

## JOAN MARAGALL I EL 1906, O LA CONTEMPORANEÏTAT D'ENLLÀ\*

### EL CONTEXT DE 1906

Explica Gabriel Ferrater a la coneguda «Carta a un neòfit castellà», adreçada el 1958 a José M. Valverde, que després del canvi cap al segle XX és quan es pot parlar autènticament del començament de la literatura catalana contemporània. I, en aquest sentit, per les raons que addueix el crític de Reus ben bé podríem fer sorgir aquest naixement el 1906. «Después de toda esta gente empezó la literatura. No quiero decir que empezara la buena literatura. Aparte la cuestión de la calidad, lo que en este país inventaron Carner y Ors fue el literato como tipo social: antes, no había habido más que aficionados, y el hecho de que Maragall o los mallorquines o Ruyra realmente tengan valor no hubiera bastado para impedir lo que parecía lógico: que la literatura catalana, pasado el fervor ruralista y regionalista, terminara como un *felibrige*. A Carner y Ors, junto con Fabra, les corresponde el mérito o la culpa de que las cosas fueran de otro modo.»<sup>1</sup> Per tant, sembla més que justificat haver dedicat un homenatge als autors, intel·lectuals i obres del 1906, perquè aquest, autènticament, és l'inici de la poesia catalana seriosa i contemporània.

De totes maneres, pel que Ferrater addueix en aquest passatge, amb l'obra anterior a Maragall no bastava, primer de tot perquè considera que amb la poesia no n'hi ha prou per sustentar una cultura, i després perquè per a ell són més importants dos altres factors: en primer lloc, l'establiment d'una llengua seriosa, rigorosa i regulada, i

\*Text de la conferència llegida a l'Arxiu Maragall de Barcelona el dia 6 d'abril de 2006, en el marc de la jornada dedicada al centenari d'Enllà, convocada per la Institució de les Lletres Catalanes dins del programa de les activitats de 1906 Lletres.

1. Gabriel FERRATER [1979]. «Carta a un neòfit castellà...» (1958), *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, p. 129.

uns autors que l'adoptin com a forma d'expressió (Fabra, Carner i Ors, entre d'altres); i, a continuació, la definitiva consolidació de l'intel·lectual dins la societat catalana. No obstant això, entremig de les obres de Costa i Llobera i, sobretot, de Carner, sobresurt en aquest 1906 la publicació d'*Enllà* de Joan Maragall, un autor que, a part de servir de pont entre Verdaguer i la literatura del segle xx, planteja en aquests poemes la que podríem anomenar la preocupació més gran i característica de l'art del nou-cents, i que algú com Eugeni d'Ors va xifrar com la crisi de finals de segle.

En altres fou una repercussió catalana, agravada per l'estretor de l'ambient i per la més silenciosa tristesa de la crisi universal. Tenim un exemple d'aquestes crisis de «fi de sigle» en el cas de Mossèn Cinto. Ne tenim un altre cas en Soler i Miquel. Ne tindríem un altre, acàs, en els casos de Maragall i del nostre amic Pere Corominas si no haguessin tots dos redimit, l'un articulant el malestar, i així netejant-se'n, amb la poesia i la teoria; l'altre, canalisant la vida enèrgicament vers la normalitat política i familiar...<sup>2</sup>

Però no avancem esdeveniments, i abans d'endinsar-nos en la particularitat d'aquest aplec de poesia maragalliana, per copsar pertinentment l'abast del problema, voldria fer un repàs ràpid i sumari de les obres i els autors més representatius que han estat publicats al llarg d'aquest 1906.

#### LES PRODUCCIONS DE 1906

Si un any abans s'havia comptat amb llibres de Hugo von Hoffmannsthal, Christian Morgenstern, Richard Strauss, Paul-Jean Toulet, Rainer M. Rilke o Leopoldo Lugones, la literatura de 1906 no serà menys interessant amb publicacions signades per Amado Nervo, Giovanni Pascoli o Paul Claudel. Però si hem de ressaltar un llibre d'entre tots plegats que, precisament, dóna la mesura del gir que ha

2. Eugeni D'ORS [2005]. «Un Amiel vigatà» (3/v/1913), *Glosari 1912-1913-1914* (ed. X. Pla). Barcelona: Quaderns Crema, p. 543.

realitzat la literatura dels inicis de la contemporaneïtat, és, precisament, *El cor de les tenebres* de Joseph Conrad, amb aquesta irreprimible atracció cap a un riu del centre de l'Àfrica negra on el protagonista va a la recerca d'un personatge perdut que ha reproduït els pitjors vicis de la civilització. És aquest títol el que ens pot servir de símbol per anar enllaçant moltes de les obres que tindran alguna importància en aquests mesos, i en les quals s'abordarà un estudi del jo i de les seves interioritats, fins aleshores desconegudes o no ficcionalitzades. Pensem que si el 1902 es va donar a conèixer la història infantil d'un nen que marxava de casa els pares cap al País de les Fades per poder restar sempre infant, lluny de l'afecte humà, quatre anys després James Matthew Barrie publicarà *Peter Pan als jardins de Kensington*, en la nocturnitat d'aquest paratge de la Terra del Mai-Mai-Més («Never-Never-Never Land»). Però contraposada a aquesta obra, com a greu contrapunt, la història d'un jove abocat cruelment i sàdicament a l'aprenentatge del món dels grans: *Les tribulacions del jove Törless* de Robert Musil, una mena de relat de formació que combina els turments interiors de naturalesa moral i ideològica d'aquest cadet amb la vida brutal que viu i pateix (juntament amb altres companys) a l'internat. És quan veuen la llum aquestes obres que James Joyce feia una primera versió inicial de *Stephen Hero*, la novel·la que desembocaria més endavant en una altra novel·la de formació, *El retrat de l'artista adolescent*, i aquesta redacció es produeix immediatament després que, el 1905, vingui de donar per acabats els relats que integren *Dublinesos* –per bé que aquest títol serà publicat el 1914 per raons editorials.

Aquestes són obres prou conegudes per tothom, ja que podríem dir que per una raó o una altra formen part del cànon. Tanmateix, el 1906 també va veure aparèixer obres menys llegides però que plantegen una temàtica gens estranya a les trames a què ens té acostumat el modernisme català. Aquest és el cas de la peça teatral de Gerhart Hauptmann titulada *I Pippa balla*, on el mestre naturalista crea un drama simbolista *sui generis*, en el qual enfronta la bellesa i la puresa de la jove italiana, Pippa, a la figura d'un vell bufador de vidre de Silèsia, Huhn, una mena de gegant foll que somia haver tret del vidre

la imatge de la noia, i s'entesta a ballar amb ella una mena de dansa de caràcter simbòlic. En aquesta obra s'enfronten la brutalitat amb la bellesa, i acaba venent la primera, i Pippa es veu impel·lida a una eterna dansa mortal, barrejada amb somnis hipnòtics, possessions, i sons i visions espectrals, en la millor línia de l'expressionisme alemany. De fet, el tema de la peça teatral de Hauptmann ens apropa, ja ho veiem, als continguts exposats a *Solitud* de Víctor Català, *Josafat* de Prudenci Bertrana o bé a la «Cançó del comte Arnau».

D'aquest mateix any que centra la meua atenció és interessant citar l'obra d'un autor molt menys conegut, el poeta i narrador suís Carl Spitteler (1845 – 1924). Aquesta és una figura inclassificable que malgrat l'època no rep la influència de Nietzsche: si bé fa una primera obra d'inspiració naturalista (*Conrad, el lloctinent*, 1898), el 1906 publica *Imago*, una novel·la notablement autobiogràfica plena de somnis de tonalitat eròtica. És el relat d'un amor desafortunat, i la lluita interna entre la realitat i la fantasia, quan el protagonista torna al país d'origen per retrobar-se amb una antiga estimada que ja està casada i té un nen. Viktor ha convertit la dona, Theuda, en una mena de Beatriu, i n'ha construït una imatge celestial, i ideal, que anomena Imago, i a la qual contraposa una mena d'*alter ego* terrenal que anomena Pseuda. Aquesta multiplicació de personatges i de projeccions provoca que en molts passatges assistim a drames interiors del protagonista entre el jo, el cor i la dona ideal. Els psicoanalistes de l'època, i més concretament Sigmund Freud, es van interessar immediatament per aquesta obra i la van interpretar. Pensem que del metge vienès és *La interpretació dels somnis*, publicada el 1900, i de quatre anys després la *Psicopatologia de la vida quotidiana*, i s'havia de sentir atret per un personatge que creu que les aparicions són crucials sobre la seva vida, perquè com el protagonista indica «¿No tenen alguna cosa d'aparicions els somnis, els records, el reflex d'un rostre estimat, la resplandor d'una visió en l'ànima de l'artista?»<sup>3</sup>

3. Carl SPITTELER [1982]. *Obras escogidas: El teniente Conrad, Imago, Narraciones breves*. Madrid: Club Internacional de Libro-Aguilar, p. 129.

