503. D'allà en trec les dades. Els segons cognoms dels Vallescar esmentats aquí no els dona Arranz sinó que els trec de l'arbre genealògic que acompanya el llibre esmentat de Pedro de Vallescar.



Confraria de Mestres de Cases i Molers, i fou membre del darrer Consell de Cent (1713-1714), motiu pel qual prengué part en la defensa del setge de Barcelona.⁹

Formava part del patrimoni d'Anton Vallescar Martí una casa de planta baixa i dos pisos, ocupats per la seva família, del carrer Jaume Giralt de Barcelona, així com la casa del costat, al mateix carrer, que en el moment de la mort d'Anton Vallescar encara no estava acabada.¹⁰ Bé que no conec la dada documental del fet que la casa on vivien Anton i els seus hagués estat projectada efectivament per ell, em semblaria poc lògic que un mestre de cases barceloní que va fer moltes obres públiques entre 1709 i 1738, entre les quals un cos de guàrdia per a la Coronela, al port de Barcelona, el 1712, o el remodelatge general de les fortaleses de Castellciutat, el 1725,¹¹ hagués declinat en un col·lega la construcció del propi habitatge.



L'ara gairebé desaparegut Carrer Jaume Giralt, de Barcelona, en una foto antiga de l'Arxiu Mas. Arxiu Joan Maragall, mrgll-ftgr 18,1

L'hereu d'aquest Anton Vallescar, Francesc Vallescar Torres († c. 1757), ja no exercí de mestre de cases sinó que fou militar d'artilleria. Comprà dues cases més al carrer Jaume Giralt (el 1747 i el 1750),¹² però m'encaixa més que fos la primera la que anys a venir seria casa natal de Maragall, al número 4 d'aquell carrer, ja que portava els blasons amb les armes de la família Vallescar, i un d'ells, en pedra, porta esculpit l'any 1729 a sota.

Desconec a qui pertanyia l'immoble el 1860, quan va néixer Maragall, però ja entrat el segle XX, a la primera planta de la casa del carrer Jaume Giralt hi havia alguna societat recreativa modesta que hi organitzava representacions de teatre d'aficionats, i aviat Pere de Vallescar es proposà rescatar els blasons de la seva família, cosa que va fer el 4 d'Abril del 1931,¹³ dies abans, doncs, de la proclamació de la República. Al vestíbul de la casa hi havia l'al·ludit escut d'armes de pedra, sota del qual hi ha esculpit el cognom «Vallesca» i l'any 1729;¹⁴ mentre que el de talla era a la planta noble, damunt la divisòria entre sala i alcova, que feia d'embocadura del teatret quan Pere de Vallescar el va veure per primer cop.

9 M. ARRANZ, *op. cit.*, p. 502.

10 *Ibid.*, p. 497.

11 *Ibid.*, p. 496.

12 *Ibid.*, p. 499.

13 P. de VALLESCAR, *op. cit.*, p. [30].

14 El reproduïx P. de VALLESCAR, *op. cit.*, frontis.



Pati d'ingrés de la desapareguda casa on va néixer Joan Maragall, al carrer Jaume Giralt, de Barcelona, en una foto antiga de l'Arxiu Mas, de 1932. Arxiu Joan Maragall, mrgll-ftgr 18,2



Sala i alcova de la casa on va néixer Joan Maragall, en una foto antiga de l'Arxiu Mas, de 1932, quan l'escut de talla dels Vallescar ja havia estat substituït per les caràtules al·lusives a l'art escènic. Arxiu Joan Maragall, mrgll-ftgr 18,3



Escut de pedra de la família Vallescar que hi havia al vestíbul de la desapareguda casa del carrer Jaume Giralt, en una foto antiga de l'Arxiu Mas, de 1930-1931. Arxiu Joan Maragall, mrgll-ftgr 18,4



Escut barroc de talla policromada, de la família Vallescar que hi havia damunt del marc entre la sala i alcova de la desapareguda casa del carrer Jaume Giralt, en una foto antiga de l'Arxiu Mas, de 1930-1931. Arxiu Joan Maragall, mrgll-ftgr 18,5

Aquests blasons apareixen fotografiats encara in situ els primers anys trenta, en el repertori iconogràfic de l'Arxiu Mas, de Barcelona, que ara forma part dels fons de l'Institut Amatller d'Art Hispànic,¹⁵ i en el cas de l'escut d'armes de talla encara es pot veure, a una de les fotografies esmentades, com estava situat just a sobre de la motllura de fusta que separava sala i alcova. Un cop extrets els dos blasons, adquirits per Pere de Vallescar, aquest va fer posar, al lloc de l'escut d'armes de talla, una parella de caràtules al·lusives a la Tragèdia i la Comèdia, adequades a la modesta activitat escènica que s'hi feia aleshores. Hi ha una altra fotografia de la sala, buida, feta quan el blasó de talla ja no hi era i ja s'hi havia posat l'emblema teatral que el va substituir.¹⁶

Els blasons procedents de la casa del carrer de Jaume Giralt els conservà Pere de Vallescar i Pallí fins a la seva mort, el 1976, i un d'ells, el de pedra, estigué des de la seva adquisició encastat al mur del vestíbul d'una casa familiar de dues plantes que tenia al carrer d'Àngel Guimerà, al barri de les Tres Torres de Barcelona. Enderrocada aquella casa a la segona meitat del segle XX, el blasó fou novament retirat i es mantingué exempt, com si es tractés d'una escultura de col·lecció, fins que, ja al segle XXI, va ser encastat al costat de la porta d'entrada d'una altra residència de la família, a l'Ametlla del Vallès, a l'interior de la qual s'hi instal·là també l'altre escut d'armes, el de talla.

La casa Vallescar del carrer Jaume Giralt va ser tirada a terra l'estiu de l'any 2000 per l'Ajuntament de Barcelona després d'haver-se fet pública la possible reconsideració de la decisió, que ja feia temps que preocupava. El novembre de 1999 encara es parlava d'un possible salvament de la casa.¹⁷ L'enderroc va provocar molta polèmica ciutadana, especialment entre els veïns del barri, que no volien perdre aquell monument.¹⁸ El fet és, però, que l'alcalde de la ciutat, aleshores Pasqual Maragall Mira, precisament un dels molts néts del poeta, comentà en el parlament per a un acte de l'Arxiu Joan Maragall adreçat al públic, que la vida era així: un dia s'inaugurava l'arxiu del seu avi i l'endemà –com si es tractés d'una fatalitat implacable– s'hauria d'abatre la casa on havia nascut.

Cal dir que l'enderroc es produí amb totes les garanties, certament, després d'haver estat estudiat a fons l'edifici des del punt de vista històric –per Francesc Cavallé i Reinald González– i des del punt de vista arquitectònic, per J. Emili Hernández Cros.¹⁹ L'aparellador Enrique González, en nom de l'empresa Enderrocs S.L., demanà el permís d'enderrocament el 29 de febrer de 2000, i el cap del projecte de Revisió del Catàleg Arquitectònic, de l'Ajuntament de Barcelona, Jordi Rogent, en va fer un informe

15 Són els clixés C-60634, el de pedra, i C-60635, el de talla, fotografies preses el 1930-1931, segons les fitxes de l'Arxiu Mas. Una còpia d'aquests clixés de l'Arxiu Mas, i dels altres tres esmentats més endavant en aquest article, figuren a l'Arxiu Joan Maragall (on porten el topogràfic mrgll-ftgr. 18, 1/5), la qual cosa vol dir que no és d'ara que hi ha consciència, a l'entorn dels Maragall, que la casa on va néixer el poeta era la casa Vallescar del carrer Jaume Giralt de Barcelona.

16 Aquesta foto, presa en 1932, que també prové de l'Arxiu Mas (núm. de registre 69597), la reproduceix el fill del poeta; vg. Joan A. MARAGALL, *Gent Nostra. Maragall*, Barcelona, Edicions de Nou Art Thor, 1982, p. 7, que també reproduceix les fotos del carrer i el pati, ja esmentades, p. 3.

17 Marta RICART, «Ciutat Vella indulta un edificio y estudia salvar otro del derribo», *La Vanguardia* («Vivir en Barcelona»), 14 de novembre de 1999, (p. 3).

18 La premsa es va fer ressò d'aquesta actuació urbanística. Només donaré un exemple, la nota il·lustrada «Últimas horas de la casa donde nació el poeta Joan Maragall», *La Vanguardia*, 4 de juliol de 2000, que inclou una foto de l'enderroc, per Patricio Simón.

19 Expedient 01.2000 LO2243. Arxiu Municipal del Districte de Ciutat Vella, Barcelona.



positiu el 26 d'abril de 2000, ja que l'edifici formava part aleshores del Catàleg d'Edificis i Monuments d'Interès Artístic, Històric, etc. de Barcelona, des del 30 d'octubre de 1962.²⁰ S'autoritza l'enderroc, per estar d'acord amb el PERI del Sector Oriental del Barri Antic, i no figurar al Pla Especial de Protecció del Patrimoni Arquitectònic i Catàleg del Districte de Ciutat Vella, i perquè la seva exclusió del catàleg del 1979 l'autoritza la Comissió Territorial de Patrimoni Cultural de Barcelona.

El 27 d'abril de 2000 la Cap de Llicències de Ciutat Vella, Pilar Boguñà, elevà a la superioritat la qüestió perquè la resolgués; i la regidora del Districte, Katy Carreras, autoritzà la concessió el 19 de maig. S'adjuntava l'estudi de la finca, signat per Hernández Cros el febrer de 1999, que utilitzava un aixecament de plànols fet per Procivesa S.A. i l'esmentat estudi històric de Cavallé & González.

D'aquests antecedents es despenia que del segle XVII hi havia a la casa molt pocs vestigis, i que es tractava d'un edifici típic del segle XVIII, però molt retocat. A conseqüència de la Guerra de Successió la finca hauria quedat en estat ruïnós, i Anton Vallescar, que ja tenia, des de 1717, les cases en runes dels carrers Carders 41 i Montanyans 3 i 5, l'adquirí en subhasta i hi actuà de promotor, però alhora hi instal·là la seva residència familiar, d'aquí la presència dels blasons. L'engrandiment de la propietat el faria Francesc Vallescà (1747), i després el continuaria amb el número 6 del mateix carrer de Jaume Giralt (c. 1750). Es dedueix de l'estudi que les obres foren executades per Francesc Puig –o Puigmitjà–, sense descartar que hi participés el mateix Anton Vallescar.

A les conclusions d'Hernández Cros es deia que l'edifici estava «mancat de suficients valors» i en descartava l'«interès tipològic», i a més considerava que en el seu estat d'aleshores era «tipològicament irrecuperable».

A la vista de l'informe i dels seus plànols i alçats, és veritat que la casa del carrer de Jaume Giralt 4 era aleshores un conjunt molt barrejat i retocat, i mancat d'elements singulars. Els més significatius –els dos blasons– hi mancaven des de 1931. En aquella ocasió vaig oferir la meva mediació familiar perquè els hereus de Pere de Vallescar fessin donació d'aquells elements a la casa si aquesta es rehabilitava, però la meua proposta no va rebre resposta, bé que els materials gràfics que vaig facilitar acompanyant-la, foren incorporats, sense tanmateix contextualitzar-los al text, a l'informe d'Hernández Cros.

El cert és que la conseqüència urbanística resultant d'aquell enderroc i d'altres de propers, batejada popularment com el Forat de la Vergonya, dins un pla d'actuació municipal de remodelació del barri, ha quedat molt lluny de justificar el sacrifici d'un digne casal d'època barroca que alhora tenia el gens negligible valor afegit de ser la casa natal d'un dels poetes i intel·lectuals més grans de Catalunya.

Rebut el 30 de juny de 2017

Acceptat el 15 de setembre de 2017

²⁰ Està recollit a Josep Emili HERNÁNDEZ-CROS (dir.), *Catàleg del Patrimoni Arquitectònic Històrico-Artístic de la Ciutat de Barcelona*, Ajuntament de Barcelona, 1987, p. 234-235, fitxa 394, que inclou dues fotografies noves de la casa, una exterior i l'altra del pati.



FERRAN CARBÓ

Universitat de València
ferran.carbo@uv.es

ESTELLÉS I MARAGALL: DEL «SILENCI E STRICTE» ALA «PARAULA VIVA»

Resum:

Aquest treball analitza la relació intertextual que es va produir, des de la segona meitat dels anys cinquanta, entre el poeta valencià Vicent Andrés Estellés i el seu predecessor Joan Maragall. L'edició, el 1954, d'una antologia del poeta modernista preparada per Carles Riba en possibilità la seua coneixença i primera lectura. L'estudi revisa la presència de referències com el nom i cognom, l'esment de versos de poemes com «Cant espiritual» o de la paraula viva, entre d'altres, mitjançant diverses formulacions i en textos de diferents obres com ara *Llibre de meravelles*. També s'hi aporten provatures inèdites que tracten d'una vaca cega, i que reprehen la protagonista maragalliana.

Paraules clau: intertextualitat — Vicent Andrés Estellés — Joan Maragall

Abstract:

This paper analyzes the intertextual relationship that took place in the late fifties between the Valencian poet Vicent Andrés Estellés and his predecessor Joan Maragall. The 1954 edition of an anthology made by the Modernist poet, Carles Riba made it possible his knowledge and first reading. The study reviews the presence of references such as his name, the mentioning of lines like "Cant espiritual" or living word among others, through diverse formulations and in different texts like, for example, *Llibre de meravelles*. There are also unpublished attempts about a blind cow, reminding Maragall's character.

Key words: intertextuality — Vicent Andrés Estellés — Joan Maragall

Entre el 4 i el 7 d'abril de 1957, Carles Riba va conèixer València, després d'alguns intents anteriors frustrats, en un viatge gestionat sobretot per Joan Fuster. En aquesta ciutat fou acompanyat, entre d'altres, pel poeta Vicent Andrés Estellés, el qual aleshores admirava la poesia de l'autor barceloní mentre llegia intensament literatura escrita en llengua catalana, tant contemporània com clàssica.¹ L'autor de Burjassot es va donar a conèixer com a escriptor de formació en llengua castellana, des que el 1944 havia començat a publicar poemes solts en revistes literàries, com *Garcilaso*, *La estafeta literaria* o *Fantasía*; tanmateix, a partir de l'inici dels anys cinquanta va descobrir en els versos de Riba una poesia en llengua catalana radicalment diferent d'aquella que abans havia llegit en els versos de Teodor Llorente (en tenia l'edició de *Poesies Valencianes*, de 1936), el patriarca de la poesia valenciana de la fi del segle XIX i l'inici del XX, el qual havia servit de primer model per a aquells que aprenien a escriure poesia en valencià. Fuster ho recordava amb aquests mots: «La revinculació a l'idioma —el català— vam haver

¹ Vg. Ferran CARBÓ, *Paraules invictes. Cinc estudis de poesia catalana del segle XX*, València, Publicacions de la Universitat de València, 2016, p. 67-80.

de proposar-nos-la a través de textos anacrònics o subalterns: jo, personalment, amb les englantines marcides de don Teodor».²

Fou durant aquells anys cinquanta quan Estellés descobrí, a més de Riba (autoritat del seu primer epígraf: «T'ha enquimerat la gràcia fugitiva / d'un desig i ara ets deserta, oh ment», incorporat prèviament al poema «Memòria tristíssima», de *Ciutat a cau d'orella* de 1953), altres grans poetes en llengua catalana, com fou el cas de Joan Maragall. Tant Riba com Fuster ja havien llegit amb deteniment i amb admiració la poesia de l'autor de *Visions & cants*; en canvi, Estellés hi accedí a mitjan anys cinquanta. Per les referències tractades, per l'actitud vitalista i pel llenguatge proper, senzill i entenedor, Estellés i Maragall s'havien de trobar i s'hi havien de produir connexions.

La intertextualitat remet a una relació de copresència d'un text en un altre.³ Aquesta connexió pot ser mitjançant la citació, que respon a la reproducció exacta i explícita; el plagi o reproducció literal i no explícita; l'al·lusió o reproducció no explícita ni literal; i la referència o préstec explícit, però no literal, que fa l'enllaç amb l'esment, la referència del nom de l'autor o del títol de l'obra.⁴ Tot plegat possibilita un joc de relacions que la lectura ha d'esbrinar, sobretot en els casos no explícits, per completar o ampliar els sentits del nou text. Pere Ballart ha subratllat la diversitat intertextual estellesiana pel que fa a Maragall:

[...] la incorporació en els propis versos d'un terme encunyat per l'altre autor (la *paraula viva*), la cita (quasi literal d'un dels seus versos, l'esment ras i curt del seu nom, i finalment, un apunt crític, de caràcter gairebé metapoètic, sobre la seva recepció. Una bona mostra de la riquesa i el joc que proporcionava a Estellés el recurs a allò que des de Genette podem considerar el *segon grau* literari.⁵

A la biblioteca d'Estellés hi havia el volum de 1954, *Antologia poètica*, de Joan Maragall,⁶ amb tria de textos i pròleg fets per Carles Riba. El prologuista hi destacava l'originalitat extraordinària del poeta i la seua modernitat, «el més just elogi que es podria fer d'aquest home de personalitat genial, tota ella irradiació i influx, és que tot d'ell fou paraula viva: els poemes i les prosas, els actes i fins els gestos i fins les inhibicions i els silencis».⁷ Aquest llibre va ser llegit atentament pel poeta de Burjassot en algun moment d'aquells anys, abans de la fi de 1956. Curiosament, Maragall (autor), Riba (curador) i Estellés

2 Joan FUSTER, «Nota provisional i improvisada sobre la poesia de Vicent Andrés Estellés», dins V. ANDRÉS ESTELLÉS, *Recomane tenebres. Obra completa 1*, València, Eds. 3i4, 2014, p. 23.

3 Vg. Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil, 1982, p. 7-17.

4 Nathalie PIÉGAY-GROS, *Introduction à l'intertextualité*, París, Dunod, 1996, p. 45-55.

5 Pere BALLART, «Vicent Andrés Estellés i els poetes catalans contemporanis», dins V. SALVADOR, i M. PÉREZ-SALDANYA (eds.), *L'obra literària de Vicent Andrés Estellés*, València, Acadèmia Valenciana de la Llengua, 2013, p. 55.

6 J. MARAGALL, *Antologia poètica*, Barcelona, Selecta, 1954.

7 Carles RIBA, «Nota preliminar», dins J. MARAGALL, *Antologia poètica, op. cit.*, 1954, p. 13-24. També dins C. RIBA, *Obres completes*, vol. III, Barcelona, Eds. 62, 1986, p. 224.



(lector) convergien en la comunicació literària dels textos d'aquella antologia. La constatació d'aquesta lectura la trobem explícita en els seus versos del poema II de *Sonets mallorquins*, dins *Vaixell de vidre*, quan tot i referir-se a Riba diu als dos tercets:

Riba. Pensem en Riba poques voltes.
Riba, segons els homosexuals,
no acceptava la vida plenament:

feia l'antologia de la vida.
En la de Maragall, exclogué allò
de la sardana; i la de Kavafis...⁸

La referència d'Estellés a l'antologia que Riba va fer el 1954 sobre Maragall és clara perquè n'havia fet una selecció i no hi inclogué el poema «La sardana», de *Visions & Cants*. El darrer tercet, a més a més, indueix a pensar que tant l'agrupació de poemes de Maragall com la de Kavafis no són sols antologies de textos, sinó antologies de la vida: perquè els seus poemes mostren fragments de vida, en sintonia, doncs, amb la poètica seguida per Estellés.

Sonets mallorquins, segons l'autor, l'havia escrit el 1968 o el 1969, en un moment d'intensa relació amb Mallorca no sols per les visites familiars (hi vivia el germà de la seua esposa Isabel, Marcel·lí Lorente) o per l'amistat amb Josep Maria Llompart, amb qui es veia sovint quan hi anava, sinó perquè també a Mallorca es preparava l'edició de la seua obra *Lletres de canvi* (1970) i, poc després, de *L'ofici de demà* (1972), com una represa en les seues edicions després del silenci de la llarga postguerra, sobretot durant els anys seixanta. Pels comentaris dels versos dels tercets anteriors, podem pensar que si Estellés aleshores trobava que mancava el poema referit, de *Visions & Cants*, era perquè segurament coneixia aquesta obra sencera. En qualsevol cas ens interessa subratllar la datació d'escriptura dels tercets anteriors ja que ens situa en els anys en què es va complementar i donar per acabat *Llibre de meravelles*, com veurem més endavant.

Tanmateix, Maragall ja hi havia estat incorporat prou abans, des de 1956. De fet, havia estat esmentat per primera vegada en la seua producció a la tardor de 1956, quan es va escriure *L'Hotel París*, ja que al vers catorzè del poema XIX refereix el poeta barceloní. Reproduïm el poema complet:

XIX
Els tramvies que duen les gents amunt i avall
i els tramvies que duen el taüt de l'albat
i els tramvies que duen gents alegres i tristes
i els tramvies que duen un nen entre les rodes
i els tramvies que duen la xicona de verd
i els tramvies que duen una dona plorant
i els tramvies que duen les gents a l'oficina
i els tramvies que duen les corones de flors

8 Vicent ANDRÉS ESTELLÉS, *Vaixell de vidre. Obra completa*, vol. 8, València, Eds. 3i4, 1983, p. 22.

i els tramvies que duen els homosexuals
i els tramvies que duen una dona prenyada
i els tramvies que duen la puta amb ulls de son
i els tramvies que duen un home sense feina
i els tramvies que duen un condemnat a mort
i els tramvies que duen en Joan Maragall
i els tramvies que duen el manyà del cantó
i els tramvies que duen el rector de les monges
i els tramvies que vénen i els tramvies que van
i un nen entre les rodes i uns bolquers plens de sang
i aquell orb que venia «Iguales para hoy...».⁹

Aquest poema acumula un conjunt de dènou versos alexandrins, encavalcats i alhora de ritme accelerat, com precipitat, sense signes de puntuació, que generen pauses, i enllaçats insistentment per la coordinació copulativa. Els hemistiquis de cada vers creen com dos eixos (un per cada hemistiqui) basats, el primer, en la repetició (excepte a la fi), i, el segon, en la variació i diferenciació. La combinatòria de repetició i de variació fa progressar el text. La part comuna insistent és «i els tramvies que duen»: crea repetició, insistència, monotonía, i també sensació de caos, tot en sintonia –i com preparant– el desenllaç final. La variació, en canvi, inclou tota una sèrie d'elements de la vida quotidiana i propera («antologia de la vida», com la que feia Riba de Maragall o com la que feia Maragall quan escrivia) com ara la gent, la dona prenyada, la puta o el manyà, entre els quals, com un cas més, hi ha l'esment del poeta Joan Maragall, per proper, senzill, quotidià: per pròxim i nostre. En aquesta antologia de la vida Joan Maragall és com si fos un detall més de la descripció enumerativa, un entre tants. No cal dir que el poeta valencià crea així, dins el moviment homogeneïtzador de l'enumeració, un contrast clar en posar al mateix nivell elements que no ho són: aquesta juxtaposició no sols no sintonitza sinó que es potencia intensament i adquireix un relleu. De totes les referències enumerades, Maragall n'és una de destacada, per l'estratègia del contrast, a més a més, situat entre els esments del condemnat a mort i del manyà. La fi del poema busca l'impacte per la referència a la sang de l'accident del nen entre les rodes del tramvia, la qual n'és una altra, tot i haver estat anunciada abans al vers quart. En canvi, en la imatge del cec, que ven els *iguales* i que no veu l'accident, al capdavant la realitat, irònicament, crea un nou contrast, mitjançant la rutina. En les enumeracions estellesianes que acumulen referències i esments, de sobte hi ha contrastos i sensacions d'impacte, que es potencien més mitjançant la combinatòria amb allò que és quotidià i, de vegades, rutinari.

Cal observar que, en la primera edició de 1973 de *L'Hotel París*, feta a Barcelona en la col·lecció de poesia Els llibres de l'Escorpí, aquest poema no hi era, ja que n'hi havia un menys que en la segona edició de 1981 dins *Les homilies d'Organyà* (*Obra completa*, vol. 6) realitzada a València. L'únic poema no coincident entre edicions era aquest, no inclòs en la primera publicació, però sí recuperat en la segona. Val a dir que el text existia en la documentació del Fons Estellés dels originals manuscrits o dels mecanoscrits de l'obra, que eren de 1956; per tant, no fou escrit per tal d'afegir-se posteriorment, en la reedició.

9 ID., *Obra completa I*, València, Eds. 3i4, 2014, p. 244.



Coetani era també el poema «Podria ésser un nocturn», el segon text de la subpart 2 de la part I de *La clau que obri tots els panys*. Curiosament, el poema primer i, per tant, el que precedeix el que referim, és «El procés», una composició dedicada a Carles Riba, sobre la poesia del qual, a més, tracten una part dels versos. El poema que el segueix, el que ens ocupa, introdueix un hemistiqui plagiat de Maragall. Ambdós textos, tant el que refereix Riba com el que porta el vers maragallià, van poder ser escrits aquell 1956, perquè a la tardor Estellés viatjava a Barcelona per haver obtingut el premi de Cantogròs per *Donzell amarg*. En aquell viatge va visitar i conèixer Salvador Espriu, va poder conèixer Carles Riba, que havia format part del jurat, va recórrer la ciutat amb tramvies i va poder pensar, llegir o recordar, en Maragall. O potser fou llavors quan adquirí aquella antologia de 1954 del poeta modernista, preparada per Riba, la qual tenia a la seua biblioteca. Tota la part I de *La clau que obri tots els panys* està datada entre els anys 1954 i 1956, i aquests textos són de la fi del període.

«Podria ésser un nocturn» és un text de setze versos alexandrins, el qual es fonamenta, també, en una estructura d'enumeració, d'inventari. Amb la fórmula de presentació descriptiva i, per les repeticions «hi ha» acumulativa, tan present també a *L'Hotel París*, es fa una enumeració de la tipologia de ferros existents. No podem obviar que ferros i tramvies tenen molt en comú. L'autor ara defensa que els ferros són l'estructura amagada de qualsevol cosa, ésser o element, i durant la nit escolta sorolls de ferros que indiquen moviment: així els ferros dels tramvies, de les cuines o dels llits, que representen la societat actual i que no sols són fonament de construcció sinó també de destrucció. El poema acaba amb els versos següents:

i més ferros encara, destruint, destruint,
destruint els cadàvers que ja ho són massa temps,
mentre els cauen damunt uns olis espessíssims.
(Contra els ferros i els versos, ¿què més ens podeu dâ?).¹⁰

El 1959 Estellés va datar un document del Fons Estellés que conté una primera versió d'alguns textos del seu llibre *Els ferros del poema*, ampliat posteriorment, el qual aleshores s'intitulava *Materials d'un poema*. El substantiu del títol definitiu (*ferros*) es repeteix fins vint-i-dues vegades al llarg dels versos del poema que referim, veritable motiu organitzador del conjunt per la repetició lèxica que alhora introdueix l'alternança d'enumeracions. En el primer hemistiqui del darrer vers els dos mots s'ajunten i s'homologuen com a equivalents: els ferros o els versos són estructura, són fonament, tot i que els ferros són alhora destrucció.

Evidentment, el darrer hemistiqui de l'últim vers prové del tercer vers del «Cant espiritual» de Joan Maragall. Estellés, ben intertextualment, com un plagi per la reproducció literal sense explicitació de l'autoria (que, per massa coneguda, passa a ser-ne una al·lusió), pren Maragall quan demana a Déu que poca cosa pot esperar millor que aquesta vida en la terra, ara quan li arriba el moment de la mort i del pas a l'altra. El poeta de Burjassot, dins la sensació de caos i destrucció que aporten en el seu

10 *Ibid.*, p. 319.

poema els ferros acumulats, tanmateix, ha defensat com a essencial per a la vida present «els ferros i els versos», dos substantius ben pròxims fònicament i sil·làbicament, perquè esdevenen l'essència i el fonament de l'ésser: al capdavant, dos mots que s'identifiquen creen la imatge d'arrelament en la vida terrenal. Així, els dos mots van ser clarament relligats en aquell títol posterior *Els ferros del poema*.¹¹ Els versos del poema són ferros de la vida i en la vida. Efectivament, seleccionar poemes pot ser fer una «antologia de la vida».

No podem deixar de vincular aquesta connexió dels ferros als tramvies, i, per tant, la proximitat de les referències del poema de *L'Hotel París* i d'aquest de *La clau que obri tots els panys*: la diferència rau en el fet que, si bé en tots dos casos hi ha referència o al·lusió a Maragall, en el primer cas es fa mitjançant el nom i cognom, i en l'altre amb l'hemistiqui apropiat. Tot plegat fa palès que tant la personalitat del modernista com la seua poesia eren sota la mirada atenta del poeta de Burjassot.

El coneixement i l'interès per Maragall sembla innegable a partir de –sobretot durant– la segona meitat dels anys cinquanta, en uns anys d'aparent silenci estricte, en què, tanmateix, l'autor valencià s'abocà intensament a l'escriptura de poemes i altres textos, la major part dels quals llavors romangueren inèdits, ja que des dels inicis fins a 1970 només va publicar quatre poemaris –*Ciutat a cau d'orella* (1953), *La nit* (1956), *Donzell amarg* (1958) i *L'amant de tota la vida* (1965)–, malgrat haver escrit, amb paraula ben viva, materials poètics per a prop d'una trentena.¹²

Durant el 1958 el poeta valencià elaborava diversos poemes del seu futur *Llibre de meravelles*, obra que complementà el 1968, en preparar-ne l'edició. L'obra s'estructura com un tríptic, amb dos cossos laterals més breus i un cos central extens i dividit en set seccions. El primer lateral presenta el poeta com «un entre tants». El cos central escriu la crònica de la València de postguerra durant la dictadura franquista a partir d'episodis que testimonien els records i les vivències personals i compartides. El darrer lateral introdueix en la «pena» salms d'esperança per al futur immediat.

