

Observem elements cars a l'estètica maragalliana, com la suggestió o la "rêverie", i formulacions que hem anat veient, com la integració del món exterior en el mon interior, i l'atribució als "beaux talents" d'obres equivocades, exactament l'atribució que Maragall fa al Dante.

A Espanya el debat sobre l'autonomia de l'art va agafar especial importància amb el krausisme.<sup>1</sup> El krausisme seguia l'idealisme alemany en la seva identificació entre art, bellesa i veritat, i estava encara lligat a una certa concepció didactista. Segons Hermenegildo Giner de los Ríos: "el artista tanto piensa en lo que puede servir a tales o cuales propósitos cuanto a que resplandezca su idea, produciendo emoción."<sup>2</sup> Ara bé, en la que ha estat denominada la "tercera generació krausista", representada per gent com Urbano González Serrano, aquestes idees van quedar superades, en aquesta feina hi va destacar un crític, mort prematurament, Manuel de la Revilla. En el seu ingrés a la Real Academia, el 1877, Pedro Antonio de Alarcón havia fet una encesa crítica a l'autonomia de l'art, defensant "el arte docente". Manuel de la Revilla va contestar el mateix any amb La tendencia docente en la literatura contemporánea.<sup>3</sup> Per a de la Revilla:

"Esto [l'art docent] es la negación radical del concepto de arte bello (...), una bella forma de la Didáctica, sin propia finalidad, sin independencia. (...) El fin del artista es realizar lo bello, es producir al exterior en formas reales y sensibles, la belleza que concibe y ama, para causar a los demás hombres la deleitable y purísima emoción que produjo en su mente la contemplación de esta belleza. (...) La forma y no el fondo es el producto verdadero de la

---

"Poe in France. A Mith Revisited." dins Edgar Allan Poe: The Design of Order. Ed. A. R. LEE. London: Vision and Barnes & Noble, 1987. pàg. 208.

<sup>1</sup> Per a l'estètica krausista vegi's Juan LOPEZ-MORILLAS. "Estudio preliminar." en Krausismo: estética y literatura. Ed. LOPEZ-MORILLAS, Juan. Barcelona: Labor, 1973.

<sup>2</sup> Citat per Juan LOPEZ-MORILLAS Krausismo... pàg. 17.

<sup>3</sup> Sobre Revilla i el seu discurs, vegi's José Luis GOMEZ MARTINEZ. "Krausismo, modernismo y ensayo." en Nuevos asedios al modernismo. Ed. I. A. SCHULMAN. Madrid: Taurus, 1987. El discurs es pot trobar a Juan LOPEZ-MORILLAS Krausismo... pàg.187 i ss. Revilla però no sempre es va moure dins del krausisme. Sobre Revilla i la seva "inestabilidad ideológica", vegi's Sergio BESER. Leopoldo Alas... pàg. 52-54. Vegi's també el llibre de Beser per altres polemistes sobre la qüestió del didactisme, com Balart i Clarín (pàg.48).

creación artística."<sup>1</sup>

Aquestes afirmacions podien ser plenament subscrietes per Maragall, com d'altres que fa de la Revilla; per exemple, la seva consideració de Campoamor ("campeón en teoría y práctica del arte docente"<sup>2</sup>).

Ha estat encertadament observat com aquest discurs és "uno de los documentos vivos más preciosos que poseemos de la aportación del krausismo español a la estética modernista."<sup>3</sup> La intervenció dels krausistes és important si tenim en compte que, en aquesta discussió, hi intervenien elements no necessàriament estètics: l'Església, per exemple, era contrària a aquesta autonomia. Recordem només el que en diu Torras i Bages a La tradició catalana, de passada, com qui ho dóna per discutit i sentenciat (a favor seu, naturalment):

"aquells antics catalans [Sant Vicenç Ferrer, el traductor del llibre de Sant Bernat], ni teòricament ni pràcticament, no eren amics de l'art per l'art, sinó que, descobrint en l'humà llinatge una finalitat, a la consecució d'ella encaminaven tota sa saviesa."<sup>4</sup>

Abans que Torras, ja Milà havia desaprovat l'art per l'art, tot i que amb matisos i sense acceptar l'enquadrament ple en l'art "docent".<sup>5</sup>

L'argument de pes contra l'art docent el troba Maragall en el Dante. El descobriment (o, més ben dit, la recuperació) del Dante produïda a finals de segle es deu a la influència del pre-rafaelisme a Catalunya, on s'introduí cap a 1887; la Vita Nuova es va traduir el 1904. Aquest corrent

---

<sup>1</sup> Manuel de la REVILLA. "La tendencia docente... pàg.189-190.

<sup>2</sup> Manuel de la REVILLA. "La tendencia docente... pàg.191.

<sup>3</sup> José Luis GOMEZ MARTINEZ. "Krausismo, modernismo y ensayo..." pàg.215.

<sup>4</sup> J.TORRAS La tradició... pàg.52. Recordem que el 1906 se n'acabava de publicar una segona edició.

<sup>5</sup> Cf.JORBA, Manuel. Manuel Milà i Fontanals... pàg. 105 i ss. Segons Jorba, una de les causes de les reticències de Milà a adscriure's del tot a l'"art docent" era que "el terme ["art docent"], en boca de Campoamor, com per a Pardo Bazán, s'aplicava a un ideal neocatòlic, i és probable que Milà ho sabés i no volgués tenir-hi part." Ibidem. pàg. 106-107.

"va posar en circulació determinats temes, motius i tractaments, derivats en bona part de la mitificació de l'edat mitjana i de l'estreta simbiosi entre literatura i pintura i entre art i religió. Molts d'aquests elements es relacionen amb Dante i la Vita Nuova..."<sup>1</sup>

Hi ha, a més tota una tradició romàntica que va llegir Dante com a precursor de les narracions sobre el món d'ultratumba i de terror, tradició que es prolongà durant tot el segle XIX; un exemple d'aquesta mena de recepció la donà el jove Ruyra, que als anys setanta va traduir els primers versos del cant primer de la Commedia i als noranta va escriure narracions usant la seva simbologia.<sup>2</sup> Cal esmentar, finalment, la tradició romàntica, més "filològica" que no pas "narrativa", d'estudis del Dante, com a epònim de l'Edat Mitjana, que aquí va ser representada per Milà i Fontanals.

Com hem vist altres vegades, Maragall, en adoptar aquest autor com a model no resultava gens original, ni pretenia ser-ho; que escollís la Commedia i no la Vita Nuova era previsible per a l'ús que pretenia fer-ne. Fins i tot els cants que usa per als exemples són els més coneguts: l'episodi de Paolo i Francesca al cant V de l'Infern; els cants I i VIII del Purgatori; l'últim vers del poema...<sup>3</sup> Un cop més, l'originalitat de Maragall va consistir a ser menys superficial que la majoria dels seus contemporanis i a llegir amb detenció els autors de moda. Ens adonarem, a més, que la lectura que en proposa és força diferent que la que proposava l'escola romàntica.

L'exemple del Dant és útil perquè l'argumentació és difícilment rebutible a l'actualitat: certament el que ens admira de la Commedia no és el que el Dant pretenia que admiréssim; la seva "intenció", el seu "propòsit" (una paraula afegida a la versió

---

<sup>1</sup> Jordi CASTELLANOS. Història de la literatura... 8. pàg. 294. Vegi's també Maria Angela CERDA I SURROCA. Els pre-rafaelites a Catalunya. Una literatura i uns símbols. Barcelona: Curial, 1981. pàg. 228.

<sup>2</sup> Vegi's M.Lluïsa JULIÀ. Ruyra inèdit. Girona: Ajuntament de Girona, 1991. pàg. 31 i 54.

<sup>3</sup> Per exemple, Milà i Fontanals, als seus estudis sobre el Dante publicats al DdeB el 1856 i reeditats a les Obras completes, cita els mateixos versos del cant VIII del Purgatori que Maragall comenta. Sobre les característiques i la difusió d'aquest estudi de Milà, que Maragall podia conèixer a través del volum VI de les Obras completes, publicat el 1895, vegi's Manuel JORBA. L'obra crítica i erudita de Manuel Milà i Fontanals... pàg. 194 i ss. Sagarra, en els seus comentaris a la traducció, cita sovint els mateixos versos que Maragall, i observa que són els més coneguts o els més comentats. Ja hem comentat, de tota manera que en aquest darrer cas, el traductor podia estar influenciat pel qui ell considerà el seu mestre.

castellana) no signifiquen gairebé res per als seus lectors actuals. Se'n desprèn, per tant, que la intenció és contraproductiu o, com a mínim, inútil. Ara bé, aquesta interpretació topa amb la que proposaven els romàntics, per als quals precisament el que interessava del Dante era la "totalitat", la "síntesi"<sup>1</sup>. En aquest sentit, Maragall es separa clarament de l'estètica del "primer romanticisme" i s'acosta a la defensa del poema breu, que va propugnar Poe i que a Europa divulgarà Baudelaire.

Per què Maragall recupera la discussió sobre l'autonomia de l'art, si semblava estar sentenciada feia més de trenta anys, i precisament, a favor seu? Evidentment, perquè aquesta tornava a ser atacada per les noves generacions post-modernistes, que coneixem amb el nom de noucentisme. Efectivament, amb la polèmica sobre l'espontaneisme no s'estava ventilant només una teoria estètica. Els qui combatien l'espontaneisme no només veien perillar la qualificació professional de l'artista:

"la polèmica respon al problema del sentit de la creació artística en relació amb l'entorn dins el qual es realitza. Apareix, doncs, estretament vinculada a la voluntat d'entrelligar el fet cultural amb la lluita nacionalista, en uns moments en els quals el messianisme ha donat carta de naturalesa artística a la simple autenticitat de sentiment, la qual cosa podia derivar en un sentit antitètic al de l'actualització i modernització cultural que pretenia el Modernisme."<sup>2</sup>

La postura de Maragall era, doncs, des del punt de vista noucentista, força perillosa, perquè desvinculava l'artista de la causa comuna. És curiós observar, però, com les crítiques que es van fer a l'Elogi de la Poesia no van al·ludir mai a aquesta qüestió. Si de cas criticaren aspectes concrets de la lectura del Dante o dels aspectes més tècnics de la reivindicació de l'espontaneïtat i la sinceritat. Potser van resoldre no remoure la qüestió que, l'any 1909, estava ja bastant decidida a favor de les propostes anti-

---

<sup>1</sup> Vegi's la lectura que fa Schelling del Dante a WELLEK Historia de la crítica moderna (1750-1950). El romanticismo. pàg. 95-96. Segons Wellek, la "desarticulació" del Dante en sistema, d'una banda, i poesia, de l'altra, va ser després defensada per B.Croce, però és de suposar que ja els simbolistes s'interessaven poc per la teologia.

<sup>2</sup> Jordi CASTELLANOS. Raimon Casellas i el Modernisme. Barcelona: Curial i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1983. 1. pàg. 320.

autonomistes; potser la mort de Maragall va tallar qualsevol discussió posterior.<sup>1</sup>

Ara bé, Maragall és menys "autonomista" en alguns articles del que predica a l'Elogi. Així, comentant l'obra de Victor Català, observa:

"nosotros necesitamos protestar de esas revelaciones fragmentarias, porque a todos enturbian el sentimiento de la vida, y en muchos espíritus débiles o en formación pueden corromperlo o falsearlo definitivamente. Y este aspecto social del arte, que al artista en sí puede serle indiferente, no es lícito olvidarlo cuando se pretende mover todos los corazones dando la obra a lo que se llama el gran público."<sup>2</sup>

El gran públic, el "gros public", com l'anomena quan s'hi enfada, és la coartada fonamental de Maragall, tot i que s'escudi per a la crítica en la denúncia del caràcter parcial, "incompleto", del llibre. A les cartes és encara més explícit: les males lectures poden desencaminar les ments poc formades, com hem vist que comentava a propòsit de la mort d'Isern.

La defensa de l'autonomia de l'art té dues desviacions concretes. Una no és exposada en els escrits que estem comentant, però és evident a la seva obra: és la "redempció per la poesia", idea novaliana que apareix al final del Comte Arnau, com observa Riba, i que no ajuda precisament a elevar el to del poema.<sup>3</sup> S'ha remarcat que aquesta redempció, que corre simbòlicament a càrrec d'una noia, és de fet un atribut que s'auto-atorga el poeta, que reivindica així un paper messiànic, un messianisme "purament intel·lectual" és clar.<sup>4</sup> Ara, aquest messianisme contradiu les propostes autonomistes del nostre autor. Un cop més veiem Maragall oscil·lar entre el romanticisme i la modernitat. Això és especialment evident en el cas del teatre, tot i que aquí, com tot seguit veurem,

---

<sup>1</sup> Molts anys després, C.Riba va reprendre aquesta discussió defensant la independència de Maragall contra les ingerències dels polítics, i concretament, contra la visió d'un Maragall dèbil i ingenu que n'havia donat Cambò. Vegi's el supra "Maragall, publicista"

<sup>2</sup> "Un libro fuerte e incompleto" DdeB 13/XI/1902. OCH pàg.197.

<sup>3</sup> Carles RIBA. "Nota preliminar a l'Antologia poètica de Joan Maragall." dins Obres completes. Ed. E. SULLA. Barcelona: 62, 1986. 3. pàg. 222.

<sup>4</sup> Per a aquesta lectura, Joan Lluís MARFANY. Aspectes... pàg. 175 i ss.

l'autor sembla decantar-se per les propostes més conservadores.

#### 10.2.2.4.1.1. El teatre

No podem estudiar aquí les teories de Maragall sobre el drama, a les quals va dedicar un Elogi.<sup>1</sup> Maragall hi considera el teatre un art inferior, "fort i groller", que, contra el que d'altres opinen, no és compendi de les altres arts, ni "cim ideal on les arts es fonen sublimades", sinó, si de cas, un possible origen d'altres formes més autèntiques: "així al poeta, al pintor, al músic, purs, sols els pot convenir descompondre el drama". Maragall acaba la primera part de l'Elogi del Teatre usant el doble sentit de la paraula que designa alhora el gènere i l'edifici: "Per alçar-se al cel [el poeta, el músic i el pintor] han de destruir el teatre." A la segona part de l'assaig, Maragall passa a explicar les característiques d'aquest gènere que, "tot i rudimentari, és art". La tesi fonamental és que el teatre no ha de ser "una mera presentació de la vida", sinó la seva síntesi, "una condensació". Tampoc el teatre no pot ser una exposició d'idees: hi ha d'haver acció, "cal que en les taules passin coses".

Amb aquestes consideracions Maragall s'aparta obertament dels seus contemporanis, tant del teatre d'idees, d'Ibsen, com del "teatre total" de Wagner. De fet, el que sembla preocupar a Maragall no és que s'exposin més o menys idees sobre l'escenari, sinó la seva repercussió. El teatre demana unes precaucions especials, com recorda sovint a les seves ressenyes, més que no pas a l'Elogi. Així, en un dels seus primers articles, publicat encara sense firmar, pressionat segurament pel tipus de diari on està començant a escriure, critica que durant la Quaresma "los espectáculos teatrales suelen ser los más verdicillos del año."<sup>2</sup> El missatge final de l'article anuncia el futur Maragall: les classes dirigents han de practicar amb l'exemple. No es tractava només de les ganes del neòfit de fer-se valer; set anys després, la preocupació moral segueix. A la ressenya de Sepulcres blancs de Brossa, assenyala que "esta acción (...) es profundamente inmoral para todo público cristiano."<sup>3</sup> Al final de la seva vida, troba en el

---

<sup>1</sup> OCI pàg.679-681.

<sup>2</sup> "Las representaciones de Madame Judich en Cuaresma" DdeB 22/II/1893. OCII pàg.345.

<sup>3</sup> "«Poesies» de Casas y Amigó y «Sepulcres Blancs» de Brossa" DdeB 4/I/1900. OCII pàg.118.

cinema una major font de perills.<sup>1</sup>

En rebutjar l'autonomia artística del teatre, Maragall no fa més que seguir les directrius de l'Església sobre moralitat pública. Clar que pot trobar-ne fonaments en Goethe o Schiller, però sembla clar que el seu imperatiu ètic domina l'estètic. És clar, també, que això momentàniament l'aproxima als noucentistes, però només perquè té el mateix confessor que ells, no perquè accepti aquest dirigisme en altres camps que no siguin el teatre.

### 10.3. Poesia

#### 10.3.1. L'origen del poema

Si observem les definicions que Maragall proposa sobre què és poesia en diversos llocs de la seva obra, hi trobarem força elements en comú. A continuació en presentem algunes de les més representatives, per ordre cronològic:

[En parlar de Nietzsche] "hemos obedecido simplemente a un irresistible impulso expansivo nacido de la emoción que nos ha causado el concepto sociológico-poético de Nietzsche."<sup>2</sup>

"poesía verdadera (...) es aquella que brota de la consideración intensa y penetrante de toda realidad, siendo como un esplendor de ella."<sup>3</sup>

"En todos tiempos la verdadera poesía ha sido eso: estremecerse soñar, adivinar y comunicar ingenuamente la propia música interior; no exponer, rimándolos con más o menos color, conceptos peculiares de la elocuencia."<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> "Película espiritual" DdeB 12/X/1910, OCII pàg.251. Aquest article responia a una enquesta que la revista Cataluña havia empès amb un títol tan innocent com "La cuestión del cinematógrafo y la calle".

<sup>2</sup> "Federico Nietzsche" Article no publicat, V/1893 OCII pàg.137.

<sup>3</sup> "Un libro nuevo" DdeB 12/II/1898, OCII pàg.542. (Ressenya de Ley jurídica de la industria d'Enric Prat de la Riba )

<sup>4</sup> "Alma contemporánea" DdeB 07/VII/1899, OCII pàg.583.

"Lo que si podemos todos es exponernos con humildad ante la realidad de la vida; aguardar pacientemente su visión emocionante; no empeñarnos en decir algo cuando no tenemos nada substancial que decir' y cuando sentimos algo que nos fuerce a hablar, hablemos sinceramente, digamos sencillamente nuestra impresión como un niño que al ver por primera vez una cosa bella la señala y la nombra simplemente"<sup>1</sup>

"nada es poesia sino en estado de emoción desinteresada de toda enseñanza, y, por tanto, directamente penetrable, sin discusión ni resistencia, en todo ánimo."<sup>2</sup>

"¿Y acaso hay otra manera de ser poeta que el amor activo a las realidades?"<sup>3</sup>

"Ante la mesa desembarazada, mis sentidos se dejan penetrar deliciosamente por la realidad viva. Veo el sol en el cielo, y las montañas, y las copas de los árboles mecidas por el viento (...). Si el cielo iluminado y las montañas y los árboles movidos por el viento tomaran expresión sobre mi mesa, éste sería mi libro ideal."<sup>4</sup>

El sentir poètic "per a ésser poètic del tot, cal que es torni expressiu per si sol; cal que la paraula en brolli, potent, incoercible, ritmada ja en el fons de l'ésser propi, cal que sia la nostra música personal."<sup>5</sup>

Destaquem sobretot dos elements en comú: la realitat (i concretament la naturalesa) com a únic origen del poema i l'actitud passiva del poeta davant l'espectacle de la naturalesa. L'origen del poema és aliè al poeta. Estudiarem primer aquest origen i veurem

---

<sup>1</sup> "Enfasis literario" DdeB 14/XI/1901, OCII pàg.583.

<sup>2</sup> "De la pureza en poesia" DdeB 03/IV/1902 OCII pàg. 182

<sup>3</sup> "Dos libros prácticos" DdeB 20/III/1902 OCII pàg. 638-639

<sup>4</sup> "El libro ideal" DdeB 08/I/1903 OCII pág.207.

<sup>5</sup> Carta pròleg a Vora els estanys, d'I.Soler i Escofct (12/X/1904), OCI pàg.389.



després quina mena d'intervenció és possible.

### 10.3.1.1. La realitat

Ja hem vist com a l'Elogi de la Poesia Maragall trobava el fonament de tota teoria estètica en la contemplació de la naturalesa. En el capítol III, l'exemple de la barca li permetia mostrar com en aquesta naturalesa hi havia la presència del ser humà que, però, no podia intervenir-hi ni modificar-la, i que, en algun cas, fins havia de patir-la. Aquesta presència de la naturalesa en l'obra artística, i concretament en l'obra poètica, rep de Maragall la denominació, una mica confusa, de "realisme". En les definicions indicades, quan parla de "toda realidad", "realidad de la vida", "amor activo a las realidades", "el mundo y los hombres"..., Maragall només es refereix a un tipus de realitat: la que es pot apreciar pels sentits. Quèden doncs descartats l'àmbit de l'irreal (el fantàstic) i el del supra-real (el somni) que el romanticisme havia reivindicat com a móns poetitzables i que havien de resultar tan profitosos per a les avantguardes. Arraconat el món de l'inconscient, com abans havia arraconat el món urbà, l'univers poetitzable queda doncs notablement restringit; per als "joves del milnoucents" no resultava pas gaire engrescador.

Aquesta actitud porta Maragall a denotar gran part de la lírica decadentista o simplement intimista, acusant-la d'abstracta. És un tret que s'apressa a denunciar en molts joves:

"Antes de que la vida le haga sentir la honda palpitación de cuanto vive y pueda responder a ella con toda la fuerza de su personalidad, el joven se repliega maldiciendo y se refugia en sus ensueños."<sup>1</sup>

És el que retreu a Boires Baixes de Josep M. Roviralta: "en su canto hay, en general, demasiadas abstracciones".<sup>2</sup> Una cosa semblant comenta a Pijoan:

"A mi la realitat sols em parla per la seva forma, i em parla sense enterniment d'una gran serenitat del fons de la vida. Jo puc sentir la poesia d'un pobre que se'm posi davant animant la seva misèria o la seva rebel·lia, però la humanitat, els pobres, abstractes,

---

<sup>1</sup> "Un libro" DdeB 26/VI/1902 OCII pág.207.

<sup>2</sup> Ibidem.

poèticament no em diuen res."<sup>1</sup>

De fet, aquesta defensa de la realitat dugué Maragall a defensar la narrativa en prosa, un gènere que ell mateix no va cultivar gaire i sobre el qual no va escriure gairebé res, excepte quan necessitava diferenciar-lo de la poesia. Així, comentant Els sots feréstecs de Casellas, observa:

"Nuestro carácter práctico nos hace ver todas las cosas claras y concretas, quedando muchas veces sacrificada a esta visión la sublime vaguedad de las más grandes. Pues bien, tal visión de la realidad encuentra su expresión natural en prosa (ya que el alma de la poesía es toda figuración y presentimiento). Por esto la expresión más natural al genio catalán es la prosa"<sup>2</sup>

Aquesta barreja de geni racial (observi's que "nuestro" no és un plural de modèstia sinó que refereix a un col·lectiu com "los catalanes") i de necessitat expressiva el porta a una defensa de la prosa que potser és exagerada, com a mínim respecte a d'altres afirmacions seves: no li hauria estat fàcil acceptar en un altre lloc que la poesia és "toda figuración", o que els grans temes han de ser tractats amb "sublimes vaguedades". Però certament la seva defensa de la prosa no s'esdevé només amb Casellas, sinó amb clàssics com el Curial e Güelfa i el Tirant. Així fa seves les observacions de l'editor del Curial, Rubió i Lluch:

"En la novela catalana (...) vive un sentimiento popular y una realidad histórica que les comunican un calor de actualidad desconocido en las narraciones caballerescas de otros países."<sup>3</sup>

Observi's com "realitat" equival a "concret", "popular" i "actual" (més en el sentit de "quotidià" que de "contemporani").<sup>9</sup>

Hi ha, en aquesta reivindicació de la realitat, un problema latent. D'una banda, la

---

<sup>1</sup> Carta a J.Pijoan, 22/II/1904 OCII pàg.1034.