També, pel que fa al 1906, cal consignar l'aparició de *La sandàlia alada* (*La sansale alièe*) d'Henri de Regnier, que a partir d'aquest llibre perd els tons mallarmeans i simbolistes i retorna a la influència parnasiana d'un Heredia que ja havia estat important per a ell. A més, cal no oblidar que aquell mateix any el poeta italià Giosuè Carducci rebria el premi Nobel de literatura. Tanmateix, no podem relacionar l'obra ni el pensament de Maragall amb cap d'aquestes dues darreres figures poètiques, perquè la seva estètica es troba lluny d'aquestes tendències. El pensament literari i les bases artístiques del poeta català cal situar-les dins de l'aparició del simbolisme a partir de 1880, quan es produeix una crisi del naturalisme, del model positivista, i sembla recuperar-se una certa tradició romàntica però transfigurada i modernitzada. Amb les següents paraules es refereix, el 1910, el pare del noucentisme a aquest finisecular període estètic europeu.

La última desena del segle XIX presencià, un poc pertot arreu, l'espectacle d'una confusió estètica, que no semblarà de segur desprovisada d'interès al futur historiaire de les corrents espirituals de la època. L'essencial parentiu entre el romanticisme i el realisme no es vege encara allavors prou clarament. L'abjecció metafísica continuava. Per manca d'aquella comprensió, el nou idealisme va córrer perill d'abandonar la bona via empresa —que anava de Schiller a Goethe— i de recaure en les tenebrors romàntiques. Lo que, ab terminologia curiosa, fou qualificat de «decadentisme» constitueix la manifestació característica d'aquest moment. Lluiten en el decadentisme una cega força atreta follament pels pitjors abims, ab una mena d'instint subterrani i segur que fa avançar a l'artista mateix —quan en realitat ha merescut el nom d'artista— vers humaníssimes serenitats.<sup>4</sup>

Contra la grolleria i la insignificança d'aquest realisme extrem s'oposava una reivindicació de l'art i de la poesia. L'evolucionisme i

4. Eugeni D'ORS [2003]. «Notes sobre novíssima literatura alemanya, v» (9/XI/1910), *Glosari 1910-1911* (ed. X. Pla). Barcelona: Quaderns Crema, p. 346.

el científisme retrocedeixen davant de l'avanç del misteri, i des d'aleshores per a moltes ànimes sensibles la realitat va més enllà del que la raó pot revelar-nos, i és que la ciència havia fracassat en no donar als individus la certesa absoluta ni la perfecta felicitat. La reacció del simbolisme apareix contra les formes fixades i marmòries del parnassianisme i contra els procediments fotogràfics de la prosa naturalista, i els poetes que l'impulsaran demanaven somnis i música. Però cedim la paraula a Maragall, que el 1901 es va queixar de la concessió del Premi Nobel a Sully Prudhomme i va carregar contra les destacades figures poètiques de la seva època en un article titulat «Un premio al idealismo».

Sully Prudhomme pertenece a la generació literaria que representa el doloroso choque entre el idealismo romántico y el positivismo seudocientífico del siglo XIX. Los poetas que florecieron en aquella época sintieron vacilar, derrumbar-se el ideal romántico a la arremetida positivista que quiso satisfacer al espíritu humano con la mera apariencia de las cosas materiales. Y como esta apariencia no podía bastar al anhelo del espíritu humano, y mucho menos al anhelo de los poetas, pero sí había bastado a destruir el ideal anterior, de ahí una generación literaria dolorida y desesperada.

En España, Núñez de Arce es la más alta figura de aquel dolor y de aquella desesperación, como más cerca de nosotros lo fue Bartrina; Italia tiene su Carducci; Francia, Sully Prudhomme. Sólo que según el temperamento nacional y personal de cada uno de estos poetas, el conflicto tomó fisionomía especial en su obra respectiva. Núñez de Arce se queja gritando; Bartrina quiere disimular su dolor bajo una máscara de frío escepticismo; Carducci blasfema; Sully Prudhomme llora con elegancia y quiere consolarse a fuerza de refinamiento y distinción.<sup>5</sup>

Aquesta opinió maragalliana no quedava circumscrita a la poesia de l'època, sinó que també es manifestava en el terreny narratiu.

5. Joan MARAGALL [1961]. «Un premio al idealismo» (19/XII/1901), *Obra completa*, II. Barcelona: Selecta, p. 169.

L'autor català desmereix els darrers quatre títols que l'editorial barcelonina Henrich havia publicat durant el 1902 a la col·lecció «Biblioteca de novelistas del siglo XX», d'on destacaven la schopenhaueriana *La voluntad* d'Azorín (que per a Maragall és una «serie de lucubraciones sobre cosas muy diversas y muy abstractas, sin otra unidad que una sombra de acción entre sombras de personajes»)⁶ i aquell «estudio sobre educación, que a los ojos de la mayoría de los lectores sólo se salva, en cuanto novela, por el hondo sentido de la vida, y grandísimo ingenio de su autor»: a saber, *Amor y pedagogía* d'Unamuno. No interessa al poeta barceloní aquesta mena de naturalisme modernitzat, travessat de pensament nou dels autors de la *Generación del 98*, pel fet de ser massa programàtic i encarcerat intel·lectualment. L'esperit de la seva crítica queda justificat a les paraules finals del seu article: consisteix a «estimular a los demás y a nosotros mismos a avanzar siempre en busca de la luz, de la pureza artística, que nos atrae por encima de todo, como una esperanza de redención de todo lo demás».<sup>7</sup>

#### L'ESTÈTICA DE MARAGALL

El poeta barceloní acusava els novel·listes moderns d'escriure partint d'un concepte, fet que per a ell els llimava espontaneïtat i percepció directa i subjectiva de la realitat, que és el més important per a la creació artística: «Los modernos autores de novelas, influidos por la fuerte preocupación filosófica y moral, característica de una época de desorientación en la moral y en la filosofía, no aciertan a ver la realidad en su artística pureza, e informan sus obras en apriorismos abstractos o en moralejas que quitan al espectáculo de la vida su frescura, y apasionan antiartísticamente al lector o le aburren lanzándolo al extremo opuesto, a la mera distracción, al frívolo interés de la novela *noveltesca*, artificio de la imaginación que sólo puede producir el va-

6. *Ibíd.* «Sobre novelas» (1/1903), p. 206.

7. *Ibíd.*

cío del espíritu.»<sup>8</sup> Per a Maragall no hi ha cosa més poc sincera que l'escriptura d'un llibre, i més quan aquest ens posa mediacions amb la directa contemplació de la natura i amb el gaudi de les seves gràcies. Com diu a «El libro ideal» (1903), fer un llibre pot constituir una taca per a qui l'escriu, però també per a qui el llegeix, perquè condiciona i allunya la seva relació amb la realitat; és per això que Maragall explicava en aquest article que li agradava començar l'any amb la taula sense cap llibre, perquè així podia entrar en els mesos nous «sin velos en los ojos, sin cristales de aumento ni de disminución, sin transparentes de colores claros u oscuros. Los hombres y las cosas, vistas directamente, a su luz natural, con la vista mía tal como Dios me la dio: así me gusta entrar en el año nuevo: empezando la vida otra vez».<sup>9</sup> Aquesta connexió prístina amb el món i els seus objectes, que a vegades sembla estar condicionada per una actitud sagrada o visionària, pot ser abonada per un bon llibre, però sempre representa una separació respecte al món, la vida, que en definitiva és allò que defensa i per a l'experimentació de la qual val la pena seguir actiu.

