

Universitat Autònoma de Barcelona

Departament de Filologia Catalana

**Estudi i edició crítica de l'Elogi de la Paraula i
l'Elogi de la Poesia de Joan Maragall**

Tesi Doctoral, dirigida pel Dr. Joaquim Molas

Lluís Quintana Trias

Bellaterra, març de 1993

Vol I de 3

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA
Servei de Biblioteques



1500132522

11.6.93

Universitat Autònoma de Barcelona

Departament de Filologia Catalana

**Estudi i edició crítica de l'Elogi de la Paraula i
l'Elogi de la Poesia de Joan Maragall**

Tesi Doctoral, dirigida pel Dr. Joaquim Molas

Lluís Quintana Trias

Bellaterra, març de 1993

Agraïments

Al Dr.A.Blecua, Dr.S.Beser, Dr.E.Cassany, Dr.J.Castellanos, Dr.K.Forssman, Dr.M.Jorba, Sr.J.Lorés, Sr.J.Maragall, Dr.R.Pla, Dra.M.Siguan, que han atès pacientment les meves consultes sobre aspectes concrets del treball.

Especialment al Dr.J.Molas, que ha dirigit aquesta tesi.

A les bibliotecàries de l'Arxiu Maragall, i especialment a la Sra.B.Reyes, que m'ha ajudat en les meves recerques.

Als amics que m'han donat un important suport tècnic i als qui han llegit parts del manuscrit i m'hi han fet nombroses suggerències: E.Aznar, L.Bibiloni, E.Bou, A.Cros i X.Valls. I especialment a T.Maïà.

Aquest treball s'ha realitzat amb un Ajut a la Investigació de la Caixa de Catalunya i amb una beca de la Fundació Joan Maragall.

Als meus pares

Sumari

1. Pròleg.....	1
1.1. Objectius.....	1
1.2. Reconstrucció filològica.....	3
1.2.1. El llenguatge de Maragall.....	5
1.3. Anàlisi formal: estructura i variants.....	7
1.4. Anàlisi lingüística.....	8
1.5. Anàlisi d'idees.....	9
1.6. Crítiques contemporànies als <u>Elogis</u>	9
1.7. Una lectura dels <u>Elogis</u>	12
2. L'<u>Elogi de la Paraula</u>.....	13
2.1. Maragall, publicista.....	14
2.1.1. Maragall com a crític.....	14
2.1.2. Maragall com a intel·lectual.....	18
2.2. L' <u>Elogi de la Paraula</u> : "Recensio".....	30
3. El context històric.....	33
3.1. L'Ateneu.....	33
3.2. El moment cultural.....	35
3.3. Maragall el 1903.....	36
4. Anàlisi formal.....	41
4.1. Estructura.....	41
4.1.1. línies I,1-I,7.....	41
4.1.2. línies I,8-I,13.....	41
4.1.3. línies I,14-II,6.....	42
4.1.4. línies II,7-III,10.....	42
4.1.5. línies III,11-IV,9.....	43
4.1.6. línies IV,10-IV,17.....	46
4.1.7. línies V,1-VI,14.....	47
4.1.8. línies VI,15-VII,25.....	49



4.1.9.	línies VIII,1-IX,11	51
4.1.10.	línies IX,12-XIV,14	52
4.1.11.	línies XIV,15-XV,5.....	55
4.2.	Variants.....	56
4.2.1.	Canvis d'elocució.....	56
4.2.2.	Canvis d'invenció	58
4.3.	Anàlisi lingüística: l'enunciació.....	60
4.3.1.	El lloc i el temps en el text	60
4.3.2.	L'enunciador en el text.....	61
4.3.3.	El destinatari en el text	64
4.3.4.	Els procediments estilístics	65
4.3.5.	L'abast del text.....	73
4.4.	Recapitulació.....	75
5.	Anàlisi d'idees.....	76
5.1.	El poema	76
5.1.1.	La paraula viva: definició	76
5.1.2.	Usos del concepte	81
5.1.3.	Fonts: la teoria del símbol	87
5.1.3.1.	Goethe i el romanticisme alemany	88
5.1.3.2.	Emerson i el simbolisme francès.....	99
5.1.4.	El símbol a l'obra de Maragall	102
5.1.5.	Conceptes afins a la paraula viva: el barboteig	106
5.1.6.	L'humor i la paròdia.....	110
5.2.	El poeta.....	113
5.2.1.	El poeta com a creador	115
5.2.2.	El poble com a instructor	117
5.3.	El llenguatge	121
5.3.1.	El llenguatge universal	121
5.3.1.1.	Les llengües maternes	126
5.3.1.2.	Les "varietats misterioses": els dialectes.	129
5.3.1.2.1.	Els poetes "regionalistes"	129
5.3.1.3.	La defensa dels dialectes	132

5.4.	Les falses alternatives.....	138
5.5.	Recapitulació: la poesia de l'acceptació.....	141
6.	Lectures de l'<u>Elogi de la paraula</u> pels contemporanis.....	142
6.1.	Una lectura política.....	142
6.2.	Una lectura estètica.....	144
6.2.1.	Precisions terminològiques.....	144
6.2.2.	Principals conceptes comentats	149
6.2.2.1.	El silenci	149
6.2.2.2.	El parnassianisme.....	151
6.2.2.3.	El poble	156
6.3.	Recapitulació.....	159
7.	L'<u>Elogi de la Paraula</u>: "Constitutio textus".....	161
7.1.	El text de <u>De la Palabra</u>	161
7.2.	El text de l' <u>Elogi de la Paraula</u>	161
8.	L'<u>Elogi de la Poesia</u>: "Recensio".....	178
8.1.	El llibre <u>Elogios</u>	179
8.2.	Origen del llibre	181
8.2.1.	El llibre d'Ollendorff: <u>Teorías</u>	185
8.2.2.	El llibre de Gustau Gili: <u>Elogios</u>	187
8.3.	L'elaboració del text de l' <u>Elogi de la Poesia</u>	188
8.3.1.	Els escrits "testimonis".....	189
9.	Anàlisi formal.....	195
9.1.	Estructura	195
9.1.1.	El pròleg	197
9.1.2.	Capítol I.....	198
9.1.3.	Capítol II.....	199
9.1.4.	Capítol III.....	199
9.1.5.	Capítol IV.....	200
9.1.6.	Capítol V.....	200
9.1.7.	Segona Part. Capítol VI.....	202

9.1.8.	Capítol VII.....	204
9.1.9.	Capítol VIII.....	204
9.1.10.	Capítol IX.....	205
9.1.11.	Capítol X.....	207
9.1.12.	Tercera part. Capítol XI.....	208
9.1.13.	Capítol XII.....	209
9.2.	Variants.....	210
9.2.1.	Canvis a l'elocució.....	211
9.2.2.	Canvis a la invenció.....	212
9.2.2.1.	Pròleg i capítol I.....	214
9.2.2.2.	Capítol II.....	214
9.2.2.3.	Capítol III.....	215
9.2.2.4.	Capítol IV.....	215
9.2.2.5.	Capítol V.....	216
9.2.2.6.	Capítol VI.....	217
9.2.2.7.	Capítol VII.....	218
9.2.2.8.	Capítol VIII.....	218
9.2.2.9.	Capítol IX.....	219
9.2.2.10.	Capítol X.....	220
9.2.2.11.	Capítol XI.....	221
9.2.2.12.	Capítol XII.....	222
9.3.	Anàlisi lingüística.....	223
9.3.1.	L'enunciació.....	223
9.3.1.1.	Presència de l'espai i el temps.....	223
9.3.1.2.	Presència de l'enunciador.....	223
9.3.1.3.	Presència del destinatari.....	225
9.3.1.4.	Les citacions.....	227
9.3.1.5.	Recursos retòrics.....	227
9.4.	Recapitulació.....	231
10.	Anàlisi d'idees.....	233
10.1.	Amor i ritme.....	233
10.1.1.	Metafísica.....	233

10.1.2.	Divinitat.....	238
10.2.	Bellesa i art.....	239
10.2.1.	Definició del concepte.....	239
10.2.2.	Els fonaments de la Bellesa.....	241
10.2.2.1.	La perpetuació.....	241
10.2.2.2.	L'espiritualitat.....	243
10.2.2.2.1.	Fonts per a l'espiritualitat: El Nord	245
10.2.2.2.2.	Fonts per a l'espiritualitat: El "mal du siècle"	252
10.2.2.3.	La contemplació.....	258
10.2.2.3.1.	La natura a l'obra no-creativa de Maragall	263
10.2.2.3.1.1.	Orígens de la definició de la natura.....	265
10.2.2.3.1.2.	L'excelsior.....	272
10.2.2.4.	La idea.....	274
10.2.2.4.1.	L'autonomia de l'art	278
10.2.2.4.1.1.	El teatre.....	284
10.3.	Poesia.....	285
10.3.1.	L'origen del poema.....	285
10.3.1.1.	La realitat.....	287
10.3.1.2.	La inspiració.....	291
10.3.1.3.	Fragmentarietat.....	294
10.3.1.4.	Els gèneres.....	301
10.3.2.	La intervenció del poeta.....	306
10.3.2.1.	Esponaneïtat	306
10.3.2.2.	Sinceritat.....	316
10.3.2.3.	Puresa.....	322
10.3.2.4.	Ritme.....	325
10.3.3.	Un model per al poeta: la poesia popular	331
10.4.	Recapitulació.....	337
11.	Lectures de l'Elogi de la Poesia.....	339
11.1.	Els contemporanis.....	339
11.1.1.	L'exposició de la metafísica	342
11.1.2.	El ritme.....	343

11.1.3. Espontaneïtat, sinceritat, puresa	345
11.1.4. Poesia popular	346
11.1.5. L'autonomia de l'art.....	346
11.2. Després de 1911.....	347
12. L'<u>Elogi de la Poesia</u>: "Constitutio textus".....	356
12.1. El text de <u>De la Poesía</u>	356
12.2. El text d' <u>Elogi de la Poesia</u>	356
13. Conclusions.....	375
14. Bibliografia citada.....	380
15. Annexos.....	402
15.1. Annex 1	402
15.2. Annex 2	417
15.3. Annex 3	432
15.4. Annex 4	467
15.5. Annex 5	469
15.6. Annex 6	473
15.7. Annex 7	500
15.8. Annex 8	542

1. Pròleg

1.1. Objectius.

El present treball es proposa definir la teoria literaria de Maragall a través de la lectura de dos escrits seus: l'Elogi de la Paraula i l'Elogi de la Poesia; secundàriament, es proposa rastrejar la formació d'aquestes teories a través d'altres escrits en prosa de Maragall: la seva correspondència i les seves col.laboracions a la premsa. La nostra elecció és alhora una hipòtesi: els dos assaigs esmentats són fonamentals per entendre aquesta teoria. El primer, l'Elogi de la Paraula, va ser escrit al final d'una etapa en què l'autor havia exercit com a publicista sense interrupcions durant més de deu anys i en què havia publicat dos llibres de poemes (o tres, si tenim en compte el primer, en edició no venal); al final havia obtingut, més per la prosa que no pas pels versos, una reputació sòlida. L'Elogi de la Paraula significa doncs, i aquesta és una segona hipòtesi, un punt de reflexió, com a poeta i com a periodista, on s'inclouen alhora propostes estètiques i cíviques, d'una manera que per a molts lectors ha resultat inextricable. Una tercera hipòtesi, que ja ha esta avançada per alguns estudiosos¹, és que els comentaris, fossin reprovacions o lloances, que despertà l'Elogi de la Paraula, el van empènyer a publicar el segon escrit que aquí considerem: l'Elogi de la Poesia, que va ser objecte de com a mínim tres redaccions en català i castellà, l'última de les quals realitzada poc abans de morir. El plantejament del treball sencer conté, i ens apressem a reconèixer-ho, un implícit: Maragall tenia efectivament una concepció concreta del que era el fenomen estètic, concepció que es pot definir en termes intel.ligibles, fins arribar a constituir-ne una teoria.

En repassar la lectura que s'ha fet dels escrits en prosa no ficcional de Maragall, veurem com durant molt de temps (des dels últims anys de la seva vida fins a la segona meitat del nostre segle) aquests escrits han estat presentats com a un conjunt de propostes no només insostenibles, sinó també, incoherents. Maragall mateix va ajudar a establir

¹ Vegi's, per exemple, Joan Lluís MARFANY: "la seva teoria poètica (...) tindrà la seva primera exposició en el discurs inaugural de la sessió 1903-1904 de l'Ateneu Barcelonès (...) El 1907 va revisar i ampliar la seva teoria en l'Elogi de la Poesia" "Joan Maragall." dins Història de la literatura catalana. Ed. J. MOLAS. Barcelona: Ariel, 1986. 8. pàg. 224. Vegi's també Jordi CASTELLANOS: "Maragall no sempre es va sentir còmode davant els que cercaven empara en les seves teories i, en més d'una ocasió, es va veure obligat a fer precisions. És aquest el context que explica la redacció, després de l'Elogi de la Paraula, de l'Elogi de la Poesia" El modernisme. Selecció de textos. Barcelona: Empúries, 1988. pàg. 224.

aquesta opinió en presentar les seves formulacions com a opinions disperses sense pretensió de constituir-se en teoria; a més, aquest darrer és un concepte que, com veurem, ell sempre usa amb connotacions negatives.

Més endavant, en la primera part d'aquest treball, intentarem situar "professionalment" la figura de Maragall, entès no només com a poeta sinó com a autor d'aquesta "prosa no ficcional" i n'obtidrem el retrat d'un intel.lectual i d'un teoritzador del fenomen estètic. De moment, consignem que aquest retrat ens permet inserir el nostre estudi dins la història de la crítica, en el sentit que la presenta R.Wellek:

"simplemente, una rama de la historia de las ideas que está en relación muy difusa con la literatura coetánea."¹

És efectivament d'idees del que aquí discutirem, tot i que, insistim, Maragall, per a nosaltres no és exactament un crític, sinó un intel.lectual que fa unes propostes estètiques concretes, a partir de les seves lectures i de la seva pròpia experiència com a poeta. El mateix R.Wellek fa una proposta metodològica per a aquests autors que són alhora poetes i crítics:

"Al historiador de la crítica le basta con preguntarse qué entendió Wordsworth como doctrina, si lo que dijo tiene sentido, cuáles fueron el marco y el fondo de sus teorías, y la influencia de éstas sobre otros críticos, puesto que el estudio del influjo de la crítica sobre la poesía, y viceversa, quebraría la unidad del objeto de nuestra investigación, su continuidad y su desarrollo independiente, y haría que la historia del pensar crítico se confundiese con la historia de la literatura."²

L'argumentació resulta un xic dogmàtica (la confusió entre les disciplines sembla preocupar més que no pas l'eficàcia dels resultats) i és probablement difícil practicar-la de manera implacable. Però aquesta actitud permet a Wellek mantenir una "unitat d'objectius" que ens sembla també adequada per al nostre treball. Així doncs, deixarem

¹ René WELLEK. Historia de la crítica moderna (1750-1950). La segunda mitad del siglo XVIII. Madrid: Gredos, 1959. I. pàg. 17

² Ibidem. pàg.18

per a una altra ocasió la incidència que va tenir la teoria de Maragall sobre la seva poesia; igualment, tampoc no estudiarem la incidència que va tenir aquesta mateixa teoria en altres àmbits d'actuació, en què Maragall es va assenyalar, precisament com a intel·lectual que era: ens referim sobretot a l'àmbit cívic, i polític en particular. La pràctica poètica, i també la pràctica política, seran tingudes en compte només quan s'hi puguin trobar plantejaments teòrics que ajudin a comprendre la teoria, però no com a reflex condicionat o condicionant dels plantejaments teòrics. Aquest és doncs un primer plantejament metodològic.

1.2. Reconstrucció filològica

Ara bé, els crítics que estudia Weliek pertanyen a literatures amb una tradició filològica sòlida, solidesa que la literatura catalana encara no ha assolit del tot. A l'hora de comentar l'obra d'un crític que escriu en català cal saber si algunes feines prèvies estan enllestides.

La primordial és la fixació dels textos en què es basaran els nostres comentaris. I, previ a això, la seva situació en el context de l'obra crítica de l'autor que pretenem estudiar. En el cas de Maragall, sabem que va escriure en diverses publicacions, tant en català com en castellà. La vida de Maragall ha estat objecte d'algunes bones biografies, però els episodis referents a les seves relacions amb els editors i directors d'aquestes publicacions reclamem encara un estudi aprofundit. Nosaltres només hi podem fer referències de passada, basant-nos en d'altres treballs on hem intentat estudiar amb més detall aquests aspectes.¹

Per a considerar la necessitat de fixar els textos cal tenir present un fet que, a la vista de les darreres investigacions, sembla innegable i és que l'edició completa de l'obra de Maragall es va fer amb uns criteris on predominava l'afecte sobre la filologia.² Això va permetre, poc després de la mort del poeta, que, entre d'altres, s'editessin dos llibres

¹ Lluís QUINTANA TRIAS. "Joan Maragall i el «Diari de Barcelona»." *L'Avenc*. 145 (1991). pàg. 8-13.

² Una de les poques referències als encarregats de les primeres edicions es pot trobar a Anna Maria BLASCO. *Joan Maragall i Josep Pijoan. Edició i estudi de l'epistolari*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992. pàg. 457 i ss.; i, referint-se més estrictament a l'obra en vers, a Glòria CASALS. "Notes sobre les edicions pòstumes de la poesia de Joan Maragall." *Els Marges*. 43 (1991). pàg. 77-87.

d'Elogis (un en castellà i un en català) a l'editorial Gustau Gili, molt ràpidament i que coneguessin una àmplia difusió, a costa potser d'un rigor que no semblà mai tan urgent en el cas de la prosa com en el del vers. És indubtable, en tot cas, que per a l'estudi que ens proposàvem era fonamental establir un text definitiu i efectuar una recerca filològica, que ens ha permès exhumar (tot i que mai no hagin estat enterrats, sino curiosament arxivats a l'Arxiu Maragall (al qual em referiré com AM)) els esborranys i les successives redaccions d'ambdós textos. Això ens ha resolt qüestions que han estat durant força temps prou embolicades: com era el text de la primera redacció publicada de l'Elogi de la Poesia, perquè van haver-hi diverses redaccions en català i en castellà, etc. També hem pogut saber que, en un any tan conflictiu com el de 1903, Maragall va fer algunes esmenes a l'Elogi de la Paraula abans de llegir-lo, potser perquè el moment polític ho comportava, i que d'altres esmenes de l'Elogi de la Poesia possiblement es va veure obligat a fer-les el 1911. Els resultats d'aquestes investigacions crec que poden qualificar-se de molt interessants, no només perquè es resolen dubtes en algunes lliçons errònies que s'han anat perpetuant edició rera edició, sinó perquè la comparació entre les diverses redaccions ens permet seguir el procés d'acceptació o de rebuig de mots-clau o de capítols sencers. Per tal de procedir a una edició crítica hem seguit la metodologia que actualment predomina en la filologia romànica i que ens sembla particularment adequada per a l'edició d'obres contemporànies en prosa.

"Parece evidente que en el proceso de la edición crítica existen dos grandes fases o partes bastante diferenciadas: la primera es una fase que tiene como fin determinar la filiación o las relaciones que se dan entre testimonios; la segunda es una fase decisoria, más pragmática, que tiene como fin dar un texto crítico concreto a los lectores. Denominaré a la primera fase, de acuerdo con una de sus acepciones tradicionales, recensio; a la segunda, constitutio textus."¹

La part de recensio precedirà cada un dels dos Elogis, amb una explicació de l'origen de cada text i una exposició sistemàtica de les successives redaccions a què va ser sotmès. D'aquí obtindrem criteris per a la constitutio textus, una edició crítica dels dos

¹ Alberto BLECUA. Manual de crítica textual. Madrid: Castalia, 1983, pàg.33. En presentar les edicions als annexos, farem explícits els criteris concrets per a l'edició de cada text.

escrits que analitzem. Finalment, donarem una transcripció de tots els escrits testimonis de què disposem, que seran adjuntats en un annex al cos del treball.

Després de la fixació dels textos cal procedir a l'anàlisi pròpiament dita.

1.2.1. El llenguatge de Maragall

Però el pas de l'un a l'altre no és innocent. El lector habituat a Maragall reconeixerà la necessitat constant de resoldre, fent-los intel·ligibles, tants mots dubtosos que ofereixen els seus escrits. Són dubtes causats, en el seu cas, no per la nostra llunyania del temps en què es van publicar, sinó per la sovint inextricable barreja entre inseguretat i experimentació a què estava sotmesa la seva obra. Com va assenyalar J.Romeu:

"En Maragall sorprèn de veure com les idees del pensador i la complexitat anímica de l'home sensible i del poeta són comunicades mitjançant uns recursos expressius en general limitats i pobres, la majoria de les vegades sense una correspondència precisa, d'ordre sintàctic i lèxic, entre el concepte i la seva traducció gramatical i estilística."¹

Aquest comentari, no ens recorda el que Eliot deia de Poe?

"No es infrecuente en Poe cierta irresponsabilidad respecto del significado de las palabras."²

És una actitud comuna i comprensible en dos autors, com Poe i Maragall, que estan duent a terme un intent de renovació formal de la poesia del seu temps, com més endavant comentarem. Maragall es trobava a més, amb d'altres problemes afegits: a la seva manca d'experiència en el domini de la prosa expositiva, especialment en català, s'hi afegia la manca d'una tradició on sustentat-se. Els models d'assaigs en què podia basar-se Maragall eren certament escassos en castellà, i gairebé inexistents en català. No només perquè la figura de l'intel·lectual, i per tant el gènere "prosa intel·lectual", estaven

¹ J.ROMEU "Una interpretació de la personalitat de Joan Maragall" (1951), corregit i ampliat a Sobre Maragall, Foix i altres poetes. Barcelona: Laertes, 1984. Cf. també el comentari de G.Ferrater: "La incertidumbre de su lenguaje es extraordinaria"; i en un altre lloc: "Maragall, un gran poeta, escriu tal com les noies de la bona societat parlen: fent ús de paraules el sentit de les quals no coneix o oblida i donant-los un sentit arbitrari". (G. FERRATER. "Dues anotacions de diari sobre la llengua de Maragall." (1957) dins Sobre literatura. Barcelona: 62, 1979. pàg. 99.)

² T.S. ELIOT. "De Poe a Valéry" dins Criticar al crítico y otros escritos. Madrid: Alianza editorial, 1967. pàg. 39.

gairebé per inventar, sinó perquè no hi havia, a la península, una tradició rigorosa de pensament filosòfic i científic, com la polèmica sobre la "ciencia española" s'havia encarregat de demostrar durant els anys setanta i vuitanta del segle passat, però que encara cuejava a principis dels noranta.¹ Però és que, a més, la proposta estètica de Maragall li tancava l'últim lloc on recórrer per trobar una disposició textual, una argumentació, uns recursos, on emparar-se. Ens referim al positivisme. El rebuig a la teorització, que Maragall fa tan sovint explícit², conseqüència del neo-espiritualisme sorgit a finals de segle com a reacció al positivisme, empenyia ineluctablement Maragall a la especulació inconcreta i a la vaguetat; corria doncs el perill de caure en el "irremediable naufragio crítico" de què parla R. Wellek³ en referir-se a una reacció semblant a la que estem comentant: la de la crítica romàntica contra el neo-classicisme. Veurem com Maragall, però, sembla enyorar l'eficàcia de certes fórmules positivistes i usa, potser inconscientement, aquelles imatges basades en les ciències de l'experimentació que tant d'èxit havien tingut a la segona meitat del segle XX.⁴

Davant d'aquestes imprecisions, ens caldrà recórrer a la interpretació. No ha

¹ Cf. La polémica de la ciencia española. Ed. E. GARCIA CAMARERO y E. GARCIA CAMARERO. Madrid: Alianza, 1970.

² Ho han assenyalat la majoria d'estudiosos. O. Cardona cita una carta a Pijoan, escrita mentre preparava l'Elogi de la paraula (i no el de la Poesia, com diu Cardona) el 06/IX/1903 ("lo que surt poesia, ho és, i lo que no surt, no ho és; i s'ha acabat"), i una a Roura, escrita poc després (pensava ja a escriure la "Confesión de poesía"?), el 12/VII/1904 ("de seguida em vaig trobar que començava a escriure una mena d'"assaig de poètica" i això tampoc no és bo, de voler-se definir, encara que sigui per un mateix, coses que han de restar indefinibles"), dins Joan MARAGALL Obres completes Barcelona: Selecta, 1971. vol. I (a partir d'ara OCI) pàg. 1021 i 1139, respectivament (Osvald CARDONA. Art poètica de Joan Maragall. Barcelona: Selecta, 1971. pàg. 31). Per M. de Montoliu, l'Elogi de la Poesia té un caràcter "il·luminat" perquè l'autor "no prova ni argumenta mai." (Manuel de MONTOLIU. "L'apòstol del recomençament." en J. MARAGALL. Obres completes. Vol. I. Ed. Barcelona: Selecta, 1970. pàg. 1243.) Montoliu sembla basar-se més en el que Maragall deia que escrivia que no en el que realment escrivia.

³ René WELLEK. Historia de la crítica moderna (1750-1950). La segunda mitad del siglo XVIII. pàg. 23.

⁴ Pensem, per exemple, en la imatge de l'aigua que bull, a l'Elogi de la poesia. Però se'n poden trobar d'altres: "No es cierto lo que sofisticadamente se dice de que las sociedades avanzan por medio de revoluciones. (...) Tanto valdría decir que el cuerpo humano se desarrolla y prospera sólo por medio de intervenciones quirúrgicas." ("Justicia social" Diario de Barcelona (a partir d'ara DdeB) 16/IV/1903 OCII pàg. 679).

d'estranyar que sovint el text escrit en castellà sigui el que ens aporta la lectura decisiva. Era, d'una banda, la llengua en què més s'havia exercitat Maragall en l'ús de la prosa no creativa; de l'altra, era la que li podia oferir una tradició, encara que minsa, de prosa especulativa, i, finalment, era la llengua en què va escriure les últimes versions abans de morir. En qualsevol cas, tant per a l'edició dels textos escrits en català com per als escrits en castellà, hem previst un aparat de notes en què es comentaran aquelles paraules o frases d'interpretació dubtosa.

Un mètode, el filològic, usat normalment per a la reconstrucció de textos literaris, és aplicat aquí, creiem que amb eficàcia, per a reconstruir assaigs. Els seus resultats ens seran doblement útils: d'una banda, tindrem un text fiable en què basar-nos. D'una altra, podrem estudiar l'evolució del pensament de l'autor gràcies a la comparació de les variants. Però aquest darrer és un pas posterior a una anàlisi formal dels Elogis.

1.3. Anàlisi formal: estructura i variants

Aquesta anàlisi formal prové de l'estilística i parteix d'un estudi atent de l'estructura del text, amb un tipus d'examen que pretén evocar el que van practicar crítics com L. Spitzer:

"Spitzer (...) es va decantar cap a una interpretació estructural de les obres literàries, l'estil de les quals entén com una superfície que, ben observada, mena l'estudiant a la descoberta d'un motiu central, una actitud bàsica o concepció del món que no és necessàriament subconscient o personal."¹

Wellek es refereix aquí a l'anàlisi que feia Spitzer d'obres en què la "Weltanschauung" no era necessàriament tan explícita com ho és a assaigs del tipus dels Elogis, però això no invalida, creiem, la utilitat de la nostra anàlisi "estructural" (usant aquesta paraula en el sentit esmentat). Hi tindrem en compte la disposició de les idees i de la seva argumentació segons un ordre, donat, en l'Elogi de la Poesia, per la disposició en capítols, i, en l'Elogi de la Paraula, per d'altres marques, més o menys localitzables a la superfície del text. Aquesta anàlisi ens permetrà la identificació de les diverses idees, i seguir-ne l'aparició i la recurrència.