<sup>2</sup> "Prosa catalana" DdeB 24/X/1901 OCII pàg.158.

<sup>3</sup> "Un acontecimiento literario" DdeB 28/XI/1901 OCII pàg.164.

fantasia o els somnis queden descartats. Però és que la reproducció fidedigna de la realitat pot arrossegar l'autor, o bé a una falta de transcendència, que es complau en la visió superficial, que aleshores resulta "pagana"; o bé a excessos que són ràpidament desqualificats per "immorals". El primer d'aquests dos casos apareix al llibre d'AMestres:

"las poesías de este poeta impresionan fuertemente, pero en general, no hacen soñar, no provocan presentimientos ni anhelos interiores; concluyen en si mismo: son paganas."<sup>1</sup>

En el cas de Victor Català, el seu tremendisme es deu a una visió parcial:

"Victor Català ha penetrado hondamente, artísticamente, en la vida del campo, y ha encontrado en ella mucha tristeza fuerte. (...) pero en vez de revelarnos una visión total que comprendiera a todo ello, única verdaderamente real i necesariamente armónica (...) ha optado por darnos exclusivamente ahora un lado oscuro de la vida, reservándonos tal vez el claro para otro día."<sup>2</sup>

Les paraules clau aquí són "fuerte", que atorga un valor positiu al llibre, i que suavitza l'acusació de "tristeza", i "armónica", que és sinònima de "real". Aquesta realitat harmònica reivindicada, gairebé hegeliana (però sobretot catòlica), era un recurs ja antic en la crítica anti-naturalista. La falta d'harmonia fa el llibre "incomplet", i per això el títol de l'article uneix dos adjectius, un de positiu i un de negatiu.

La solució a aquest conflicte entre la falta de realisme i l'excés de detalls (sobretot dels més desagradables) es troba en el que, en una carta a G.Miró, anomena la ultra-realitat. Al·ludint a un personatge de Las cerezas del cementerio, observa:

"Es una creación esta figura tan fantástica y tan viva al mismo tiempo. Y en esto creo que está y ha de estar la firma de usted, el sello de sus creaciones; esta ultrarrealidad que tiene, que hace usted ver tan fuertemente el mundo y los hombres, que se les ve el más allá. ¿Y

---

<sup>1</sup> "Llibre d'hores de Apeles Mestres" DdeB 12/IX/1899 OCII pág.110.

<sup>2</sup> "Un libro fuerte e incompleto" DdeB 13/XI/1902 OCII pág.197.

no es eso la esencia de la poesía?"<sup>1</sup>

En aquesta nova definició de poesia, aquesta és concebuda com a una representació de la realitat que alhora la depassa; en d'altres llocs s'ha anomenat "condensació" (com hem vist a l'Elogi del teatre) o bé "síntesi", i s'aplica especialment al teatre. Així, a "El Fakir" relaciona aquest espectacle de circ amb la tendència "naturalista" en el teatre, perquè els dos provoquen repulsió per excés de versemblança. L'alternativa proposada és "la condensación de estas realidades", "un arte eminentemente sintético", "símbolos de vida", "una realidad sublimada".<sup>2</sup> Ho explica amb més detall a "La bella victoria":

"Pero he ahí el genio artístico que viene, penetra aquella realidad y nos la muestra llena de armonía sin por esto alterarla: no es una mutación, es una transfiguración; es la realidad misma pero vemos en ella algo que no veíamos y que, sin embargo, estaba..."<sup>3</sup>

A l'Elogi de la Poesia, aquest procés de síntesi està explicat des del punt de vista de l'espectador, no de l'artista. Així, davant "la matèria de les coses" podem "sentir artísticament", cosa que equival a "sentir dintre del ritme universal revelador de l'esforç diví" (V, 17). L'antropofàgia del comte Ugolino provoca una repugnància d'un tipus semblant a la que provocava el fakir; narrada pel Dante, queda "redimida" als ulls del lector. La realitat, en resum, per Maragall, és un requisit imprescindible de tota obra artística, és fruit de la contemplació del món natural, i s'ha de sotmetre a un procés de síntesi.

Maragall es prou honest per reconèixer quan aquesta teoria li falla. En una carta a Victor Català li comenta:

"Fa pocs dies que he tingut el gust de parlar de vostè amb la senyora Karr de Lasarte; i parlant de Solitud em referí que vostè no coneixia l'alta muntanya. I doncs, com pot ésser això? Perquè allà n'hi ha fins l'olor, l'ànima. I he pensat molt en això, perquè tira per terra

---

<sup>1</sup> Carta a G.Miró 01/X/1911, OCI pàg.920.

<sup>2</sup> "El Fakir" DdeB 06/II/1902 OCII pág.180.

<sup>3</sup> "La bella victoria" DdeB 13/II/1906 OCII pág.180.

una pila de coses que jo tenia per indescribibles sobre la relació entre l'art i la vida. Ja em faig càrrec de lo molt que pot fer la sola intuïció artística, i de lo molt que pot ajudar-se de lo ben adquirit i assimilat d'altres obres artístiques ben contemplades; però arribar a donar la sensació de la vida de les muntanyes com vostè la dóna en Solitud sense haver-hi estat, i ben estat, ho tinc per una meravella."<sup>1</sup>

Maragall reconeix aquí dues possibles fonts per a la inspiració que no siguin la realitat ("la relació entre l'art i la vida"): la intuïció i l'estudi d'altres obres; per ell, però, no són alternatives, sinó secundàries. Ara bé, la muntanya de Solitud és un magnífic exemple de la "síntesi" que Maragall predicava, però és una síntesi de diferents muntanyes, no dels trets d'una sola. Aquesta reflexió ("hi he pensat molt en això") podria ser un dels orígens de l'apartat dedicat a la "imitació" dins l'Elogi. Però quatre anys després de la redacció d'aquesta carta, la seva admiració pels efectes de les altres lectures sobre l'obra creativa pròpia ha disminuït i la influència que els atribueix és ben mesquina.

#### 10.3.1.2. La inspiració

La inspiració no queda gairebé mai definida en els escrits de Maragall, potser perquè li sembla un concepte previsible en qualsevol teoria poètica, de significat obvi. A l'Elogi de la Poesia, com hem observat, es limita a constatar que és un element molt important: "en la naturaleza del arte está la inspiración" (80). A 1909, el mot només surt quan parla del "moment de la inspiració verbal" (xix/16). A les seves ressenyes, dóna compte de la seva presència o absència en l'elaboració de les lectures que comenta. A través d'aquests comentaris, podem deduir que per Maragall la inspiració és un element actiu, cosa que es correspon amb el paper passiu que Maragall atorga al poeta. Les oracions que indiquen la presència de la inspiració tenen com a subjecte algun element aliè a la voluntat del poeta: "el alma del mundo habla en todas las cosas", "las impresiones de su infancia que empujaban por salir fuera", "[un elemento] más fuerte que yo mismo".<sup>2</sup> També a les al·lusions que fa Maragall al procés creatiu de la seva pròpia obra hi ha expressions semblants: "No se preocupe usted por la suerte poética del Conde, yo no soy dueño de él

---

<sup>1</sup> Carta a Víctor Català 13/VIII/1905 OCI pàg.951.

<sup>2</sup> Respectivament, "Un libro piadoso" DdeB 20/XI/1902 OCII pág.198 i 199, i "El derecho de hablar" DdeB 30/I/1902 OCII pág.178.

(según le dije), sino él de mí", "En esta playa de Blanes (...) se me ha aparecido otra vez "nostre Comte".<sup>1</sup> La consistència del pensament de Maragall en aquest punt és sòlida: el 1910, en al·ludir a "El pi d'Estrac" afirma "m'han sigut dictades aquestes paraules",<sup>2</sup> gairebé la mateixa expressió que usa vint-i-dos anys abans, a l'"Oda infinita" en el vers 12: "m'han sigut dictats nous cants". Recordem, finalment, els comentaris fets a Pijoan sobre la composició de l'Elogi de la Paraula, el novembre de 1903. La base del discurs parteix de "un dia d'encantament que es desfoga en un parell de pàrrafos", després va "enllaçant esgarrifances deslligades"; finalment, però, es troba "allargant artificiosament (...) amb l'aplicació circumstancial". Podríem qualificar aquestes activitats finals d'heretgia, però recordem que és un text en prosa, i, a més, està fet "per a lograr una extensió inaugural".<sup>3</sup>

El procés que ha de seguir el poeta per discernir adequadament quan està inspirat s'explica al pròleg al llibre de poemes de Francesc Pujols,<sup>4</sup> de 1904, on es proposa una temporalització. Mentre que a l'Elogi de la Poesia Maragall distingirà diversos moments segons els interessos que provoca el fet observat, en el pròleg esmentat, distingeix diversos moments tot i que l'interès és el mateix: l'estètic. Situat davant una muntanya, l'observador primer en contempla la forma i els colors; després, la contemplació és una síntesi, "sense reparar gaire cada un per si dels seus accidents"; finalment aquesta síntesi s'esdevé entre l'observador i l'observat: "us sentireu posseïts i posseïdors de la muntanya, com si ella i vosaltres fóssiu una mateixa cosa amb una sola ànima (que és Déu)." Només es pot considerar inspiració aquest darrer moment, i es només aleshores que es pot escriure, no abans. Escriure en el primer moment seria "un gran sacrilegi"; en el segon seria "monstruós". Maragall recorre a l'al·legoria del matrimoni: nuviatge amb l'objecte contemplat (i, òbviament, virginitat); desposoris (segueix la virginitat: "seria el posseir-la pitjor baixesa"), i consumació ("posseïts i posseïdors").

Trobem aquí una definició de la inspiració amb elements ja coneguts: la inspiració

---

<sup>1</sup> Respectivament, cartes a Pedrell del 10/III/1904 i 02/IX/1904, OCII pàg.927 i 928.

<sup>2</sup> Carta a S.Albert 31/X/1910, OCI pàg.925.

<sup>3</sup> Carta del 01/XI/1903 dins OCI pàg.11027

<sup>4</sup> "Al llibre Poesies de Don Francesc Pujols" (1904) OCI pàg.821-824.

s'identifica amb el moment de la unió de l'observador i l'observat, el que entenem com a "idea", en el sentit que li donava Schiller; la inspiració és també la percepció de "l'ànima del món". En una carta a Rahola, escrita pocs mesos abans de morir, Maragall parla de la "naturalesa de la inspiració" i torna a fer referència a les diferents fases de la contemplació. Hi distingeix el moment emotiu ("el moment en què vostè guanya o perd en el món o una persona estimada") i el moment artístic ("quan vostè torna a viure aquella passió en una regió que podríem dir eterna"). És en el moment artístic quan "apareix la forma artística que en va cercaria en el moment mateix del fet".<sup>1</sup> Aquesta distinció és important perquè Maragall reprimeix el poeta quan aquest estaria més inclinat a escriure, és a dir quan ha quedat més fortament impressionat per l'amor (quan guanya una persona estimada), la mort (quan perd en el món), etc. No és una observació banal, i és aquest punt precisament el que separa Maragall de tants poetes espontaneistes. Ja hem comentat com Riba va trobar a "El derecho de hablar" (DdB 30/I/1902), una proposta ètica que fonamenta una proposta estètica.<sup>2</sup> Riba hi remarca el fonament del concepte maragallià de sinceritat i l'origen de la seva teoria sobre la inspiració. Pel que fa a la sinceritat:

"Maragall troba en la frase [dels Salms i el seu correlatiu: "si dubtés no parlaria"] un aval sagrat al concepte [de sinceritat] ordinari, l'heretat dels romàntics. No dubtar vol dir ésser sincer; i és sincer tot aquell, i solament aquell que pensa d'acord amb el que ha sentit com a veritat i s'expressa en termes fidels al que pensa."<sup>3</sup>

El segon plantejament, que és el que ara ens interessa, fa referència a la inspiració, l'origen de la nostra expressió poètica:

"Déu en el Verb, paraula en acte etern proferida, s'expressa i manifesta. Nosaltres, imatge de Déu, només per la paraula formulada obtenim de saber el que hi ha dins la nostra ment,

---

<sup>1</sup> Carta a Rahola 06/VII/1911, OCI pàg. 1083-1085.

<sup>2</sup> Vegi's Carles RIBA. "«He cregut i per això he parlat»." en Obres completes. Ed. E. SULLÀ. Barcelona: 62, 1986. 3. pàg. 415-420. Vegi's també Enric SULLÀ. "El tema de la sinceritat a la poètica de Carles Riba. A propòsit de la conferència «Sinceritat i expressió literària»." Els Marges. 46 (1992). pàg. 87-94. És una mostra més de la profunda lectura que fa Riba de les teories poètiques de Maragall, i de la intel·ligent apropiació que el primer fa de propostes que el segon formulava sovint de manera maldestre.

<sup>3</sup> C.Riba Obres completes. 3. pàg.420

comunicar-nos-ho i comunicar-ho. No creiem fins que hem dit el que creiem; però ho diem perquè ens és dictat profundament el que hem de dir. Per això la poesia pot significar per a Maragall un retorn, la suprema expressió de l'esforç de retorn a Déu Pare que l'home fa inlassablement per ell mateix i per la Natura."<sup>1</sup>

La formulació del salmista, degudament rellegida (a través d'un complex raonament filològic), resulta doncs, segons Riba, un resum de la teoria maragalliana de la inspiració.

### 10.3.1.3. Fragmentarietat

Maragall no usa mai aquesta paraula com un aspecte positiu del poema, sinó, en tot cas, per denunciar la manca de síntesi, que hem vist considerat com un valor positiu. Recordi's el que diu de l'obra de Victor Català a "Un libro fuerte e incompleto". Però és indubtable que hi ha, a la seva obra, una defensa de la fragmentarietat tal com l'entendem avui, és a dir com a una característica de la poesia moderna, resultat d'una de les reivindicacions més insistents del moviment simbolista. Abans d'analitzar d'on prové aquesta característica, observem primer el que en diu l'Elogi de la Poesia:

"Y que may la clàssica cadencia s'emporti buydes sonoritats, ni el motillo s'ompli de paraules mortes quan les vives no bastin a omplirla deixant el vers incorrecte"

Deixar el vers incorrecte vol dir deixar-lo coix, sense les síl.labes adequades, que són les que el propi poema ha disposat des de l'inici, segons uns esquemes inclosos en un sistema determinat per la tradició. El problema no és que el vers incorrecte no rimi amb els altres: el sistema admet els estramps. Tampoc no és problema que aquest vers no estigui inclòs en una sèrie regular, perquè hi ha la silva, com hem vist que reclamava Costa. El problema és que el vers incorrecte, per ell mateix, no s'ajusta a cap esquema conegut prèviament. Acceptar aquest tipus d'incorrecció equival, més o menys, a una defensa del vers lliure. Ara bé, aquesta defensa de la incorrecció no és només deguda a la inviabilitat, per avorriments, dels esquemes coneguts. Es deu també a la necessitat de mantenir tota l'estona un to, una tensió que aquests esquemes no garanteixen. La poesia clàssica ho sabia molt bé, i tenia una gran varietat de recursos per "omplir" els versos que no quadraven, conscient, o no, que aquest farciment podia fer decaure la desitjada tensió.

---

<sup>1</sup> Ibid. pàg.420



De vegades, el que no quadrava era l'estrofa escollida, però abans de modificar l'estrofa un poeta amb un mínim de tècnica sabia com omplir el "motllo". Maragall, en usar termes com "omplir" i "motllo", està desqualificant aquestes tècniques no com a alternativa personal, sinó com a mera possibilitat estètica. Una conseqüència d'aquest rebuig és particularment rellevant. Si exigim per al poema un grau elevat i continu de tensió, aleshores el poema llarg es fa molt difícil d'acceptar. Aquesta qüestió se la planteja Maragall molt aviat, molt abans d'elaborar cap disquisició teòrica.

Recordem l'"Oda Infinita". Col·locada com a Pròleg en el primer llibre de poemes de Joan Maragall, Poesies (1896), l'"Oda" és sovint considerada un compendi d'algunes de les seves consideracions més profundes sobre la pròpia obra; donada la data inicial de composició (30/IV/1888), sembla també una de les seves declaracions de principis més antigues. Tal com indica Serrahima:

"no és una oda , i si en porta el nom és per què el tema del poema és una suposada oda, que suposadament és en curs d'ésser escrita, i que ve a ésser tota la futura obra de Maragall".<sup>1</sup>

El conjunt dels poemes que un autor escriu té una continuïtat, ja que de fet tota l'obra no constitueix més que una sola oda, on cada "detall" té significat, perquè aquesta oda està constituïda per peces molt diverses: "crits... planys... himnes ", que "va enllaçant la mà insegura"<sup>2</sup> (v.23) (la versió de 1888 deia "afageixo am mà insegura", amb què donava més força al jo del poeta). Si és "infinita" és perquè el poeta no pot assegurar mai l'inici ni el final, no només de tota l'oda, sinó de cada una de les parts que la componen. El que és sorprenent aquí no és la previsió del poeta sobre la continuïtat i la unitat de la seva pròpia obra, previsió, al cap i a la fi, característica de l'ambició d'un poeta de 27 anys que tot just comença. El sorprenent és que Maragall ja plantegi un principi teòric que no abandonarà mai: l'obligació del poeta a mantenir el poema amb una mateixa tensió, i la consegüent obligació d'abandonar-lo si la tensió desapareix.

Molts anys després, l'Elogi de la Paraula insinua la necessitat del fragmentarisme en la denúncia del "parlar fredament y en tanta abundància", de "la planta que's dissipa en

---

<sup>1</sup> Maurici SERRAHIMA. Vida i obra de Joan Maragall. Barcelona: Laia, 1981. pàg. 56

<sup>2</sup> A falta d'una edició millor, cito per OCI pàg.65-66. L'edició que es sol considerar definitiva és la de 1909, publicada a Tria, però hi ha una primera versió de 1888.

fulles innombrables"; en la reivindicació del "parlar tot trencat" dels enamorats, i en l'especificació que el poeta només pot dir "alguna paraula creadora". El fragment comentat de l'Elogi de la Poesia indica com aquesta inquietud persisteix.

En la defensa de la fragmentarietat, diverses fonts poden adduir-se. Una podria ser Bécquer; però Bécquer és un autor rarament esmentat per Maragall. El cita al costat de Campoamor i Núñez de Arce a "Tres libros nuevos" (DdeB 28/VI/1899), com a exemple de poeta molt imitat, i poca cosa més. No abunden, al nostre parer, errors d'apreciació o obliats com aquest en l'obra crítica de Maragall, i costa trobar-hi una explicació. Caldria conèixer millor quina ha estat la "recepció" de Bécquer; però es pot aventurar la hipòtesi que Maragall era massa "modern" per apreciar allò que apreciaven els lectors del moment (la poesia del sentiment). En canvi, era massa "antic" per veure-hi allò que va portar al descobriment de Bécquer fet pels poetes del 27 i, de retruc, per uns modernistes (Machado o Juan Ramon Jiménez) ja molt madurs. Per a aquests, Bécquer era l'iniciador del poema breu, "construït" internament, a la recerca de la perfecció minimalista, i el primer creador d'una simbologia personal.<sup>1</sup>

Una altra font, ja ho hem indicat, a propòsit de l'Elogi de la Paraula, és Novalis. No ens hi estendrem.

Hi ha una tercera font, més inesperada: Wagner.<sup>2</sup> L'interès de Maragall per Wagner, al nostre parer, va anar més enllà d'una simple adscripció de grup, perquè en l'obra del compositor alemany hi trobà arguments que donaven suport a algunes idees seves sobre la creació poètica. Així, la idea del poema infinit, la podríem lligar amb la

---

<sup>1</sup> Sobre l'èxit (pòstum) de Bécquer a finals de 1870, vegi's M.PALENQUE. El poeta y el burgués (Poesía y público 1850-1900). Sevilla: Alfar, 1990. pàg. 143. Per a la seva apreciació moderna, vegi's Carlos BOUSOÑO. Teoría de la expresión poética. Madrid: Gredos, 1970, on destaca, com a trets moderns de Bécquer, la "supresión de la anécdota" (pàg.241) i la creació de símbols (pàg.253). Vegi's també Ignacio PRAT. Introducción, dins Poesía modernista española. Antología. Ed. I.Prat. Madrid: Cupsa editorial, 1978, per al qual "su [de Bécquer] aportación fundamental al ideario de que es precursor reside precisamente en el delineamiento del héroe nuevo." (pàg.XV)

<sup>2</sup> Els modernistes havien escollit Wagner "com a força inspiradora de la creació d'una vida musical moderna" sobre tot per que aquest els proporcionava una "llició molt important de nacionalisme artístic" (J.L.Marfany Joan Maragall... pàg. 213. Per a la influència de Wagner a Barcelona, vegi's Alfonsina JANES NADAL. L'obra de Richard Wagner a Barcelona. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana, 1983.). En partir d'arguments del folklore tradicional del seu país per escriure les seves òperes, Wagner recuperava la cultura nacional sense caure, per això, en el localisme: aquesta era la prova que es podia fer una renovació cultural pròpia que fos alhora moderna.

teoria de la melodia infinita (unendliche Melodie) de Wagner; segons els seus estudiosos:

"lo que implica [el término] es primordialmente de índole estética y sólo de modo secundario de índole técnica: su significado es el de que cada figura musical debe contener un 'pensamiento' real y el de que hay que abstenerse de ese mero relleno que Wagner condenara en algunos pasajes de las sinfonías de Mozart... Lo que Wagner deseaba era tanto una continuidad musical ininterrumpida como un significado en cada detalle."<sup>1</sup>

Aquí és on podem trobar un lligam amb la citació de l'Elogi de la Poesia exposada a l'inici: el rebuig del "mero relleno".<sup>2</sup> Altres aspectes lligarien amb aquesta proposta. A la mateixa "Oda infinita", l'ús del símil musical per definir l'inefable de la poesia; Maragall fa referència a "les cadències / de l'ocell d'ales immenses / que nia en l'eternitat." (vv. 38-40), referències que a l'edició de 1888 quedaven molt més explícites: "aquêt tornaveu que'l fibla / de quelcom qu'inemudible / refila en l'eternitat.", amb la qual cosa es perdia potser el poder evocador del símbol "ocell d'ales immenses".<sup>3</sup>

Altres idees de Wagner, com la recerca d'una obra d'art "total", que compregués totes les arts (la Gesamtkunstwerk), podia resultar també interessant per a Maragall. Per a Wagner, la paraula "òpera" no és adequada per explicar la revolució artística que ell pretén, perquè l'òpera ha esdevingut un mer entreteniment per a un públic burgès, amb una música superficial i l'oblit d'importants elements dramàtics: text, direcció escènica... Per això ell proposa l'expressió "drama musical", on la música expressa, adequadament la psicologia dels personatges i on han desaparegut les àries i els duets, que interrompien la narració per exhibir les facultats dels cantants i que ara es substitueixen per un fluid musical continu on veus i música es confonen. Els protagonistes, i també les idees i les situacions clau s'identifiquen miltançant frases musicals, que, en combinar-se o repetir-se

---

<sup>1</sup> John DEATHRIDGE i DAHLHAUS, Carl. Wagner. Barcelona: Muchnick, 1985. pàg. 101

<sup>2</sup> Tot i que l'exemple de Mozart no era potser el més adequat per convèncer Maragall, per qui el músic austríac superava àmpliament l'alemany.