Gran cosa es un libro bueno: ayuda nuestra visión con la ajena, la multiplica y enriquece; pero, por bueno que sea, no sé qué tiene de muerto, de definitivamente limitado e inmóvil, que se me figura siempre, no una luz viva, sino un reflejo; no sólo un ojo, sino un cristal; no una voz, sino un eco. Gran cosa son las epístolas de San Pablo, pero ¿qué en comparación con lo que debió ser la voz viva de San Pablo, su acción y sus ademanes? Gran cosa es la *Divina Comedia* de Dante, pero ¿qué en comparación con las visiones de Dante? [...] Y ya no digo cuando el libro es reflejo de reflejos, eco de ecos, sombra de sombras. ¡Cuánto más no vale entonces la contemplación directa de la vida, por humilde que sea, la conversación con el hombre que pica piedra en la calle, el cual no es un reflejo, el cambio de balbuceos con un infante!<sup>10</sup>

8. *Ibíd.*

9. *Ibíd.* «El libro ideal» (8/1/1903), *Obras completas*, II. Barcelona: Selecta, p. 206.

10. *Ibíd.* p. 207.



D'aquestes paraules es despren que contràriament al comportament romàntic que va exposar Friedrich Schiller al seu famós assaig, el qual va buscar un retorn a la natura de forma sentimental perquè no podien evitar ser conscients de la poderosa cultura classicista que els havia format com a individus i que els enganyava, Maragall proposa una estètica de retorn ingenu cap a l'exterior per tal de sentir l'impuls de la vida, la força de l'existència. I en aquest sentit es malia de les formes literàries perquè, al capdavant, són una barrera. Ell només entén com a òptima la connexió entre esperits, el de l'autor i el del lector. És clar, però, que no podem titllar d'inconscients els seus pressupòsits estètics, atès que molts dels principis artístics i poètics són compartits *grosso modo* per diferents autors que van néixer al voltant de 1860. En són exemples Richard Dehmel (1863 – 1920), Miguel de Unamuno (1864 – 1936), A. E. Housman (1859 – 1936) o William Butler Yeats (1865 – 1939). En aquests creadors de la seva època trobem el mateix rebuig al positivisme de l'art i de l'existència, i una recuperació de la suggestió de la vida i de la bellesa que aquesta formula a través de la poesia. Pensem que el 1903 W. B. Yeats va escriure un assaig poètic titulat «El simbolisme de la poesia»; i en un passatge concret d'aquest text també s'expressa l'escriptor irlandès en uns termes prou semblants als que feia servir Maragall.

Si els homes acceptessin la teoria que la poesia ens emociona a causa del seu simbolisme, quins canvis s'haurien d'esperar en les maneres de la nostra? Un retorn a la manera dels nostres pares, el rebuig de les descripcions de la Natura per l'interès cap a ella mateixa, prescindir de tot el que és anecdòtic i de preocupar-se de l'opinió científica que amb tanta freqüència va ofegar la flama central de Tennyson, i de la vehemència que pretendria fer-nos fer o no fer determinades coses [...]. Mitjançant aquest canvi d'essència, mitjançant aquest retorn a la imaginació, mitjançant aquesta comprensió que les lleis del món només poden coartar la imaginació, es produiria un canvi d'estil, i llançaríem fora de l'autèntica poesia aquells ritmes enèrgics, que semblen d'home que corre, que són una invenció de la nostra volun-

tat, que té sempre els ulls posats en alguna cosa que és necessari fer o desfer; i buscaríem aquells altres ritmes ondulants, que són l'encarnació de la imaginació, que ni anhela ni avorreix, perquè ha acabat amb el temps i només desitja contemplar alguna realitat, alguna bellesa; i no seria possible ja per a ningú negar la importància de la forma, en tots els seus gèneres, perquè, si és possible exposar una opinió o descriure una cosa encara que les vostres paraules no hagin estat ben escollides, no és possible donar cos a coses que es mouen més enllà dels sentits, a menys que les vostres paraules siguin subtils, tan complexes, tan plenes de misteriosa vida, com el cos d'una flor o el d'una dona.<sup>11</sup>

Anys després, el 1933, també un altre autor coetani de Joan Maragall (encara que viuria uns anys més), A. E. Housman, va dictar una conferència titulada «El nom i la natura de la poesia» en què mostra una concepció de l'art relativament pròxima al poeta irlandès i al creador català. Housman, després de constatar que el primer impediment per poder discutir la natura de la poesia és la seva vaguetat, i d'admetre que el nom de poesia podia circumscriure's al concepte de discurs versificat, afegeix que «Hi ha una concepció de poesia que no es satisfà amb el llenguatge pur i la versificació líquida, amb el simple i, per dir-ho així, descolorit plaer que es poden permetre, però implica la presència en ells d'alguna cosa que mou i toca d'una manera especial i reconoscible [...]. I penso que transfondre [*transfuse*] l'emoció –no transmetre el pensament sinó alçar-se en el sentit del lector una vibració corresponent a la que va ser sentida per l'escriptor– és la funció peculiar de la poesia».<sup>12</sup>

Però les arrels de la lírica maragalliana van beure d'un mantell freàtic que ens porta cap a una tradició centreeuropea. Recorda Manuel de Montoliu al pròleg de la traducció catalana de les poesies de

11. W. B. YEATS [1962]. «El simbolismo de la poesía» (§ V) (1900), *Teatro completo y otras obras* (trad. A. Lázaro Ros). Madrid: Aguilar, p. 1200-1201.

12. A. E. HOUSMAN [1933]. *The Name and Nature of poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1945, p. 11-12.

Richard Dehmel que la renovació de la lírica alemanya romàntica va anar a càrrec d'un escriptor poc conegut entre nosaltres, Detlev von Liliencron, i que «ell fou el fundador d'aquesta escola, que amb tanta justesa ha definit Carl Lamprecht, com la de l'“impressionisme idealista” o encara millor, de “l'idealisme psicològic-impressionista”», que ha donat als pobles de llengua alemanya poetes tan preclars com Stephan George, Hugo von Hoffmannsthal, Leopold Andrian, Richard Perls, Max Dauthendey i Ludwig Klages, és a dir, el grup que s'aplegà des de 1892 al redós de la famosa revista *Blätter für die Kunst* (Fulls d'Art)». <sup>13</sup> Montoliu apunta que els corrents lírics de final de segle van ser fortament influïts tant per la poesia francesa com per la incidència de pràctiques que fins aleshores havien pertanyut a l'àmbit artístic i pictòric, però la poesia alemanya va contrastar aquest fort referent extern amb la reivindicació de la pròpia tradició nacional, i mitjançant l'assimilació del pensament de Nietzsche –com perfectament es nota en la lírica de Liliencron. Aquest vitalisme nietzscheà i el caràcter instintiu i espontani de la seva poesia també havien estat remarcats anys abans per Eugeni d'Ors, que en una de les seves glosses sobre literatura alemanya copiava un dels seus poemes i provava de descriure l'estil de Liliencron i d'equiparar-lo a altres poetes europeus. «La música ve ab aquesta poesia de Liliencron, creadora de ritmes nous, fàcils i lliures... Liliencron representa una mica, dins la moderna literatura alemanya, lo que Verlaine per a la poesia francesa, lo que Joan Maragall dins la nostra. És el lliberador, darrera del qual s'obre un nou cicle. És també el llicenciós, el desigual. També en podríem dir, en cert sentit, el corruptor...» <sup>14</sup>

És interessant que Xènius equipari la lírica de Liliencron a la de Maragall, entre d'altres raons perquè ens ajuda a comprendre, en negatiu, l'estètica de l'autor català. Tinguem en compte que en la ma-

13. Manuel de MONTOLIU [1918]. «Prefaci» a Richard DEHMEL [1918]. *Poesies* (Trad. J. Lleonart). Barcelona: Publicacions de «La Revista», p. 9.