Dins aquesta obra emblemàtica hi ha dues clares al·lusions a Maragall, com ha estat assenyalat per Pere Ballart.¹³ L'una, al poema intitulat «Silenci», del cos central, que prové i remet, de nou, al «Cant espiritual» maragallià; i l'altra, del lateral darrer, al poema que comença amb el vers «Assumiràs la veu d'un poble», la qual enllaça amb la denominació de la proposta poètica del poeta barceloní i, més tangencialment, d'alguns dels seus elogis. Tots dos textos, però, ens porten a cronologies diferents. El primer d'aquests dos poemes va poder ser escrit entorn de 1958; i el segon fou incorporat al conjunt del

11 Vg. F. CARBÓ, *Com un vers mai no escrit. La poesia de Vicent Andrés Estellés en els anys cinquanta*, Barcelona-València, Publicacions de l'Abadia de Montserrat - Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2009, p.107.

12 Vg. ID., «La poesia de Vicent Andrés Estellés entre el 1952 i el 1958: de les *homilies* a les *tenebres*», estudi introductori dins V. ANDRÉS ESTELLÉS, *Obra completa I*, op. cit., 2014, p.11-63; i F. CARBÓ, «La poesia de Vicent Andrés Estellés entre la fi dels anys cinquanta i l'inici dels seixanta: de les *tenebres* a les *meravelles*», estudi introductori dins V. ANDRÉS ESTELLÉS, *Obra completa II*, València, Eds. 3i4, 2015, p. 9-54.

13 P. BALLART, op.cit., p. 55.



llibre al voltant de 1968, quan es complementà *Llibre de meravelles* per editar-se a L'Estel. La pervivència de Maragall sembla projectar-se, doncs, des d'aquella antologia feta per Riba el 1954, almenys de moment, fins a l'acabament de la dècada seixantina.

La primera connexió a «Silenci», formulada a priori quasi des del plagi, prové de la meditació sobre la vida i la mort, la vida entesa com un saber aprofitar els detalls i els instants de les vivències de la quotidianitat, percebuts amb la sensació de ser meravellosos i no superables en una altra vida. Aquest tercer poema de la secció III del cos central de *Llibre de meravelles* diu així:

SILENCI

E no us penseu que parle gens en somnis...

Roís de Corella

Ens demanen silenci, quan ens queden encara
tantes coses per dir —«a dormir, a callar»—,
cara als dies futurs, una amarga memòria
de sang pels escalons, de vidres en la boca,
una música sola que ningú no escoltava
arrossegant-se, trista, per damunt les estores,
un animal de música, allargassant-se, prim,
des del començament de la mort en la terra
i creuant, un per un, tots els túnels dels segles
amb una bruta fam de claredat, només.
Ens demanen silenci. Els prohòmens mediten.
Creuaven piament les mans sobre el melic,
ofegaven un rot, aclucaven els ulls.
Oh, les eternitats de J. R. J.!
El món està ben fet. A callar tot el món.
A dormir tot el món. El món està ben fet.
Què més ens podeu dà en altra vida? Amén.
Els versets eucarístics de Bertran Oriola.¹⁴

El poema té divuit alexandrins blancs. Hi tracta la repressió, com clarament apuntava ja el títol: el silenci imposat i vigilat («a dormir, a callar»), amb un discurs oficial que proclama que el món està ben fet i la vida és bella. Els primers deu alexandrins descriuen aquest silenci demanat i imposat malgrat haver-hi el record de la guerra («la sang pels escalons»), la prohibició o censura («vidres en la boca»), la memòria amarga que com una música permanent perviu al pas del temps («els túnels dels segles») i busca la claredat, i que es metaforitza amb la imatge de l'animal. Hi ha un silenci resultant de la repressió en l'expressió de la memòria, la qual roman encara amb voluntat de claredat.

Els altres vuit versos, com una segona part del contingut, comencen amb el mateix hemistiqui que s'ençetava la primera. Ara, però, es tracta, amb ironia i ridiculització, el comportament dels vigilants i censurs (v. 11-13) i com imposen una doctrina oficial que instaura com a veritat que el món està ben fet i en ordre (v. 15-16): el missatge de la dictadura, del franquisme. S'hi ha introduït una referència intertextual, al vers catorzè, amb «J.R.J.» que remet a Juan Ramón Jiménez, el poeta espanyol, coetani de Mara-

gall, i vinculable al *modernismo* (Estellés en tenia a la seua biblioteca poemaris com *Belleza* i *Poesia*, editats cadascun a Buenos Aires el 1946). El poema estellesià refereix les «eternitats», amb clara al·lusió al recull *Eternidades* (1918) o també al poema amb el mateix títol, de l'etapa intel·lectual del poeta espanyol. Als v. 15-16, com ha assenyalat Pere Ballart,¹⁵ hi ha, per dues vegades, una traducció literal de la coneguda expressió de Jorge Guillén «El mundo está bien / hecho», del poema «Beato sillón».

Els dos versos finals (v. 17-18) introdueixen la poesia de Maragall, mitjançant el quasi plagi que ben mirat és una al·lusió manipulada: la del tercer vers «què més ens podeu dà en una altra vida?», del «Cant espiritual» i, a més a més, el complement, per convertir el decasíl·lab maragallià en alexandrí estellesià, de l'«Amén», la qual cosa no sols apunta irònicament l'obediència i l'assentiment al que s'ha dit, sinó que també connecta amb «La fi d'en Serrallonga», amb la fórmula reiterativa del penediment de pecat:

—Te'n penedeixes?	—Sí, me'n penedeixo.
—Doncs sia't perdonat.	—Amén, amén... ¹⁶

Per tant, sobre el fonament claríssim del tercer vers del «Cant espiritual», s'afegeix ara la ressonància d'un altre poema de Maragall, «La fi d'en Serrallonga».

A l'acabament del poema, hi ha la referència al poeta religiós Manuel Bertran Oriola, com si fos com una resposta amb to humorístic al vers maragallià: com si a l'altra vida, després d'aconseguir el perdó o la benedicció amb l'«amén», el que es pot oferir al protagonista són versos de poemes eucarístics.

Juan Ramón Jiménez ha estat reduït en referir-lo amb inicials (que poden ser captades o no per alguns lectors), Guillén no ha estat explicitat però sí suggerit, Maragall ha estat amagat i alhora evocat, i, pel context històric, el seu cant espiritual és substituït i contestat per un referent secundari de poesia religiosa, com era Bertran Oriola, invocat al complet, pels dos cognoms, des d'un to certament humorístic.

Aquestes són les respostes al silenci, al fet d'escriure sense claredat: referència, al·lusió i plagi són formes d'intertextualitat que Estellés condensa a la fi d'aquest poema i que permeten de recuperar la veu d'altres. És ara quan l'epígraf de Corella que precedeix el poema pren un nou sentit. No es parla en somnis, perquè el que es diu és clar malgrat l'aparença distinta: d'una banda, la denúncia de la repressió de postguerra i la censura de la dictadura; de l'altra l'estratègia de les formes de pervivència i d'expressió interferint-se amb les veus dels altres predecessors perquè la poesia superés el control i la imposició

15 P. BALLART, *op.cit.*, p. 53-55.

16 J. MARAGALL, *Poesia completa*, Barcelona, Eds. 62, 2010, p. 78-84.



del silenci estricte: així, travessant un per un tots «els túnels dels segles / amb una bruta fam de claredat», s'intenta eixir de la foscor i aconseguir la llum.

Cal assenyalar que a la biblioteca d'Estellés també hi havia el volum *Torras i Bages / Joan Maragall*, que l'any 1961 va publicar l'editorial Ariel. Amb motiu del centenari del naixement de Maragall (1860-1911), hi ha un document manuscrit conservat al Fons Estellés, «En el umbral de un centenario», que només conté algunes anotacions sobre Maragall que provenen totes del *Glossari* d'Eugeni d'Ors i de Miguel de Unamuno, potser preparades per a algun tipus d'intervenció o d'article commemoratiu al diari *Las Provincias*, on era periodista.

El 23 de març de 1961 Estellés data un poema mecanoscrit conservat al Fons Estellés, de temàtica religiosa, que tracta sobre la mare davant del Sepulcre, i que fou preparat i presentat a Lo Rat Penat en la Vetlada dels Set Dolors de la Verge del 24 de març del mateix any. L'epígraf que l'encapçala és del poema «La fi d'en Serrallonga», de Maragall, quan diu al seu darrer vers: «crec en la resurrecció de la carn». La citació, de fet, ja havia aparegut, prou abans, integrada i sense vincular-la a l'autor barceloní, el desembre de 1956, dins un vers del poema VI d'*El monòleg*. I, només parcialment, havia estat també incorporada a «Cant de Vicent», un text de 1958 fet a imatge del «Cant de Ramon» lul·lià, que formaria part de *Llibre de meravelles*, títol no sols estellesià sinó també del beat mallorquí; una obra en la qual, a més de Lluïa, March o Riba, torna a estar present el poeta de *Seqüències*.

Estellés va complementar el seu *Llibre de meravelles*, com hem assenyalat, el 1968, assumint la veu d'un poble i cercant de dir la paraula viva. El poeta barceloní havia proclamat, més de mig segle abans, els seus «Elogi del poble», «Elogi de la paraula» i «Elogi de la poesia».¹⁷ Les convergències nominals són clares; el poble i la paraula i, a més a més, paraula viva. El lateral final del llibre, intitulat «Propietats de la pena», conté poemes posteriors a l'escriptura del cos central. Cal recordar els mots d'Estellés a la nota preliminar de *Llibre de meravelles*, nota escrita i publicada a l'edició de 1971: «ara, en fer la revisió, hi he afegit sis o vuit composicions, a banda d'alguna estrofa».¹⁸ Són, com apunta la citació de León Felipe del darrer poema «vientos de salmos...», com una mena de salms finals. El conegudíssim segon poema sense títol, és el següent:

Assumiràs la veu d'un poble,
i serà la veu del teu poble,
i seràs, per a sempre, poble,
i patiràs, i esperaràs,
i aniràs sempre entre la pols,
et seguirà una polseguera.
I tindràs fam i tindràs set,
no podràs escriure els poemes
i callaràs tota la nit

17 Cf. Lluís QUINTANA I TRIAS, *La veu misteriosa. La teoria literària de Joan Maragall*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996.

18 V. ANDRÉS ESTELLÉS, *Llibre de meravelles*, València, L'Estel, 1971.

mentre dormen les teues gents,
i tu sols estaràs despert,
i tu estaràs despert per tots.
No t'han parit per a dormir:
et pariren per a vetlar
en la llarga nit del teu poble.
Tu seràs la paraula viva,
la paraula viva i amarga.
Ja no existiran les paraules,
sinó l'home assumint la pena
del seu poble, i és un silenci.
Deixaràs de comptar les síl·labes,
de fer-te el nus de la corbata:
seràs un poble, caminant
entre una amarga polseguera,
vida amunt i nacions amunt,
una enaltida condició.

No tot serà, però, silenci.
Car diràs la paraula justa,
la diràs en el moment just.
No diràs la teua paraula
amb voluntat d'antologia,
car la diràs honestament,
iradament, sense pensar
en ninguna posteritat,
com no siga la del teu poble.
Potser et maten o potser
se'n riguen, potser et delaten;
tot això són banalitats.
Allò que val és la consciència
de no ser res si no s'és poble.
I tu, greument, has escollit.
Després del teu silenci estricte,
camines decididament.¹⁹

Aquest segon poema, de trenta-cinc versos octosíl·labs, presenta l'assumpció de la veu col·lectiva del poble a partir de la pena compartida. El *tu* pren la responsabilitat de tenir la veu del seu poble, de convertir-se en el poeta de la col·lectivitat, de la comunitat, amb el compromís de vetlar per la seua gent, de fer seua la pena, de ser, cívicament i durant el silenci compartit, el representant del poble mitjançant l'escriptura. Aquesta ha de ser la paraula viva i amarga, senzilla i humil, però justa i compromesa, per damunt del silenci. Estellés fa un elogi de la paraula viva, com ha de ser aquella que tendeix a representar tothom. L'al·lusió a la denominació de Maragall és evident, i alguns principis compartits com l'espontaneïtat, la senzillesa, la sinceritat o el poeta com un mitjancer (ara representant), també. Tanmateix, la doctrina que proposa Estellés no es basa en la inspiració interior o en la puresa sinó en el compromís amb l'exterior: la paraula (al capdavant, la poesia) ha de vincular-se a la realitat que la motiva i comprometre's amb el poble, del qual el poeta forma part, mitjançant un sentit cívic i patriòtic, per tal de contribuir a superar el silenci estricte anterior (de la dictadura franquista) i afrontar el futur immediat. La paraula viva «no la diràs amb voluntat d'antologia» (el rebuig a la perfecció formal), perquè ella mateixa ja és vida (testimoni, mostra i expressió de la realitat).

19 ID., *Obra completa II*, op.cit., p. 317-318.



La doctrina de la paraula viva de Maragall va tenir una mostra en el seu conegut poema «La vaca cega», del llibre *Poesies*. Estellés s'hi refereix en dos esborranys de poemes, inèdits, sense títol, conservats al Fons Estellés: d'una banda, un esborrany manuscrit, com una provatura, tipus endevinalla, de versos tetrasíl·labs, d'art menor, sense data; i de l'altra, un document amb versos decasíl·labs mecanoscrits acompanyat d'altres de manuscrits afegits. Aportem la transcripció d'aquests dos documents, que comparteixen vaca cega:

Fang o tarquim,
com llums d'un crim,
molt elegant,
no sense espant
arriba i creix
nom que coneix
des de petit
i amb llet de pit
sense ensucrar
el va alletar
penosament.
Passa la gent;
no sap on ve.
El sagristà
mai no sap res.
¿Per què està pres?
Trau al balcó
el pit rodó.
Qui el reconega,
la vaca cega.

L'altre text és el següent:

Vaig comprar-me a Viena aquesta esquella.

Suscita, si ho demane, pastorals,
cases de fusta, avets prestigiosos,
les vaques i la prada, el foc encés,
i enllà el Danubi, violins i barquers,
celebraments dels vals i l'opereta.
També suscita el vent, el vent que ve
des del Tirol i entra als carrers com brau.

Pot fer altres serveis, si li ho demane.

Però, amb això, pot ser tindrà bastant.

També, si és de debò, suscita l'ègloga
i facilita les donzelles fèrtils
per tal de fer l'amor tal com Déu mana,
gotes d'esperma, pètals rapidíssims.

És una esquella providencial.
Jo li tinc molt d'amor i no li ho dic.

És una esquella d'una vaca cega
que es va perdre un migdia al Perelló.
El senyor Maragall, vestit de dol,
la busca, esmaperdut, i no la troba.

La vinculació d'Estellés a El Perelló és ja dels anys setanta, quan hi va estiuejar i fins i tot hi va viure, la qual cosa pot situar el darrer document a mitjan anys setanta –i com segurament era proper, també el que el precedia. Tampoc no es pot oblidar que, pel to humorístic i irònic, Estellés va poder tenir present, de Pere Quart, *Bestiari* (1937), amb el poema «Vaca suïssa», o *Bestiari de Josep Granyer* (1962), amb el poema «Una vaca amb un vedellet als braços». El poeta de Burjassot a la seua biblioteca tenia la primera edició del volum *Obra poètica* de l'amic Pere Quart, editat el 1975 a Barcelona per Proa; i també *Poesia. Les decapitacions. Bestiari. Altres poemes*, que Aymà havia publicat a Barcelona el 1949.

Fet i fet, a mitjan anys setanta el poeta va començar *Mural del País Valencià*. Entre els esborranys dels primers documents dels Fons Estellés pertanyents als materials d'aquesta magna obra, hi ha el petit manuscrit següent:

Com la neu a les muntanyes
constantment.
Passen dies, calendaris;
com la neu.
Per Morella caminava
lentament
per Morella retornava,
greu, el vent.

L'anotació manuscrita al marge, que acompanya entre parèntesis aquest breu poema, diu: «imitació de Maragall, en tornar-lo a llegir». El poeta valencià també tenia a casa l'edició de 1974 d'*El comte Arnau*, de la col·lecció *Antologia Catalana* d'Edicions 62. Sens dubte, enmig d'aquesta dècada setantina, llegia un altre cop Maragall.

Estellés va descobrir Maragall a mitjan anys cinquanta i en fou lector atent. S'hi va apropar de nou en el moment del centenari del naixement del poeta barceloní. El va tenir present a la fi dels seixanta, en un moment que continuava la seua trajectòria personal i poètica, minvada o silenciada arran del conflicte i la campanya de José Ombuena i *Las Provincias* contra a Joan Fuster des de 1963. I, finalment, el va rellegir a mitjan anys setanta. El poeta del «Cant espiritual» l'acompanyà, per tant, amb intermitències, des que el descobrí en aquella antologia de 1954, preparada per Carles Riba, un any després que Estellés agafés al poeta de les *Estances* aquells versos que serviren com a epígraf per encapçalar un poema del que seria el seu primer poemari publicat.

Rebut el 23 de març de 2017
Acceptat el 6 de juny de 2017



FRANCESCO ARDOLINO

Universitat de Barcelona
ardolino@ub.edu

GLÒRIA CASALS

Universitat de Barcelona
gcasals@ub.edu

IGNASI MORETA

Universitat Pompeu Fabra
ignasi.moreta@upf.edu

LLUÍS QUINTANA TRIAS

Universitat Autònoma de Barcelona
lluis.quintana@uab.cat

CRITERIS DE TRANSCRIPCIÓ PER A LES OBRES DE MARAGALLIANES

Resum:

Una de les qüestions candents de l'ecdòtica catalana és l'acceptació d'uns criteris compartits per al tractament dels textos escrits en el període prefabrià. En aquest article es formula una proposta articulada aplicada a l'obra completa de Joan Maragall, tant en català com en castellà, i extensible a la producció d'altres autors coetanis. Les normes que aquí s'exposen pretenen establir un model vàlid per a la reproducció de documents de l'època en les futures publicacions de la revista *Haidé*.

Paraules clau: Edició crítica — Joan Maragall — criteris d'edició — tractament de textos — ecdòtica

Abstract:

One of the burning issues of the Catalan ecdotic is the acceptance of shared criteria for the treatment of texts written in the pre-fabrian period. This text formulates an articulated proposal applied to the complete work of Joan Maragall, both in Catalan and in Spanish, and extensible to the production of other contemporary authors. The rules set forth here aim to establish a valid model for the reproduction of documents of the period in the future publications of the magazine *Haidé*.

Key words: Critical edition — Joan Maragall — editorial method — editorial intervention — textual criticism

0. Introducció¹

L'edició de textos publicats abans de la normativització fabriana de 1913 i adaptats a la normativa actual compta a hores d'ara amb diversos estudis que han anat fent propostes per resoldre els nombrosos

¹ Agraïm, per a la redacció d'aquests criteris, els suggeriments que ens van fer arribar els professors Esteve Clua, Rosa M. Lloret, Joan Solà i Albert Rico: evidentment, els únics responsables de les posicions que s'expressen en aquest article són les persones que el signen.

problemes que representa.² En general, se sol considerar que una edició d'aquesta mena ha de preservar la llengua de l'autor, amb la reconstrucció de la seva fonètica, morfosintaxi i lèxic, en una escriptura que en reculli els trets fonamentals (el que s'anomena les lliçons substancials), sense que això signifiqui allunyar aquesta transcripció de la normativa actual (és a dir, modificant només les anomenades lliçons formals). Això és especialment rellevant en el cas de la poesia; tal com proposava Riba en la seva edició de *Nausica*, a fi que el vers pugui «ésser tret amb el so més acostat al que tingué per al seu mateix autor».³ De fet, Riba va ser, amb la seva edició de 1938, el primer a donar criteris per a l'edició d'aquesta mena de textos amb l'ortografia actualitzada, i esdevé per tant, especialment en el nostre cas, una referència fonamental.

Una altra advertència: les solucions que proposem aquí afecten majoritàriament el tractament de la llengua en l'obra poètica de Maragall, però també hem de tenir-les en compte per a la prosa. Perquè es tracta d'apropar com més possible millor la seva obra a l'ortografia d'avui, tot respectant els trets que caracteritzen la seva llengua, i en part la seva pronúncia, tal com podem induir per la seva forma de grafia, per la mètrica, pel coneixement dels hàbits de l'època, pel que aporten les obres especialitzades... Aquest criteri obliga a un seguit d'ajustaments que esmentarem aquí dessota i que serveixen de cara a l'edició de l'obra completa. Emprem, a part de la bibliografia assenyalada a les notes, un ampli ventall d'indicacions que, des de les observacions de Fabra, passen per les *Propostes per a un estàndard oral* (www.iec.cat), els diversos manuals d'estil que recullen les decisions preses sobre la transcripció del llenguatge col·loquial, fins a la darrera (i polèmica) *Gramàtica* de l'Institut.⁴ Pel que fa a majúscules i puntuació, també ens basem en el volum de Josep M. Pujol i Joan Solà, a més dels altres manuals d'estil.⁵

D'aquí endavant, en els exemples extrets dels textos de Maragall, ens limitem a indicar entre parèntesis el títol del text d'on provenen.

2 Vg. Víctor MARTÍNEZ-GIL, «Algunes consideracions sobre l'edició de textos pre-fabrians», *Els Marges*, núm. 50, juny de 1994, p. 41-63; Albert ROSSICH, «Criteris d'edició», dins A. ROSSICH i Pep VALSALOBRE, *Poesia catalana del Barroc*, Bellcaire d'Empordà, Vitella, 2006, p. 25-36; Marcel ORTÍN, «Criteris i límits de l'ortografia en l'edició filològica (amb exemples de la prosa de Carner anteriors a les Normes de 1913)», *Anuari Verdaguer*, núm. 16, 2008, p. 399-419; Ramon PINYOL I TORRENT, «L'edició de textos vuitcentistes. Les edicions impreses», *Anuari Verdaguer*, núm. 16, 2008, p. 385-398.

3 J. MARAGALL, *Nausica. Text establert sobre el manuscrit de l'autor amb taula de variants i de les diverses redaccions*, per Carles Riba, ed. d'Enric Sullà, Barcelona, Ariel, 1983, p. 64.

4 Pompeu FABRA, *Obres completes*, a cura de Jordi Mir i Joan Solà, Barcelona-València-Palma de Mallorca, ECSA-Eds. 62-Eds.3i4-Moll; Eusebi COROMINAS I POU; *Manual de redacció i estil*, Vic, EUMO, 1993; Joan COSTA, Josep M. MESTRES i SERRA, Mireia OLIVA, Ricard FITÉ, *Manual d'estil: la redacció i l'edició de textos*, Vic-Barcelona, EUMO-Universitat Pompeu Fabra-Associació de Mestres Rosa Sensat-Universitat de Barcelona, 2009; INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS, *Gramàtica de la llengua catalana*, Barcelona, IEC, 2016.

5 Josep M. PUJOL, Joan SOLÀ, *Ortotipografia: manual de l'autor, l'autoeditor i el dissenyador gràfic*, Barcelona, Columna, 2000. Pel que fa a la descripció dels fenòmens fonètics, vg. J. SOLÀ, Gemma RIGAU, *Gramàtica del català contemporani*, vol. 1, Barcelona, Empúries, 2008.



I. Textos en català

1. Vocals i consonants

1.1 Elisions

En el català central, que és la variant emprada per Maragall, es produeixen nombroses elisions (caiguda de vocals, emmudiment de *r* final...) que quedaven de vegades reflectides en l'ortografia que ell o els seus editors feien servir. Nosaltres transcrivim aquests textos respectant la normativa, a condició que aquesta transcripció no afecti el recompte sil·làbic, i amb les excepcions que anirem assenyalant. Certament, amb el text davant, un desconeixedor de la «llengua de l'autor» no sempre sap quan cal emmudir i, en una lectura espontània, pot fer determinades combinacions que allarguin innecessàriament el recompte sil·làbic i alterin així el ritme.

1.2 Consonant *r*

A la Catalunya central, la consonant *r* s'elideix en posició final de paraula en la majoria de casos. Maragall ho remarca sovint, especialment en els següents casos:

- a. Consonant *r* final en paraula acabada en síl·laba tònica. Maragall sol representar-la amb un accent circumflex sobre la vocal anterior (*anâ, quefê, potsê...*), per tal que es respectin les combinacions fonètiques que això genera i perquè es mantingui un adequat recompte sil·làbic del vers. Nosaltres regularitzem sistemàticament l'ortografia d'aquests mots (*anar, quefer, potser...*).
- b. Consonant *r* final en els infinitius seguits de forma pronominal feble.
 - i. En aquestes combinacions (p. ex., *comprendre + te*), determinats pronoms passen de formes plenes a formes elidides. S'indiquen mitjançant apòstrof o guionet, i s'ortografien en conseqüència (especialment pel que fa a l'accentuació): «com comprendre't, Natura» (monòleg de *Faust*, trad.); «miràvem escorre's lo riu avall» («A l'aimada», trad.).
 - ii. Aquesta combinació en infinitius acabats en síl·laba tònica no és tan usual en la llengua col·loquial, però apareix en Maragall. Els reproduïm també amb l'apòstrof, i amb un accent sobre la darrera síl·laba tònica: *descobrí't, tení'ls, da'ls, desvetllà's*: «el diumenge, al desvetllà's» («Diumenge»).
 - iii. En uns pocs casos, l'ortografia maragalliana podria fer discutible aquesta opció; com ara, quan escriu *dirm* (per *dir-me*) i nosaltres transcrivim *di'm*: «vingués hipòcritament a di'm» («Elegies romanes XIII», trad.). Encara que es tracti de la solució gràfica més coherent i econòmica, no tenim prou testimonis per afirmar amb seguretat que Maragall no volgués que la *r* fos pronunciada.
- c. Consonant *r* de la primera síl·laba de les formes d'infinitiu, futur i condicional del verb *prendre* i derivats. La restituïm tot i que reflecteix una pronúncia específica que l'emmudeix, tal com passa encara avui dia (*pendre*).

1.3 Consonant s

La consonant *s* final de les formes d'imperatiu terminades en *-es* (p. ex., *digues*) se sol elidir davant dels pronoms febles. S'indica aquesta elisió amb apòstrof o guió: *digue'm*, *digue-ho*: «digue'm de com les dones» («Escolium»). En pocs casos, l'autor manté la *s*: «Digues-ho, digues-ho» (*Nausica*).

1.4 Vocals dintre de mot

Caiguda de vocals *a* o *e* per contacte (p. ex., en *pro* per *però*, *vritat* per *veritat*). En algunes ocasions i per necessitats mètriques, Maragall alterna aquests usos amb les formes no elidides. La nostra proposta manté aquesta alternança tot descartant l'ús de l'accent circumflex: «pro cada any que el temps s'emporta» («Oda infinita») i «Però torna» («La vaca cega»); «no és vritat?» (*Nausica*) i «És veritat això que conta» (*Nausica*).

1.5 Vocals en contacte de mots diferents

La coincidència de la vocal final de mot amb la vocal inicial del mot següent provoca elisions que, algunes vegades, Maragall reflecteix amb un apòstrof, o bé ajuntant paraules, cosa que el porta a crear mots nous, com *bonhora* (< *bona hora*). L'autor no usa l'apostrofació de manera sistemàtica: en un mateix vers pot escriure «l'última libació, mes sia la última» (*Nausica*) sense que aquesta variació afecti el recompte del decasíl·lab. D'aquesta manera, se'ns fa difícil esbrinar si pretén que fem el diftong, com quan escriu «la olor de la marina» (*Nausica*) o no, com quan escriu «l'Ifigènia» (*Ifigènia a Tàurida*).

Per tal de regularitzar l'ús de l'apòstrof i donar compte de les elisions:

- a. Regularitzem l'ús de l'apòstrof seguint la normativa: *l'amiga* i no pas *la amiga*; *que ella* i no *qu'ella*; i recordem que la normativa no reflecteix l'aparició i desaparició de diftongs: *la Ifigènia*, *l'olor*.
- b. No seguim la normativa quan hem de respectar aquells casos en què l'autor, per necessitats de recompte sil·làbic, elideix o afegeix un so: «però també cad'una»; «I tu, tendra princesa, tu, la última» (*Nausica*).

1.6 Vocal àtona inicial

Les elisions de la vocal àtona inicial, com en *per [ai]xò*, *per [a]llà*, solen ser habituals en el llenguatge col·loquial dins de la varietat de l'autor. Nosaltres les transcrivim fidelment en poesia perquè són imprescindibles per al recompte sil·làbic: «per 'xò, ajegut a terra» («El Comte Arnau»). En prosa, és aconsellable restituir les formes plenes, i així ho farem.



Altres elisions no semblen entrar dins de l'àmbit del llenguatge col·loquial i semblen forçades per necessitats del recompte sil·làbic, com en el cas d'*un (e)nemic*. I s'indiquen de la mateixa manera: «veure un 'nemic als peus ben manillat» («La fi d'en Serrallonga»).

Les combinacions d'elisions inicials de verb amb pronoms en posició proclítica obliguen alguns cops a emprar l'apòstrof per indicar l'elisió; si bé sovint l'ortografia de l'època no ho reflectia, això imposa, de retruc, canviar la forma del pronom (de forma elidida a forma reforçada): *també l'[a]nava* es transcriu «també el 'nava» («Ella parla»).

1.7 Inserció de vocals

La inserció (epèntesi) de determinats sons no presents en la forma inicial del mot es troba tant en les vocals com en les consonants. L'epèntesi amb vocal neutra es representa amb la lletra *e*, i se separa del mot on va inserida amb un guionet: «Per què allà us-e l'han donada, — comte l'Arnau?» («La cançó del Comte l'Arnau»). Respecte a l'epèntesi amb consonant (*an-e*), vg. § 1.8.

En les formes d'imperatiu de determinats verbs, la segona persona, quan va seguida de pronom, pot dur una vocal final, i en comptes d'*escomet*, trobem *escomete-les* (*Nausica*). Ho transcriu així Fabra en la gramàtica de 1956,⁶ i també és la proposta de Riba, que nosaltres seguirem.