<sup>3</sup> Un eco d'aquest símbol potser es troba a "¿Què és la poesia?" (dins Ayres del Montseny), de Jacint Verdaguer, datada el 15 de maig de 1896, vuit anys després de la publicació del poema de Maragall a la "Il·lustració catalana", el 30 d'abril de 1888.

creen efectes de record o d'anticipació: són els famosos *leitmotiven*.<sup>1</sup> És aquest fluid el que Maragall considera impossible de trobar en la poesia i que el porta, d'una banda, a abandonar la col.laboració amb Pedrell per a l'òpera wagneriana que havia de ser El Comte Arnau,<sup>2</sup> i de l'altra, a proposar, a la teoria, una poesia interrompuda tants cops com calgui, i a la pràctica, a col.locar estratègicament en els seus poemes unes línies de punts suspensius.

El poema llarg ja va ser denunciat a mitjans de segle XIX com a una obra on la tensió continuada era materialment impossible, cosa que comportava la reivindicació del poema breu o fragmentari. L'origen d'aquesta teoria es sol atribuir a Poe, de qui ho haurien agafat els poetes francesos que en van fer una divulgació molt eficaç.<sup>3</sup> És probable que Maragall conegués l'assaig de Poe: el seu poema The Raven, que serveix de fonament per a The Philosophy of Composition, va ser traduït per Viriato Díaz-Pérez l'any 1904, i la mateixa Philosophy va ser traduïda el 1907.<sup>4</sup> No és aquest el lloc de comparar les teories de Poe amb les de Maragall: el segon, en veure la intenció del primer (possibilitat de planificar el poema, consideració dels gustos del públic i dels crítics), no hauria seguit llegint-lo; en una lectura detinguda, en canvi, hi hauria trobat moltes coses del seu gust: la defensa del poema breu o la crítica al Paradís Perdut per raons semblants a les que Maragall feia a la Commedia. Nosaltres creiem que, si Maragall coneixia el text de Poe, no li donà gaire importància.

---

<sup>1</sup> Per una visió recent de la teoria wagneriana, vegeu J. LIEBERSON. "Bombing in Bayreuth." The New York Review of Books. (1988). pàg. 24-30. "Leitmotiv" no és una paraula creada per Wagner sinó per Hans von WOLZOGEN, un dels seus estudiosos; de fet, moltes d'aquestes idees són característiques del segle XIX, i no només de Wagner: Françoise ESCAL. "Le thème en musique classique." Communications. 47 (1988), en fa un seguiment pomenoritzat. Cal reconèixer que el coneixement que Maragall podia tenir de Wagner era probablement parcial, i es deuria limitar al que coneixem com a "primer Wagner", abans dels anys 50.

<sup>2</sup> No ens és possible aturar-nos en aquest punt, però podem recordar la preferència que, al final de la seva vida, Maragall mostra per Strauss que havia aconseguit, amb les seves peces simfòniques sobre temes literaris, l'ideal que perseguia el poeta català: una òpera sense lletra, per entendre'ns.

<sup>3</sup> Vegi's una anàlisi d'aquest procés a l'assaig de T.S.ELIOT "De Poe a Valéry" recollit a Criticar al crítico y otros escritos. Madrid: Alianza editorial, 1967. pàg. 31-52.

<sup>4</sup> "Notas y ensayos de una traducción de El Cuervo de Edgard Poe" Helios. 13. abril 1904. Aquest exemplar de la revista es troba a l'AM. Edgar POE "Filosofía de la composición" Renacimiento. 10. diciembre 1907. pàg.695-710. No hi consta el traductor.

En canvi, sí que havia llegit, perquè els havia seleccionat i traduït, alguns escrits de Goethe on, bastant abans que Poe, l'autor alemany defensava alguna cosa semblant al fragmentarisme:

"La literatura és fragment de fragments; perquè l'escrit és una petita part del viscut, i allò que resta de l'escrit és una ínfima part del que s'escrigué; i encara en això que resta, quant s'hi troba de repetit mil vegades en varies formes! L'esperit de l'home és una cosa molt limitada."<sup>1</sup>

És clar que Goethe no es preocupava del poema fragmentari, sinó de la impossibilitat de l'obra total: ell mateix cultivà el poema llarg. Però pot deduir-se de la impossibilitat d'abarcàr el tot i de la necessitat de retallar implacablement el que s'ha escrit, la inevitabilitat de deixar aquest escrit de forma fragmentària. Altres aspectes de l'obra de Goethe van ser llegits en aquesta perspectiva pels romàntics alemanys. Vegi's per exemple, aquest comentari d'E.T.A. Hoffmann:

"No hay cosa que más me contrarie cuando leo un relato o una novela, que ver el suelo en el que se edifica ese mundo fantástico, barrido al final, con una escoba histórica, que deja todo limpio (...). En cambio, el fragmento de una historia ingeniosa impresiona mi alma de tal modo que da pie a la fantasía para tomar impulso, y el goce es más duradero."<sup>2</sup>

L'exemple que addueix Hoffmann d'una narració fragmentada és precisament un conte de Goethe: La nova Melusina.<sup>3</sup> Aquí, Hoffmann està avançant el que després serà una reivindicació característica del simbolisme: el gust per la indefinició, per la "suggestió", que també trobem en Maragall, com en un altre lloc d'aquest treball hem indicat. A la llarga el poema llarg és denunciat no només per la pèrdua de tensió que suposa, sinó pel seu intent d'abarcàr-ho tot, que el porta a ser excessivament explícit i,

---

<sup>1</sup> OCI pàg.429. La traducció és molt lliure, perquè adapta dues màximes de l'original alemany: la 512 i la 268 (Segons la numeració proposada a J.W. GOETHE. Maximen und Reflexionen. Frankfurt-am-Main: Insel Verlag, 1976.)

<sup>2</sup> E.T.A. HOFFMANN Los autómatas Barcelona: José J.de Olañeta, 1982, pàg.71

<sup>3</sup> És una narració de Els anys de fadrinatge de Wilhelm Meister Llibre III, cap.IX.

ahora, excessivament ambiciós.

Un íntim convenciment moral, per al qual el món només pot ser revelat de manera fragmentària, es troba, doncs, a l'origen de diverses propostes estètiques finiseculars: el fragmentarisme, la suggestió, l'arraconament del poema llarg, i consegüentment de l'èpica, en favor del poema breu. El fragmentarisme no es tracta d'una proposta formulada per cap grup concret sinó d'un sentiment difús que, segons E.Auerbach caracteritza la literatura post-romàntica:

"Volviendo otra vez a los escritores contemporáneos, que prefieren agotar episodios cotidianos cualesquiera, desarrollados en el espacio de pocas horas o días, a la representación cronológica y total de un curso de cosas externo, diremos que, más o menos conscientemente, les inspira la idea que es tiempo perdido pretender ser realmente completo dentro de un determinado curso de cosas externo, tratando de obtener por este procedimiento una percepción de lo esencial, y también que, por otra parte, temen imponer a la vida y a su tema una ordenación que no ofrecen ellos mismos."<sup>1</sup>

Una observació d'aquesta mena és la que es troba a la base de la crítica que fa Maragall del Dante, que es va proposar un objectiu excessivament ambiciós. Recordem aquest fragment, posteriorment eliminat, de 1907:

"Y ahora decidme, aquella teología, aquella filosofía, y aquella política, y aquella Italia y todo el sentido oculto y la actualidad patente que [se hallaban?] en la mente de Dante fueron quizás lo principal del poema, y su orgullo y su propósito (...) este propósito en el momento mismo de la fusión, estorbó mucho su naturaleza poética, alteró la obra, y al hacerla más grande y complicada, la hizo menos pura."

L'exemple del Dante no era pas evident per als contemporanis de Maragall. L'admiració que la Vita Nuova havia causat va portar gent com Jeroni Zanné, per exemple, a oposar, desfavorablement, Victor Hugo a Dante, perquè "La Commedia,

---

<sup>1</sup> Erich AUERBACH. Mimesis. La representación de la realidad en la literatu occidental. México: Fondo de Cultura Económica, 1979. pàg. 517.

malgrat ses dimensions, és un model de concentració poètica."<sup>1</sup> Victor Hugo era, incontestablement, el model a rebutjar pels modernistes i amb això hi hauria estat d'acord Maragall, però l'admiració per al Dante, hauria pensat aquest, va portar Zanné massa lluny.

#### 10.3.1.4. Els gèneres

Tot i el seu convenciment que "la poesia tot just ha començat i és plena de virtuts inconegudes", Maragall sap que el poeta inscriu la seva obra en una tradició, que li imposa uns models i que, en major o menor grau, atempta contra els principis d'espontaneïtat, sinceritat i puresa que està defensant. Alguns d'aquests models afecten elements imprescindibles en el poema, com per exemple el ritme, i són realment difícils d'esquivar. L'actitud de Maragall, davant el pes de la tradició en la fixació dels ritmes, oscil·la entre la resignació, amb algun intent de revolta, i la col·laboració activa. Altres models però, són més fàcils de combatre, perquè ja porten temps sent discutits per la crítica del segle XIX. És el cas de la divisió en gèneres. A l'Elogi de la Poesia Maragall és contundent: els gèneres són producte de la impuresa. D'una banda, perquè són denominacions externes al fet literari; amb les seves expressions ("els anomenats gèneres", "el que se'n diu literatura") l'autor vol emfasitzar el seu distanciament d'aquesta concepció. D'altra banda, i aquest és un matís que afegeix a DPs2, perquè la veritable poesia conté tants elements èpics, com lírics o dramàtics.

Aquesta discussió s'inscriu en l'àmbit de la crítica post-romàntica que es debatia en la perplexitat de situar gèneres nous (com la novel·la) i d'estudiar gèneres gairebé desapareguts (com l'èpica) dins d'un esquema que visiblement no funcionava i per al qual no trobava alternatives. Amb el tombant de segle, aquesta perplexitat va dur els crítics a prescindir d'aquestes divisions:

"Devant de telles difficultés, les critiques adressées, dès après 1900, au concept pseudo-normatif de genre (...) prirent de plus en plus d'importance. L'esthétique de Croce, qui, devant la singularité expressive de toute oeuvre d'art, ne reconnaissait plus que l'art même (ou l'intuition) comme «genre» sembla libérer les philologues du problème des genres. La «solution» de Croce n'aurait certainement pas connu un succès aussi durable après de ses

---

<sup>1</sup> Jeroni ZANNÉ. "Quelcom de poètica." en J. ZANNÉ. Assaigs estètics. Ed. Barcelona: Biblioteca Popular L'Avenç, 1905. pàg. 6.

partisans et adversaires si cette contestation du concept normatif de genre n'avait été accompagnée de la naissance de la stylistique moderne, qui établit en même temps l'autonomie de «l'oeuvre d'art littéraire» (Wortkunstwerk) et développa des méthodes d'interprétation anhistoriques, qui rendaient superflue une étude préalable des formes et genres dans l'histoire."<sup>1</sup>

La citació permet situar Maragall entre els qui van contribuir a erradicar definitivament un model caducat, buscant suport en l'autonomia de l'obra d'art (ja hem exposat abans l'actitud de Maragall al respecte) i el rebuig a la lectura historicista: podem considerar-lo, en aquest sentit, un precursor de l'estilística. Però és que partia d'un pressupòsit que ja havia exposat a l'Elogi de la Paraula: el llenguatge del poeta no és altre que el llenguatge dels seus lectors, portat a uns límits expressius determinats. Com diu a l'Elogi de la poesia: "la poesia és un estat tèrmic del llenguatge" (xvii). Amb un raonament semblant, Croce havia establert la "singularitat expressiva" de l'obra d'art, que l'allibera del seu àmbit històric i, per tant, de la història dels gèneres.<sup>2</sup>

La modernitat de Maragall en aquest aspecte sembla contrarrestada pel pes d'opinions més tradicionals sobre aspectes concrets, com la diferenciació entre vers i prosa. Efectivament, en un article com "Verso y prosa", Maragall defensa una radical separació entre els dos tipus d'escriptura basant-se en dos criteris: el tipus d'inspiració i els temes tractats. Pel que fa al primer:

"la poesía es un estado privilegiado del alma, que en la limitación física de nuestro sentimiento, no puede sostenerse sino un corto momento sublime. (...) la prosa no cansa, porque es más proporcionada a la normalidad de nuestro sentido."

Pel que fa als temes:

---

<sup>1</sup> Hans Robert JAUSS. "Littérature médiévale et théorie des genres." en Théorie des genres. Ed. G. GENETTE i T. TODOROV. Paris: du Seuil, 1986. pàg. 39-40.

<sup>2</sup> És obvi que Maragall no pretén ni pot aconseguir el rigor expositiu ni metodològic de Croce, i que, si hagués conegut la seva Estètica, l'hauria rebutjat ja des del mateix títol, que la presenta com a "ciència de l'expressió". Però, a part de les esmentades, són nombroses les coincidències entre ambdós: reivindicació de l'autonomia de l'art, lectura no escolàstica del Dante... L'Estètica de Croce és de 1902, però no es va traduir a l'espanyol fins al 1912, amb un pròleg d'Unamuno. D'altra banda, ja A. Comas va esmentar la relació entre algunes teories de Maragall i l'estilística.



"Una novela, un discurso, (...) dicen llanamente las usadas exterioridades de la vida (...); pero en una poesía de verdad el alma se afana más allá de nuestra vida"<sup>1</sup>

Maragall aquí és deutor del romanticisme alemany. Observi's per exemple, aquest intercanvi en la correspondència entre Goethe i Schiller:

"Vraiment on devrait ébaucher en vers, du moins au début, tout ce qui doit s'élever au-dessus de l'ordinaire, car la platitude n'est jamais mieux mise en lumière que lorsqu'elle s'exprime en langage metrique." (Carta de Schiller a Goethe, datada "Iéna, le 24 novembre 1797)

"Tout sujet poétique devrait être traité en vers. Voilà ma conviction. Si l'on a pu introduire peu à peu une prose poétique, cela prouve seulement qu'on a complètement perdu de vue la différence entre la prose et la poésie. (...) Ces genres hybrides ne sont faits que pour les amateurs et les gâcheurs, comme les marais pour les amphibiés." (Carta de Goethe a Schiller, datada "Le 25 novembre 1797")<sup>2</sup>

Però Maragall també coneixia altres autors que no creien en aquesta diferenciació tan nítida. Ja hem vist, a propòsit de l'Elogi de la Paraula, com Maragall, a partir de propostes d'autors com Emerson, considerava poètica tota obra que acomplís determinats requisits, tingues o no versos, fos lírica, narrativa o expositiva. La lectura de la Defensa de la poesia, de Shelley, li va permetre reafirmar-se en aquestes opinions. Shelley proposa l'eliminació de certes barreres entre poesia i prosa; hi ha poesia en l'obra de Plató i Bacon:

"The popular division into prose and verse is inadmissible in accurate philosophy. (...) All the authors of revolutions in opinion are not only necessarily poets as they are inventors, nor even as their words unveil the permanent analogy of things by images which participate in the life of truth, but as their periods are harmonious and rhythmical,

---

<sup>1</sup> "Verso y prosa" DdeB 21/XI/1901 OCH pág.163.

<sup>2</sup> Correspondance entre Goethe et Schiller. Traduite par B.Lévy. Paris: Hachette, 1886. pág. 264-265. Cito per l'exemplar de l'A.M., amb anotacions del poeta.

and contain in themselves the elements of verse, being the echo of the eternal music (...)  
The parts of a composition may be poetical, without the composition as a whole being a poem".<sup>1</sup>

El que interessa aquí a Maragall és no només la confirmació de les seves teories exposades a l'Elogi de la Paraula, com la formulació gairebé simbolista del llenguatge poètic ("desvelar la permanent analogia de coses amb imatges"), sinó també la crítica de la distinció entre vers i prosa, així com la confirmació del ritme com a element definitori del text poètic.

L'obra de P.B.Shelley i en concret la seva Defensa de la poesia (1821, publicada el 1840) té un paper important en la formulació d'algunes de les teories de Maragall. Aquest opuscle presenta alguns dels aspectes definitoris del romanticisme com són la poesia concebuda en termes d'imaginació i l'estil poètic concebut com a conjunt de procediments simbòlics i mífics: "Poetry, in a general sense, may be defined to be 'the expression of the imagination'", o bé "A poem is the image of life expressed in its eternal truth"<sup>2</sup>, són afirmacions que defineixen aquests dos aspectes. En aquest sentit, la poesia es diferencia de la "story" (la narrativa), que no té aquesta pretensió verificadora i universal. Aquestes opinions poden ser fàcilment compartides per Maragall, i això s'explica perquè la seva doctrina poètica prové del romanticisme, no perquè hagués llegit necessàriament Shelley. Ara, el cas és que el va llegir, segons indica en carta a Josep Pijoan:

"Mes germanes em donaren la Defensa de la poesia de Shelley que vosté hi deixà. Fins ara no he pogut sinó encetar-la una mica, i no sé si ho fa que no està prou ben traduït, que ho

---

<sup>1</sup> Percy Bysshe SHELLEY. "A Defence of Poetry." en Shelley's Poetry and Prose. Ed. D. H. REIMAN and S. B. POWERS. New York: W.W.Norton, 1977. pàg. 484-485. "la típica divisió entre prosa i vers és inadmissible per una filosofia acurada. (...) Tots els autors de revolucions en l'opinió són necessàriament poetes, no només perquè són inventors, ni perquè amb les seves paraules desvelen la permanent analogia de coses amb imatges que participen de la vida de la veritat, sinó perquè els seus períodes són harmoniosos i rítmics. (...) les parts d'una composició poden ser poètiques, sense que la composició en conjunt sigui un poema" (Traducció L.Q.) M.H.ABRAMS ha situat Shelley en el centre d'una polèmica sobre l'origen espontani de la poesia, contra Johnson o Hobbes, cf. El espejo y la lámpara. pàg.337 i ss.

<sup>2</sup> "La Poesia, en un sentit general, es pot definir com "l'expressió de la imaginació". "Un poema és la imatge de la vida en la seva veritat eterna". Shelley's Poetry... pàg.480 i 485.

trobo dur d'entendre, però de tant en tant, quin llampegueig! "La poesia és una espasa de llum sempre nua perquè consum tota beina que la continga". Un s'hi pot estar anys meditant-ho i gosant-ho, això."<sup>1</sup>

El novembre de 1905, Maragall ja ha fet la conferència sobre l'Elogi de la Paraula i per tant, en moltes coses, Shelley només serveix per reafirmar-lo; però en d'altres li dona noves idees.

Sovint les ressenyes de Maragall al Diario... s'intitulen amb sintagmes com "Un libro", "Un libro nuevo", "Libros nuevos", "Ún libro fuerte e incompleto", "Un libro estimulante"... Això li permet presentar-los tots sota un denominador comú i obviar les molestes classificacions, que comença a considerar superades. Un exemple concret és el d'"Un libro nuevo", ressenya de Ley jurídica de la industria d'Enric Prat de la Riba<sup>2</sup>. L'autor és presentat com "un joven de veinticinco años, esperanza de la ciencia catalana"; sobre l'obra, destaca que: "de todo el lenguaje del libro se desprende como un aroma de ciencia-poesía." I a "Guía de las montañas"<sup>3</sup>, ressenya de Pirineu català, "guía itinerario de las montañas pirenaicas" de Cèsar August Torras, estableix una distinció entre els "libros de impresiones de viaje" i les guies. Una guia sol ser "algo activo; habla siempre en tiempo presente como quien va haciendo, sobria y substancialmente como quien tiene prisa, por frases cortadas como quien se está deleitando". Maragall enceta una subtil distinció tipològica entre el que avui en diríem el text expositiu i el text narratiu, i això li permetrà destacar com aquesta distinció pot ser superada. Torras, en fer una guia (text expositiu) amb recursos d'un "libro de impresiones de viaje" (text narratiu), "entreabre los moldes de la narración itineraria", és a dir, altera les convencions que configuren el text expositiu, cosa que, en la seva modesta mida, el converteix en un "original" en el

---

<sup>1</sup> Carta a Josep Pijoan del 25/XI/1905 OCI pàg.1043. No hi consta de quina traducció es tracta. El 1904, però, havia sortit Defensa de la poesía y otros ensayos Madrid: Biblioteca Nacional y Extranjera. Leonardo Williams editor. No s'indica el traductor, però l'exemplar de l'Ateneu Barcelonès està dedicat "Al Ateneo Barcelonés" per "Agustín Esclasans", que pot verssemblantment ser-ho. El fragment que es cita a la carta en català és molt semblant al d'aquesta traducció ("la poesía es una espada de luz, siempre desnuda, que consume la vaina que intenta contenerla" pàg.31; a l'original anglès del qual citem, és a la pàgina 491).

<sup>2</sup> DdeB 12/II/1898, OCII pàg.542.

<sup>3</sup> DdeB 28/VIII/1902, OCII pàg.193.

sentit que Shelley dóna al terme.

### 10.3.2. La intervenció del poeta

En exposar les condicions que ha de seguir el poeta per produir una obra d'art digna d'aquest nom, Maragall usa tres conceptes: espontaneïtat, sinceritat, puresa.

#### 10.3.2.1. Espontaneïtat

L'any 1915, Pompeu Fabra, en un article de títol programàtic, "Cal gramàtica als escriptors", denuncia el rebuig a acceptar normes fonètiques, morfològiques i sintàctiques que, en nom de l'espontaneïtat, presenten alguns autors, i afegeix:

"Però, vejam. Això de l'espontaneïtat ¿vol dir que l'escriptor ha d'escriure la nostra llengua que parla usualment? Vol dir que si parlant diu puesto o hasta, li cal admetre en les seves produccions literàries aquests mots que a tota hora brollen espontaniament dels seus llavis? Oh, no, direu: tothom sab prou que aquests mots són castellans i quan escriurà cercarà de reemplaçar-los per paraules catalanes. Perfectament; però això ja és una correcció, una limitació d'aquella espontaneïtat sobirana."<sup>1</sup>

Quatre anys després de la mort de Maragall, doncs, l'espontaneïtat havia esdevingut un clixé per designar els qui es resistien a la reforma ortogràfica; l'espontaneïtat era denunciada per la contradicció que suposava acceptar determinades reformes lèxiques i rebutjar reformes sintàctiques o ortogràfiques. La paraula havia fet un llarg camí des de la seva aparició com a terme estètic fins a la seva fixació com a terme gairebé ètic amb què discutir propostes filològiques. No sabem fins a quin punt Fabra estava fabricant una imatge única d'un enemic potser nombrós però força dispers. Podem estar força convençuts, en canvi, que el considerat pare de l'espontaneïtat hauria donat bastant més suport a Fabra que els espontaneïstes que aquest denunciava.<sup>2</sup> És discutible, a més, que puguem considerar Maragall fundador de l'espontaneïtat. Aquesta paraula va néixer probablement amb una intenció vexatòria, dirigida contra un grup de poetes, els

---

<sup>1</sup> Pompeu FABRA. "Cal gramàtica als escriptors." en Teoria de la llengua segons Fabra. Ed. X. LAMUELA and J. MURGADES. Barcelona: Quaderns Crema, 1984. pàg. 179-183. Publicat inicialment a La Revista, I, núm 2 (10/VI/1915), pàgs.1-3.