¹ René WELLEK. "Els principals corrents de la crítica del segle XX." Els Marges. 2 (1974). pàg. 9-26.

És ara quan procedirem a la comparació de les diverses redaccions de què ha estat objecte cada un dels dos Elogis i observarem les variacions que han sofert tant la terminologia com la formulació de les seves definicions i exemples. Seguint la divisió clàssica entre elocutio i inventio veurem si aquestes variants afecten només la disposició formal dins el text o si a més provoquen canvis en les teories formulades.

1.4. Anàlisi lingüística

Després de l'anàlisi estructural i de variants, proposem una anàlisi pròpiament lingüística, on procurarem tenir en compte aspectes que estudis anteriors no han considerat prou detingudament. Recordem, per exemple, que l'Elogi de la Paraula és una conferència i que pocs textos queden tan supeditats a un temps, un lloc i un destinatari com els d'aquesta mena. A les anàlisis que s'han fet sobre aquest Elogi, tot i que no s'ha oblidat el seu caràcter d'obra pensada per ser llegida en públic, no s'ha explorat sistemàticament allò que la definia com a tal: el fet de ser un text profundament arrelat a un context. Actualment, la lingüística, gràcies a la teoria de l'enunciació, sistematitza la incidència que elements com el destinatari a qui va dirigida una conferència, o la institució on es realitza, tenen en el text. Estem convençuts que una anàlisi enunciativa és un poderós auxiliar per desvelar qüestions formals que podrien passar desapercebudes. Vegem-ne dos exemples de l'Elogi de la Paraula. El primer és l'ús que fa Maragall de les persones del verb: el "jo" alterna amb el "nosaltres" d'una manera, a primera vista, purament estilística. La nostra anàlisi posa de relleu com Maragall està fent, amb aquesta alternança, propostes diferents adreçades a públics diferents, presentades, però, sota un mateix text; són propostes, doncs, més ambicioses de les que a primera vista poguessin semblar. El segon exemple és el de la traducció castellana. Aquesta traducció, rarament considerada pels estudiosos, es sol prendre com un mer trastllat d'una llengua a l'altra. Si l'anàlisi estructural i comparativa ja ens mostra com les retallades i les variants són de pes, l'anàlisi que anomenem enunciativa destaca com Maragall aconsegueix dirigir-se a un públic molt diferent, tot fent un tomb important a les seves propostes, amb alguns retocs gramaticals i lèxics que a primera vista passen desapercebuts.

1.5. Anàlisi d'idees

Una quarta anàlisi ens permetrà estudiar les idees plantejades als Elogis. Aquestes refereixen a qüestions diverses que sovint depassen l'estètica. En aquest treball, sistematitzem aquelles que afecten el nostre propòsit: obtenir els elements que articulen

una teoria estètica. L'anàlisi d'idees és, alhora, una anàlisi de fonts. Aquest és potser l'aspecte més estudiat de l'obra de Maragall, segurament perquè les seves inquietuds i curiositats en fan un personatge que depassa sovint l'estretor de mires dels seus contemporanis peninsulars. La recerca és aparentment difícil: Maragall esquivava les citacions, que sovintegen en canvi en l'obra de tants autors del moment. Hi ha, en aquesta actitud seva, el rebuig a una pedanteria que ja a l'època resultava irritant i que ara ens sembla risible. Hi ha, també, el propòsit d'interioritzar, de fer seus, els clàssics, de traspuar-los més que no pas citar-los. Hi ha, finalment, l'intent de conrear un tipus de text, equidistant de l'erudició i la frivolitat: l'assaig, que caracteritza els qui, com ell, s'estan definint, en aquells anys, com als professionals que, ja entrat el segle XX, denominem "intel·lectuals". Però si ara ja podem veure com els noms dels autors van desapareixent a les successives redaccions dels textos analitzats, els esborranys i també la correspondència ens donen molta informació sobre quines autoritats tenia presents Maragall quan escrivia. Per a aquesta part del treball, ens considerem deutors de l'obra de R. Wellek, no només per la informació concreta que ens dóna sobre crítics que van influir en Maragall, sinó pel seu mètode de treball, que emmarca tot estudi de la crítica dins una història general de la cultura. Wellek reconeix haver seguit, en algun moment, el mètode aportat per la "història de les idees", que ressegueix l'ús d'alguns conceptes-clau en diversos autors.¹ També nosaltres recorrerem a l'ús d'unes expressions identificadores en l'obra crítica de Maragall que ens permetran definir millor la seva teoria estètica. Algunes d'aquestes expressions, mots-clau com "espontaneïtat", "puresa", "sinceritat", han estat fins i tot aplicats com eslògans a la seva teoria, amb tota la simplificació que això suposa i, algun cop, amb una notòria impropietat, com és el cas del famós "espontaneisme".

1.6. Crítiques contemporànies als Elogis

Aquesta metodologia "interpretativa", concentrada en l'anàlisi de les estructures i del llenguatge, ha rebut crítiques per les seves contradiccions i limitacions: no explica el fet inqüestionable de les múltiples lectures que genera un mateix text, alhora que oblida la capacitat creadora del lector. W. Iser fa aquest comentari des de l'estètica de la recepció:

¹ René WELLEK. Historia de la crítica moderna (1750-1950). La segunda mitad del siglo XVIII. Madrid: Gredos, 1959. I. pàg. 19-20.

"Si, como el "arte de la interpretación" pretende hacernos creer, realmente ocurriese que la significación está escondida en el texto, entonces nos preguntaremos por qué los textos juegan al escondite con los intérpretes; pero más todavía, por qué las significaciones, una vez encontradas, pueden cambiar nuevamente, siendo así que las letras, palabras y frases del texto permanecen siendo las mismas. (...) ¿No será finalmente la interpretación más que una experiencia cultivada de lectura y, por ello, una de las posibles actualizaciones del texto? Si ello es así, se querrá decir que las significaciones de los textos literarios sólo se generan en el proceso de lectura; constituyen el producto de una interacción entre texto y lector, y de ninguna manera una magnitud escondida en el texto, cuyo rastro estaría reservado a la interpretación." ¹

Aquesta multiplicitat de significacions generades per la interacció entre lector i text la va poder apreciar molt bé Maragall, arran de l'Elogi de la Paraula. De fet, aquesta va ser una de les raons que el van empènyer a escriure l'Elogi de la Poesia. Per una doble raó, doncs, hem de ser sensibles a aquest paper constructiu del lector: per raons metodològiques, ja que ens sembla una crítica de pes contra el mètode hermenèutic, i per raons textuais, ja que els escrits que estem comentant van resultar afectats per les lectures que se'ls va fer. Ja hem indicat que fèiem nostra la hipòtesi segons la qual les crítiques desfavorables, o no, rebudes després de la seva conferència van impulsar Maragall a escriure l'Elogi de la Poesia.

Pretenem, doncs, en un cinquè apartat, observar les crítiques que va tenir cada un dels dos Elogis i contrastar-les amb el panorama estètic i polític que hi havia a l'època. Afortunadament, els anys del tombant de segle han estat darrerament centre de nombroses anàlisis que han anat dibuixant amb força precisió aquest panorama. Incloure-hi l'obra del nostre crític seria feina relativament fàcil si no fos perquè els seus assaigs van servir de patró, amb una força inusual, i probablement inesperada pel seu responsable, per a molts escriptors del moment. És per això que moltes de les crítiques i les lloances que li van arribar estaven excessivament distorsionades per la necessitat de combatre un o altre bàndol dels qui configuraven el panorama esmentat. Aquesta anàlisi, per a la qual la teoria de la recepció ens ha proporcionat conceptes útils, permetrà veure fins a quin punt les

¹ Wolfgang ISER. "La estructura apelativa de los textos." dins Estética de la recepción. Ed. R. WARNING. Madrid: Visor, 1989. pàg. 134

crítiques van afectar la redacció de l'Elogi de la Poesia i de les successives versions que va tenir. D'aquesta manera, podem cobrir aspectes que una lectura interpretativa oblida. Tal com assenyala F. Vodička:

"No debemos pensar la literatura de una época dada como un complejo de obras literarias existentes, sino también como un complejo de valores literarios. El horizonte de intereses y conocimientos del público literario de un pueblo una sociedad determinadas comprende un conjunto de obras organizadas en una determinada jerarquía de valores. Cada nueva obra se incorpora a esta literatura de alguna manera, sometándose a una instintiva valoración de los lectores. Esta valoración es significativa por lo que hace a la estabilidad de la jerarquía de valores, sólo cuando es pública; de ahí la importante función que desempeñan los críticos. / Así como es tarea de la historia de la literatura captar la riqueza completa de relaciones que tienen lugar entre los polos de la obra y la realidad, también debe ser objeto de la descripción histórica la dinámica determinada por la polaridad de obra y público lector."¹

Aquesta dinàmica l'hem de tenir en compte en diversos moments de l'anàlisi. En l'anàlisi d'idees, per tal de projectar les propostes de Maragall contra els valors literaris del moment, per tal d'observar el major o menor grau de transgressió que representen; i en l'anàlisi de les crítiques que Maragall rep en el moment de publicar els seus escrits, en segon lloc. Així podrem entendre, d'una banda, les coincidències i disparitats que presenten aquestes crítiques; d'una altra, el marc que aquestes crítiques establiren per a Maragall en el moment d'escriure el que seria el seu assaig definitiu, l'Elogi de la Poesia, i també en els moments, posteriors, en què feia les seves rectificacions; finalment, podem explicar millor l'anàlisi que proposem nosaltres mateixos, fruit com són, també, d'uns valors i d'una percepció estètica determinats.

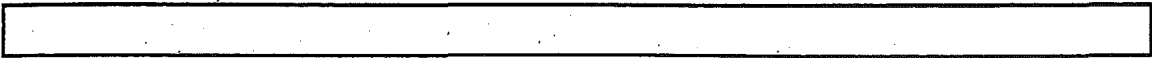
Per a les conclusions, doncs, una visió dels estudis fets sobre l'obra crítica de Maragall ens permetrà situar la nostra pròpia investigació en l'estela dels estudiosos que, a partir dels anys seixanta, han intentat defugir una visió simplista que havia reduït l'obra teòrica de Maragall a un munt informe d'intuïcions sense gaire transcendència.

¹ Felix VODICKA. "La estética de la recepción de las obras literarias." dins Estética de la recepción. Ed. R. WARNING. Madrid: Visor, 1989. pàg. 56.

1.7. Una lectura dels Elogis

Hem recorregut a diversos mètodes que ens han servit com a auxiliars per al nostre objectiu final: fer una lectura dels Elogis per tal d'obtenir-ne una teoria poètica. Alguns d'aquests mètodes tenen una antiga tradició en l'àmbit de la filologia catalana: ens referim a la filologia (entesa ara com a mètode, no com a àrea del saber), la història literària o la interpretació més o menys lligada a l'estilística. D'altres, més recents, estan potser menys emprades: la lingüística de l'enunciació, la semiòtica o la teoria de la recepció, tot i que la seva aplicació no resulta, en absolut, cap novetat. La terminologia que aquests darrers ens proporcionen no està, en alguns casos, assentada del tot; és per això que, quan ens ha semblat convenient, hem acompanyat alguns termes d'una definició breu, de manual, perquè no pretenem en cap cas donar-los un sentit original, sinó simplement especificar, de la forma més precisa possible, el sentit amb què els usem.

Metodològicament, el resultat és un innegable eclecticisme, conseqüència de voler examinar les obres esmentades des de múltiples perspectives, que no pretenen l'exhaustivitat però que ambicionen donar una visió prou completa. Els perills que aquest eclecticisme suposa han d'haver quedat superats per la qualitat dels resultats obtinguts i per la utilitat d'aquests resultats alhora d'assolir l'objectiu darrer. A les conclusions intentarem demostrar que les hipòtesis que hem anat avançant fins aquí són vàlides, com vàlid ens sembla també l'implícit a què hem alludit al principi: Maragall és autor d'una obra teòrica elaborada conscientment que marcarà amb intensitat moltes de les teories estètiques i de les polèmiques consegüents que han caracteritzat la literatura catalana del segle XX.



2. L'Elogi de la Paraula

2.1. Maragall, publicista

En parlar dels escrits de Maragall, hem usat les expressions "publicista" i "escrits en prosa no ficcional" i aquests termes imprecisos indiquen ja la dificultat de definir certs escrits de Maragall, particularment els articles al Diario de Barcelona (DdB) i el grup d'escrits que coneixem amb el nom d'Elogis.

Costa, efectivament, considerar Maragall un crític literari, tot i que molts dels seus articles són, d'entrada, ressenyes de llibres arribats a la redacció del diari. Costa també considerar-lo un filòsof, tot i que la primera recopilació d'Elogis que va fer anava destinada a una col·lecció de filosofia dirigida per Eugeni d'Ors. Ja els seus contemporanis van advertir la novetat formal que aquests escrits plantejaven: és potser l'únic comentari unànim que va suscitar la conferència de l'Àteneu que coneixem sota el nom d'Elogi de la Paraula. Pel que fa als seus articles al Diario, ni el seu contracte era com a crític literari ni els seus lectors el consideraven com a tal. El crític oficial era Miquel y Badia per a la prosa i la poesia, i Trullol i Plana o el mateix Miquel i Badia per al teatre. Els conflictes que aquests articles provocaren a Maragall¹ no són tampoc la mena de polèmiques en què es solen embolicar els crítics dels diaris.

2.1.1. Maragall com a crític

No resulta fàcil, d'altra banda, determinar què fa exactament un crític literari, què es proposa i que esperen d'ell els lectors. Els filòlegs solen coincidir en aquesta dificultat. R.Wellek, no sense advertir abans que es tracta de "un concepto esencialmente controvertido", en proposa una definició:

"La crítica aspira a una teoría de la literatura, a formular criterios y normas con que describir, clasificar, interpretar y, finalmente, sentar un juicio de valor. Es, pues, una disciplina intelectual, una rama del saber, un ejercicio racional."²

És una definició que hauria esgarrifat Maragall, però s'ha de reconèixer que si no és això el que ell es proposava, això, o una cosa semblant, és el que hi veien els lectors; és

¹ N'hem donat una primera notícia a Lluís QUINTANA TRIAS. "Joan Maragall i el «Diari de Barcelona»." L'Avenc. 145 (1991). pàg. 8-13.

² René WELLEK. Historia de la crítica moderna (1750-1950). La segunda mitad del siglo XIX. Madrid: Gredos, 1988. IV. pàg. 600-601.

el que explica, per exemple, la insistència d'Ors a intitular "Teoría" el primer esbós dels Elogios, i el que explica també l'interès que va tenir la plana major de El Poble Català a rebatre les propostes dels Elogios: en les opinions de Maragall s'hi podien llegir criteris per fer judicis de valor. Aquests criteris, cas de triomfar, haurien subvertit radicalment les propostes estètiques i, en definitiva, culturals que defensava no només El Poble Català, sinó la major part generació post-maragalliana. Nosaltres, allunyats ja de les polèmiques del moment, no podem deixar de veure-hi tampoc unes fórmules, uns criteris i, en definitiva, una teoria. La nostra hipòtesi és que aquesta teoria era d'un caire molt diferent de les que proposaven els crítics del moment.

Tant Maragall com els seus oponents tenien una concepció de la crítica que provenia dels autors del segle XIX. S.Beser, en analitzar l'obra d'un eximi crític espanyol d'aquest segle, Clarín, després de recordar la dificultat de definir la seva obra, proposa relacionar-la amb dues altres disciplines per entendre així el seu abast:

"El problema más difícil que surge en un intento de definición de la crítica literaria es el de su limitación, en particular respecto a las dos manifestaciones del pensamiento humano más próximas a ella: la historia y la estética. En cierta manera podríamos considerarla como un triángulo cuyos lados fueran la obra de creación, que sería la base sobre la que se sustenta, la historia y la estética."¹

Ara bé: si llegim els escrits que estem comentant (les ressenyes al DdeB i els Elogios) segons aquest criteri, veurem com Maragall no pot ser considerat estrictament un crític literari. Hi trobem a faltar, per exemple, el pes d'un dels costats esmentats: la concepció històrica del que s'està jutjant. No hi ha, en Maragall una preocupació històrica per les novetats que està ressenyant: no hi ha un seguiment. E.Cassany ha remarcat, a propòsit d'Yxart, un altre crític del segle (o potser millor, l'altre crític eximi), la seva capacitat d'anar al compàs dels creadors.² És probablement aquest compàs el que Maragall no va pretendre seguir. Però tampoc se'n mantingué allunyat. Si tenim en

¹ Sergio BESER. Leopoldo Alas, crítico literario. Madrid: Gredos, 1968. pàg. 30.

² O d'avançar-se a ells, com en el cas dels novel·listes catalans. Vegi's Enric CASSANY. "Introducció." dins J. YXART. Novel·listes i narradors. Ed. CASSANY, Enric. Barcelona: Curial, 1991. pàg. 20-21.

compte aquell triangle de què ens parla S.Beser, ens adonarem que Maragall va basar-se fortament en un costat (les obres creatives, entre les quals comptava la seva) per desenvolupar-ne un altre (l'estètica), deixant, com hem indicat, el tercer (la història) més relegat.

No faltava darrera de Maragall una teoria, però la seva era una teoria amb objectius diferents als que podien tenir els crítics de l'època. Si recordem els que podrien considerar-se mestres de Maragall en aquest àmbit, Sardà, Yxart o Perés, veurem, per exemple, com en ells no hi ha tant la preocupació pel procés de composició, preocupació fonamental en Maragall, com pel producte que n'és el resultat, i per la situació d'aquest producte en un àmbit creat per d'altres productes similars, cosa que preocupa molt menys l'autor que aquí és objecte d'estudi. Que un producte coincideixi amb d'altres de la seva època i divergeixi dels productes d'èpoques anteriors no inquieta gaire Maragall. No li falta, potser cal recordar-ho, aquella especial sensibilitat per descobrir nous valors, aquells encerts amb què valorem, potser de manera una mica injusta, els crítics pretèrits: els "descobriments" que va fer Maragall de Víctor Català o d'Azorín són indubtables. No s'eternitzen, tampoc, les novetats a la seva taula: s'arrisca a fer judicis ràpids.¹ Però no és la novetat allò que l'interessa, sinó com aquests nous valors confirmen o desautoritzen allò que està construint. Maragall acaba la seva feina allà on comença la del crític.

Si l'obra del Maragall publicista no es pot incloure sense abús en el gènere de la crítica literària, en quin gènere situar-lo? Aquest és un problema, ens apremem a dir-ho, que ell no hauria intentat resoldre: una part important de la seva argumentació va encaminada a mostrar com els gèneres són distincions que impedeixen la comprensió del fenomen literari.² Maragall, amb els seus articles, practica, per a la crítica, allò que defensa, dins els seus articles, per a la producció literària: la superació de distincions que

¹ Un exemple de la rapidesa amb què Maragall rebia un llibre, el llegia i en feia la ressenya es pot donar en el cas de "Tres libros nuevos" (DdB 28/VI/1899 dins OCII pàg.104) on s'hi ressenya, entre d'altres, Aires Murcianos de Vicente Medina. Medina havia anat publicant els seus poemes a la revista La Vida Literaria. Al número 19 d'aquesta revista, del 18/V/1899, s'anuncia que "pronto aparecerá Aires Murcianos". Al mes següent, Maragall ja havia publicat l'article.

² No és un invent seu: B.Croce, en aquells mateixos anys, està fent consideracions semblants; recordem que el 1913 estudia la divisió en gèneres sota el títol prou significatiu de "Prejuicis sobre l'art". cf. Breviario de estética. Madrid: Espasa-Calpe, 1967. Llició segona. Més endavant hi veurem els precedents en el romanticisme alemany.

ja no serveixen.

Però a nosaltres aquesta postura no ens pot satisfer. Tinguin la denominació que tinguin, hem de situar aquests escrits si aspirem a estudiar-los amb un mínim de rigor. Fem nostra l'afirmació d'A.Fowler:

"The value of the generic horizon is obvious from the difficulty that arises when it is missing. (...) The processes of generic recognition are in fact fundamental to the reading process. Often we may not be aware of this. But whenever we approach a work of an unfamiliar genre -new or old- our difficulties return us to fundamentals. No work, however avant-garde, is intelligible without some context of familiar types."¹

Una solució podem trobar-la buscant aquest "context of familiar types", és a dir, considerant que aquests escrits de Maragall s'escapen dels límits que hem establert per a la crítica literària, no tant per una peculiar excentricitat de l'autor, sinó perquè es fa eco d'una manera d'entendre la crítica molt innovadora a l'època però no inusual. Una presentació d'aquest tipus de crítica la va fer, en un article ja clàssic, un dels qui l'han cultivada amb més rigor: el poeta anglès T.S.Eliot. Aquest autor distingeix entre diversos tipus de crític, entre els quals:

"el crítico del que podría decirse que su crítica es un subproducto de su actividad creadora. En particular, el crítico que es además poeta. ¿Habremos de decir el poeta que ha escrito alguna crítica literaria? La condición para ingresar en esta categoría es que al candidato se le conozca primordialmente por su poesía, pero al mismo tiempo que lo que haya escrito de crítica se distinga por derecho propio y no sólo por la luz que pueda proyectar sobre sus versos."²

¹Alastair FOWLER. Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes. Cambridge, Ma.: Harvard University Press, 1982. pàg. 259. "El valor de l'horitzó genèric resulta evident davant la dificultat que apareix quan aquell falta. (...) Els processos de reconeixement genèric són de fet fonamentals en el procés de la lectura. Sovint no ens n'adonem. Però sempre que ens aproximem a una obra d'un gènere poc conegut -nou o vell- les nostres dificultats ens retornen als fonaments. Cap obra, per molt d'avantguarda que sigui, és intel·ligible sense un context de tipus coneguts."

²T.S. ELIOT. Criticar al crítico y otros escritos. Madrid: Alianza editorial, 1967. pàg. 12. "Criticar al crítico" és originàriament una conferència de 1961.

No és una bona definició del que fa Maragall? Ara bé, a la literatura espanyola i catalana del moment ell no hi pot trobar gaires models; el model de crític-poeta no arrelarà fins a Riba, com a mínim.¹ Autors contemporanis de Maragall, com Clarín o Unamuno combinen la crítica amb l'obra de creació amb la mateixa solvència. Però Clarín és un crític professional i, en el sentit que usem aquí, tradicional. I en Unamuno, la crítica va dirigida sobretot a l'experiència metafísica i ètica, més que no pas estètica. La falta de precedents s'alia a la falta de continuïtat, cosa que explica, en part, el rebuig a les teories proposades als Elogis: no només hi ha censura (que n'hi ha, i important) sinó també perplexitat. Ha costat molt acceptar l'obra teòrica de Maragall com alguna cosa més que un munt de vaguetats i ha costat també trobar-hi relacions amb d'altres propostes teòriques contemporànies. No és casual, al nostre parer, que els crítics que han sabut contextualitzar més aviat aquesta part de l'obra de Maragall en un marc europeu hagin estat precisament aquells que millor corresponen a la tradició crítica que hem vist presentada (i representada) per Eliot: ens referim a Riba, és clar, però també a Manent. És versemblant pensar que aquests dos crítics-poetes en interessar-se per Maragall s'interessessin pel primer crític-poeta que havia donat el país. Una cosa semblant ja ha estat indicada a propòsit de l'interès de Riba pel Maragall poeta:

"Riba (...) va iniciar una nova lectura de Maragall, que, per primer cop, el va situar dins la seva autèntica tradició, la romàntico-simbolista."²

Crec que, després de l'anàlisi efectuada aquí, aquest judici es pot aplicar igualment per al descobriment del Maragall teoritzador.

2.1.2. Maragall com a intel·lectual

Ara bé, què va impulsar Maragall a aquesta peculiar concepció de la crítica? No podem acudir als precedents que Eliot s'atorga (Samuel Johnson, Coleridge, Dryden,

¹ La manca de tradició assagística espanyola en aquest camp i en aquesta època del tombant de segle ja ha estat remarcada. P. Silver parla de "la escasez de pensamiento poético, de meditaciones sobre la poesía, y especialmente la falta de un discurso filosófico moderno acerca de la poesía". La seva explicació posterior del perquè d'aquesta manca d'assajos (una distanciació de la poesia espanyola respecte de la poesia europea i una recerca de la tradició del Segle d'Or) no ens interessa especialment aquí. Philip W SILVER. La casa de Anteo. Madrid: Taurus, 1985. pàg.20.

² Joaquim MOLAS. "Segona història del modernisme." dins El Modernisme. Ed. A. GARCIA ESPUCHE. Barcelona: Lunwerg, 1990. pàg. 27-31.

Racine, M. Arnold). Maragall probablement no els coneixia: rarament esmenta aquests autors, sinó es per criticar Racine! Veurem en el nostre comentari, com Maragall podia recórrer a una tradició anterior, com era la de la crítica alemanya, sobretot en els models instaurats per F.Schlegel o Jean-Paul Richter, dels quals Coleridge o Arnold devien més que no pas reconeixien.¹ Però per a nosaltres hi ha encara una altra explicació, i és que Maragall, junt amb uns altres pocs autors; inaugura a Espanya, no només un tipus de crítica, sinó també un tipus d'autor: ens referim a la figura de l'intel.lectual.

Efectivament, Maragall és cronològicament (i jeràrquicament, sovint) un dels primers intel.lectuals que apareixen a Espanya: ens sembla que això es desprendreà, en part, del nostre treball.² L'intel.lectual és un pensador que pertany a un grup diferent de les escoles literàries tradicionals i que sorgeix en circumstàncies determinades:

"El surgimiento a la luz pública del intelectual, paralelo al nacimiento del término que le da nombre, como un sector social con conciencia propia y decidido a manifestar públicamente su crítica y a jugar un papel influyente en la sociedad, se vertebró en torno a las grandes catástrofes nacionales."³

Aquest concepte d'"intel.lectual" és aplicable a Maragall perquè en ell coincideixen circumstàncies com la consciència de crisi de la societat⁴ i la seva manifestació en un

¹ R.Wellek ja va remarcar amb certa malícia a propòsit de Coleridge que "si miramos a nuestro autor con perspectiva internacional y frescas nuestras lecturas de Kant, Schiller, Schelling, los Schlegel, Jean Paul, Solger y demás escritores, creo que [Coleridge] pierde mucho de su significación" René WELLEK. Historia de la crítica moderna (1750-1950). El romanticismo. Madrid: Gredos, 1962. II. pàg. 174-175.

² Per al concepte d'intel.lectual, la seva definició i característiques seguiré Juan RODRIGUEZ RODRIGUEZ. El intelectual en la narrativa de Azorín (1896-1904). Tesi Doctoral dirigida pel Dr.S.Beser. Universitat Autònoma de Barcelona, 1990. Cap.I.

³ Juan RODRIGUEZ RODRIGUEZ. El intelectual... pàg.10.

⁴ "El concepto moderno y la palabra intelectual son un producto de la crisis de esa sociedad burguesa que los propios pensadores habían ayudado a construir desde el siglo XVIII. Dicha crisis en España toma la forma concreta del fracasado régimen Restaurador, un intento de superponer a las estructuras del Antiguo Régimen el sistema político del nuevo." Juan RODRIGUEZ RODRIGUEZ. El intelectual... pàg.6.

moment àlgid d'aquesta crisi.¹ Certament, hi ha un element fonamental en aquest concepte que no coincideix amb la figura del nostre autor: l'adscripció social. L'intel.lectual prové essencialment, segons J.Rodríguez, de la petita burgesia i és la seva progressiva proletarització una de les raons que l'obliguen a portar les seves postures en una direcció alhora radical i individualista. Malament casa això amb un rendista com Maragall, però, en canvi, ajuda a entendre que la radicalització de Maragall es decanti més cap a l'individualisme que cap a la subversió.