Per a les epèntesis combinades amb reduccions dels pronoms *—nos* i *—vos*, vg. més endavant § 4.2.

1.8 Inserció de consonants

Sovint combinada amb la preposició *a* apareix la consonant efelcística *n*: més que una epèntesi, aquesta combinació es considera una variant al·lomòrfica de la preposició *a*. I així transcrivim *an aquell*, *an els deus*. Quan hi ha, a més, una epèntesi vocàlica, la fórmula que adoptarem serà *an-e mi*: «Més costós an-e mi» («Elegies romanes XX», trad.); «i d'aquest an-e mi» (*Nausica*). És la mateixa solució que va proposar Riba.

1.9 Accentuació

Maragall sembla usar l'accent, en la majoria de casos, per indicar la síl·laba tònica i no el tipus de vocal (és un ús exclusivament suprasegmental) i sovint no distingeix entre vocals obertes o tancades. Per tant, regularitzem l'accentuació d'acord amb la normativa, excepte en aquells casos en què, de manera consistent, accentuï una vocal de manera alternativa a la norma.

6 P. FABRA, *Obres completes*, vol. 6. *Gramàtiques de 1918/1933, 1956, 1946. Traduccions de teatre*, dirs. Jordi Mir i Joan Solà, Barcelona, Empúries (vg. la *Gramàtica de 1956*, § 65).

Ara bé, en algunes paraules, determinades proves aportades per les recurrències, el recompte sil·làbic i també el coneixement de les interferències, ens permeten reconstruir amb certa fidelitat la seva pronunciació. Transcrivim doncs *injúria* (3a persona del present indicatiu del verb *injuriar*), *esser*, *interés*, *atmòsfera*, *traïdor*: «el cordó que injúria ta cintura» («El Comte Arnau»).

1.10 Grups consonàntics

En l'ortografia d'alguns grups consonàntics, l'autor no sembla tenir un criteri únic. En d'altres, es mostra més consistent en les seves propostes. Com en el cas de l'accentuació gràfica, tenim en compte la recurrència de casos en els seus textos per decidir les solucions, després d'haver establert si són lliçons substancials (és a dir, si reflecteixen canvis de pronunciació) o formals, especialment en els casos següents:

- a. *l / l·l*. En regularitzem l'ortografia: *la il·lusió del lluny* («Cant espiritual»). El mateix fem amb els noms propis, com ara *Aquil·les* (per la qüestió d'*Apel·les* / *Apeles*, però, vg. § 5.2).
- b. *gn / nn*. En determinats casos, el grup *gn* és, per a Maragall, la representació de la *n* geminada i no de la pronunciació [kn]: *ignoscent*, en què l'escriptura, probablement per ultracorrecció, es contagia de formes com *ignorant*. Per a aquests casos, escrivim *–nn–*: «pro l'infant innocent» («Paternal»).
- c. *nm / mm / ms*. Regularitzem *immens*, *circumstància*: «la immensa escala va acostant-se» («Festeig vora la mar cantàbrica»).
- d. *nc/mpc; nt/mpt*. Regularitzem formes com *redenció* o *tentadora* en *redempció*, *temptadora*.
- e. *tz / z*. Respectem usos com *horizó*.
- f. *s / ss*. Respectem usos com *deesa* quan són constantment documentats. Altres vegades, l'alternança entre les dues formes, o l'escassa freqüència del mot (*frissar*) deixa indeterminada l'elecció de l'autor, i ens decanem cap a la forma normativitzada.
- g. *sc / c*. Regularitzem usos com *plascent* en *placent*: «nos sien més placent» (*Notes autobiogràfiques*).
- h. *ig / ix*. Regularitzem formes com *panteig*, *puig* en *panteix* o *puix*: «un panteix seguit i sord» («Seguit de les vistes al mar VII»).
- i. *x / s*. Regularitzem formes com *extès* en *estès*: «t'has estès i reposat» («Conjugat»).

2. Altres aspectes ortogràfics

2.1 Puntuació

Partim de la puntuació de l'original, però l'esmenem en aquells aspectes en què, entre el temps de Maragall i el nostre, els usos han canviat; això sí: procurem, en tot cas, no afectar l'entonació. D'altra banda, tota puntuació és, al capdavant, interpretativa –i som conscients de la nostra intervenció.



Pel que fa als signes interrogatius i exclamatius inicials, Maragall els usa, però no sistemàticament. En les citacions per a la revista *Haidé*, s'eliminaran sempre.

2.2 Majúscules i minúscules

Normativitzem d'acord amb els usos actuals, molt més restrictius amb les majúscules que en temps de Maragall.

2.3 Cursiva

S'empra en la transcripció de manuscrits per representar els mots subratllats per l'autor. En els textos publicats, respectem els usos de l'editor (o del tipògraf) del diari, llibre, etc., que solen indicar manlleus avui incorporats, però que per a Maragall i els seus coetanis eren termes estrangers: en respectem també la grafia (*bibelot*, *aria*, *foot-ball*). En el cas de citacions de títols o de fragments d'obres literàries, usem cometes i cursiva d'acord amb els criteris de la revista *Haidé*. No farem servir la cursiva per destacar castellanismes o altres interferències, excepte quan tinguem proves fefaents de la voluntat de l'autor (o de l'editor): «i farem a les *xisteres* una guerra» («Lo barret de copa»).

3. Morfologia

3.1 Adjectius

Maragall fa concordar els adjectius en *-ant* amb el nom (p. ex., *escumejanta*): mantindrem aquests usos.

Pel que fa als adjectius d'una sola terminació (com *alegre*), Maragall fa la distinció ortogràfica entre femení i masculí: «la mar estava alegre» («Seguit de les vista al mar II»). Com que això no implica cap canvi de pronúncia, restituïm la forma normativa: «la mar estava alegre».

3.2 Pronoms personals

Maragall usa les formes plenes (*me*, *te*, *se* i *ne*) en posició proclítica: «com me plau...» («Pirinenques, III»). Tanmateix, en els versos, quan hi ha necessitat de recompte sil·làbic, les alterna amb les formes àtones, més habituals actualment: *em*, *et*, *es* i *en*. Transcrivim respectuosament les formes escollides.

3.3 Preposicions

L'autor usa preferentment la forma *ab*: la regularitzem amb la grafia *amb*.

Maragall usa en dos casos una construcció oral força estesa però no recollida per la normativa, que tradicionalment s'ha transcrit com *en sense*; així trobem «en sense resposta» («Cant del retorn») i «en sense l'alegria» («La sirena»). Mantenim aquesta grafia.

3.4 Relatius

Troblem, sovint en un mateix escrit, i fins i tot en línies consecutives, *hon*, *ont* i *hont* per indicar el relatiu *on*: «d'hon vé y ahont vá» (*Nausica*). No sembla, doncs, que reflecteixi generalment un ús oral de la t epentètica. Ho regularitzem en *on* i a *on*: «d'on ve i a on va». Ens allunyem, amb aquesta solució, de les propostes de Riba.

4. Sintaxi

4.1 Canvi i caiguda de preposicions

Mantenim la sintaxi usada per l'autor, perquè normativitzar-la suposaria alterar-ne substancialment la llengua i, en el cas de la poesia, significaria variar el recompte sil·làbic i/o el ritme del vers, com en el cas de l'ús de la preposició davant el complement directe: «veient al fill que plora, a la mare que sospira» («Paternal»). D'altra banda, la *Gramàtica* de 2016 ja ha obert la porta per normativitzar fórmules semblant a la que acabem de citar, si bé sembla limitar-les a les «construccions en què el complement directe designa a una o més persones per mitjà d'un element pronominal o bé construccions en què s'altera l'ordre bàsic dels constituents oracionals, especialment si el canvi d'ordre pot provocar ambigüitats».⁷

El «dequeisme», consistent a fer precedir una conjunció *que* (o la seva forma tònica *què*) per la preposició *de*, és un fenomen típic del català parlat, i la normativa, fins fa poc, el proscriuia categòricament. Quan el trobem en Maragall, és sempre en la forma àtona: «planyent-se de que per aquella desobediència s'hagués de perdre tan bon soldat» (*Biografia de D. Joan Mañé*). Nosaltres ho transcriurem fidelment.

4.2 Combinacions postverbals de pronoms febles

Els pronoms *-nos* i *-vos* poden reduir-se a *s* quan van seguits d'un altre pronom. La reducció es representa amb un apòstrof: *anem's-en*, *mireu's-el*: «Deixem-les estar, anem's-en» («Unes flors que s'esful·len»). En construccions com *acosteuse*, es combina una reducció, *acosteu-(vo)s*, i una epèntesi (que transcrivim *e*); per a aquests casos, s'ha proposat tradicionalment la solució *acosteu-se*, que Fabra qualifica de «grafia absurda»:⁸ així, Riba escriu *acosteu-se* (p. ex., *Nausica*, acte I, v. 389) tot i que uns

⁷ INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS, *op. cit.*, §19.3.2 (cit., p. 731).

⁸ Vg. P. FABRA, *Converses filològiques*, ed. crítica a cura de Joaquim Rafel i Fontanals, Barcelona, EDHASA, 1983, p. 82.



versos abans proposa *anem's-en* (*Nausica*, acte I, v. 263). Nosaltres considerem que solucions com *acosteu's-e* o *enceneu's-e* («Or de llei») són més coherents i trobaran un lector més avesat a aquestes fórmules que l'hipotètic lector en què pensava Riba.

Pel que fa a les construccions *heus* i *vet*, seguim la gramàtica de l'Institut,⁹ i transcriurem «I heus aquí que l'últim home» («La parella eterna»). Quan una d'aquestes fórmules duu un pronom i una epèntesi, ho reproduïrem de manera conseqüent: «heus-e-la aquí, nostra senyera» («Himne a la senyera de l'Orfeó Catalunya, de Cassà de Selva»).

5. Lèxic

5.1 Aspectes generals

Mantenim neologismes creats per aglutinació, com l'habilitació de l'adverbi *a prop* en el substantiu *l'aprop*: «la il·lusió del lluny i de l'aprop» («Cant espiritual»).

Es normativitzen les unions o separacions de paraules, quan no alteren essencialment la llengua de l'autor. Amb la qual cosa, separarem *desde* en *des de*, i unificarem *en mitj* en *enmig* o *tant mateix* en *tanmateix*.

Maragall fa un ús abundant del grup *mig-riure*, que escriu així, amb un guió al mig: no sabem si volia indicar una lexicalització (i crear així un verb o un substantiu nous) o era un mera variant ortogràfica.¹⁰ Considerem aquesta fórmula com una unió adjectiu + substantiu, o adverbi + verb –i per tant ho escrivim sense guió: «fent un mig riure» («Dins sa cambra»), «Va mig riure; va dir [...]» («Dedicatòria»).

Les interferències del castellà –p. ex., «asombrosament» (*Biografia de Don Joan Mañé*)– es transcriuen tal com les presenta l'autor i en cap cas s'indiquen (ni en cursiva, ni en nota).

Mantenim l'alternança de formes diferents per a una mateixa paraula, encara que aparegui en el mateix text: «Potser us mirava» («A la Mare de Déu de Montserrat») vs. «Poder és el seu promès» (*Nausica*); «Els somnis dels infantons» («Els Reis») vs. «en els sòmits dels pastors» («Nadal»); «Iclésia» vs. «Iglésia» (*Biografia de Don Joan Mañé*). En casos d'homofonies com *llençar* / *llançar*, que per a Maragall no constitueixen cap variació lèxica, sistematitzem totes les aparicions de la paraula en la forma que té un índex de freqüència més alt (en aquest cas *llençar*).

9 INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS, *Gramàtica de la llengua catalana*, op. cit., § 8.5.2; vg. també J. SOLÀ, «Les gramàtiques de Pompeu Fabra de 1954 i 1946», dins P. FABRA, *Obres completes*, vol. 6, op. cit., p. 273-458 (esp., p. 367-369).

10 Vg. F. ARDOLINO, «Maragall i la *tongue-in-cheek*», dins *Ironies de la Modernitat*, ed. de Vicent Simbor, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2015, p. 9-31 (esp., p. 19-20).

Insistim en el fet que determinades formes no normatives es transcriuen mantenint l'aspecte fonètic que pretenia donar-li l'autor, com ara la vocal oberta de la síl·laba tònica a *hèroe*.

5.2 Noms propis i topònims

Distingim entre noms del domini lingüístic català i els altres. Pel que fa als primers, fem una separació entre topònims, d'una banda i, de l'altra, els noms propis de persones i entitats.

Pel que fa als topònims, se sol diferenciar entre endònims (que corresponen a la forma lingüística pròpia del lloc) i exònims (que respecten la llengua del text, no pas la del lloc). La pràctica generalitzada i les autoritats aconsellen l'ús d'exònims, i així escrivim *Londres* o *Nova York*, i posem accent a *París*. Ara bé, la normativa tant del castellà com del català ha canviat des que Maragall escrivia. La toponímia catalana està regulada actualment en un *Nomenclàtor oficial*.¹¹

Maragall usa la transcripció castellanitzada, que és l'oficial de la seva època (*Llanás, Set Casas, Panadés, Vich...*), i que reflecteix la diglòssia entre llengua de l'administració (castellana i castellanitzadora) i llengua d'ús (català o castellà). El respecte d'aquesta diglòssia (que implicaria deixar *Llanás* en comptes de *Llanars*) pot fer partícip el lector actual de la situació lingüística del moment, però crearia dificultats a l'hora d'identificar la població designada (cap dels topònims que acabem d'esmentar existeix a la base de dades de l'INE amb la grafia usada per Maragall). En no reflectir la disparitat i transcriure tots els noms segons el nomenclàtor oficial actual, ocultem la realitat diglòssica de l'època; però recuperar la toponímia de Maragall faria que el lector no avesat no sabés de què li estan parlant. Per això, ens decanem per seguir la normativa. Només fem excepció amb toponímia diferenciada que no és mera transcripció del català sinó que té una tradició pròpia (*Gerona, Lérida...*).

Pel que fa als noms propis d'autors, ens remetem a CANTIC, el catàleg d'autoritats de la Biblioteca Nacional de Catalunya (<http://cantic.bnc.cat>), sempre que es tracti de lliçons no substancials sinó formals. Tanmateix, hi ha excepcions. La més important és la que atany a Apeles Mestres: tot i que ha estat normalitzada la grafia del nom en la tradició amb ela geminada, no podem menystenir la voluntat de l'autor, tants cops reivindicada, i acceptarem la forma *Apeles* com a *nom de plume*. La situació del prenom de Maragall és del tot diferent: ell mateix signava *Juan* en uns casos i *Joan* en uns altres, però sempre el designarem com a *Joan*. La desaparició del *Juan* oculta, en part, la diglòssia de l'època però la informació que podria aportar l'ús alternatiu de *Juan/Joan Maragall* seria menor que el desconcert causat en el lector.

¹¹ <http://www20.gencat.cat/portal/site/ptop>. La toponímia castellana es regeix per les directives donades pel *Nomenclàtor geogràfic oficial*, i concretament en el document *Nomenclàtor geogràfic conciso de España*; els noms es poden consultar al cercador de l'Institut Nacional de Estadística (INE): <http://www.ine.es/nomen2/index.do>. En l'esmentat *Nomenclàtor conciso*, s'estableix que «los topónimos bilingües pertenecientes a una sola Comunidad Autónoma se han incluido en el campo "nombre" con ambas denominaciones separadas por una barra», cosa que vol dir que se n'accepten les dues denominacions.



Ara bé, una qüestió més delicada es presenta amb aquells autors que, tot i ser catalans, van escriure majoritàriament en castellà, com poden ser Soler i Miquel o Mañé y Flaquer. L'esmentat CANTIC estableix que els seus noms són respectivament *Josep* i *Juan*. Però quan Maragall parla del primer al Brusi o en el pròleg al seu llibre pòstum, s'hi refereix com a *José*; mentre que quan escriu la biografia del segon, en català, s'hi refereix com a *Joan*. En aquests casos mantindrem la distinció per dues raons: a) perquè per a Maragall era una distinció real, lligada al context de l'escriptura; b) perquè la recuperació és molt fàcil i intuïtiva. Un cas límit el trobem en les referències a autors com Pijoan, que publica en català el *Cançonner* amb el nom *Josep*, però Maragall, a la ressenya per al *Diario de Barcelona* del 24 d'octubre de 1905, empra el nom castellà: «José Pijoan y su *Cançonner*». Així, doncs, per les mateixes raons, mantenim la distinció.

Els noms estrangers corresponents a llengües no romàniques sovint apareixen en els escrits de Maragall amb la transcripció francesa: *Rhin*, *Kropotkine*... Els transcrivim respectant la normativa actual, catalana o castellana, segons correspongui, seguint el criteri de la transcripció i no el de la transliteració. Pel que fa als noms grecs o russos, hem reconduït les formes emprades en els manuscrits a les transcripció usuals, tret dels casos en què la grafia maragalliana imposava una pronúncia diferent i incompatible amb la normativa.

II. Textos d'altres autors

Maragall reproduceix textos d'autors catalans, coetanis o anteriors, que, des del punt de vista de l'edició, es troben dins d'una situació semblant: els editem amb els mateixos criteris que indiquem aquí. Aquesta és una qüestió lligada directament als corresponents de Maragall, però també toca altres escriptors, ara caiguts dins l'oblit, qui publicaren en diaris o revistes contemporànies, autors de llibres escadussers que no han estat mai reeditats, etc. Pel que fa als autors més coneguts (Jacint Verdaguer, Víctor Català...), tenim en compte, en primer lloc, les edicions crítiques que se n'hagin fet.

Quan Maragall cita textos d'una altra llengua, els reproduïm segons la normativa corresponent; en casos de textos literaris, seguim les edicions més recents. Alguns cops, però, l'autor s'aparta força de l'original, com en alguns fragments de la *Commedia* de Dante: aleshores s'indicarà en el cos del text el que escriu Maragall i, en nota, el text original.

Per als títols de les publicacions periòdiques, com ara *La Il·lustració catalana. Periódich desenal, artístich, literari i científich*, ens atenem a l'esmentat catàleg d'autoritats. Per als títols dels llibres, en canvi, tot mantenint les convencions catalogràfiques per a la descripció bibliogràfica, fem els criteris de transcripció quan Maragall s'hi refereix. Així, doncs, quan el 14 de novembre de 1905 cita, al *Diario de Barcelona*, la conferència de Torras i Bages, transcriurem, segons els nostres criteris: «La noche aquella en que el Obispo Torras leyó su conferencia sobre la *Llei de l'art*...» («Dulce ley»). Ara bé, quan

en donem la referència, seguirem el catàleg d'autoritats: Josep TORRAS I BAGES, Josep, *Lley d'art: conferència feta al Círcol d'Art de Sant Lluch de Barcelona, novembre de 1905*, Estampa de la Viuda R. Anglada, Vic, 1905.¹²

III. Textos en castellà

La normativa del castellà s'ha mantingut força estable des de l'època en què Maragall publicava els seus articles. Tenim en compte, però, que ell, com els altres modernistes, feia servir mots de pròpia creació: ho feia sovint en poesia, i també en prosa, tant catalana com castellana: *ultracismo*, *aligeración*, *autopoetización*... No els indiquem en cursiva ni els anotem. Tampoc no indiquem els catalanismes, com ara *fachendera*.

Mantenim formes que són considerades actualment arcaïsmes: *substituir*, *eligir*, *Sud*... En alguns casos, però, no sembla haver-hi una opció fonètica o morfològica clara; és especialment evident en els grups *-xp-*, *-xt-*, etc. que sovint Maragall escrivia, en els manuscrits amb *-sp-*, *-st-*: *espresivo*, *estenso*... Els seus editors sovint ho reproduïen, però ni l'un ni els altres semblen seguir un criteri fix: regularitzem, doncs, segons la normativa actual.¹³

Rebut el 25 de setembre de 2017
Acceptat el 20 de novembre de 2017

¹² Transcrivim les variants de manera purament diplomàtica, és a dir, mantenint tots els trets de l'original, tant formals com substancials.

¹³ Vg. José MARTÍNEZ DE SOUSA, *Ortografía y ortotipografía del español actual*, Gijón, Trea, 2008. Per l'ús de les majúscules, remetem a: ID., *Diccionario de uso de las mayúsculas y minúsculas*, Gijón, Trea, 2007.

CASA MUSEU



Englantina d'Or.
Premi a la poesia «La sardana»,
guanyat als Jocs Florals de 1894



DOLÇA TORMO I BALLESTER

Biblioteca de Catalunya
dtormo@hotmail.com

FRANCIS JAMMES, EL NOBLE PATRIARCA GASCÓ

Association Francis Jammes
7 Avenue Francis Jammes
64300 Orthez, France
0559691124
<http://www.francis-jammes.com/>

Forma part de la xarxa de «Maisons des Illustres». Posa a disposició dels estudiosos 4000 cartes, una col·lecció de retalls de premsa des de 1895 mantinguda al dia sobre Francis Jammes. Iconografia en imatges digitals, 3000 ítems. Fons musicals, 200 melodies musicades sobre lletra de Francis Jammes.

Es fan visites guiades de grups, durada 45 minuts. S'hi pot arribar amb cotxe, amb tren o amb avió des de Pau o Biarritz. Es recomana incloure a l'excursió una visita al Châteaux de Gaston Febus.



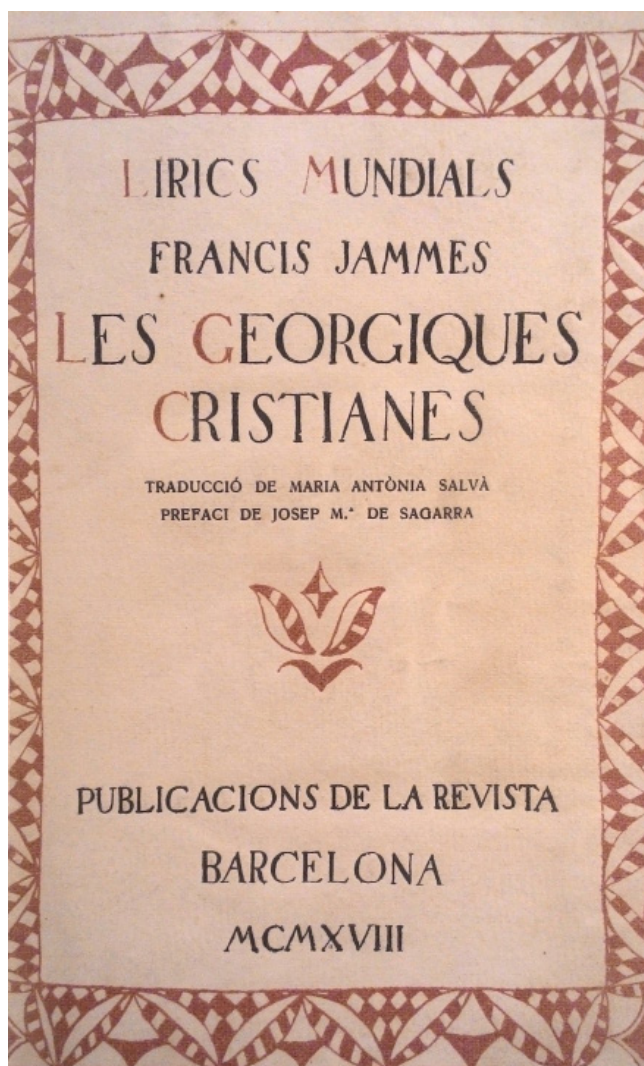
Francis Jammes a Orthez el 1917. Association Francis Jammes

Francis Jammes va ser un poeta, novel·lista, dramaturg i crític francès, recordat com «Le Cygne d'Orthez». Va passar la major part de la seva vida en els territoris sota administració francesa del Bearn i Iparralde. Aquests llocs, caracteritzats per la seva ancestral cultura basca, van ser la principal font d'inspiració del nostre autor, l'obra del qual destacà sempre pel seu lirisme melangiós en lloar la vida rural i els costums d'una gent fortament marcada per la naturalesa exuberant que l'envoltava. Els poemes de Jammes esdevenen sovint manifestacions d'aquella ànima col·lectiva fosa amb la fauna i la flora de la terra, i expressen la profunda religiositat d'un escriptor que en els darrers anys de la seva vida va derivar aquella primera devoció franciscana cap a la més estricta ortodòxia catòlica impregnada d'ideologia política conservadora.

D'origen nobiliari provençal per part de mare (descendent dels nobles de de Chateau Neuf de Miravail), el pare d'aquest escriptor era un gascò de soca-rel, funcionari de l'administració centralista gal·la, en qui s'agermanaven paradoxalment el rigorisme hugonot dels seus avantpassats amb el sensualisme d'un país que no havia deixat mai de ser catòlic. Amb aquest rerefons benestant, Francis Jammes fou un home agombolat per les dones de casa: primer la mare, i després esposa i filles. Totes elles –sense comptar l'al·licient afegit dels indrets idíl·lics que l'envoltaven– van permetre a l'autor desplegar una activitat plenament dedicada a la literatura que Jammes compaginava amb sortides habituals a punta d'alba per anar a caçar guatilles o amb la cura dels jardins de les cases de què la família disposava. Es tractava de vells casalots pirinencs (*chaumières*) on normalment l'escriptor, a més dels amics i veïns de la contrada, reunia periòdicament altres artistes importants que se sentien atrets pel ressò creixent de la seva obra. I és que Jammes, sense abandonar mai el seu raconet de món, va arribar a obtenir els guardons més prestigiosos; entre ells, el 1917, el *Gran Prix de Littérature de l'Académie Française* amb tota la projecció internacional que un èxit a París podia significar per a un escriptor de províncies mai del tot preocupat per fer-se un nom a la capital francesa. No debades, per haver vist autenticitat en el seu recolliment, autors com Thomas Mann, Marcel Proust o Rainer Maria Rilke s'afanyaren a homenatjar-lo.



Francis Jammes al seu despatx, Maison Chrestia, a Orthez, el 1900. Association Francis Jammes



Edició en català de *Les Géorgiques chrétiennes*

No obstant això, res feia pressentir en el Jammes adolescent la seva futura carrera en el camp de les lletres: mal estudiant a l'escola, les esperances frustrades del pare per veure'l reeixir en la mateixa esfera professional en què ell mateix havia sobresortit van sumir el jove en un estat d'incertesa i perplexitat vitals que es va agreujar com a conseqüència d'un seguit de fracassos amorosos dels quals només es rescabalaria amb la dedicació autodidacta a l'estudi de les ciències naturals i de l'etnografia complementades amb l'afició voraç per la lectura de les obres dels grans autors clàssics. L'afició per recollir llegendes, balades i cançons populars del seu país, així com l'interès mostrat des de ben aviat per la figura de Gaston Febus i per d'altres trobadors occitans, fou la guspira que va encendre la seva trajectòria literària, sufragada en els seus inicis per la mare. Els seus primers textos van veure la llum en revistes locals a través d'una sèrie de lliuraments que van concitar l'atenció immediata de noms com els de Gide, Baudelaire, Mallarmé, Claudel, Anna de Noailles, Mauriac, Colette o Gourmont, els mateixos que li havien d'obrir tot seguit les portes del París culte i cosmopolita i que li permeteren publicar a revistes prestigioses com *Le Mercure de France* o *La Revue Blanche*.

Aquest suport va motivar que, malgrat la resistència de Jammes a abandonar el camp, l'escriptor es desplaçés de jove a París, Brussel·les o Anvers per pronunciar conferències en cenacles escollits i també perquè es decidís a viatjar a Algèria amb André Gide, amb l'objectiu de conèixer de primera mà les fonts de l'exotisme orientalitzant tant de voga a Europa d'una cultura secular diferent a la nostra, i ben diversa també a l'experiència imaginària atresorada per un infant extasiat pels records narrats per un oncle mexicà o pel mateix pare durant el seu breu sojorn a la Guaiana francesa. Sud-Amèrica i Àfrica esdevenen paradisos allunyats que el lector de *Pau i Virginia* o d'*Atala* poblarà amb les pròpies idealitzacions de personatges femenins a *Clara d'Ellébeuse*, a *Almaïd d'Etremont*, o a *Pomme d'Anis*.

A banda de l'estilitzada innocència de l'ànima femenina, un dels centres d'interès –enfocat sota una perspectiva més realista– de la literatura de Jammes és el que fa referència a la naturalesa enigmàtica dels animals de pagesia; la mirada profunda, pacient, tendra i alhora precisa de l'escriptor vers els nostres «amics silenciosos» –tant els domèstics, com els de càrrega o de treball al camp– l'impulsava a sentir per als animals una empatia intensa. I la veritat és que Jammes els dedicarà alguns dels seus més bells poemes; de tots els animals, però, el burret és, sense cap dubte, el preferit, aquella espècie de persona no humana de qui l'escriptor confessava no voler-se'n descompartir i es doldria no retrobar-lo al cel –cada espècimen amb el seu nom– on s'imaginava veure'l arribar trescant graciosament i brostejant la deliciosa pastura celestial. Només cal recordar al respecte la popularitat atesa pel poema «J'aime l'âne» recitat de memòria, durant generacions, per milers d'alumnes escolaritzats a França:

J'aime l'âne si doux
marchant le long des houx.
Il a peur des abeilles et bouge ses oreilles.
Il va près des fossés d'un petit pas cassé.
Il réfléchit toujours ses yeux sont de velours.
Il reste à l'étable fatigué, misérable.
Il a tant travaillé que ça vous fait pitié.
L'âne n'a pas eu d'orge
car le maître est trop pauvre.
Il a sucé la corde, puis a dormi dans l'ombre.
Il est l'âne si doux marchant le long des houx ...

I si aquest ha estat l'ase poètic més famós a les aules del país veí, i va ésser el model en què anys després havia d'inspirar-se Juan Ramon Jiménez per al seu *Platero y yo*, cal no oblidar-nos d'un altre equí no menys popular, el de la famosa «Prière», animal apallissat perquè ha caigut carregat sota un carro i no pot alçar-se i sobre el qual es bolquen sentiments de compassió i a la vegada de revolta per tots els pobres de la terra, pels abatuts, malalts i pels abandonats, i que trobem en aquest text musicat més tard per Brassens, qui el convertirà en cançó de protesta a la dècada dels cinquanta del segle XX.