14. Eugeni D'ORS [2003]. «Notes sobre novíssima literatura alemanya, IV» (8/XI/1910), *Glosari 1910-1911*, p. 345.

teixa *glosa* l'assagista noucentista ens recordava que Liliencron i els poetes de la seva generació van combatre a favor del naturalisme, tot i que de seguida van superar aquesta estètica, i van permetre que un nou ideal i una nova poesia s'obris pas tot liquidant l'herència romàntica i arribant als nostres dies. Aquesta evolució de la lírica alemanya li servia a Xènius per presentar una nova generació poètica que no hagués estat possible sense l'alliberament que van portar a terme Liliencron i Nietzsche; «però els lliberats no beuen doctrina únicament d'ells, sinó que remunten sa fidelitat fins a l'avi Goethe. Un nou classicisme s'imposa. El triomf és per a la que s'anomena "la forma". Els exemples més forts i característics d'aquest moment, que és el que vivim, els trobem en els poetes Richard Dehmel, Stefan Georges i Hugo von Hofmannsthal».<sup>15</sup>

#### LA PARTICULARITAT D'ENLLÀ

Són aquests principis estètics i aquest esperit d'època, compartit per altres autors, els que trobem en aquest volum poètic de 1906 del poeta barceloní. Com estableix clarament Glòria Casals a l'edició crítica de la *Poesia* de Maragall, a principis de 1904 ja té la idea d'un nou llibre que ha de contenir la segona part d'«El Comte Arnau», i el volum està confegit a principis de l'any següent, per bé que espera fer-lo conèixer a finals d'any, encara que serà la data de 1906 en què veurà la llum definitivament.<sup>16</sup> Però això no vol dir, precisament, que en aquest nou aplec reculli tots els poemes que té escrits en aquesta època, és per això que pot ser instructiu, per delimitar la naturalesa del llibre, que observem un moment els «penediments» (per dir-ho amb la terminologia que la història de l'art ha utilitzat per parlar de la pintura de Velázquez). Tres, per exemple, són els poemes redactats al llarg de 1904 i que podrien haver tingut cabuda perfectament

15. *Ibíd.*, p. 346.

16. Glòria CASALS. «*Enllà: Gènesi, estructura i recepció*» dins Joan MARAGALL [1998]. *Poesia*. Barcelona: La Magrana, 1998, p. 590.

al llibre: «La ginesta» (29/v/1904), «Himne a la senyera» (Juny 1904) i «Als felibres provençals». Si bé els dos darrers tenen un caire més circumstancial, lligat al cinquantenari dels Felibres i a l'Orfeó de Cassà de la Selva, tots tres adopten un to hímic: d'imprecació respectiva a les ginesteres –amb un clar regust leopardià–, als que escolten l'orfeó Catalunya –ja que ells s'apropien d'aquest «Himne a la senyera»–, i als «Germans grans» provençals «En el cinquantenari del Felibrige, 1904».

El to d'*Enllà* és més profund i íntim, i si bé podem trobar-hi poemes ocasionals, el fet que els desencadenarà tindrà un caràcter personal, i no pas social. D'aquí la lògica de la seva exclusió. De 1905, data l'«Himne de l'arbre fruiter», que amb un marcat esperit musical es converteix en un himne de treball de caràcter col·lectiu en què el jo poètic és plural («Cantem plantant...»). Malgrat tot, pel contingut del poema hi ha uns versos que són escrits el 1905 i que per coherència temàtica podrien haver entrat al volum, i és la peça titulada «Havent sentit Beethoven (Per Miecio Horzowzky, infant)». La puresa anhelada de l'ésser que Maragall sempre buscarà a la natura la troba, en aquest cas, en havent sentit interpretar una peça de Beethoven per un nen, i la seva innocència expressiva el commou i reconeix un episodi de vida autèntica.

Has tornat a ensenyar-me la puresa.  
Del tot jo no l'havia desapresa  
(no del tot, criatura, no del tot);  
però ara, als meus anys, la saviesa  
de tornar a ésser nin, amb la riquesa  
de tot lo món a dintre, jo l'he entesa  
per tas mans, criatura, per ton cor.<sup>17</sup>

Si per data i temàtica el podria haver incorporat al volum de 1906, ja que és un estímulo extern que el condueix enllà del seu ésser

17. Joan MARAGALL [1947]. «Havent sentit Beethoven (Per Miecio Horzowzky, infant)» (1905) dins *Poesies*. Barcelona: Edimar, 1947, p. 245.

terrenal, potser el desestima perquè explica un episodi on hi actua gent, és una circumstància social, malgrat ser un nen que en la seva ingenuïtat és capaç de transportar-lo estèticament i metafísicament. A *Enllà*, tanmateix, Maragall sempre buscarà aquesta sublimació de l'ésser, aquesta elevació i reconstrucció del jo a través d'un element natural, inert (la visió de l'enterrament de Verdaguer) o espectral (el comte Arnau i Adalaisa).

Per aquesta mateixa raó, podríem pensar que el poema «Gener» (datat l'1 de gener de 1905) hauria estat ben acollit dins la primera part dels poemes que presentaven observacions naturals, si no fos perquè l'actitud del jo poètic és tota una altra, la de conciliació amb el natural i amb el present (molt clàssica aquesta, d'altra banda), i l'adopció del paisatge ciutadà com a marc de descripció externa.

La curva de cel freda, envideïda  
tota regalant de lluna, inonda  
de blancors la ciutat, atapeïda,  
que ara es veu tota estesa i adormida...  
La veu del mar se sent fonda.  
Una mena de cosa esporuguida  
travessa, diminuta, la gran plaça  
un moment... I altre cop, blanques, desertes  
resten les places... i en les branques ertes  
ni un estremiment... res. Glaça.<sup>18</sup>

Aquest és un poema on sembla que Maragall recordi que aquell mateix 1905 va sortir publicat *El llibre de les hores* de Rainer M. Rilke, i que al cap de dos anys havia d'aparèixer el primer lliurament dels *Nous poemes*. Ho diré d'una altra manera, perquè se m'entengui clarament, és un poema que prefigura l'estil i la manera de Josep Carner. El to d'idil·li ciutadà d'aquests versos contrasta amb la impressió que *Enllà* provoca en l'Eugeni d'Ors, i que descriu al *Glosari*.

18. *Ibíd.*, «Gener», p. 166.

¿Entendreu tota la meva emoció davant d'Enllà d'en Maragall, quan us hagi dit que és una obra que em torba i –literalment– m'es-panta?... Quin llibre! Per ventura mai la paraula humana hagi arribat a tants solemnes extrems com en ell... –De vegades –haig de confesar-ho–, no sé pensar sense terror en el destí del nostre poble, obligat a sostenir, sobre la seva pobra normalitat, tan precària, el pes i la grandesa i la glòria d'aquestes sublimes anormalitats: la Sagrada Família, la poesia maragallena...<sup>19</sup>

Malgrat el que es podria pensar d'aquesta impressió que expressa l'estranya emoció que *Enllà* ha produït a Eugeni d'Ors (o potser per aquesta mateixa voluntat subjectiva), aquest volum de 1906 és l'obra més volgudament personal de Maragall, fins al punt que convinc amb Glòria Casals que es tracta d'autèntica «poesia diarística»,<sup>20</sup> per bé que només apareix l'expressió «Fulls de dietari» –premeditadament, i potser amb això ja n'hi ha prou– al poema «Els ametllers». Per molt que Maragall adopti un to intimista i autobiogràfic en els poemes realistes i immediats que enceten el llibre, aquests representen els temes propis de la seva lírica, i així les *Obres completes* que prepararien els hereus per blocs temàtics ens ho mostren. A la secció *Les muntanyes* van a parar: «Del Montseny» i «Del Montjuïc. En la tomba nova d'en Verdaguer»; juntament amb «Les muntanyes», «Retorn», «Represa» i «Glosa». A la secció *Vistes al mar* el poema que li dona nom. A la secció *El pas de l'any*, «Els ametllers». I, finalment, a la secció *Visions* la continuació d'«El comte Arnau»: «L'ànima», «La cançó del comte Arnau» i «Escòlium». Potser l'única secció que no queda representada en aquest llibre, per la seva naturalesa específica, introspectiva i personal, és la de caràcter més expansiu, joiós i social: per les raons abans esmentades exclou els himnes d'aquest volum i cap dels poemes són recollits a *Cants*. Mal-

19. Eugeni D'ORS [1996]. «Enllà i la generació noucentista» (1906), *Obra catalana completa. Glosari 1906-1910* (ed. X. Pla). Barcelona: Quaderns Crema, p. 170.