Si identifiquem, doncs, com es sol fer, l'intel.lectual amb un projecte progressista o, fins i tot, revolucionari, no entendrem el paper de Maragall. Ell és, efectivament, un conservador, i és a les classes dirigents que es dirigeix i a qui pretén donar models.²

En estudiar l'origen del concepte, J.Rodríguez indica que, tot i que l'intel.lectual epònim de l'època és Zola; l'inventor del concepte és Bourget, en un article de 1882 sobre Flaubert. L'ús més antic que aquest estudiós registra a la Península és en una novel·la d'Altamira del 1893.³ Aquests noms aniran apareixent en el nostre estudi: Bourget com a analista del "mal du siècle", que tant interessarà Maragall; Altamira, com a un dels primers crítics que s'interessarà per l'obra poètica més "engagée" de Maragall, en qui sabrà trobar-hi precedents de Leopardi...Maragall tenia altres exemples més propers.

¹ De fa temps s'ha destacat que, contra el que pretenien crítics com Laín Entralgo (LAIN ENTRALGO, Pedro. "Mi Maragall." dins J. MARAGALL. Obres Completes.^a II Ed. Barcelona: Selecta, 1961. pàg.26), Maragall havia denunciat aquesta crisi abans de la catàstrofe del 98 (Josep M^a CORREDOR. Joan Maragall. Barcelona: Aedos, 1960. pàg.188). Segons Juan RODRIGUEZ RODRIGUEZ (El intelectual... pàg.12), també entre els intel.lectuals espanyols, alguns dels quals es solen incloure en la pretesa "generación del 98", la consciència de crisi era anterior a aquesta data, i havia estat causada per fenòmens com el mateix conflicte cubà o el procés de Montjuïc.

² J.L.MARFANY ha estudiat aquesta qüestió en diverses publicacions. Vegi's, entre les darreres, Joan Lluís MARFANY. "Joan Maragall," dins Història de la literatura catalana. Ed. J. MOLAS. Barcelona: Ariel, 1986. 8. pàg. 219 i ss.

³ Juan RODRIGUEZ RODRIGUEZ El intelectual... pàgs.14-18. Segons aquest autor, la paraula comença usant-se com a adjectiu per designar un tipus de treballador: "obrero intelectual". Maragall usa la paraula "intel.lectual" també molt aviat i també com a adjectiu: "centre intel.lectual d'Espanya" diu per denominar Madrid, i "moviment intel.lectual", per denominar el que coneixem com a moviment modernista (a "El sentiment de pàtria" de 1895 OCI pàg.739-740). El febrer de 1893 Maragall parlava sobre "las civilizaciones excesivamente refinadas y cansadas de intelectualismo" al seu article inèdit sobre Nietzsche (OCII pàg.136). "Intelectualismo" sol estar connotat negativament, i indica un predomini excessiu de la raó sobre els sentits: així parla del "intelectualismo funesto" en l'ensenyament ("Sobre educación" DdeB 23/XII/1896 OCII pàg.503).

El primer nom que se'ns acut és V. Almirall i el seu Diari Català (1878-1881)¹ que s'anunciava com a "polítich i literari", precisament una combinació molt adequada per definir l'àmbit d'actuació d'un intel·lectual. Però el Diari es va tancar quan Maragall tenia tot just vint-i-un anys i encara no s'havia significat com a publicista. No és en autors com Altamira o Almirall que Maragall troba el seu model, sinó sobretot en dos altres usualment poc considerats sota aquest aspecte però, creiem, fonamentals.

Un és Mañé i Flaquer.² En Mañé podem trobar, d'una banda, un director de diari lligat a un partit però amb opinions pròpies, que el porten a rebutjar la disciplina d'aquest

¹ Sobre el Diari Català, vegi's l'anàlisi de VALENTI FIOLE, Eduard, El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos. Barcelona: Ariel, 1973. pàg. 127 i ss.

² El millor estudi de Mañé és encara el que li va dedicar el mateix Joan Maragall, Don Joan Mañé i Flaquer (OCI pàg. 883 i ss) Hi ha també, pel mateix Maragall, una Conversa amb don Joan Mañé (OCI pàg. 908 i ss). Després, només podem remetre'ns als estudis de M. Jorba dedicats a l'època ("El periodisme i l'assaiig." dins Història de la literatura catalana. Ed. J. MOLAS. Barcelona: Ariel, 1986. 7) i els dedicats concretament a Milà i Fontanals, gran amic de Mañé (Manuel Milà i Fontanals en la seva època. Barcelona: Curial, 1984; L'obra crítica i erudita de Manuel Milà i Fontanals. Barcelona: Curial i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989, i Manuel Milà i Fontanals, crític literari. Barcelona: Curial/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1991.) La biografia de Mañé és la d'un provincià ambiciós, amb pocs coneixements però molta tenacitat, que substitueix amb el treball i la constància allò que els seus escassos estudis no li donen: això li permet conèixer i admirar professionals com Piferrer o Coll i Vehí, que primer l'acomboien però que ell acabarà protegint, trobant, per a alguns d'ells, un lloc al «Diario de Barcelona». Poc després d'entrar en aquest diari, Mañé ja feia alguns dels primers comentaris polítics que hi van aparèixer, i al 1854 era l'encarregat de transformar plenament el diari en el portaveu del grup conservador. El 1865 n'era anomenat director, després d'un curt exili, perseguit pels moderats, que el va dur a França i a Itàlia. Els seus articles es van reunir en diversos volums. El primer, Colección de artículos, (1856) amb un pròleg de Milà i Fontanals, recull textos escrits des de la seva incorporació al diari. El P. García Blanco va presentar Mañé com algú que fa propostes culturals concretes, perquè lluita "con rudo tesón por el arte católico, revolviéndose con fiereza contra el romanticismo disolvente de Víctor Hugo" (Segons García Blanco, Milà era co-autor de Colección de artículos. Cf. La literatura española en el siglo XIX Madrid, 1891 Vol.2 pàg. 595.). Un altre volum de Mañé, El regionalismo (1868), conté la polèmica que va mantenir contra Núñez de Arce, quan aquest va criticar els primers moviments regionals; Cartas provinciales (1874) mostra els seus intents de derrotar els carlins, una de les seves obsessions, en el camp que ell creia que eren més forts: la causa religiosa i la causa foral. Pel que fa a la trajectoria política de Mañé, un dels estudiosos de la història del Partit Conservador, Borja de Riquer (Lliga Regionalista: la burgesia catalana i el regionalisme (1898-1904). Barcelona: 62, 1977), el situa dins del corrent de Duran i Bas, més antiliberal i, alhora, més regionalista, que el seu oponent principal dins del Partit, Manuel Planas i Casals, simple sucursalista de Cánovas. Es per això que, quan Planas, contra l'opinió de Duran, constitueix el Círculo Conservador Liberal, Mañé i, amb ell, el diari, abandonen la disciplina del partit. Bastants anys més tard, però, gent procedent d'aquest mateix Cercle, ja dissolt, tindrà un paper important en la revifalla del mateix "Diario". Mañé seguirà Duran quan aquest aposti pel polaviejisme i donarà un suport actiu al govern Polavieja-Silvela (març de 1899), contra l'opinió dels catalanistes.

mateix partit quan cal seguir Duran y Bas, i que arriben a provocar el tancament del diari. D'altra banda, és el pensador que prefereix servir una ideologia amb la ploma més que no pas amb un càrrec, i per això rebutja el govern civil de Barcelona, quan triomfa la Restauració.¹

Resulta tan difícil d'entendre aleshores que, quan Maragall havia assolit un prestigi semblant al de Mañé, rebutgés la proposta que li van fer Prat de la Riba i Cambó per a què acceptés un lloc a la candidatura de la Lliga, l'any 1905?² Maragall no era, en negar-s'hi, l'home "sentimental i feble" de què parlava Cambó en comentar aquest incident, sinó algú que havia entès molt bé la lliçó de Mañé, sobre el paper de l'intel·lectual en la societat moderna, i sobre el prestigi que l'amenaçava en acceptar càrrecs polítics.³ C.Riba ja es va encarregar de rebatre l'opinió de Cambó sobre aquest afer:

"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. No quiso apartarse de su línea de conducta, de su posición y misión de poeta y puro custodio del Ideal, ni ante una de las cosas que más han seducido a los intelectuales -ya que de un intelectual se trata- al entrar en los años críticos: un acta de diputado ofrecida en bandeja."⁴

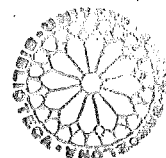
Pensem en la postura de Maragall durant la Setmana Tràgica, i hi veurem un típic exemple del conflicte entre l'intel·lectual ("ya que de un intelectual se trata") i el poder, que no s'hauria pogut donar certament si Maragall hagués acceptat la candidatura

¹ Per a aquestes dades, J.MARAGALL "Joan Mañé..." OCI pàg.896-897. No les hem pogut contrastar però a nosaltres no ens interessa tant aquí què va fer Mañé, sinó quina imatge de Mañé està donant Maragall.

² Per a aquest episodi vegi's Anna Maria BLASCO. Joan Maragall i Josep Pijoan. Edició i estudi de l'epistolari. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992. pàg. 300 i ss.

³ Vegi's F.CAMBÓ "Un enamorat de Catalunya", pròleg al volum XIII de les Obres completes de Maragall, reproduït a OCI pàg.1249-1251.

⁴ Carles RIBA. "Carta abierta a D.Ramón Guardans." en Obres completes. Ed. E. SULLà. Barcelona: 62, 1986. 3. pàg. 340-345. Publicada a Destino num.881, 19/VI/1954.



proposada quatre anys abans.¹

Voldria finalment destacar el següent judici de Maragall:

"la influència d'en Mañé i del «Diari» en la seva principal clientela, la burgesia barcelonina, ha restat molt inferior a lo que hi havia de bo i afirmatiu en el seu credo, i ha reeixit només pel seu costat negatiu, per si sol pernicios, fomentant l'escepticisme polític i la crítica destructora."²

Aquesta opinió, indubtablement encertada, reflecteix bé allò que està preocupant ja no només el Maragall biògraf sinó sobretot l'intel·lectual: la tendència de l'esperit català a la crítica estèril, a la rebentada, en la qual Mañé excel·lia, i la incultura política del públic burgès. Aquesta preocupació es troba a les contínues denúncies de Maragall contra l'esperit sarcàstic, la brometa i la paròdia, en front de les quals reivindica la ironia i l'"humour", com ell mateix l'anomena, reivindicació que va lligada amb la d'un ús moral del llenguatge; veurem com això es reflecteix a l'Elogi de la Paraula.

La preocupació pel paper educador del periodista apareix sovint en els articles de Maragall; basti aquí veure la definició del que ha de fer el bon periodista, definició que segons ell escau perfectament a Mañé:

"agafar la qüestió del dia, fos de lo que fos, ficar-s'hi a dins, assimilar-se-la i després, sobretot, saber-ne parlar de modo que tothom ho entenga i que intereSSI a tothom, fins els més estranys en aquella especialitat."³

Amb unes paraules molt semblants Maragall s'havia referit a un altre autor que, des d'una perspectiva ideològica diferent a la de Mañé, va proporcionar-li també un model de

¹ Vegi's l'anàlisi ja clàssica de Josep BENET. Maragall i la Setmana Tràgica. Barcelona: 62, 1975 (la primera edició és del 1961). J.Castellanos ha recordat un precedent d'aquest cas: "No era tanmateix, la del 1909, la primera vegada que Maragall era objecte de censura per part de la Lliga: la correspondència entre Prat de la Riba i Casellas (conservada a l'Arxiu Casellas) ens testimonia que, el 1904, li fou, a ell, retocat un article sobre Verdàguer i que, alhora, a Josep Carner, li fou reformada la crida per a l'homenatge a Maragall." Jordi CASTELLANOS. "Noucentisme i censura (a propòsit de les cartes d'Eugeni d'Ors a Raimon Casellas)." Els Marges. 22 i 23 (1982). pàg. 74 n.

² OCI pàg. 901

³ OCI pàg. 914

crític literari empeltat d'intel.lectual: Joan Sardà. Maragall situa Sardà en una generació que, per primer cop, "parla de tot", potser una definició prou exacta del que és un intel.lectual; no és un crític com els altres:

"Allí fa el ple la personalitat d'en Sardà; allí és el periodista, el satíric; fort, concís, tractant la qüestió del dia, girant-se contra el vici, l'abús, la ridículesa del moment, amb aquells articles (...) escrits potser en una taula de redacció i publicats de seguida: vius, tocant en lo viu."¹

Ara bé, "la qüestió del dia" és una fórmula prou imprecisa on hi cap una llei acabada de promulgar, un llibre acabat d'imprimir o la defensa de la paraula viva. Per això en els escrits de Maragall resulta tan difícil discernir allò que és observació política d'allò que és formulació poètica, allò, en definitiva, que separa l'ètica de l'estètica. O segons la fórmula de Goethe, la poesia i la veritat.

La proposta de Goethe és molt més sofisticada, és clar, i en el títol de les seves memòries usa una conjunció copulativa que oscil·la entre la identificació i la distanciació. Però, malgrat aquestes subtilitats, que tant enervaven Maragall, l'autor alemany és un model essencial per a l'intel.lectual que l'autor català intenta elaborar.² E.Valentí, comentant la inesperada afecció de Maragall pel Goethe més classicista, observa:

"Es difícil esbrinar què és el que captivà especialment Maragall en aquests testimonis d'una època tan definida, i al capdavant tan transitòria, en l'obra de Goethe. Potser es tractava de la

¹ OCI pàg.877. És el text d'una conferència llegida a l'Ateneu Barcelonès el 15/XII/1899. Es va publicar en el volum Joan Sardà 1851-1898. Estudi necrològic, Barcelona: Tipologia L'Avenç, 1900.

² A la bibliografia sobre Maragall, el seu nom sembla associat al de Goethe de manera indefectible. Entre els primers estudis val la pena destacar J. YXART. "Literatura catalana. Poesía y poetas." El Imparcial. (04/IX/1893) per la seva clarividència sobre les relacions entre Goethe i la poesia de Maragall. Cal tenir en compte les següents obres: Manuel de MONTOLIU. Goethe en la literatura catalana. Barcelona: Publicacions de «La Revista», 1935. Dels molts articles i conferències que li dedica C.RIBA, cal destacar els recollits a ...més els poemes (1957), i també "Juan Maragall." en Obres completes. Ed. E. SULLA. Barcelona: 62, 1986. 4. pàg. 264-285, on amplia Per què he votat Joan Maragall (1950). Resulta molt útil Eduard VALENTI I FIOU. Els clàssics i la literatura catalana moderna. Barcelona: Curial, 1973. L'únic estudi dedicat íntegrament a aquesta qüestió és el de Jaume TUR. Maragall i Goethe. Les traduccions del Faust. Barcelona: Departament de Filologia Catalana. Universitat de Barcelona, 1974.

plasticitat dels quadres, de la claredat de visió, que en l'alemany eren el fruit d'un esforç conscient per tal de superar el subjectivisme juvenívol, i en canvi apareix com un do espontani en els millors moments de la poesia de Maragall."¹

Crec que es poden trobar altres explicacions, a més d'aquesta, estrictament formal, a la passió per Goethe. Aquestes explicacions refereixen a dos camps de la personalitat de l'autor alemany: com a home públic i com a artista. De moment ens interessarem sobretot pel primer.

Goethe, l'home lúcid i desenganyat però no del tot cínic, amb un projecte, tot i coneixent la dificultat de dur-lo a terme, representava un personatge molt adequat per a qui, com Maragall, volia educar o guiar una gent (una classe, en definitiva) que manava sense projecte i sense il·lusió, a la defensiva. Ja que maneu, els deia, feu-ho a consciència. El projecte de Goethe li era adient perquè Maragall també era un conservador que es dirigia a una classe dirigent conservadora.²

En algunes fórmules Goethe s'aparta radicalment de Maragall. Per l'alemany, l'home només pot realitzar-se com a tal si s'uneix amb els altres homes contra la naturalesa, i contra allò que de natural té l'home, contra allò que no domina (que no reprimeix, diríem ara). La naturalesa és molt més forta que ell: d'aquí la fascinació de Goethe per personatges com Otilia de Les afinitats electives; d'aquí també, l'aversion que li provoquen. En d'altres fórmules, en canvi, Maragall obté unes pautes que li resultaran fonamentals. Així, per exemple, el convenciment de Goethe que el pitjor enemic és el caos, el desordre; i el pitjor aliat, el dogma, la intransigència. En alguns casos, Goethe aconsegueix una síntesi entre el que Maragall hauria de rebutjar i el que hauria d'acceptar, que acaba rendint les reticències del nostre autor. Observem per exemple el «happy end» d'Ifigènia: la convivència depèn de l'acord de tots, un acord que és fruit de la cooperació contra les forces irracionals i alhora contra la intransigència i el dogma (i recordem com

¹ Eduard VALENTI I FIOL. Els clàssics i la literatura catalana moderna. Barcelona: Curial, 1973. pàg. 59.

² E.R.Curtius ha insistit en aquesta característica de Goethe de considerar-se com algú que es dirigeix a una minoria dirigent i que s'allunya, voluntàriament, de la massa. Vegi's "Goethe, buròcrata" i "Goethe: característiques de su mundo" dins Ensayos críticos sobre la literatura europea. Barcelona: Seix Barral, 1972.

Maragall tradueix Ifigènia i redacta l'«Oda a Espanya» al mateix temps). La convivència només s'aconsegueix gràcies al valor de les paraules, sobretot quan són portadores de la veritat:

Astúcia i força són l'orgull dels homes;
mes ara aquí han estat avergonyides
per la vritat d'una ànima serena (Escena final)

A la presentació de l'obra, Maragall en féu una lectura previsiblement maragalliana: Ifigènia al final convenç el rei "per la sola força de la seva paraula, pel seu encís de dona amorosa"¹. I hi destacà una frase d'Ifigènia:

Pílades: No és orgull disfressat el teu escrúpol?

Ifigènia: Jo no ho miro lo que és: jo només sento. (Acte IV, esc.IV)

Una apel·lació a la força dels sentits sobre la raó que tampoc no és tan estranya en Goethe:

"Els sentits no enganyen; el judici, enganya",

diu una màxima seva, que Maragall s'apressa a traduir.²

En Goethe, hi ha un tipus d'individu condemnable, tant o més que el vulgar agitador, i és, paradoxalment, aquell qui no fa res, l'indecís. Recordem la decisió final de Wilhelm Meister: fer-se cirurgia, perquè així prendrà decisions constantment. Goethe es distancia del tema romàntic de la voluntat i l'abúlia. Començar coses i no acabar-les és immoral perquè quan tot passi almenys les coses quedaran; les coses ben fetes, és clar. Eduard i Carlota, a les Afinitats, però també Faust, són feliços quan fan les seves preses d'aigua, les seves canalitzacions.³ Algunes contradiccions que apunten en Goethe (raó

¹ OCI pàg.302.

² OCI pàg.432.

³ Veurem, en analitzar les propostes estètiques de Maragall, com en aquest punt és més romàntic que Goethe, entre d'altres coses perquè un convenciment com el que mostrava Goethe era impensable entre els contemporanis de Maragall. A més, la passió per l'obra ben feta s'oposa a una altra concepció,

contra sentits, obra ben feta contra obra fragmentària) en Maragall es troben molt accentuades, o clarament decantades cap a la proposta més irracional. Maragall no entén el Faust insatisfet, perquè ell voldria aturar cada moment de la vida, ni tampoc sembla que comparteixi la satisfacció final de Faust: perquè aquell moment més que qualsevol altre?¹ I és que de fet hi ha en Maragall un conflicte entre les seves necessitats cíviques, que Goethe omple adequadament, i la seva concepció del món tan poc clàssica: la natura com a mare, l'home com a mèdium, l'obra com a reflex imperfecte del batec natural...

Vist així, crec que es pot defensar que qui realment educa Maragall com a ciutadà, com a "intel.lectual orgànic", si l'expressió no és massa exagerada, és el Goethe clàssic, que desconcertava Valentí. L'interès de Maragall per l'actitud cívica de Goethe es veu de manera més primària en obres com Eridon i Amina, on els gelos són no ja discutits, sinó ridiculitzats, i no perquè siguin il·lícits, sinó perquè poden fer malbé un gran amor tot i estar molt ben intencionats; no perquè siguin antinaturals, que no ho són, sinó perquè són incívics. En les Elegies Romanes hi ha una reivindicació de l'amor sensual, sense hipocresies. En els Pensaments, es proclama el sentit comú i la desconfiança sistemàtica contra els afalacs de la massa: un despotisme que per a Maragall encara era vàlid.²

El Werther l'introduí a l'obra de l'autor alemany i, en un moment de la seva vida, li resulta de gran utilitat: "Una obra de geni, el Werther, em convertí de noi en jove", digué als seus escrits autobiogràfics,³ l'any 1886. I efectivament, després no el tornà a

posterior: la fragmentarietat de l'obra... Però ja Goethe l'havia intuïda! Recordem la màxima "La literatura és fragment de fragments...", que més endavant comentarem.

¹ La interpretació del fragment del Faust en què es basen alguns versos del Cant espiritual ha estat molt discutida, a partir de la lectura que en va fer Valentí i Fiol a Eduard VALÉNTI I FIOI. Els clàssics i la literatura catalana moderna. Barcelona: Curial, 1973. pàg. 188. J.M. VALVERDE va proposar una segona lectura, des de l'àmbit d'un cristianisme "materialista", que és la que aquí seguim (José M. VALVERDE PACHECO. "Más sobre el «Cant Espiritual» de Maragall." Convivium. Psicología, filosofía, humanidades. 17-18 (1964). pàg. 217-223.)

² Observi's que, tot i que aquestes traduccions van ser fetes en diverses èpoques, es van reeditar precisament a l'època en què s'estan confegint els dos assaigs en què es fomanenta el nostre estudi. La Margarideta i Eridon i Amina es van estrenar a finals de 1903. La traducció de les Elegies romanes és del 1889 però es va reeditar a Les disperses el 1904. Els Pensaments són de 1910.

³ La primera versió completa d'aquests escrits ha estat editada dins de Gabriel MARAGALL i NOBLE. Joan Maragall: esbós biogràfic. Barcelona: 62, 1988. pàg. 39

necessitar. Una altra obra, el Faust, li proporcionaria un antimodel per a l'elaboració de l'obra teatral La Margarideta. Ja Valentí va destacar la importància que tenia el Faust al «Cant espiritual», però, en l'adaptació per al teatre, Maragall només va traduir el Faust parcialment. De fet, la mateixa selecció ("triar és opinar" ha dit Riba) és prou indicativa; amb la insistència en l'episodi de Margarita, on la bondat és derrotada per l'ambició, el Faust és presentat per Maragall com un enfrontament ser humà / ser diabòlic: n'ofereix doncs una lectura determinada, molt més pobre, és clar, que l'original, com ja va notar la crítica del moment.¹

Una observació de Riba crec que és molt il·lustrativa del pes que el projecte vital de Goethe tingué en Maragall:

«Goethià és encara allò: "En les coses espirituals, millor treballes per als altres com més treballes per tu mateix." Ara: per esdevenir ell mateix, per realitzar la seva creixença com a individu, Maragall establí deliberadament, de sempre i tot d'una, els canvis més fidels amb la vida universal, amb les forces de la natura i de l'esperit, amb les voluntats profundes de la història i amb les més concretes del lloc de la seva encarnació personal. Creixé amb la pàtria i al seu torn l'ajudà entrançablement a créixer.»²

Que els models preferits fossin Goethe i Mañé, i no, per exemple, Schopenhauer i Almirall, s'explica, doncs, pel tipus de proposta que està fent Maragall i que ha estat encertadament denominada "un conservadorisme reticent".³

En la nostra recerca per intentar identificar els escrits de Maragall hem vist dos models amb què poder-los identificar: d'una banda, l'obra del crític-poeta; de l'altra, l'article de l'intel·lectual. Una denominació adequada podria ser la d'"articles assagístics". De fet, és així com han estat denominades les obres de Mañé⁴ i podem

¹ Per referències sobre les crítiques de l'adaptació, vegi's Marisa SIGUAN. La recepción de Ibsen y de Hauptmann en el modernismo catalán. Barcelona: PPU, 1990. pàg. 271.

² C.RIBA. Perquè he votat... pàg.215.

³ Joan Lluís MARFANY. Història... pàg.225.

⁴ Manuel JORBA. "El periodisme i l'assaig." en Història de la literatura catalana. Ed. J. MOLAS. Barcelona: Ariel, 1986. 7. pàg. 670

concebir els escrits de Maragall com una llarga gestació de l'únic escrit que podem considerar pròpiament un assaig: l'Elogi de la Poesia. Ja ho va remarcar amb perspicàcia Ramon D.Perés: "Este Elogi de la Poesia, especie de essay a la inglesa..."¹

¹ R.D.Perés "Literatura. El Elogi de la Poesía" DdcB 09/XII/1909 pag.16675-6

2.2. L'Elogi de la Paraula: "Recensio"

El 15 d'octubre de 1903 Maragall va pronunciar a l'Ateneu Barcelonès¹ una conferència que va tenir aviat un ample ressò. La van reimprimir, el dia següent, La Renaixensa (a l'edició de la tarda, en una versió que anomenarem R), sense títol, i La Veu de Catalunya (LVC; edició de la tarda), amb el títol «Elogi de la Paraula»; quinze dies més tard, va aparèixer a la revista Catalunya, sense títol però amb l'encapçalament "Discurs llegit per en Joan Maragall en l'Ateneu Barcelonés en la sessió inaugural, del present curs" (C). L'any següent es va reeditar, sense títol ni encapçalament, al volum Acta de la sessió pública celebrada en el Ateneu Barcelonés el 15 d'Octubre de 1903 (A).² No es va a tornar a reimprimir fins l'any 1913, poc després de la mort de l'autor.

De les quatre impressions que es van fer en vida de l'autor, doncs, tres no porten títol, però aquest era prou conegut.³ El mateix Maragall l'usava per referir-s'hi, ja mentre l'estava component:

"A Cauterets i pel camí vaig anar fent el discurs inaugural per l'Ateneu: l'Elogi de la paraula, és una fantasia inerudita, ja ho veurà."⁴

A la revista Catalunya del dia 15/X/1903 sortia la següent informació:

"Heus aquí que en els moments mateixos en què veurà llum pública el present número, entre un poble de sorruts, qu'ignóran el valor en ús de la paraula, y vora un poble de xarrayres, qu'ignóran son valor en cambi, un poeta, un gran poeta, farà l'«Elogi de la

¹ Als vells locals; el trasllat a l'edifici del carrer Canuda és de 1906.

² Barcelona, Tobella & Costa, impressors, 1904, pàg.21-33. És a aquest volum que Palau i Dolcet fa referència amb el títol La Paraula. Discurs (referència 150.669). cf. Antoni PALAU I DOLCET. Manual del librero hispanoamericano. Barcelona: Librería Palau, 1955.

³ Ors, per exemple, en una postal enviada a l'autor des de París, sis anys després de la lectura de la conferència, l'anomenava "La paraula viva". (Postal inèdita del 22/VI/1909). Les cartes d'Eugeni d'Ors a Maragall que aquí citem són inèdites i es conserven a l'AM.

⁴ Carta a Víctor Català del 08/X/1903, dins OCI pàg. 945.

Paraula».¹

L'anònim autor de la gasetilla, probablement Carner, coneixia com a mínim, a més del títol, les línies generals de la conferència.

Poc després de mort Maragall, es va incloure al volum II dels Escrits en prosa que va publicar Gustau Gili.² Finalment, al volum XIX de l'anomenada "Edició dels Fills",³ es va publicar una edició amb l'ortografia normalitzada. Es conserva un manuscrit (al qual ens referirem com a ms.) d'alguns fragments de la conferència.