Així doncs, cap a 1880 l'escriptor tenia ja definits els principals trets del que s'ha anomenat «jammisme»: un retorn al classicisme, a la rítmica arcaica dels versets bíblics amb l'ús d'expressions directes i senzilles, reveladores d'una espiritualitat commoguda davant la contemplació de la natura (la serenor dels camps i dels boscos tractats amb un joc impressionista de colors) i el retrat idealitzat de noies encantadores, o de quadres pagesívols del viure atemporal de l'home del camp. En paraules del poeta: «peinture du vrai, louange de Dieu».



Francis Jammes

Francis Jammes amb la seva mare a Eyhartzea, Hasparren el 1931

Amb aquests antecedents estètics no és difícil d'establir concomitàncies i afinitats entre Jammes i Joan Maragall, i més pel fet que el nostre poeta, amb motiu de les seves habituals estades per a cures de salut als Pirineus francesos, va tenir ocasió de freqüentar el mateix cercle d'artistes i escriptors amics del cantor del Bearn. A Pau, hi feien cap la majoria de literats i artistes d'aquella comarca; i amb molts d'ells, Maragall hi va establir relacions que es consolidaren a través d'un ric intercanvi epistolar. Jammes i Maragall compartien una mateixa forma d'espiritualitat abocada a l'exaltació meravellada del món –ho testimonia la traducció d'Hello feta per Maragall. Ambdós sentien tendresa i commiseració pels innocents humiliats, que sovint simbolitzaven en l'ase o la vaca. Igualment, van saber crear figures literàries femenines d'una fina i delicada idealitat no absent, en determinades ocasions, d'un potencial eròtic pertorbador –com l'Haidé maragalliana–, i ambdós s'interessaren per la creació popular, emanada directament de llavis del poble en cançons, relats i llegendes trobadoresques. La cerca d'un llenguatge poètic senzill els va comportar a vegades amargues crítiques, velades en el cas de Maragall, però descarnades i punyents en Jammes, com és el cas de les invectives que Pierre Loti va adreçar-li titllant-ne l'obra poètica no pas de pretesament «senzilla», sinó més aviat de «simplista». Potser també podríem suposar que tots dos compartien un mateix desig d'anar més enllà en la creació de gèneres literaris, de fondre'n l'essència a fi de poder compondre una obra que fos una *opera summa*, globalitzadora, on es fongués poètica i religiositat a través de la bellesa de la sonoritat. En aquest sentit Jammes va dur a terme les *Géorgiques Chrétiennes*, el 1911, premiades amb el Prix de l'Académie. En aquests versos relata la vida al camp d'una nombrosa família cristiana que és visitada per àngels de galtes vermelles com les pomes d'una bona compota camperola. Finalment, però no menys important, tant Maragall com Jammes van ser caps de famílies nombroses al front de les quals se sentiren com patriarques antics estimats pels de casa i confortablement acompanyats d'amics incondicionals i de fervents admiradors.

Les cases de Francis Jammes constitueixen l'itinerari topogràfic de la seva trajectòria literària. La seva casa nadiua a Tournay està degudament senyalitzada. Més tard es va instal·lar a la Maison Chrestia a Orthez, al Bearn, edifici que recomanem especialment de visitar ja que és la seu de l'Associació Francis Jammes que presideix en l'actualitat un dels descendents de l'escriptor i, a més, és el lloc on l'artista va compondre la major part de la seva obra. D'aquí provenen peces primerenques tan significatives com *De l'Angélus de l'aube à l'Angélus du soir*, on ja es detecta amb la dolcesa casolana com a rerefons, «La maison serait pleine de roses et de guêpes. / On y entendait, l'après-midi sonner les vêpres», l'afecte incommovable de l'escriptor vers els seus estimats animals. I al record d'amables sojorns a la Casa Chrestia es refereixen també molts dels amics de Jammes, entre ells, Charles Guérin, qui després d'una visita li endreça en una carta aquests versos:

Ô Jammes, ta maison ressemble à ton visage.
Une barbe de lierre y grimpe; un cedre ombrage
de ses large rameaux les pentes de ton toit
et comme lui ton coeur est sombre, fier et droit.

Jammes va viure a la Maison Chrestia des de l'any 1897, primer amb la mare, i més tard amb qui va ésser la seva esposa, Geneviève Goedorp, la jove corresponsal i admiradora de l'escriptor. La casa és bastida en el més pur estil basc i es conserva intacta amb tots els seus detalls arquitectònics.



Casa nadiua a Tournay



Maison Chrestia, a Orthez, el 1900. Association Francis Jammes



Maison Chrestia, a Orthez, el 2008. Association Francis Jammes



Interiors de la Maison Chrestia, a Orthez. Association Francis Jammes



Per motius econòmics i també a causa del creixent nombre de fills, la família es va veure obligada a abandonar la Maison Chrestia i a traslladar-se a un nou domicili: la Maison Eyhartzea a Hasparren, País Basc (Iparralde), que avui acull un centre cultural públic.



Maison Eyhartzea a Hasparren, País Basc (Iparralde)

Ja abans de la Primera Guerra, Jammes va patir profundes decepcions com la ruptura, el 1910, per raons ideològiques, amb el seu gran amic André Gide, i al qual, dolgut per la seva deriva política, li va dedicar una amarga crítica a *La Brebis égarée*. Encetat el conflicte bèl·lic, Jammes no solament no va deixar d'escriure, sinó que es va accentuar en ell el compromís i la denúncia davant la misèria i l'horror que el pas de la Gran Guerra escampava tant en el front com en la rereguarda de la població civil. *Feuilles dans le vent*, *Cinq prière pour le temps de guerre*, *Le Rosaire du Soleil* i *Monsieur le curé d'Ozeron* ocupen, aquells anys, el vessant creatiu d'un escriptor que compaginava la pràctica del seu ofici amb la militància social i l'organització eficaç d'hospitals de campanya per a ferits de guerra, serveis pels quals Jammes va rebre el 1922, i també va rebutjar, el guardó de l'Ordre de la Légion d'Honneur.



A partir de 1928 l'escriptor gairebé ja no es va allunyar d'Iparralde, si no és per visitar les seves filles o per assistir a l'enterrament de la mare, morta als noranta-tres anys; a aquella època pertanyen *L'Antigide* o *De tout temps à jamais*. No obstant això, l'any 1938 encara va reunir suficients forces per desplaçar-se a París i visitar l'Exposició Internacional, on va pronunciar la que seria la seva darrera conferència multitudinària en presència dels seus amics Paul Claudel i François Mauriac.

Malgrat haver publicat una obra extensa al llarg de la seva vida, i a pesar d'ésser considerat un escriptor de prestigi, els beneficis econòmics que li va reportar el seu ofici d'escriptor van ésser sempre minsos i això explica que, fins als seus darrers moments, Jammes hagués de subsistir escrivint per a revistes locals. I amb la paraula «Orthez» als llavis, com rememorant en un sol mot el temps i el lloc més feliços del seu pas per aquesta vida, s'acomiaava el poeta d'ella per ésser enterrat al cementiri d'Hasparren, on encara avui reposen les seves despulles. Va morir el mateix dia en què la seva filla petita prenia el vel de monja.

Reprenent l'epitafi que el mateix Francis Jammes havia dedicat a la mort d'un amic seu, podem dir que al Bearn, des de la mort del poeta, la primavera ja no ha lluit mai de la mateixa manera i ha deixat de renéixer anyalment tota sencera.

Obra

Six Sonnets, Orthez, Dumesnil, Typographie J. Goude, 1891.

Un Jour, París, Mercure de France, 1895.

La Naissance du poète, Brussel·les, Le Coq Rouge, 1897.

Le Jammisme (manifeste), 1897.

De l'Angélus de l'aube à l'Angélus du soir, París, Mercure de France, 1898.

Ma fille Bernadette, París, Mercure de France, 1910.

Géorgiques Chrétiennes, París, Mercure de France, 1911-1912.

Le Bon Dieu chez les enfants, París, Plon-Nourrit, 1921.

Les Robinsons Basques, París, Mercure de France, 1925.

Trente-six femmes, psychologie féminine, París, Mercure de France, 1926.

Basses-Pyrénées, histoires naturelles et poétiques, París, Émile-Paul, 1926.

Le Rêve franciscain, París, Crès, 1927.

Les nuits qui me chantent, París, Flammarion, 1928.

De tout temps à jamais, París, Gallimard, 1936.

Le Pèlerin de Lourdes, París, Gallimard, 1936.

Le Patriarche et son troupeau (Memoires), París, Mercure de France, 1949.

Oeuvres completes, París, Slatkine Reprints, 2013.

PREMI HAIDÉ



Eusebi Arnau. Medalla d'argent en homenatge a Joan Maragall. Encarregada per l'Ateneu Barcelonès el 1912



IRENE ROIG-FRANCOLÍ

Universitat Pompeu Fabra
irenefrancoli@gmail.com

ADALAISA. ELSALTEREGODEJOANMARAGALLDINS«ELCOMTE ARNAU»

0. Introducció: l'*alter ego*

Joan Maragall passà els últims anys de la seva vida acompanyat de la història del comte Arnau. El poema que resultà d'aquesta unió fou escrit en tres parts, publicades els anys 1900, 1906 i 1911 en tres reculls diferents. Cada recull suposa un moment de la vida de Maragall, però en tots es poden trobar inquietuds constants del poeta, com la vida, la mort o l'eternitat. Maragall creia que els poetes «són els enamorats de tot el món»¹ i la seva paraula és creadora, inspirada per Déu. Les tres parts del poema sobre el comte Arnau poden aportar detalls dels canvis en la vida del seu autor, com la lectura de Nietzsche o Novalis, però les tres parts juntes també mostren el que sempre restà allí, malgrat el canvi de les seves circumstàncies. «El comte Arnau» és també el llenç on Maragall plasmà la seva teoria poètica, la paraula viva, i el seu concepte de la llei d'amor universal, la llei de l'amor de la creació divina.

Un dels estudis més destacats sobre el poema és el de Joan-Lluís Marfany.² Explica com la primera part del poema (1901) l'escriu el Maragall modernista, sota l'impuls vitalista nietzscheà del qual dota Arnau. A la segona part (1906), aquesta actitud es perd, i l'autor ja no mirarà la llegenda romàntica sinó la cançó del comte on es penedeix dels seus pecats, tot escrit amb «moderació de pensament i de paraula».³ La tercera part (1911), a primera vista una continuació de la segona, coincideix amb els darrers anys de vida del poeta on torna a l'«individualisme exacerbat»⁴ dels primers temps, ja que l'autor «havia perdut aquella difícil serenitat i aquella harmonia tan treballósament recercades i en aparença aconseguides finalment».⁵ Totes aquestes conclusions provenen únicament de l'estudi del protagonista, però ell no és l'únic personatge del poema.

1 J. MARAGALL, «Elogi de la paraula», dins ID., *Prosa, poesia i teatre*, a cura de Glòria Casals, Barcelona, Eds. 62, 1985, p. 13.

2 Joan-Lluís MARFANY, «L'evolució de l'obra maragalliana en "El comte Arnau"», dins J. MARAGALL, *El comte Arnau*, Barcelona, Eds. 62, 1986, p. 39-52.

3 *Ibid.*, p. 44.

4 Josep ROMEU I FIGUERAS, *Sobre Maragall, Foix i altres poetes. Assaigs i comentaris crítics*, Barcelona, Laertes, 1984, p. 34.

5 *Ibid.*, p. 35.

Adalaisa, l'abadessa del convent de Sant Joan, és l'objecte de desig d'Arnau. Ella es nega a donar-se al comte, qui tornarà durant la nit a buscar-la al convent i la raptarà. Al poema sobre el personatge tradicional de la cultura catalana escrit per Joan Maragall, Adalaisa es queda embarassada, es converteix en una càrrega per Arnau i aquest l'abandona. Posteriorment, quan el comte vol deixar la seva vida llibertina, cansat de «viure sempre», cercarà la redempció de la seva ànima atrapada en la cançó del mite. Quan aquesta arriba, sembla que tot el seguici que acompanya Arnau quedi redimit i sigui per fi lliure d'aquella cançó, però en la seva última intervenció, rebutjant l'amor del comte, no queda gens clara la redempció de la monja.

Aquesta és la història que contenen la majoria dels acadèmics del personatge d'Adalaisa: rapte, embaràs, abandonament i enuig. Molts crítics han estudiat el personatge d'Arnau i la seva evolució segons les diferents etapes de la vida de Maragall en què aborda el mite, però el paper d'Adalaisa acostuma a quedar en un segon pla. Per a Marfany, la monja és un «personatge independent», una «figura residual» que no està ben encaixada en l'obra, ja que «Maragall la inclou a la cavalcada final cap a la salvació»⁶ malgrat que, com amant, Arnau no pot complir la seva promesa d'amor si vol redimir-se. D'una banda, els crítics reconeixen que l'actitud vitalista que caracteritza Arnau en la primera part és adoptada per Adalaisa en la segona, però aquest fet no canvia el resultat de l'anàlisi: continuen apuntant que Maragall perd els impulsos vitalistes si bé no ho aconsegueix del tot.

Aquest treball és una reivindicació de la figura d'Adalaisa, del seu paper dintre d'«El comte Arnau» i dintre de l'imaginari de Maragall. La primera part consisteix en un repàs dels antecedents del personatge d'Adalaisa, en la llegenda i en la història. La segona part és una anàlisi de cadascuna de les tres parts del poema amb una introducció als reculls que les contenen.⁷ Per realitzar aquesta anàlisi, s'intentarà ser fidels al text d'«El comte Arnau», comptant també amb el suport d'altres textos de l'autor, poètics, periodístics, així com de fragments de l'epistolari. L'última part consisteix en una recapitulació dels conceptes que hauran aparegut al llarg de l'anàlisi. Durant aquest procés es pretén mostrar com la figura d'Adalaisa permet establir una continuïtat entre les diferents parts del poema i és utilitzada al mateix grau que Arnau com a *alter ego* de l'autor, on plasma les seves inquietuds oposades però complementàries, fins al punt de poder considerar Arnau i Adalaisa com a dues cares de la mateixa moneda. La figura de la monja també permet al poeta, a través de la secció de l'«Escòlium» de la segona part, reflexionar sobre les possibilitats de la poesia i, a més, construir un gran exemple de la llei d'amor, el seu funcionament i el seu origen en l'amor matern, coses que no haurien estat possibles si el poeta hagués conversat amb un personatge masculí. Apareixeran també pel camí diferents temes relacionats amb les concepcions religioses i morals de l'autor, ja que la història del comte Arnau actuà com a catarsi de moltes de les seves idees.

6 J. L. MARFANY, *op. cit.*, p. 46.

7 Les cites de les tres parts d'«El comte Arnau» procedeixen de J. MARAGALL, *Poesia completa*, a cura de Glòria Calsals i Lluís Quintana, Barcelona, Eds. 62, 2010, p. 66-75 (primera part); p. 249-266 (segona part) i p. 284-289 (tercera part). Les citacions es realitzaran indicant la part en nombres romans, la secció i el vers en nombres àrabs, p. ex.: I, 3, v. 5.



I. L'origen de l'Adalaisa maragalliana

Josep Romeu i Figueras és l'autor del treball de recerca més complet sobre els orígens de la llegenda del comte Arnau.⁸ Aquesta va néixer en forma de cançó i dansa als Pirineus catalans, sobretot als focus de Gombrèn, Ripoll i Sant Joan de les Abadesses. A partir de la cançó, la història d'Arnau va anar evolucionant, enriquint-se i fusionant-se amb altres llegendes provinents de Catalunya, d'altres punts d'Espanya i, fins i tot, amb mites francesos i germànics.

La figura d'Adalaisa no formava part de la cançó original del comte Arnau, que havia estat condemnat per pecats de tots els sentits: «males llambregades», «males paraulades», «males abraçades», «males trepitjades».⁹ La principal causa de la seva condemna fou estafar els mossos amb les soldades: per la construcció d'una escala els va prometre cullerades de blat curulles i els les va donar rases, o bé va mesclar-hi pedres («mesures mal rasades» substitueix en algunes versions les «soldades mal pagades»)¹⁰ Els pecats amb les monges són un «elemento parasitario»¹¹, però que va esdevenir molt popular i es va anar incorporant en diferents focus a la llegenda original. Al focus de Sant Joan de les Abadesses, Arnau es movia al voltant del monestir i la muntanya de Sant Amanç. La llegenda de les religioses, que comptava amb la seva pròpia cançó, fa referència a les monges que el 1707 foren expulsades pels seus escàndols i depravació, segons la butlla del papa Benet VIII:¹²

Les monges de Sant Amanç
totes en finestra estan.
Veuen passar un jove galant:
—Galant, galant, voleu lloguer?
De quina feina sabeu fer?
Portar monges al *cutxer*,
i dormir-hi, si convé.
Quan vingué al cap de l'any,
dotze monges, tretze infants,
i la priora els dos més grans.
Ve que el rei va demanant?
—De qui són aquests infants?
—De les monges de Sant Amanç.

Segons Romeu, el verb *cutxer* prové del verb francès *coucher*, cosa que mostra la influència del folklore occidental europeu, especialment francès, que atribuïa habitualment comportaments llicenciosos als convents. En algunes versions, Arnau i els seus companys celebraven orgies amb les monges, fins que un raig va cremar el convent. En altres, Arnau visitava especialment la filla del comte Gifré que havia estat nomenada abadessa. Forma també part de l'evolució de la llegenda l'afegiment dels conductes subterrànics pels quals Arnau accedia al convent per veure les monges; en el focus de Gombrèn es

8 Josep ROMEU I FIGUERAS, *El mito de «el comte Arnau»: en la canción popular, la tradición legendaria y la literatura*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Archivo de Etnografía y Folklore de Cataluña - Instituto Balnes de Sociología, 1948.

9 *Ibid.*, p. 18-19.

10 *Ibid.*, p. 16.

11 *Ibid.*, p. 135.

12 *Ibid.*, p. 150.

tractava del Forat de Sant Ou a les coves de Ribes, i al focus de Sant Joan parlaven del mateix camí en algunes versions, mentre que altres descriuen un camí de Montgrony a Sant Amanç pel pont de Cabreta o pel Forat dels Gats.¹³

La cançó del comte entrà a la literatura a través de la seva publicació el 1853 per part de Manuel Milà i Fontanals. Aquest l'havia rebut de Pau Piferrer, i hi incorpora uns versos que fan referència a les monges, on Arnau demana a la seva muller que faci tancar la mina que comunica amb el convent.¹⁴ Com es veu a l'estudi de Romeu, les monges són un afegit a la cançó. Els versos sobre les monges datarien del segle XIX i podrien haver estat escrits pel mateix Piferrer.¹⁵ La publicació d'aquesta cançó va retornar el personatge d'Arnau a l'imaginari català, més enllà de la transmissió oral.

L'Arnau de la cançó presentada per Milà i Fontanals destaca pel penediment de les seves accions. El comte és totalment conscient de quins fets en vida el van portar a la condemna, a convertir-se en un mort viu que ha de vagar en flames: sap que les seves mirades foren dolentes, que les seves abraçades eren deshonestes, que les seves trepitjades el portaven per mals camins; sap que es va portar malament amb els mossos i per això recomana a la seva muller «pagueu-los bé la soldada»,¹⁶ perquè no cometi el mateix error que ell va cometre. El mateix succeeix als versos sobre les monges: no tan sols reconeix que estava malament anar-hi, sinó que recomana que es faci tancar la mina perquè ningú més ho pugui fer. És un Arnau que enyora la seva muller i no pot donar-li les mans perquè crema; enyora les seves filles i la viuda no les hi deixa veure perquè les espantaria. Troba a faltar la seva vida anterior, visita la seva casa i és rebutjat per la seva família; quan canta el gall ha de tornar a la seva «posada» a l'infern.

La transformació d'aquesta imatge d'Arnau vindrà per part de Víctor Balaguer, que féu un gir a l'actitud del personatge: «almenys en tres obres –*Historia de Cataluña*, *Historias y leyendas* i *Cuentos de mi tierra*– repeteix les tradicions que Milà donava el 1853 amb una barreja de pseudohistòria i d'imaginació».¹⁷ El comte ja no apareix com l'home penedit dels seus actes i conscient del perquè de la seva condemna, sinó que cada nit surt de la seva tomba per sembrar el caos. En despertar, truca a les portes dels seus amics bandolers i surt a caçar a cavall, seguit de terrorífics gossos que el volen devorar: «adelante hasta que mi cuerpo caiga a pedazos por el camino. La caza es un placer regio. Adelante! [...] Los cazadores se precipitan como un huracán llevando al conde a su cabeza».¹⁸ La comitiva avança amb fervor, esclafant qui es trobi pel camí; passen per la casa d'Arnau, però no per penediment ni per veure les filles, sinó per ordenar als criats que alimentin el seu cavall. La seva muller li diu que aquests cavalls només mengen ànimes, igual que a la cançó, però, en la violenta estampida d'aquest nou comte, que

13 *Ibid.*, p. 156.

14 Manuel MILÀ I FONTANALS, *Observaciones sobre la poesía popular: con muestras de romances catalanes inéditos*, Barcelona, Imp. de Narciso Ramírez, 1853, p. 139.

15 J. ROMEU I FIGUERAS, *op. cit.*, p. 19.

16 M. MILÀ I FONTANALS, *op. cit.*, p. 137.

17 J. ROMEU I FIGUERAS, *El comte Arnau. La formació d'un mite*, Barcelona, Farell, 2003 [1947], p. 82.

18 Víctor BALAGUER, *Amor a la patria*, Barcelona, Imp. Nueva de Jaime Jepús y Ramon Villegas, 1858, p. 158.



els mossos alimentin els cavalls seria literal: els cavalls devoren l'ànima dels criats com a venjança per la seva condemna.

Víctor Balaguer és el creador del personatge d'Adalaïsa. Mentre que la llegenda el relacionava amb tot un convent, com a molt posant èmfasi en l'abadessa, Balaguer atribueix a Arnau una amant en concret, Adalaïsa. Aquesta no tan sols és voluntàriament amant del comte Arnau, sinó que participa en els seus crims i per això ha estat també condemnada amb ell. Tots dos surten cada nit a causar el pànic, però són sempre atrapats per uns gossos infernals que els devoren, retrat que Balaguer fa molt explícit. És a partir d'aquest moment que la monja amant serà individualitzada i batejada amb aquest nom, provinent del personatge històric d'Adelaïsa, la tercera abadessa del convent de Sant Joan de les Abadesses, escollit entre els altres noms de la llista d'abadesses probablement per motius estètics.¹⁹ L'elecció guardaria relació amb la sonoritat del nom Adalaïsa amb la paraula «abadessa», amb la repetició dels sons /a/, /d/, /s/ i amb el mateix nombre de síl·labes.

La publicació de la versió de Balaguer causà la indignació de l'historiador i eclesiàstic Pau Parassols i Pi, que la considerava una infàmia contra les monges i especialment contra l'abadessa Adelaïsa. Amb la intenció de resoldre els malentesos que la història de Balaguer hagués pogut causar entre el públic lector, mossèn Parassols va iniciar un estudi històric de les monges del convent de Sant Joan de les Abadesses.²⁰ Hi acusava Balaguer de falta de rigor històric i explicava la vertadera història de l'abadessa: Adalaysa, Adalaysis, Adalezi o Bonafília fou la filla dels comtes de Barcelona, Sunyer i Richildis, germana de Borrell II i de Miron I, i esposa de Sunifred, comte d'Urgell i son oncle patern. Fou nomenada la tercera abadessa del convent de Sant Joan l'any 950.²¹ A la seva *Historia de Catalunya* Balaguer havia explicat com els llicenciosos costums de l'abadessa havien exercit una mala influència sobre les innocents monges del convent, que la veien reunir-se amb el seu amant, el comte Arnau. Parassols rebutja totalment aquesta afirmació, ja que el comte Arnau del qual prové la llegenda s'identificava històricament amb Arnau, comte de Mataplana, casat amb Elvira de Payllars i que visqué al segle XIV.²² La confluència de tots dos fou, per tant, impossible. Així i tot, l'únic que aconseguí Parassols fou engrandir el mite donant el nom de la muller amb la qual Arnau conversava a la cançó, i que fou utilitzat pels escriptors posteriors, incloent-hi Maragall.

Una de les aportacions a la història del comte Arnau que més influència va tenir en Maragall fou la d'Anicet Pagès de Puig amb el seu poema *L'ànima en pena*. Aquesta obra, que guanyà la flor natural als Jocs Florals de 1877, recuperava una de les versions de la llegenda en la qual Arnau s'enamorava d'una monja i, un cop aquesta fou morta, ell intentava mantenir relacions amb el cadàver. Aquesta versió de la cançó apareixia en uns pocs casos a Gombren i a Sant Joan de les Abadesses i és una tradició que destaca especialment en el folklore castellà relacionat amb el darrer rei de la Casa d'Àustria i que

19 J. ROMEU I FIGUERAS, *El comte Arnau*, op. cit., p. 83.

20 Pau PARASSOLS I PI, *San Juan de las Abadesas y su mayor gloria el Santísimo Misterio: reseña histórica*, Barcelona, Establ. Tip. de Luis Tasso, 1874.

21 *Ibid.*, p. 39.

22 *Ibid.*, p. 42.

fou divulgada pel moviment romàntic.²³ L'altra novetat que aportà fou una nova construcció de la figura d'Arnau, lluny del penitent de la cançó i del ferotge pecador de Balaguer.

El comte de Pagès de Puig havia estimat la monja i «l'amor no era sant»;²⁴ tanmateix, en aquesta versió, l'abadessa l'havia rebutjat. La narració del poema s'inicia quan Arnau s'assabenta de la mort d'ella i resol posseir-la ara que no pot resistir-se. Es tracta d'un personatge decidit, que vol cometre el pecat i entra violentament, destruint la porta de l'església. Quan arriba al cadàver, utilitza un ganivet per trencar els hàbits de la monja i així poder profanar-lo. A punt de consumir l'acte, la monja obre els ulls i es posa a plorar, i el comte, abans tan decidit, s'espanta i fuig. En sortir de l'església li arriba la seva condemna infernal: haurà de vagar com una ànima en pena. La primera escena d'«El comte Arnau» de Maragall és un paral·lel d'aquesta escena de Pagès de Puig, amb menys violència (amb la capa blanca) i amb una monja viva i receptiva, però tots dos comtes van decididament amb intenció de seduir la monja, travessen l'església, arriben a l'abadessa, i l'intent de seducció és truncat per una mirada (els ulls plorosos de la monja i la mirada a Crist, respectivament); el comte, aquest cop molt més humà i molt menys diabòlic, sent por de Déu.

L'Adalaisa de Maragall tindrà, d'una banda, la complicitat amb Arnau que tenia la monja de Balaguer i, d'una altra, l'esguard a Déu i el rebuig (inicial) d'Arnau. Així i tot, ni la història ni la cançó ni la llegenda ni la literatura poden aportar un precedent directe de la complexa abadessa que va construir Maragall. Per tant, es tracta d'un personatge propi que tindrà molt més protagonisme que les monges de versions anteriors, i que, per primer cop, estarà dotada de paraula, amb totes les implicacions que això comporta dintre la teoria poètica de Maragall. «D'on prové aquesta Adalaisa d'una forta i ardent feminitat, terriblement passional [...]?»²⁵ es preguntava Romeu i Figueras després d'estudiar la llegenda i el poema. Després de veure les influències de Maragall, l'única resposta possible és que prové de la ment del seu autor, i aquest fet prendrà especial importància en el moment d'analitzar el poema en si mateix.

II. Anàlisi: «El comte Arnau»

1. *Visions & Cants*

1.1 Context i paratext

El poema de Joan Maragall sobre la figura del comte Arnau apareix per primer cop dintre del volum de poesies *Visions & Cants*. El llibre fou publicat l'any 1900 i constituïa la segona publicació a càrrec del poeta després de *Poesies* (1895). *Visions & Cants* és considerat el llibre de Maragall més compromès

23 J. ROMEU I FIGUERAS, *op. cit.*, p. 85.

24 A. PAGÈS DE PUIG, *Poesies*, Barcelona, Il·lustració Catalana, 1906, p. 153.

25 J. ROMEU I FIGUERAS, *op. cit.*, p. 96.



amb el nacionalisme català; ara bé, definir-lo tan sols com un llibre patriòtic suposa una reducció de la paraula poètica de l'autor, ja que significa no considerar el seu caràcter transcendental.²⁶

El volum està dividit en tres parts: les «Visions», l'«Intermezzo» i els «Cants». Cadascuna d'aquestes parts representa, segons la seva temàtica, el present, el passat i el futur. Les «Visions» miren al passat, a personatges històrics o llegendaris de la cultura catalana (Jaume I, Serrallonga, el comte Arnau, etc.); l'«Intermezzo» és el present, la vida quotidiana, una transició a «l'exaltació optimista projectada al futur» en els «Cants».²⁷ Per tant, el pas del temps és el tema central del volum. Maragall utilitza els personatges del passat o passat mític per reflexionar sobre l'eternitat, la seva obsessió, visible en tots els seus reculls: «mesos abans de morir, el poeta declararà que l'objectiu de la seva vida és i ha estat unificar el temporal i l'etern».²⁸ Arnau, amb la seva voluntat de «viure, viure, viure sempre» (I, 4, v. 9), forma part d'aquest context.