<sup>2</sup> Per un estudi sobre les opinions ortogràfiques de Maragall, vegi's Glòria CASALS. "La llengua de Joan Maragall i la filologia." Revista de Catalunya. 64 (1992). pàg. 134-145.

quals, i com sol passar en la història dels moviments artístics, va acabar denominant; una denominació que ells més o menys van acceptar finalment, com també sol passar. No és aquest el lloc per fer la història del terme<sup>1</sup>; pretenem destacar que la concepció que tenia Maragall de l'espontaneïtat només podia servir de base per a l'espontaneïsmes si se'n feia una lectura parcial.

Tal com queda definida a l'Elogi de la Poesia, l'espontaneïtat és:

"senyal de la voluntat divina en son esforç creador"

"mesura de la proporció d'ella [la voluntat divina] amb la nostra capacitat i el nostre moment"

Traduïda a DPS2, la fórmula queda així:

"la señal de la voluntad divina de revelar por nosotros la esencia de su esfuerzo al través de la forma que se nos hace luminosa, dándonos con ello la medida más proporcionada a nuestra capacidad y al momento de nuestra capacidad."

Més endavant, en definir "l'espontaneïtat de la contemplació", diu:

"en aquesta mena d'activitat la voluntat, en altres tan poderosa, no pot crear sinó fantasmes d'expressió." I conclou: "hem d'aprendre a ésser pacients davant la realitat."

Hi ha alguns punts obscurs en aquestes formulacions. La traducció de "la mesura de la proporció d'ella" (1909) no és certament "la medida más proporcionada a nuestra capacidad" (DPS2), com podria fer pensar la coincidència en la localització dels passatges. D'altra banda, "la mesura de la proporció d'ella amb la nostra capacitat" és una formulació estranya. Podria significar "la proporció de voluntat divina que hi ha en la nostra capacitat": l'espontaneïtat s'entendria així com un element aliè al poeta, que, en

---

<sup>1</sup> El debat entre espontaneïstes i arbitraristes es situa al voltant de 1902. Per J.Castellanos, una polèmica com la que s'estableix entre Casellas i els crítics de Joventut "és un petit episodi de l'enfrontament entre espontaneïstes i arbitraristes (o culturalistes) que s'estava produint també en el camp literari. La reacció "antimodernista" que es manifesta en els primers escrits de Pijoan i de Carner ja en recollia alguns elements, si bé, en el camp literari, el seu esclat tingué lloc el 1902..." Jordi CASTELLANOS. Raimon Casellas... pàg. 319-320.

major o menor proporció, participa en l'elaboració del poema. És un element controlat per la voluntat divina, no humana; aquesta voluntat divina revela "por nosotros" (potser millor "a través de nosotros") "la esencia de su esfuerzo al través de la forma". Ara bé, no queda clar si l'espontaneïtat és la revelació de la forma o el senyal que ens indica que aquesta forma ens està a punt de ser revelada. L'espontaneïtat anuncia que hem passat del moment emotiu al moment artístic, que el que sentim és realment inspiració.

La denominació del concepte és probablement desencertada perquè amb un mateix terme s'indica l'anul·lació de la voluntat humana i la presència d'una voluntat sobre-humana, divina; d'altra banda, indica alhora la presència d'aquesta voluntat divina i la seva actuació. El que sembla clar és que l'espontaneïtat no refereix en absolut al procés de composició poètica, posterior, ni a l'abstenció de les possibles correccions que s'hi vulgui fer, ni al rebuig dels afegits fets, posteriors tots ells al moment inspirat. Per tant qui va batejar d'espontaneïtat la poètica que defensa la sensibilitat innata i la ingenuïtat i que rebutja la professionalització i la tècnica compositiva, va escollir malament el seu nom si pretenia derivar-lo de l'Elogi. Certament la paraula "espontani" té, entre d'altres denotacions, la del rebuig de les convencions i amb això podria identificar-se els poetes espontaneïstes. Però Maragall no tenia present aquest significat en la seva definició del terme.

Hem indicat ja que la primera formulació de l'espontaneïtat apareix a l'Elogi de la Paraula, tot i que el mot s'hi usi poc, i no en aquest sentit. Però això no vol dir que Maragall no en fes ús abans de 1907. Llegint els seus escrits, ens adonem que era afeccionat a usar-lo per designar actituds o moviments que jutjava positius. En una de les seves primeres ressenyes, l'any 1895, Maragall analitza el final del segle XIX com a un època de transició entre l'Edat Moderna i "el naciente y sobre todo futuro mundo industrial". És una època de decadència semblant a la que marca la transició de Grècia a Roma. El plantejament és netament positivista: hi ha una edat d'or caracteritzada per la creativitat; una de bronze caracteritzada per la crítica, i, enmig, una "època de decadència":

"En esta época la poesía y el arte tienden a perder su espontaneidad y frescura y descienden a la imitación crítica y erudita, al propio análisis, al subjetivismo (es decir al individualismo

literario y artístico por el agostamiento de las ideas generales)."<sup>1</sup>

Observem com "espontaneidad" és sinònim de "frescura"<sup>2</sup> i connota "creativitat i objectivitat", per contrast amb "imitación" i "subjetivismo". Poques setmanes després de publicat aquest article, en parlar de l'ús de la llengua materna, un tema que ja hem vist que li preocupava força, observa:

"La verdad es que los catalanes que escribimos en castellano nos vemos en el caso paradójico de esforzarnos en ser espontáneos y de premeditar la sinceridad de nuestra expresión."<sup>3</sup>

La paradoxa està en la unió d'"esforç" i "espontani", de "premeditació" i "sinceritat". L'espontaneïtat ha de ser el motor de qualsevol obra, no solament del poema; o millor dit, tota obra escrita amb el requisit de l'espontaneïtat esdevé un poema encara que no ho sembli. Així, un llibre d'història (Mallorca durante la primera revolución (1808-1814) de Miquel S.Oliver) esdevé artístic no pel seu origen literari sinó per l'impuls espontani que el motiva:

"[Oliver] quiso estudiar la literatura en Mallorca, y los documentos literarios y vivos de que echó mano despertaron en él un anhelo histórico: hermoso origen de una obra, la espontaneidad de amor por ella."<sup>4</sup>

A "Del llenguatge poètic", Maragall precisa més el significat de l'espontaneïtat:

"I nosaltres els homes, ¿quina altra cosa som que una terra sublimada? I si bé és cert que amb aquesta sublimació ens han sigut donades facultats reflexives per a dominar les coses

---

<sup>1</sup> "El derecho nuevo II" DdeB 01/II/1895, OCII pàg.460.

<sup>2</sup> "Frescor" és un valor que sovint s'associa amb l'espontaneïtat: "Sí que n'ha tingut una visió (...). Desenrotlli-la, però no massa, perquè no perdés la frescor." Carta a Rahola del 25/IX/1905. OCI pàg.1071.

<sup>3</sup> "Viaje a América" DdeB 23/II/1895, OCII pàg.461.

<sup>4</sup> "Un libro de historia" DdeB 23/II/1902, OCII pàg.175.

més externes i properes amb què satisfer necessitats o conveniències també superficials i immediates, igualment és cert que en aquelles altres més substancials i pregones ens cal deixar obrar espontània la gran força creadora de totes elles, inconscient en nosaltres amb una inconsciència més sàvia que tota consciència nostra."<sup>1</sup>

Aquí s'oposa l'activitat humana ("dominar les coses") a una altra activitat, d'origen no identificat (probablement diví, perquè més endavant se'ns parla de la "divina ventada" i de "l'Esperit ardent que amb ella passava"). Aquesta segona activitat és "la gran força creadora", que actua sobre "aquelles altres [facultats reflexives] més substancials i pregones" i que es caracteritza per ser "espontània" i "inconscient". Maragall s'apropa més aquí al doble sentit que l'espontaneïtat pren a l'Elogi: anul·lació de la voluntat humana i presència d'una activitat sobre-humana.

L'espontaneïtat implica també no planificar l'obra. En la carta a Pijoan de novembre de 1903, que en d'altres llocs també hem comentat, Maragall comenta: "aquest discurs, com tot lo meu, és fet sense pla, sense abarcar abans l'assumpte, sense composició de lloc".<sup>2</sup> "Abarcar abans l'assumpte" o "composició de lloc" són fórmules estereotipades característiques dels manuals de retòrica, als quals Maragall alludeix implícitament per distanciar-se'n.

La manca d'espontaneïtat (designada normalment amb expressions com "fredor" o "encàrrec") és un element fonamental a l'hora de desqualificar una obra d'art o de rebutjar la tramesa d'un poema:

"De bona gana donaré quelcom a l'Occitània quan ho tinga. Ara cerco, cerco, i no tinc res a propòsit; tot ho dono de seguida; i per altra part fer quatre ratlles en fred i per compromís no vull fer-ho, perquè és pecat, tant més gran com més amic és qui me les demana."<sup>3</sup>

"jo no puc fer poesia a voluntat, encara que sia per complaure a quin tant estimo. Cert que

---

<sup>1</sup> "Del llenguatge poètic" Emporium. Palagfrugell. 1905. OCI pàg.698

<sup>2</sup> Carta a J.Pijoan 01/XI/1903. OCI pàg.1027.

<sup>3</sup> Carta a J.M. de Sucre 03/I/1905.OCI pàg.1152.



algunes vegades he fet quelcom així per encàrrec; però me'n penedeixo i no vull reincidir, perquè resulta un engany pels altres i per mi mateix."<sup>1</sup>

Clar que en aquests casos la seva teoria li servia per treure's de sobre les usuals demandes inoportunes que afligeixen els poetes del país, però és cert que Maragall ho deia ben convençut, i que no desaprovava l'ocasió per insistir. Precisament, alguns dels qui més insistien en aquestes peticions o en un intercanvi, certament desigual, de productes poètics, eren els qui es declaraven deixebles seus. Això li permetia matisar algunes postures massa simplistes i distanciar-se davant certes produccions emparades en la seva teoria. S'ha destacat per exemple el seu pròleg a una obra de J.Conangla,<sup>2</sup> on Maragall, per cert, presenta un nou element que no arriba a desenvolupar: la "serenitat", que permet "desinteressar-se més" de les coses "sentides massa fortament feridores" (el llibre tracta d'unes evocacions de la guerra de Cuba). Certament la "serenitat" hauria convingut a Conangla (a qui els de Catalunya van dedicar una mortífera ressenya al número 19) però a Maragall li hauria fet entrar en conflicte amb l'espontaneïtat, perquè és obvi que cal molta voluntat per refrenar l'ímpetu expressiu causat per una impressió commovedora; com també hauria entrat en conflicte amb la sinceritat, perquè la conseqüència de la serenitat, com diu el mateix Maragall, és que "[les coses sentides] les referà així més poèticament" i és precisament aquest "refer" que fa trontollar tot l'esquema.

En una comentari de Recuerdos de niñez y mocedad d'Unamuno, Maragall usa dues paraules definitòries: "espontaneidad y nervio" (carta del 10/IV/1908). Aquesta espontaneïtat no només la troba en l'obra d'Unamuno sinó en les observacions que l'autor hi fa sobre l'aprenentatge de la llengua. Per això Maragall mostra el seu interès per l'anàlisi que hi fa Unamuno de

"el instinto de los niños en ensartar sílabas y palabras incongruentes, que yo creo que es el instinto rudimentario de la poesía, como también lo es la fuerza de ciertas palabras

---

<sup>1</sup>Carta a J.Serra 22/III/1907. OCI pàg.1147.

<sup>2</sup> Jordi CASTELLANOS. Història de la literatura... pàg.280. El pròleg de Maragall és "Prefaci a Elegia de la guerra de J.Conangla Fontanilles" (1904). OCI pàg.839.

"nefando"- más intensas cuanto más vago nos queda su sentido."<sup>1</sup>

Aquí hi ha dos elements a considerar. El primer corrobora les afirmacions que hem anat veient a l'obra de Maragall: inconsciència, incongruència, instint... com a origen del fenomen poètic, que lliguen amb dos conceptes que hem comentat: el balbuceig i la innocència. Un segon element a tenir en compte és la represa, en el sentit que hem anat qualificant de "simbolista", de la "paraula viva": certes paraules tenen una força especial, que els ve precisament per la seva pròpia indefinició, pel poder que tenen de suggerir.<sup>2</sup>

Un concepte afí a l'espontaneïtat que apareix en alguns dels escrits de Maragall és l'"esma":

"si en un moment de llum heu contemplat la terra que teníeu al davant, corprenent-vos la seva bellesa i com aquell qui diu veient-li l'ànima, de seguida el nom de la dona aimada haurà d'esma brollat dels vostres llavis com un desig de que en ella s'encarnés aquella bellesa, per a vosaltres fer-la immortal posseint-la. I és això: que el fort sentit de la bellesa, donant-nos el deler de la immortalitat que ella ens revela, va a parar a l'amor creador."<sup>3</sup>

Retrobem aquí un motiu que ja coneixem: la bellesa de la dona estimada com a impulsora de la creació. L'impuls a la creació és donat per l'esma; no té el component d'intervenció aliena, divina, que té l'espontaneïtat, però sí que recull la idea de la manca de voluntat.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> OCH pàg.941.

<sup>2</sup> L'acord estètic entre els dos poetes es revela bé a la traducció de "La vaca cega" feta per Unamuno. Davant d'un primer esberrany, Maragall apunta, suaument, que "embanyada" no vol dir "bañada" sino "encornada", i afageix "pero, es claro, encornada no es castellano" (carta del 26/XI/1906. OCH pàg.934). La solució d'Unamuno és pròpiament maragalliana: "encornada" existeix, però hi posarà "cornuda". I afageix "(Desprecio los necios juegos de palabras y los sentidos anfibológicos, y tratándose de una vaca...)" (carta del 29//XI/1906. Reproduïda a Epistolario Unamuno y Maragall. Barcelona: Distribuciones Catalonia, 1976). Les paraules, doncs, signifiquen el que el poeta vol que signifiquin.

<sup>3</sup> "La festa de la bellesa a Palafrugell. Discurs presidencial" Juventut VI/1905. pàg.477. OCI pàg.801

<sup>4</sup> De manera semblant, Ulisses a Nausica és designat com un dels qui "en el mar han perdut l'esma" (vv.321-323), no només perquè s'ha desorientat sinó perquè ha perdut la capacitat d'emprendre espontàniament el retorn. Joan MARAGALL. Nausica. Ed. C. RIBA i E. SULLA. Barcelona: Ariel,

En la formulació del concepte de l'espontaneïtat Maragall pot recórrer a una part important de la poètica romàntica. Ja la distinció de Schiller entre poesia ingènua i poesia sentimental comporta, entre d'altres, la distinció entre "intel·ligència rutinària" i "geni":

"Mientras allí [a la intel·ligència rutinària] el signo permanece eternamente heterogéneo y extraño a lo significado, aquí [al geni] el lenguaje brota, como por necesidad interior, del pensamiento y está tan identificado con él que el espíritu aparece como desnudo aun bajo la vestidura corpórea."<sup>1</sup>

"Necessitat interior" i "brollar" són dues idees que hem vist contínuament associades a l'espontaneïtat i que Schiller considera pròpies del geni. També Shelley, en parlar del procés de composició poètica, destaca que escapa a la voluntat. Shelley insisteix en aquesta idea mitjançant litotes, per indicar precisament aquest caràcter no-conscient ni produït per la feina o l'estudi:

"Poetry is not like reasoning, a power to be exerted according to the determination of the will. A man cannot say, 'I will compose poetry'".<sup>2</sup>

Aquesta distinció caracteritzarà especialment l'obra del poeta anglès: "en Shelley encontramos el divorcio más radical entre la facultad poética y la voluntad y la conciencia" diu R.Wellek.<sup>3</sup>

Recordem la frase de l'Elogi de la poesia, gairebé idèntica a la de Shelley: "Començant per l'espontaneïtat de la contemplació, trobarem que el poeta mai pot dir-se: -Ara- o demà -me'n vaig a contemplar la mar o la muntanya per dir-les poèticament". Aquesta oposició poesia-raonament, que Maragall denominarà l'exercici de l'espontaneïtat, es troba ja en Shelley, formulada, però, de manera menys ingènua.

---

1983. pàg. 168.

<sup>1</sup> Schiller Sobre la gracia... pàg.80.

<sup>2</sup> "La poesía no és, com el raonament, una facultat que pugui exercitar-se segons la determinació de la voluntat. Cap home no pot dir: 'Vull compondre poesia'" Shelley A Defencé... pàg. 503

<sup>3</sup> René WELLEK. "El concepto de romanticismo en la historia literaria." dins Historia literaria. Problemas y conceptos. Barcelona: Laia, 1983. pàg. 163.

"I appeal to the great poets of the present day, whether it be not an error to assert that the finest passages of poetry are produced by labour and study. The toil and delay recommended by critics, can be justly interpreted to mean no more than a careful observation of the inspired moments, and an artificial connexion of the spaces between their suggestions by the intertexture of conventional expressions; a necessity only imposed by the limitedness of the poetical faculty itself."<sup>1</sup>

Observem un altre cop la litote ("que em diguin si no és...") i el símil tèxtil ("l'entreteiximent d'expressions..."), que després l'estructuralisme aprofitarà sovint per explicar la producció textual. Si a la primera frase dóna ple suport a l'espontaneïtat, a la segona Shelley s'aparta decididament de Maragall (com se n'havia apartat Goethe: recordem aquella expressió que havia escandalitzat Maragall sobre el paper de l'art per suplir els buits de la imaginació), en parlar d'"observació curosa", de "connexió artificial" i d'"expressions convencionals".

Schopenhauer repren aquesta separació entre art i voluntat, però en ell "voluntat" abasta un camp semàntic molt més ample que el que prenia a Shelley. Al paràgraf 38 de El món com a voluntat i representació hi trobem aquesta formulació:

"Nous avons trouvé dans la contemplation esthétique deux éléments inséparables: la connaissance de l'objet considéré non comme chose particulière mais comme idée platonicienne, c'est à dire comme forme permanente de toute un espèce de choses; puis la conscience, celui qui connait, non point à titre d'individu, mais à titre de sujet connaissant pur, exempt de volonté."<sup>2</sup>

Les raons de l'escàndol muntat al voltant de l'espontaneïtat ja han estat indicades: formava part d'unes discussions que depassaven l'àmbit estrictament literari i afectaven qüestions fonamentals com la professionalització de l'artista o la seva inserció dins d'una

---

<sup>1</sup>["Apelo als grans poetes de l'actualitat, que em diguin si no és un error afirmar que els millors passatges de la poesia estan produïts per la feina i l'estudi. L'esforç i la demora que els crítics recomanen es poden interpretar adequadament com no res més que una observació curosa dels moments inspirats, i una connexió artificial dels espais entre suggeriments amb l'entreteiximent d'expressions convencionals, una necessitat imposada només per la limitació de la pròpia facultat poètica."] Shelley A Defence... pàg. 504.

<sup>2</sup>Arthur SCHOPENHAUER. Le monde... pàg. 202.

política cultural determinada. Caldria saber, però, perquè es va escollir aquesta denominació. Partís o no dels seguidors de Maragall, és cert que l'espontaneïtat ocupa un lloc important en la terminologia estètica del poeta. Però és cert també que, tal com l'entén Maragall, aquest concepte no és pas gaire estrambòtic en la teoria literària del XIX. Shelley ens acaba de mostrar com es pot ser romàntic, defensar l'espontaneïtat i no caure en l'espontaneïsmes: efectivament, reconeix la necessitat d'una certa intervenció tècnica. Una lectura una mica atenta de l'Elogi de la Poesia hauria permès als crítics observar la distinció entre espontaneïtat i sinceritat i adonar-se que el que més els escandalitzava era aquest darrer element. Però els poetes nous van preferir usar un clisé provat que no inventar-se'n un ("sincerisme"?) de dubtós efecte. Cal reconèixer, també, que ni tan sols l'espontaneïtat de Shelley els podia resultar gaire simpàtica. Si bé la defensa de l'espontaneïtat donava a Shelley (i a Maragall) un argument de pes a favor de l'autonomia de l'art, els allunyava dels nous corrents que s'estaven imposant en el tombant del segle. E.Wilson ha mostrat el contrast entre la poesia romàntica i la que proposen els simbolistes. Referint-se al cas de Valéry, observa:

"Los romànticos creían que un poema era antes que nada autoexpresión -una efusión de emociones, un estallido en canción-. La concepción actualmente en boga es bastante distinta : las doctrinas del simbolismo fueron en algunos aspectos muy análogas a las doctrinas del romanticismo, pero en este sentido los simbolistas más tardíos están en el polo opuesto de los románticos. (...) [Valéry] nunca ha cesado de insistir en que un poema es un intrincado problema intelectual, un continuo forcejeo con las normas que el poeta se autoimpone, es decir, algo sobre todo construido."<sup>1</sup>

M.Manent, en un intent de demostrar la modernitat de Maragall, argumenta que el seu espontaneïsmes tampoc no era tan radical:

"Maragall subratlla aquest principi d'una indispensable passivitat en el poeta, però admet també la possibilitat de certs estímuls. De vegades la recerca, el desig de la poesia pot, segons ell, resultar favorable a la inspiració. (...) La inspiració pot ésser, doncs, festejada.

---

<sup>1</sup> Edmund WILSON. El castillo de Axel. Barcelona: Versal, 1989. pàg. 73-74.

Maragall ho admetia, però una mica a contracor."<sup>1</sup>

Manent, però, no aporta exemples concrets d'aquesta contradicció. Podria citar un fragment del capítol VI de l'Elogi: "la poesia (...) estimulada, és cert, de vegades per l'activitat espiritual que aquests estats promouen en el poeta". Però Maragall no fa gaires més concessions en aquest punt.

#### 10.3.2.2. Sinceritat

En parlar de la inspiració, hem esmentat el pròleg al llibre de Francesc Pujols. Maragall estableix una periodització en l'elaboració del poema. Hem vist ja el moment de la inspiració ("l'hora en què, tot plegat i amb gran esgarrifança, us sentireu posseïts i posseïdors"); immediatament, ve el de l'execució ("anireu pels carrers com una muntanya que camina i panteixa, començareu a dir coses, coses rítmiques o clares"): és el moment en què, suposem, actua l'espontaneïtat. Però aleshores comença un tercer moment:

"Heu dit paraules sagrades: no les toqucu! (...) És tot el que us ha sigut donat i tot el que vosaltres podíeu donar: siau agraïts i, si convé, humils. (...) Arreglar [les paraules], pintar-les amb una exterior boniquesa (...) és obra de vanitat, obra de mort."<sup>2</sup>

Ara és quan, suposem també, actua la sinceritat.

Al final del capítol IV i a l'inici del capítol V de l'Elogi trobem diverses definicions de sinceritat:

a) "la sinceritat de l'expressió cal perquè el seu ritme sia, transhumanat, el mateix amb què la forma natural primitiva ens ha revelat l'esforç creador de Déu."

b) "[La sinceritat consisteix a] saber esperar l'aparició d'aquestes paraules i després en dir-les tal com elles han esclatat."

c) "[La sinceritat consisteix en] aquell diví balbuceig brollat a través del poeta amb aquell

---

<sup>1</sup> Marià MANENT. Poesia, llenguatge, forma. Barcelona: 62, 1973. pàg. 34-35.