En castellà, l'autor va efectuar-ne com a mínim dues versions (DPI1 i DPI2), els ms. de les quals es conserven, sense cap datació. Intentarem explicar el perquè de les dues versions quan comentem l'elaboració del llibre Elogios, a la segona part d'aquest treball. Recordem, de moment, que cap de les dues versions en castellà va aparèixer en vida de l'autor i que, pòstumament, només es va publicar un text basat en DPI2.

Coneixem dues traduccions contemporànies en castellà que no són obra de Maragall. Una, probablement de 1904, va tenir una divulgació molt restringida, o bé va deixar molts pocs testimonis explícits de la seva lectura. Ors en parla en una carta a Maragall: "De "La Paraula Viva" existeix ja la traducció castellana de Ferrer y Roda."⁴ Aquesta traducció, però no es troba ni a la Biblioteca de Catalunya, ni a l'Ateneu Barcelonès ni a l'AM. El traductor tampoc no és persona de gaire anomenada. Una recerca persistent ha permès finalment trobar-ne un exemplar a l'Ateneo de Madrid.⁵ Poc després de la mort de Maragall, el gener de 1912, La Lectura va recollir les intervencions fetes al Ateneo de Madrid en un homenatge al poeta. Va incloure-hi una traducció del

¹ Citat a Jaume AULET. Josep Carner i els orígens del Noucentisme. Barcelona: Curial, 1992. pàg. 239

² Obres completes d'en Joan Maragall. Serie catalana Barcelona: Gustavo Gili, 1913.

³ Obres completes Barcelona: Sala Parés, 1930.

⁴ A l'esmentada postal del 22/VI/1909.

⁵ Juan MARAGALL. El Elogio de la Palabra. La Ifigenia de Goethe. (Prefacio de la versión catalana). Sense peu d'impremta ni any. Podem aventurar la data de 1904 perquè al final el mateix Ferrer y Roda, en fer constar les "Obras del traductor" data totes les seves obres, inclosa aquesta traducció. També anuncia "en preparación" un inexistent volum "El poeta Juan Maragall. Ensayo".

Elogi de la palabra, la segona que coneixem, feta, segons es diu en nota, per L.C. Hi ha alguna discrepància entre les dues traduccions:

Ferrer "¿No véis en la quietud de las plantas que ellas mismas se admiran de florecer[?]"
(pàg.5-6)

L.C. "¿No veis en la plenitud de las plantas la admiración de haber florecido?" (pàg.18)

La discrepància entre "quietud" i "plenitud" també es dona entre LVC, R i A, d'una banda ("quietud"), i C, d'una altra ("plenitud"). Es probable doncs que Ferrer es guiés per una de les tres primeres versions, i L.C. per la quarta. El text de Gustau Gili també recull lliçons com aquesta darrera, provinent de C, que nosaltres considerem errònia. Podem aventurar, doncs, que el text que va tenir més divulgació fou C, que també és el que conté més errors.

En resum, doncs, ens trobem amb els següents textos, que col.loquem en ordre cronològic:

<u>Nom</u>	<u>Característiques</u>
<u>ms.</u>	Manuscrit d'alguns fragments de la conferència
<u>LVC</u>	Edició de la conferència a <u>La Veu de Catalunya</u>
<u>R</u>	Edició de la conferència a <u>La Renaixensa</u>
<u>C</u>	Edició de la conferència a <u>Catalunya</u>
<u>A</u>	Edició de la conferència al <u>Bulletí de l'Ateneo</u>
<u>DPI1</u>	Primera versió al castellà, manuscrita
<u>DPI2</u>	Segona versió al castellà, manuscrita

3. El context històric

3.1. L'Ateneu¹

L'any 1903, l'Ateneu era una institució força respectada, que solia comptar a la presidència una personalitat rellevant de la cultura del moment. Els presidents tenien un mandat d'un any, que no solien repetir. Aquest president feia un discurs per inaugurar el curs, que solia coincidir amb l'inici del curs universitari, a finals d'octubre o a principis de novembre. Fins l'arribada de Guimerà, l'Ateneu s'havia mantingut allunyat de les inquietuds polítiques i intel·lectuals més innovadores. Es per això que la presidència de Guimerà (1895-1896) va ser considerada rupturista: perquè hi convivien elements catalanistes i modernistes, precisament dos moviments, polític l'un i intel·lectual l'altre, que tenien en comú el seu caràcter "regeneracionista", més que no pas un esperit de col·laboració mútua, que fins aquell moment rarament s'havia produït. El discurs inaugural de Guimerà (30/XI/1895) va ser renovador sobretot per la llengua en què es va fer, el català, cosa que va causar una batalla que els cronistes s'han encarregat sovint de recordar. Però a més, Guimerà va instaurar un tipus de discursos inaugurals de caire "polític-històric i catalanista", com els ha qualificat Casassas², que van mantenir, fins al tombant del segle, els successius presidents: V.Almirall (curs 1896-97), J.Permanyer (1897-98) i Domènech i Muntaner (1898-99, que excepcionalment va repetir el 1899-1900).

Amb l'entrada del Dr.Robert (1900-01), l'Ateneu "passarà a ocupar un lloc secundari dins el moviment corporatiu paracatalanista"³, davant el creixent paper que anà adquirint la Lliga Regionalista, que va néixer oficialment després de les eleccions municipals de 1901. Tinguem en compte, però, que precisament en aquestes eleccions, la candidatura "regionalista" per la ciutat de Barcelona era la dels "quatre presidents", dos dels quals o havien estat (Domènech) o eren en aquell moment (Robert), presidents de

¹ Per a les dades sobre l'Ateneu seguiré Jordi CASASSAS I YMBERT. L'Ateneu Barcelonès. Barcelona: Ed.de la Magrana / Institut Municipal d'Història, 1986, especialment el capítol «L'"assalt" catalanista a l'Ateneu Barcelonès» pàg. 68 i ss

² Ibidem. pàg.70.

³ Ibidem. pàg. 78.

l'Ateneu. És lògic doncs que la Lliga no volgués deixar anar aquest feu i seguís proposant com a presidents gent del seu grup, que no pretenguessin, però, suplantar la feina del partit.

Així s'explica que

"la vida interna de l'Ateneu va baixar molt de to en el curs 1901-02. Els principals càrrecs directius van ser ocupats per destacats apolítics del catalanisme (F.Matheu, B.Bassegoda, M.Martí i Julià, etc.) sota la direcció de R.Picó i Campanar".¹

Maragall va ser elegit president el juny de 1903,² per al curs 1903-1904. La seva presidència s'entén també en aquest context d'"apolítics del catalanisme"; veurem, però, com la seva conferència no s'ajusta a les anteriors, marcades pel to historicista de Picó o de R.d'Abadal i Calderó, l'antecessor immediat de Maragall. Després d'aquest darrer, l'Ateneu va relegar les discussions pròpiament acadèmiques, que van recaure en d'altres institucions més especialitzades de nova o antiga fundació (IEC, Universitat...)³, i es va convertir en un fòrum de discussió de temes més propers a la ciutadania: així va començar l'època de les grans tertúlies.

Recordem que Maragall havia estat secretari de la candidatura de Guimerà que havia introduït, amb molts conflictes, l'ús del català com a llengua oficial de la institució, i res no feia suposar que no seguiria, com a president, aquesta orientació catalanista, que havia estat reafirmada, a més, en el recent conflicte de Maragall amb el Diario.⁴

Estèticament la cosa estava menys clara. La candidatura de Guimerà ha estat definida per Pi Joan com a candidatura catalanista-modernista-filharmonica⁴, on Guimerà representava el primer estament i Maragall, els altres dos. Però els canvis que havia sofert

¹ Ibidem. pàg. 79. La inclusió de Martí i Julià en aquesta llista d'"apolítics" és discutible.

² El càrrec li va ser comunicat oficialment pel seu predecessor, Ramon d'Abadal, amb carta del 01/VII/1903, que es conserva a l'A.M.

³ L'octubre de 1903, però, l'Ateneu encara va acollir els "Estudis Universitaris Catalans", on determinats intel·lectuals, com Antoni Rubió, van haver d'"impartir les seves classes davant el buit que els feia la Universitat oficial." J.CASASSAS L'Ateneu... pàg. 82. En dona notícia La Veu de Catalunya (17/X/1903), que explica que és una iniciativa sorgida "en el Congrés Universitari Català" de 1900.

⁴ Josep PIJOAN. El meu don Joan Maragall. Barcelona: Llibreria Catalònia, s.d. pàg. 32.

la institució ens fan suposar que el 1903, vuit anys després de la candidatura de Guimerà, el nou president, Maragall, no estava disposat a inscriure la seva conferència en un discurs¹ modernista, o modernista-catalanista, ni que això fos el que s'esperava d'ell exactament. Tampoc no es pot dir que el públic de l'acte estigués integrat exclusivament per gent afí a les ideologies esmentades. Quan estudiem les repercussions immediates que va tenir l'acte, veurem com sectors allunyats dels catalanistes i dels modernistes van reclamar la seva identificació amb la conferència de Maragall.

3.2. El moment cultural

La conferència de Maragall es realitzà durant l'època que ha estat denominada "el modernisme desvirtuat (1899-1906)"² i que es caracteritzà per la dissolució del modernisme en una política, el catalanisme (cosa que comportà la pèrdua del seu cosmopolitisme i la recuperació de valors paralistes i menestrals), i, paral·lelament, en un estil (unes fórmules estètiques i, també, una manera de comportar-se), que és amb el que s'acabarà identificant el terme. Aquesta desvirtuació no es va realitzar sense conflictes, pel poc convenciment amb què la burgesia exercia el seu paper de classe cultivada, per les constants pressions dels polítics sobre els intel·lectuals i pel consegüent desengany d'aquests darrers.

En l'àmbit literari, i especialment en la poesia, dues concepcions estaven enfrontades: una de simbolista i parnassiana, i una altra, "vitalista i còsmica".³ Quan Maragall presentà la seva conferència, es covava la "batalla del sonet", iniciada el 1902

¹ Donada la freqüent sinonímia que adquireixen els mots "conferència" i "discurs", cal remarcar que, en aquest comentari, usarem "discurs" segons la noció proposada per Bakhtin i que en un altre lloc hem definit així: "los discursos son organizaciones previas a una enunciación concreta. (...) se formarían por "sedimentación" de las enunciaciones producidas por el conjunto social de los hablantes en situaciones similares, ofrecerían una codificación previa del sentido de las palabras, y representarían el lugar donde realmente el hablante encuentra el material para sus enunciados." Eduard AZNAR, CROS, Anna i QUINTANA, Lluís. Coherencia textual y lectura. Barcelona: ICE/Horsori, 1991. pàg. 74. Així, el "discurs modernista" seria un tipus d'enunciat en què els oients i els lectors inclourien, sense gaires vacil·lacions, els escrits de Maragall i n'exclourien, també sense gaire vacil·lacions, alguns escrits de Guimerà, com la seva conferència de 1895 a l'Ateneu.

² Per a aquesta anàlisi, vegi's Joan Lluís MARFANY. "El modernisme." Història de la literatura catalana. Ed. J. MOLAS. Barcelona: Ariel, 1986. 8. pàg. 117 i ss.

³ Per a aquesta anàlisi, vegi's Jordi CASTELLANOS. "La poesia modernista." Història de la literatura catalana. Ed. J. MOLAS. Barcelona: Ariel, 1986. 8.

però desenvolupada sobretot a partir de 1904, i que havia oposat partidaris i detractors d'aquesta fórmula. Aquests darrers van buscar empara en la personalitat de Maragall. Aquells van trobar un magnífic suport en el "desembarcament" dels intel·lectuals mallorquins a l'Ateneu Barcelonès, amb un seguit de conferències, entre l'abril i el juny de 1904, en què van presentar una fórmula "ahora moderna i conservadora", on s'integraven simbolisme i classicisme.¹ Aquestes conferències es van realitzar precisament mentre Maragall era el president de la institució. Podríem considerar-ho un desafecte dels nouvinguts envers qui els acollia, però això és veure les coses de manera un xic esquemàtica. Maragall, és clar, no podia compartir les opinions exposades per Costa o Alcover, però tampoc li agradava la lectura estètica que s'havia fet de la seva conferència de l'octubre, com no podia agradar-li'n la lectura política. Ho veurem amb més detall quan n'analitzem les crítiques a l'Elogi.

3.3. Maragall el 1903

L'any 1903, Maragall ja era un intel·lectual i un poeta reconegut. En un altre lloc hem donat testimoni del prestigi que els seus articles li havien donat entre un públic que depassava el comú del DdeB; el seu conflicte amb aquesta publicació, i la seva posterior expulsió, a causa del seu ideari catalanista, pocs mesos abans de la lectura de la conferència, havia incrementat aquest prestigi.²

L'activitat periodística que portava realitzant des de 1890 Maragall era la que realment l'havia significat entre els seus contemporanis. No tothom ho volia reconèixer. El grup més proper a la Lliga destacava, arran de la crisi de Maragall amb el Diario, el seu aspecte de poeta, d'excèntric, i presentava el seu paper d'intel·lectual combatiu com a secundari. Vegi's per exemple el pròleg de Carner al llibre Artículos, pròleg censurat, en una primera redacció, per Prat de la Riba perquè destacava encara excessivament el pes de Maragall en el catalanisme.³ Observi's també la crítica que fa Miquel i Planas d'Artículos, on Maragall no és considerat com a periodista:

¹ Joan Lluís MARFANY. Història... 8. pàg.136.

² Lluís QUINTANA TRIAS. "Joan Maragall..."

³ Jordi CASTELLANOS. "Noucentisme i censura..."

"és tot un poeta (...); les coses vistes de l'elevació d'on el Poeta se les mira, perden tot allò que tenen de matusser. (...) Des de son aguait alterós (pot) capir serenament els objectius que els combatents se proponen." ¹

Contrasta aquesta imatge amb la del periodista combatiu que ens dona un artista de la bohèmia com Casagemas,² o amb el següent testimoni de J.M. de Sagarra:

"La gent, la immensa majoria de la gent que es creu amb dret d'opinar i que llegeix els diaris, tenen d'en Maragall un gran concepte, tothom el respecta. Els seus versos, però, no acabaven de ser populars, en el sentit per exemple que ho eren els de Mossèn Cinto." ³

Maragall va quedar marcat de dues maneres per la crisi d'abril de 1903. Políticament, abans que res, perquè polítiques havien estat les causes que l'havien fet marxar. Maragall esdevingué, diríem ara, un intel·lectual represaliat per les seves idees polítiques, obligat a abandonar el seu òrgan d'expressió per decisió dels propietaris. Els termes usats a l'època no van ser aquests però la interpretació que se'n va fer sí que ho va ser: això explica la campanya de La Veu de Catalunya i de la revista Catalunya, amb el projecte de reunir els articles de Maragall al Diario en el que esdevindria el volum d'homenatge Artículos, un projecte que reflectia l'interès de determinats grups per denunciar l'anticatalanisme del Diario.

Però l'expulsió també va marcar Maragall com a publicista, perquè la interrupció de l'article setmanal el va obligar a replantejar-se la seva activitat al Diario. A partir de l'abril, rebé contínues propostes de col·laboració.⁴ La seva resposta sempre fou la mateixa: rebutjaria els encàrrecs fixos que li oferien i demanaria temps per reflexionar. La seva elecció com a president de l'Ateneu era previsible: en part, perquè ja havia estat secretari

¹ R.Miquel y Planas "Els articles d'en Maragall" Juventut 9 de març de 1905

² Citat a Lluís QUINTANA TRIAS. "Joan Maragall i el Diari de Barcelona."...

³ J.M de SAGARRA. "Don Joan." (desembre de 1923) reproduït a Obres Completes. Prosa. Barcelona: Selecta, 1967. 2. pàg. 402-404

⁴ Com aquesta de F.Matheu: "Amich Maragall, fins a riscos de que m'envie al botavan per amohynós, he d'insistir en una pretensió d'obtenir la seva col·laboració per aquesta pobra Catalana que tant ho necessita." (Carta del 13/XII/1903. AM.)

sota la presidència de Guimerà (curs 1895-6), amb qui va portar a terme la campanya de catalanització que tanta polèmica va causar; en part, com a homenatge al catalanisme que li havia fet perdre la direcció, primer, i la col·laboració, finalment, al DdeB. Que ho acceptés sense cap mena d'escarafalls vol dir que ho considerava previsible: ja hem indicat com, a mida que va anar creixent la seva fama, va rebutjar sistemàticament qualsevol mena de càrrecs; en canvi, la seva elecció a la presidència de l'Ateneu no li merescué gaires comentaris.¹ El seu primer acte com a president va ser assistir al canvi de tomba de Jacint Verdaguer, el 05/VII/1903, el dia següent de ser nomenat.²

L'any 1903 va ser també una època d'una intensa activitat creativa. D'una banda, va escriure alguns dels poemes del que constituïria el seu llibre Enllà, publicat el 1906.³ A més, va preparar l'edició de Les Disperses, llibre de poemes que van començar a sortir al "folletí" de Joventut el 17/XII/1903. Finalment, va realitzar la traducció i adaptació teatral de fragments del Faust de Goethe, amb el nom de La Marguerideta, més la traducció d'una obra juvenil del mateix Goethe Eridon i Amina. La traducció del Faust va començar, segons J.Tur, després de la seva sortida del Diario i la va acabar "al començament de la tardor de 1903, perquè pogués emprendre els preparatius de l'estrena i celebrar-la [el 16 de novembre de 1903]".⁴ No tenim dades sobre el procés de traducció d'Eridon i Amina, que es va estrenar el 9/XII/1903.

El procés d'elaboració de l'Elogi li va ocupar l'estiu de 1903. En una carta a Pijoan

¹ Vegi's per exemple la carta a Freixas (17/VII/1903): "Jo no em trobo fusta de Presidència de cap mena, però no he sabut dir que no i ho faré lo millor que sàpiga" dins OCI pàg.979.

² G.CASALS comenta la cerimònia i la influència en el poema que Maragall hi dedicà a J. MARAGALL. Enllà. Ed. Glòria CASALS. Barcelona: 62, 1989. pàg. 90

³ Segons indica G.Casals, a l'edició de l'Enllà, els poemes escrits durant l'any 1903 són els següents:

- "Del Montseny", entre el 20 i 25 de maig de 1903
- "En la tomba nova d'en Verdaguer", el juliol de 1903
- "L'Anima" [segona part del "Comte Arnau"], l'octubre de 1903

⁴ Jaume TUR. Maragall i Goethe. Les traduccions del Faust. Barcelona: Departament de Filologia Catalana. Universitat de Barcelona, 1974. pàg. 188

hi explicava el procés de composició:

"(...) Precisament ara estic treballant en el discurs per l'Ateneu. El tema serà De la paraula. Ja veig ara que no dic en ell tot el que voldria i em va per dins dins sobre aquest tema immens i gairebé sagrat; he anat escrivint-lo amb influències molt variades, a Cauterets, corrent Espanya, ara aquí [Barcelona] sense mirar gens cap llibre i sols obeint a estats d'esperit, com qui fa un poema (...)"¹

Un cop llegida la conferència, i davant els comentaris que li'n féu Pijoan, va detallar aquell procés:

"(...) aquest discurs, com tot lo meu, és fet sense pla, sense abarcar abans l'assumpte, sense composició de lloc, començat a Cauterets en un dia d'encantaments que es desfoga en un parell de pàrrafos, quedant jo satisfet i sense saber què més dir, fins que un altre dia noves impressions me'n donaren un parell més de fets, i aixís enllaçant esgarriances deslligades, records que brollaven súbits de converses amb vostè, i allargant artificiosament (per a lograr una extensió inaugural, amb els dos episodis que vostè ja coneixia i l'altre que sorgí a Bilbao mentre el discurs s'anava fent) i amb l'aplicació circumstancial a la vida de l'Ateneu (feta ja fredament a Barcelona), ve-li aquí la cosa acabada i ve-li aquí el secret de tot lo que hi ha i de tot lo que hi manca i de tot lo que hi sobra (...)"²

Ja comentarem les observacions de Maragall sobre l'elaboració d'aquest escrit, a propòsit de l'Elogi de la Poesia.

Per a Maragall, i per a tots aquells interessats en la causa catalanista, l'any 1903 també va ser un any important perquè s'hi van celebrar diverses eleccions, on es van seguir enfrontant dues forces, regionalistes i republicans, que, a partir de 1901, havien substituït el torn liberals-conservadors.³ L'ambient pre- i post-electoral que es va viure durant tot l'any (diputacions, al mes de març; Corts, a l'abril; municipals, al novembre)

¹ Carta del 18/IX/1903 dins OCI pàg. 1023.

² Carta del 01/11/1903 dins OCI pàg. 1027.

³ Borja de RIQUER. Lliga Regionalista: la burgesia catalana i el regionalisme (1898-1904). Barcelona: 62, 1977. pàg. 263

va permetre que les diverses formacions polítiques interpretessin la intervenció de Maragall de maneres divergents, i totes, això sí, ben parcials. Maragall, en aquella època, ja estava força identificat amb el projecte de la Lliga, però potser sentia un cert afecte, diguem-ne nostàlgic, pel nacionalisme més radical de la Unió Catalanista.¹ Així, no és estrany que concedís la primícia de la publicació als diaris que eren portaveus d'ambdues formacions polítiques: La Veu de Catalunya i La Renaixensa. Però ja veurem com La Publicidad, òrgan rival de les dues, va poder plantejar una lectura alhora positiva i oposada a la que n'oferia La Veu.

¹ Caldria definir amb més precisió les simpaties polítiques i personals de Maragall, per saber si s'interessava més per la Unió o per Martí, que n'acabava de ser anomenat president, en urtes circumstàncies molt difícils per aquest partit: la Unió, el 1903, "semblava lliscar cap a una progressiva marginalització de la vida social catalana." (Jaume COLOMER. "'L'aportació de Domènec Martí i Julià al catalanisme polític'." dins D. MARTÍ I JULIÀ. Per Catalunya i altres textos. Ed. COLOMER, Jaume. Barcelona: La Magrana i Diputació de Barcelona, 1987. pàg. IX.) Martí i Julià, que havia estat elegit director de La Renaixensa, l'abril de 1902, havia sol·licitat insistentment la col·laboració de Maragall en aquesta publicació (vegi's per exemple, les cartes que es conserven a l'AM., especialment les de l'abril i el juny de 1902).

4. Anàlisi formal

4.1. Estructura

L'Elogi és un text pensat per al llenguatge oral i no està dividit en parts ni du subtítols. Nosaltres, però, hi veiem una estructura clara, que ens permet subdividir-lo en deu "capítols". En els cinc primers, Maragall hi fa un estudi de l'element constitutiu del poema: la paraula poètica. Primer (cap.1 a 4) es refereix a la paraula en general. Després (cap.5), a la paraula poètica en particular. Els quatre capítols següents van dirigits a l'estudi de la poesia; hi ha primer de tot (cap.6), una invectiva contra la poesia parnassiana i després (cap.7 a 9) unes indicacions per trobar la veritable poesia: el poble (cap.7) i el propi idioma (cap.8 i 9). L'últim capítol (cap.10) va íntegrament dedicat a la presentació de propostes concretes per a l'Ateneu: la defensa de la conversa i el relegament de la càtedra acadèmica o la plataforma política.

Els capítols s'estructuren al voltant de diverses citacions: Llull, més altres autors implícits: Nietzsche, Carlyle... (cap. 1 a 4), i Emerson (cap.5). Els següents quatre capítols prenen les citacions no d'autors coneguts, sinó anònims i presentats a través d'anècdotes personals. En dos capítols, però, les citacions es basen en sobreentesos; al cap.6 i al cap.9, s'hi rebaten afirmacions no explícites de possibles contrincants de Maragall: els parnassians i els enemics de l'ús del català, respectivament.

Fem ara un resum capítol per capítol. Per analitzar aquest text tindrem en compte l'esquema proposat per A.Terry.¹ Localitzarem els diversos capítols indicant primer el número de pàgina i després el número de línia (per exemple, **I.1.** indica primera pàgina, primera línia), segons l'edició que adjuntem al final d'aquesta primera part.

4.1.1. línies I,1-1,7

L'autor presenta el tema donant alhora el títol i la causa de la seva elecció: la paraula és "la raó d'ésser d'aquesta casa". Això li permetrà, al final, reprendre el tema de la paraula en un aspecte inesperat en el text i, en canvi, previsible en un Ateneu: la conversa.

4.1.2. línies I,8-1,13

La citació de Llull no pot ser encara, en aquestes alçades del text, una autoritat citada en defensa d'un argument; serveix més aviat com a peu per desenvolupar un tema, a base de l'"amplificació". Maragall considera la paraula com una conjunció del que Llull

¹ La poesia de Joan Maragall pàg.112 i ss.

presenta com a entitats separades: les coses corporals i les espirituals. Més endavant la citació li servirà com a argumentació per exigir un tribut a la paraula: així com no ens meravellem, com hauríem de fer, de les coses sentides corporalment, tampoc no ens meravellem de l'ús de la paraula, com també hauríem de fer. Aquestes dues consideracions (paraula com a cosa corporal i espiritual i denúncia de l'escassa valoració que rep), produïdes a partir de la sentència de Llull, es poden resumir en una primera afirmació fonamental: la paraula, fenomen alhora material i espiritual (el "doble esforç", com l'anomena Terry), ha de ser valorada pel que té de meravellós.

4.1.3. línies I,14-II,6

La paraula, en segon lloc, és entesa com a culminació d'un procés: així com l'home és el més alt sentit de la terra, la paraula és el més alt sentit de l'home. La primera afirmació prové de Nietzsche, i Maragall, com veurem, torna a usar-la en la primera redacció de Confesió de poesia, citant aquest cop explícitament l'autor. Un exemple ens permetrà entendre l'abast d'aquesta afirmació: els sons de la terra (i no qualssevol sinó el vent, l'aigua i el tro) ens afecten amb sentiments imprecisos, tot i la seva potència, mentre que la paraula d'un nen, tot i la seva debilitat, ens commou.

En tercer lloc, la paraula és definida com una conjunció de dos aspectes: un de material, que es manifesta mitjançant una "vibració", i un d'immaterial, la "idea", definida com a "aquesta cosa immaterial desvetlladora de l'esperit". Després de Llull, una segona autoritat, l'Evangeli segons Sant Joan, permet qualificar la paraula de manera diferent: més que meravellosa, és sagrada.

4.1.4. línies II,7-III,10

Les tres definicions de paraula (=cosa corporal i espiritual, =més alt sentit de l'home, =vibració material i idea) i les dues qualificacions (meravellosa i sagrada) aboquen al que Terry anomena dos corol·laris. L'un afecta tots els parlants: cal tenir més respecte per la paraula; l'altre afecta els poetes: la seva responsabilitat és més alta que no ens pensen. Per al primer, Maragall usa la metàfora de la floració (provinent de Carlyle, segons Terry): així com la floració és resultat d'un procés lent, que només apareix en un determinat moment, quan "no pot més", així la paraula ha de sortir només quan l'anhel ho decideixi. El mot clau, tot i que encara no surt, és "espontaneïtat": nosaltres no podem decidir quan hem de parlar, de la mateixa manera que no podem decidir quan ha de florir la planta. Una imatge addicional amplia aquesta concepció: no totes les branques

floreixen. Aquesta imatge desapareix a DPI1, probablement perquè la redacció catalana és molt feixuga (repetició de la paraula "branca" tres vegades gairebé seguides). La metàfora de la floració permet a Maragall, no només donar una explicació gràfica del procés que ens porta a parlar, sinó també atribuir l'expressió humana a un fenomen de creixença natural. Amb això, l'autor insinua una concepció innatista del llenguatge humà, que després no desenvolupa. En comparar l'aparició de la paraula poètica a la floració, Maragall està atorgant a la paraula poètica una força insospitada i inabastable: la força de la Naturalesa. D'aquesta manera, el paper del poeta és reduït a poc més que un mer transmissor. L'única espontaneïtat possible, de fet és la de la naturalesa i, momentàniament, la de la paraula, quan és poètica. El poeta, doncs, no pot ser espontani; és per un abús de la paraula, per hipòcrisia, que se'l denomina així.