20. Glòria CASALS [1998], *Op. cit.*, p. 593.

grat tot, cal tenir present que el to de «Represa», quan fa una invocació a diferents accidents naturals, té alguna clara ardidesa que, tanmateix, no podem confondre amb una actitud hímnic, sinó més aviat amb l'eufòria d'haver-se fusionat amb la natura i amb el seu misteri ocult a «Les muntanyes», a través d'una transsubstanciació: «tot semblava un món en flor i l'ànima n'era jo».

És potser en aquest sentit, de poesia personal, autobiogràfica i interna, que aquest volum ens pot fer pensar en un llibre de poemes publicat el mateix any a Itàlia i signat per Arturo Graf (1848 – 1913) amb el títol *Les rimes de la selva*, amb tot de poemes dedicats a les ombres, els silencis i l'ànima oculta de la Selva Negra –com resa la dedicatòria del llibre–, amb agres negacions i fatigosa esperança, i del qual Pirandello va dir que de l'ànima tenyida dels records del passat fan minvar les coses, com d'un dia llunyà, i neixen descripcions velades per una boira de malenconia, però tot guardant la netedat dels contorns. Historiador i poeta italià influït per Leopardi i pel romanticisme alemany, Arturo Graf va morir el 1913 i va ser aleshores quan Eugeni d'Ors li va dedicar una de les seves *gloses* necrològiques. «Arturo Graf era prou bé el poeta de Torino; la dignitat de sa tristesa recordava exactament aquells amples carrers oberts a la muntanya i aquells grisos arcs.» El pare de *La ben plantada* el qualifica de poeta melancòlic, però tanmateix de «bon poeta», i és que «el pessimisme d'Arturo Graf tenia jo no sé quina torbadora i malalta sentor de Orient: Hi ha una nota panteista, desolada, en la seva poesia que no té Leopardi, a pròpiament dir. Leopardi fou un pagà, Graf més aviat un budista. La fatalitat en l'un és “Moire”, “Kerme” en el segon.»<sup>21</sup> Els tons pregons i instrospectius de *Les rimes de la Selva*, i la duplicitat del jo que dialoga amb altres projeccions d'ell mateix es poden percebre a «Alla cara anima» o «Alla mia ombra». De fet, el paisatge que descriu a «A madre Natura» o «Alla Selva» li serveix per entrar en contacte quasi místic amb la natura i poder reflexionar a propòsit de la condició de l'ésser, el jo poètic es troba enmig del

21. Eugeni D'Ors [2005]. «Arturo Graf» (17/vi/1913), *Glosari 1912-1913-1914*, p. 597.



«Silenzio» i va «Sognando ad occhi aperti», i això fa que sorgeixi més d'un «Momento melanconico» (tots aquests títols de poemes del llibre).<sup>22</sup>

Però si un poeta exemplifica el canvi i les contradiccions d'aquest any 1906 és Sergio Corazzini, que és capaç d'escriure un poema semblant al de «Gener» que hem llegit més amunt (concretament el «Sonet de la neu», inclòs a *Les aureoles*), i que al llarg d'aquells mesos va publicar tres llibres, tres cants del cigne abans de morir el 1907: *Petit llibre inútil*, *Elegia* i *Llibre per a la nit del diumenge*. El to d'aquests títols és marcadament meditatiu (tot i que es jugui amb la poesia dialogada) i tenyit d'un cert aire decadentista i crepuscular. Amb tot, un equivalent més exacte de les propostes líriques maragallianes el trobarem en la tradició alemanya, tal com hem vist que anotava anteriorment Eugeni d'Ors. L'autor de *Nausica* representa un bon exemple de combinació i transició entre el romanticisme i el classicisme, no sols com a traductor de Novalis, sinó també dels pensaments i poemes de Goethe. De manera que és innegable que la funció que va exercir Liliencron per a la poesia alemanya encaixa perfectament amb la que va ser reservada al poeta barceloní, però la lírica de l'autor alemany sembla que no acaba de coincidir del tot amb la maragalliana, potser perquè el seu estil s'aproxima al menys neoclàssic dels poetes joves que d'Ors reconeix com els successors contemporanis d'aquella vella estètica. És l'estil de Richard Dehmel, que pren una tercera via (diferent de la de George i Hofmannsthal), i que representa una síntesi de totes aquestes estètiques, el que més pot fer pensar en la lírica de Maragall. Pensem que Montoliu ens recorda, d'altra banda, que el pensament de Dehmel no acabava d'encaixar amb els tons d'aquesta generació finisecular aplegada al voltant de la revista *Blatter für die Kunst*, perquè «Al fort sentit de la realitat, a la insadollable joia de viure pur de Liliencron no pot ésser oposat contrast més violent que el sentit altíssim d'idealitat, el sentiment tràgic de la vida, la tortura i la violència de l'Expressió i el vèrtic de les al-

22. Arturo GRAF [1915]. *Poesie (1893-1906)*. Torí: Ermanno Loescher, 1915, p. 307.

tures i dels abismes del pensament humà que trobem en els versos de Dehmel».<sup>23</sup> En la traducció que Josep Lleonart va preparar el 1918 per a les Publicacions de «La Revista» veiem representat el vitalisme nacional i la força de Dehmel amb poemes com «Al meu poble», «Pro patria», «Divisa de combat», «Impuls», «Fermança» o bé «Cançó alemanya», la primera estrofa de la qual resa el següent:

Vull cantar de l'esperit  
fort de l'Alemanya.  
Poble, si ell t'ha posseït  
la terra pren ales.<sup>24</sup>

Xènius ens recorda que Dehmel és considerat a Alemanya un poeta decadent, i potser per aquesta raó un creador desigual tot i ser un gran poeta, «a voltes escandalosament inferior, però mai indiferent»;<sup>25</sup> tanmateix, «és tal vegada el poeta més fort, més decisiu i altament líric. La passió i el ritme formen en sa poesia una cosa clara. La llengua alemanya surt de la seva cançó més lliure i més rica alhora».<sup>26</sup> Tot i aquesta força, i aquest estret lligam amb la literatura nacional, quan l'estètica d'aquest autor recorda la poètica d'*Enllà* és quan els seus versos adquireixen tons més pregons, ja que per a Montoliu

La seva obra és un lluitar incansable per l'expressió de les coses inefables del món i la vida humana. La seva ànima, nòrdica fins a la rel, corre assedegada a l'encontre de tots els caires del gran misteri de l'existència. Pocs poetes com ell han assolit aquesta formidable solennitat amb què Dehmel canta la tragèdia de l'amor, del dolor i del destí. Ell ha recorregut tota l'escala de l'humà, des de les pregoneses

23. Manuel de MONTOLIU [1918], «Prefaci» a Richard DEHMEL [1918]. *Poesies*, p. 11.

24. Richard DEHMEL [1918]. *Poesies*, p. 50, v.1-4.

25. Eugeni D'ORS [2003]. «Notes sobre novíssima literatura alemanya, v» (9/XI/1910), *Glosari 1910-1911*, p. 346.

26. *Ibid.*

de l'orb instint fins a les sublimitats lluminoses de la intel·ligència redemptora. Complexe, torturat, en perpetua lluita per la vida intensa de l'esperit, és el seu sentiment còsmic que domina i arrossega, com un brunzent terbolí, un tempestuós amor a l'univers.<sup>27</sup>

Poden ser característics d'aquest biaix ombrívol i misteriós poemes com «Veu en la foscor», on el jo poètic prova d'esbrinar què és i de qui és el plany gemegador que sent en la nit, i que acaba conclouent que «Un cor deu planye's no sé on»,<sup>28</sup> i que fàcilment podem concloure que mitjançant un procés de distanciament el que està expressant és el dolor del seu interior. O fins i tot composicions com «L'arpa», que reprèn el tòpic romàntic de l'arpa eòlica (i que també va tractar Arturo Graf en un poema homònim de *Les rimes de la Selva*):<sup>29</sup> el poema comença descrivint un cel que resigna tempesta («L'alta pineda és plena de neguit; / van en rua pel cel les nuvolades»)<sup>30</sup> i immediatament el vent comença a fer moure les branques, l'arpa eòlica, que és equiparada a la mà d'un déu que fa sorgir un so que reconeix com a impetuós i propi.