Arnau forma part de les «Visions», i aquest títol també aporta connotacions especials al recull. Maragall li explicava per carta al músic Felip Pedrell que aquestes «Visions» eren del passat, «figuras de personajes legendarios tales cuales pueda verlas un poeta de hoy»,²⁹ però aquesta és només una accepció. Una altra és la interpretació literal, la visió com a sentit corporal, la mirada, que juga un paper central en tota la poesia de Maragall. Com es veurà més endavant, els personatges que apareixen a «El comte Arnau» constantment miren tot el món que els envolta, però aquestes mirades poden ser diferents segons el moment i segons qui realitza l'acció de mirar. Alguns cops es veuen relacionades amb l'espiritualitat, com la mirada a Déu, però en altres també és «l'ull ferm i en llambrec d'eternitat»³⁰; la mirada de l'amic despert a l'amic adormit i la seva relació de «ser per a ell una fletxa i un anhel cap el Superhome».³¹

També trobem en alguns versos una mirada que ara titllaríem de lacaniana, la mirada que conforma el «jo», com si el personatge es mirés en un mirall. Però la percepció del cos en un mirall mai no és total sinó que resulta fragmentària, i tan sols es completa de forma il·lusòria mitjançant «la mirada i el disseny de l'altre» definint-se així com alteritat.³² Ara bé, la mirada penetra, la llum penetra. La ceguera d'Èdip era interpretada per Freud com una forma de castració que comet en saber que s'havia allitat amb la pròpia mare.³³ Aquest tractament de la visió dona a la poesia de Maragall un alt grau de sensualitat, com al poema «Oh Dimecres de Cendra que estens...», on el jo poètic diu al lector:

[...]
te saltaré a sobre com un raig de sol
amb el meu crit de juvenesa.

26 Ignasi MORETA «Introducció», dins J. MARAGALL, *Visions & Cants*, a cura d'I. Moreta, Barcelona, Hermes, 2003, p. 16.

27 *Ibid.*, p. 17.

28 *Ibid.*, p. 17.

29 Carta de Joan Maragall a Felip Pedrell, 9 de gener de 1900, dins J. MARAGALL, *Obres completes*, vol. II, Barcelona, Selecta, 1960, p. 31.

30 Frederich NIETZSCHE, *Així parlà Zaratustra*, trad. Manuel Carbonell, Barcelona, Quaderns Crema, 2007, p. 73.

31 *Ibid.*, p. 73.

32 Marta MARÍN-DÒMINE, *Traduir el disseny: Psicoanàlisi i llenguatge*, Vic, Eumo Editorial, 2004, p. 77.

33 Sigmund FREUD, «Lo Ominoso» dins ID., *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 2009, vol. XVII, p. 231.

Te'm ficaré als ulls, te'm ficaré al cor.
Mon brillant punyal fins a les entranyes
t'entrarà, donant-te la vida amb la mort.³⁴

El sol, els ulls, el punyal. Tot plegat l'acte de lectura es converteix en un acte sexual. La mirada de Maragall és complexa –tan complexa com el mateix Maragall–, i no es poden negar les implicacions sexuals dintre de l'expressió «el comte i l'abadessa es van mirant», que es va repetint al llarg de la secció I, 3. Però també implica el posicionament d'Arnau i Adalaisa com a mirall l'un de l'altre, cosa que posa al mateix nivell les qualitats de tots dos.

1.2. Anàlisi

Secció 1

Comença el poema amb l'entrada del dia, «l'hora matinal» (I, 1, v. 2). Arnau es dirigeix al convent on es troba Adalaisa sota l'esguard dels pastors que temen la seva presència. Arnau és un home de la nit i la nit l'envolta. El seu pas suposa una part de les característiques de la nit entrant en el dia, com són els «timbals de l'orgia» que «ofenen l'aire» (I, 1, v. 1). Es tracta d'una inversió del lloc comú medieval de la separació dels amants a l'albada: aquí els dos protagonistes estan a punt de trobar-se.

El comte «surt dalt de cavall» (I, 1, v. 4). El verb «surt» fa referència a la sortida dels passatges subterranis de la llegenda pels quals el comte accedia al convent. Arnau surt de la foscor del passatge com sortia Zaratustra de la cova al final de l'obra de Nietzsche, «ardent i fort com un sol matinal que ve d'obscuras muntanyes».³⁵ Per tant, només amb la seva entrada Arnau ja és presentat com un heroi nietzscheà, un heroi dionisiac, vitalista i paradigmàtic de la fidelitat a l'instint.³⁶

Arnau emergeix de sota terra, de la foscor, de l'ocultació, però es dirigeix a Adalaisa en el seu terreny, la llum del dia, i, fins i tot, vesteix una capa blanca: «el color blanco, como suma de los tres colores primarios, simboliza la totalidad y la síntesis de lo distinto».³⁷ Habitualment s'utilitza com a símbol de puresa, i és el color que vesteixen aquells que al judici final han rentat la seva ànima. La capa en si mateixa, com a cobriment del cap i que el torna esfèric, fa referència a la connexió amb l'esfera superior i tindria el mateix efecte que el vel de les monges,³⁸ però també s'ha interpretat com un escut contra el cel i els estels perquè l'home se centri en la terra.³⁹ Per anar a veure-la, Arnau la visita de dia i de blanc, com

34 J. MARAGALL, *Poesia completa*, op. cit., p. 328, v. 27-31.

35 F. NIETZSCHE, op. cit., p. 435.

36 J. ROMEU I FIGUERAS, *Sobre Maragall, Foix i altres poetes*, op. cit., p. 22.

37 Juan Eduardo CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1992, p. 101.

38 *Ibid.*, p. 118.

39 «This reverend ancestor [Isis] has sent to the human soul the ability to develop his sense of individuality, his Ego, in his contacts with the physical world. She has sent him the red cap which shields his head from the stars and heavens and focuses his attention upon the things of this earth. But these things become overwhelming temptations, and when the human being tries to find himself, when he seeks his spiritual origin and looks into his own depth, he wanders into a deeper and deeper forest»; vg. Julius E. HEUSCHER, *A Pshychiatric Study of Fairy Tales. Their origin, meaning and usefulness*, Illinois, Charles C. Thomas Publisher, 1963, p. 79-80.



una disfressa de les seves intencions i de la seva ànima. Malgrat la disfressa, ve a cavall, un símbol habitual de la mort, de la terra i de la sexualitat.⁴⁰ De dia, a l'hora dels vius, Arnau es presenta amb totes les característiques que l'acompanyen de tal manera que es creen grups de vocabulari oposats: per un costat el comte, l'orgia, l'ofensa, les inquietuds, la nit, des de la terra, a cavall entra en un món de dia, a un convent, per veure una monja, vestit de blanc.

Secció 2

L'abadessa està esperant el comte, és a dir, es tracta d'una visita concertada. Ella el fa entrar dintre de la capella. En l'escena de l'entrada d'Arnau, igual que en l'entrada del comte en el poema d'Anicet Pagès de Puig, els personatges marquen un rol: Adalaisa és passiva, «espera mig desmaiada», mentre que Arnau està en moviment. Aquest motiu s'anirà repetint al llarg del poema.

Malgrat que Adalaisa porti Arnau al terreny que ella domina, tot creient que pot fer-lo mirar cap a Déu, Arnau representa «l'orgia de la nit» i en travessar la capella la deixa «tota profanada» (I, 2, v. 6); passa el contrari del que ella desitjava: és ell qui està controlant la situació, perquè ell té la voluntat. Arnau entra «rialler en la cambra d'Adalaisa» (I, 2, v. 7). Aquesta rialla és la dels lleons, «els lleons que riuen»,⁴¹ la rialla de l'home superior.⁴² Però Arnau no és l'únic que riu en aquesta trobada: Adalaisa «mig riu i està contenta» (I, 2, v. 8). No tan sols no sent la por que experimentaven els pastors davant la visió d'Arnau, sinó que ella està alegre de rebre'l, fins al punt de presentar també aquesta mitja rialla vitalista que mostra certa complicitat amb la personalitat d'Arnau. A continuació, el narrador descriu físicament Adalaisa, però com que està coberta pels hàbits de monja, tan sols pot descriure'n la cara: «té la cara carnososa i molt afable, / i un xic de sotabarba arrodonida, / i un clot a cada galta» (I, 2, v. 9-11). No la descriu com a monja, sinó com a dona «carnososa», amb els clots a la galta característics del somriure i la vitalitat. Amb els adjectius «carnososa» i «arrodonida» deixa intuir la resta del cos.

Maragall construeix en aquesta segona part dues estrofes amb molta sonoritat, començant per «Adalaisa, l'abadessa», amb al·literació dels sons /a/, /d/, /l/, /s/ i amb el mateix nombre de síl·labes: un vers de 8 dividit en 4 i 4. És l'al·literació que ja s'ha comentat amb l'elecció del nom per part de Balaguer, però augmentada amb l'article. També trobem una correspondència sonora entre «capella» i «escabellada», quedant la primera dintre de la segona tan sols canviant /p/ per /b/ (totes dues consonants oclusives bilabials), com si Arnau s'apropiés de la capella i l'emplenés amb les seves característiques oposades.

La mètrica de les dues estrofes és diferent i la primera comença amb versos heptasíl·labs amb rima assonant ABABC mentre Arnau s'apropa a la capella, com imitant el progressiu avenç i l'últim pas final. Canvia a versos decasíl·labs sense rima quan ja ha passat, l'ha deixat profanada amb «l'orgia de la nit» i arriba a la cambra de la monja. Arnau ve acompanyat de nou amb el seu vocabulari orgiàstic: esca-

40 Jean CHEVALIER, *Diccionario de símbolos*, trad. Manuel Silvar i Arturo Rodríguez, Barcelona, Herder, 1986, p. 208.

41 F. NIETZSCHE, *op. cit.*, p. 379.

42 I. MORETA «Introducció», *op. cit.*, p. 29.

bellada, orgia de la nit, profanada, rialla. La resposta que Adalaisa dona és que mig riu, està contenta, afable, amb un clot a cada galleta. Per tant, el vocabulari utilitzat en ella també la posa a favor del comte.

Secció 3

La tercera part al poema de *Visions & Cants* és la conversa entre Adalaisa i Arnau, on cadascun especifica les seves intencions. S'enfronten tots dos coberts igual, ell amb la capa i ella amb el manto, i tots dos demanen a l'altre que es tregui aquesta vestimenta. Ella inicia la conversa demanant-li que es tregui la capa per veure'l més gran (I, 3, v. 1-2). Adalaisa vol despullar Arnau davant Déu, «perquè no ha de competir amb Déu en grandesa, sinó humiliar-se davant seu a la capella».⁴³ Ell porta una disfressa que oculta el seu ésser condemnat i ella vol que mostri la realitat, vol redimir el comte per fer-lo pujar al cel. Les intencions d'Arnau són unes altres: ell vol que Adalaisa es tregui el manto de monja per veure-la més bella (I, 3, v. 3); un personatge ètic davant un d'estètic.⁴⁴ Adalaisa s'hi nega, ja que el manto és el que la defineix com a monja.

La segona estrofa és una descripció de la situació per part del narrador, que s'anirà repetint al llarg de la secció 3, imitant l'estil d'una cançó popular. En aquest quartet, els primers tres versos descriuen el món exterior, com contraposant-se al món interior del convent on Adalaisa viu. S'inicia amb el cant de l'alosa, que sona en la matinada i forma part del motiu medieval de la separació dels amants a l'albada. A més, adquireix una simbologia molt concreta pel seu estil de vol, «por su modo de elevarse muy rápidamente en el cielo, [...] sus pasajes sucesivos de la tierra al cielo y del cielo a la tierra reúnen los dos polos de la existencia. Representa así la unión de lo terrenal y lo celestial».⁴⁵ En el poema, aquesta unió entre el terrenal i el celestial seria la trobada entre Arnau, vitalista i estètic, i Adalaisa, ascètica. El narrador està destacant un d'aquests dos pols d'existència: el terrenal. El «sol brillant», el «cel blau», el cant de l'alosa, són moments que s'experimenten amb els sentits corporals.⁴⁶ La calor es nota en la pell, la llum i el color s'experimenten amb la mirada i l'alosa es rep amb l'oïda. En aquesta hora «resplendente», «el comte i l'abadessa es van mirant» en un context d'exaltació dels sentits, el qual es pot interpretar de dues formes: o tenint en compte la implicació nietzscheana de la mirada, on Arnau intentaria despertar Adalaisa i apropar-la al superhome, o bé considerant les implicacions freudianes de la mirada com a objecte penetrant, ja que es tracta d'una mirada sexual. Cal destacar la reciprocitat d'aquesta mirada: no és Arnau qui la mira tot sol, ella també el mira a ell, es tracta d'un moment compartit. Igual que estava contenta de rebre'l, lluny dels seus propòsits de redimir el pecador, també li torna la mirada.

43 I. MORETA, *No et facis posar cendra. Pensament i religió de Joan Maragall*, Barcelona, Fragmenta, 2010, p. 10.

44 «El lado execrable de un noviazgo es el lado ético. La ética es tan aburrida en la ciencia como en la vida. ¡Qué contraste! Bajo el cielo de la estética todo es fácil, hermoso, alado; pero, cuando entra la ética, todo se convierte entonces en adusto, triste, infinitamente aburrido»; vg. Søren KIERKEGAARD, *Diario de un seductor*, Oviedo, Losada, 2006, p. 114. Kierkegaard va definir tres etapes de l'home: l'ètica, l'estètica i la religiosa. El primer és moral, l'adopció d'unes normes i una conducta correctes. El segon és el descobriment de la bellesa i la natura. L'últim és la fase religiosa després del salt de fe, quan l'individu estableix la seva pròpia relació amb Déu fora de les convencions cristianes. Per arribar a la darrera fase, és necessari superar l'estètica. Si Arnau és estètic, Adalaisa és ètica, ja que no ha descobert la bellesa ni la natura i segueix la convenció cristiana. L'evolució d'Arnau en les tres parts del poema podria considerar-se com la superació de l'estètica i entrada en la seva relació personal amb Déu. Dins *Diario de un seductor*, Kierkegaard mostra un protagonista estètic que mira el cel de la mateixa forma que Arnau.

45 J. CHEVALIER, *op. cit.*, p. 83-84.

46 Sebastià BECH, «Visions» dins J. MARAGALL, *Antologia poètica*, a cura de S. Bech, Barcelona, Barcanova, 1990, p. 68.



La conversa continua en la tercera estrofa, i ell repeteix la seva petició a Adalaisa perquè es tregui el manto, i també la toca, i el vel, tot el que la identifica com a monja, per així poder contemplar la seva bellesa femenina. En resposta, Adalaisa li diu que ella el voldria «de genolls», «en la capella» (I, 3, v. 11). A més de despullar-lo davant Déu, Adalaisa vol que ell s'agenolli davant la Divinitat, que mostri penediment pels seus actes per fer «goig al cel» (I, 3, v. 12). Davant aquesta petició, Arnau li explica la visió que té del cel, «buit i silenciós com un desert» (I, 3, v. 16). Quan el comte contempla el cel des de terra, no hi veu res: no hi ha un déu observant. El cel que Arnau mira és físic, és un plaer dels sentits, un «repòs de la mirada» (I, 3, v. 17). Així i tot, amb la seva forma de mirar cap al cel Arnau també mostra cert tipus de cerca espiritual, una cerca que no s'allunya del món sinó que en forma part, que no renuncia a la vida.⁴⁷ Adalaisa li parla del seu cel, que és la capella, el món interior del convent des del qual no veu el que hi ha a l'exterior. La capella és «tenebrosa», el sol no hi entra i és substituït per un «altar que brilla tot sol» (I, 3, v. 22), que l'il·lumina quan ella s'estén davant ell amb «el cos humiliat sobre una llosa» (I, 3, v. 3) i així «l'ànima deslliurada aixeca el vol / i de la terra i d'aquest món s'oblida / sospirant per la mort que ha de venir» (I, 3, v. 24-26). Adalaisa parla de la dualitat cos/ànima i com el cos és tan sols un contenidor. Ella espera la mort perquè la seva ànima sigui alliberada de la presó del cos i pugui pujar al cel. A més, aquesta substitució de la llum solar per la llum celestial dona una mirada diferent, que seria la mirada ascètica.

Igual que el jo de «Dimecres de cendra. A una noia», poema que es troba a la secció dels «Cants», Arnau troba que la mort no té res a veure amb Adalaisa: «En tos llavis gruixuts, de mort al dir, / com hi oneja suaument la vida!» (I, 3, v. 27-28).⁴⁸ Mentre que Arnau veu l'abadessa de carn, Adalaisa veu aquests llavis com «fang», la idea bíblica de la creació de l'home. Adalaisa destaca l'ànima per sobre del cos, sobre el qual diu que després de la mort «vindran els cucs i se'n faran pastura» (I, 3, v. 30). Ella menysprea el cos i vol fer-lo «amagrir», per així fer «tornar l'ànima més pura» (I, 3, v. 32). El que Arnau veu en ella és un cos ple de vida que no s'ha de perdre en aquestes idees de mort. Ell veu en ella la virtut dels sentits: «els ulls els tens plens de voluntat, / i aquesta àvida boca prenedora, / i en els teus aires de majestat» (I, 3, v. 38-40). Ell la veu «fortament armada» per la vida, en interpretar la vida com una guerra a lluitar (una aristocràcia dels més forts en la concepció nietzscheana) i la seva mirada és de voluntat, no «esmortuïda». Ell la veu diferent de les altres monges que tenen «tristos cossos per sempre immaternal»⁴⁹ (I, 3, v. 46). Ella és una «delícia de la terra» (I, 3, v. 50), les altres monges només són plenes de «vagues resplendors celestials» (I, 3, v. 48). Aquestes resplendors serien una referència al món platònic de les idees, on el món material és tan sols un reflex inferior de les idees pures. Però la resplendor divina, la llum de l'altar, no és la llum real del sol. Arnau li demana que torni al món: el convent està separat del món exterior i ell vol que en surti, que trenqui els hàbits de monja, «Romp el cordó que injúria ta cintura! / Arrenca't, Adalaisa, els vels del front!» (I, 3, v. 52-53). Arnau no vol més paraules, sinó accions, i per això li ordena això i comença a moure's.

47 *Ibid.*, p. 69.

48 Vg. I. MORETA, *No et facis posar cendra*, op. cit., p. 10.

49 Com es veurà més endavant, Maragall sent fascinació per la capacitat de la dona de crear vida. El fet de rebutjar aquesta capacitat creadora és renunciar a un do diví, la qual cosa als ulls del poeta resulta un pecat.

Arnau havia anat a buscar l'abadessa per tornar-la al món exterior, per fer-li veure les meravelles del món dels sentits, portar la seva mirada cap al superhome. En les dues darreres estrofes d'aquesta tercera part, Arnau perd el valor amb el qual havia entrat a l'església i Adalaisa guanya la partida en aconseguir que temi Déu. En l'estrofa 14, Arnau intenta avançar cap a ella («hermosament», ja que és un heroi estètic), però la monja es gira mirant al Crist de la pared: «“Mira: / aquest encara és més her-mós que tú!”» (I, 3, v. 55-56). Si el que pretén Arnau és fer veure a Adalaisa la voluntat als seus ulls, és Adalaisa qui fa que ell miri Crist. La bellesa espiritual guanya la partida a la carnal. La secció acaba amb la repetició de l'estrofa on el sol brilla, l'alosa canta i els protagonistes es miren: el món real segueix allí esperant Adalaisa que no pot fugir dels seus sentits.

La tercera secció de la primera part del poema té estructura de balada:⁵⁰ es compon de 15 estrofes de decasíl·labs agrupats en quartets. La rima és consonant alternada ABAB. L'estructura regular aporta ritme al fragment dramatitzat, on els personatges conversen i el narrador comenta. Arnau i Adalaisa en aquesta conversa representen respectivament la sensualitat i l'ascesi, i això té constància en el vocabu-lari de la secció (vegeu Taula 1). Malgrat aquesta oposició, Arnau i Adalaisa «es van mirant» i la mirada penetra. Ella, com s'ha vist a la primera part, és favorable a Arnau, és receptiva a les seves accions i els seus ulls són «plens de voluntat». Com es descobrirà en la reacció d'Arnau en la secció 4 de la primera part, Arnau també és susceptible a les idees ascètiques d'Adalaisa.

Taula 1

Sensualitat

Arnau
 Bellesa carnal
 Nuesa física- cos: ull, llavis, boca, cintura
 D'empeus
 Cel natural
 Sol-llum natural
 Viure
 Moviment horitzontal: caminar

Ascesi

Adalaisa
 Bellesa espiritual
 Nuesa espiritual: ànima
 Cos humiliat sobre una llosa
 Cel artificial-capella
 Altar-llum celestial
 Morir
 Moviment vertical: elevar-se⁵¹

Secció 4

La quarta secció comença amb l'aparició d'un nou «personatge»: les veus de la terra. Aquestes veus aniran conversant amb Arnau al llarg del poema com una mena de cor grec⁵². Com es veurà a partir

⁵⁰ Lluís QUINTANA, «Estudi preliminar», dins J. MARAGALL, *El comte Arnau*, a cura de Glòria Casals, Barcelona, Edu-caula, 2010, p. 27.

⁵¹ Aquesta oposició de moviment horitzontal i vertical es pot veure també en el poema «El mal caçador». Mentre el ca-çador corre, l'hòstia puja i malgrat que ell decideix córrer darrere la llebre endiablada, mai no deixa de mirar com puja. Aquests dos moviments units són una altra mostra de la unificació del món terrenal amb el celestial, «entre l'eternitat horitzontal i l'eternitat vertical o, per dir-ho en termes maragallians, entre *enllà* i *amunt*»; vg. I. MORETA, *No et facis posar cendra*, op. cit., p. 153.

⁵² I. MORETA, «Introducció», op. cit., p. 19.



d'aquest moment, el comte no és del tot l'heroi nietzscheà que entrà profanant la capella sinó que dubta, i aquestes veus de la terra tenen una funció de «desdoblament de consciència del comte i, alhora, les veus del poble que crea, transmet i omple de significat el mite».⁵³ A més, aquestes veus actuen com a enllaç entre les diferents parts del poema.⁵⁴ Segons Marfany, dintre de la funció nacionalista del poema, aquestes veus del poble serien «l'encarnació d'una geografia segregadora d'una certa personalitat racial».⁵⁵ Pel que fa a aquest treball, no hi ha cap raça, sinó una manifestació d'una personalitat complexa en el personatge del comte, igual que la del mateix Maragall, i, com es veurà a la tercera part del poema, una referència a tota la humanitat (sobretot les persones que Arnau va maltractar). Les veus són «de la terra» i Arnau és «Fill de la terra», cosa que voldria dir que provenen del mateix o, fins i tot, que són el mateix, i d'això es dedueix que les veus són part d'Arnau. Aquestes veus tindran un missatge diferent segons la part del poema, perquè Arnau porta tota la humanitat dins ell.

En la primera estrofa, aquestes veus de la terra li retreuen al comte Arnau que marxés sense Adalaisa, que es «deturés», ja que la característica d'Arnau era el moviment en la secció 1 (Adalaisa esperava i ell avançava). El comte s'ha aturat davant el Crist, s'ha quedat passiu. Va guanyar la idea de l'ascesi: Arnau va sentir temor de Déu. S'inicia una conversa entre les veus i el comte: aquestes li diuen que el Crist que Adalaisa mirava és una «imatge», un «cadavre» i ell de cadàvers en fa molts (I, 4, v. 7-10). Arnau contesta a les veus que Crist no és un mort qualsevol, que «com el Sant Cristó — no n'he fet cap» (I, 4, v. 11). El comte, que abans parlava a Adalaisa de com contemplava el cel «buit com un desert», ara parla del «Sant Cristó» i mentre les veus li diuen que «És fusta morta — no pot brotar» (I, 4, v. 14), Arnau pensa que «sí, que brota» (I, 4, v. 15), li atribueix les qualitats de la fusta de l'arbre, que és viva, i s'encomana a Déu, «Valga'm Déu val!» (I, 4, v. 16). Aquest últim vers prové de la cançó original, de l'Arnau que estava penedit dels seus pecats i recomanava a Elvira que no en cometés de semblants. El comte ha vist la mirada que Adalaisa donava a la imatge de Crist i ha entès que per ella tenia un significat. Arnau es debat dins la seva consciència per decidir si la imatge té significat *per se*, perquè no sap si creure en el poder que els catòlics atribueixen a les representacions de Déu, o pensar que la imatge és només una imatge. L'abadessa veu quelcom que ell no veu, però ell no està segur de si descartar aquesta possibilitat o no. A l'última estrofa d'aquesta secció, Arnau «vol esclafir la rialla, / fa un gran crit i arrenca el plor» (I, 4, v. 21-22). La rialla, que era un símbol del seu vitalisme, de la seva voluntat, ara no surt i en el seu lloc surt un crit i plor, que fa callar les veus.

Secció 5

Després d'aquest moment de dubte, el comte Arnau decideix tornar al convent, però aquest cop quan ell és més fort: durant la nit. L'espai nocturn s'obre amb una imatge: «tota l'hermosura d'Adalaisa / jeu adormida als peus del Cristó nu» (I, 5, v.1-2). Com s'explica més endavant, ella ja no porta l'hàbit de monja, jeu «sense vels, sense toca, sense manto» (I, 5, v. 11). Per tant, es contraposen dues nuses: la bellesa física d'Adalaisa i la bellesa espiritual del Cristó nu. L'abadessa de nou torna a estar passiva,

53 S. BECH, *op. cit.*, p. 69.

54 Arthur TERRY, *La poesia de Joan Maragall*, Barcelona, Quaderns Crema, 1999, p. 186.

55 J. L. MARFANY, *op. cit.*, p. 42.

aquest cop adormida; el narrador està posant en relació el fet de dormir amb el Sant Cristó, atès que ho repeteix dos cops (v. 1-2 i v. 9-10). I això es relaciona amb el Zaratustra que sortia de la cova mentre la resta encara dorm, exactament en el mateix moment: quan Arnau creua el passatge subterrani que porta al convent, igual que en la secció primera, «Arnau segueix pacient un camí negre / per dins de les muntanyes silencioses» (I, 5, v. 3-4). Així, la visió ascètica es connecta amb el fet d'estar dormint.

El pas d'Arnau és descrit més minuciosament aquest cop: passa «per dins les muntanyes silencioses. / Per damunt de la volta passa un riu» (I, 5, v. 4-5). Per tant, aquest paisatge es relaciona amb els símbols oposats de la muntanya i el riu. La muntanya és estàtica i amb forta càrrega espiritual, perquè suposa la unió de la terra amb el cel.⁵⁶ El riu simbolitza el moviment, el canvi constant, i a més acostuma a representar la connexió entre la vida i la mort.⁵⁷ Arnau està creuant un passatge entre el cel i la terra, entre la vida i la mort, remarcant més la seva condició de mort viu.

En la segona estrofa, el comte ja és dins del convent i està cercant la cel·la d'Adalaisa. La troba i observa com dorm, mira el cos que ja no està cobert; es troba per primera vegada amb la dona més enllà de la monja. L'al·literació de la preposició *sense* remarca l'estat d'excitació d'Arnau en una gradació que va des de l'absència de roba fins a la indefensió d'Adalaisa (I, 5, v. 11-12). Allò en què Arnau es fixa més, que era impossible d'intuir amb el vel posat, és en els cabells de la monja, «Té una gran cabellera molt frondosa» (I, 5, v. 13). El narrador és el primer a destacar per sobre de tot els cabells amb aquesta frase solitària, cosa que crida encara més l'atenció, ja que atorga a la cabellera quasi la condició de fetiche.⁵⁸ De fet, Arnau anirà observant Adalaisa per parts, no pas de manera completa sinó fraccionant-ne el cos (cabells, llavis, pit).

Anteriorment, s'han comentat escenes on Arnau i Adalaisa actuen com a mirall d'opòsits, per exemple l'entrada a l'església de la secció 1 on s'enfronten un amb capa i l'altra amb vel. Tots dos es van mirant, amb les diferents interpretacions que podem atribuir a la mirada, com ara amb una lectura freudiana. Una interpretació de la mirada que ens pot ajudar és la que presenta Lacan. Perquè Arnau és un amb el món, és part de la terra. Arnau viu en el caos sense normes, sense ordre. Sembla no haver superat la fase del mirall ni haver assumit el simbòlic.⁵⁹ Arnau veu Adalaisa per trossos, com si mirés el seu propi cos, igual que les fragmentacions corporals als quadres de Bosch.⁶⁰ Aquest mecanisme d'observació del cos és molt comú al folklore europeu, com per exemple en el personatge de la Caputxeta vermella,

56 E. CIRLOT, *op. cit.*, p. 308.

57 J. CHEVALIER, *op. cit.*, p. 885.

58 Segons Freud, els feticxes sexuals funcionen com a substituïts del penis de la mare, derivat del trauma del nen en descobrir que la dona està castrada i que ell també podria ser castrat. El fetiche representa la victòria contra la castració i la protecció contra ella. Els cabells són un dels substituïts més comuns dels genitals femenins, així com les pells; vg. S. FREUD, «Fetichismo». *Obras completas*, Amorrortu editores, 2009, vol. XXI, p. 141-152. En aquests versos, si la mirada és un símbol fàl·lic i els cabells un símbol de genitals femenins, l'observació atenta dels cabells seria un desig de còpula.

59 De fet, la forma com observa Adalaisa no sembla ser des de dalt, des d'on veuria tot el seu cos. Pit, cabells i rostre és el que veu un nadó en braços de la mare, just quan té la primera imatge d'ell mateix mitjançant els ulls i expressió de la mare.

60 Vg. Jacques LACAN, «El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica», *Escritos 2*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, vol. 2, 1984, p. 90.



que manifestava els desitjos de retornar a ser un amb la mare (tornar enrere a la separació que provoca el mirall i el simbòlic) en ser ingerida pel llop.⁶¹

En fi, Arnau observa Adalaisa mentre dorm, i veu com en el «pas serè d'un somni» (I, 5, v. 18), «se li amoreix tota la cara» (I, 5, v. 17), «mig riu dolçament» (I, 5, v. 19). L'inconscient d'Adalaisa sembla somriure lliurement; en els seus somnis no hi ha censura per la seva voluntat. Arnau contempla els seus llavis, el seu «pit sospirador»; s'encisa observant el seu cos, però «quan ella obri els ulls / ell desencanta's, / la pren amb un braçat i se l'emporta» (I, 5, v. 27-28): no li dóna temps per parlar ni per tornar a mirar el Cristó. La secció acaba amb el sol que surt mentre Arnau fuig amb Adalaisa als braços.