La metàfora de la floració troba suport en un exemple de com cal parlar: el llenguatge dels enamorats, que només parlen després d'un llarg procés i, quan ho fan: "... No saben el que es diuen. Fan un parlar tot trencat." Aquí apareix un concepte que és central en la poètica de Maragall i que sovint designa amb el mot "balbuceig". L'exemple dels enamorats és corroborat ara per una altra metàfora: la del bosc. La quietud del bosc és una adoració de la terra, com el silenci dels amants és mostra de la seva mútua adoració. En aquesta cadena de metàfores i exemples (floració-enamorats-bosc) un concepte es repeteix: la no-parla, designada amb els termes "quietud" (per als sers no dotats de llenguatge) i "silenci" (per als humans).

4.1.5. línies III,11-IV,9

El segon corollari (la responsabilitat dels poetes) restringeix el destinatari de la conferència, en els termes abans indicats, i el text concentra la seva intenció: totes les reflexions apuntades valen especialment per als poetes. El canvi de destinatari és aparent, perquè Maragall hi introdueix un matís. Es dirigeix als poetes, però de fet tothom pot ser poeta ("el poeta xic o gros que hi ha en cadascú de nosaltres"), un concepte que recuperarà al final de la conferència ("Tots ho som de poetes, només ens manca adonar-nos-en"). Aquest matís li permetrà ampliar, a l'inici i al final d'aquesta argumentació, el destinatari de la seva exposició. La idea que tots som poetes és un tòpic romàntic, però és probable que Maragall en recollís la formulació a Emerson. Una segona idea, també d'Emerson, manifestada de forma explícita mitjançant una citació textual, i provinent també de "The poet", és més heterodoxa. La frase, fora del seu context, és provocadora,

perque sembla substraure a Déu el seu paper de creador.¹ De fet, explicita el pensament romàntic segons el qual no és possible la distinció dins de la Naturalesa entre coses belles i coses que no ho són: totes són belles des del moment que han estat creades. El Creador es confon amb la Bellesa i això difumina la seva persona en un vague panteisme, que els romàntics alemanys i especialment Schelling van reivindicar. Maragall s'apressa a fer una interpretació força restringida de la frase: la bellesa s'identifica amb Déu. Déu crea l'univers i per tant aquesta petita part de l'Univers, aquesta "cosa bella" que és el poema. "La paraula inspirada del poeta" es pot entendre doncs com "la paraula inspirada per Déu al poeta". Aquesta afirmació en comporta una altra: el poeta és "semblant a Déu"; més endavant se'ns dirà que el poeta "provoca [en el públic] una gratitud amorosa com de criatura al seu creador". Maragall està seguint el raonament d'Emerson², però també aquí segueix una tradició romàntica represa, en aquest cas, per Baudelaire.

Amb aquestes tres idees (tots som poetes, Déu és Bellesa i inspira el poeta, el poeta és equivalent a un creador) es perfila una definició del que és un poeta: ningú pot pretendre ser-ho més que un altre, perquè la seva activitat depèn de la inspiració, que és la que el col·loca en posició de superioritat.

Mentrestant, però més de passada, Maragall va donant definicions del que és un poema. Recollim-les:

- "la paraula del poeta surt amb ritme de so i de llum, amb el ritme únic de la bellesa creadora"

- el vers és "veritable llenguatge de l'home"

- cal parlar/escriure amb "inspiració/ ritme/ llum/ música"

¹ "For the world is not painted, or adorned, but is from the beginning beautiful; and God has not made some beautiful things, but Beauty is the creator of the universe." ("Perquè el món no està pintat, o adornat, sinó que és bell des del començament; i Déu no va crear algunes coses hermoses, sinó que la Bellesa és la creadora de l'univers") EMERSON. *Essays and Lectures*. New York: The Library of America, 1983, pàg. 449.

² "Therefore the poet is not any permissive potentate, but is emperor in his own right" ("Per tant el poeta no és cap potentat permissiu, sinó un emperador per dret propi") EMERSON *Essays...* pàg.449.

- cal parlar/escriure quan "se sent el ritme diví de [les ànimes] al vibrar en l'amor de les coses de la terra".

Més endavant, apareix una nova definició de poesia que val la pena reprendre aquí: en la seva invectiva contra certs tipus de poetes, els recorda que

- "havíeu trobat una paraula per a donar llum a tot el món"

A través d'aquestes definicions, el poema apareix, d'una part, lligat a l'excelsitud de la paraula, seguint aquella cadena que s'havia proposat al principi:

home, grau superior de la terra;
paraula, grau superior de l'home;
vers, grau superior de la paraula.

D'altra part, el poema apareix lligat a un element, el ritme, que alhora va lligat amb d'altres: la vibració; el so, que es pot identificar amb la música, i la llum. Maragall no explicita quina relació hi ha entre aquests elements. El fonamental sembla el ritme (i així s'especificarà a l'Elogi de la poesia); els altres tres semblen secundaris, o millor dit, primaris, previs al ritme, que els recull. Així passa, per exemple, amb la vibració, que sembla un ritme inconcret, no passat encara per mans del poeta.

Finalment, el poema es constitueix al voltant d'una paraula. Aquesta concepció, que desenvoluparà després a l'Elogi de la poesia, queda aquí només insinuada, però es fonamental en el sistema poètic de Maragall. A la llarga, el portarà a una defensa de la fragmentarietat del poema i a l'atac contra el poema llarg, un dels elements fonamentals de la seva anàlisi de la Divina Comèdia. Remarquem, de moment, com aquesta idea és troba també a l'esmentat assaig d'Emerson.¹

Això ens du a un concepte que aviat va fer fortuna i que apareix ara explicitat: la "paraula viva". En esdevenir l'eslogan que defineix la poètica de Maragall ha sofert un procés de reducció abusiu, com després veurem. Aquí té de moment el sentit de "paraula poètica" que, com hem vist, es distingeix per dues característiques: és el llenguatge suprem de l'home i és portadora de ritme. A "paraules misterioses"

¹ "It does not need that a poem should be long. Every word was once a poem" ("No cal que un poema sigui llarg. Cada paraula va ser, primer, un poema."). EMERSON Essays... pàg.455.

l'adjectiu sembla més aviat una hipòl·lage: a través d'un procés misteriós creen vida, i qui porta el procés és el poeta, que per això pot ser qualificat de "màgic prodigiós".

4.1.6. línies IV.10-IV,17

La invectiva que segueix aquest comentari pretén oposar dos tipus de poesia: la que es fa "ara" i la que s'hauria de fer. Ja veurem després que aquest "ara" refereix a l'època en què Maragall escriu. Observem que la referència és un xic exagerada perquè el tipus de poesia que es denosta aquí no era pas, òbviament, la imperant a l'època. És probable, també, que Maragall no calculés els efectes que aquest fragment havia de tenir. Els poetes d'"ara" es caracteritzen per

"aixecar edificis de raó vanitosa inflant ridículament els vostres ritmes per a omplir-los de paraules que neden mortes en les superfícies de les coses. (...) el vostre baix pruit per una superficial perfecció i grandesa l'ha voltada [la paraula] d'un boirós eixam de paraules sense vida, que han ofuscat aquella divina llum, retornant-la a la confusió i a les tenebres".

Res de positiu hi ha en aquesta definició. En el sistema poètic que Maragall havia anat plantejant fins aleshores en les seves ressenyes, hi destacaven com a negatius alguns dels trets que aquí acumula: l'artificialitat ("edificis/ superficial grandesa"), que s'oposaria a l'espontaneïtat, que caracteritza la naturalesa, com hem vist en aquest mateix escrit; la retòrica, que retoca els primers resultats ("superficial perfecció"), deformant-los ("infla/omple"), i que s'oposa a un concepte que en aquest text encara no està prou treballat, però que desenvoluparà a l'Elogi de la Poesia: la sinceritat. Altres elements amenaçats: la llum ("boirós eixam/ tenebres") i, subjacent a tots, un concepte suprem, la vida, característica de la naturalesa, qüestionada aquí per la mort ("neden mortes/ paraules sense vida"). Qui practica aquests tipus de poesia, qui són aquests treballadors incansables ("maniàtics") però frívols ("entretinguts")? Quan analitzem la recepció que va tenir l'obra veurem que desseguida va haver-hi qui va sentir-se al·ludit.

De moment, cal observar que no sembla, contra el que alguns comentaristes van opinar posteriorment, que aquest fos el punt central de la conferència, ni que la conferència anés dirigida, precisament, contra un determinat tipus de poetes. La crítica de Maragall no és, òbviament, innocent, però li serveix més aviat d'exemple, d'autoritat negativa, contra la qual contraposar el punt següent, probablement més important per ell que no pas les polèmiques del moment.

4.1.7. Línies V,1-VI,14

Arriba ara el que Terry denomina "la possibilitat d'una solució", que Maragall formula amb la seva sintaxi peculiar: "Aprengeu a parlar del poble", on s'entén que el poble no es qui proporciona el tema, sinó el model; el tema ens és donat seguidament: la naturalesa. Comentarem aquesta relació que sembla indisociable poble-naturalesa. Observem de moment que el tipus de naturalesa que se'ns proposa és "la majestat del món", amb "immensitat", "vent", "onades" i fins i tot "crits misteriosos en l'espai", que en la versió castellana desapareixen a canvi de "la soledad". Es un model de naturalesa sublim, tal com el defineix la poesia romàntica. Per explicar com es pot extreure del poble la lliçó, l'autor recorre a tres exemples: un pastor, uns mariners, una nena captaire.

És un poble sotmès a un procés de mitificació: està compost de persones diferents, de vegades fins i tot oposades a la gent "normal"; en aquest cas, el conferenciant i el seu públic. Aquestes persones diferents formen part de models fixos: el pastor, per exemple, no està acompanyat de "un" vailet sinó de "el" vailet. D'aquest fragment l'autor n'havia fet una redacció prèvia ("En las alturas" al DdeB el 1894), com més endavant explicarem. Val la pena contrastar-la amb les que ara examinen:

"...la dirección, que vagamente nos indicó con gestos sublimes y raras palabras, el pastor de la yeguada medio tumbado al suelo junto a su olla, frente al estático vailet sentado sobre los talones." ("En las alturas" (1894))

"...el pastor ajaçat al costat de l'olla fumejanta que el vailet, de genolls en terra, atentament vigilava. Demanàrem camí, y l'home, que era com de pedra, girà els ulls en el seu rostre extàtic, alçà lentament el braç signant una vaga drecera, y mogué els llavis." (Elogi de la Paraula (1903))

"...el pastor echado junto al puchero humeante que el zagal, en cuclillas, vigilaba atentamente. Pedimos camino al hombre, que era como de piedra; y él, volviendo los ojos en su rostro extático, alzó lentamente el brazo..." (DPI1)

En el coneixement compartit¹ en què es fonamenta aquest text, tot pastor va acompanyat indefectiblement d'un vailet, que, a més, només es pot anomenar així. El fet que a DPI1 adopti "zagal" ens orienta sobre la mena de lector a qui es dirigia l'autor, certament diferent al de l'Ateneu i al del DdeB. Aquests dos darrers impliquen un públic que, tot i ser versemblantment lector usual de castellà, difícilment acceptaria el mot "zagal" per a un rabadà del Pirineu. Per al lector de DPI1, en canvi, "vailet" significaria potser només un regionalisme exòtic, gairebé el contrari del que pretenia l'autor, que perseguia una imatge universal. Probablement "cuclillas" i "puchero" fan la mateixa funció d'elements del "coneixement compartit" per a DPI1, enfront del que fan "sentado sobre los talones" i "olla" per a "En las alturas".

Aquest pastor comparteix amb els mariners que després apareixeran una característica: la seva impassibilitat. El pastor és "com de pedra" i el seu rostre és "extàtic"; a "En las alturas", "estático" era una qualitat del vailet. Els mariners arriben a l'escena "silenciosos", durant molta estona "callen" i, si parlen, ho fan "sense moure's ni girar-se". Aquesta impassibilitat contrasta amb la inquietud dels caminants que s'han perdut i amb la gent que es dirigeix "enraonant" a l'escena, i que calla precisament perquè els mariners puguin parlar.

El procés de mitificació és ressaltat per la posada en escena. Així, el poeta comença l'anècdota de l'excursió pel Pirineu quan ha "marrat tot camí". L'evocació de l'inici de la Divina Comèdia fins i tot amb l'ús d'un verb lèxicament similar ("chè la diritta via era smarrita") ens suggereix el paper de Virgili que faran aquests personatges estranys que estan a punt d'aparèixer. El conferenciant, a més, introdueix uns períodes rítmics que l'aproximen a la prosa poètica, com el decasíl.lab de "en el desert de pedra onejant", o l'alternança d'hexasíl.labs i heptasíl.labs de "la muda immensitat (6) / de les muntanyes immòbils. (7) / Sols el vent hi cantava (6) / amb interminable crit. (7)". Observi's l'anàfora de "recordo".

La funció messiànica de la gent del poble no és pas un invent de Maragall: s'inscriu dins d'una tradició de literatura ruralista que després comentarem. Però van ser aquests

¹ Entenem per "coneixement compartit" la intersecció entre els "coneixements del món" de l'enunciador i els del destinatari. El coneixement del món és el conjunt de sabers universals i particulars de cada parlant. L'article definit ("el vailet") s'explica per la qualitat d'element previsible que té la paraula "vailet" en el nostre coneixement del món que podríem anomenar "escenes d'alta muntanya".

personatges, aquestes imatges i aquests períodes els qui van permetre que les gasetilles poguessin parlar de "veritable poema en prosa"¹, cosa que va permetre accentuar encara més la sublimació del poble que després se li va retreure.

4.1.8. línies VI,15-VII,25

Què és però el que ensenya el poble? El seu guiatge es pot diferenciar en dos aspectes: un de tècnic i un de moral. El tècnic es caracteritza pels següents punts: brevetat, suggestió, llengua pròpia. El moral, per aquests altres: compromís ètic, innocència, fidelitat. La diferenciació és forçada per la nostra anàlisi: en el raonament de l'autor, com en el seu text, són indistingibles. Fixem-nos primer en com aprenem del poble: el poble diu, el poeta re-diu, nosaltres ho aprenem del poeta. Es fa difícil trobar un referent per al "nosaltres" d'"ensenyar-nos-el" : si no està format ni pel poble ni pels poetes, es redueix als lectors de poesia, o al públic no rural, o al públic de l'acte, o bé a la massa quan no es comporta com a poble... La imprecisió debilita els arguments que seguidament exposarà Maragall a favor d'una certa concepció del que conforma tècnicament i moralment la poesia.

Analitzem ara els aspectes que hem anomenat tècnics. El poble ens ensenya a ser breus: aquest és un tema recurrent a tota la conferència. L'elogi de la paraula és, en gran part, l'elogi de la paraula no dita, del silenci. Veurem com això va ser valorat aviat pels estudiosos, que van ressaltar el seu aspecte ètic. Tinguem en compte, però, que aquest punt lliga amb inquietuds formals que Maragall i els poetes contemporanis havien mostrat: la impossibilitat d'escriure poemes llargs o bé la inevitable tendència a la fragmentarietat o també la necessitat de concentrar-se en unes poques paraules, d'eliminar els elements superflus del poema. Aquests elements que conformen la poètica simbolista estan aquí ja insinuats.

El segon element és el "mig entendre": "mig entendre una paraula és entendre-la més que entendre-la del tot" és una formulació, una mica barroera potser, del que després s'ha denominat l'estètica de la suggestió, una denominació que ja en època de Maragall havia tingut un cert èxit i que potser ell esquivava intencionadament. Fixem-nos com, anys després, comentava entre veres i bromes, a propòsit d'uns versos, concretament, d'una expressió, de Guimerà:

¹ La Veu de Catalunya 16/X/1903, edició del matí, pàg.2.

"«Ni rastre!» No podia pas haver-hi res més fort, més suggestiu -llavors potser encara no dèiem "suggestiu"- que aquestes dues paraules."¹

El tercer element dels que hem anomenat tècnics és la defensa de la llengua pròpia. Cal analitzar-lo detalladament, perquè bona part dels assistents a l'acte es va agafar a aquest element i en va fer el tema fonamental de la conferència. Ja veurem com aquesta lectura, certament exagerada, la va provocar el context, però cal reconèixer que l'autor hi va donar molta rellevància. Per a aquesta defensa Maragall segueix un raonament de tipus lògic, que Terry ha analitzat en detall, a través del que denomina "una sèrie d'equivalències molt compacta".² Aquest tipus de raonament és molt rar a la conferència, però aquí és necessari perquè l'autor vol arribar a una paradoxa: "expressió universal" equival a "varietat (expressiva)"; dit d'una altra manera, no és possible una llengua universal perquè l'única llengua universal és la formada per totes les llengües. Un cop feta l'argumentació, Maragall recorre a tres exemples. En el primer, compara una situació ideal de comunicació amb la situació actual ("mentre que ara..."); en el segon, presenta un cas de comunicació entre homes que parlen llengües diferents (i, en cada cas, la pròpia) i que malgrat això, s'entenen; en el tercer, presenta un cas contrari, de comunicació entre homes que parlen una llengua que en un, o en tots dos casos, no parlen la llengua pròpia (a la versió castellana no matisa tant: els dos parlen en "llengua aprendida").

Cap dels exemples no és gaire convincent: en el primer cas, no especifica a quin moment es refereix amb el díctic "ara", ni a quin col·lectiu es refereix amb "els homes"; en tot cas, no deuen formar-ne part els qui cita en el segon exemple. Si existeix en l'actualitat una "varietat" de llengües, i aquesta és desitjable, no s'entén perquè es condemna aquesta actualitat.

En el segon i el tercer cas, el raonament porta Maragall gairebé a polemitzar contra l'aprenentatge de llengües estrangeres ("bé perquè l'un tingui apresada la de l'altre, ja ambdós amb una tercera aliena"), cosa sorprenent a mica que coneguem la seva biografia, i l'aboca a defensar una inversemblant comunicació quasi telepàtica.

¹ "Discurs a l'homenatge [a Angel Guimerà]" (1909). Maragall s'està referint amb "llavors" al moment de l'estrena de Mar i cel (1888).

² A.TERRY La poesia... pàg. 117.

Tota aquesta exposició va destinada a la defensa del que acaba denominant la "varietat misteriosa de la terra", que lliga amb el que ha començat presentant com a la "varietat mateixa de les terres i llurs gents", i que porta tot seguit a la defensa de les "llengües populars". Aquí hi ha diverses qüestions a resoldre: l'una és a què refereix aquesta "varietat"; l'altra, més secundària, perquè és "misteriosa"; una tercera, perquè cal defensar aquestes varietats. Segons es pot deduir per l'encadenament expositiu, per "varietat" Maragall sembla entendre els diversos llenguatges humans. Més endavant veurem, però, com l'autor usa "varietat" a d'altres llocs per referir-se als diversos dialectes que formen aquests llenguatges; i també com precisament aquesta confusió va causar força malestar entre alguns dels seus contemporanis. L'adjectiu "misteriosa" sembla més aviat una hipòl.lage per "harmonia misteriosa", en el sentit que és inexplicable que tot i aquesta diversitat la comunicació sigui possible. La defensa de les varietats té un referent obvi i un de més camuflat. El referent camuflat és una dèria de Maragall, que a hores d'ara sembla sorprenent però que a l'època el tenia molt enderiat, que és la denúncia dels intents d'establir un llenguatge universal. El referent obvi és la causa del catalanisme: parlar català no és una excentricitat, i és el que passarà a desenvolupar.

Tot el passatge acaba en el que Terry considera el "climax": la visió de la paraula com a cosa sagrada.

4.1.9. línies VIII,1-IX,11

Aquella suma d'elements tècnics i morals que hem intentat destriar porta ara l'autor a concretar el seu discurs en un element concret: la fidelitat a la llengua pròpia. Un cop més, cal remarcar aquí com Maragall, a les successives redaccions del seu text, intenta abastar un objectiu més ample que no pas la defensa de la llengua catalana. Al ms parla de "la causa particular de Catalunya"; a la redacció definitiva, de "la causa d'una nacionalitat"; a DP11, el fragment desapareix. De la mateixa manera, al text català hi consta "mireu que n'és de santa la nostra causa"; a DP11, "ved, pues, si esta causa es santa"; i a DP12, el fragment desapareix. Hi poden haver motius més immediats per a aquestes supressions, és clar, com l'autocensura imposada per la seva experiència al Diario, i les circumstàncies polítiques de la tardor de 1903.

Per a la defensa de la llengua pròpia, que ara es fa equivaler a "les llengües populars", l'autor recorre a una argumentació de tipus clarament polític, i a una altra més

aviat moral. L'argumentació política, que va ser la que va despertar l'entusiasme d'alguns assistents, ve a defensar la delimitació de les nacions (el que ell denomina "arreglament de terres"), segons criteris lingüístics; en la formulació castellana, molt més precisa, es proposa fer equivaler fronteres "para el gobierno de las naciones" amb "fronteras (...) trazadas por el vario sonar de la palabra humana". Es tracta, doncs, de prioritzar la "lleï del verb". Però aquesta lleï introdueix alhora un raonament moral, idèntic al que ha presentat al començament de la conferència: el verb és creador del món (al ms, Maragall torna a citar explícitament els Evangelis, com a l'inici), i el seu ús eleva l'home. Observem com l'argument teològic hi és implícit: "Perquè essent el món creat pel Verb" implica "el món ha estat creat pel Verb", una afirmació provinent de l'Evangelis segons Sant Joan que aquí és presentada com a axiomàtica.

L'argumentació va dirigida contra uns "enemics", que consideren aquest ús de les llengües populars "rebel, estèril i regressiva". Aquesta és una concessió a la galeria, molt poc habitual en Maragall, que defuig sempre de radicalitzar els conflictes i de trobar enemics arreu. Els adjectius contra els quals s'argumenta són, però, precisos tot i que probablement no tenen un origen concret. L'ús del català és rebel perquè va contra la unitat de l'Estat, és estèril perquè la seva producció cultural és escassa, és regressiu perquè va contra la tendència a la instauració de llengües oficials úniques. Són arguments que encara ara s'usen i no precisen de majors explicacions.

L'alternativa que Maragall oposa és moderadament nietzscheana: "somriure amb fermesa serena, i seguir avant predicant", com un Zarathrusta més. Això s'explica perquè la causa és "santa". A la llarga, doncs, es fa prevaler l'argumentació ètica sobre la política: el "diví misteri" està per sobre la "política convencional" o l'"accident històric"; no és una "subversió" sinó un "apostolat", etc. Un cop més podem aduir que l'autor no gosa destacar els aspectes més polítics del cas, però, apart de les motivacions ocultes, sembla evident que l'autor vol fer una reivindicació ètica de l'ús de la "llengua popular". Perquè en cap moment s'ha especificat de quina llengua es parla, quina "causa" es reivindica, contra quins "enemics" es discuteix. El context permet obviar-ho, és clar, però és que a més aquest implícit ajuda a donar a la conferència aquell abast més general de què es parlava, i, alhora, a introduir un tema, amb què clourà la conferència, que d'entrada sembla prou allunyat de tot el que s'està dient.

4.1.10. línies IX,12-XIV,14

Efectivament, la reivindicació de la conversa que aquí s'inicia resultaria inesperada enmig d'un abrandat discurs catalanista, però no en un text on el catalanisme no és més que una de les conseqüències, i ni tan sols explícita, de la defensa de la paraula.

El retorn al díctic "aquí / aquesta casa" marca el canvi en el text, perquè l'autor deixa de fer reivindicacions generals per passar a fer propostes concretes. La proposta sembla banal i de fet, la major part dels estudiosos no se l'han mirat gaire d'aprop. Maragall defineix el paper de l'Ateneu a partir del paper que hi té la paraula. Aquesta perd la seva funció més usual, el que l'autor anomena els "fins particulars", que és la que apareix als "altres llocs". Pels exemples que dona (parlar de medicina, de lleis, de fórmules, de treball), Maragall sembla referir-se a la funció que, en terminologia de Jakobson¹, es denomina "referencial" o "denonativa", és a dir, aquell ús del llenguatge que s'orienta preferentment al context, a la situació (que, a l'exemple de Maragall, és el que ve donat per les lleis de què tracten els advocats, les fórmules dels "polítècnics", etc.). A l'Ateneu, en canvi, la paraula adquireix altres funcions. En el ben entès que, com diu Jakobson, l'ús d'una funció no descarta el de les altres, sinó que aquestes s'ordenen de manera jeràrquica, el que sembla predicar Maragall és una alteració de l'ordre jeràrquic d'aquestes funcions, de manera que el canvi de la situació (sortida de la vida quotidiana i entrada a l'Ateneu) provoqui una relegació de la funció referencial a favor d'altres. Així "el fort anhel de dir quelcom que l'ànima n'està plena" indica un predomini de la funció "emotiva", aquella que, com apunta Jakobson:

"apunta una expresión directa de la actitud del hablante ante aquello de lo que se está hablando. Tiende a producir una impresión de una cierta emoción, sea verdadera o fingida".²

Però sobretot, quan s'usa la paraula "sense altre fi que enriquir-se l'esperit amb el camí d'ella", s'està defensant una funció "poètica", és a dir aquella que va dirigida a interessar-se pel missatge en si i que té un efecte concret, perquè "al promocionar la patentitzación de los signos, profundiza la dicotomía fundamental de signos y objetos" (Jakobson). Els interlocutors obliden momentàniament a què estan fent referència,

¹ Roman JAKOBSON: "Lingüística y poética." en Ensayos de lingüística general. Barcelona: Seix Barral, 1975, pàg.353 i ss.

² Ibidem.

s'interessen més aviat pel plaer que obtenen parlant i sentint: és el moment, diu Maragall, en què la paraula "neix altament per damunt de tots els interessos de lo contingent".

Jakobson insisteix en la necessitat de no limitar-se al camp de la poesia per estudiar la funció "poètica". I més o menys això és el que pretén Maragall quan proposa per a l'Ateneu "discussions... com platònics diàlegs". Perquè aquesta és la proposta concreta de Maragall: la conversa. Per relegar la funció referencial en favor de funcions com l'emotiva o la poètica, Maragall no planteja lectures públiques de poesia sinó converses. Com a exemple presenta models positius i negatius. El negatiu és el "discurs-espectacle", que és condemnat per "afectat" i perquè no permet l'intercanvi entre l'enunciador i l'oient. Els models positius són dos; l'un, pagà, el diàleg platònic; l'altre, més ortodox, els Evangelis. Veurem que Plató és una font important per a l'Elogi de la poesia; de moment, aquí Maragall sembla al·ludir a escenes com la del Convivium, exemple característic de conversa entre amics que xerren i beuen al voltant d'una taula. Els Evangelis són un exemple recurrent en aquesta conferència; en aquest cas interessen perquè del "sublim seguit de converses" s'obtenen "discursos, lliçons o discussions".

A aquests models explícits s'hi afegeix un model implícit: la conferència que s'està fent, on l'autor procurà esquivar trets característics del que podria ser el "discurs-espectacle": les citacions abundants, els recursos emfàtics tradicionals, un registre molt formalitzat... La proposta de Maragall és doncs molt més concreta del que els seus oients i lectors van saber apreciar, enderiats segurament a esbrinar en quina mena de discurs polític i estètic s'inscrivia la conferència. Cal potenciar aquella tríada que l'autor havia trobat als Evangelis ("discursos, lliçons o discussions") amb preferència a "fer política / conrear ciència / procurar riquesa o exteriors justícies socials". Si la paraula mereix un elogi, doncs, és també perquè el parlar resulta sovint més creatiu que el fer, que la praxi concreta, que Maragall exemplifica en la política institucional i socioeconòmica i en les ciències experimentals, dos exemples clars d'activitats "pràctiques".