I d'aquesta arpa en surt un so eternal  
que va de vent a vent com una crida;  
la porto al cor des del meu temps vernal  
la veu del bosc, i prou que l'he capida.<sup>31</sup>

El jo poètic de Dehmel reconeix una música llunyana que identifica amb el tot primigeni i inicial al qual va pertànyer. Al darrere d'aquests poemes hi ha una concepció romàntica del poeta i de la natura, com a fill expulsat d'aquesta edat d'or d'unió de l'ésser amb l'univers i l'etern. El jo poètic cerca en va aquesta fusió impossible

27. Manuel de MONTOLIU [1918]. «Prefaci» a Richard DEHMEL [1918]. *Poesies*, p. 11.

28. Richard DEHMEL [1918]. *Poesies*, p. 28, v. 10.

29. Arturo GRAF [1915]. *Poesie (1893-1906)*, p. 432.

30. Richard DEHMEL [1918]. *Poesies*, p. 44, vv. 1-2.

31. *Ibid.*, p. 45, vv. 26-29.

d'assolir, aquest ideal de plenitud, per això només reclama que el món li doni prou força per restar sol, sense abastar aquest sadollament del desig davant les «Hores d'angúnia» (un altre dels títols dels poemes de Dehmel).

#### LA CONTEMPORANEÏTAT D'ENLLÀ

Amb tot, però, l'autèntica contemporaneïtat d'*Enllà* són els poemes del cicle d'«El comte Arnau», perquè s'hi plantegen dos temes que estan completament lligats amb la modernitat del segle XX: d'una banda l'actualització simbolista del tema romàntic de la redempció a través de la bellesa i de l'art, i d'una altra el problema de la formulació literària de la subjectivitat del creador. Anem a pams: pel que fa al primer tema és interessant resseguir al llarg dels articles de Maragall com es va expressant aquest concepte de l'ideal femení com a via que té l'artista per transcendir la vida terrenal. Si bé s'ha exposat pertinentment que el coneixement de Novalis va ser central per a formular aquest tema i per a realitzar la versió d'*Enric d'Ofterdingen* (entre el mes de març de 1904 i el desembre de 1906), aquesta és una temàtica que el poeta trobarà en altres obres. El 1904, en plena redacció d'*Enllà*, i després de rellegir *Don Quijote*, Maragall compon un article titulat «Comentario» on s'ocupa del passatge en què l'*hidalgo* castellà arriba de matinada al Toboso a la recerca del palau on viu Dulcinea, i aturat davant d'un cementiri cerca infructuosament la seva estada. És l'ideal femení en el moment de ser assolit, i així el descriu el poeta català:

Después de tanto suspirar por la lejana Dulcinea, aquella Dulcinea de cabellos como rayos de sol, de ojos verdes como el mar, tez de alabastro y boca de rosa, vestida con finísimas telas bordadas de oro, cubierta de piedras preciosas, suprema en gracia y en nobleza, aquella Dulcinea infinitamente más real que la vaga sombra de carne de cualquiera rústica Aldonza Lorenzo; después de tanto penar por ella en la ausencia, de ser su imagen asunto de continuo ensueño, alma de

tantas empresas, consuelo de tantas tribulaciones y objeto final de toda esperanza.<sup>32</sup>

L'autor barceloní ens exposa, dins la dinàmica de pensament d'un cavaller com Don Quijote, com funciona el seu sistema vital, el qual supedita tot el sentit de la seva vida a la veneració de la bellesa de l'ideal femení (fins a cert punt, tal com succeïa a l'obra de Carl Spitteler, *Imago*). El dia de Sant Esteve de 1905 redacta un article titulat «La segunda fiesta» en què reivindica l'existència d'una pau interior de l'individu, que «llevamos dentro de nosotros mismos, en nuestra parte inmortal, y no hay guerra que la destruya»,<sup>33</sup> i que es retroba en el delit ideal d'una edat d'or inabastable que no sabríem com prendre'ns si arribés. Maragall ha exposat aquest momentani solaç i pau interior en els primers poemes del llibre, davant de la contemplació nua i sincera de la natura, però també en els versos del cicle d'«El comte Arnau» indica que s'assoleix a través de l'ideal femení. I per això, el primer dia de l'any de 1906 –un cop ja ha acabat la redacció d'*Enllà*–, tot comentant *La vida nova* de Dante, ens ofereix un comentari «humà, massa humà», extensible a tota la humanitat, i que gairebé podem prendre com una glossa teòrica a «El comte Arnau».

Afortunado sería aquel a quien en tal día apareciera su Beatriz, un amor nuevo que inflamara su corazón, un ideal nuevo cuya visión deslumbrara para siempre más sus ojos en perenne beatitud, un afán nuevo que embargara su naturaleza inferior, purificándola; pero algo de esta fortuna puede venir a todos los que en pronunciar estas palabras: *Vida nueva*, pongan simplemente un grano de respeto a ellas y a sí mismos [...] No hay vida nueva sin Beatriz, sin vida nueva no hay hombre: Las piedras, las plantas, los animales, tienen vida: sólo el hombre puede tener vida nueva; sólo el poder tener vida nueva hace hombre al hombre. Este *más*, este *más allá*, este *sin fin*, es lo que nos hace humanos.<sup>34</sup>

32. Joan MARAGALL [1961]. «Comentario» (1904), p. 221-222.

33. *Ibíd.*, «La segunda fiesta» (26/XII/1905), p. 294.

34. *Ibíd.*, «Vida nueva» (1/I/1906), p. 295.

A aquesta llista literària que ens proporciona el poeta barceloní caldria afegir-hi altres poetes coetanis seus, com és el cas de Richard Dehmel, que precisament té un poema titulat «L'ideal», i que es clou amb el següent quartet que confirma que el desig amorós que ha perseguit arreu li ha estat traïdor:

Però el desig no m'ha deixat mai més.  
Prou he cercat l'amor per tota via,  
i en cada una un encís nou llua.  
Per'xo el desig no m'ha deixat mai més.<sup>35</sup>

Però aquesta enumeració de grans poetes del segle XIX que hagin abordat aquest tema no seria completa sense tenir present el tractament modern de l'ideal i del tedi que provoca la seva no-consecució: evidentment, m'estic referint a Charles Baudelaire, el qual va cantar l'*spleen* i l'ideal a *Les flors del mal*, té un poema titulat «La Beatriu», i uns versos de «La destrucció» (en la traducció de Xavier Benguerel) vinculen ideal artístic inabastable amb el desig d'una altíssima figura femenina: «A vegades, sabent-me de l'Art enamorat, / [el Dimoni] pren la forma incitant d'una dona adorable».<sup>36</sup> L'any de la seva mort, a mitjan 1911, Joan Maragall tornaria a reprendre el tema de la dona ideal que s'estima més enllà de la concreció física, que es transcendeix com a forma de desig inassolible i que anhela l'home (i el poeta) per sobre de la seva carnalitat. Per això escriu un article titulat «Beatriz» (23/VII/1911) on descriu com aquesta idea de l'amor insatisfet, però també de la imposició d'un ideal artístic, es converteix en un tòpic dels grans autors de la literatura occidental.

Una previsión de este tiempo imaginario (que tal vez está inmanente en la esfera de lo eterno de nuestra vida) me parece a mí encontrar en esos grandes amores que quedaron siempre insatisfechos de

35. Richard DEHMEL [1918]. «L'ideal», p. 19, v. 17-20.

36. Charles BAUDELAIRE [1987]. «La destrucció», *Les flors del mal* (trad. X. Benguerel). Barcelona: Edicions del Mall, 1987, p. 147, v. 5-6.