L'estructura d'aquesta part del poema es compon d'estrofes variables (d'un a set versos) formades per versos principalment decasíl·labs. Les estrofes varien segons l'escena: més llargues mentre Arnau avança progressivament des del passatge subterrani fins a la cambra d'Adalaisa, i més curtes en els moments d'intensa contemplació d'Arnau cap a la monja (una contemplació encisada de la bellesa física). Les estrofes expressen l'estat «encantat» d'Arnau, que es trenca quan l'abadessa obre els ulls. Com que Adalaisa dorm, ja no trobem el vocabulari que cadascú representava sinó tan sols el vocabulari sensual d'Arnau: nit, cabells, somriure, onada de mar, pit, ulls.

Secció 6

Aquest cop, «totes les veus de la terra / aclamen el comte Arnau» (I, 6, v. 1-2). Malgrat que l'aclamen, saben que la prova era «fosca», com si no fos una acció moralment correcta. En la segona estrofa pregunten a Arnau què vol fer ara que es veu capaç de tot, «què no podràs?» (I, 6, v. 8), i Arnau demana l'eternitat: «viure, viure, viure sempre: / no voldria morir mai» (I, 6, v. 9-10). El comte anhela la vida eterna, com queda remarcat per la reduplicació de «viure» i la vida que demana és terrenal; està basada en la natura i en els sentits. En aquesta tercera estrofa s'inicia una conversa entre Arnau i les veus on Arnau posarà un exemple del que vol ser i les veus li diuen el desavantatge que suposa. El comte vol ser roure, que va de la terra al cel i viu molts anys, però les veus li recorden que el roure també mor (I, 6, v. 11-14); vol ser roca, perquè aguanta immòbil els temporals, però les roques no senten (I, 6, v. 15-18); vol ser com la mar que a tot s'obre, però la mar és solitària i ell porta Adalaisa (I, 6, v. 19-22); vol ser l'aire i la llum del sol, però cap d'aquests elements té sentiments (I, 6, v. 23-26); finalment arriba a la petició definitiva, «ser home sobrehome / ser la terra palpitant» (I, 6, v. 27-28), i davant això no hi ha dificultats que les veus de la terra puguin mostrar.

61 El cas de la caputxeta de Perrault guarda altres semblances amb «El comte Arnau»: es tracta d'una nena que es rebel·la contra les normes de la mare i surt del camí recte, on un llop la sedueix perquè es deixi emportar pels sentits. Ella admirarà la bellesa del bosc i després ressaltarà els sentits de l'àvia (ulls, orelles, mans, boca) de la mateixa forma que Arnau admira Adalaisa; vg. J. E. HEUSCHER, *op.cit.*, p. 79. El símbol del llop té un significat doble, terrorífic com a llop destructor o benèfic com la lloba mare de Ròmul i Rem; vg. J. CHEVALIER, *op. cit.*, p. 652-653.

La llista del comte mostra tots els elements presents a la natura: roure, roca (terra), mar (aigua), aire i llum solar (foc). Maragall presenta un cinquè element: la voluntat nietzscheana, que és la característica principal de l'«home sobrehome», ser *Übermensch*. Aquest element es presenta com la suma de tots els anteriors, ser la natura mateixa, una natura que és viva (i amb cor palpitant):

Seràs roure, seràs penya,
seràs mar esvalotat,
seràs aire que s'inflama,
seràs astre rutilant,
seràs home sobrehome,
perquè en tens la voluntat. (I, 6, v. 29-34)

Arnau ho serà tot, diuen les veus de la terra. Aquest comte que es fon amb la natura i és tota ella, s'ha relacionat amb altres identificacions que el jo poètic de Maragall feia amb la natura com a mostra d'idees panteistes. Francesco Ardolino considera arriscades aquestes afirmacions, perquè l'individu es manté com a tal; hi veu «un intent del poeta de tenir-ho tot (o de comprendre-ho tot), [...] sense que això impliqui cap pretensió de confondre's amb la natura».⁶² Romeu i Figueras considera l'afirmació de panteisme massa simplista: si bé és cert que «concebia la unitat i l'harmonia de l'home i la societat, del món i el cosmos, de la vida i de l'art, com antídots a la mort i la destrucció»⁶³. L'espiritualitat de Maragall es tractarà amb més profunditat en la tercera part d'aquest treball, però es pot veure com una idea del panteisme formava part de la seva concepció espiritual, i ell mateix ho confirma en cartes als seus amics.⁶⁴

Després d'aquesta declaració, les veus descriuen el destí del comte: córrer per l'eternitat sobre un cavall en flames. «Totes les veus de la terra / cridaran al teu costat. / Te diran ànima en pena / com si fossis condemnat» (I, 6, v. 41-44). Aquest destí inclou també tots els elements: monts i planes (terra), cavall en flames (foc), basarda i temporal (aire i aigua). Arnau causarà el terror al seu voltant i aquells que el vegin li diran «ànima en pena», però no apareix com a condemnat: es tracta del seu desig. En aquesta última estrofa podem veure una nova funció de les veus de la terra, veus que aquest cop no semblen interiors sinó exteriors (Arnau les engloba totes). Aquestes veus exteriors són les que el veuen condemnat, les que criden al seu voltant –i això té relació amb la segona part del poema, on trobem l'ànima d'Arnau atrapada en la cançó cantada pels vius.

Secció 7

Arnau ha portat Adalaisa a la seva dimensió de l'eternitat, al caminar etern. Mentre ell camina, ella dorm i Arnau no vol que desperti durant el dia sinó durant la nit, que és el terreny que ell controla, «El migdia no és per tu / de cara al cel en mos braços» (I, 7, v. 5-6). Si ella es despertés mirant el cel, amb la visió

⁶² Francesco ARDOLINO, «Les disfresses del poeta. Joan Maragall dins la seva obra», dins *El batec del temps 1860-1911*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2012, p. 113.

⁶³ J. ROMEU I FIGUERAS, *op. cit.*, p. 28.

⁶⁴ En una carta a Josep M. Lloret del 3 de juliol de 1884, després d'una excursió per la natura, comentava a l'amic: «conste pues que cada día me inclino más al Panteísmo»; vg. I. MORETA, *No et facis posar cendra*, *op. cit.*, p. 51.



ascètica d'ella podria tornar a confondre'l com feu en la primera secció del poema. «Nit i dia i tot per mi, / que miro al dret dels meus passos!» (I, 7, v. 7): aquest «tot» podria ser una referència al cel del vers anterior, que ara és part del comte i pel comte, en el seu univers terrenal.

Adalaisa desperta a la mitjanit mirant les estrelles i pregunta a Arnau si l'està pujant al cel. «El nostre cel és la terra» (I, 7, v. 14), contesta el comte, dient que la portarà «pel món» (I, 7, v. 15), el món de la terra, dels sentits. Adalaisa no es nega a acompanyar-lo, però explica que ella sempre mirarà el cel, i ell tampoc es queixa: ell no mirarà el cel, però sí que mirarà el seu reflex en els ulls d'Adalaisa.⁶⁵ Arnau, d'una banda, mostra interès en el cel, no el rebutja totalment, igual que quan dubtava dels poders de la imatge de Crist. D'altra banda, ell és un heroi estètic, busca la bellesa i aquesta es troba en el cos d'Adalaisa. Si ell es fusiona amb la natura, el cos de l'abadessa també és part d'ella, i si ha de buscar un Déu, buscarà el Déu Bellesa que pot veure en els seus ulls.⁶⁶ La monja encara conserva el desig de redimir Arnau com quan el volia agenollar a la capella, vol pujar-lo al cel amb la seva mirada, però ell sap que no es pot: «la carga del teu cos m'aferma a terra» (I, 7, v. 20). En emportar-se Adalaisa del convent, Arnau sabia que cometia una «fosca» acció, que no accediria al cel cristià, però ell no el volia, escull córrer en comptes de pujar. Ella no perd l'esperança, té fe: «Mos ulls faran lleu mon cos» (I, 7, v. 21). Els ulls, en aquest cas representen la força de l'ànima que vol pujar, sortir del cos contenidor. Arnau la creu de carn, «d'eterna dura» (I, 7, v. 22), mentre que ella es veu com «cel en flor» (I, 7, v. 23). Davant la imatge de «cel en flor», Arnau, dintre del mateix camp semàntic, la presenta com a «fruita madura» (I, 7, v. 24), com si ja pogués ser consumida i que, a més a més, cau a terra pel seu pes. No debades, el cos d'Adalaisa «dóna fruit»: es queda embarassada, i l'embaràs pesa.

Aquesta secció figura com una conversa, en una estrofa partida en dos, entre ella i Arnau; primer parla ell sol i quan ella desperta alternen la paraula. Segueix una estructura de romanç, amb versos heptasíl·labs, però alternant estrofes sense rima i estrofes amb rima assonant. L'única variació la trobem en el vers «La carga del teu cos m'aferma a terra» (I, 7, v. 20) de 10 síl·labes, que ressalta l'efecte de la càrrega del cos. De nou, Arnau i Adalaisa representen opòsits –terra/cel, alçar-se/passos (*scil.*, vertical/horizontal), nit/dia, fruita madura/cel en flor–, però Arnau comença a tenir una influència sobre Adalaisa, que és receptiva a les seves idees: ella es fa a la nit, l'entorn d'Arnau. Aquest canvi d'Adalaisa està representat en la partició del romanç en dues parts.

Secció 8

La vuitena secció explica com és la vida que fa el comte Arnau des que va decidir «viure sempre», una vida com un mort viu. Arnau ja no dorm, sinó que tan sols «corre i corre sempre, / i sempre amb més delit» (I, 8, v. 3-4). La reduplicació «corre i corre sempre i sempre» destaca el desig del comte i el seu constatat moviment. Com apareixia a la secció 6, Arnau no viu com si fos una condemna sinó com un

65 El subjecte en la fase del mirall construeix la seva totalitat il·lusòria veient-se en els altres, en com els altres el miren. Arnau encara es veu fragmentari (dels seus passos) i s'està component; vg. M. MARÍN-DÒMINE, *op. cit.*, p. 76-83.

66 En la carta ja citada del 3 de juliol de 1884, quan Maragall descrivia a Josep M. Lloret la seva inclinació al panteisme, li parlava de la seva creença en un Déu tri: Natura, Art i Amor.

desig complert. El comte no segueix cap recorregut concret, sinó que va pertot, i ho «mira» tot, «no es cansa de mirar» (I, 8, v. 8). És un amb la natura i penetra en ella, com penetra en la bellesa: viu de manera dionisiàca, i «si algun destorb l'afronta / l'abat d'un cop rient», amb el riure de la voluntat nietzscheana. Aquest comportament de satisfer desitjos de forma descontrolada deixa darrere el comte un rastre «de plors i renecs» (I, 8, v. 14), però aquests queden apagats sota «els seus grans crits de "juli!"» (I, 8, v. 15).

Secció 9

La secció comença de nit, quan Adalaisa està desperta. L'abadessa estava mirant al comte, i els seus ulls «se van omplir d'una pietat tan gran / que el comte Arnau s'hi va encisar una estona, / oblidat dels seus passos. / Aviat va sentir no tocar de peus a terra» (I, 9, v. 1-4). La mirada d'Adalaisa estava elevat Arnau, pujant-lo al cel com ella volia. La monja aconsegueix per un moment ser ella la que influencia Arnau i el fa canviar de direcció: passa dels passos en horitzontal a l'ascens vertical. Arnau s'espanta i deixa anar «un gran crit d'esglai» (I, 9, v. 7). Les veus de la terra també els envoltaren com per iniciar l'ascens, però «l'infant pesà en el ventre d'Adalaisa / i els va tornar a terra» (I, 9, v. 10-11). Adalaisa està ara lligada a la terra i la seva mirada no és suficient per fer que pugin. En tocar terra de nou, Arnau s'adona de la nova condició d'Adalaisa: s'ha deformat la seva figura femenina amb l'embaràs, la seva boca ara només demana per l'infant i «el teu esguard al cel és menys brillant. / Ja et lliguen a la terra prou forts llaços» (I, 9, v. 16-17).

En el moment d'aquesta realització, Arnau decideix abandonar Adalaisa: «Doncs, en la terra et deixo... I, ara, adeu» (I, 9, v. 18). Aquesta acció s'ha interpretat com un rebuig de la responsabilitat paterna de la qual va fugir ja un cop quan vivia amb Elvira i les seves filles.⁶⁷ Arnau decideix deixar-se portar pels seus impulsos naturals; no està disposat a aturar-se. Quan ell marxa, la monja pregunta «"Arnau, si jo era teva, no eres meu?"» (I, 9, v. 19), a la qual cosa el comte respon «"Jo sóc dels meus braços i els meus passos"» (I, 9, v. 20). Arnau es declara horitzontal, corporal (braços i passos), terrenal. En la segona part, ja estarà cansat. Tant Arnau com Adalaisa són personatges complexos, de vegades contradictoris, però com ho és una persona real i com ho era el mateix Maragall. Arnau mira al cel i té temor de Déu, però s'espanta en pujar. Adalaisa declara la voluntat de pujar al cel i viure amb aquest objectiu, però en els seus ulls hi ha la voluntat i en els seus somnis hi ha el riure. Tots dos són de la terra i miren al cel: Adalaisa comença a veure la divinitat de la natura i Arnau la del cel.

Secció 10

La darrera secció de la primera part sembla un residu d'una versió més semblant al poema de Pagès de Puig, on Arnau profanava el cadàver de l'abadessa morta. En aquesta versió, el comte hauria arribat a cometre l'acte, mentre que en el poema de Pagès fugia quan la monja començava a plorar. Aquesta última estrofa explica com les monges que havien enterrat Adalaisa la troben l'endemà al matí «fora del sot» (I, 10, v. 4). La imatge no té sentit dintre de la narració de Maragall, ja que Adalaisa és «raptada»

67 I. MORETA, *No et facis posar cendra*, op. cit., p. 165.



(ella sempre es va mostrar favorable al comte i després accepta acompanyar-lo) encara en vida, i posteriorment es queda embarassada: si es manté la coherència narrativa, no pot haver estat enterrada.

2. Enllà

2.1 Context i paratext

La segona part d'«El comte Arnau» apareix a la publicació *Enllà* el 1906, any que fou «el punt d'inflexió entre el Modernisme i el Noucentisme»⁶⁸ amb les publicacions de les glosses d'Eugeni d'Ors a *La Veu de Catalunya*, les *Horacianes* de Costa i Llobera o *Els fruits saborosos* de Carner: «*Enllà* desentona, no encaixa en la quadrícula ideològica i estètica noucentista».⁶⁹ Maragall havia publicat el 1904 un recull de poemes deslligats anomenat *Les disperses*, i amb *Enllà* torna a recuperar el sentit unitari.

El títol del recull prové precisament del personatge d'Arnau, com explica en una carta a Pérez Jorba:

És l'home que havent mancat a la llei universal de l'amor, la llei divina, ha de refer-se més enllà de nostra vida corporal l'ànima odiosa que troba cristal·litzada en la cançó que ha restat d'ell; i ha de refer-la pagant en aquell més enllà el deute d'amor a tots els éssers que ha tocat en aquesta vida i que s'arrapen per redimir-lo i redimir-se amb ell.⁷⁰

«Enllà» és on Arnau ha de pagar el deute d'amor a tots els que ha maltractat en vida. Aquesta «llei universal de l'amor» és la que ha de comprendre per poder alliberar-se, i els diferents personatges damnats per culpa del comte li ho intentaran explicar al llarg del poema. Aquesta segona part també fou utilitzada per Maragall per reflexionar sobre la poesia i les seves capacitats, recuperant idees que ja havia posat per escrit en el discurs «Elogi de la paraula», en ser anomenat president de l'Ateneu de Barcelona l'any 1903. La seva teoria poètica fou més elaborada l'any 1907 en «Elogi de la poesia», que no serà publicat fins a 1909.⁷¹ Segons Casals i Marfany, Maragall abandona els principis modernistes en aquest recull; així i tot, li costa abandonar-los i després hi retorna, la qual cosa vol dir que, en realitat, mai els arriba a descartar.

Aquesta segona part del comte va lligada al projecte que Maragall tenia amb el músic Felip Pedrell per crear una òpera de tipus wagnerià sobre el personatge d'Arnau: «és per això que predominen aquí els recursos dramàtics, propis del llibret operístic, mentre que el narrador té molt poca presència».⁷² Maragall inicià el poema el novembre de 1901, tan sols un any després de la publicació de *Visions &*

68 G. CASALS, «Introducció», dins J. MARAGALL, *Enllà*, a cura de G. Casals, Barcelona, Eds. 62, 1989, p. 7.

69 *Ibid.*, p. 7.

70 J. MARAGALL, *Obra Completa*, vol I, op. cit., p. 1012.

71 J. ROMEU I FIGUERAS, *Sobre Maragall, Foix i altres poetes*, op. cit., p. 30.

72 L. QUINTANA, «Estudi preliminar» dins J. MARAGALL, *El comte Arnau*, a cura de G. Casals, op. cit., p. 23-24.

Cants, però esperà dos anys més abans de mostrar-ne a Pedrell les seccions I-VI.⁷³ Que tardés tant en trametre els versos, «confirma no tant l'exigüitat amb què el comte se li apareix com la fidelitat als seus principis poètics i a la teoria de la inspiració, tal com els havia presentat a *Verso i prosa*».⁷⁴ La lentitud de Maragall i la imminència d'una altra obra sobre el comte Arnau composta per Morera i Carner, va fer que Pedrell decidís acabar ell mateix la composició musical. És possible que Maragall redactés la secció de l'«Escòlium» i no la mostrés a Pedrell, però també podria haver-la escrita el 1904, al marge del llibret operístic.⁷⁵

«La segona part del comte Arnau ens ofereix una visió totalment diferent del comte. Maragall ja no s'inspira en la llegenda romàntica, sinó en la cançó, perquè Arnau sembla ara una figura tràgica i vençuda».⁷⁶ Però el nom que porta aquesta segona part prové del poema de Pagès de Puig, «L'ànima en pena». Maragall omet la pena del comte, i el deixa tan sols amb «L'ànima». El comte busca la seva ànima, que ha quedat atrapada dins la cançó i voldrà alliberar-la, però per a Maragall no hi ha pena. El destí d'aquesta ànima, condemna o salvació, serà el tema central d'aquesta segona part.⁷⁷

2.2 Anàlisi

Secció 1

Arnau comença la segona part de la seva història cansat de l'eternitat que tant havia celebrat a la primera; un exemple del clàssic tedi generat de la consecució del desig. Arnau ja no representa aquell vocabulari de l'orgia de la nit amb el qual havia iniciat la narració. Després de «tan sols» mil anys corrent, el comte Arnau vol aturar-se, i el cansament es destaca amb la repetició a l'inici i al final de la primera quarteta de l'exclamació «Que és llarga l'eternitat!», on «que» matisa encara més el tedi. La pausa al vers 3, «el comte Arnau... i està cansat», reflecteix també la mateixa tendència.

Les veus, que tant l'aclamaren perquè aconseguís la seva fita, ara «se riuen del comte Arnau / perquè volta, volta, volta / bo i cercant son vell palau» (II, 1, v. 6-8). Arnau busca la seva antiga casa, amb desig d'assentar-se. La repetició de «volta» remarca el temps que corre sense rumb per la terra. Aquestes veus mostren que Arnau segueix desdoblant: una part d'ell encara vol córrer mentre que l'altra vol parar. Les veus li pregunten què és el que està buscant, i Arnau contesta que cerca la seva ànima (ell ara és només cos) i per això vol anar a casa seva, però les veus li recorden «tu no tens casa, — tu no tens ànima» (II, 1, v. 17), sinó que tan sols té un cavall en flames per córrer per l'eternitat. Li recorden al comte quin era el desig que li havia estat garantit: ser arbre, penya, mar, aire, astre. Arnau no ha oblidat el seu desig — «Seré home sobrehome / perquè en tinc la voluntat!» (II, 1, v. 25-26)—, però igual que quan a la primera part li va fallar la voluntat davant la mirada ascètica d'Adalaisa, ara «ell vol esclafir la rialla, / fa un gran crit i arrenca el plor» (II, 1, v. 27-28). En aquest plor que dispersa les veus, troba la seva ànima i s'adona que està presa dintre de la cançó que conta les maldats que va cometre.

73 G. CASALS, «Introducció», dins J. MARAGALL, *Enllà*, op. cit., p. 98.

74 *Ibid.*, p. 99.

75 *Ibid.*, p. 102.

76 J. L. MARFANY, op. cit., p. 44.

77 L. QUINTANA, «Estudi preliminar», dins MARAGALL, *El comte Arnau*, a cura de G. Casals, op. cit., p. 24.



En aquesta segona part, Maragall construirà un gran exemple de la seva llei d'amor. Un dels requisits essencials per comprendre aquest amor és comprendre el dolor, i Arnau fa el primer pas a la comprensió a través d'aquest plor que li permet trobar la seva ànima. No podrà alliberar-la fins que compregui el patiment que l'amor implica,⁷⁸ i que veurà en la tercera part del poema. El plor també permet connectar amb la cançó de la llegenda, ja que el personatge d'Arnau que hi apareix està penedit dels seus actes i va a casa amb enyor.

Secció 2

Maragall reproduïx en aquesta segona secció la cançó original del comte Arnau, però amb certes diferències amb la publicada per Milà i Fontanals el 1853.⁷⁹ En la versió dins *Enllà*, l'autor omet a les criades per les quals Arnau també preguntava i que desitjava veure. Elvira explica com aquestes estaven rentant plata i ell les espantaria. L'Arnau de la versió de Milà també dedica més versos a demanar veure les seves filles, mentre que les característiques de l'Arnau de la cançó ja han estat explicades en la primera part d'aquest treball.

Secció 3

Un cop el comte ha conegut la cançó on està atrapada la seva ànima, queda espantat «de veure's l'ànima tan lletja / per tota l'eternitat» (II, 3, v. 2-3) i demana redempció. «Bo i cridant, sense adonar-se'n / ha aixecat els ulls al cel» (II, 3, v. 6-7), mira el cel per implorar una redempció i fins i tot li tremola la veu (per temor a Déu). El que es troba és la seva esposa Elvira, filant al cel, ja que ella coneix la llei d'amor i va poder alçar-se. Així i tot, com que ella forma part de la cançó, no ha pujat del tot sinó que queda «a mig aire del cel blau» (II, 3, v. 59).

Arnau es lamenta amb la seva esposa del pas del temps, de com van iniciar el matrimoni i com anava bé fins que Arnau va començar a pecar. Li demana si ella el podria redimir, si podria blanquejar «aquesta cançó tan negra» (II, 3, v. 16). Arnau vol fer «emmudir» tots els llavis que malparlen d'ell, «sobretot els de les nines» (II, 3, v. 20). Elvira li explica que l'amor té la capacitat d'emblanquir la cançó, però «sols l'amor que jo et portava / no el que em portaves tu a mi» (II, 3, v. 24-25). Arnau ha d'aprendre la llei d'amor a la qual va faltar quan estava amb la seva esposa, i que va provocar que l'ànima d'ell es tornés «eixuta / com la pols d'un mal camí» (II, 3, v. 26-27) i la d'ella, «freda / com la gebre del matí» (II, 3, v. 28-29). El comte vol trobar aquest amor que es va perdre, però Elvira li diu que aquest ja està perdut: «Un got d'aigua, quan se llença, / ja no es pot tornar a collir» (II, 3, v. 33-34). Ell ha d'anar a la «font viva» de l'amor, i aquesta es troba en el patiment. Dintre d'aquesta conversa, el concepte d'amor es va relacionant amb líquid («un got d'aigua», «sa font viva»), i quan aquest deixa de fluir bé s'asseca (Arnau) o es congela (Elvira).

Ell ha de sentir dolor per entendre l'amor i ella podrà cantar amb pietat per ell, «que una cançó nova / la vella faci emmudir» (II, 3, v. 42-43). Però no es tracta de cantar una cançó nova, ja que els actes

78 J. MARAGALL, «Elogi de la poesia» dins ID., *Prosa, poesia i teatre*, op. cit., p. 26.

79 M. MILÀ I FONTANALS, op. cit., p. 136-140.

d'Arnau foren els que foren. La mateixa cançó ha de fer «enternir» i no «esgarriar» (II, 3, v. 47) i Elvira es compromet a intentar-ho.

El comte vol que el cant alleugi el seu patiment, «Canta, esposa, fila i canta, que el patir em faràs suau!» (II, 3, v. 50-51), però així no funciona l'amor: no es pot estalviar el patiment. Amb la cançó d'Elvira «el casal s'adorm en pau» (I, 3, v. 53). Més endavant, Arnau portarà a sobre tots aquells a que va maltractar en vida, cosa que inclou el seu casal: esposa, filles i mossos, que formen part de les veus dins Arnau. La cançó de l'esposa les complau. També Arnau s'adorm i s'enlaira «a mig aire del cel blau» (II, 3, v. 59). Al llarg del poema, l'ascensió i l'ascesi s'han relacionat amb el fet de dormir que anava lligat a Adalaisa: la monja mig desmaiada a la primera trobada, dormint als peus del Cristo nu i dormint en braços d'Arnau. Arnau és un mort viu del qual se'ns deia que no dormia, i ara vol fer-ho, i així iniciar el moviment vertical que abans corresponia a l'abadessa.

Secció 4

Quan Arnau comença a enlairar-se, Adalaisa se li penja al coll, «tan formosa i tan carnos», «tan vibranta i tan pesanta» (II, 4, v. 3; 5), i el fa tornar a terra. La monja li recorda la promesa que ell li havia fet: «Mostra'm el cel en la terra. Recorda't que m'ho has dit» (II, 4, v. 9-10). Adalaisa ha quedat atrapada en la cançó d'Arnau, embarassada i sense possibilitat de parir, perquè no és ni viva ni morta. En aquesta part es fa explícit com ella adopta els valors d'Arnau: «el nostre cel és la terra / en la terra tinc l'arrel» (II, 4, v. 19-20). L'actitud de l'abadessa ha canviat totalment, ja no està «mig desmaiada» i mirant el cel, ara està totalment desperta i exigent. Tres vegades en dues estrofes li exigeix al comte que li mostri el cel en la terra, «els teus braços i els teus passos / han de dar-me el goig que em deus» (II, 4, v. 25-26). Ara és Adalaisa qui mira Arnau de la forma fragmentària en què es veia. Adalaisa abraça el caos i vol viure la vida amb la voluntat que Arnau tenia; vol ser «home sobrehome» i gaudir dels plaers sensuals, del paradís terrenal: «la vida més forta» (II, 4, v. 16).

Ella li ordena que la porti pels seus camins, que avanci: li exigeix el moviment horitzontal que ell predicava. En canvi, Arnau es troba perdut i ara vol aturar-se. Explica com els seus camins s'han «tornat tenebrosos / i he perdut aquell delit / dels meus dies lluminosos» (II, 4, v. 30-32). Arnau, que havia viscut individualment, s'ha cansat d'estar sol i s'ha trobat només en companyia de les maldats que havia comès i de la gent que havia condemnat amb ell dins la cançó, «la llopada que em seguia» (II, 4, v. 40). Arnau, que abans vivia pels sentits i també ho mirava tot, ara sent horror de si mateix i «horror de veure i sentir» (II, 4, v. 43). La llopada que l'acompanya li demana coses que ell no pot entendre, i Adalaisa li explica que la llopada «volia un amor triomfant, / que és el que jo voldria» (II, 4, v. 51-52). Però l'ànima del comte està eixuta, i no comprèn aquest amor. La secció acaba amb Adalaisa lamentant aquest comportament d'Arnau que li ha «perdut l'ànima» (II, 4, v. 56) i amb el comte encara preguntant-se què és aquest amor triomfant, que en la representació del llibret operístic portaria acompanyament instrumental, glossant l'últim vers «bella és la música» (II, 4, v. 58).



Secció 5

Després de la conversa amb Adalaisa, ara són les filles del comte que hi van a parlar per explicar-li la llei d'amor: «l'amor triomfant / és l'amor que deixa vida» (I, 5, v. 3-4). Elles creuen que l'amor entre el pare i la mare va ser triomfant, però Elvira ja havia negat aquesta possibilitat. Adalaisa els retreu que no saben res de l'amor, ja que «vosaltres massa sou xorques» (II, 5, v. 10). Les filles han entrat en un convent i per tant tenen una vida estèril. L'actitud agressiva d'Adalaisa les fa plorar i elles demanen a son pare que pugui al cel per portar-les amb la mare. Arnau no pot pujar, ja que porta el pes d'Adalaisa, i elles insisteixen, atès que senten cantar sa mare a prop. El comte no comprèn per què Elvira s'elevà sense elles, i les filles expliquen que es feren monges «només perquè estàvem tristes / i ara ni en terra ni en cel / ens volen per companyia» (II, 5, v. 28-30). No van cometre cap pecat, i van entrar al convent tan sols per tristesa. Adalaisa, quan mirava al cel amb voluntat d'eleva-se, podia fer-ho pel poder de la seva fe; en canvi, les filles no tenen fe. Al llarg del poema s'han mostrat dues formes d'eleva-se: una, la mirada ascètica d'Adalaisa, abans que decidís quedar-se a terra, i l'altra, l'amor triomfant, el qual Elvira coneixia i per això està en un pla superior a la resta, malgrat que continua lligada a la cançó.

Arnau es pregunta on són les filles, ja que les sent però no les pot veure. Elles expliquen que es troben «dins de l'obscuritat / i et seguim pel camí fosc» (II, 5, v. 33-34), condemnades amb ell. El comte torna a demanar a Elvira que canti, però, quan el casal tornava a adormir-se (eleva-se), els mossos interrompen el cant per presentar les seves exigències a l'amo.