<sup>2</sup> "Al llibre Poesies de Don Francesc Pujols" (1904) OCI pàg.821-824.

ritme originari que sentí en la forma que l'encisà."

Veiem que a i b refereixen a una actitud; c, al resultat d'aquesta actitud. En el cas de b, les dues oracions coordinades són dues actituds successives; la primera és gairebé idèntica a la que coneixíem amb el nom d'"espontaneïtat". De tota manera podem trobar a les tres definicions alguns elements en comú. Sembla clar que la sinceritat és un estat o una actitud del poeta posterior a l'espontaneïtat; és el moment en què el poeta parla. En aquest moment el poeta actua de forma gairebé mecànica; és el transmissor d'un estímul, el vehicle d'una "transhumanació". L'estímul, que el poeta ha captat en el procés anterior, és el ritme, proporcionat per la contemplació de la Naturalesa. El resultat d'aquesta transmissió és el poema. La sinceritat és alhora el procés de transmissió i el seu resultat. Aquest resultat ha de ser tan fidel a l'estímul que només pot expressar-se en termes comparatius: els versos són "les paraules tal com elles han esclatat", el seu ritme és "el mateix amb què la forma natural primitiva ens ha revelat l'esforç creador de Déu"; la terminologia que caracteritza el resultat, al capdavall obra humana, remet més a elements naturals o inconscients que no pas a elements artificials: "balbuceig", "brollar".

"Sinceritat" i "sincer" són paraules que agradaven particularment a Maragall. De vegades hi tenen un ús estàndard ("sentit o pensat realment, sense simulació") i serveixen, per exemple, per qualificar positivament les inquietuds de la "nueva generaci6n":

"hay más sinceridad y más promesas en las dudas e inquietudes de los jóvenes, que en las escépticas o estériles afirmaciones de los que todavía tienen en sus manos el fantasma del poder social"<sup>1</sup>

D'altres vegades, però, la sinceritat va lligada a la revolta contra les idees comunes i s'associa amb l'aparició dels herois:

"[Stephen George], sincero y grande hasta en sus desvaríos, nos deja, tal vez a pesar suyo, presentir más allá de la larga noche demagógica una vaga aurora de héroes, héroes que

---

<sup>1</sup> "La nueva generaci6n" DdeB 26/II/1893, OCII pàg.347.

condensan en sí y representan por sí solos todo progreso humano."<sup>1</sup>

"En medio de grandes contradicciones que atestiguan su absoluta sinceridad, [Nietzsche] fue sobretodo una 'flecha del anhelo hacia la otra orilla'."<sup>2</sup>

En altres llocs, finalment, la sinceritat va lligada a l'espontaneïtat com a condicions necessàries per a la creació artística, com hem vist abans amb l'obra de Puig i Valls ("Viaje a América"). Aquesta darrera combinació és, doncs, molt antiga, i de fet no varia gaire fins a la seva formulació a l'Elogi. L'any 1901, aprofita la paradoxa que ja havia usat a "Viaje a América" per elaborar el concepte de sinceritat:

"en los jóvenes que llegan (...) se nota un esfuerzo de sinceridad. Esforzarse en ser sincero parece una paradoja; y sin embargo, cuando el ambiente literario está tan amanerado como lo ha estado en Castilla, el joven que empieza a querer expresarse artísticamente de una manera propia, necesita indudablemente de un gran esfuerzo para sustraerse a la sugestión que vuela alrededor de sus oídos: necesita olvidar lo que oye a cada instante; necesita crearse una personalidad contra la retórica dominante."<sup>3</sup>

Aquí el concepte de sinceritat fa referència al sentit estàndard i al que proposa l'Elogi. "Sinceritat" va lligat a "personalitat" i a "manera pròpia", i s'oposa a la rutina, "lo que oye repetir a cada instante". Però també indica un element del procés de composició, oposat a la "retórica dominante".

De fet, si a "La joven escuela castellana" la sinceritat s'aixeca contra la literatura realista, considerada ja caduca, a l'Elogi, és, en canvi, una declaració d'intencions contra el parnassianisme. Maragall havia previst incloure-hi un fragment on l'esmentava sense citar-lo, i que va quedar inèdit. Si observem aquest fragment, que incloem al que considerem capítol IX de DPs1 ("Para tantos que saben hacer versos..."), traduït a EPs2,

---

<sup>1</sup> "Progreso y miseria III" DdeB 07/I/1894, OCII pàg.412.

<sup>2</sup> "Nietzsche" DdeB 19/IX/1900, OCII pàg.347. Recordem que per Nietzsche la sinceritat és un dels elements formadors de la nova moral, i s'associa amb la lucidesa.

<sup>3</sup> "La joven escuela castellana" DdeB 28/II/1901, OCII pàg.150.



veurem, però, que Maragall s'allunya de la virulència amb què havia assenyalat els "entretinguts maniàtics" de l'Elogi de la Paraula, per passar a una lleugera condescendència. No sabem perquè va suprimir aquests paràgrafs. La seva redacció és possiblement contemporània a la de Confesión de poesía, de 1907, potser pensada per ampliar-la. El fragment, en algunes idees i formulacions, és molt semblant a un "Palique" de Clarín que té, en la seva condescendència, més mala intenció:

"No necesito decir que a mí, los sencillos versos de Medina me hacen mucho más efecto que las contorsiones rítmicas de otros que no sienten ni padecen... más que su vanidad, o un prurito escolástico; y escriben con cinzel, como ellos dicen, o lo ven todo azul. Entre estos señoritos los hay que han llegado a adquirir una rara habilidad que a mí... acaba por hacerme gracia. Consiste esta diablura en escribir de manera que sus poesías, originales sin duda, parecen traducciones de versos franceses, correctos gramaticalmente, pero con el sello del galicismo en el estilo."<sup>1</sup>

La por de Maragall de donar massa bel.ligerància al moviment, i potser la incomoditat de repetir les opinions d'algú tan prestigiós com Clarín, van dissuadir segurament l'autor de la publicació del fragment.

La sinceritat, entesa com a virtut ètica i estètica pogué trobar-la Maragall en l'obra de Carlyle. Tal com l'entén Carlyle, la sinceritat és un component fonamental de l'heroi i és conseqüència d'una veritat prèvia: la comunió amb la Naturalesa.

"Todo hombre ha de conformarse a las leyes de la Naturaleza, estar en verdadera comunión con la Naturaleza y la verdad de las cosas, o de lo contrario la Naturaleza le contestará: «¡No, en manera alguna!». Los engaños son mentiras (...). Yo diré siempre que la sinceridad, la profunda, grande, genuina sinceridad es el primer signo distintivo de todos los hombres heroicos en algún sentido. (...) La sinceridad del Grande Hombre es de tal condición que no puede explicársela, no tiene conciencia de ella (...). Terrible y maravilloso, real como la vida, real como la muerte, así es el Universo para él. Aunque todos los hombres pudieran olvidar la verdad de ésto y caminaran entre las apariencias, él no

---

<sup>1</sup> CLARIN "Palique" La vida literaria num.28 20/VII/1899. Pàg.452. Per l'opinió de Maragall sobre Medina, vegi's supra. Sobre les polèmiques entre Clarín i els poetes més joves a La vida literaria, vegi's María Pilar CELMA VALERO: Literatura y Periodismo... Madrid: Júcar, 1991. pàg. 50.

podria. (...) Un hombre así es lo que llamamos un hombre original: porque se nos presenta de primera mano"<sup>1</sup>

A partir d'un argument, gairebé un axioma, romàntic (la comunió amb la Natura com a condició necessària per al coneixement), es passa a un argument personal: la sinceritat com a aspiració última (assolida només pels grans homes) de l'individu. Tot i que la citació és llarga, enlloc no veiem definit que s'entén per sinceritat (detall molt característic de Carlyle). Però podem considerar-la com una facultat: la de poder expressar aquella part de la Naturalesa que hi ha en l'home, tot el que ella té de terrible i de meravellós, de vital i de mortal, i que per angúnia, per rutina, per covardia, l'home sol ocultar. No gaire lluny de Schopenhauer, per qui només l'artista pot aixecar el vel de Maia que oculta la veritat, aquesta concepció la veurem reparèixer en Maragall, i concretament en el conflicte que Riba assenyala com a característic d'aquest poeta: l'enfrontament entre sinceritat i espontaneïtat.

L'explicació que Carlyle fa de la poesia té altres elements en comú amb les explicacions de Maragall. Ambdós diferencien el llenguatge poètic pel que té de "musical" i pel que té d'"infinit"; Carlyle usa el terme "Unendlichkeit". Aquesta terminologia i, en general, la concepció de la poesia de Carlyle provenen del romanticisme alemany.<sup>2</sup> Ja hem vist com el terme "Unendlichkeit" es troba també a Wagner, i Maragall, per intitular la seva Oda infinita, el va agafar d'un dels dos. En Carlyle, com després en Maragall, es destaca la importància que té per a la veritable poesia que "broti de l'interior", i no de l'exterior, sotmès a les variacions de la moda (Dissertació tercera de Els Herois).

La influència de Carlyle sobre Maragall ja va ser assenyalada molt aviat per G.Martínez Sierra, i precisament en l'àmbit concret de la sinceritat:

"este lazo de unión, más moral que intelectual o sentimental, está en la rectitud de la consciencia, en la sinceridad absoluta - no sólo de las manifestaciones exteriores, sino valerosamente en la intimidad del alma consigo misma- y acaso también en la agudísima percepción de la hermosura de la Naturaleza."

---

<sup>1</sup> Thomas CARLYLE. Los héroes. Barcelona: Orbis, 1985. pàg. 80-81

<sup>2</sup> Vegi's R.Wellek Historia... III. pàg.139.

Martínez Sierra destaca també allò que separa el català de l'anglès:

"La conciencia de Maragall, inundada de luz católica y libertad latina, le hacen caminar seguramente y saborear agradecidamente ideas y sensaciones, que el puritanismo de Carlyle rechaza siempre."<sup>1</sup>

L'interès de Maragall per un autor com Carlyle s'explica per l'èxit que va tenir el filòsof anglès en el pensament finisecular, en aportar arguments que posaren en crisi el pensament positivista i afavoriren el "despertar espiritualista" característic del moment<sup>2</sup>. D'altra banda, va ser el traductor del Wilhelm Meister a l'anglès, cosa que no podia deixar d'interessar Maragall. Als seus articles al DdeB,<sup>3</sup> Maragall s'interessa sobretot pel Carlyle ideòleg aristocratitzant, crític amb les institucions democràtiques i precursor del messianisme finisecular. L'obra que va contribuir a divulgar-lo a Espanya va ser Sobre herois, culte als herois i l'heroic a la història (On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History), un grup de sis conferències que va dictar el 1840 i que van ser llegides, versemblantment, per Maragall en la traducció de 1893.<sup>4</sup>

És clar que Maragall era conscient del problema que suposava la seva insistència a no corregir. Veurem més endavant que va ser en aquest punt on es van aferrissar els seus crítics per desautoritzar les seves teories i llurs seguidors. Probablement era conscient que es distanciava de tots aquells pensadors en què havia trobat suport. Hem vist com Shelley admet la possibilitat de corregir. Maragall també es distanciava de Goethe quan aquest comentava que l'art omplia els buits de la imaginació<sup>5</sup>. Podríem adduir també

---

<sup>1</sup> G. MARTÍNEZ SIERRA. "Juan Maragall." La Lectura. Octubre (1905). pàg. 618-621.

<sup>2</sup> Charles DEDEYAN. Le nouveau mal du siècle de Baudelaire à nos jours. Paris: SEDES, 1968, l'inclou, junt amb Emerson i Thoreau, com a un dels fonaments filosòfics de la crisi finisecular.

<sup>3</sup> "La nueva generación" 26/II/1893; "La democracia" 18/III/1893; "Problemas del día" 15/III/1900; "Tomas Carlyle y la democracia" 14/II/1901.

<sup>4</sup> Los héroes. El culto de los héroes y lo heroico en la historia. Traducción directa del inglés por Julián G.Orbón. Con un prólogo de Emilio Castelar y una introducción de Leopoldo Alas. Madrid: Manuel Fernández y Losanta, 1893. S.Beser situa una referència a Carlyle, ja al 1876, en un escrit de Valera. Sergio BESER. Leopoldo Alas... pàg. 40.

<sup>5</sup> Una cita que coneixia probablement per Pijoan, que la comenta a José PIJOAN. "«Enllà», de

Schopenhauer ("es preciso que la técnica y la práctica llenen los baches que se producen en los momentos inspirados"<sup>1</sup>) i tants d'altres. Les precaucions de Maragall per no contradir-se són contínues; en una de les cartes a d'Ors esmentades quan comentàvem la "història externa" dels Elogis, admet, fins i tot reclama, la possibilitat de corregir:

"(...) El refondre a cada punt lo que he pensat, m'encanta... tan com m'és horrible en poesia. Deu ésser que la poesia ens ve de quelcom definitiu, i el pensament pensat és cosa contínuament condicionada: no ve de tan lluny, no (...) "<sup>2</sup>

### 10.3.2.3. Puresa

Ja hem vist, en comentar l'Elogi de la Paraula, com Maragall usava la dualitat "pur/impur" per denunciar usos indeguts del llenguatge. Partia del doble significat que atorguem a aquests adjectius quan els associem als objectes i als homes. Així, quan parlem d'objectes "químicament purs" ens referim a aquells que no contenen cap element estrany; una paraula pura, així entesa, voldria ser aquella que s'usa en sentit propi. Però a Maragall també li interessa un segon significat, el que associem a les persones, que és al que recorre sovint la religió: l'home pur és aquell que no ha estat contaminat pel contacte amb elements impurs; s'associa, doncs, a la castedat i a la innocència. La paraula impura és aquella que, a la seva denotació, ha afegit connotacions que, per determinades consideracions morals o estètiques, considerem indesitjables.

A l'Elogi, la puresa és definida com a:

"condició de la major intensitat [de la poesia], perquè així aprofita per si sola tota la força de l'esperit";

"negació de l'interès";

---

Juan Maragall." La Lectura. 75 (1907). pàg. 272-274; i que després és objecte d'uns comentaris sobre Goethe.

<sup>1</sup> Citat per R.WELLEK Historia de la crítica moderna (1750-1950). El romanticismo. pàg. 348.

<sup>2</sup> Carta del 15/1/1910. OCI pàg.970.

"desinterès que ens porti de tota altra cosa que no sia la forma".

La puresa, segons aquestes definicions, sembla intervenir abans de qualsevol elaboració; com l'espontaneïtat, seria un element, caracteritzat en sentit negatiu (si aquesta era la no voluntat, aquella és el no interès), previ a l'escriptura. Però al capítol V, en precisar com ha d'intervenir el poeta, la puresa sembla intervenir en un moment posterior: "al tornar-se'm l'emoció expressiva". És en aquest moment quan actua la puresa: l'espontaneïtat ja ha fet que l'emoció fos expressiva, la sinceritat encara no ha intervingut per evitar els retocs; és al moment d'escriure quan "se'm posa al cap que les meves paraules moguin a qui les senti a pietat o justícia" i aleshores el poema és fallit; és al moment de posar noms a les coses, "com el pastoret que en un moment de la seva inspiració de pastoret posa noms senzills a ses ovelles pel color de velló de cada una o pel pur ressò del bel!..." Fixem-nos com contínuament Maragall juga amb el doble significat de puresa: la del mineral pur i la de l'home innocent. Fixem-nos també com també en el cas de la puresa costa precisar si aquesta es refereix a una actitud del poeta o al resultat d'aquesta actitud. Hem intentat precisar el moment de la seva actuació, però la delimitació és inevitablement borrosa.

Amb la seva insistència a desterrar l'interès en l'elaboració del poema, Maragall vol incidir en la polèmica sobre l'autonomia de l'art. Això el porta a analitzar l'obra d'un autor incontestat per la crítica tradicional, per tal de fer-ne una lectura nova; es tracta de recuperar el Dante, no com a gran poeta didacta, sinó com a gran poeta, malgrat ser didacta. Si la crítica li ha trobat tradicionalment virtuts formadores, educatives, una lectura "autonomista" permetrà trobar, malgrat aquestes virtuts, d'altres més importants; observi's per exemple el següent passatge: "Volgué fer el poema didàctic, però, com que era un gran poeta, li reeixí l'epopeia viva", on "didàctic" s'oposa a "viva". La jugada és difícil perquè, d'una banda, Maragall no vol desautoritzar el dogma, que el Dante, la crítica tradicional i ell defensen; a més, pretén lligar el poeta culte per excel·lència amb el model que seguidament proposarà ell mateix com a conspicu: la poesia popular. A tal efecte li serà molt útil l'ús d'una metàfora: la de l'or pur amagat entre les vetes de la terra ("en el grandióss massís de tants metalls diferents i de tantes impureses, hi serpeja espessíssim l'or; tant, que us enlluerna i us sembla un sol bloc d'or pur", on les impureses i els metalls són, precisament, la doctrina teològica, i l'or pur, els versos que Maragall va espigolant com a mostra del geni del Dante).

Aquesta imatge ja l'ha fet servir abans Maragall en un article dedicat íntegrament a aquesta qüestió: "De la pureza en poesía"<sup>1</sup>. Maragall parteix de la definició d'una cosa pura "sin mezcla alguna que la enturbie o desequilibre" i l'aplica metafòricament a la poesia i concretament al cas de la Divina Commedia:

"en su bloque, inmortal por las venas de oro que lo ligan, no todo es oro puro: muchas veces la preocupación histórica o filosófica, o la del tema que el poeta se ha impuesto, enfrían la emoción".

En el cas de la poesia, la terbolesa es produeix

"porque toda la [poesía] de nuestros tiempos está impurificada por tendencias, por fines extrapoéticos, por tesis tanto más perturbadoras cuanto más simpáticas en si mismas. (...) Y si alguna vez se ha querido reaccionar contra esto, se ha formado escuela del arte por el arte, han aparecido los parnasianos que (...) han cantado con una pureza hija de la frialdad. No es ésta, no, la pureza de la poesía. La pureza de la poesía es una pureza amante."

Queda clar, doncs, que la pureza és una exigència contra un cert tipus de poesia: la poesia revolucionària romàntica o la positivista; pel que fa als parnasians, el problema per a Maragall és que puguin identificar-lo amb ells per la comunió d'interessos: per això s'apressa a distanciar-se'n. Però aquest distanciament no convenç, ni embrancant-se, com fa tot seguit, amb lloances a la pureza de la Verge Maria (on Bofill i Mates l'hauria seguit de bon grat): amb la seva defensa de la pureza, Maragall es troba inevitablement del costat dels sonetistes contra una estètica, tot cal dir-ho, bastant arraconada ja al 1902, i més encara el 1908.

En d'altres escrits, Maragall insisteix en la importància de la pureza, reprenent fins i tot la metàfora mineral, d'origen novalià, com ja hem indicat. Recordem la "Advertència del traductor" a La Marguerideta, ja citada.

Als últims articles de Maragall, reapareix la idea de pureza, més associada, però, amb l'observació que amb la realització. A "El rapto de la "Gioconda"", per exemple, inesperadament Maragall defensa el robatori que s'acaba de cometre a París, perquè en

---

<sup>1</sup> "De la pureza en poesía" DdeB 03/IV/1902, OCII pàg.182-183.

estar la "Gioconda" en un museu, l'artista "no puede mirarla allí con ojos puros, en aquel almacén de bellezas"<sup>1</sup>. A "Otro raptó", dedicat a una pianista que està a punt d'actuar en públic, li recorda que

"el público es una cosa impura e impurificadora; para herir su sensibilidad -y ¿a qué irías si no?- habrás de valerte de los más groseros recursos de tu arte y, al gustar el éxito, te aficionarás a ellos y los inventarás nuevos, y al fin tu arte ya no consistirá sino en una diestra combinación de mecanismos."<sup>2</sup>

En enfrontar-se amb lucidesa, i amb una amargor desacostumada, a un problema fonamental de l'estètica al segle XX, com és el de l'art dirigit al consum del gran públic, Maragall reprèn una vella idea seva, la de l'art sense interès, per denunciar la seva mercantilització. L'alternativa que ofereix és, òbviament, individualista i impracticable en una societat que ell ja no pot entendre; recordem, però, que les propostes que els més joves feien a l'època no se'n distanciaven gaire: un dels implicats en el robatori de la Gioconda va ser Apollinaire. No és probable que conegués gaire més que de passada les propostes anti-museístiques del futurisme:<sup>3</sup> és més aviat una confluència d'interessos d'origens molt diversos.

#### 10.3.2.4. Ritme

Una part important de l'Elogi està dedicada a la qüestió del ritme. De fet, Maragall està parlant de dos fenòmens diferents: el ritme entès com a entitat ideal, d'origen diví (a través de la cadena moviment - amor - Déu), formadora del món junt amb altres dues entitats més: vida i esforç; i el ritme entès com a element integrant de la forma artística, de vegades com a sinònim d'aquesta forma. La relació entre l'un i l'altre sembla, de vegades, la que es realitza entre la idea i l'objecte en el pensament platònic, però aquesta formulació no és mai suficientment explícita. Nosaltres comentarem aquest segon tipus de

---

<sup>1</sup> "El raptó de la Gioconda" DdeB 31/VII/1911, OCII pàg.249.

<sup>2</sup> "Otro raptó" DdeB 26/X/1911, OCII pàg.323.

<sup>3</sup> Hi ha una ressenya, absolutament negativa, de Distruzione. Poema Futurista de Marinetti, amb algunes extractes del Manifesto, feta per José SÁNCHEZ ROJAS a La Lectura Marzo (1911). pàg. 361-362.

ritme, que és el que s'exposa sobretot a partir del capítol IX, on es fa una afirmació fonamental (la presentem en la versió castellana, més contundent que la catalana):

"en la poesía, fondo y forma son una misma cosa".

Aquesta afirmació és corollari d'una altra:

"el concepto [más o menos sinónimo de "esencia" i de "idea"] viene dado por el ritmo [más o menos sinónimo de "forma" i "verso"]".

I té com a conseqüència la necessitat, no explicitada, d'una renovació mètrica. Hem vist, en analitzar l'estructura dels capítols IX i X que la formulació d'aquesta renovació mètrica és sovint confusa, perquè Maragall argumenta a partir de dilemes que no són tals, però la conclusió sembla clara: hem de rebutjar alhora l'anarquia mètrica i la submissió a la mètrica tradicional, i la solució rau en l'adopció d'una fórmula imprecisa que és el "ritme secular"; aquest ritme secular només es pot trobar en l'estudi de la poesia popular.