Dante, del Petrarca, del Tasso y de nuestro hermano más próximo Enrique Heine. Otros han cantado su amor cumplido en fáciles cortesanas; pero comparad un solo momento y veréis lo que es turbio y lo que es límpido. Algunos han cantado a la madre de sus hijos, pero será que habrán encontrado en ella, más allá de lo conseguido, un algo que nunca se puede lograr del todo. Más allá de su mujer, y siempre en lontananza, han seguido viendo la eterna mujer incoercible al cuerpo: aquella que, sin otro esfuerzo que el impulso mismo del ligero amor sin carne, vio el Dante en Beatriz y el Petrarca en Laura, y el Tasso en Leonor, y Heine en la hija del Rhin que le fue negada. Aquella que vio también Leopardi, pero con la amargura de comprender que en su *augusta frente* femenina no cabía la comprensión de un tal amor. Como si quisiera dar a entender que la mujer siempre es amada más allá de sí misma.<sup>37</sup>

Segur que Gabriel Ferrater havia llegit aquests articles, i que aquesta lectura va ser el nucli d'inspiració del seu poema «Sobre la catarsi», uns versos que la crítica sempre ha llegit com un atac a Maragall, quan, al cap i a la fi, és una reivindicació de l'extrema modernitat de l'autor barceloní, i una reinterpretació d'«El comte Arnau» a través d'una psicoanàlisi gairebé *avant la lettre* (sense anar més lluny, ja al 1913 hem vist com Eugeni d'Ors parlava de com el poeta de *Visions & Cants* s'havia redimit del malestar de final de segle a través de la poesia). Si bé avui en dia a ningú no li sorprendria una interpretació en clau simbòlica o psicoanalítica de *Hamlet* de Shakespeare o de l'*Èdip* de Sòfocles, no comprenc que pugui sobtar aquesta lectura tan contemporània del poema ferraterià. No és pas Ferrater qui a l'«Ecolium» fa que Adalaisa pregunti a Arnau quin és el motiu del seu origen literari:

Digues, Arnau:  
qui és aquest que per la trista via  
nos va menant com ombres sens virtut?

37. Joan MARAGALL [1961]. «Beatriz» (23/VII/1911), p. 308.

Prou serà algun poeta que somnia  
el somni de l'eterna inquietud.<sup>38</sup>

És aquesta eterna inquietud que ens ha explicat Maragall, a la qual aspira, que es pot provar d'eliminar a través de la formulació literària de l'ideal femení, que transcendeix la vida terrenal, potser massa gastada i monòtona. A més a més, és molt interessant aquí la utilització del mot «somni» en el context del començament de la psicoanàlisi a principis del segle xx, que considerava la creació el «somni diürn» de l'artista que era vist com un neuròtic. Versos més endavant, en aquest mateix «Escòlium» –el gran poema d'*Enllà*, i potser el més modern que Maragall va escriure–, el personatge del Poeta es col·loca en la posició del vell comte Arnau i justifica a Adalaisa la seva vida familiar, i la manca d'ideal de bellesa en la seva feliç relació matrimonial.

En una vall del Pirineu molt alta  
un estiu la vegí per primer cop;  
no la vegí sinó després molt veure-la,  
perquè té la bellesa molt recòndita,  
com la viola que embalsama els boscos.  
Mes ara jo l'he feta rosa vera  
del meu jardí, i a més ha estat fruitosa.<sup>39</sup>

Maragall somia per al seu poeta una nova vida en forma d'amor ideal, i per molt que canti els seus fills i la seva dona (que té «la bellesa molt recòndita», recordem-ho), la «visió» literària d'una pura bellesa femenina es converteix –ja ho hem llegit en paraules del poeta– en «un afán nuevo que embargara su naturaleza inferior, purificándola». És Maragall qui ha parlat de «purificació», per tant, no ens pot estranyar gens que Ferrater reivindicés una altra lectura d'«El

38. Joan MARAGALL [1998], «Escòlium», *Poesia* (ed. G. Casals). Barcelona: La Magrana, p. 696, v. 366-370.

39. *Ibid.*, p. 669, v. 417-423.



comte Arnau», com si fos una catarsi literària, i proposés entendre aquesta obra com un text completament contemporani i ric, com ho van ser les obres d'Arthur Schnitzler o de Carl Spitteler per al psicoanalista vienès. Pensem, per un moment, que si haguéssim tingut la sort que Freud hagués llegit aquests poemes del cicle d'«El comte Arnau» continguts a *Enllà* potser ara aquest poema llarg formaria part del cànon occidental contemporani.

Tal com he avançat més amunt, aquest no és l'únic tema que confereix modernitat a *Enllà*: un cop més a «Ecolium» trobem Maragall enfrontat a la gran problemàtica de l'art del segle XX, que no és altra que la dificultat per formular artísticament la subjectivitat de l'artista després del romanticisme. I, precisament, els autors de la generació de Maragall van ser els primers de plantejar-se aquest problema i de resoldre'l. Si pensem en situacions en les quals l'autor literaturitza la seva persona i parla amb els seus personatges, els quals comencen a qüestionar-se el seu estatut (tal com hem vist que feia Adalaisa), hem de recórrer als exemples de Luigi Pirandello (1867 – 1936) que el 1904 ja es va començar a interrogar sobre la identitat humana a *El difunt Mattia Pascal*. Fins i tot la producció d'aquesta obra recorda l'obra *Sis personatges a la recerca d'autor* que el creador italià faria conèixer el 1921, ja que l'aparició i imposició del personatge al seu autor és el que relata Joan Maragall, en carta de 1903 a Felip Pedrell, que li va succeir durant l'escriptura d'aquesta part d'«El comte Arnau»:

Axò que li envió es lo que se m'hà anat apareixent, perque aquesta obra se'm và fent tota sola sense que la voluntat ò el propòsit hi intervinga per res. Vá fentse en mí sense plan: quasi puch dir que ja no sé com comensava ni sé com acabarà, ni si l'acabaré jo, ni res. De tant en tant se m'apareixen els personatges, parlan, y jo els escolto, y apunto lo que diuen, y després s'en ván, y no hi penso mes fins que tornaran l'hora menys pensada... y axís: jo no hi puc res. ¿Tornarán demá, avuy mateix? ¿no tornarán més?<sup>40</sup>

40. Arthur TERRY [1964]. «L'epistolari de Joan Maragall a Felip Pedrell (1899-1911)», *Estudis Romànics*, VII, 1959-1962 (1964), p. 37.

De totes maneres, però, aquests passatges literaris i epistolars recorden el famós diàleg de *Niebla* (1914) de Miguel de Unamuno entre l'Autor i el seu personatge. Ja ho veiem, aquests creadors (Mara-gall entre ells) van resoldre aquest problema identitari amb l'ajuda d'una forma dramàtica, és a dir, gràcies a la representació literària d'un jo translàtic de l'autor que es presenta per escrit i a través del qual es formula, però, no sols unitàriament com havia fet Robert Browning a través dels seus monòlegs dramàtics, sinó dialècticament, amb un altre personatge que li permet formular el seu pensament a través d'un diàleg, i que, alhora, és representant de la complexa interioritat de l'ànima de l'artista modern. És il·lustratiu d'aquest tarannà un article de 1913 d'Unamuno que titula «Conversación», i que sota la figuració d'un aparent diàleg combat la falsedat de l'estil literari, perquè «cada cual, se lo repito, exagera lo que tiene para dis-frazarlo en cierta manera. Y esto es, dígase lo que se quiera, sinceridad. Porque no hay nada más sincero que el fingimiento. ¡Y vaya por paradoja!»<sup>41</sup>

Abans havíem parlat dels llibres que el 1906 va publicar un jove Sergio Corazzini (1886 – 1907); doncs bé, és a *Petit llibre inútil* que el creador italià inclou una «Sonata en blanc menor» (en tres temps) que és un diàleg pràcticament esticomític entre el jo poètic i la germana, i al *Llibre per a la nit del diumenge*, i sota la mateixa fórmula, hi trobem un «Diàleg de marionetes». No podem deixar de banda, tanmateix, que el mateix Corazzini també es va introduir en l'art de Talia amb una escena dramàtica en un acte titulada *L'arribada*, estrenada a Roma el 26 de maig de 1905;<sup>42</sup> després de l'escàs èxit d'aquesta obra, ja al 1906, tenia previst escriure un drama amb Alberto Tarchiani titulat *L'última moda*. Un altre poeta que anteriorment ha estat relacionat amb l'època i l'estètica de finals de segle XIX, Ri-

41. Miguel de UNAMUNO [1966]. «[La sinceridad del fingimiento] (1) Conversación» (1913), *Obras completas, VII. Meditaciones y ensayos espirituales*. Madrid: Escelicer, p. 855.