Secció 6

Els mossos exigeixen a Arnau que els pagui la soldada que els deu. Ell els promet la que els solia donar, però aquesta ja no és prou: «volem el sou i el bou» (II, 6, v. 6). El comte nota com, des de la foscor, els mossos el miren enfadats: «lo que vas sembrar ara ho culls» (II, 6, v. 14). El fet d'haver estafat els mossos ha provocat la seva condemna, i ara ells segueixen recordant-li el seu deute. Quan Arnau s'adona del volum de la «llopada», s'espanta: «Tant són mossos com són filles / com aimada, com muller / o ens treuràs de la tenebra o ens hi restaràs també» (II, 6, v. 21-24). Ha de pagar el deute amb tots per alliberar-se ell i per alliberar aquells que l'acompanyen atrapats en la cançó: «tots salvats o tots perduts / o ets tothom o no ets ningú» (II, 6, v. 25-26). Arnau ha de ser el salvador de tots, «un home superior capaç de sentir i gaudir superiorment de la bellesa».⁸⁰

Sobre el robatori de la «Gioconda» de Leonardo l'any 1911, Maragall va escriure un article on comentava que era absurd tenir una obra d'art d'aquell abast en un museu «als ulls de turistes necis, dels pedants i dels indiferents».⁸¹ L'obra havia de mantenir-se en mans d'algú que vertaderament fos capaç d'apreciar la bellesa, «asumir un solo hombre toda la representación humana, para que la fuerza uni-

80 J. ROMEU I FIGUERAS, *op. cit.*, p. 43.

81 *Ibid.*, p. 43.

versal se haga espiritualmente eficaz en todos los hombres».⁸² La mateixa era la tasca del poeta en l'èxtasi creador, quan «Déu se'm mou en l'ànima»⁸³. El poeta té la tasca de despertar la humanitat, com el Zaratustra de Nietzsche en sortir de la cova. Per tant, la voluntat ha de romandre dins Arnau perquè porti a terme aquesta tasca, però primer ha d'aprendre la llei d'amor.

Secció 7

Les veus de la terra, que havien actuat com a veus interiors d'Arnau, com a veus exteriors del poble i com a veus de la «llopada», acuden totes al comte demanant que les porti «pels camins de la gran pau» (II, 7, v. 3), però ell no sap on les ha de portar. Les veus expliquen que aquest camí de la gran pau és «dintre de l'ànima» (II, 7, v. 10). Com s'ha vist en seccions anteriors, l'ànima d'Arnau està presa en la cançó, i ell espera que, amb el cant d'Elvira, l'antiga cançó deixi de produir terror per entendre, i així quedarà lliure ell i tots els que l'acompanyen. A més, per alliberar-se, Arnau havia d'aprendre què era l'amor triomfant.

Les veus de la terra tornen a cantar el que cantaren en la part primera, la fusió del comte amb la natura i els seus elements, és a dir, el cinquè element, que és l'home sobrehome. Aquest cop, les veus canvi- en el vers «Seràs arbre, seràs penya» per «Ara ets arbre, ara ets penya» (II, 7, v. 12). Abans parlaven del futur del comte i ara en parlen en present. Abans deien «seràs home sobrehome / perquè en tens la voluntat» (I, 6, v. 33-34), i aquest cop: «Ara ets sents de tota cosa, / i tens nom i sobrenom / ara ets home sobrehome / que pateixes per tothom» (II, 7, v. 16-19). Abans Arnau, amb la voluntat, podia «viure, viure, viure sempre», però aquest nou «home sobrehome» no és tan sols una fusió amb la natura sinó que també s'ha tornat tots els homes. El que va convertir el desig d'Arnau en una condemna fou creure que estava sol, però el vertader home sobrehome inclou la humanitat.

Elvira segueix cantant, i a poc a poc l'actitud canvia, els que l'escolten es van «amorosint» (II, 7, v. 25), ja que ella entèn el patiment d'Arnau i canta amb tendresa. Ara apareix la quarteta que s'havia repetit en seccions anteriors, on el comte demana a Elvira que canti, i «el casal s'adorm en pau» (II, 3, v. 53; 5, v.40), però mentre abans li ho demanava perquè «el patir em faràs suau» (II, 3, v. 51; 5, v. 38) ara ho vol perquè «el camí ens faràs suau» (II, 7, v. 27). El comte comença a veure que per comprendre l'amor ha de patir i això permet que comencin a pujar, si bé en la tercera part es veu que encara li queden coses per completar la concepció d'amor triomfant. La secció acaba amb el cant d'Elvira guiant «la cavalcada» (II, 7, v. 32) «per els camins de la gran pau» (II, 7, v. 37). Dintre d'aquesta cavalcada es troba Adalaisa, «l'aimada que decau». D'una banda, vol dir que perd forces; de l'altra, que el seu estat empitjora. En la tercera part, l'actitud de la monja es fa encara més violenta que en la segona, ja que ha hagut de passar per la conversa amb el poeta.

82 J. MARAGALL, *Obra Completa*, vol. II, op. cit., p. 248-250.

83 ID., *Prosa, poesia i teatre*, op. cit., p. 27.



«Escòlium»

Arthur Terry comenta com «aquesta secció, tan interessant en molts aspectes, sembla un error dins el conjunt del poema», però la secció fou expressament afegida un cop finalitzada l'obra musical planejada amb Pedrell.⁸⁴ Segons Marfany, «l'"Escòlium" és, en efecte, una penosa i defensiva justificació de Maragall enfront Adalaisa, una Adalaisa que, remarcuem-ho, és l'únic personatge impenitent del poema».⁸⁵ Marfany explica com, en tractar-se de la seva amant, Arnau no la pot incloure en la cavalcada cap a la salvació i el poeta es disculpa dedicant-li aquesta secció, però quan un poeta com Maragall escriu quelcom, ho fa per una necessitat major que no pas per aportar disculpes banals. Aquesta conversa amb Adalaisa és essencial per comprendre la llei d'amor que regeix el conjunt del poema, i per entendre què és el que aconsegueix Arnau per fer possible la cavalcada final.

Es tracta d'una tècnica on un personatge es rebel·la contra l'autor i que fou posteriorment popularitzada per Pirandello.⁸⁶ Comença l'escena amb dos personatges un al costat de l'altre, que avancen «tot caminant per un camí partit» (II, E, v. 2). Aquesta partició dona un costat assoleiat pel qual passa un nou personatge, «El poeta», un nou *alter ego* que sembla representar Maragall dintre de la seva poesia,⁸⁷ i un altre costat ensombrat per on va Adalaisa. Aquesta escena és similar a la disposició d'Arnau i la seva llopada: com aquells que havia maltractat el segueixen en la foscor, aquí el personatge d'Adalaisa forma part de la foscor del poeta, com a part de les seves veus de la terra, veus de la seva consciència que li van parlant. El poeta consta d'esperit i cos, mentre que Adalaisa és tan sols un esperit.

L'abadessa inicia la conversa lamentant-se del camí, «Tan fosc, tan fosc, i tan mal de seguir» (II, E, v. 8). Desitjaria poder gaudir de la contemplació de la natura: el sol, les muntanyes, el cel blau, i explica que ara es troba en «un llimb de veus estranyes / sense forma ni color...» (II, E, v. 11-12). Arnau també en forma part perquè, com a personatge del poema, pertany als interiors del poeta. Adalaisa pregunta al comte qui és que els porta «per la trista via» (II, E, v. 13), per les ombres, i ella mateixa dedueix que el llimb correspon a «algun poeta que somia / el somni de l'eterna inquietud» (II, E, v. 15-16). Formen part de l'inconscient del poeta, d'allò fosc que no pot sortir: el somni és inquiet, com Arnau en la primera part i Adalaisa en la segona.

El poeta retreu a Adalaisa que es queixi, ja que ella viu «la vida veritable» (II, E, v. 17). Adalaisa és un esperit que ja s'ha desfet del cos i camina «a lo immutable» (II, E, v. 19). D'una banda, com a personatge literari, Adalaisa serà eterna, i de l'altra, els espera l'alliberament de les seves ànimes quan canviï la forma com el poble rep la cançó que condemna Arnau. Ella no vol l'existència immutable en cap de les seves variants, sinó que desitja la vida terrestre, «de les coses corporals» (II, E, v. 22), malgrat que calgui patir, i demana al poeta que l'ajudi a viure. Ella vol «la vida primera / veure, oir, gustar, tocar»

84 A. TERRY, *op. cit.*, p. 180.

85 J. L. MARFANY, *op. cit.*, p. 46.

86 Samuel Taylor Coleridge acunyà aquestes tècniques com a «suspension of disbelief»; vg. L. QUINTANA, «Estudi preliminar», dins J. MARAGALL, *El comte Arnau*, a cura de G. Casals, *op. cit.*, p. 92.

87 *Ibid.*, p. 92.

(II, E, v. 29-30), no vol cap altra vida. El que desitja Adalaisa és ser de carn i ossos per poder gaudir dels sentits, dels plaers sensuais: el personatge demana al seu creador ésser real. Segons el poeta, aquesta vida de la qual parla és «la gran resurrecció» (II, E, v. 34), però ara no li correspon encara. L'actitud d'Adalaisa recorda al «Cant espiritual», que segueix a la tercera part del comte Arnau al recull *Seqüències*. En aquest poema, el jo poètic pregunta a Déu «què més ens podeu dar en una altra vida?» (v. 3), després d'haver contemplat la bellesa de la natura i haver-lo dotat dels ulls per contemplar-la. No vol un més enllà, sinó el que Maragall desitjava, «unificar el temporal i l'etern».⁸⁸

Adalaisa retreu al poeta que li lloï una altra vida quan ell no es queixa gens de seguir en la «vida de les coses corporals». Mentre que, al principi, ella desconeixia el poeta, ara el tracta com si conegués els seus sentiments, com si el personatge d'Adalaisa, que es troba dins l'inconscient del poeta i ara sap la seva condició, tingués accés a més pensaments que allí s'hi troben. El poeta respon que sí que està content, perquè ell pot «veure al bell a través del món / lo que per tu és un pur goig o turment» (II, E, v. 39-40). Parla del do del poeta, que pot apreciar la bellesa divina en tota la natura; veu Déu en tota la creació, però, atès que Adalaisa és part de l'inconscient, només veu sensacions de goig i turment. El poeta està content de totes dues vides: d'una banda, fa referència a la divisió ànima/cos, i com la primera s'allibera en morir el segon; de l'altra, l'estrofa descriu la tasca de poeta. Un poeta viu dues vides: una vida pública i una vida privada interior. A més, el camí pel qual camina està migpartit: ell va per la llum, però en la foscor l'acompanyen els seus personatges, les seves veus, com les criatures que volen sobre el pintor en *El sueño de la razón produce monstruos* de Goya. Quan el poeta expressa que si pogués escollir seria «sols esprit» (II, E, v. 46) com l'Adalaisa, podria estar demanant ser una ànima que va a Déu, però també podria dir que és capaç de deixar sortir el seu costat fosc sense censura, cosa que no pot permetre's per culpa de la seva vida pública; amb muller, fills i responsabilitats no pot emprendre el camí fosc. «Hi ha un crit de renaixença entre perills» (II, E, v. 50): Maragall formava part d'un moviment, d'una causa per la nació catalana, i com a poeta es creia amb la responsabilitat de despertar els adormits. Per sobreviure a la seva dualitat interior necessitava Arnau i Adalaisa, però manifesta la incertesa del futur, com el dia de demà podria prescindir d'alguna de les seves parts: podria deixar d'escriure, podria abandonar la vida pública, podria trobar-se a punt de morir i menysprear el cos, «Mes, què sé jo el que voldré demà?» (II, E, v. 54).

Adalaisa torna a lloar la vida terrenal i recorda al poeta la sort que té de poder «voler amb veu viva»⁸⁹ (II, E, v. 55) i de gaudir d'esposa i «fills i filles a estimar» (II, E, v. 58), i després li demana que li relati com va conèixer la seva esposa, «on florí l'amor i a on granà» (II, E, v. 60). Estableix una relació directa entre l'amor i els fills a través de la metàfora de la flor, ja que l'amor triomfant dona vida, i com que ella no podrà parir, vol escoltar el triomf d'un altre. El poeta explica com va conèixer la seva dona als Piri-neus, una història molt planera dintre del que semblava una discussió molt transcendental, però el cert és que l'episodi del part té una relació estreta amb la concepció de l'amor de Maragall.

⁸⁸ I. MORETA, *No et facis posar cendra.*, op. cit., p. 16.

⁸⁹ Per un costat, és una veu literalment viva, ja que el poeta té cos, però, per l'altre, és la seva capacitat creadora, la paraula viva.



El poeta utilitza també la metàfora de la flor per parlar de la seva muller, de com era viola «de bellesa molt recòndita» (II, E, v. 66), però que ell descobrí després de molt veure-la, després de moltes mirades, i com ell la va fer «rosa vera / del meu jardí...» (II, E, v. 78-79), va trobar la vertadera bellesa, com la de la clàssica rosa. Aquest amor va donar fruits, molts fills, alguns cops bessons. A continuació parla dels seus fills i destaca com els agafa per «aixecar-los en mos braços / cap al cel, pro tenint-los ben fermats!» (II, E, v. 77-78), com si intentés allunyar-los d'aquell cel, cosa que concorda amb la voluntat de Maragall de donar als seus fills una educació laica.⁹⁰ Després descriu «l'esguard maternal que a sobre els vola» (II, E, v. 82): la dona els vetlla a tots de nit i de dia, com si la figura de la mare fos la primera a vetllar per tots i ser la desperta entre adormits.

Aquesta descripció de la mare fa plorar Adalaisa, ja que ella no podrà ser-ho. Adalaisa anhela estar viva per poder experimentar el part, fins i tot el dolor que comporta.⁹¹ I explica que, en el moment en què el nadó sortís de les seves entranyes, ella «riuria amb riure com d'orat» (II, E, v. 95). La voluntat, que Arnau havia dedicat a córrer i córrer, Adalaisa la vol per portar el dolor. La creació que porta a terme una mare s'equipara amb la divina: amor que requereix un esforç que comporta dolor. Amor-Esforç-Dolor és la trinitat de la creació. El poeta lloa la fortalesa de la dona en parir, en sent vertadera admiració. En el moment del part, la dona és la natura mateixa: «com astre radiant» (II, E, v. 104); «ressona com un cant» (II, E, v. 107); «com la fulla de l'arbre» (II, E, v. 109); «el llit tempestejat» (II, E, v. 110). Astre, cant, arbre i tempesta: trobem aquí el foc, l'aire, la terra i l'aigua, tots els elements de la natura amb els quals Arnau es volia fusionar. La mare és el sobrehome, el despert entre adormits. Ni tan sols el dolor del part l'atura, sinó que ja està preparada per donar el pit.

El poeta explica a Adalaisa que com a esperit no pot voler fills, «perquè els esprits tot allò que han de ser ja ho són» (II, E, v. 117). Adalaisa és un personatge (literari i històric) i com a tal està acabat. Tanmateix, ella li retreu no saber res «ni d'aquest món ni d'altres» (II, E, v. 118), ni ser capaç de comprendre el desig que ella pot sentir: té la voluntat, però, per completar-la, per esdevenir sobrehome, despert entre adormits, hauria de parir el fill que porta dins. El personatge es rebel·la davant el seu creador:

Tu em tens per morta i jo em tinc per viva;
mes tal com si enterrada viva fos,
tinc el voler de mos sentits furiós,
perquè hi ha alguna cosa que me'l priva.
Si no me la pots traure de damunt,
de què us val, doncs, poetes, la poesia? (II, E, v. 122-127)

Si el poeta crea la paraula viva, per què no pot portar Adalaisa al món dels sentits? Per què no pot la poesia donar vida de la mateixa manera que ho fa una mare? Pot el poeta posseir la voluntat materna

90 I. MORETA, *No et facis posar cendra*, op. cit., p. 18.

91 Adalaisa apareix descrita com un ideal de dona de Maragall, un ideal de mare. Cap dona en plenes facultats mentals té el desig de patir durant el part i d'experimentar la possibilitat de morir en l'acte. Maragall devia veure l'acte del part com el més desinteressat del món i devia admirar la seva dona per sobreviure-hi múltiples vegades. Des del punt de vista de la crítica feminista, malgrat lloar aquest ideal matern, Maragall tenia una visió de la dona molt tancada i rebutjava totalment que s'equiparés a l'home; vg. Patrícia GABANCHO, «Joan Maragall, un intel·lectual davant un món que canvia», dins *El batec del temps 1860-1911*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2012, p. 69-82.

i canalitzar-la com per crear vida? A més d'això, si Adalaisa forma part de l'inconscient del poeta, d'allò que pateix i gaudeix, hi ha quelcom que priva al poeta de poder parlar. En la societat de Maragall no tot podia dir-se, i si ha d'escriure poesia que no el representa, quin és el sentit?

«Alguna veu jo sento en aquest punt / que d'altre modo no la sentiria» (II, E, v. 128-129), contesta el poeta. D'una banda, la veu podria ser la de la mateixa Adalaisa: si no fos real dintre del poeta, no la podria sentir. D'una altra, el poeta parla quan l'inspira Déu: canalitza la creació d'una forma diferent, i intenta que Adalaisa ho vegi, però ella està massa agitada i segueix atacant la poesia. Ella sent la seva veu com la d'un difunt i vol «aquella eixida de mon pit de carn» (II, E, v. 132); si la poesia no li pot donar vertadera vida, més li val callar. Finalment, el poeta demana pietat, ja que «la poesia tot just ha començat / i és plena de virtuts inconegudes» (II, E, v. 1140-141). Llavors, si pot haver-hi una manera d'expressar allò que no és expressable, potser hi ha alguna forma amb què la poesia atorgui vida. La conversa continuarà en «altres vingudes» (II, E, v. 1143), quan els personatges el tornin a visitar.

3. Seqüències

3.1 Context i paratext

El final del comte Arnau fou publicat dintre del recull *Seqüències* l'any 1911, el mateix any de la mort de l'autor. L'any 1909 havien tingut lloc els fets de la Setmana Tràgica, que tingueren «sobre Maragall un efecte catàrtic que es traduirà no només en fets puntuals de l'escriptura [...] sinó en el fet de reincorporar-se a la vida pública i adoptar una actitud redemptora, tal i com havia fet a tombants de segle». ⁹² Aquest moment històric tindrà una forta influència en el seu darrer recull. Casals es pregunta si *Seqüències* hagués pogut existir sense la Setmana Tràgica. Segons Eugenio Trías, no tan sols la Setmana Tràgica hauria provocat el que ell anomena «crisi espiritual» de Maragall, sinó també el pressentiment de la mort propera. ⁹³ Però en aquest treball considerem més adequada la citació de Carles Riba, qui recordava que «en l'evolució de Maragall no hi hagué rompiment ni tedi; a les darreries retrobem el mateix culte a la Bellesa i a la Vida». ⁹⁴ La majoria de crítics reconeixen la radicalització de Maragall en els últims anys de la seva vida, especialment en els escrits que per definició són més controlats, és a dir, els articles periodístics. Aquesta anomenada radicalització podria considerar-se més aviat un trencament de la censura, atès que les idees que manifesta ja eren presents abans, però aquest cop no les posa en boca d'un personatge com Adalaisa sinó en un narrador que es pot associar amb el poeta.

⁹² G. CASALS, «Seqüències: gènesi, estructura i recepció», dins J. MARAGALL, *Poesia. Edició crítica*, a cura de G. Casals, Barcelona, La Magrana, 1998, p. 718.

⁹³ Eugenio TRÍAS, *El pensament de Joan Maragall. La crisi espiritual de Maragall el 1907*, trad. de Jordi Maragall i Noble, Barcelona, Eds. 62, 1982, p. 24.

⁹⁴ Citat per G. CASALS, «Seqüències: gènesi, estructura i recepció», dins J. MARAGALL, *Poesia. Edició crítica, op. cit.*, p. 718.



El títol *Seqüències* prové del contingut, ja que la majoria són continuacions de sèries començades en les seves anteriors publicacions, com «El comte Arnau», «Vistes al mar» o «Represa d'Haidé».⁹⁵ La nova aparició del comte apareix en l'epistolari de Maragall per primer cop l'any 1908, dos anys després de la publicació d'*Enllà*: «em pensava haver-lo despatxat cap a l'eternitat, però sembla que encara volta».⁹⁶ En la secció de l'«Escòlium» ja sabia que hi hauria «altres vingudes», així que la sorpresa en la carta a Fuentes era probablement retòrica, igual que no es corresponen algunes dades de les cartes amb les que apareixen a les llibretes.⁹⁷ El títol «La fi del comte Arnau» sí que deixa clar que, a partir de la seva escriptura, ja no rebria del comte o d'Adalaisa més visites.

3.2 Anàlisi

Aquest darrer episodi de la història del comte consta tan sols d'una part, composta per una conversa entre Arnau i aquells que l'acompanyen, i un final contat per un narrador. Aquest cop Arnau demana seguir corrent per «La terrenal via infinita» (III, v.1); ara porta «la collita» (III, v. 3) d'allò que va sembrar, tal com els mossos l'avisaren en la segona part del poema: «lo que vas sembrar ara ho culls» (II, 4, v. 14). Aquesta collita comença amb la primera frase de l'oració, «Pare Nostre que estàs en lo cel» (III, v. 4). Arnau demana la vida eterna terrena on Déu hi és dins. Fa una comparació entre ell i la fruita madura que es doblega en l'arbre i demana que «no em veremeu» (III, v. 7), que encara no l'alliberin d'aquesta vida perquè està lluitant, «aprenent la llei d'amor» (III, v. 8). El comte explica com el pes d'aquells que l'acompanyen «per l'encontrada més obscura» (III, v. 13) li va fent comprendre «l'amor degut i no pagat» (III, v. 16). Segons Moreta, l'Arnau de la tercera part realitza una síntesi de les dues anteriors, «vol continuar a la terra, però amb la finalitat d'aprendre la llei d'amor que el redimeixi».⁹⁸

Aquesta descripció de l'amor com un deute incita l'última intervenció d'Adalaisa en el poema. La monja explica al comte que l'amor triomfant no és una obligació, que si ell és un fruit i té aquesta visió de l'amor, en ser collit «li amargarà el mateix que fel» (III, v. 18). I Adalaisa rebutja aquest amor: «ni grat te'l sento, queda-te'!!» (III, v. 20). Segons Marfany, li diu «que es pot ficar la seva redempció allà on li càpiga»,⁹⁹ però el que fa Adalaisa és acabar d'explicar l'amor per fer aquesta redempció possible. El vertader amor és «la generosa voluntat» (III, v. 22) i l'abadessa creia que aquesta voluntat era la que li havia promès, «que salta el marge i la reclosa / com un torrent que ve sobtat» (II, v. 23-24). De nou, torna a aparèixer aquest amor líquid, que res no pot contenir, i aquest és el que ella espera, i així «corre sempre i sempre més» (II, v. 28).

Arnau segueix amb la descripció dels seus dies i torna a córrer, de dia i de nit. Aquest cop, el que observa el comte és la feina de la gent, que és promoguda per «l'esprít que a dintre els nia» (III, v. 31), «la veu misteriosa / que els va cridant» (III, v. 35-36). Quan aquesta veu els parla «no saben què és; miren

95 *Ibid.*, p. 721.

96 Carta a Fuentes del 30 d'agost de 1908, dins J. MARAGALL, *Obra completa*, vol. II, *op. cit.*, p. 989.

97 Citat per G. CASALS, «La fi del comte l'Arnau», dins J. MARAGALL, *Poesia*. Edició crítica, *op. cit.*, p. 794.

98 I. MORETA, *No et facis posar cendra*, *op. cit.*, p. 421.

99 J. L. MARFANY, *op. cit.*, p. 46.

entorn; / veuen la terra que és tan bella / i mig rient baixen el front» (III, v. 38-40). Els treballadors senten Déu, que està en ells i en la natura que els envolta, i quan en són conscients «mig riuen», poden sentir la voluntat igual que va fer en la primera part *Adalaisa*. Malgrat que de tant en tant el poden sentir, «el dia és curt, la feina és gran... / I van perdent aquell mig riure: alguns del tot, altres no tant» (III, v. 43-44). La feina els cansa tant que deixen de contemplar al seu voltant, deixen de mirar i d'escoltar a Déu i de gaudir de la seva creació. Quan Arnau va entre ells, com ell és conscient de la divinitat de cada cosa, se sent com «un despert entre adormits» (III, v. 48).

Elvira intervé per explicar a Arnau que aquesta tasca de vetllar pels altres és la mateixa que ella realitzava com a mare, observant les seves filles, les criades, els mossos i el seu marit. Ella ho feia «sota un sostre» i Arnau fa el mateix «sota el cel» (III, v. 51). Com a mare, Elvira vetllava la casa, era desperta entre els adormits, i ara Arnau vetlla tota la humanitat. El comte comença a comprendre l'amor triomfant, l'amor matern, que consisteix a vetllar de forma desinteressada pels altres, malgrat que això provoqui patiment, un acte d'amor que no demana res a canvi, que és el que *Adalaisa* li intentà explicar: ella parlava de quedar-se a la terra i realitzar aquesta vetlla de mare per a la humanitat. Elvira descriu aquells que guardava amb el seu amor generós i mostra com els recorda tots, criatures, serventes, dides, sense importar la seva situació. Alguna tenia voluntat i «sempre tenia una rialleta» (III, v. 71), però la majoria «pel gros treball de tot lo jorn [...] eren com mortes a l'entorn» (III, v. 74-76), no podien apreciar l'entorn que les envoltava. Arnau admira la vida de l'esposa, «rica d'amor» (III, v. 82), perquè Elvira vivia «per l'amor de mil maneres / dintre la vida universal!» (III, v. 84). Ara, el comte veu que havia estat egoista, «per mi tot sol i els meus delits» (III, v. 86), i per això ara ha d'aprendre l'amor com a mort viu, com a «despert entre adormits» (III, v. 88). Arnau, com a personatge literari que és ple de voluntat i comprèn la llei d'amor, té l'oportunitat de despertar la humanitat, de mostrar la bellesa, la divinitat en totes les coses que són creació de Déu.

L'esposa del comte, un cop ell s'ha adonat del seu error, es dirigeix a les seves filles per mostrar que un «amor que deixa vida» (II, 5, v. 4) no és encara triomfant, ja que el seu pare no comprenia el patiment dins l'amor: «no éreu filles de l'amor» (III, v. 90). Les filles comenten com les menyspreava en dir «fills i filles, llops i guilles» (III, v. 91), i el mateix feia amb els mossos –«mossos i mosses, alans i gosses»– (III, v. 95) mentre els feia treballar. Aquí acaba la conversa de les veus i comença la narració final.

Arnau es veu receptor de «totes les veus de la terra» (III, v. 97). Aquest cop no són tan sols les veus d'aquells que l'acompanyen sinó de tots aquells que vetlla, és a dir, tota la humanitat. Aquesta vetlla comporta dolor, i «li van movent eterna guerra / per els camins de la gran pau» (III, v. 99-100). Les accions d'Arnau ja no el porten per camins foscos sinó que s'apropa a la pau, però aquesta pau comporta també «tota la nit en gran turment» (III, v. 104). Ara sí, Arnau, com una mare en el part, realitza una fusió amb la natura i amb la humanitat, tornant «com la mar esvalotada» (III, v. 102), «com el vent de les altures» (III, v. 105), «com el plor de les criatures» (III, v. 107), i aquesta unió «no té fi ni en tindrà mai» (III, v. 107). Les veus porten «el Dolor, rei de la terra» (III, v. 109) i en sentir-lo Arnau al pit «se desespera / perquè vol dir-lo i no el sap dir» (III, v. 111), no hi ha paraules per al caos natural ni per al dolor de l'amor triomfant. Aquest dolor no pot passar al simbòlic; pot intuir-se amb les imatges de la natura deslligada, però no es pot descriure.



Mentre Arnau s'enfronta al dolor, Elvira continua cantant, però de sobte una nova veu s'uneix a la de l'esposa i «va cantant la cançó antiga / amb una nova pietat» (III, v. 119-120). Aquesta veu «No ve del cel, ni ve dels llimbs / ve de la terra, tan festiva / amb verd als camps i amb sol als cims» (III, v. 122-124). Procedeix d'una veu d'una persona que encara és viva i que ha vist un nou significat en la cançó: és una pastora, que viu al mig de la natura i la seva bellesa, i que, a poc a poc, «se'l va estimant el comte Arnau» (III, v. 128). Al mig de la creació divina, on s'uneixen la natura i la humanitat, una veu desperta «ha redimit el pecador» (III, v. 136). Com que la cançó ha canviat, l'ànima d'Arnau ja no és «*ànima damnada*» (III, v. 139) i «la cançó ha mort» (III, v. 140). La cançó tal com era ja no existeix i deixa de transmetre's de generació en generació fins a sortir de la terra. El narrador explica com ell va sentir la cançó original per part d'una vella que ja va morir. Del poble cantant «nasqué la infàmia, / i descantant la redempció» (III, v. 153-154): el poble havia atrapat una imatge d'Arnau condemnat i penedit de les seves maldats, l'havia condemnat amb paraules. Ara, també les paraules li han permès comprendre la llei d'amor i la condemna ja no és condemna. A través de la cançó d'una noia jove que sentint la llegenda s'enamora del comte, es redimeix la seva ànima. Segons Marfany, és la solució lògica: el mateix poble que cantava la condemna és ara qui l'allibera¹⁰⁰. A més, Elvira pertanyia també a aquesta realitat paral·lela de la cançó i no podia fer-ho, però destaca el fet que la pastora «s'enamora» del comte.