Aquesta proposta tenia un abast ideològic important perquè pretenia marcar una trajectoria a l'Ateneu diferent a la que havia marcat gent com Guimerà, quan l'Ateneu havia tingut, com ja hem vist, un important paper com a capdavanter d'unes postures polítiques determinades. Hem vist també com Maragall va potenciar conferències sobre aspectes estètics i va donar pas a les grans tertúlies que van presidir l'Ateneu fins a la Guerra Civil (tertúlies on ell mai no va participar). La proposta de Maragall no té de cap

manera una pretensió desmobilitzadora; es tracta d'augmentar l'eficàcia del propi discurs després de practicar-lo i discutir-lo o, com diu ell, "que cadascú se'n torni cantant [la cançó] més forta i enriquida amb l'harmonia de totes les [cançons] que aquí s'hauran trobat."

4.1.11. línies XIV,15-XV,5

El discurs acaba amb una "captatio benevolentiae", que li permet lligar amb l'expressada a l'inici, com seguidament mostrarem. És interessant aquí veure com, de passada, indica un criteri per saber si en la composició s'ha obtingut alguna "paraula viva": es tracta del que en d'altres llocs denomina la "febreta", que aquí qualifica de "febre delitosa/ ulls enterbolits".

4.2. Variants

Les diferències entre el text català i el text castellà es deuen a diverses causes, que agrupem en dos grans grups: els canvis en l'elocució i disposició i els canvis en la invenció.

4.2.1. Canvis d'elocució.

Maragall, el 1903, havia publicat molt poca obra catalana en prosa i, menys encara, textos clarament expositius o argumentatius. Podem destacar el pròleg a la traducció d'"Ifigènia a Tàurida", de 1898; les dues biografies sobre Milà i Fontanals (10/V/1900) i sobre el Dr. Robert (07/V/1903) publicades a la Il·lustració Catalana, i algun escrit de caire polític, com "El sentiment de pàtria" (16/XI/1900), publicat a la Il·lustració Levantina. La seva col·laboració regular a la Il·lustració Catalana no va començar fins al gener de 1904, i es va prolongar fins al febrer de 1906, pocs mesos abans de la seva tornada al DdeB. I, així i tot, en aquesta revista hi publicà sobretot textos a mig camí entre la narració i l'evocació lírica. No havia començat encara l'època dels pròlegs que li demanaven pertot arreu, en les dues llengües: abans de 1903 només n'havia escrit un, i en castellà, per a Trasuntos de Jacinto Grau Delgado (18/IV/1899). Tot això ens permet suposar que Maragall no estava gaire avesat a escriure aquesta mena de textos en català a part de la seva correspondència.

Maragall era un magnífic escriptor de cartes, sens dubte, i en elles hi havia anat exposant moltes opinions, i en català, però el text que havia de presentar a l'Ateneu havia de ser molt diferent. A l'edició que proposem com a definitiva hi fem constar, en nota, nombroses vacil·lacions de Maragall en alguns aspectes sintàctics i lèxics. Observem les oracions de relatiu, un element fonamental en el text expositiu, perquè permeten el comentari, la precisió del sintagma exposat a l'oració principal; o les oracions amb gerundis, estructura característica de la llengua francesa, que era la de la majoria de revistes amb què Maragall seguia les novetats europees, oracions que tan forçades resulten sovint quan s'adapten al català. Aquestes construccions a vegades fan de mal llegir en aquest text, perquè els referents són imprecisos o la coordinació és inexistent.

D'altra banda hi ha un recurs característicament maragallià que consisteix a atorgar trets semàntics nous a paraules de la llengua estàndard o bé a crear paraules noves a partir de la fosa d'elements de l'estàndard. Al text trobem "desafugir-se" i, si no és un error del copista, "insotadora". Aquest procés és explicable en el poeta; no ho hauria de ser tant en

l'assagista. En la presentació d'aquest treball hem argüït la dificultat que tenia Maragall per trobar una tradició de textos expositius. Podem observar també que, si l'hagués trobada, probablement se n'hauria volgut distanciar: Maragall pretenia precisament fer un tipus d'assaig alternatiu al model tradicional, avalat a més per la repugnància a la distinció de gèneres que havia mostrat el moviment modernista des dels seus inicis.

Recordem també que la fixació del codi, un element fonamental per a textos que busquen la precisió i la denotació i proscriuen l'ambigüitat, no s'havia realitzat encara per al cas del català.¹ Això explica, per exemple, els dubtes de Maragall en l'ús de les preposicions o la vacil·lació en la flexió nominal i verbal.

En castellà, en canvi, Maragall portava una pràctica de més de deu anys d'escrits no narratius a través de les seves col·laboracions al Diario. I la llengua, no cal dir-ho, tenia una tradició força més sòlida! D'altra banda, la traducció va permetre a l'autor revisar el seu text i produir-hi modificacions que no eren provocades només pel canvi de destinatari. Per exemple, es pot observar com desapareix un cop la paraula "branques", que en català es repetia en un espai molt breu.

Altres modificacions poden explicar-se per un desig de respectar un cert període: pot ser el cas de "Aprengueu dels pastors i dels mariners" i "Aprended de marineros y pastores" (DPI2). L'oració catalana té onze síl·labes i la seva traducció literal en faria augmentar el nombre; en eliminar els articles i alterar l'orde a la versió castellana (no a DPI1 però sí a DPI2) s'aconsegueix respectar el mateix nombre de síl·labes (comptant a la manera catalana), cosa que potser interessava en un final de paràgraf. Finalment hi ha una infidelitat en la traducció del text de Llull (text que a DPI1 no és ni tan sols esmentat), en què "membrar" no és traduït (a DPI2). Pot ser un oblit o desconexió del seu significat. Per a la comprensió de Llull es tracta d'una supressió greu, perquè en el seu text és

¹ Les reformes proposades a les campanyes de L'Avenc no anaven més enllà de la modernització de certes grafies i la sistematització dels plurals: aspectes que aquí ens interessaven referents a la morfo-sintaxi, com les preposicions o els relatius, no es van començar a sistematitzar fins la creació de la Secció Filològica de l'Institut d'Estudis Catalans, el 1911. Per a aquestes informacions vegi's Mila SEGARRA. Història de l'ortografia catalana. Barcelona: Empúries, 1985. pàg. 264 i ss. Fabra, per exemple, no es va cansar d'advertir que la resolució dels problemes morfo-sintàctics, i el seu ús consegüent, eren fonamentals per als escriptors: vegi's per exemple Pompeu FABRA. "Cal gramàtica als escriptors." en Teoria de la llengua segons Fabra. Ed. X. LAMUELA i J. MURGADES. Barcelona: Quaderns Crema, 1984. pàg. 179-183. L'article va ser publicat originàriament a La Revista, I, núm. 2 (10 juny 1915). Fabra, per cert, aprofita per carregar contra els espontancistes, com després observarem.

fonamental la distinció entre el que es pot recordar i el que es pot entendre. Per a la comprensió del text de Maragall no té gaire importància.

4.2.2. Canvis d'invenció

El canvi de destinatari i la possibilitat de revisar un text escrit entre sis i vuit anys abans van permetre a Maragall introduir modificacions substancials a DPI1. La primera modificació, que hem esmentat repetidament, és la supressió dels paràgrafs finals, on es defensava l'ús de la llengua catalana i es feien propostes concretes per a la vida de l'Ateneu. L'autor va dubtar a l'hora de decidir on havia d'acabar el text: DPI2 té encara un paràgraf menys que DPI1, tot i que recupera el paràgraf inicial sobre Lull, desaparegut a DPI1. La supressió de les expressions de la defensa de la llengua es pot explicar perquè l'autor entenia que el text contenia massa implícits en moltes observacions ("al predicar nosaltres", "quan la nostra predicació és motejada...", "la nostra causa"...) que no es podia limitar a traduir: havia d'explicar qui era aquest "nosaltres", qui motejava, i de quina causa es tractava. Temia també, potser, la incomprensió o el rebuig de lectors que podrien confondre el que ell pretenia que fos una proposta ampla amb una defensa de postures polítiques concretes.

És probablement per aquestes supressions que la majoria de crítics ha menystingut la part final del text català, sobretot la que fa referència a la defensa de la conversa. La nostra lectura, en canvi, ha intentat mostrar com aquesta supressió es deu només al canvi de destinatari, però que de cap manera Maragall pensava que les seves propostes sobre la conversa fossin supèrflues o circumstancials, sinó que hi havia darrera una proposta cultural concreta.

Atenint-se també al canvi de destinatari, Maragall suprimeix aquells fragments més col·loquials com: "També allò era parlar; i el que no és així, paraules buides."

Altres modificacions donen una major contundència a l'argumentació. Hem observat, a la invocació que fa als poetes, el canvi entre "vosaltres (...) que sou anomenats" i "vosotros que os dejáis llamar entre todos poetas" (DPI2). De vegades, aquesta contundència ens fa modificar la lectura que havíem fet del text de 1903. Així, "l'artifici de llengües convencionals", ens podia fer pensar que Maragall es referia a un tipus de llengües, les que després denominarà (i denotarà) "llengües universals". Però la traducció castellana, "desdeñando el artificio de las lenguas" (DPI2), ens fa pensar que Maragall està condemnant totes les llengües com a construccions artificials. La paraula

viva pretén, precisament, escapar-se'n.

Aquesta mateixa contundència el porta a eliminar la referència a elements de concreció difícil ("i el bruelar dels bous i crits misteriosos en l'espai" / "y el mugir de los bueyes en la soledad" (DPI2)) o que puguin comportar lectures ambigües: un cas evident és la substitució d'"arreglament de terres" per "fronteras" (DPI2). Aquest exemple ens permet suposar que moltes de les modificacions fetes a l'últim text castellà (DPI2) no es deuen pas a la por a ferir susceptibilitats de lectors que no participessin de la complicitat política que era de preveure en els oients de l'Ateneu.

4.3. Anàlisi lingüística: l'enunciació

Una conferència és un tipus de text que presenta abundants marques que refereixen al context en què s'està produint. A diferència de l'assagista, el conferenciant sol fer abundants referències a l'"ara i aquí", al públic que l'escolta, fins i tot a ell mateix. En la teoria de l'enunciació, es considera que la conferència és un tipus de text molt "ancorat" al context, i que l'assaig no ho és tant. En el cas que ens ocupa, veurem com Maragall era molt conscient d'aquesta diferència quan traduïa la seva conferència al castellà, transformant-la en un assaig. Aquesta diferència s'eixampla entre la primera i la segona versió castellanès. L'ancoratge es reflecteix a través dels adverbis de lloc i de temps i dels pronoms personals (el que coneixem com a "díctics"), que precisament obtenen el seu significat a partir del context en què apareixen. Analtzarem aquesta conferència tenint en compte elements del context que ens semblen rellevants: el lloc; el temps i l'època en general; les circumstàncies concretes de Maragall durant els mesos en què va escriure la conferència, i les característiques del destinatari a qui anava dirigida, i observarem com, en cada cas, aquestes circumstàncies es reflecteixen, "s'ancoren" en el text. Per contrast, observarem el tipus d'ancoratge de DP11.

4.3.1. El lloc i el temps en el text

El lloc social i físic de la conferència, l'Ateneu, es reflecteix a través de díctics com "aquest lloc" i "aquesta casa". L'un està al començament i l'altre, gairebé al final; després d'"aquesta casa", trobem sinònims com "aquesta estada", "aquesta regió", "aquí". "Aquest lloc" introdueix el text i li serveix d'excusa; els altres sintagmes donen suport a una de les conclusions. Aquests díctics de localització desapareixen a DP11; aquesta versió es situa en un altre context i l'ancoratge canvia i, donat el tipus de text, un assaig, disminueix, cosa que comporta l'eliminació de la dixi de lloc.

A la conferència de 1903, el temps hi té un paper especial perquè està indicat a través de dos díctics que només aparentment coincideixen. Un és "alçar la veu en l'anyada"; l'altre és "Mes ara, malaurats, tot sovint...". El primer té un referent fàcil: la conferència inaugurava el curs 1903-1904, i aquest és l'espai que havia de cobrir l'anyada. El segon és de més difícil interpretació, perquè va seguir d'un temps verbal en present ("voleu") i va precedir d'un pretèrit anterior ("he vist"). El pretèrit anterior sol designar una acció situada en una anterioritat immediata al present. Cal determinar, però, a què refereix aquest present i aquest passat. Sembla clar que "ara" i "voleu" no són tan

precisos com el díctic de lloc: no refereixen pas a "15 d'octubre de 1903"; significativament no desapareixen a DP11. Podem decidir, doncs, que tenen una referència més extensa: més endavant veurem com apunten a l'època en què es cultiva aquell tipus de poesia que hem denominat "simbolista i parnassiana". El pretèrit anterior, però, no apunta a una època anterior al cultiu del parnassianisme, sinó a una època de situació indeterminada, que pot ser (i ha de ser) contemporània i també posterior a l'actual. No es correspon doncs a "abans, en altres èpoques", sinó a "ara, però en altres circumstàncies".

Un altre "ara" també és usat per referir-se a una situació no desitjada. "Ara", ve a dir-nos, no hi ha vertadera comunicació entre els homes, com podria semblar i com seria desitjable. Aquesta situació contrasta amb una altra, presentada aquest cop amb temps de futur, que és la desitjable, en què els homes "s'entendran en harmonia". En ambdós casos, veurem com l'autor està fent una interpretació restrictiva de l'actualitat.

4.3.2. L'enunciador en el text.

La distinció que fa teoria de l'enunciació entre el "subjecte parlant" i el "locutor"¹, ens permet aquí adonar-nos com el "subjecte parlant" Maragall, considerat en tant que persona que es trobava en unes circumstàncies històriques i personals determinades, es desdobra en aquesta conferència en diferents "locutors" que emeten diverses enunciacions amb intencions diferents i inserides també en diferents discursos.

Podem distingir un primer locutor (L1) que s'identifica amb el Maragall president de l'Ateneu. Usa la primera persona del singular i apareix al principi i al final del text a través de la dixi de primera persona ("Quina glòria per a mi...", "[jo] massa he parlat").

Un segon locutor (L2) s'identifica amb el Maragall poeta, testimoni i narrador de visions sublimes. També usa la primera persona del singular i apareix en uns moments determinats, quan apel·la a testimonis (les "auctoritae") que donin fe de la importància de la paraula; testimonis d'altres recollits per L2 ("[jo] recordò un jorn pel nostre Pirineu...") o testimonis d'ell mateix ("Que jo he vist que quan parreu..."). Aquí el president de l'Ateneu desapareix darrera un altre personatge que el públic coneix millor: el poeta. És

¹ On el subjecte parlant s'identifica amb l'enunciador des del punt de vista empíric i històric, és a dir, en aquest cas, el conferenciant; i el locutor, amb l'enunciador que es manifesta a través del text i que pren tantes formes com intencions i discursos presenta el text. Seguim, per a aquesta terminologia, Eduard AZNAR, CROS, Anna i QUINTANA, Lluís. Coherencia textual y lectura. Barcelona: ICE/Horsori, 1991. pàg. 23.

algú que parla d'experiències concretes, que no presenta propostes adreçades a gestionar una institució, sinó d'altres més generals i imprecises, i que fa, excepcionalment, judicis de valor ("... i us tenen per entretinguts maniàtics, i ho sou.").

A DP11 aquest dos locutors (L1 i L2) semblen fondre's en un de sol (que anomenarem L1bis, que és per tant diferent de L1), perquè el president de l'Ateneu desapareix; d'altra banda, és difícil saber quina idea es feia Maragall del seu públic en castellà, i quina idea pensava Maragall que aquest públic tindria d'ell.

Un tercer locutor (L3) és aquell que usa la primera persona del plural. Però aquesta primera persona presenta dificultats d'identificació. Podem distingir-ne diversos tipus:¹

a- "habità entre nosaltres": és un plural no fictici; pot ser també el de "el poeta xic o gros que hi en cada un de nosaltres". Podem definir-lo com el conjunt dels integrants de la humanitat, en què s'inclou òbviament un locutor (L3) que no és exactament cap dels que han aparegut fins ara, i que podríem identificar amb el Maragall més complet, alhora president, poeta i ciutadà. Aquest locutor persisteix en castellà (L3bis).

b- "el nostre Pirineu": és un plural no fictici, que comprèn la suma del locutor (L1 o L2) i d'un destinatari determinat: el públic present. Denominarem aquest locutor L4 (=L1+L2+públic). El díctic "nostre" desapareix a DP11 ("el Pirineo") davant la dificultat de considerar que aquest fenomen geogràfic pugui ser comú al locutor i al lector de l'article.

c- "al predicar nosaltres": pot tractar-se d'un plural "de modèstia"², amb què el locutor (que es pot identificar amb L1 o amb L2) refereix a ell mateix i al text que està pronunciant, que considera una "predicació". Seguidament se'ns comunica que "la nostra predicació és motejada de rebel...": "predicació" sembla referir a un discurs anterior, que ha tingut temps de ser censurat per algú no identificat, camuflat darrera la veu passiva. Pot tractar-se d'una "predicació" integrada per múltiples enunciats, on s'integra el que en aquest moment s'està fent. S'estava referint Maragall a fets anteriors, com la seva expulsió del Diario i a les crítiques que la seva actitud, que hem anat qualificant com a

¹ Per a aquesta classificació, seguirem la terminologia de Juan ALCINA FRANCH i BLECUA, José Manuel. Gramática española. Barcelona: Ariel, 1980.

² "El hablante trata de disimular su propia personalidad en el anonimato de la colectividad." Juan ALCINA FRANCH i BLECUA, José Manuel. Gramática española. pàg.609.

pròpia d'un intel·lectual i alhora d'un catalanista, havia provocat? Potser sí, però cal pensar en una altra possibilitat: considerar aquest plural com a "sociatiu"¹. Maragall es refereix no només a la seva predicació sinó també a la del grup catalanista.

Vist així, aquest "nosaltres" no té perquè ser L3 ni L4, sinó un altre, L5 (=catalanistes). Primer, perquè no es pot pretendre que Déu només va habitar entre els catalanistes (L5) sinó entre tota la humanitat (L3). Després, perquè la gent que considera "nostre" el Pirineu (L4) no ha d'identificar-se forçosament amb els partidaris de la "predicació" catalanista (L5). Pretendre el contrari seria un sectarisme impropï de Maragall, però tampoc no tenim gaires proves més on agafar-nos.

Si interpretem així c), el seu locutor s'identifica amb el de

d- "la nostra causa". És només la del poeta? Díficilment, en algú que no es consideri un polític professional, i hem vist com Maragall no volia considerar-s'hi, s'arriba a aquesta denominació per al·ludir a un problema personal. Les causes, si volem que siguin considerades com a tals, han de ser col·lectives. Estem doncs, davant d'un clar plural "sociatiu". Comparem-ho amb:

e- "no som pas uns subversius". O bé amb

f- "la nostra causa no és sols la causa d'una nacionalitat". El díctic aquí es decanta ja clarament per un col·lectiu. Fixem-nos en la primera redacció: "... no és sols la causa particular de Catalunya" (ms), on la col·lectivitat és més explícita.

Per tant aquests darrers "nosaltres" (d, e, f i possiblement també c) no semblen referir a un plural "de modèstia" del locutor (L1 o L2), sinó més aviat a un plural "sociatiu", que inclou el locutor; vista ara com a intel·lectual catalanista, i un col·lectiu integrat per "els catalans" o, millor, els "catalano-parlants", o potser, només "els catalanistes".² Aquest col·lectiu (L5) s'oposa a un "ells", no identificat, que qualifica determinades activitats de "rebels", etc.

Significativament, els fragments on apareixen aquest "nosaltres" i aquest "ells" no han estat incorporats al castellà. A DPI1, el fragment "Mireu, doncs, si n'és de santa la

¹ "El hablante trata de hacer partícipe a su interlocutor de sus mismas inquietudes e intereses." Juan ALCINA FRANCH i BLECUA, José Manuel. Gramática española. pàg.610.

² És el "nosaltres" que apareix contínuament a la tercera part de Visions & Cants, el llibre de 1900.

nostra causa" va ser traduït per "Ved, pues, si esta causa es santa". Aquesta substitució d'un díctic ("nostra") per una anàfora ("esta") permeté a Maragall esquivar el problema del destinatari en el text castellà, que no tenia perquè sentir-se identificat amb aquesta causa concreta. Posteriorment, a DPI2 aquest fragment va ser eliminat, i el text s'acaba doncs immediatament abans.

4.3.3. El destinatari en el text

Un primer destinatari, força concret, està expressat per la segona persona del plural; apareix a l'inici i al final ("el vostre amor", "parlar-vos en aquest acte"), i té una referència concreta: el públic present (que designarem T1). És també el destinatari que apareixia a "el nostre Pirineu", que ja hem esmentat. El fragment inicial i final on es troben L1 i T1, comprensiblement, desapareix a la versió castellana, en canviar el tipus de text. Ni Maragall parla com a president de l'Ateneu ni els lectors són necessàriament socis o gent acostada a la institució. Ja hem vist com alguns detalls de DPI1 (per exemple, la traducció de "vaillet" per "zagal") ens permeten opinar que el públic en què pensava Maragall era diferent del públic usual dels seus articles en castellà per al DdeB.

Més endavant, tot i que la DPI1 sembla establir una equivalència automàtica amb l'Elogi, les referències canvien: "(vosotros) veis" no és un públic present, com ho és el de "(vosaltres) mireu", sinó un públic lector (que anomenarem T1bis, on $T1 \neq T1bis$).

Hi ha, però, altres destinataris. Fixem-nos primer en el "vosaltres mateixos que sou anomenats sobre tots poetes"; no sembla referir-se als poetes que hi pugui haver a la sala, sinó a tots els poetes a qui pugui arribar aquesta conferència. El nou destinatari, T2, es restringeix als poetes, però s'eixampla a aquells poetes que no són presents. Aquest canvi de referent veurem com indica un canvi notable en l'estructura del discurs. Això s'accentua en la versió castellana: "vosotros que os dejáis llamar entre todos poetas", que integrarà T2bis. El canvi en la redacció fa més forta la denúncia, perquè posa de relleu la complicitat dels qui accepten la denominació. En aquest cas, a diferència de l'exemple anterior, els referents s'aproximen: es tracta de tots els poetes que puguin llegir o sentir el text, i $T2 = T2bis$.

En l'anàlisi que hem fet dels plurals hem descobert tres destinataris més:

un (T3), on es fon L3, per al qual valen les paraules de l'Evangelí ("Déu habità entre nosaltres") i les d'Emerson ("tots som poetes");

un (T4) on es fon L4;

un (T5) on es fon L5.

En resum, podem distingir cinc menes de locutors:

L1= president de l'Ateneu;

L2= poeta;

L3= la humanitat, comprès L1+L2;

L4= els ciutadans catalans presents a la sala, comprès L1+L2;

L5= l'intel.lectual catalanista + els catalanistes.

A més, podem distingir cinc menes de destinataris:

T1= públic present el 15/X/1903 (L1 s'hi identifica parcialment);

T2= els poetes, tant presents com absents (L2 no sembla identificar-s'hi);

T3= L3 (sense L1+L2);

T4= L4 (sense L1+L2);

T5= L5 (sense L1+L2).

En el text castellà, els locutors es redueixen a dos:

L1bis= l'articulista, que no és ni L1 ni L2;

L3bis= L3;

Els destinataris també es redueixen a dos:

T1bis= els lectors;

T2bis= els poetes.

4.3.4. Els procediments estilístics

En un text com el que estem analitzant, l'autor sol recórrer a d'altres autors que aporten un argument d'autoritat a l'exposició.¹ Les citacions d'altres autors, un fenomen d'"intertextualitat",² donen suport a l'argumentació però també carreguen el discurs en un doble sentit: el fan pedant i afectat, d'una banda, i alhora li donen una càrrega ideològica

¹ Segons la definició de CH.PERELMAN, el d'autoritat és un tipus d'argument que "utiliza actos o juicios de una persona o de un grupo de personas como medio de prueba a favor de una tesis." CH. PERELMAN i OLBRECHTS-TYTECA, L. Tratado de la argumentación. Madrid: Gredos, 1989. pàg. 470.

² La intertextualitat "acerca un texto tanto a otros textos del mismo autor como a los modelos literarios explícitos o implícitos a los que se puede hacer referencia. (...) El escritor entabla un diálogo, a veces tácito, a veces haciendo un guiño al lector, con otros textos anteriores." Angelo MARCHESE i FORRADELLAS, Joaquín. Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria. Barcelona: Ariel, 1991. s.v.

poc innovadora, fins i tot reaccionaria.¹

L'Elogi de la Paraula es desmarca d'altres textos similars (del "discurs" ateneístic, podríem dir) per un ús de la intertextualitat peculiar. Hi ha, primer, molt poques citacions explícites. Una primera explicació seria que Maragall vol desmarcar-se així de la càrrega ideològica conservadora que sol dur, com hem vist, l'argument d'autoritat. A més, Maragall ha d'anar amb precaució a l'hora de recórrer a l'"auctoritas"; sap que és un argument fràgil perquè el que és considerat incontrovertible per als uns, és vist com a refutable per a d'altres. Maragall és un autor marcat (modernista, catalanista...) i sap que segons quina mena de citacions contribuirà encara més a classificar-lo com a tal i, per tant, a desautoritzar el seu discurs. D'altra banda, recórrer a l'argument d'autoritat per defensar una activitat poètica sense autoritats resultaria poc convincent. Finalment, el mateix tarannà de l'autor l'impulsa a rebutjar la pedanteria: ja hem vist com explicava a Victor Català que pretenia fer una "fantasia inerudita". Això pot explicar que a la versió llegida a l'Ateneu desapareguin algunes citacions dels Evangelis que constaven al fragment que es conserva del ms.

Dues de les citacions són poc compromeses: Ramon Llull i l'Evangelí segons Sant Joan estan distanciats en el temps, són clàssics, i s'esmenten en un context en què els paradigmes que representen (la literatura catalana medieval i el dogma catòlic²) estan àmpliament acceptats. En canvi, un altre autor, Emerson, és més atrevit, perquè, d'una banda, no és pas un clàssic, sinó un contemporani, i, de l'altra, és manifestament heterodox. Veurem com la citació d'Emerson marca una inflexió al discurs. Curiosament, mentre que a la versió catalana aquests autors són citats en estil directe, a la castellana tant

¹ Perelman remarca que l'argument d'autoritat "en los ambientes hostiles a la libre investigación científica, fue el más utilizado y esto de manera abusiva, perentoria." (Tratado de la argumentación, pàg.470). Va ser doncs un argument molt atacat pel positivisme, però tenia encara un gran predicament a finals de segle, com veurem a propòsit del discurs de Guimerà.

² La reivindicació de Ramon Llull havia estat portada a terme especialment pels grups tradicionalistes catòlics. J.Aulet l'emmarca en l'obra de Torras i Bages i el seu "interès pel món medieval, que en Torras és la clau per a la restauració de l'ordre social tradicional que l'evolució de la història ha tergiversat", i la contrasta amb l'actitud de Carner, menys reaccionària, actitud potser semblant a la de Maragall. cf. Jaume AULET. Josep Carner i els orígens del Noucentisme. Barcelona: Curial, 1992. pàg. 80. Pel que fa a l'Evangelí segons Sant Joan, únic que Maragall cita en els dos Elogis que estem comentant, cal tenir en compte la preferència que es mostra tradicionalment per aquest text, únic evangeli no sinòptic, en els mitjans intel·lectuals.