42. Sergio CORAZZINI [1992]. *Il traguardo* dins *Poesie* (I. Landolfi). Milà: RCS Libri, 2000, p. 315s.

chard Dehmel, també va compondre el poema «Celebració», que porta com a significatiu subtítol *Oratorium natale*, i que consisteix en la commemoració de l'aniversari d'un home de mitjana edat, però amb la particularitat que els versos no els diu el poeta sinó que són repartits per diferents personatges: el «Chor dels avantpassats», «L'esperit del pare» i «L'Ànima de la mare» –tots ells morts– i «Dues veus de nin», que són les dels seus fills, s'han fet presents (com feia l'esperit del pare de Hamlet a l'inici de l'obra de Shakespeare) per felicitar l'homenatjat, per recordar-li el passat i el vincle que té amb els éssers que el van estimar, i per deixar constància, com diu el «Chor» al darrer vers, que és «El món ple d'altres mons, tot al voltant».<sup>43</sup>

De mica en mica ens anem acostant al moll de l'os de la problemàtica que van percebre aquests autors i de la solució que van intuir, les quals seran exposades teòricament per un altre poeta coetani de Maragall. Estic parlant de W. B. Yeats i la seva «teoria de la màscara». Potser encara no ens hem adonat que els escriptors d'aquesta generació van combinar diferents gèneres literaris, però tant Unamuno com Yeats van practicar poesia i teatre. I Maragall? Doncs també, i a tenor del que ens diu Gabriel Ferrater va excel·lir més en aquest gènere teatral que en el líric, ja que «la indiscutible obra maestra de Maragall, *Nausica*, es un drama, por más que impregnado de idilismo».<sup>44</sup> Tota la generació del canvi de segle intueix una transformació en la intimitat de l'individu modern, i la interioritat del jo romàntic comença a fragmentar-se en diferents plans –com perfectament van intuir Nietzsche i Freud–, de manera que els artistes han de formular aquesta complexa subjectivitat i per això, després del monòleg dramàtic, el primer recurs que troba el simbolisme és la creació d'una màscara, tal com exposa W. B. Yeats als fragments d'un diari de 1909.

43. Richard DEHMEL [1918]. «Celebració. *Oratorium natale*» dins *Poesies*, p. 60, v. 64.

44. Gabriel FERRATER [1979]. «El núcleo de Maragall», p. 93.

L'artista es fa cada cop més diferent, més, com si diguéssim, un ésser que viu en si mateix, però va deixant de fer presa del món cada cop més complex. I si un dia es llança a conèixer el món com alguns emprenen el pelegrinatge a Terra Santa, apareixerà com el més romàntic dels personatges. Actuarà amb totes les màscares (§ XXIII).<sup>45</sup>

Diu el poeta irlandès que la poesia moderna és imaginativa, i que els autors joves són conscients que «l'estil, la personalitat –quan s'adopten deliberadament per la màscara– són l'únic recurs de què disposem per escapar dels canvistes i dels negociants de la cara encesa» (§ II).<sup>46</sup> Tinguem en compte que Yeats és autor del famós poema «La màscara» (inclòs al volum *L'elm verd i altres poemes*, 1910), que és un diàleg entre les màscares de dos amants, és a dir, entre les projeccions imaginatives dels dos cònjuges, perquè, com explica en aquests fragments, «cada amant endevina el jo secret de l'estimat, es resisteix a creure en el simple jo de cada dia i crea un mirall en el qual l'amant o l'amat veuen una imatge que tracten de copiar en la vida diària, perquè l'amor també crea la Màscara» (§ VII).<sup>47</sup> No he vist que sigui un lloc comú de la crítica posar en relació aquest poema i la peça homònima que anys enrere va compondre Charles Baudelaire per a *Les flors del mal*, en aquell cas el poeta francès feia que dos visitants contemplassin una estàtua al·legòrica renaixentista, i al darrere de la bella figura femenina descobriessin el seu rostre autèntic, en forma de monstre, com si la seva faç frontal fos una autèntica màscara, de manera que «aquí la tens crispada cruelment, / la veritable testa, la cara que no enganya / invertida a redós de la cara que ment».<sup>48</sup> És el diàleg d'aquests dos contempladors el que fa que prenguin consciència mútuament de la duplicitat de la natura humana, i del fàstic per haver de viure molt de temps enganyats per màscares que

45. W. B. YEATS [1962]. *Desviament. Extracte d'un diari escrit durant l'any 1909*, p. 1431.

46. *Ibíd.*, p. 1422.

47. *Ibíd.*, p. 1424.

48. Charles BAUDELAIRE [1987]. «La màscara», p. 37, v. 22-24.

amaguen l'autèntic rostre de les persones. Sembla que Yeats hagi aprofitat la fórmula per al seu poema, «La màscara», per bé que són els amants els que aquí conversen a propòsit de la imatge falsa que posseeix l'un de l'altra.

### LA MÀSCARA

«Treu-te aquesta màscara d'or inflammat  
i ulls de maragdes».  
«Oh, no, amor meu, t'atreveixes massa  
a buscar si els cors són salvatges i savis,  
però no freds».  
«Només hauria de trobar el que hi ha per trobar,  
amor o falsedat»  
«Va ser la màscara la que va festejar la teva ment  
i després va posar a bategar el teu cor,  
no el que hi ha al darrere».  
«Però per por que tu no siguis la meua enemiga,  
ho he d'esbrinar».  
«Oh, no, amor meu, deixa-ho com està;  
què importa, si només hi ha foc  
en tu, en mi?».

Yeats, que també va recuperar els mites antics de la vella Irlanda i els va poetitzar, ja en un llibre anterior, *La rosa* (1893), també havia fet dialogar dos personatges com «Fergus i el druida» en forma teatral –semblant al diàleg entre el Poeta i Adelaisa.

Veiem que Maragall, per tant, adopta una actitud simbòlica, esteticista i transcendent molt pròpia de la seva època per desempallegar-se de l'eixorca i freda raó científica que és incapaç de donar resposta a les inquietuds de la interioritat del jo, i soluciona aquest malestar personal (i alhora aquesta crisi de final de segle) a través de la poetització d'aquest ideal, i la formulació de la seva pròpia interioritat a través de recursos tècnics de distanciament, com el diàleg i la utilització d'una màscara. Aquests són els autèntics valors mo-

ders d'Enllà, on percebem que Maragall és capaç de copsar aquesta complexitat literària i de mirar de resoldre els problemes de l'artista modern. Diu Yeats en un d'aquest apunts de diari de 1909 que «Existeix determinada relació entre el sentit de la disciplina i el sentit teatral. Si som capaços d'imaginar-nos a nosaltres mateixos com a diferents del que som, adoptant aquell segon jo, també ho serem per imposar-nos una disciplina, encara que potser acceptem aquesta disciplina si altres ens la imposen. Tenim, doncs, que la virtut activa, quan es distingeix de l'acceptació passiva d'un codi de normes, és teatral, d'un dramatisme conscient; és portar una màscara» (§ XXII).<sup>49</sup> Potser el problema de Maragall va ser advocar per una sinceritat espontània encara vuitcentista, poc estilitzada, i renunciar a tota tradició que no fos l'estrictament subjectiva, i també a tota tècnica, tot ofici, que no sorgís de l'espontaneïtat personal. La manca d'una tradició poètica catalana no li va anar a favor, ni tampoc l'instrument, la llengua, que tot just el 1906 celebraria el seu Primer Congrés. Massa coses en contra però una inquietud, una resolta voluntat de ser un poeta des de la joventut (tal com es pot comprovar a l'anotació del 13 de maig de 1886 de les *Notes autobiogràfiques*), i una alta intuïció moral que des del no-res, gairebé per una increïble força de voluntat personalíssima, li van permetre albirar i provar de resoldre els problemes de la modernitat literària en aquest *Enllà*.

JORDI JULIÀ

49. W. B. YEATS. *Desviament. Extracte d'un diari escrit durant l'any 1909*, p. 1430.