En el món de Maragall l'amor és creador, «deixa vida», com deien les filles del comte. L'amor es troba en la tasca creadora de Déu i els homes participen d'aquesta tasca: l'amor dels enamorats «bull de vida» i els poetes «són els enamorats de tot el món»: ¹⁰¹ la seva paraula és creadora, inspirada per Déu. Però crear requereix esforç («cal esforçar-se en lluitar contra el caos») i això provoca «dolor», un dolor metafísic que implica «haver viscut, haver-se esforçat, haver-se cansat». ¹⁰² Arnau no arriba a entendre l'amor fins que la cançó canvia, mentre que Adalaisa, els mossos, les filles i la muller sí que saben que «l'amor s'esforça i se'n dol. Així pel dolor l'amor sap el seu fi i es purifica». Perquè «quan l'home dimiteix de l'esforç [...] el moviment pot semblar que continua, però ja és pròpiament un automatisme: sembla que estigui viu, però de fet és mort»: ¹⁰³ Arnau no s'esforçava i ara la nova cançó activa el ritme creador. L'amor en les paraules de la pastora ha fet comprendre a Arnau i ha creat un nou món. La noia s'ha convertit en poeta, en creadora, perquè és «una noia amb la veu viva» (III, v. 159), amb el do de la paraula viva, de la inspiració divina. La llopada d'Arnau i la humanitat han estat salvades pel poeta, aquell que assumeix la tasca de despertar la humanitat.

«Lo que la mort tanca i captiva / sols per la vida és deslliurat» (III, v. 157-158). Al final de la narració no hi ha ascensió. Abans, el cant d'Elvira els adormia, o es feia explícit que la cavalcada començava a pujar, però al final de la tercera part sembla que el desig d'Adalaisa es fa realitat i allò que hi ha després de la mort és una altra vida:

Potser el sentit inicial, que jo porto a dintre de tota la vida, és lligar aquest món que ara sentim al que sentirem ultratomba [...]. Jo no encaro tota aquesta vida cap a l'altra, com els místics ascetes. Sinó que sento aquesta i

100 *Ibid.*, p. 48

101 J. MARAGALL, «Elogi de la paraula», dins ID., *Prosa, poesia i teatre*, op. cit., p. 13.

102 I. MORETA, «Joan Maragall: poeta, intel·lectual i pensador», *Catalan Historical Review*, núm. 7, 2014, p. 172.

103 J. MARAGALL, «Elogi de la poesia», op. cit., p. 25.

l'altra com una sola cosa; que l'altra ja la vivim en molts moments d'aquesta; que molt d'aquesta serà viscuda en l'altra; que en l'altra haurem d'adobar o completar molt d'aquesta, vivint-la encara en cert modo. [...] L'altra vida i aquesta no es poden separar, «lo que la mort tanca i captiva, / sols per la vida és deslliurat».¹⁰⁴

III. Maragall dintre «El comte Arnau»

1. Continuïtat

Hi ha més contradicció en els estudis de Maragall que en Maragall. Segons Marfany, *El comte Arnau* és format per tres parts ben distintes, que responen a tres estadis diferents i diferenciats en l'obra de Maragall.¹⁰⁵ El mateix autor reconeix que l'«Escòlium» i el canvi d'Adalaisa en la segona part mostren encara les idees modernistes que el comte presentava en la primera, i els mateixos principis tornen en la tercera. Arthur Terry sí que veu la continuïtat de les tres parts i com Arnau i Adalaisa intercanvien papers,¹⁰⁶ però no arriba a erigir Adalaisa com a vehicle de la continuïtat: tan sols remarca les veus de la terra i la teoria poètica de Maragall. En cap cas s'arriba a atorgar a Adalaisa un paper important dintre del poema, ni en el cas de l'«Escòlium». Com s'ha vist, Arnau i Adalaisa intercanvien característiques de la seva personalitat en la segona part, i en la tercera tots dos tenen una actitud individualista; per tant, en comptes de considerar que Adalaisa és una «figura residual» i que «no encaixa dins l'estructura de la segona part»,¹⁰⁷ és més lògic concloure que Maragall mai no perd les seves idees vitalistes i individualistes, així com mai no deixaria de creure en l'existència d'un Déu.

L'intercanvi que realitzen Arnau i Adalaisa, i la forma com se'ls mostra des del principi com oposats (sensualitat contra ascetisme) que tanmateix s'atreuen i es complementen, crea una imatge unitària, dues cares de la mateixa moneda. Tots dos tenen un cos fragmentat, un interior caòtic, unes contradiccions. Això demostra que per a l'autor ni la renúncia a la vida ni la renúncia a Déu eren una opció, sinó que havia de trobar una combinació entre aquests dos impulsos. D'alguna manera, això fa pensar en la concepció del doble¹⁰⁸ o *Doppelgänger*, un dels recursos, segons Freud, per representar la por a la mort i la cerca de la immortalitat,¹⁰⁹ idea que encaixa en les pretensions d'eternitat de Maragall.

2. Adalaisa com a representació de l'autor

Adalaisa proporciona a Maragall «la possibilitat de jugar amb un doble alter ego a l'hora de representar la "titanomàquia" de la vida interior del poeta».¹¹⁰ Francesco Ardolino, analitzant la *Nausica*, observà

104 Carta a Carles Rahola del 6 de juliol de 1911, dins J. MARAGALL, *Obra completa*, vol. I, *op. cit.*, p. 1084 b-1085.

105 J. L. MARFANY, *op. cit.*, p. 40.

106 A. TERRY, *op. cit.*, p. 177.

107 J. L. MARFANY, *op. cit.*, p. 46.

108 En el llenguatge, dos mots antònims resulten dependents l'un de l'altre per explicar-se; de la mateixa forma es pot veure la relació d'Arnau i Adalaisa; vg. Andrew BENNET i Nicholas ROYLE, *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*, Edinburgh, Pearson, 1995, p. 209.

109 S. FREUD, *op. cit.*, p. 235.

110 Margarida CASACUBERTA, «El comte Arnau. La trajectòria d'un mite», *El batec del temps 1860-1911*, S. FREUD, «Lo Ominosol», Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2010, p. 388.



com aquesta adoptava els valors d'Ulisses i adquiria el grau de protagonista femenina fins al punt de suposar una «bipolaritat andrògina».¹¹¹ Algunes idees expressades per Adalaisa també es troben en el jo poètic de «Cant espiritual», i, segons Marfany, moltes eleccions de Maragall provenen de com buscava l'aprovació dels eclesiàstics i de la seva classe social,¹¹² raó per la qual les seves inquietuds no es mostren en el protagonista de la història, però sí que es manifesten en aquest *alter ego* que construeix en Adalaisa:

La presència del personatge, la marca de ficció, ens tranquil·litza. Si hi ha personatge, [...] sabem que en començar la lectura hem passat els ulls per un rètol invisible que ens recorda el pacte narratiu establert entre autor i lector: suspenem la credibilitat. El «Cant espiritual» inquieta perquè el llegim sense establir aquest pacte narratiu. Aleshores, el que llegim adquireix una versemblança de confessió íntima: no ens parla Arnau, ens parla Maragall. I això és greu. Molt més.¹¹³

Si ens parla un personatge «secundari» i femení, el pacte és encara major. Arnau recupera la seva actitud vitalista en la tercera part, quan, després dels fets de la Setmana Tràgica, el seu autor comença a rebaixar la seva pròpia censura. Com a artista d'inclinacions romàntiques tenia un fervor interior difícil de posar en paraules per dos motius: un de pràctic, ja que el llenguatge no pot descriure-ho tot, i un de social, per la pressió de la burgesia catalana de l'època. Com a home criat en una família de dones (mare, tres germanes i la poca intervenció del pare), Maragall va viure feliç com a nen fins que va caure sobre ell la llei paterna que l'obligà a seguir el negoci familiar. La seva admiració per la figura de la mare i la seva tasca és present no tan sols en el poema, sinó també en la seva teoria poètica: és natural trobar en la seva obra personatges en l'estadi del mirall i personatges amb dificultats per assumir les lleis de Déu i les lleis socials. I si el panteisme i la unió amb la natura fossin una branca més de la voluntat de tornar a la mare?

3. Panteisme

Goethe acompanyà Maragall en la seva idea de mort i vida, «en la seva concepció unitarista de la vida i el cosmos».¹¹⁴ En Goethe trobà expressada una realitat que ell ja havia sentit: la impossibilitat d'anomenar Déu, de definir-lo. Aquesta idea es troba en el *Faust*, en la «Gretchenfrage». Quan Gretchen pregunta a Faust si creu en Déu, aquest respon que no se'l pot anomenar perquè és «soroll i fum»: «el que importa realment no és el nom, sinó *sentir, omplir-se el cor*, del misteri».¹¹⁵ Per a l'escriptor català, Déu no podia estar contingut en les formes de l'església,¹¹⁶ com mostra l'ascens de l'hòstia al poema «El mal caçador», «ve un any... la volta cau / i s'obre el gran cel blau / damunt de l'hòstia blanca». L'hòstia es continua alçant quan el capellà ja és mort i el temple és en runes. «Maragall és completament aliè al

111 F. ARDOLINO, *op. cit.*, p. 110.

112 J. L. MARFANY, *op. cit.*, p. 47.

113 I. MORETA, *No et facis posar cendra*, *op. cit.*, p. 11.

114 J. ROMEU I FIGUERAS, *Sobre Maragall, Foix i altres poetes*, *op. cit.*, p. 24.

115 I. MORETA, «Constants i evolució en el pensament religiós de Maragall», dins Pere Lluís FONT, *Les idees religioses de Joan Maragall*, Barcelona, Cruïlla, 2012, p. 14.

116 *Ibid.*, p. 25.

gust romàntic per les ruïnes, però en canvi recrea en més d'una ocasió la imatge de les construccions enrunades perquè hostatjaven quelcom que les superava». ¹¹⁷ Mentre que l'església (com a edifici i com a institució) no pot contenir la idea de Déu, la natura, associada amb la idea romàntica d'infiní, de sublimitat, conté la idea de forma immanent, és la idea. Adalaisa, que tan sols havia contemplat com a diví el cel de la capella, aprèn a veure Déu en el cel estrellat que Arnau li mostra, a valorar els sentits que li permeten observar la Bellesa en totes les coses. Maragall s'omplia el cor a través de la natura, a través de totes les creacions de Déu: veia en tot el ritme harmònic de la creació.

Joan Maragall aspirava a l'harmonia, que era precisament el que li mancava en la seva vida interior, «la barbàrie, el caos i el desequilibri constituïren en tot moment la causa de les seves reaccions apassionades amb les quals arremetia contra l'origen de semblants desordres, fos quin fos». ¹¹⁸ Aquesta idea unitarista podria identificar-se amb el panteisme? Maragall ho formula així, però no la categoritza tipològicament. Estudiosos com Romeu i Figueras o Ardolino ho descarten. Arnau en la primera part parla d'una unió natural sense Déu, però a partir de la tercera Déu hi entra, com si fos quelcom semblant al *Deus sive Natura* de Spinoza. Tota la poesia maragalliana desprèn una concepció de la divinitat pròpia: el déu tri Bellesa, format per la Natura, l'Art i l'Amor, està basat en la concepció cristiana de Déu i en molts poemes de la secció de l'«Intermezzo» de *Visions & Cants*, com ara «Lo diví en el Dijous Sant», «L'aufàbrega» o «La nit de la Puríssima», on parla de la divinitat de la natura al voltant de festivitats cristianes. A més, aquesta natura divina apareix com a portadora dels valors dionisiacs, ¹¹⁹ del goig de la vida, que és part de la seva forma d'experimentar la religió. Maragall no era ni pagà ni cristià i al mateix temps era totes dues coses alhora. Moreta explica com «Maragall s'acull al llenguatge religiós que, per òbvies raons culturals, li era més proper –el catolicisme–, però ho fa amb plena consciència que aquest llenguatge resulta insuficient per expressar la vivència humana del sagrat». ¹²⁰ L'únic que podem dir és que Maragall era un enamorat de la vida i tot el que en ella hi ha, que és el que li pertoca a un poeta.

Hem de fugir de la simplificació que suposa la terminologia del tipus ortodòxia/heterodòxia, dogma/heretgia, cristianisme/panteisme. Gairebé sempre s'ha presentat el pensament religiós de l'escriptor en aquests termes, com si la religió en Maragall només es pogués explicar com una constant polèmica amb el dogma catòlic [...], com si hi hagués una doctrina catòlica immutable i objectivable qualsevol «desviació» de la qual pogués ser titllada d'heterodoxa: aleshores si algú té idees pròpies en matèria religiosa, òbviament caurà en el camp de l'heterodòxia. ¹²¹

4. Voluntat, llei d'amor i Déu

«El fet que Maragall tendeixi a concretar la situació d'Arnau i Adalaisa en termes nietzscheans no vol pas dir que s'identifiqui moralment amb aquesta situació». ¹²² Si bé és cert que les teories de Nietzsche

117 MORETA, *No et facis posar cendra*, op. cit. p. 155.

118 J. ROMEU I FIGUERAS, op. cit., p. 27.

119 I. MORETA, *No et facis posar cendra*, op. cit., p. 149.

120 ID., «Constants i evolució en el pensament religiós de Maragall», op. cit., p. 30.

121 *Ibid.*, p. 29.

122 A. TERRY, op. cit., p. 169.



no són la principal raó darrere les accions d'aquests personatges, cal matisar aquesta «identificació moral». Marfany defineix Maragall com a «catòlic apostòlic», la seva literatura com a «essencialment cristiana» i la seva teoria de la bellesa com a lligada a la moral cristiana.¹²³ Maragall creia en Déu ferventment (el veia en tota cosa que mirava) i per això no podia coincidir amb Nietzsche en molts dels seus postulats, com ell mateix mostra en la necrològica que li dedica. Però el Déu de Maragall no era el Déu cristià, la seva espiritualitat no era cristiana apostòlica i la seva moral tampoc. Considerar Arnau condemnat per pecats cristians com l'adulteri, o considerar que, com a amant, Adalaisa no podia redimir-se, és jutjar basant-se en criteris incorrectes. Es tracta d'«una encarnació sobrehumana en la qual la força ingènita de l'instint i del goig vitalista explica qualsevol excés que ultrapassa els límits de la mesura i de la moral convencional».¹²⁴ Arnau peca contra la llei d'amor universal que era original de Maragall. Arnau té garantit el seu desig de córrer sempre, però la seva voluntat té un origen i un propòsit diví que ell no arriba a veure fins a la tercera part del poema: per això el seu desig es convertí en condemna, i «la voluntat sense l'amor acaba espantant-lo».¹²⁵

Arnau i Adalaisa tenen a dins la voluntat, però no és exactament la de Nietzsche: es tracta d'una voluntat que els permetrà dur a terme l'esforç a través del caos i portar el dolor que implica l'amor. És la voluntat creadora, la voluntat materna, la voluntat divina. La voluntat per moure's com les onades de la mar.¹²⁶ Són de Nietzsche els conceptes de «despert entre adormits», la rialla de la voluntat, l'aristocràcia dels més forts, «l'home sobrehome», però no és el mateix individualisme:

El meu egoisme esdevé intel·ligent; el meu amor, sentimental; sóc home per damunt de la naturalesa inferior, home entre els meus semblants i m'apodero destrament d'ella per lo que em cal (sóc treballador), i ajudo els meus semblants i me'n ajudo pel fi espiritual que ens és comú (sóc social). Tinc una dona a la que estimo no merament com a mascle, sinó com a home generador d'homes; i fills que han de continuar la meua persona en l'ascensió humana. Sóc espòs, i pare, i ciutadà.¹²⁷

El poeta és superior i manté el seu individualisme per veure la Bellesa, per rebre la inspiració divina i per portar la tasca de mostrar la llei d'amor divina entre els homes. No es pot deslligar la teoria de Maragall de la idea de Déu, però tampoc dels raonaments de Nietzsche.

Tampoc no correspon a l'ortodòxia cristiana la concepció maragalliana del més enllà, «aquell cel de Novalis, on els morts viuen més plenament que els mateixos vivents els records i les realitats de la terra, vol acostar-se debades al Comte Arnau, i a l'estol lligat a l'eterna sort d'ell».¹²⁸ Maragall veu escrita en Novalis una idea que ja el rondava abans de redimir el comte poèticament.¹²⁹ Però no tan sols hi basa les seves idees sobre la vida d'ultratomba, sinó també el misticisme, que està sota la idea de l'amor,

123 J. L. MARFANY, *op. cit.*, p. 44.

124 J. ROMEU I FIGUERAS, *Sobre Maragall, Foix i altres poetes*, *op. cit.*, p. 25.

125 Carles RIBA, *Obres completes*, vol. 2, a cura d'Enric Sullà, Barcelona, Eds. 62, 1985, p. 223.

126 J. MARAGALL, «Elogi de la poesia», *op. cit.*, p. 23.

127 *Ibid.*, p. 26.

128 C. RIBA, *op. cit.*, p. 223.

129 A. TERRY, *op. cit.*, p. 173.

«l'amor com a principi metafísic que forneix el cosmos del seu dinamisme característic, en virtut del qual totes les contradiccions existents aspiren a ser integrades en una unitat superior».¹³⁰

5. Les personalitats del poeta

Maragall començà «El comte Arnau» al mateix temps que s'endinsà en el món que de jove rebutjava: la burgesia catalana. El 1890 entrà a treballar al *Diario de Barcelona* i l'any següent es casà amb Clara Noble. Es convertí en un pare de família, amb una feina on l'escriptura, que abans l'alliberava, començà a ésser jutjada pels valors de la societat de l'època. Si l'autor va posar en veu d'Arnau les seves frustracions i desitjos en el context que li tocà viure, mai no es podrà saber del tot, és qüestió de deixar «al lector les especulacions sobre el que Maragall no va arribar a formular».¹³¹ Tot aquest treball és una lectura, un conjunt d'hipòtesis que pretenen apropar-se al que hi ha més enllà de les paraules de l'autor, i tanmateix és un apropament com el de l'asímtota a l'eix: mai no el toca.

Només podem afirmar, com a conclusió, que la figura d'Adalaisa, en el poema «El comte Arnau» i en el pensament de Maragall, ocupa un paper molt més gran que el que li ha atorgat la crítica fins ara. Adalaisa és l'altra meitat d'Arnau, la representant de la fase ètica i un vehicle cap a la fase religiosa, cap a la trobada de l'individu amb Déu. Adalaisa aporta harmonia al poema, aquell equilibri que Maragall buscava. La veu de la monja s'utilitza per expressar les possibilitats de la poesia, i la conversa de l'«Escòlium» permet la comprensió de la llei d'amor. Arnau necessita l'intercanvi amb Adalaisa per tornar complet, perquè els valors que tots dos representen en la primera part són necessaris junts. La voluntat i els sentits no són incompatibles amb la mirada a Déu, sinó que són imprescindibles per a la seva comprensió. Dins «El comte Arnau», Maragall mostra la seva visió del món, una mirada múltiple, una crida a gaudir «la vida més forta».

Bibliografia

ARDOLINO, Francesco, «Les disfresses del poeta. Joan Maragall dins la seva obra», dins *El batec del temps 1860-1911*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2012, p.107-120.

BALAGUER, Víctor, *Amor a la pàtria*. Barcelona: Imp. Nueva de Jaime Jepús y Ramon Villegas, 1858.

BENNET, Andrew i ROYLE, Nicholas, *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*, Edimburgh, Pearson, 1995.

CAIROL, Eduard, *Maragall i Novalis: poesia i experiència mística*, Barcelona, Editorial Claret, 2000.

CASACUBERTA, Margarida, «El comte Arnau. La trajectòria d'un mite», dins *El batec del temps 1860-1911*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2012, p. 373-400.

¹³⁰ Eduard CAIROL, *Maragall i Novalis: poesia i experiència mística*, Barcelona, Editorial Claret, 2000, p. 11.

¹³¹ I. MORETA, *No et facis posar cendra*, op. cit., p. 167.



CHEVALIER, Jean [1969], *Diccionario de símbolos*, trad. de Manuel Silvar i Arturo Rodríguez, Barcelona, Herder, 1986.

CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1992.

FREUD, Sigmund, «Lo Ominoso», *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 2009, vol. XVII, p. 217-251.

—, «Fetichismo». *Obras completas*, Amorrortu editores, 2009, vol. XXI, p. 141-152.

GABANCHO, Patrícia, «Joan Maragall, un intel·lectual davant un món que canvia» dins *El batec del temps 1860-1911*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2012, p. 69-82.

HEUSCHER, Julius E., *A Pshychiatric Study of Fairy Tales. Their origin, meaning and usefulness*, Illinois, Charles C. Thomas Publisher, 1963, p. 79-80.

KIERKEGAARD, Søren, *Diario de un seductor*, Oviedo, Losada, 2006.

LACAN, Jacques, «El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica», dins ID., *Escritos 2*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1984, vol. 1, p. 86-93.

MARAGALL, Joan, *Obras completas*, vol I i II, Barcelona, Selecta, 1960.

—, *Prosa, poesia i teatre*, a cura de Glòria Casals, Barcelona, Eds. 62, 1985.

—, *El comte Arnau*, Barcelona, Eds. 62, 1986.

—, *Enllà*, a cura de Glòria Casals, Barcelona, Eds. 62, 1989.

—, *Antologia poètica*, a cura de Sebastià Bech, Barcelona, Barcanova, 1990.

—, *Poesia. Edició crítica*, a cura de Glòria Casals, Barcelona, La Magrana, 1998.

—, *Visions & Cants*, a cura d'Ignasi Moreta, Barcelona, Hermes, 2003.

—, *El comte Arnau*, a cura de Glòria Casals, Barcelona, Educaula, 2010.

—, *Poesia completa*, a cura de Glòria Casals i Lluís Quintana, Barcelona, Eds. 62, 2010.

MARÍN-DÒMINE, Marta, *Traduir el desig: Psicoanàlisi i llenguatge*, Vic, Eumo, 2004, p. 76-83.

MILÀ I FONTANALS, Manuel, *Observaciones sobre la poesía popular: con muestras de romances catalanes inéditos*, Barcelona, Imp. de Narciso Ramírez, 1853.

MORETA, Ignasi, *No et facis posar cendra. Pensament i religió de Joan Maragall*, Barcelona, Fragmenta, 2010.

—, «Constants i evolució en el pensament religiós de Maragall», dins LLUÍS FONT, Pere, *Les idees religioses de Joan Maragall*, Barcelona, Cruïlla, 2012.

—, «Joan Maragall: poeta, intel·lectual i pensador», *Catalan Historical Review*, vol. 7, 2014, p. 169-178, [en línia] <<http://revistes.iec.cat/index.php/CHR/article/view/87575>> [Consulta: 28 de març de 2017].

NIETZSCHE, Frederich [1883-1885], *Així parlà Zarathustra*, trad. de Manuel Carbonell, Barcelona,

Quaderns Crema, 2007.

PAGÈS DE PUIG, Anicet, *Poesíes*, Barcelona, Il·lustració Catalana, 1906.

PARASSOLS I PI, Pau, *San Juan de las Abadesas y su mayor gloria el Santísimo Misterio: reseña histórica*, Barcelona, Establ. Tip. de Luis Tasso, 1874.

RIBA, Carles, *Obres completes*, a cura d'Enric Sullà, Barcelona, Eds. 62, 1985.

ROMEU I FIGUERAS, Josep [1947], *El comte Arnau. La formació d'un mite*, Barcelona, Farell, 2003.

—, *El mito de «el comte Arnau» en la canción popular, la tradición legendaria y la literatura*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Archivo de Etnografía y Folklore de Cataluña. Instituto Balnes de Sociología, 1948.

—, *Sobre Maragall, Foix i altres poetes. Assaigs i comentaris crítics*, Barcelona, Els llibres de Glaucos, 1984.

TERRY, Arthur [1963], *La poesía de Joan Maragall*, Barcelona, Quaderns Crema, 1999.

TRÍAS, Eugenio, *El pensament de Joan Maragall. La crisi espiritual de Maragall el 1907*, trad. de Jordi Maragall i Noble, Barcelona, Eds. 62, 1982.

Treball Final del Grau en Humanitats, Universitat Pompeu Fabra, juny de 2017

NORMES DE PRESENTACIÓ D'ORIGINALS

Requisits generals

- Els textos de la revista seran en llengua catalana. S'acceptaran també articles escrits en altres llengües romàniques i en anglès.
- Els textos s'enviaran a l'adreça electrònica haide@bnc.cat en format doc o rtf. Els articles s'acompanyaran d'un resum/*abstract* en la llengua original de l'article i en anglès (800 caràcters sense espais, com a model); i, també, de les paraules clau/*key words* en les llengües respectives.
- Tots els textos destinats al dossier monogràfic i a la secció de «Vària» passaran per un primer procés d'avaluació per part del Consell de redacció. Els articles acceptats passaran per un segon procés d'avaluació totalment anònim. D'aquesta fase se n'ocuparan exclusivament la Direcció i la Secretaria. Els avaluadors podran donar el vistiplau per a la publicació del text, demanar que s'hi aportin unes modificacions o, si cal, rebutjar-lo. Si les opinions dels avaluadors fossin divergents, la decisió dependrà del Consell de redacció.

Articles, entrevistes, notes i altres escrits

- **Extensió:** els textos de la «Vària» i del dossier monogràfic tindran una extensió mínima de 10.000 caràcters i una màxima de 45.000 (sense espais). Excepcionalment, s'acceptaran altres formats més breus o més llargs. Les altres seccions no tenen límit fixats.
- **Format text:** el cos del text serà Arial 10, a diferència de les notes a peu de pàgina, les citacions en sagnat de text, etc., que aniran a cos 8. Les remissions a nota a peu de pàgina es posaran després dels signes de puntuació i fora dels parèntesis.
- **Interlineat:** 1,5.
- **Citacions:** les citacions dins el text que siguin més curtes de tres línies, seran obertes i tancades amb cometes angulars («...»). En cas que hi hagi una citació interna a una altra, es faran servir les cometes altes ("..."). Les paraules estrangeres aniran en lletra cursiva.

Models de referència per a les citacions a peu de pàgina

Llibres:

D. Sam ABRAMS, *Llegir Maragall, ara*, Barcelona, Proa, 2010.

Joan MARAGALL, *Poesia. Edició crítica*, a cura de Glòria Casals, Barcelona, La Magrana, 1998.

Si hom vol especificar la data de l'edició original:

Joan-Lluís MARFANY, *Aspectes del Modernisme* [1975], Barcelona, Curial, 1984 (6a ed.), p. 53.

Arthur TERRY, *La poesia de Joan Maragall*, Barcelona, Quaderns Crema, 2000 (2a ed.) [Barcelona, Barcino, 1963].

Quan cal citar articles o capítols dins llibres:

Giuseppe GRILLI, «Teatralità e contesto erotico», dins ID., *Il mito laico di Joan Maragall*, Nàpols, Edizioni Libreria Sapere, 1984, p. 15-39.

Lluís QUINTANATRIAS, «Reflexions de Maragall sobre la ciutat, el seu creixement i els seus conflictes», dins Josep-Maria TERRICABRAS (ed.), *Joan Maragall, paraula i pensament*, Girona, Documenta Universitaria, 2011, p. 217-235 (cit., p. 224).

Tomàs GARCÉS, «El silenci d'Haydé», dins ID., *Sobre Salvat-Papasseit i altres escrits*, Barcelona, Selecta, 1972, reproduït dins ID., *Prosa completa II*, a cura d'Àlex Susanna, Barcelona, Columna, 1991, p. 234-254.

S'evitaran sempre les sigles AA.VV., DD.AA. i semblants:

Glòria CASALS, «Notes sobre les edicions pòstumes de la poesia de Joan Maragall», dins *1898: entre la crisi d'identitat i la modernització*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000, vol. II, p. 189-197.

S'intentarà posar de manera extensiva el nom de l'autor citat en la primera referència a peu de pàgina, i s'abreujarà a les següents.

Articles de revistes:

Maria Àngels ANGLADA, «La princesa Nausica: d'Homer a Maragall», *Auriga*, núm. 5, abril-setembre de 1992, p. 2-3.

Ignasi MORETA, «Enllà, de Maragall: invitació a una (re)lectura», *Revista de Catalunya*, núm. 215, març de 2006, p. 3-6.

Abreviacions més comunes:

p.: pàgina/pàgines

núm: número (de revista)

ID.

Ibid.

op. cit.

ed. cit.

SUMMARY

«El dia que la nostra independència intel·lectual siga completa, lo demás serà lo de menos». Francesco Ardolino, p. 5-6

DOSSIER

MARAGALL I EL PODER (II)

Presentation. Blanca Ripoll Sintes, p. 9

Intimacy Sheltered from Power. Antoni Mora, p. 11

Joan Maragall: A Platonic Aristocrat Concerned about the Democracy. Jordi Mir Garcia, p. 35

Maragall, Father of Catalan Poetic Language in Modernity (*Destino*, 1950s and 1960s). Blanca Ripoll Sintes, p. 47

TESTIMONIS

A Portico for Maria Mercè Marçal. Lluïsa Julià, p. 67

Joan Maragall's *Notes autobiogràfiques*. Maria-Mercè Marçal, ed. de Meritxell Matas, p. 71

In Search of an Unedited Translation by Joan Maragall. Helena Badell Giralt+, p. 93

The 7th Year of *Maragall at Home*. Josep M. Jaumà, p. 99

VÀRIA

Maragall and Vallescar House. Francesc Fontbona de Vallescar, p. 107

Estellés and Maragall: From «strict silence» to «living word». Ferran Carbó, p. 117

Criteria for Transcribing Maragallian Works. Francesco Ardolino, Glòria Casals, Ignasi Moreta, Lluís Quintana Trias, p. 129

CASA MUSEU

Francis Jammes, el noble patriarca gascó. Dolça Tormo i Ballester, p. 143

4T PREMI HAIDÉ

Adalaisal. The *alter ego* of Joan Maragall in «El comte Arnau». Irene Roig-Francolí Roselló, p. 157

Guidelines for the Presentation of Original Manuscripts, p. 195

Summary, p. 197

El número 6 de la revista "Haidé. Estudis maragallians"
s'ha publicat el dia 21 de desembre de 2017.