Llull com Sant Joan passen a l'estil indirecte: evidentment, en aquests dos casos no hi ha perill d'una mala interpretació i l'autor, en certa manera, se'ls fa seus. El cas d'Emerson és més arriscat: l'autor prefereix mantenir l'estil directe.

Un altre fenomen d'intertextualitat és l'aparició dels protagonistes de les tres anècdotes: un pastor, una nena captaire, uns mariners. Aquesta intertextualitat és diferent a les citacions fins ara esmentades, perquè es tracta d'una auto-citació, com després veurem: l'autor havia parlat d'aquests personatges en articles del Diario. Una auto-citació sol anar acompanyada d'explícites sol·licituds de perdó. Maragall obvia aquest tipus de "captatio" en no fer referència a l'existència de la intertextualitat, excepte en la seva correspondència privada.

Aquesta auto-citació és també una recurrència a l'"auctoritas", però ben peculiar. Les característiques volgudament humils d'aquests protagonistes (pastor, captaire, mariners) contrasten no només amb els tres casos citats abans, sinó amb el tipus de citacions que es solien fer en aquests tipus de text. El públic no va deixar de remarcar-ho i veurem com a l'Elogi de la poesia Maragall va haver de matisar el valor d'aquest "argument d'autoritat" humil. A DPI1 i DPI2 aquests personatges són citats sense traduir, i tant en castellà com en català, s'usa l'estil directe, precisament pel caràcter de les seves veus, intraduïbles a altres paraules, i no cal dir-ho, a altres llengües, que no siguin les seves.

Fins aquí hem destacat alguns procediments estilístics, però cap d'ells és el principal. El principal és, precisament, la pretesa manca de procediments estilístics, concretada en la denostació de la retòrica.

La retòrica és un dels fonaments de la tradició literària clàssica que entra en crisi amb el romanticisme. Aquesta crisi és conseqüència dels valors romàntics:

"cette rupture consiste dans l'abolition d'une vision du monde qui possédait des valeurs absolues et universelles (...); et dans son remplacement par une autre vision, qui refuse d'assigner un lieu unique à toutes les valeurs, qui reconnaît et admet l'existence du fait individuel, lequel n'est plus l'exemple imparfait d'une norme absolue. (...) Pour toute la tradition rhétorique qui va de Quintilien à Fontanier, la figure est quelque chose de subordonné, de surajouté, d'ornemental (et peu importe si on tient ou non les ornements en estime); la figure est (...) un écart au regard de la norme. La rhétorique ne sera plus possible

dans un monde qui fait, de la pluralité des normes, sa norme".¹

Cal veure perquè, entrat ja el segle XX, Maragall segueix denunciant la retòrica. Hi ha diverses explicacions. Una és la confusió entre dos sentits de retòrica: un vell aparat de recursos (la "tradició retòrica" de què parla T. Todorov) i qualsevol procediment estilístic usat per a l'eloqüència. El segle XIX, que és el del rebuig de la retòrica, és també el del desplegament de l'eloqüència:

"la rhétorique est (...) une victime de la Révolution française qui, paradoxalement, redonnera via à l'éloquence même."²

És una confusió volguda, és clar: es tracta d'arrossegar l'eloqüència, reflex del parlamentarisme, que es vol combatre, dins dels desprestigi de la retòrica.

Una segona explicació és que el romanticisme seguia encara lligat al vell sistema d'imatges i símbols heretats de la poètica clàssica. Tot i la revolució estètica que va dur a terme, el romanticisme no va ser capaç de trobar un sistema alternatiu de creació d'imatges com el que havia de crear el simbolisme. El sistema retòric i els sistema simbòlic no pertanyen exactament al mateix apartat teòric, ni es van qüestionar alhora, però, a finals de segle, la crisi de l'un i de l'altre eren vistes com a comunes per a molts creadors i crítics. Maragall, com a crític-poeta, també estava descontent amb el sistema poètic romàntic, i sabia que no podia tornar al clàssic. Així, fomentava una segona confusió en identificar, de manera abusiva, els procediments clàssics i els romàntics sota un mateix rètol condemnatori: eren retòrics.

E. Valentí, que ha estudiat de forma molt convincent la relació de Maragall amb els autors clàssics, ha remarcat com la formació autodidacta del poeta no li permeté adquirir una formació humanística. Això el dugué a l'associació del "classicisme amb la retòrica, i als seus ulls la retòrica significava l'impersonal, és a dir l'antítesi de la poesia."³ En

¹ Tzvetan TODOROV. Théories du symbole. Paris: Editions du Seuil, 1977. pàg. 137-138

² Ibidem.

³ Eduard VALENTI I Fiol. Maragall i els clàssics (1964) dins Els clàssics i la literatura catalana moderna. Barcelona: Curial, 1973, pag.55-69.

d'altres escrits de Maragall podem observar la primera de les confusions a què al·ludíem: la que es produeix entre la retòrica clàssica i l'eloqüència. Per exemple, a "Tomás Carlyle y la democracia" (14/II/1901), Maragall va recollir satisfet la inquietud de l'autor anglès per l'estil i la seva denúncia de la "retòrica" i de l'"eloqüència" que porten "al estado de insinceridad de espíritu de tantas generaciones".¹ Es clar que Carlyle (o l'articulista del Mercure de France que el ressenyava, i de qui el nostre crític recollia la informació) denunciava tota la retòrica i l'eloqüència que no fossin les seves, com sol passar sempre que es condemnen els recursos oratoris. El mateix 1901, a "Enfasis literario", Maragall, en donar un judici general sobre la literatura del segle XIX, observava: "Enfático ha sido ya todo el siglo XIX a causa, sin duda, de la sugestión democrática". Però la "sugestión democrática", tinguem-ho en compte, no és ben vista per Maragall.² L'èmfasi, una conseqüència inesperada d'aquest sistema polític, tampoc pot agradar-li: la democràcia dóna poder a "los hombres de palabra fácil" i això afavoreix el desenvolupament de l'oratoria, i la seva tècnica, la retòrica.³

En quin sentit Maragall arracona la retòrica a l'Elogi de la Paraula? Hem vist com, en comentar el procés d'elaboració del seu text, manifestava a Pijoan (carta del novembre de 1903) que l'havia escrit "com qui fa un poema". Podem proposar, si se'ns permet l'audàcia, una lectura ingènua (és a dir, anterior als Elogis) de la seva afirmació: la conferència no es va fer a partir d'un esquema previ, sinó a base d'idees disperses, sovint individualitzades en una frase, fins i tot una paraula. Maragall oposa aquest procés de composició a la dels textos en prosa que, en canvi, semblen requerir la fórmula ignasiana de la "composició de lloc". Una segona informació que dóna a Pijoan és que no ha mirat cap llibre. Una altra és que hi ha hagut diverses fases: la primera, en què la composició s'ha fet a base d'impressions; una segona, en què s'han lligat aquelles impressions "enllaçant-les", un verb que ja a l'Oda infinita havia proposat com a característic del procés poètic. Alhora, el text s'ha allargat "artificiosament": afegint-hi episodis, d'una

¹ DdeB dins OCII pàg. 620.

² És una afirmació difícil de fer, sobre la qual no ens podem, però, estendre. Segueixen sent vàlides, al meu parer, les observacions de J.L. Marfany a "Sobre l'evolució ideològica de Maragall" recollit a Aspectes del Modernisme. Barcelona: Curial, 1979.

³ "Enfasis literario" DdeB 14/XI/1901 dins OCII pàg.161

banda, per tal d'arribar a l'extensió requerida; fent reflexions "circumstancials", per atènyer-se al públic. Aquesta mena de procediments, per a un text poètic, haurien estat fulminantment condemnats: els adjectius "artificiosos, circumstancial, fred" duen sempre connotacions negatives a les seves ressenyes; aquí, en canvi són acceptats precisament perquè el text en prosa té característiques diferents al text poètic: una extensió determinada i més llarga que la del poema, i un context concret (la "circumstància"), que genera unes expectatives concretes. Tot plegat indica en Maragall un intent d'elaborar una conferència diferent als seus poemes, és clar, però també a les conferències que altres autors havien anat fent en les mateixes circumstàncies. El seu text, implícitament, s'enfrontava, per la seva forma mateixa, als tipus de text que estava condemnant explícitament: els designats com a "discurs-espectacle".

Els "discursos-espectacle" no estaven lluny del record dels espectadors: així havien estat les conferències dels presidents que havien precedit Maragall. Recordem, per exemple, el de Guimerà,¹ tan ple de citacions i de referències històriques, tan farcit de fórmules oratòries convencionals. El tema dels dos discursos és, d'entrada, semblant: "anem a fer tots plegats, els que l'estimem, l'elogi d'aquesta llengua i aquesta literatura de la terra", diu Guimerà. Observem, però, per començar, com, en l'extensió, Guimerà gairebé triplica Maragall. Fixem-nos en la "captatio benevolentiae", fórmula imprescindible en la tradició oratòria, que proposa Guimerà: ha estat elegit president "pels seus pobres treballs en llengua catalana". Fixem-nos també en la llista d'"auctoritas", prou llarga: Menéndez Pelayo; les cròniques de Jaume I i de Pere IV; Zurita; Buchon, prologuista de Muntaner; Dante. Guimerà fa grans mostres d'erudició: no només apareix un nombre considerable d'obres i autors, sinó que en algun cas s'acumulen fins a límits impossibles de recordar per a qualsevol audiència; per a l'Edat Mitjana es citen, seguits, deu trobadors i després, també seguits, setze autors en llengua catalana. L'abast cronològic i geogràfic dels exemples que presenta Guimerà en el seu discurs és ample: la història dels països de parla catalana, les nacions europees que s'han trobat en circumstàncies semblants a les de Catalalunya. Els registres predominants són altament formalitzats: el primer paràgraf conté només tres oracions, amb un nombre considerable

¹ "Ateneu Barcelonès. Discurs de presidència. Sessió inaugural de 30 de novembre de 1895" dins Angel GUIMERA. Obres completes. Barcelona: Seleccion, 1978. II. pàg. 1196-1210.

de subordinades, que l'allunyen del registre col·loquial. Aquest tipus de registre només apareix ("Ditxós Boscan, que sempre surt com únic exemple!") en un dels escassíssims moments de "deprecatio" que ofereix el text. El conferenciant s'adreça sovint a l'auditori. "No anem doncs, senyors", "Mes abans de tot, senyors", "Mes en aquesta edat, senyors" és la manera com comencen tres dels nou primers paràgrafs. Els tres últims comencen de manera semblant: "Jo no us diré ara aquí, senyors", "Jo veig a Catalunya, senyors", "I ja he acabat, senyors".

Tot plegat no és pas una qüestió de pedanteria o, en tot cas, és una pedanteria implantada en la tradició.¹ Ningú no s'enganyava: l'acumulació de dades i el suport de les autoritats eren recursos eficaços, perquè ningú pretenia ensenyar (ni ningú hi anava a aprendre) literatura o història, sinó que l'objectiu era vell com la oratòria mateixa: el "movere". En aquest cas, commoure l'auditori per l'acumulació, adequadament inabastable, de proves prestigioses, davant el menysteniment en què es tenia una determinada cultura i la llengua que la vehiculava.

Contrastem-ho amb Maragall. Ell també pretén "movere", és clar. Però per fer-ho, usa uns recursos retòrics que, si no són gaire originals, estan tractats de manera poc convencional. No és probablement aquest el plantejament que hauria acceptat l'autor. Com tants d'altres innovadors estilístics, pretenia que retòrica era el que feien els altres i presentava el seu discurs sota una disfressa de senzillesa i ingenuïtat. És el raonament que usa en aquest text quan propugna discussions "alienes a tota habilitat i a tota passió enterbolidores, nobles i serenes com platònics diàlegs." La passió enterboleix la discussió perquè fa perdre la equanimitat, i per això s'oposa a la discussió "serena"; l'habilitat és enterbolidora perquè distorsiona els arguments, i per això s'oposa a la discussió "noble". En canvi, ens adonem de l'habilitat que mostra Maragall en aquesta argumentació, quan connota negativament amb un mateix adjectiu ("enterbolidores") dos substantius que designen dos elements característics de tota discussió ("habilitat/ passió"), i oposa, a aquests dos substantius, dos adjectius ("nobles i serenes") amb connotació positiva que es comparen amb l'epònim de tot diàleg: el platònic.

Observem altres recursos. Per exemple el tractament que fa de l'argument d'autoritat: poques citacions i allunyades de l'erudició. Quan Maragall assegurava a la

¹ Recordem com la paròdia d'aquesta mena de discursos era un tema usual en la narrativa realista.

correspondència no haver mirat cap llibre, no pretenia disculpar-se, sinó simplement indicar un tipus de procés compositiu. A més, fixem-nos com la seva "captatio benevolentiae", situada, com manen els preceptes, a l'inici i al final del text, està presentada de manera sorprenent. Al principi, l'autor, en comptes d'empetitir-se, planteja la seva elecció en qualitat de conferenciant com una qüestió d'afecte ("tant m'estimeu...?"). Al final, previsiblement en algú que ha defensat l'ús moderat de la paraula, es lamenta d'haver parlat "massa", i es presenta com a exemple del que cal no fer: "aprofiteu... per desafugir-vos de llurs semblants". Al llarg de la conferència, hi apareixen expressions d'un registre col·loquial, amb les el·lipsis verbals que el caracteritzen: "També allò era parlar: i el que no és així, paraules buides", "llavors, felicitjo, felicitjos vosaltres".

A l'edició del text he mostrat, en diverses notes, com aquest registre col·loquial afecta l'ús dels relatius i dels gerundis fins arribar a la confusió. Vegem-ne un exemple:

Y aquell esperit cal cercar-lo a través d'aquesta varietat misteriosa, tractant la paraula com cosa sagrada, inviolable, parlant cadascú ab sant amor la llengua innocent del poble en què Déu l'ha posat, donant-li en ella el seu verb creador, parlant sols en plenitud de sentit y puresa d'expressió, y estalviant temerosament el sacrilegi de la paraula artificiosa o grollera.

Aquesta llista de gerundis pot comportar dificultats de lectura. Per l'estructura del text, sembla que "tractant / parlant / donant / parlant / estalviant" tinguin un subjecte comú: "cadascú", però resulta més lògic que el qui doni el verb creador sigui Déu, i que "Déu" sigui, doncs, el subjecte de "donant". El sintagma "en ella", que refereix a "llengua", pot ser complement d'objecte indirecte ("a ella", co-referent de "li") o complement circumstancial ("amb ella"). La traducció de DPI1, que va desaparèixer a DPI2, diu: "en que Dios le puso dándole con ella bien proporcionado su verbo creador"; sembla tractar-se doncs d'un circumstancial. Si reconstruïm l'oració, recuperant els referents dels pronoms i de les el·lipsis, ens queda: "I aquell esperit cal cercar-lo (...) parlant cadascú amb sant amor la llengua innocent del poble en el qual Déu l'ha posat, alhora que li ha donat, a través d'aquesta llengua, el seu verb creador, i estalviant (...)".

En l'anterior lectura de l'Elogi de la Paraula, hi hem vist fragments de prosa poètica, una manera de presentar camuflats recursos oratoris molt eficaços, com són el ritme i el període; fixem-nos també en l'hiperbaton del final "Volgut hauria...", que

destaca pel que té d'inesperat. Molt escasses, i per tant més efectives, són les interjeccions que s'acumulen sobretot en el fragment narratiu, i que només reapareixen al final: "Ai! amics meus...", moment de climax en què es poden acumular fórmules oratòries, gràcies a l'expectativa que crea en l'oient saber que la conferència s'acaba i que per tant no es donarà gaire informació nova.

4.3.5. L'abast del text

Quan analitzem la rebuda que van fer els diaris els dies posteriors a la conferència de Maragall, veurem com la multiplicitat d'enunciadors i destinataris va permetre que des d'àmbits molt diversos, sovint oposats, es considerés que el text estava del costat dels postulats que cadascú defensava. No eren lectures gaire rigoroses, és clar, i estaven molt influïdes pel context polític més immediat, perquè es devien a la immediatesa del discurs periodístic, però aquella pluralitat semàntica de les partícules "nosaltres/vosaltres" els ho permetia. Totes aquestes lectures obliden que hi ha una pluralitat de missatges, no necessàriament contradictoris.

Hi ha un primer "locutor", que és el Maragall-president, que es dirigeix a un primer destinatari, el públic de l'Ateneu, entès com a lloc social autònom. Sembla obvi que el president d'una institució es dirigeixi als seus socis en la conferència inaugural del curs acadèmic per oferir-los unes propostes d'actuació. Curiosament, però, aquestes propostes concretes són les menys tingudes en compte pels comentaris contemporanis i posteriors d'aquesta conferència. És clar que tampoc resulten gaire concretes. Hi ha més un plantejament cívic que no pas institucional: no es proposa el foment de determinades tertúlies sinó de la conversa en general; no s'indiquen els temes que s'han de discutir sinó per negociació. L'elogi de la paraula és, en aquest cas, l'elogi de la conversa com a oposició al "fer", i és doncs un implícit rebuig a la màxima que domina la contemporaneïtat: "fets, i no paraules".

Hi ha un segon locutor, el Maragall poeta, que es dirigeix a un altre destinatari, els poetes, en un lloc social on predominen les "lletres" sobre les "ciències". Ara el plantejament és professional: és una crida a la responsabilitat sobre la matèria amb què treballen, i una denostació contra els irresponsables. L'elogi de la paraula és ara un elogi a aquesta matèria i és, alhora, una denúncia contra el seu abús.

Un tercer locutor, el Maragall catalanista, es dirigeix a un destinatari més ampli que els anteriors i que se suposa particip d'aquesta ideologia. L'Ateneu és ara el lloc on s'han

anat manifestant els catalanistes no necessàriament lligats a partits polítics concrets. El plantejament és polític: es tracta d'una argumentació destinada a defensar les reivindicacions d'una col·lectivitat. La paraula que s'elogia és la catalana i, per extensió, la de les llengües no-estatals.

Un quart locutor, el Maragall membre de la humanitat, és dirigeix a un destinatari universal, a qui proposa un plantejament humanista. L'Ateneu és usat com a àmbit de divulgació de la cultura humanista. La paraula és un bé comú a tothom, sovint ignorat o usat irresponsablement. Aquest darrer aspecte, en el text català queda diluït davant l'aspecte anterior. En el text castellà, en canvi, pren força rellevància perquè, gràcies a les modificacions i les supressions fetes al text català, aquests dos últims locutors i destinataris es fonen en un. El que era defensa del català és converteix en defensa de totes les llengües, per minoritàries que siguin; el que era un públic catalanista es converteix en un públic sensible i preocupat per tot allò que afecti la cultura humanista.

4.4. Recapitulació

La nostra anàlisi ens permet retrobar una paradoxa present a tota l'obra de Maragall: la manca de destresa en l'ús de certes construccions sintàctiques s'alia a una eficàcia provada en l'ús de fórmules retòriques. L'Elogi segueix, com hem vist, una estructura absolutament controlada, on l'argumentació es presenta amb un procés que va del general al concret, dins d'un marc caracteritzat per recursos prou coneguts: la "captatio benevolentiae" i l'argument d'autoritat. A més, mitjançant un subtil joc amb les persones del verb, l'autor aconsegueix dirigir-se a un públic ampli, que desborda l'assistent a l'acte, cosa que permet a sectors ben diferenciats, gairebé enfrontats, del món cultural identificar-s'hi. En la traducció, aquesta estructura permet que, amb l'eliminació de només l'última part, el discurs sembli dirigit a una mena de públic molt diferent. Això és ajudat per alguns canvis aparentment superficials (de les persones del verb, del lèxic...) que aconsegueixen, finalment, universalitzar el discurs.

Maragall pretengué elaborar una conferència molt diferent a les que es solien presentar en aquesta mena de cerimònies. Si el procés d'elaboració, tal com el va explicar a Pijoan, ja suposava l'aparició d'un text més proper al vers que a la prosa -segons els criteris que tenia Maragall per distingir entre l'una i l'altra-, la retòrica usada mostrava uns recursos inusuals. En certa manera, Maragall "predicava amb l'exemple" en presentar un "discurs conversa" oposat al previsible "discurs espectacle".

Però és que Maragall tenia, a més, una ambició superior. Hi havia, d'una banda, una formulació de propostes concretes per a la vida de la institució, cosa que no solien fer els anteriors presidents de l'Ateneu, que es limitaven a ostentar el càrrec com a mer honor; però sobretot, hi havia l'intent de situar una discussió, que en aquell moment s'estava considerant des de l'àmbit estrictament polític (la reivindicació de la llengua catalana com a signe d'identitat), en un marc més ampli, que recollia propostes estètiques i culturals. Això explica l'ambigüitat de l'"ara/aquí", que uns cops fa referència al dia a dia, d'altres es refereix a l'època en general, o fins i tot abasta un corrent estètic de la història de la cultura. L'anàlisi de les variants del manuscrit original corrobora aquestes observacions, perquè permet observar com Maragall va fer un esforç per defugir l'àmbit estrictament local (substitució de "Catalunya" per "una nacionalitat") i l'argumentació trascendental (eliminació de "una causa mística") per tal de tenir un abast més ampli, sense perdre però la referència a la realitat més immediata de l'oient.

5. Anàlisi d'idees

5.1. El poema

5.1.1. La paraula viva: definició

Un dels primers articles on Maragall exposa la seva teoria de la paraula poètica és "Un poeta leridano", com va indicar J.L.Marfany a propòsit de la segona part de El comte Arnau:

"la idea que la redempció de l'ànima-cànçó vingui no de cap modificació substancial introduïda en ella, sinó de la nova manera de cantar-la, és a dir, de la nova càrrega emocional insuflada en els mots i en els versos, és coherent amb una concepció central a la poètica maragalliana, exposada fragmentàriament en diversos articles a partir d'"Un poeta leridano" (1895) i ja d'una manera més completa a l'Elogi de la Paraula, primer, i a l'Elogi de la Poesia, més tard. Em refereixo a la idea que el llenguatge poètic no és cap llenguatge especialitzat, sinó el llenguatge parlat pur i simple, proveït d'una nova emotivitat espontània i retornat així a la seva primitiva i sagrada plenitud expressiva, lliure de funcionalismes impurificadors."¹

Hem destriat, a l'Elogi, diferents definicions de la paraula (sense adjectiu) que tenen una cosa en comú: la confluència d'un aspecte material i un d'immaterial, que en algun moment denomina, respectivament, "vibració" ("materialment percebuda del sentit") i "idea" ("aquesta cosa immaterial desvetlladora de l'esperit")². Aquesta dualitat té un origen probablement escolàstic, és clar, i potser no és més que un simple trasllat de la dualitat cos/ànima, atribuïda originalment a l'home, "grau superior de la terra", i portada ara a la paraula, "grau superior de l'home". Recordem, d'altra banda, que aquesta superioritat de la paraula ja havia estat establerta pel dogma cristià. Vegi'se'n per exemple, l'exposició a Torras i Bages!

"Mes el llenguatge és una cosa sagrada pel cristià (...) per l'íntima relació que estableix

¹ J.L.MARFANY Aspectes... pàg.159

² Una definició semblant reapareix a "El drama musical de Mozart", en què la paraula és "representadora imatjada per la idea". (Conferència llegida el 08/II/1905. OCI pàg.794.)

entre la naturalesa humana i la divina: és la llengua una de les coses en què l'home és més imatge i semblança de Déu."¹

Maragall reprèn amb la seva distinció entre "vibració" i "idea" un problema vell en la lingüística, com és la relació entre el signatum i el denotatum. Recordem que precisament durant aquells anys, Saussure comença a plantejar-hi una solució en postular l'arbitrarietat del signe lingüístic, on la relació signatum/ denotatum es considera immotivada, convencional.² Però la relació entre els dos elements (objecte denotat i signe usat per a la denotació) no queda pas resolta, no només perquè queda pendent el problema de la referència (que aquí no ens interessa especialment), sinó per la peculiar relació que plantegen els signes en el llenguatge poètic.³ És un problema que, plantejat inicialment pel romanticisme, segueix sent un element de discussió en tota teoria estètica. Maragall planteja aquest problema partint de la diferència entre la paraula humana i altres sons naturals però no humans, per arribar a la diferència entre la paraula poètica i altres paraules humanes.

L'exemple que dona Maragall per mostrar la peculiaritat de la paraula respecte d'altres sons naturals és particularment interessant: el so de les paraules ens commou de manera diferent al so de la naturalesa, tot i que els dos són signes d'alguna cosa. El tro, el vent i l'aigua indiquen la proximitat de la tempesta i això ens provoca una "gran vaguetat de sentiment". La paraula "mare", però, ens commou de manera més immediata i més duradora. L'autor ressalta la paradoxa que un "subtil moviment de l'aire", que caracteritza la part material de la paraula (allò que després denominarà "vibració"), evoqui "la immensa varietat del món" de manera més eficaç que no altres moviments de l'aire

¹ Josep TORRAS I BAGES. La tradició catalana. Barcelona: 62, 1981, pàg. 43.

² Saussure intenta superar la concepció intuïtiva que considera la llengua com a una nomenclatura de termes on es corresponen unívocament els noms a les coses. Amb la distinció "signifiant" (significant) i "signifié" (significat), Saussure trasllada aquesta correspondència al si de la llengua, on cada signe és alhora un concepte i una imatge acústica. Ferdinand de SAUSSURE. Curso de lingüística general. Buenos Aires: Losada, 1972. pàg. 127 i ss. L'obra de Saussure és la transcripció de les classes fetes entre 1906 i 1911.

³ El que R. Jakobson ha denominat "la delicada distinció existente entre el signatum i el denotatum" ("Panorama retrospectivo." dins Ensayos de lingüística general. Barcelona: Seix Barral, 1975. pàg. 140.)

infinítament més poderosos: el tro i el vent. L'autor no dona més explicacions: és una "meravella". Ara bé, l'explicació de perquè la relació vent/tempestat és només en apariència semblant a la relació paraula/concepte és un dels fonaments de la teoria dels signes, que autors com C.S.Peirce havien començat a elaborar a finals de segle.¹

No és que Maragall s'avanci a l'estructuralisme ni a la semiòtica, però demostra una sorprenent intuïció en usar la dualitat vibració/idea i el contrast indicatiu/ senyal per enfrontar-se amb el problema que el preocupa: la naturalesa de la paraula poètica.

Maragall vol destriar què és el que fa que les paraules siguin "plenes de sentit" i, sobretot, perquè algunes paraules adquireixen més sentit que d'altres. Maragall és conscient que això no depèn de les paraules en si, sinó de les circumstàncies en què són dites, el que podem denominar el "moment poètic". En algunes circumstàncies els parlants esdevenim conscients de les relacions entre les paraules i les entitats del món a què fan referència, relacions que posem en pràctica sempre que parlem però que rarament prenem en consideració. Tot i que Maragall es mostra especialment interessat a destriar aquest "moment poètic", el que ha fet fortuna de la seva poètica ha estat la denominació del producte d'aquest moment: la "paraula viva", altrament denominada "plena" en contrast amb les altres, "buides".

Els exemples que posa Maragall de moments poètics (els episodis del pastor, els mariners i la captaire) són simptomàtics: el marc és la natura; els protagonistes, gent suposadament ignorant (pastor, captaire, mariner) i, per tant (si més no per etimologia) innocent; la situació, emotiva (camí perdut, posta de sol). Són els components del sublim, configurats per la tradició romàntica, els quals Maragall reprendrà de manera més intensa a l'Elogi de la Poesia.