La preocupació de Maragall per la mètrica no és nova. Ell no s'hi refereix mai amb aquesta paraula, que connota ja d'entrada encarcament, rigidesa, academicisme...; però sembla clar que quan exigeix ritme com a condició per apreciar al poema, el que està exigint és sensibilitat mètrica. En una de les ressenyes considerades emblemàtiques, perquè tot i ser de les primeres ja hi exposa els elements fonamentals de la seva poètica, la dedicada al poeta Morera i Galícia, Maragall ja va a la percaça del ritme. Hi dona aquesta explicació fisiològica de com l'emoció altera el futur poeta:

"los golpes de su mismo pulso alterado, el ritmo fuertemente marcado de su respiración, le fuerzan a hablar en frases simétricamente acentuadas y cortadas, le imponen pausas cada cierto número de sílabas que pronuncia; mientras que la agitación de su 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 rítmico balbuceo de ideas generales que es el germen del verso."<sup>1</sup>

Tot plegat resulta una mica ingenu, és clar, però el que és important és que el crític

---

<sup>1</sup> "Un poeta leridano" DdeB 12/VI/1895, QCII pàg.82.



rebutja implícitament qualsevol aproximació a qualsevol forma mètrica imperant; el ritme ve donat per l'emoció, de fet "és" l'emoció i les "idees generales" que l'hauran provocat. El resultat no es pot jutjar amb termes acadèmics; probablement, serà més "balbuceo" que no pas llengua articulada. A les seves ressenyes i a la seva correspondència, sovint Maragall assenyala la presència del ritme amb expressions com "palpitació", "vibració", "plasticitat". El ritme es troba a la poesia culta d'Unamuno ("usted, en un abstracto credo poético, hablando de la verdad, puede llegar a decir esa cosa de sublime plasticidad"<sup>1</sup>), i a la poesia popular: a la nadala del Rabadà, el contrast entre el personatge positiu (que va a adorar Déu, malgrat les inclemències) i el negatiu (escèptic i criticaire), ve donat pel trencament del ritme que caracteritza aquest, el rabadà.<sup>2</sup>

Maragall, probablement, es remunta a la tradició romàntica per trobar resposta a les seves consideracions sobre l'origen del ritme: podem trobar idees semblants a les seves als comentaris de Herder sobre la traducció alemanya del pseudo-Ossian, autor que Herder reputava autèntic. La base del raonament de Herder és que tota traducció inevitablement perd el ritme originari, com es perd tot ritme a mida que ens allunyem dels autors primitius com Ossian o Homer i ens posem a comptar síl·labes i a inventar-nos passions.

"Al final, todo se ha vuelto falsedad, debilidad y artificio. (...) El arte de la creación poética, que debiera ser la hija más impetuosa, más segura, del alma humana, se convirtió en la poesía más incierta, torpe, vacilante: la de los ejercicios, cuidadosa y repetidamente corregidos, de los niños del colegio."

És molt del gust maragallià una afirmació contundent que fa Herder per resumir aquest estat: "finalmente llegó el arte y extinguió la naturaleza", on "art" connota "artifici" i "falsedat". També Shelley, a la seva Defensa de la poesia, argumenta a favor de l'origen natural del ritme, entès com a element extern a l'home que el porta a expressar-se de manera més o menys sincopada:

"Man is an instrument over which a series of external and internal impressions are driven,

---

<sup>1</sup> Carta a Unamuno 24/IV/1907. OCI pàg.939.

<sup>2</sup> "Cancion de Navidad". DdeB 26/XII/1901, OCII pàg.274.

like the alternations of an ever-changing wind over an Aeolian lyre, which move it by their motion to ever-changing melody. But there is a principle within the human being, and perhaps within all sentient beings, which acts otherwise than in the lyre, and produces not melody, alone, but harmony, by an internal adjustment of the sounds or motions thus excited to the impressions which excite them."<sup>1</sup>

La distinció de Shelley entre melodia i harmonia és més sofisticada que el ritme de Maragall, però la idea de l'origen extern del ritme i del paper passiu del poeta, sobre el qual aquell actua, és fonamentalment la mateixa. Maragall no va ser l'únic, entre els teòrics del moment, a formular aquest paper passiu; com a mínim pel que fa al ritme, alguns teòrics francesos, com els de l'escola naturista, que abans hem esmentat, també defensaven aquesta passivitat... i també seguien Shelley!

"Dans le dynamisme universel, le poète est donc une simple force de la nature, et comme tel est soumis aux lois physiques des âmes; les normes qui règnent sur le monde sont celles encore qui ordonnent son oeuvre. La volonté et son caprice ne doivent en rien le troubler. Il est analogue à une harpe éolienne où s'orchestrent, d'eux mêmes et harmonieusement, tous les accents et la gamme des innombrables sonorités."<sup>2</sup>

Tot i la insistència dels poetes finiseculars, a França i aquí, a diferenciar-se, com en el cas del Naturisme, en diverses escoles (insistència inútil, perquè acabaran sent tots considerats igualment simbolistes), una preocupació tenen en comú, i és la de la renovació mètrica. Maragall també en participa, i la discussió que planteja a l'Elogi, de fet, és un dels punts fonamentals del moviment simbolista: la renovació de la poesia ha de passar per una renovació mètrica, que implica la recuperació de la irregularitat, el rebuig de la rima, i la consecució d'efectes sonors especials, que els simbolistes, amb força optimisme, associen amb la música. És el que planteja, entre d'altres, Verlaine i el que els

---

<sup>1</sup> SHELLEY Shelley's Poetry... pàg.480 "L'home és un instrument sobre el qual es porten una sèrie d'impressions externes i internes, com les alteracions d'un vent sempre canviant sobre una lira eòlica, on provoquen, amb el seu moviment, una melodia sempre canviant. Però hi ha un principi en el ser humà, i potser en tots els sers sensibles, que actua de manera diferent que amb la lira, i que produeix no només melodia, sino harmonia, gràcies a un ajustament intern dels sons o moviments així provocats amb les impressions que els provoquen.

<sup>2</sup> LE BLOND Essai... pàg.120-121.

seus incomptables seguidors s'apliquen a aconseguir.<sup>1</sup>

La relació entre ritme i ontologia (o metafísica) no és exclusiva en Maragall. Octavio Paz la troba en els fonaments de tota la poesia modernista:

"El modernismo se inició como una búsqueda del ritmo verbal y culminó en una visión del universo como ritmo."

Això, segons Paz, és un dels fonaments del messianisme modernista:

"El ritmo poético no es sino la manifestación del ritmo universal: todo se corresponde porque todo es ritmo. (...) La primera consecuencia de estas creencias es la exaltación del poeta a la dignidad de iniciado: si oye el universo como un lenguaje, también dice al universo. En las palabras del poeta oímos al mundo, al ritmo universal."<sup>2</sup>

Un dels pocs crítics contemporanis de Maragall que es va preocupar de llegir-se'l amb rigor, sense entrar en discussions sobre l'espontaneisme, deia, a propòsit de la seva poesia:

"El defecto capital que ofrece la poesía en las escuelas de última hora, muy dignas de simpatía y de estudio, por más que no siempre acierten, es, aparte de cierta insinceridad romántica y de un excesivo amor a lo extraño en el fondo, una tendencia a lo inarmónico en la forma que suele explicarse por el deseo de no ser simétrico, regular, monótono, del antiguo sistema. (...) En la obra de Maragall, lo que son defectos que no bellezas de la escuela, se hallan también, y hay aquí a veces algo de obscuridad, más allá algo que hiera al

---

<sup>1</sup> La bibliografia sobre el moviment simbolista és, a hores d'ara, molt difícil d'abastar. Per al que volem explicar, creiem que ens basta encara l'anàlisi de Anna BALAKIAN. El movimiento simbolista. Madrid: Guadarrama, 1969, especialment el capítol intitolat "Verlaine, i no Rimbaud", on s'estableix que les principals investigacions mètriques provenien sobretot del primer. Sobre la influència de Verlaine a la literatura en llengua castellana vegi's Rafael FERRERES. Verlaine y los modernistas españoles. Madrid: Gredos, 1975, que situa el moment àlgid de la seva incidència entre 1893, data del seu descobriment per Darío, i 1905. Sobre la preocupació pel vers "impair" de què parla Verlaine a la seva "Art poétique", de 1882, O.Paz observa que el modernisme va suposar una revolució mètrica i alhora "un regreso a la verdadera tradición española: la versificación irregular rítmica". Octavio PAZ. Los hijos del limo. Barcelona: Seix Barral, 1974. pàg. 132.

<sup>2</sup> Octavio PAZ. Los hijos del limo. pàg.67 i 133 respectivament.

oído."¹

Maragall, efectivament, amb la seva poesia havia intentat efectes que els vers-libristes francesos estaven experimentant en aquell moment. Caldria estudiar fins a quin punt ella era conscient, en les seves provatures, de formar part d'un moviment més vast. És indubtable, però, que un crític amb formació acadèmica i àmplies lectures, com R.D.Perès, no podia deixar d'observar que si els versos de Maragall tenen "algo que hiere al oído", no és perquè no en sàpiga: és perquè hi ha una "tendencia a lo inarmónico", "el deseo de no ser simétrico" característics de la poesia del moment. És simptomàtica, en aquest sentit, la reacció d'un altre poeta, també de bona formació acadèmica i d'amples lectures, com és Costa i Llobera, davant el vers-librisme, en la repetidament esmentada conferència de 1904, a l'Ateneu de Barcelona. Hi ataca "aqueixes irregularitats immotivades, aqueixes sortides de compàs arbitràries, aqueixes barreges de versos que no lliguen, aqueixes ratlles desiguals per compte de versos..." Si es desitja innovació i llibertat de moviments, ell té la solució, ben fàcil: "Quina combinació més franca i lliberta que la silva?"²

És una proposta ingènua o deshonest. La silva no és la forma més "franca i lliberta" (com no ho és tampoc, posem per cas, el "vers mêlé" de La Fontaine): és una combinació variable de metres tradicionals (de sis i deu síl.labes). El vers lliure³ és un vers sense regles, ni d'estructura ni d'agrupament. La seva qualitat de vers li ve donada per la seva capacitat d'establir-se en estructures rítmiques perceptibles, sense necessitat d'acollir-se a cap forma mètrica convencional. En el vers lliure, el lector té un paper fonamental en les decisions sobre dièresis, sinalefes, puntuació, fins i tot rimes. És només secundàriament que aquestes operacions esdevenen, i no sempre, formes

---

¹ R.D.Perès "El movimiento literario en Cataluña" La Lectura núm.4, IV/1901, pàg. 43-50. El crític hi ressenya Visions & Cants.

² COSTA I LLOBERA Obres completes pàg.443.

³ Segueixó Jean MAZALEYRAT i MOLINIÉ, Georges. Vocabulaire de stylistique. Paris: P.U.F., 1989. s.v. Vegi's també G.S. FRASER. Metre, Rhyme and Free Verse. London: Methuen and Co., 1977. pàg. 71 i ss. Fraser insisteix en la importància que, per a l'autor del vers lliure, té la pausa i la consegüent "escansió visual", que determina el que aquí denominem "poesia per a lectors" i no "per a oients".

mètriques conegudes, perquè aquestes ja cobreixen la major part de combinacions possibles. En confondre el vers-librisme amb la silva, Costa desautoritza la revolució poètica que s'està duent a terme amb un argument característicament reaccionari, amb què tota innovació es descarta com a cosa ja vista. No és sorprenent aquesta reacció de Costa i Llobera: al cap i a la fi, portava gairebé trenta anys a l'ofici. El que és sorprenent és que, supeditant les conviccions estètiques a les ideològiques, li fessin cas autors joves destinats a portar a terme aquestes innovacions que ell rebutjava

Gosem assegurar que Maragall, en la seva recerca pràctica i en la seva formulació teòrica, està defensant aquesta revolució mètrica precisament. La seva formulació, ho hem vist en analitzar el capítol IX, és indubtablement confusa, per diverses raons. En part, no acaba d'entendre el que ell mateix està defensant, ni tal sols sap com s'anomena; tot plegat no és gaire estrany, si tenim en compte les discussions que els mateixos teòrics del verslibrisme tenien entre ells, i la multiplicació d'escoles en què es dividien.<sup>1</sup> En part, persona moderada sempre, dubta davant la seva pròpia audàcia. En part, les seves innovacions topen amb les seves mateixes crides al retorn a les formes populars. Ara bé, si hi ha una forma que dona per acabada una tradició mètrica mil·lenària, aquesta és el vers-librisme, que reconeix, per primer cop, la primacia de la paraula impresa sobre la paraula recitada, una primacia que feia segles que s'havia establert, però que els poetes i els lectors s'entestaven a ignorar. Amb el vers lliure, decidim que el vers és vers perquè el veiem escrit, però és un vers impronunciable: és una poesia per a lectors, no per a oients. I amb això, la poesia popular s'allunya definitivament.

### 10.3.3. Un model per al poeta: la poesia popular

Maragall considera la poesia popular com el resultat anònim d'una doble elaboració: primer, imitació; segon, transformació en un doble sentit: oblits i afegits. Les seves opinions sobre aquest tipus de poesia les havia anat exposant en nombrosos articles. Comentant un concurs convocat per donar lletra a Els segadors, nota la paradoxa que un poema popular no es pugui transformar en una direcció determinada voluntàriament (en aquest cas, un programa), però que alhora no pugui deixar de transformar-se. D'una banda, "un canto nacional (...) es el alma de un pueblo que (...) expansiona algo

---

<sup>1</sup> Vegi's Pierre MARTINO. Parnasse et symbolisme. Paris: Armand Colin, 1970. pàg. 130 i ss.

inmanente con su espíritu al través de los siglos." D'altra banda, la inspiració de l'art popular "suele ser tan compleja como la vida del pueblo que la produce adaptándola y adaptándose." <sup>1</sup> Aquest procés de transformació és descrit en una de les evocacions líriques, a mig camí entre la narració i el poema en prosa, que va anar publicant a la Il·lustració Catalana durant l'any 1904. El narrador s'imagina ser autor d'una cançó, destinada a un amor llunyà, que es va transformant a mida que "un vell d'aquests que van cantant pel món" la passeja arreu; així esdevé "forta/ dolça/ llagrimjant/ bàquica/ pura/ voluptuosa/ sempre vella i sempre nova", fins que arriba a la destinatària. Després, de matinada, al narrador li sembla sentir una cançó sota la seva finestra. Ja despert, el dia següent, s'informa que és "una cançó rossellonesa del poble":

"Mes joestic que era la somniada cançó del somniat amor juvenil que em tornava transformada. I he cregut que tots vivim més del que sembla en realitats misterioses..."<sup>2</sup>

El procediment recorda el "déjà vu", característicament simbolista, que havíem vist a "Sensaciones de otoño", i això explica la conclusió sobre les "realitats misterioses". Però el que ens interessa destacar aquí és com Maragall vol mostrar que crear cançó popular és encara possible perquè el mecanisme que la forma no ha desaparegut.

La poesia popular era, per als catalanistes, una peça fonamental de la seva campanya de sensibilització nacional, i, entre les formes populars, la sardana n'era un element clau. Maragall va participar-hi amb entusiasme de bon començament: el seu poema La Sardana s'havia fet popular entre els mitjans catalanistes des del 1894.<sup>3</sup> Però també va preocupar-se pel vessant teòric de la literatura popular, possiblement per influència de Pijoan que, arran de les seves estades al Montseny a partir de 1901, s'havia interessat per les cançons populars, un interès que es reflecteix a la correspondència que

---

<sup>1</sup> "«Los segadors»" DdeB 27/IX/1899, QCII pàg.587.

<sup>2</sup> "Cançó" Il·lustració catalana 18/II/1904, OCI pàg.696.

<sup>3</sup> Sobre l'èxit d'aquest poema, vegi's la carta a Roura del 13/IX/1894 (l'he comentada a Lluís QUINTANA TRIAS. "Tres cartes inèdites de Joan Maragall." Per a la política cultural catalanista, especialment en la reivindicació d'una cultura popular, vegi's Joan Lluís MARFANY. "«Al damunt dels nostres cants...»: nacionalisme, modernisme i cant coral a la Barcelona de final de segle." Recerques. 19 (1987). pàg. 85-114.

mantingué amb Maragall a partir de 1902.<sup>1</sup>

Poc després, la revista Catalunya va començar una campanya de recopilació de folklore que va culminar en un número monogràfic de febrer de 1904.<sup>2</sup> Un dels folkloristes, Valeri Serra i Boldú, va decidir recollir després el seu treball en un volum i va demanar-ne un pròleg a Maragall. Aquest el va publicar, en forma de carta oberta, al número 25-26 d'aquesta revista el mateix any.<sup>3</sup> Maragall hi exposa la seva teoria del doble camí: oblit i transformació. Els anònims autors del recull són contrastats favorablement amb Plato, Petrarca i, no cal dir-ho, amb els "fabricants de frases buides". Alhora, el prologuista mostra la seva confiança en la pervivència del mecanisme creador de poesia popular:

"¿No veu que el poble no se'n pot estar de cantar a la seva manera, baldament l'envaeixin totes les males forasteries que es vulga? Ja se'n desempallegarà, quedant-se'n sols el que li convinga."<sup>4</sup>

En d'altres llocs explicarà quines poden ser aquestes "males forasteries". Vegem-ho per exemple a "La sardana y el género chico"<sup>5</sup>:

---

<sup>1</sup> Vegi's Anna Maria BLASCO. Joan Maragall i Josep Pijoan... pàg. 64 i ss.

<sup>2</sup> Per a aquestes dades, vegi's Jaume AULET. Josep Carner i els orígens del Noucentisme. Barcelona: Curial, 1992. pàg. 155 i ss.

<sup>3</sup> "A D.Valeri Serra y Boldú" Catalunya núm.25-26. Novembre-desembre de 1904. pàg.87-91. Aquesta carta va servir de pròleg a l'edició del llibre Cançons de Pandero. Cançons de Ronda. N'hi ha una edició facsímil a José J.de Olafeta, Editor, amb pròleg de Josep M.Crivillé (Palma de Mallorca, 1982). Crivillé dóna la data de 1907 per a la primera edició (pàg.6). J.Aulet (Josep Carner... pàg. 157) dóna la data de 1906, més versemblant, perquè hi afageix la notícia d'una ressenya de Carner de juliol de 1906. A l'edició facsímil, el text de Maragall apareix signat l'1 de desembre de 1903, error obvi, perquè es va publicar per primer cop el desembre de 1904. A les OC apareix la data de 1906.

<sup>4</sup> "A D.Valeri..." OCI pàg.826.

<sup>5</sup> DdeB 12/IX/1905. OCII pàg. 696-698. Per a les opinions de Maragall sobre la zarzuela recordi's el precedent de L'alegría que passa (1898) de Rusiñol, emmarcat en "la campanya regeneracionista contra el género chico, el flamenquisme i l'espanyolització de la societat catalana, on convergeixen els interessos de modernistes i catalanistes": Margarida CASACUBERTA. "Santiago Rusiñol i el seu mite: d'autor modernista a autor de moda." dins El Modernisme. Ed. A. GARCIA ESPUCHE. Barcelona: Lunwerg, 1990. I. pàg. 99-106.

"Andando, andando, por estos campos donde vivo, encuentro gentes por el camino que me saludan y me hablan: son gentes del país, de aire bondadoso como el paisaje. ¡Qué delicia de revelación la dé esta profunda unidad de las tierras con sus hombres!"

Es tracta, és clar, d'una "revelación", però la coincidència amb les teories positivistes sobre les afinitats entre la terra (el milieu) i els homes (la raça) és clara. És el primer pas per veure si aquests dos elements influeixen en la producció cultural del país.

"Esta tarde de domingo, al ir a la fuente, ya de lejos he oído la sardana: una oleada de sangre y alegría me ha subido al rostro. ¿Qué tiene esta danza, esta música para todo pecho catalán, que así lo inmuta? ¿Es algo también del alma del paisaje?"

Són preguntes que no tenen resposta explícita, però la implícita hi és òbvia: hi ha evidentment una relació de causa i efecte entre paisatge i sardana; per demostrar-ho, l'articulista contrasta aquesta música amb una altra, que sent el mateix dia:

"Por la noche he ido al teatro: género chico. También hacía mucho tiempo que no lo había visto, y también una oleada de sangre me ha subido al rostro, pero era de vergüenza. En este dulce país tan verde y suavemente amontañado, ese tristísimo género chico, hijo de aridez y funesto ensimismamiento, es una horrible profanación. (...) Ciertamente que tiene un sabor, y bien vivo, y bien de su tierra: es verdaderamente un arte nacional: toda la vida de un pueblo hay en él, sus hombres y sus mujeres, su alegría y su tristeza, su juicio y sus pasiones; pero aquella alegría no es nuestra alegría, aquella tristeza no es nuestra tristeza".

Que la zarzuela és un art nacional sembla indiscutible; el que no sembla tan clar és que aquest art correspongui a aquest país. La relació entre medi ("dulce país tan verde y suavemente amontañado") i manifestació artística (sardana) es regeix per una llei inqüestionable; violentar-la, imposant-hi un art diferent ("ese tristísimo género chico, hijo de aridez y funesto ensimismamiento") és una "profanación", denominació que eleva aquella llei a sacrament.

Hi ha un segon problema: aquesta profanació només és acceptable per a pobles forts, però no per a

"nuestro pueblo [que] está empezando su vida de pueblo moderno, y tan empezándola está,



que todavía no ha podido producir sus clases directoras, y en un pueblo así, indefenso, un arte de decadencia como éste, que le llega además con el prestigio de una superioridad, puede viciar para siempre la fuente de su vida".

Aquest article, sens dubte, s'inscriu dins d'una política cultural en què es tractava de dur la catalanització del país fins als últims extrems, aquells que solien deixar abandonats els intel·lectuals: les cançons de moda, les melodies que es xiulaven pel carrer, el folklore viu. Però a més, a poques setmanes de les eleccions legislatives de l'octubre de 1905, que acabarien donant el triomf als catalanistes, l'article sembla inscriure's de ple dins d'una campanya política concreta. Observem, finalment, com Maragall argumenta amb dues teories que a l'època conservaven cert predicament, però que actualment queden força desautoritzades. Una és el positivisme de Taine, que en d'altres llocs ell mateix discuteix<sup>1</sup>, i les teories sobre el caràcter racial entès com a "emanació espiritual de la terra mateixa"; l'altra, és una concepció de la poesia popular, provinent del romanticisme, que a l'època els investigadors ja havien desaconsellat.

En efecte, les opinions de Maragall sobre la poesia popular no són gaire originals. La distinció entre una poesia culta, artificial, i una altra de popular, natural, ja prové dels Schlegel, possiblement via Milà. De fet, Maragall sembla seguir Milà tothora, fent-ne però una interpretació personal.<sup>2</sup> En efecte, Milà havia treballat sobre les mateixes idees que exposa Maragall (origen anònim, oblitats i afegits, etc.) però va acabar demostrant, primer, que la depuració es feia sovint en detriment de la simplicitat i el primitivisme. A més, Milà va matisar sovint les afirmacions de Herder. Aquest havia estat

"el primer a reconèixer obertament el poder regenerador de la poesia popular, en un sentit molt ampli, i a concebre-la com a encarnació de l'ànima del poble que les crea."

Milà, en canvi,

---

<sup>1</sup> Maragall cita elogiosament el pròleg de Clarín a Los héroes de Carlyle; on aquest darrer, portador de "misticismo", és oposat a Taine, positivista i "envejecido". ("La nueva generación" DdeB, OCII pàg. 347)

<sup>2</sup> Per a les teories de Milà seguiré Manuel JORBA. Manuel Milà i Fontanals, crític literari. Barcelona: Curial/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1991, especialment pàg. 125 i ss.

"no admet en termes absoluts la producció poètica col·lectiva, que és certa només entesa com a modificació de petits detalls de les cançons: predomina, així, el concepte d'autor únic, mogut per afecció al gènere o al lucre."<sup>1</sup>

Maragall, de fet, més que seguir Herder, com hem vist que feia en el cas de les observacions sobre el ritme, segueix Milà però l'adapta als seus interessos: recull el concepte de creació individual ("aquells moments de geni poètic que no hi ha home que no tingui"), però insisteix en "l'esperit comú del poble".

---

<sup>1</sup> Manuel JORBA. Manuel Milà i Fontanals, crític literari pàg. 135 i 137.

#### 10.4. Recapitulació

L'esquema argumentatiu d'aquest Elogi parteix d'una exposició teòrica molt general sobre l'home i el món; a través de concrecions successives, s'hi parla de la Bellesa i l'Art, fins arribar a la Poesia. Les seves disquisicions filosòfiques inicials no s'aparten gaire de les fórmules comunes a la filosofia acadèmica del moment: romanticisme alemany, dogma catòlic, algun aspecte positivista. L'aportació més original (en l'àmbit de la filosofia catalana, s'entén) és la lectura de Spinoza, autor prou conegut, de tota manera, per un Schelling, per exemple. De fet, la major originalitat de Maragall en aquest punt rau en la seva lectura personal i directa d'autors de molt pes en les doctrines estètiques més implantades: Plató, Spinoza, Goethe, Schiller, Jean-Paul.

Maragall és més modern en la seva concepció del fenomen artístic, i en l'estudi dels fonaments de la bellesa. Aquí, s'integra plenament en els moviments més innovadors del modernisme, amb la seva recerca de la síntesi i la suggestió, i amb l'interès per fenòmens com l'"ennui", el "déjà vu", i, en general, per la reivindicació del neo-espiritualisme. Aquí també destaca la seva preocupació per conèixer directament l'obra dels principals inspiradors d'aquesta renovació estètica: Emerson, Nietzsche, Wagner, potser Schopenhauer.

Però on Maragall se'ns presenta realment innovador és en la seva concepció del poema. Podem trobar-hi formulacions molta interessants: la superació de la dicotomia fons-forma, l'autonomia de l'obra d'art, la renovació rítmica... Les seqüeles d'aquest plantejament (fragmentarisme, abolicció dels gèneres, vers-librisme...) tindran un profund arrelament en l'art del segle XX. L'espontaneïtat, un terme clau, és producte de la definició de la paraula poètica feta a l'Elogi de la Paraula. La paraula esdevé poètica en determinades circumstàncies, involuntàries, sense deixar de pertànyer a la llengua comuna al poeta i el seu lector. Un plantejament més rigorós potser hauria dut Maragall a integrar les seves propostes en la crítica estilística; cal tenir en compte, però, que va morir quan encara estava corregint aquests escrits.

Altres fórmules resulten més desafortunades. La reivindicació de la "sinceritat", és a dir, el rebuig de la correcció tècnica i de la reelaboració, és un absurd al qual l'arrossega la radicalització de certes postures romàntiques; absurd que, afortunadament, ell no va practicar mai del tot. El plantejament de la puresa, un terme que tindrà molt de predicament en la poètica post-simbolista, queda confús i sense gaire utilitat. La

reivindicació de la poesia popular no resulta gaire útil tampoc: parteix d'un concepte acientífic i resulta contradictòria amb d'altres propostes seves.

## 11. Lectures de l'Elogi de la Poesia

### 11.1. Els contemporanis

Els lectors de l'Elogi de la Poesia, l'any 1909, probablement no havien oblidat l'impacte provocat per l'Elogi de la Paraula sis anys abans, i és per això que la major part de les anàlisis publicades entre 1909 i 1911, en comentar l'assaig publicat per Baxariás, tenien presents, tot i que no ho fessin sempre explícit, algunes de les idees de la conferència de l'Ateneu, així com d'altres escrits maragallians que havien tingut un fort impacte, com la conferència llegida al Primer Congrés de la Llengua catalana, el 1906, que hem comentat en estudiar les opinions de l'autor sobre la diversitat dialectal.

El lligam entre els diferents Elogis també el dona el mateix Maragall. La lectura de la correspondència amb Pijoan mostra com, en nombrosos punts, Maragall pretén resoldre, en l'Elogi de la Poesia, problemes que havia deixat oberts a l'Elogi de la paraula i que Pijoan li havia retret: la inconcreció del procés de creació "en cada cas y en cada persona", per exemple, o el concepte d'espontaneïtat.<sup>1</sup> La correspondència amb d'Ors demostra com Maragall, al començament, concebia l'Elogi de la paraula com a un precedent de l'Elogi de la poesia ("Lo de l'Elogi de la Paraula potser s'hauria de remanier; potser virtualment ja està en la confessió de Poesia"); també indica com l'autor es resistia a donar als seus assaigs un títol excessivament "teòric", com li proposava d'Ors, que hauria llegit els articles de "La Lectura" de manera semblant a la que aquí anem proposant: com a un nucli de reflexions teòriques, prou sistematitzades per figurar en una col·lecció de filosofia. Les resistències de Maragall poden deure's a una repugnància a admetre la possibilitat que ell també s'hagués "definit" en poesia; la manca o la pèrdua de les seves rèpliques a d'Ors ens impedeixen de saber si va desautoritzar explícitament aquesta lectura.

A la nostra anàlisi de les "idees" de l'Elogi de la Poesia hem mostrat com poques d'elles són absolutament noves el 1909; podem afirmar, doncs, que algunes polèmiques aparegudes abans d'aquest any ja es poden considerar com a integrades en la discussió sobre les idees que conformen l'Elogi... Si recuperem la terminologia proposada abans, diríem que l'any 1909 no hi ha tanta "distància estètica" perquè les grans línies de l'assaig

---

<sup>1</sup> J.Castellanos "Josep Pijoan..." pàg.XIX i ss.

ja havien estat esbossades per l'autor... o pels seus contrincants, que n'havien acabat fent una caricatura. Un exemple clar n'és la polèmica sobre les característiques que havia de tenir un art nacional, originada per unes conferències de Brossa, a l'Ateneu, el novembre de 1906.<sup>1</sup> Les discussions es van complicar amb nous elements, provocats en part perquè la resposta va provenir de gent com Maragall. En efecte, aquest havia estat dels primers a intervenir contra Brossa, amb l'article "Entenem-nos", on, contra els qui volien obrir-se a Europa, denunciava que:

"encara no hem tingut cap artista que enfondís prou en lo popular propi per arribar-hi a trobar i a fer-hi sentir l'ànima universal que hi ha al bell fons: com Schumann, com Schubert, com Grieg... (...) En art és perillós o pueril el dir: ara ha d'anar tot cap aquí o ara ha d'anar tot cap allà: perquè l'espontaneïtat és la seva suprema llei i la vivor la seva major virtut. I per a fer art viu cal arrelar-lo en terra."<sup>2</sup>

Hi ha, en la preocupació de Maragall, un cert aire unanimitat, que es corrobora amb la denúncia que més endavant fa de "les nostres tarasconades" i la seva descoberta del "casticisme". En tot cas, la reivindicació que hi trobem de l'espontaneïtat, concepte que el 1906 ja havia estat divulgat, permeté introduir nous elements a la discussió. Ha estat assenyalat com aquesta polèmica sobre el nacionalisme en l'art va acabar esdevenint una polèmica sobre l'espontaneïtat, i com és prou significatiu que es desenvolupés en El Poble català:

"El Poble català amb els seus col.laboradors de més relleu, ve a significar, al capdavall, un intent de trobar nous camins per a un catalanisme progressista entre, per una banda, la pressió d'un republicanisme anticatalanista com el propugnat per Lerroux i, per l'altra, l'hegemonia cada vegada més important dins del món catalanista exercida per la Lliga

---

<sup>1</sup> Sobre els qui van intervenir en la polèmica i les seves característiques vegi's Joan Lluís MARFANY. "Jaume Brossa: algunes dades noves." Els Marges. 35 (1986). pàg. 55-67.

<sup>2</sup> La Veu de Catalunya 22/XI/1906. OCII pàg.764. Maragall ja havia mostrat la seva preocupació pel provincianisme i el desarrelament en una ressenya de, precisament, Déracinés, de M.Barrès: "La energia nacional" DdeB 18/XII/1897. OCII pàg.533-535.

Regionalista, de dretes, centralista..."<sup>1</sup>

Fixem-nos, per exemple, en com Manuel de Montoliu, a "Puntualisant", un article publicat a El Poble català el 04/XII/1906, respon a Maragall:

"Com es que ell, antic preconisador de Nietzsche i de Tolstoi (...) ara se'ns mostra davant de tots els joves pres d'un pànic inexplicable, reculant davan de les noves tendències, y no sols això, sinó oposant tot el seu gran prestigi, com un obstacle, a la corrent generosa de la nova generació?"

L'avinentesa de discutir sobre l'art nacional, porta Montoliu a parlar de la poesia popular i a criticar la defensa que en fa Maragall, perquè és un obstacle "contra l'esperit civilista":

"no h'hi ha de poesia anònima, malgrat no'n coneguem els autors. No n'hi ha de poesia, magrat no poguem a voltes desxifrarho, que no porti'l sagell de la majestat de l'individu, monarca absolut en el domini de la bellesa creadora."

És obvi que Montoliu li està fent a Maragall més retrets dels suscitats per "Entenem-nos" i que no només està dilucidant el concepte d'art nacional sinó també altres concepcions estètiques i polítiques, com el professionalisme de l'artista. Montoliu té presents opinions exposades per Maragall en d'altres llocs, per exemple, el pròleg ja esmentat al llibre de Valeri Serra i Boldú Cançons de Pandero. Cançons de Ronda; opinions corroborades tres anys més tard a l'Elogi de la Poesia.

Montoliu ja havia polemitzat uns mesos abans amb Maragall. Es pot citar, per exemple, el seu article "La deixa del geni grec" (El Poble català 07/IV/1906) on pretenia donar una versió objectiva sobre la "batalla del sonet":

"A l'amorfisme dels nostres poetes revolucionaris, s'oposa una important creuada del sonetisme empresa pels nostres joves parnassians."<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Assumpta CAMPS I OLIVE. Recepció de Gabriele D'Annunzio... pàg. 215

<sup>2</sup> Citat per Margarida ARITZETA I ABAD. Obra crítica de Manuel de Montoliu. Tarragona:

La repercussió que va tenir l'Elogi de la Poesia quan es va publicar es pot dir que fou important. El Poble Català evidentment va intervenir-hi perquè s'hi plantejaven temes que afectaven d'aprop la "política cultural", si se'ns permet l'anacronisme, que propugnava; però no va ser l'únic.

Sense intenció de fer una "recepció" d'aquest assaig durant els anys següents a la seva publicació, observarem algunes de les reaccions suscitées.

#### 11.1.1. L'exposició de la metafísica

J.Pérez-Jorba, en un prolix article, mostra els seus dubtes sobre el plantejament maragallià. La prolixitat (habitual en ell, d'altra banda) es deu aquest cop a les dificultats d'exposar un pensament clarament ateu en una publicació de l'època, ni que fos agosarada com El Poble Català:

"en mitg del seu amor per la poesia, [Maragall mostra] el desitg d'exposar la seva estètica sobre una base metafísica, pera donarli trascendencia, sinó consistencia; y yo trobo que s'apoya exclusivament en el pedestal de la teologia, imbuit d'esperit bíblic."<sup>1</sup>

En no gosar plantejar una crítica atea, el crític fa una disquisició llarguíssima per explicar de manera camuflada com la creença en Déu no és imprescindible per donar una estètica; en suport seu, apel·la a "els blasfems", com Nietzsche i la seva afirmació sobre la mort de Déu (del Zarathrusta), però el cita només en alemany i sense indicar la procedència de la citació.

En una altra ressenya al mateix diari, G.Alomar, en canvi, coincideix en aquest aspecte:

"En aquesta complacencia en la propia bellesa, reflecte de la bellesa contemplada, hi ha, pera mí, tot el secret de l'art."<sup>2</sup>

---

Publicacions de la Diputació de Tarragona, 1988. pàg. 28-29. Segons M.Aritzeta, Montoliu preténia distanciar-se de les dues postures extremes i situar-se en un punt intermig dominat per Costa i Llobera que, de passada, li havia donat el títol per a l'article.

<sup>1</sup> J.Pérez-Jorba "Tanda de conceptes marginals. A l'Alfons Maseras" El Poble Català 19/IV/1910.

<sup>2</sup> G.Alomar "Escolis marginals a l'Elogi de la Poesia" EPC 27/XI/1909.



### 11.1.2. El ritme

Els crítics que aquí seguim van adonar-se de la intenció renovadora que tenia Maragall en les seves observacions sobre el ritme. Així, Alomar, amb una punta d'ironia, destaca la despreocupació tècnica i la preocupació formal en el mateix autor:

"Curiós encara: en Maragall poeta negligent de la forma exterior, negligent de vers y d'eufonia, proclama aquí la forma com a gran secret de la bellesa: de la mateixa manera que ahir ell, idealista frenètic, elogiava la paraula."

Manuel de Montoliu es mostra crític amb les propostes plantejades, tot i reconeixent l'existència del problema que Maragall planteja:

"No hi ha necessitat de trencar cap llei de ritme, ni de destruir en cas contrari les nostres paraules. Ni una paraula, ni una expressió que "salti per damunt de la canal" deixa d'estar subjecta a una llei precisa, material de ritme del veritable poeta. (...) Aquest crit de boja independència que esclata en les teories mètriques de Maragall es per mi un signe revelador de un mal real en el que viu sense adonarsen la nostra poesia, potser desde fa sigles. Aquest mal no es altre que'l desacord y la contradicció que existeix entre la llei rítmica dels mètlllos admesos y usats avui per la nostre llengua y l'esperit o el ritme natural d'aquesta. (...) Tentatives de renovació s'han fet ja notar, sobre tot per part de l'esbart dels poetes mallorquins. Però qui serà el definitiu descobridor del ritme propi del nostre Verb?"<sup>1</sup>

Pérez-Jorba va una mica més enllà i creu descobrir en Maragall una tendència vers-librista que, segons ell, no porta res de bo:

"El ritme secular, davant la complicació del nostre esperit, se torna feble, imprecís, fins buit; pera emanciparnosen, cal sotmetrens a l'improvisació del ritme nou, ab la cultura del vers lliure, tant debatuda ja y de resultats, fins ara, tan escassos. (...) Si la paraula forta trenca'l ritme, no es una paraula rítmica o poética, y no pot expressar emoció, y, per consegüent, no s'ha de conservar en el vers, a pesar del criteri favorable den Maragall al seu ús."

---

<sup>1</sup> M.de Montoliu "Sobre l'«Elogi de la Poesia» I i II" El Poble Català 15/II/1910 i 1/III/1910.

Les crítiques fins ara esmentades van aparèixer en El Poble Català. Contrastem-les ara amb la d'un crític més equànim i que no està immers en les polèmiques culturals del moment, com R.D.Perès. Aquest destaca la modernitat de les propostes de Maragall, però s'apressa a mostrar l'actitud poc sectària de l'assagista; després, mostra les conseqüències, perilloses, segons ell, però en tot cas importants, que comporten aquestes propostes: fragmentarisme, brusquedat, mal gust...

"Este Elogi de la Poesia, especie de essay a la inglesa, es más bien que un simple elogio de un programa poético para los del oficio que estén de acuerdo con ciertas tendencias poéticas modernas; pero enunciado de tal modo que tiene no solo un valor estético real para todos, sino pronunciado misticismo, como he indicado. La forma sobria, sentenciosa, concentrada y sutil, casi bíblica a veces, y que no permite una lectura distraída, superficial, ayuda también a la impresión del conjunto. (...) Sin embargo tengo observado, no sin hondo pesar, que esta extrema pureza de emoción y sinceridad de expresión tienen un inconveniente: que se dan al público pedazos de poesía pura, purísima, pero que por presentarse desdudos del aparato oratorio, grato a las multitudes, no llegan a ellas (...) [Romper el molde antiguo] claro que sí, pero ese molde hay que romperlo muy hábilmente, con golpe de inspiración genial, no sin gracia y con detrimento del oído y del buen gusto, porque, de no ser así, mejor es sacrificarse a lo tradicional.<sup>1</sup>"

La major part de comentaristes, doncs, coincideix, alhora, a lloar la preocupació de Maragall per una renovació formal i a criticar la seva proposta concreta: els uns, com Montoliu, acusant-lo d'oposar-se al nou ordre promovent el desori anterior; els altres, com Perès o Pérez-Jorba, d'apuntar-se de forma irresponsable a les novetats mètriques. La coincidència en la reprovació va acompanyada de la disparitat en el judici. Una segona observació es pot fer si recordem el que crítics esmentats havien dit a propòsit de l'obra crítica o poètica de Maragall: pot semblar que es limiten a repetir, amb matisos, afirmacions fetes ben abans de 1909. En conjunt, tenim la sensació que aquesta part de l'Elogi de la Poesia no va representar per a cap d'ells una gran novetat.

---

<sup>1</sup> R.D.Perés "Literatura. En elogio de la Poesía" DdeB 09/XII/1909 pag.16675-6. El "es más bien que un" de l'inici sembla que hauria de ser "es más bien un", perquè introdueix una concessiva que no té continuació.

### 11.1.3. Espontaneïtat, sinceritat, puresa

La unanimitat dels crítics esmentats contra determinades propostes de Maragall és evident. Per Montoliu:

"Ell, poeta espontani per excelència, ha elevat a una fórmula abstracta, universal, aquesta seva espontaneïtat; y ab aquesta simplificació metafísica, absoluta de totes les menes (moltes d'elles irreductibles) de poesia humana, no veu que arriba a un ideal de panteisme poètic que, d'esser realitat, suposaria que tots els poetes serien iguals, un mateix poeta, el mateix Maragall multiplicat, y arribariem així a la negació de la individualitat, que es precisament la font més essencial de la poesia humana."

Pérez-Jorba critica també el que comporta l'espontaneïtat, no tant pel panteisme implícit, sinó pel paper passiu que s'atorga al poeta en el moment de la inspiració:

"L'emoció de la bellesa es la forsa més viva de l'art, no hi ha dubte; però això no vol dir que fora de l'estat "d'encís, tota voluntat sia vana". Un estat de pura emoció poètica no es el qui sempre produeix la vera poesia; sovint el poeta crea la veritable emoció de la poesia sense sentirsen penetrat; puig si es cert que l'encís prové d'una situació inconscient del nostre esperit, pera ferlo valdre se necessita indefectiblement de la col·laboració de la consciència."

Alomar sembla menys preocupat per aquestes qüestions, que no pas per l'oblit de la tècnica, el que nosaltres hem identificat com a corresponent al concepte "sinceritat":

"En Maragall es un poeta pur. Aquesta qualitat es el seu més gran defecte (...) en Maragall poeta no ha comprès que la poesia, ademés d'"inspiració", es "art", y per tant "tècnica", això és, dificultosa y esquerpa habilitat qui treballa sobre la rebeldia del lèxic, sobre la resistència de la paraula, perà treure "música". (...) En Maragall, qui no vol resignarse a saber versificar, es, per això, un fort poeta en prosa, dels més alts que jo hagi conegut"

La sortida d'Alomar (lloar Maragall com a prosista) és simptomàtica d'un fenomen que a aquestes alçades ja podem assenyalar: les precaucions que tots prenen per no ofendre l'autor de l'assaig. Hi ha una part de noblesse oblige, és clar, però també hi ha una part de sinceritat: Maragall té alguna cosa que els desconcerta, i Alomar proposa una

solució que, al llarg del segle XX, veurem repetida amb autors com Espriu.

#### 11.1.4. Poesia popular

Ja hem vist com Montoliu, el 1906, advertia contra el plantejament que de la poesia popular feia Maragall. En el segon dels seus articles sobre l'Elogi de la Poesia hi torna amb nous arguments:

"On és avui aquesta poesia «viva» popular filla de la imitació creadora del poble? Jo no la sé trobar enlloc. I és que acabem d'entrar en un cicle nou de la poesia catalana des del nostre Renaixement, i, per consegüent, estem en ple moment individual de poesia i els grans poetes no han tingut encara temps d'esdevenir carn de la carn i sang de la sang del poble."<sup>1</sup>

Tampoc Pérez-Jorba no veu enlloc aquesta poesia popular, i retreu a Maragall l'exemple del Dante.

"Me sembla que'n Maragall idealisa el "diví barbosseig" pera proclamar la supremacia o la "suprema escola" de la poesia popular, en la creació de ritmes de la llengua parlada. Y no es pas la senzilla visió popular la que'ns dona'l Dant. El seu poema es massa intel·lectual pera que tingui res del rudimentarisme popular. (...) tampoc creiem que la veritable senzillesa's trobi en el poble; es únicament filla de la més alta aristocracia del gust.

#### 11.1.5. L'autonomia de l'art

Hem indicat que Maragall, en reivindicar aquesta autonomia, suscitava una qüestió que no hauria de preocupar ja gaire els autors de l'època. Ara bé, a l'època s'estava debatent un nou model de política cultural, on l'artista havia d'ocupar un lloc específic. Aquest debat, però, no es va fer en els termes proposats per Maragall. Possiblement per aixó les ressenyes que esmentem no discuteixen gens les propostes concretes de Maragall, excepte, previsiblement, Alomar, que la reprèn des d'un punt de vista ben nou, oposat a Maragall. En efecte, trobem el crític mallorquí criticant l'autonomisme estètic i encaminant-se, de manera implícita però, cap a l'art engagé.

"Maragall proclama el desinterés com a norma de bellesa. Ens trobem al bell mitj de la

---

<sup>1</sup> M. ARITZETA relaciona aquest text amb d'altres articles posteriors de Montoliu com la ressenya que fa de les Vint cançons de Garcés. Obra crítica... pàg.86 i ss.

vella qüestió art per art - transcendentalisme. Us confesso que jo, transcendentalista impenitent, tindria qualque cosa que objectar a la fórmula "desinterés".