Els episodis funcionen alhora com a model i com a metàfora. Com a model, perquè el ser innocent, "ingenu", obliga l'home culte, urbà, "sentimental" (si mantenim l'oposició de Schiller) a observar la naturalesa d'una altra manera. Aquest home urbà és primer un excursionista, després un turista, finalment un estiuejant. En el primer cas, el pastor s'oposa a l'excursionista que és Maragall. El pastor, amb "aquella canal", un nom

¹ Peirce distingeix entre indicis, símbols i senyals. El vent i el tro són indicis de tempesta, la paraula "mare" és un senyal. La diferència entre els dos és que el senyal és voluntari, convencional i explícit. Cf. Stephen ULLMANN. Semàntica. Introducció a la ciència del significado. Madrid: Aguilar, 1967. pàg. 16 i ss.

determinat per un díctic que és reforçat pel gest, individualitza un element natural entre molts d'altres, tots ells semblants. Tan semblants, que a l'excursionista no li ha estat possible, fins aquell moment, individualitzar aquest element natural com a camí, distingir una canal precisa, "no qualsevulla" sinó la que l'interessa; si el pastor la troba és perquè la coneix, i la dota d'una "ànima" en assenyalar-la amb un doble gest: lèxic (recordem que la dixi és, etimològicament, un gest) i físic.

De manera semblant, el mariner, amb l'imperatiu "Mira", que aquest cop no va acompanyat de cap gest, aconsella o obliga l'espectador, l'estiuejant Maragall, a distingir dins de la naturalesa un element particular. Però aquest element, que en l'anècdota del pastor era absolutament precís, és ara absolutament imprecís: l'espectador es veu obligat a fer un esforç suplementari. La manca de gest del mariner augmenta no només la majestat del moment amb el seu hieratisme, sinó també la imprecisió, gràcies a la qual l'ordre de l'imperatiu no va dirigida a cap espectador concret, sinó a tots en general.

L'episodi de la captaire és lleugerament diferent. En ella hi ha alhora un gest, com en el pastor, i una absoluta imprecisió, com en el mariner. La nena assenyala les estrelles com el parlant d'una llengua que no coneixem ens assenyala els elements que ens rodegen tot associant-los a paraules concretes, perquè això és el que sembla haver-li demanat l'estranger, el turista Maragall, en una petició inusual, sens dubte, que l'ha deixat "tota admirada". En substituir la dixi "aquella" per l'article definit "lis", la referencialitat resulta molt menys concreta, tot i que no ha desaparegut. La frase de la captaire resulta doncs un pas intermig entre l'extrema precisió del pastor i l'extrema vaguetat del mariner. Però s'hi afegeix un valor estètic que els altres episodis no tenen: l'ús del dialecte rural, no urbà i per tant imprevisit per al turista.¹ Aquest llenguatge insospitat provoca una sorpresa en l'espectador, com la inusual petició de l'espectador n'ha provocat una altra a la captaire.

L'admiració de Maragall per la sabiduria de l'home aparentment ignorant no té res d'especial: és una experiència comuna a tot excursionista, a tot turista i a tot estiuejant, és fins i tot un "topos" de la literatura del gènere. Un altre tòpic, ja més arrelat en una tradició cultural romàntica, és que el poble té moltes coses a ensenyar-nos. Fins aquí, doncs, els episodis han funcionat com a model.

¹ D'aquí la importància que té, per a Maragall, no reconèixer en la parla occitana una llengua diferent, sinó un dialecte català, i específicament un dialecte rural.

Però també funcionen com a metàfora, i aleshores Maragall deixa de ser excursionista per ser poeta i teòric de la poesia, i el pastor deixa de ser home del poble per passar a ser metàfora del poeta que, efectivament, ens ensenya la realitat d'una manera diferent i ens obliga a distingir aquells elements que per a nosaltres passaven desapercibuts. Si en el tercer episodi el mariner ha abandonat el gest i en té prou amb l'imperatiu, el poeta fa un pas més enllà, perquè el seu poema té tot el que tenien els tres episodis: el gest del pastor, el llenguatge de la captaire, l'abast infinit del consell del mariner. Alhora, i en un gest absolutament nou en el camp de la poesia, el poeta obliga tots els lectors a "veure cadascú una meravella pròpia". Tot això, en poesia només es pot aconseguir amb la paraula. El poeta assenyalava però no usa d'íctics; té un llenguatge nou però els components són els del llenguatge comú; es dirigeix a tothom però no a ningú en especial. L'única manera d'aconseguir-ho és amb un ús peculiar d'aquest llenguatge comú, que és el que anomena la paraula viva.

La paraula viva ha de complir diverses condicions: l'ha d'emetre algú innocent (o que estigui en estat d'innocència), ha de ser emesa en un moment sublim, designar un element natural, i ha de ser breu. Però sobretot, el que la caracteritza és que la relació entre signatum i denotatum perd el seu caràcter arbitrari: esdevé necessària. La paraula du "un cant a les entranyes perquè neix en la palpitació rítmica de l'Univers". El component que denominem "significant" té una relació no arbitrària amb el concepte que designa, el "significat" perquè és al trasllat, al si de la paraula, del ritme que hi ha a l'exterior.¹ C.Riba va proposar la fórmula "poesia de l'acceptació" per a aquesta concepció del llenguatge poètic que aquí veiem defensada per Maragall. Després de recordar el caràcter metafòric del llenguatge, i de constatar-ne el desgast, Riba observa:

"Aquella poesia de l'acceptació -permeti-se'm la fórmula- ha pres la metàfora en la seva essencial natura i en la seva funció metafísica: des del ple sentit de la naturalitat i de la

¹Això topa evidentment amb un dels axiomes de la teoria de Saussure, per qui la relació significat/significant és arbitrària. Curiosament, però, la crítica formalista ha acabat donant parcialment raó als teòrics romàntics contra els defensors del caràcter arbitrari del signe. Per exemple, tot comentant la que anomena "pintoresca expresión de Poe", segons el qual hi ha una "corriente subterránea de significación" en les paraules d'un poema, R.Jakobson observa: "No sólo en poesía se hace sentir el simbolismo acústico, pero es ahí donde el nexo interno entre el sonido y el significado pasa de latente a patente y se manifiesta del modo más palpable e intenso". Roman JAKOBSON. "Lingüística y poética." en Ensayos de lingüística general. Barcelona: Seix Barral, 1975. pàg. 386.

fluència del món."¹

5.1.2. Usos del concepte

El primer cop que l'expressió "paraula viva" apareix escrita per Maragall és a la traducció del llibre de E.Hello Fisonomías de santos (1900). Quan parla de Sant Joan Crisòstom, Hello el presenta com a l'antonomàsia de l'orador precisament perquè té una qualitat que el traductor mostrarà apreciar molt:

"Este apóstrofe que va directo del orador a cada uno personalmente de los que le escuchan, es lo característico de su palabra viva";

això el diferencia del "estilo oficial [que] se ha infiltrado en todo", una denúncia amb què Maragall havia de simpatitzar forçosament.² El fragment originalment diu:

"Cette interpellation directe, qui part de l'orateur pour aborder personnellement chaque auditeur, est le caractère de cette parole vivante."³

Aquí, és clar, el sintagma "parole vivante" només pretén resumir la descripció que ha fet Hello de l'oratòria d'un personatge determinat, i que abans ja havia avançat amb "directe". Amb el substantiu "parole", l'autor no sembla referir-se a les unitats de la llengua, el que nosaltres entenem per "paraula" o "mot", sinó a la pràctica de la facultat de parlar, el que nosaltres entenem per "parla": fixem-nos que aquest fragment apareix al final d'una disquisició sobre les diferències entre l'orador (algú com Sant Joan,

¹ Carles RIBA. "Els poetes i la llengua comuna." dins Obres completes. Ed. E. SULLÀ i J. MEDINA. Barcelona: 62, 1986. 3. pàg. 90

² OCII pàg. 789. Aquest comentari d'Hello, que reivindica la "elocuencia paternal" contra el "estilo oficial", forma part de la tradició simbolista francesa, on "oficial" significa tradicional, respectable, antiquat. Mallarmé ja havia usat aquesta expressió: "si ont est arrivé au vers actuel, c'est surtout qu'on est las du vers officiel. (...) Le vers officiel ne doit servir que dans des moments de crise de l'âme." Vegi's MALLARMÉ, Stéphane. "Réponse à des enquêtes sur l'évolution littéraire. Enquête de Jules Huret." (1891) dins Oeuvres complètes. Ed. H. MONDOR i G. JEAN-AUBRY. Paris: Gallimard, 1945. pàg. 867. Aquesta connexió podria resultar inesperada en un autor religiós, però cal tenir en compte que Hello havia estat posat de moda pels simbolistes. Vegi's Joan Lluís MARFANY Història de la literatura... 8. pàg. 221 n.

³ E.HELLO Physionomies de saints Perrin et Cie., libraires-éditeurs: Paris, 1907, pàg.36.

precisament) i l'escriptor. Potser és un error involuntari de Maragall traduir "parole" per "palabra" i no per "habla" (i ens ho poden fer pensar altres canvis, com el de "cette" per "su"); en tot cas, tal com queda traduït, el fragment esdevé gairebé un manifest simbolista. Les paraules dites amb una certa intenció poden ser rebudes pel destinatari com a estrictament personals, i les pot interpretar a la seva manera. Són, en aquest sentit, vives, perquè cada cop que són llegides són interpretades de nou. Aquí "viva" ja no és un adjectiu més per qualificar l'oratoria de Sant Joan, que redunda en la idea del "directe" amb què abans l'ha caracteritzat Hello. Gràcies a una altra modificació del traductor, "viva" és un atribut nou que obtenen certes paraules enunciades per l'orador. Amb el canvi de determinant, ja no refereixen a altres enunciacions ("cette interpellation" i "cette parole" tenen el mateix referent), sinó que refereixen a l'enunciador: "este apóstrofe" segueix referint a altres enunciacions de Sant Joan Crisòstom, però "su palabra viva" passa a referir a la persona de Sant Joan Crisòstom.

Sobre l'origen de l'expressió, cal tenir també en compte que Maragall s'emmarca en els corrents vitalistes que sacsegen el modernisme en el canvi de segle, i per tant no és estrany el pes que l'adjectiu "viu" adquireix quan vol valorar positivament una manifestació artística. Un dels crítics que més va usar aquesta identificació art-vida va ser Guyau, que Maragall mostrà conèixer i admirar. Per Guyau:

"le principe de l'art est dans la vie même (...) Tout ce quie glisse ainsi sur l'être sans le pénétrer, tout ce qui laisse froid (suivant l'expression vulgaire et forte), c'est à dire tout ce qui n'atteint pas jusqu'à la vie même, demeure étranger au beau."¹

Trobem aquí una oposició molt usual en Maragall com és l'oposició viu-fred, i, en general, la desqualificació d'allò que no es pugui considerar "viu". És probable, doncs, que Maragall triés aquest adjectiu empès, en part, per aquest principi de la crítica exposat per Guyau. A la mateixa obra, Guyau per explicar el caràcter estètic d'algunes sensacions, usa un exemple que ens resultarà vagament familiar, quan explica que, en una excursió pel Pirineu, un pastor li dona un vas de llet: "j'éprouvai une série de

¹ M. GUYAU. Les problèmes de l'esthétique contemporaine. Paris: Félix Alcan, 1891. pàg. VII-VIII.

sensations que le mot agréable est insuffisant à designer."¹ La sensació estètica és molt diferent en els dos autors: Guyau està exemplificant casos de "jouissances de goût qui ont été de véritables jouissances esthétiques"; la "jouissance" de Maragall no és gens sensual, sinó més aviat moral. Però el marc que ho propicia és idèntic: natural (muntanya, llet fresca), innocent (pastor), sublim (Pirineu).

El coneixement de Guyau, si les meves hipòtesis no són errades, remunta a 1891.² L'any 1893 Maragall va publicar "La nueva generación", un article fonamental per entendre la inquietud modernista. Maragall caracteritza l'època actual per la "falta de ideales" i busca suport a aquest diagnòstic en tota mena d'autoritats:

- "un periodista francés", que sol ser T.deWyzewa, col.laborador de la Révue des deux mondes;

- "uno de los más autorizados representantes de aquel pensamiento [el nihilisme] entre nosotros", que pot ser Soler i Miquel;

- els senyors Benoist i Lamy;

- un "literato español que siente en alto grado lo moderno", prologuista de Carlyle, que resulta ser Clarín;

- "un grupo de jóvenes [italianos] emprendedores", concretament "un articulista de la Nuova Antologia",

- i finalment Guyau, "el maestro de los jóvenes".

¹Ibidem. pàg.63

² Un dels primers testimonis es troba en una carta a Soler i Miquel del 17/VIII/1891. Vegi's la nostra edició a Lluís QUINTANA TRÍAS. "Tres cartas inédites de Joan Maragall." Els Marges. 40 (1989). pàg. 53-62

Aquest allau de citacions serveix a Maragall, en part, per emmascarar les seves pròpies idees en un diari en què aquestes poden ser molt mal rebudes i on ell fa poc que hi publica amb certa regularitat. En part, també, per mostrar que no s'està inventant res, que fa un diagnostic d'un problema d'àmbit europeu. En part, finalment, per la inevitable pedanteria juvenil. En una de les poques afirmacions on no s'amaga darrera cap altre autor, Maragall declara:

"Esta amplitud, esta indulgencia intelectual, este considerar con amor la vida en todas sus realidades, es verdaderamente el signo moderno."¹

Ara l'actitud estètica, que identificava l'art amb la vida, s'amplia en una actitud ètica, on la reivindicació de la vida és ja un tipus de comportament. Ha estat assenyalat com Maragall trobava en Guyau una alternativa passablement radical i algunes propostes ètiques, com per exemple,

"la defensa de la intel·ligència com a primera qualitat d'un nou caràcter moral. Això ja ho havia recollit abans de Nietzsche, però ara ho agafa d'un autor menys suspecte d'immoralisme. Precisament, en l'ordre moral, aquesta mateixa marche arrière del seu radicalisme es verifica en la substitució de Nietzsche per Guyau en el capítol dels seus mentors filosòfics."²

Tornem, però, a allò que conforma la paraula poètica. Dos anys després de "La nueva generación", Maragall va perfilar la seva noció del que caracteritzava la poesia a "Un poeta leridano", un article la importància del qual ja ha estat esmentada. El vers hi és definit així:

"la agitación de su [del poeta] pensamiento le priva de escoger la palabra precisa, justa, vulgar, para cada cosa, y se ve así obligado, por las leyes de su propio organismo, a un

¹ "La nueva generación" DdB 26/II/1893 OCII pàg. 347

² Norbert BILBENY. "«L'enorme afirmació sense límits»: Nietzsche en Maragall." Convivium. Revista de Filosofia. 1 (1990). pàg. 116.

rítmico balbuceo de las ideas generales que es el germen del verso."¹

Deixem de moment l'estudi de com el poeta arriba en aquesta situació, perquè això serà més aviat desenvolupat a l'Elogi de la Poesia. Observem aquí la curiosa sinoníma que estableix el crític amb "precisa, justa, vulgar". Evidentment, la paraula poètica no ha de ser vulgar i, per tant, s'arrisca a ser imprecisa i inadequada, però és un risc que cal córrer (i sembla indubtable que Maragall va fer-ho sovint).

Un article fonamental en la definició de la "paraula viva" és "El derecho de hablar".² A partir d'una citació dels Salms (Sal.116, 10) "he cregut i per això he parlat", Maragall fa una reivindicació del silenci i una denúncia de "la charla sin substancia que llena innumerables hojas de papel". En parlar del rebuig a la retòrica, hem vist com en Maragall hi havia implícit un rebuig al parlamentarisme i al que tot això comporta: el poder dels mitjans de comunicació (que a la seva època es reduïa a la premsa) i la importància que tenen els sistemes de persuasió, com l'eloqüència, la demagogia i totes les formes de conformació o deformació de l'opinió pública. Resulta difícil esbrinar fins a quin punt pesen, en aquestes consideracions estètiques, les circumstàncies personals del moment,³ però el cas és que Maragall acaba plantejant en aquest article un principi ètic:

"¡Profesión el hablar, con la lengua o con la pluma! ¡Qué gran aberración! (...) Cuando uno tiene dentro de su alma algo que expresar a los demás, lo dice; pero si nada tiene, se calla."⁴

I per saber si es té alguna cosa, el procediment és "muy sencillo":

"Buscaré una manera de ganarme honradamente la vida sin meterme a llamar la atención de los demás con mis palabras; (...) y solamente cuando sienta dentro de mí algo original, no aprendido, algo más fuerte que yo mismo, rebosante de fuerza comunicativa a los demás, lo

¹"Un poeta leridano" DdeB 12/VI/1895 OCII pàg.82

² Vegi's Carles RIBA. "«He cregut i per això he parlat»." en Obres completes. Ed. E. SULLA. Barcelona: 62, 1986. 3. pàg. 415-420

³Ja hem indicat el canvi ideològic que s'opera en Maragall al tombar el segle, a causa d'unes circumstàncies familiars i patrimonials determinades.

⁴ OCII pàg. 177.

diré sinceramente y con las menos palabras posibles..."¹

Només algú amb l'immens prestigi personal de Maragall podia proposar eliminar la professionalització de la política i del periodisme sense arriscar-se que algun impertinent li recordés com es guanyava la vida el senyor Maragall. El que és interessant aquí és com aquesta proposta ètica, fonamentada en una frase dels Salms, esdevingué una proposta estètica.

C.Riba, en aquesta expressió del salmista, va trobar-hi diverses qüestions que afectaven tant la concepció de la poesia de Maragall com la seva pròpia. Algunes d'aquestes qüestions, com la sinceritat o la inspiració, les comentarem més endavant, a propòsit de l'Elogi de la Poesia. Però n'hi ha una que ens interessa aquí especialment: el problema del llenguatge poètic:

"Em murmuro la frase [del salmista]. Sento que l'he interpretada, quan el corrent dels seus mots m'ha dut cap a un pensament; sí, m'ha fet fer cap a més consciència; sí, però en un espai més obert, en el qual no em puc aturar sinó com en una etapa. (...) Així doncs, cada vegada he hagut de comptar amb forces inefables que han posat en moviment el meu llenguatge pràctic de cada dia, el convencional, i l'han empès, tornat si es vol, cap a una primera condició de llenguatge natural. Aquella en què els noms realitzen llur destí." ²

Aquesta recerca de la "primera condició" del llenguatge és el que caracteritza la paraula viva. Riba, com en d'altres llocs comentarà, s'adona que la fórmula de Maragall no té, doncs, res de místic ni d'"espontaneista", sinó que és un problema central en molts poetes del segle XX.

En diverses ressenyes fetes el 1901, Maragall va anar desenvolupant les característiques del que a l'Elogi de la Paraula denominaria "paraula viva".³ De vegades,

¹ Ibidem.

² C.Riba Obres completes. 3. pàg.415.

³ Segons P.Ramírez i Molas: "el tema de la paraula viva ja apareix més o menys explícit en els articles Enfasis literario, Verso y prosa i El ismo, tots tres de 1901." Vegi's "Maragall; traductor de Novalis." dins Actes del quart col.loqui internacional de llengua i literatura catalanes. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1977. pàg. 426. De fet, però, els articles esmentats expliquen més aviat el procés de creació poètica que no pas les característiques de la "paraula viva".

proposa un exemple molt semblant als de la seva conferència de 1903:

"digamos sencillamente nuestra impresión como un niño que al ver por primera vez una cosa bella la señala y la nombra simplemente: "¡Ah, un pájaro ha volado!"; estas pocas palabras, dichas en sazón, valen un poema."¹

Hi ha el ser innocent (nen), l'element natural (ocell) i el moment ("la sazón"). També hi ha la brevetat, que unes línies més avall s'oposa a la d'"algún autor de mil octavas reales" i a la "palabrería que un día pudo pasar por poesía"².

A partir de l'Elogi de la Paraula, Maragall usará l'expressió "paraula viva" per designar aquelles expressions que li semblen particularment encertades. Amb motiu de la creació del moviment de Solidaritat Catalana, escriu:

"Solidaritat! Aquesta paraula inventada Déu sap com i després tan arrossegada pels diaris i tan mal parlada pels que no sabien o no volien entendre-la, ara ha pres son veritable sentit al posar-la en contacte amb el poble que en duia el secret a l'ànima. I quan una paraula pren son veritable sentit, el popular, quan se torna viva, llavors és quan obra la potència creadora del verb, el fiat divi, i no hi ha potència humana que l'aturi."³

El raonament per justificar l'encert de la paraula elegida es basa en uns implícits que ja coneixem per l'Elogi: el veritable sentit de la paraula és el sentit popular; una paraula és viva quan s'usa en el seu sentit popular. També hem vist a l'Elogi la capacitat creadora que tenen els qui usen paraules vives. Aleshores, només cal que decidim que una paraula ha estat inventada pel poble perquè es justifiqui no només el terme, sinó la realitat que designa; en aquest cas, un determinat moviment polític.

5.1.3. Fonts: la teoria del símbol

Amb aquest concepte de "paraula viva", Maragall no pretén altra cosa que buscar una nova explicació a un aspecte fonamental de la crítica romàntica: el símbol, entès com

¹ "Énfasis literario" DdeB 14/XI/1901. OCII pàg. 162.

² Ibidem.

³ "L'alçament" La Veu de Catalunya 03/IV/1907. OCI pàg. 765.

a un ús peculiar del signe lingüístic. Tal com ha observat R. Wellek

"La distinción entre el sentido connotativo y denotativo del signo lingüístico fué descubrimiento temprano [en la historia de la crítica], pero la teoría de la metáfora y el símbolo como requisitos poéticos primarios la enunciaron por primera vez Vico, Blackwell, Diderot y Hamann, y alcanza plena elaboración con los Schlegel, quienes propusieron un sistema de correspondencias, de simbolismo universalmente penetrante, del cual es reflejo y expresión la poesía."¹

No podem aquí estudiar l'evolució que el concepte de símbol va tenir al llarg del segle XIX. Val la pena, exposar, però, el que en van dir autors que Maragall va conèixer directament o indirectament.

5.1.3.1. Goethe i el romanticisme alemany

Un dels primers en usar el símbol per caracteritzar la poesia va ser Goethe:

"El símbolo se produce cuando coinciden el objeto y el sujeto. Representa la colaboración entre hombre y cosa, artista y naturaleza; supone la profunda armonía entre las leyes del espíritu y las de la naturaleza. El símbolo obra indirectamente, sin necesidad de comentario, mientras que la alegoría es hija de la comprensión."²

El mateix Maragall va traduir una de les màximes en què Goethe exposava la seva teoria:

"El veritable simbolisme consisteix en representar allò que és general per allò que és particular, no com un somni o un fantasma, sinó com una manifestació momentània però vivent de l'inescrutable."³

¹ René WELLEK. Historia de la crítica moderna (1750-1950). La segunda mitad del siglo XVIII. Madrid: Gredos, 1959. I. pàg. 14.

² René WELLEK. Historia de la crítica moderna (1750-1950). La segunda mitad del siglo XVIII. Madrid: Gredos, 1959. I. pàg. 244. La cita de Goethe forma part de l'article Sobre els objectes de les arts figuratives. Vegi's també Tzvetan TODOROV. Théories du symbole. Paris: Editions du Seuil, 1977. pàg.235 i ss,

³ OCI pàg.428. Recordem que Maragall traduïa a partir d'una edició adquirida el 1884, tot i que la

Goethe s'està referint més aviat als objectes emprats en productes artístics com la pintura i l'escultura, però en cap moment sembla que sigui inaplicable als objectes de la poesia: les paraules.

Aquesta concepció de la paraula poètica, el poder de la qual es basa en la seva referencialitat intuïtiva, "sin necesidad de comentario", i momentània, depenent doncs del "moment poètic", és una de les influències més importants que el Goethe poeta va exercir sobre Maragall. No li calia haver llegit aquest fragment concret per conèixer el rebuig de l'alegoria en Goethe, que va donar a Maragall el fonament de la lectura del Dante proposada a l'Elogi de la Poesia: podia trobar-ho a d'altres llocs, com a les converses amb Eckermann.

Hem indicat ja al començament que els estudis sobre la influència de Goethe en Maragall abunden. Caldria fer-hi diverses observacions: una és que la majoria d'estudiosos obliden el pes que el Goethe "buròcrata", com l'anomena Cúrtius, té sobre el projecte intel·lectual del poeta català; una altra és sobre la cronologia que es sol establir per a aquestes influències. Que se'ns permeti un excursus per comentar aquestes qüestions.

Pel que fa al segon punt, s'ha vist una oscil·lació de les simpaties de Maragall des del Goethe més romàntic (el del Werther) fins al més clàssic (el de les Elegies), passant després per un allunyament (coincidint amb el descobriment de Novalis i, en certa part, l'acceptació de les crítiques de Novalis a Goethe). Aquest allunyament, Maragall l'hauria començat a replantejar poc abans de la seva mort. Ara bé, ja Valentí va mostrar que les suposades crítiques de Maragall a la fredor de Goethe són degudes a una lectura parcial de l'obra del primer feta pels crítics, i no de l'obra del segon feta pel primer.¹ Però és que, a més, ni les dates de les traduccions ni les dates de les publicacions no semblen corroborar aquella oscil·lació que hem esmentat.

És cert que Maragall retreia a Goethe una serenitat que arriba a la fredor, i una excessiva confiança en la tècnica. Es sol citar una carta de J.Pijoan a Maragall:

traducció de les Maximen und Reflexionen és de 1910.

¹ Segons Valentí efectivament Maragall va fer alguns retrets a Goethe, però no anaven tan dirigits a la persona com a l'obra, i només a alguns aspectes molt determinats d'aquesta, concretament "al grup d'obres afins" a les Elegies romanes. E.VALENTI Els clàssics... pàg.195.

"Respecte l'art literari, recordo una frase de Goethe a la que may m'he pogut conformar. Deya que l'art és per omplir els buits que deixi l'inspiració".¹

La carta provoca una resposta de Maragall:

"Ho [aquesta afirmació de Goethe] tinc per una heretgia."

Segons va declarar Pijoan en un article,² aquest comentari prové de la correspondència Schiller-Goethe. I efectivament a l'AM n'hi ha un exemplar profusament subratllat per Maragall.³ És veritat, també que, sis anys més tard del comentari dirigit a Pijoan, hi ha una recomanació d'alerta en una carta a Rahola de 1909:

"[Goethe] és un home que es domina massa per ésser ben be home; sort que a la llarga es descobreixen, sota l'intent i l'apariència de domini, dolors i inquietuds que el fan ben germà nostre. És dir, un gran germà... del segle XVIII, per això."⁴

Hi ha, en aquestes prevencions, l'antipatia romàntica al segle XVIII i el convenciment, també romàntic, que Goethe no era dels seus, un convenciment que va marcar la seva recepció durant tot el segle XIX.⁵ Però és difícil deduir de testimonis com aquests una davallada de la valoració del poeta alemany en el nostre autor.

Per exemple, aquests defectes (fredor, distanciament, paper atorgat a la tècnica) on més es podrien notar és en les Elegies, i en algunes màximes. Per què, aleshores, va publicar les seves traduccions de les Elegies a Les disperses, i en forma de fulletó, espaiadament, entre 1903 i 1904, la mateixa època en què escrivia la carta a Pijoan? La passió per Werther que mostrava al 1881 no queda molt allunyada de la traducció de les

¹ Carta del V/1903. Reproduïda a Anna Maria BLASCO. Joan Maragall i Josep Pijoan. Edició i estudi de l'epistolari. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992. pàg. 133.

² Josep PIJOAN "L'Enllà, de Juan Maragall" La Lectura marzo 1907, num. 75 pag. 272-274.

³ Correspondence entre Goethe et Schiller Trad. B. Lévy Paris, Librairie Hachette, 1886.

⁴ Carta del 29/X/1909. OCI pàg. 1080.

⁵ Recordem la frase de Nietzsche: "Goethe és reivindicat justament pel segle que el produí" cf. La gaia ciència. Barcelona: Laia, 1984. pàg. 159.