### 11.2. Després de 1911

A partir de la mort de Maragall, es va anar imposant, entre els crítics de la seva obra teòrica, una opinió resoludament negativa, matisada fins a l'infinit, entre d'altres raons perquè aquesta opinió es va anar expressant, paradoxalment, en el que havia de ser el gran monument crític a la seva obra: els pròlegs a cada un dels volums de les OC denominades "Dels Fills". Aquests pròlegs constitueixen un interessantíssim exemple de com l'interès per Maragall va anar evolucionant al llarg dels anys en què es van anar publicant (1929-1958); la llista de les presències i de les absències ens dona una mostra força precisa de la concepció que, de l'obra de Maragall tenien, no només els seus editors, sinó un sector determinat de la intel·lectualitat catalana. No és aquest el moment d'estudiar com el pensament conservador va anar elaborant una imatge de Maragall que va culminar en les festes del centenari del seu naixement i de la seva mort (1960-1961), ni de com es va intentar substituir per una imatge més progressista durant els anys seixanta. Observem de moment el que havien anat dient uns quants prologuistes. Gaziol, l'any 1931, per exemple:

"Les seves teories estètiques són, per mi, la part més feble, menys exemplar de la seva obra. Sembla mentida que haguessin arribat a pendre a Catalunya la importància que tingueren ara fa vint-i-cinc anys. El llegidor jove i una mica preparat que les repassi ara, hi trobarà amb estupor coses extraordinàries. Per exemple, la identificació de la suprema poesia amb el barboteig inconscient; l'afirmació que una llengua, en arribant a la seva plenitud ja no és apta per a l'expressió poètica; que la més gran poesia s'escriu «en dialecto, y gracias»; la proclamació de Gabriel y Galán, y Vicente Medina, com a poetes clàssics espanyols del segle XX, i l'exaltació dels dialectes, fins a l'atomisme, com a instruments incomparables de la més alta expressió verbal. (...) L'estètica de Maragall és bessona de l'arquitectura del Palau de la Música Catalana, de la política d'Els Segadors, de l'anhel de justícia social que es manifestava en els atemptats del carrer de Canvis Nous i el teatre

Liceu. Pura anarquia típicament indígena."<sup>1</sup>

Això segurament ens diu més sobre Gaziell que sobre Maragall. Gaziell fa referència concretament a 1906 ("vint-i-cinc anys abans"), però la data no creiem que tingui gaire importància. Al costat dels característics exabruptes antimodernistes del moment (que havien de durar encara trenta anys més), hi ha la barreja de comentaris ocasionals amb afirmacions sentencioses per tal d'elaborar un estereotip: és igual recordar el que deien de Medina els crítics més avançats de l'època, com Clarín, o el paper del barbousseig com a imatge de l'elaboració del poema. El que aquí ens interessa és la substància del que retreu Gaziell a Maragall: la incitació al desordre, el rebuig a l'acadèmia. És aquella identificació entre "espontaneistes" i "agramaticals" que trobàvem en Fabra el 1912, més caricaturitzada encara per Gaziell.

Vint-i-cinc anys després dels seus comentaris sobre l'Elogi de la Poesia, Manuel de Montoliu, en el seu pròleg corresponent, intenta una desqualificació suau de Maragall. Les teories de Maragall, ve a dir-nos, no s'aguanten perquè ell tampoc no ho pretenia. Es desfà així un malentès: no podem exigir a l'autor allò que ell no s'havia proposat.

"la teoria de Maragall sobre la Poesia i la Paraula com a matèria i forma de poesia, no és pròpiament una teoria (...). Ell no es proposa mai resoldre cap problema (...) en el terreny de l'abstracció intel·lectual. Aquestes teoritzacions, més que teories (...) no representen altra cosa que l'examen de consciència, la introspecció que un poeta (...) decideix d'efectuar al mig del camí de la seva vida."

Aquesta visió parteix d'una altra que ha tingut molt predicament tot i provenir d'algú que, només cinc anys després d'haver escrit això, hauria jurat precisament el contrari. Segons Montoliu:

"Aquests escrits catalans de Maragall (...) tenen l'avantatge, sobre molts d'altres d'ell escrits en castellà, de representar una expressió més pura, més espontània i més autèntica del seu

---

<sup>1</sup> "Caires de Joan Maragall". Pròleg al volum X de les Obres Completes (1931). Reproduït a OCI pàg.1186-9.

esperit."<sup>1</sup>

Afirmacions com aquestes havien esdevingut ja un tòpic des de molt abans; fixem-nos per exemple en el comentari de Ramon Maria Tenreiro, el 1913:

"el propio autor, cuando se traduce a si mismo, escribiendo en la lengua de Castilla sus artículos al DdeB o los Elogios con que se honraron estas columnas (...) está muy lejos de aquella ágil y viva facilidad (...) de la prosa catalana."<sup>2</sup>

Potser qui havia fixat aquest tòpic era Ors qui, en comentar el llibre Tria, en què Maragall s'havia traduït a si mateix articles publicats originàriament en castellà, hi destacava l'article "Sant Jordi, patró de Catalunya" (primera edició: DdeB 23/IVI1903):

"ja es comprèn que al nostre esperit li havia de mancar una condició de repòs fins al punt en què ha pogut llegir aquell famós article "Sant Jordi, patró de Catalunya" en la llengua que li era inevitable"<sup>3</sup>

Ara, aquesta "llengua inevitable" sembla que no sigui tan fàcil de determinar en els estudis teòrics: ha quedat clar, en aquest treball, que la traducció no anava sempre en la direcció català-castellà, i que la prosa catalana no sempre era més "àgil i viva" que la castellana, com sostenia Tenreiro.

Sens dubte, qui va instaurar un "horitzó crític" a l'hora d'estudiar Maragall va ser Ors, amb el seu pròleg al volum XXIII de les Obres completes. S'hi proposa una lectura definitiva del poeta, "posseïdors com som avui de la clau": Maragall era un panteïsta, i ho era perquè havia llegit Spinoza. Caricaturitzem, és clar, però no gaire més que d'Ors. Aquest panteïsmes es revela en tres aspectes: col·locar "l'ideal de la perfecció" al costat de "l'autenticitat de l'impuls"; "respectar en la castedat de l'instint, la divinitat de la natura", i

---

<sup>1</sup> M.de Montoliu "L'apòstol del recomençament". Pròleg al volum XIX de les Obres completes. Reproduït a OCI pàg.1239-1249.

<sup>2</sup> Ramon Maria TENREIRO. "Juan Maragall." La Lectura. Mayo (1913). pàg. 1-7. Opinions semblants es poden trobar a Josep Pla.

<sup>3</sup> ORS, Eugeni d'. Obra catalana completa. Glosari 1906-1910. pàg. 1048. La glosa és de maig de 1909.

provocar "l'absolució (...). No judicar, no triar, no excloure, fou en Maragall la norma suprema". Al final, el judici, definitiu, recorda les opinions de pròlegs anteriors:

"eres com un sant patriarca, però, sense adonar-te'n -ara ja n'havem esbrinat el com i el perquè-, parlaves i induïes els altres a parlar contra el Paraclèt."<sup>1</sup>

Aquesta imatge de Maragall va perdurar entre els seus estudiosos durant força temps. Observem, per exemple, el que en diu un estudi "clàssic", el de J.M. Corredor, on, amb moltes precaucions (mode interrogatiu, litote), es segueix desqualificant Maragall com a teòric:

"En la visió maragalliana de 'la paraula viva' i de 'la poesia pura' (...) ¿no hi havia algunes confusions que el poeta no podia suprimir precisament per la seva mateixa fidelitat al que ell entenia per 'expressió sincera del ritme intern de la bellesa'?"<sup>2</sup>

Pocs crítics, en canvi, van intentar llegir Maragall des d'una altra perspectiva. No pels seus errors teòrics, que és tant com dir per la seva desviació d'una norma, sinó per les aportacions que havia intentat fer a una sèrie de problemes que estaven plantejats i que altres teòrics del moment no havien sabut resoldre. No tant els referits a qüestions com l'autonomia de l'art o la metafísica de la percepció estètica, sinó els que tractaven la distància entre emoció i expressió, la distinció fons-forma o la necessària reforma de la mètrica. Entre els qui van canviar de perspectiva trobem Riba o Manent.

No és que aquests dos crítics no s'adonessin de l'existència de propostes impracticables. Riba va indicar, per exemple, que el mètode maragallià probablement no era el millor:

" [Maragall] consideró el sentimiento y la sugestión de la buena, de la probada poesía, y de la suya más que de la ajena (...) y no se propuso lo que acaso en rigor debía, o sea investigar lo que es el poema y cómo se hace el poema, así cruda y simplemente (...). Como poeta, en verso y en prosa, trabajó igual que todo el mundo: esperando lo auténtico,

---

<sup>1</sup> Eugeni d'Ors "Signe de Joan Maragall en la història de la cultura". Pròleg al volum XXIII de les *Obres Completes* (1936). Reproduït a *OCI* pàg. 1253-1261.

<sup>2</sup> Josep M<sup>a</sup> CORREDOR. *Joan Maragall*. Barcelona: Aedos, 1960. pàg. 104.



saliendo a su encuentro, valorando lo que recibía o topaba, meditando o corrigiéndose (...)"<sup>1</sup>

Les contínues mostres de "sinceritat" són més aviat dubtoses: "ahí están a la vista sus manuscritos conservados", recorda Riba. També Manent ha destacat com , amb el seu rebuig a la correcció i a la revisió,

"Maragall divergeix de Maritain, John Press i Robert Graves, que creuen en la necessitat d'una fase conscient de la creació poètica: aquesta activitat deliberada ha d'interpretar i desplegar el do inicial de la inspiració."<sup>2</sup>

Ara bé, tan Riba com Manent, tot i que es distancien clarament d'algunes propostes maragallianes, saben veure en els seus assaigs alguna cosa més que no pas meres proclames espontaneïstes. El perquè d'aquest tomb crític no el podem pas analitzar aquí. Ja hem esmenat l'intent de Riba de situar Maragall dins la tradició romàntico-simbolista.<sup>3</sup> El cas és que Riba dedica una atenció continuada a l'obra de Maragall des dels anys 30 fins a la seva mort. Ja el 1930, davant la dualitat espontaneïtat-sinceritat, Riba en mostra el seu caràcter contradictori: a la ressenya sobre la correspondència Maragall-Roura hi troba

"netament plantejat -als nostres ulls, no als seus- el conflicte íntim d'on havia de vibrar tota la seva obra (...): volem dir el conflicte precisament entre espontaneïtat i sinceritat."

Si l'entendem bé, aquest conflicte, per Riba, queda reflectit en el contrast entre el Roura viatger i el Maragall sedentari, en un temps on "tot d'efusions espiritualistes i de teòriques vel·leitats anarquitzants es barrejaven furiosament amb el més ingenu deixar-se dur, en la pràctica, per les delícies burgeses de la Barcelona de cap als noranta"; i reflecteix, alhora, un altre conflicte entre el "fantasieig" del poeta i la seva "indolència",

---

<sup>1</sup> Carles RIBA. "Juan Maragall." dins Obres completes. Ed. E. SULLA. Barcelona: 62, 1986. 4. pàg. 278. Aquest assaig, de 1953, és traducció i ampliació de "Per què he votat Joan Maragall".

<sup>2</sup> Marià MANENT. Poesia, llenguatge, forma. Barcelona: 62, 1973. pàg.35. Forma part d'un article, "La poètica de Maragall", que va aparèixer publicat per primer cop a Criterion, núm.4, 1960.

<sup>3</sup> Joaquim MOLAS. "Segona història del modernisme." dins El Modernisme. Ed. A. GARCIA ESPUCHE. Barcelona: Lunweg, 1990. pàg. 27-31.

entre els seus anhels i la realitat. Concretat en la seva teoria poètica,

"tot el que d'espontani, d'anhel infinit i insatisfet de realitats feia força de dins seu cap enfora, esdevindria, pel miracle de l'expressió, una pura realitat redimida, una sincera o sencera -el mot és el mateix- actualitat".<sup>1</sup>

Vist així, el plantejament de Maragall és impossible o obvi, perquè, com a mínim, dues de les tres condicions o bé són inconciliables o bé són banals. Riba ens proposa potser que no considerem aquests dos elements com a condicions que actuen harmònicament en l'elaboració del poema, sinó com a condicionants que mútuament es dificulten dins de l'obra de Maragall. Una dualitat semblant ha estat observada per J.Fornell:

" [A l'obra de Maragall] sobretot en la poètica, es troben fenòmens produïts per abmdues forces anímiques (dionisme-apol.linisme, romanticisme-classicisme, inquietud-sentiment); però, en les Notes autobiogràfiques sols s'hi descobreix una sola inclinació espiritual: el romanticisme és qui francament s'emmena l'ànima de l'autor."<sup>2</sup>

Ja Riba va observar que la teoria de la paraula viva tenia poc d'original, i que estava més a prop de Valéry i de Goethe del que molts (fins i tot el mateix Maragall) pensaven; la seva conclusió és clara:

"según se ve, todo en esta teoría de la palabra viva es obvio, y de experiencia común a cuantos poetas han procedido con un mínimo de conciencia en el ejercicio de su divino arte. (...) Quiero decir que sin duda no valía la pena dar tanto rodeo para llegar a lo mismo: o sea a la condenación de la facilidad y la elocuencia en verso, al aprecio de las virtudes mágicas, o, según la terminología de los simbolistas, musicales del lenguaje, y al discernimiento, suponiendo que sea, no ya posible, sino estéticamente justificado, de lo que en un poema es

---

<sup>1</sup> Carles RIBA. "Les cartes de Joan Maragall a A.Roura." dins Obres completes. Ed. E. SULLA. Barcelona: 62, 1986. 3. pàg. 54-61. La ressenya va aparèixer a La Publicitat (11 i 20/III/1930) i, posteriorment, a la recopilació Per comprendre (1937).

<sup>2</sup> J. FÓRNELL. "Maragall. La seva personalitat poètica." Revue Hispanique. L (1921). pàg. 17.

poesía pura o simplement elemento estructural."<sup>1</sup>

Pot semblar desolador haver fet tants esforços per trobar-nos amb una teoria "òbvia" però quedem ja molt lluny (i sense possibilitat de retorn, ens sembla) d'aquella desqualificació orsiana. Maragall, de segur, s'hauria estalviat molta feina si hagués sabut el que altres teòrics estaven elaborant al mateix temps que ell, amb més instruments i amb més destresa per a la teorització. Però, certament, no desbarrava. Ens ho confirma un altre dels pocs crítics que ha intentat llegir Maragall sense prejudicis, M. Manent. Per Manent, "l'autor de l'Elogi de la Poesia anticipà d'alguns anys la teoria de la 'poesia pura'". Això s'observa en diversos aspectes: la igualtat fons-forma, el ritme predecessor de la idea, o l'evolució cap a "les formes poètiques lliures". Pel que fa a la paraula viva, Manent precisa com

"el que preia Maragall en els versos de Dant -de llenguatge tan gramaticalitzat, tan allunyat de tot balbuceig- és precisament una qualitat d'emoció semblant a la que trobava a les paraules del pastor, del mariner i de la petita captaire [a l'Elogi de la Paraula]."<sup>2</sup>

A diferència de Pérez-Jorba, Manent s'adona que Maragall no es contradia en citar primer el pastor i després el Dant, perquè en el segon hi troba una corroboració del seu convenciment que la paraula viva és possible després de la composició, de la gramaticalització. Manent, d'altra banda, veu en aquesta fórmula de Maragall, enunciativa ja a l'Elogi de la Paraula, l'intent de definir el signe quan, momentàniament, perd el seu caràcter arbitrari:

"Quan el pastor (...) diu simplement «Aquella canal...», hi ha en els dos mots una pura emoció nominativa, que confon plenament el signe amb l'objecte, (...) no ens fascina el signe, sinó l'objecte en la seva realitat envaïdora."<sup>3</sup>

Nosaltres hem considerat aquesta concepció de la paraula com a afí al "símbol

---

<sup>1</sup> Carles RIBA. "Juan Maragall." pàg. 277-278.

<sup>2</sup> Marià MANENT. Poesia... Barcelona: 62, 1973. pàg. 44.

<sup>3</sup> Ibidem. pàg. 44-45.

finisecular". Manent també hi veu "la «majestat substancial» que hi veia Baudelaire", però no hi troba

"aquella jubilació sensible que trobava Rimbaud en els seus extraordinaris ritmes en el «l'articulació delectable dels mots», no l'imaginem [Maragall] assaborint paladejant els sons de la llengua poètica i posant-ne els mots de perfil."<sup>1</sup>

Probablement no cal dir gran cosa més sobre el suposat simbolisme de Maragall. Si ens empenyem a trobar-hi el primer simbolista del país, tindrem grans dificultats a encabir-hi allò que de cert té la caricatura de l'espontaneisme. Si volem veure-hi, en canvi, un representant de l'anarquia finisecular, ens perderem el seu intent clarificador, les seves recerques estètiques sobre la paraula, el ritme o la intenció. Llegint-lo com ens van proposar, abans que ningú, Riba i Manent, hi trobarem algú que va buscar i, amb dificultats, va començar a formular allò que d'altres, fora del país, ja estaven sistematitzant. A través de les seves ressenyes i dels seus dos assaigs va elaborar el que amb una paraula potser excessiva podríem denominar "consignes" donades per un crític per distingir com s'aproxima cada obra real a l'obra ideal: com distingir la realitat entre les ombres de la caverna, seguint una imatge antiga, o com trobar l'or pur dins la mina, seguint la metàfora preferida de l'autor. Alhora, com denunciar fins a quin punt se n'allunya. Les tres condicions (espontaneïtat, sinceritat, puresa) i els seus corresponents negatius seran doncs el més definitori; però cada condició en comporta d'altres, que la matisen.

L'assaig resulta en certa manera impracticable, però això no implica desautoritzar l'obra crítica de Maragall ni tan sols el mateix assaig. El valor el trobem quan el llegim com el que va resultar ser i no com el que els seus contemporanis volien que fos; ho digué Riba a propòsit de l'Elogi de la Paraula però crec que val a propòsit dels dos assaigs:

"Si bien es indiscutible que el Elogio de la Palabra señala la postura ética, metafísica y religiosa de Maragall ante el fenómeno de la creación poética, en vano se ha querido explicar por él solo su producción como poeta; y más en vano aún deducir de él normas

---

<sup>1</sup> Ibidem. pàg.44.

para una escuela de poesía."<sup>1</sup>

Descartada ja la seva utilitat per demostrar la precarietat dels arguments espontaneistes (i, passats uns anys, quan ja no calia fer matisos, modernistes), preferim trobar-hi el precursor d'un plantejament definitivament modern del fet poètic.

---

<sup>1</sup> Carles RIBA. "«Elogi de la paraula»." Article per al diccionari "González-Porto-Bompiani", vol.IV, pàg.435-436. Datat: octubre 1954. Dins Obrs completes. Ed. E. SULLA. Barcelona: 62, 1986. 4. pàg. 312-313.

## **12. L'Elogi de la Poesia: "Constitutio textus"**

### **12.1. El text de De la Poesía**

A l'apartat 7 d'aquest treball hem indicat les raons per les quals no ens semblava pertinent una edició crítica del text que coneixem com "De la Palabra". Per idèntiques raons, no fem una edició crítica de De la Poesía. Per als comentaris, ens hem basat en la transcripció de DPs1 i DPs2 que transcrivim a l'annex.

### **12.2. El text d'Elogi de la Poesia**

El nostre text es basa en l'edició de Baxarias que hem denominat 1909. Donat que no tenim cap mena de ms. ni es va reeditar en vida, no hi ha un aparat de variants.

Les notes, totes amb números, indiquen observacions de l'editor; s'hi fan propostes de lectura de passatges obscurs i s'especifica l'origen de les cites, amb els mateixos criteris usats per a l'edició de l'Elogi de la Paraula. Les cites que provenen de la Divina Commedia s'indiquen donant el llibre (Infern (Inf), Purgatori (Purg) i Paradís (Par)), el cant (amb números romans) i el vers (amb números llatins). A més, s'hi fan constar aquelles lliçons que a 1909 resulten absurdes, sovint per errors tipogràfics, i es discuteix la solució proposada, inspirada sovint en les traduccions del propi autor (DPs1 i DPs2).

### Elogi de la Poesia

Poesía es l'art de la paraula; entenent per Art la bellesa passada a través de l'home; y per Bellesa la revelació de la éssencia per la forma. Forma vull dir l'emprenta que en la materia de les coses ha deixat el ritme creador.

5 Perque consistint la creació en l'esforç diví a través del caos, en la essència de l'esforç està el ritme, o sia alternació<sup>1</sup> d'acció y repòs. Aixís el trobem en el moure's les onades en la mar, y en el petrificat oneig de les montanyes; en la disposició de les branques en el tronch, y en l'obrirse de les fulles; en els cristalls de les pedres precioses, y els membres de tot còs animal; en l'udol del vent y els de les besties, y en el plor de  
10 l'home.

Primera part

I

Jo m'afiguro que Déu, principi y fi de totes les coses, va revelantse a si mateix per elles, creantles ab esforç<sup>2</sup> a través del caos, que's resisteix a la creació (aquest es el misteri del mal lligat al de la creació mateixa).  
15

En aquest esforç creador per la revelació, l'home representa tot l'estat de consciencia divina que la terra ha arribat a lograrhi; es la Natura sentintse de son retorn a Déu Pare.

Digué Jesus: "He sortit del Pare y he vingut al món; ara deixo el món y torno al Pare."<sup>3</sup> En aquestes paraules trobo jo tot el cicle de la vida, o sía, Déu cercantse a sí mateix ab amor y dolor a través del món, desde l'esforç per néixer l'herbeta<sup>4</sup> més humil fins al misteri sublim de la Redempció per la Passió y Mort.  
20

Per això veig en l'amor el dolor, la lley de la vida.<sup>5</sup> Vegeu com l'amor es un desig de confusió, per instinct d'unitat y eternitat. Perquè provenint les coses diverses de l'unitat

---

<sup>1</sup> 1909 indica "alteració", cosa que sembla error de tipografia.

<sup>2</sup> 1909 vacil·la entre "esfors" i "esforç". Nosaltres usarem sempre aquesta segona llició.

<sup>3</sup> Jo.16 : 28.

<sup>4</sup> Entengui's "l'esforç que fa l'herbeta per néixer".

<sup>5</sup> La construcció juxtaposada de "la llei de la vida" en fa una parafrasi, bé de "dolor", o bé de "veure en l'amor el dolor". DPs2 diu "así el amor y el dolor son ley del mundo": es més explícita, però no es cap de les dues propostes.

divina, confusament se'n recorden y tiren a restablirshi, y aixís van cercantse unes ab altres, y segons les misterioses afinitats de llur natura pugnen per confondres y identificarse. Y la vida universal es aquesta busca y aquest esforç, y per això es tota moviment y acció. Es L'amor che muove il sole e l'altre stelle<sup>1</sup>, y que's manifesta acostantse les unes coses a les altres, abessantse y besantse per comunicarse el llur alè de vida, y procurant ferse unes en tot el que consent la llur naturalesa terrenal: y el grau major que aquesta comporta d'unitat y eternitat es la generació (Plató ho diu) per la qual dos essers diversos se fan un en el nou individu generat, y en ell perllonguen la llur existència, trasmetentli el llur anhel mateix, que aixís se va perpetuant de generació en generació, lograntse a través d'elles una especie d'eternitat terrenal.

Aixís, l'amor sexual que procura la imatge més semblant d'unitat y eternitat, es l'amor tipic en la terra; y quan se diu solament amor, s'entén aquest, y tots<sup>2</sup> els demés se li assemblen, y en sos transports cerquen la comparació y troben l'expressió de llurs propies ànsies. Aixís veyem que fins el suprem amor dels místichs expressa'ls seus deliquis de l'unió de l'ànima ab Déu en el mateix llenguatge dels enamorats, y sembla sentir la mateixa ardència; perquè aquell amor es segurament el més propi y proporcionat a tot lo que té vida terrenal, estant en son fonament mateix, juntament ab el dolor.

Aquest es l'estigma del caos en l'esforç creador, y ab l'amor constitueix el ressort de la vida. L'esforç ve de l'amor, y el dolor ve de l'esforç: l'amor s'esforça y se'n dol. Aixís pel dolor l'amor sab el seu fi y se purifica, y per l'amor el dolor té sa eficàcia. El dolor sense amor torna al caos y aniquilia; l'amor sense'l dolor sols podria perpetuar l'impuresa de la terra, perquè ja no fóra l'esforç de Déu creant en ella; es dir, ja no fora amor; sinó concupiscència d'ella mateixa.

Diu Jesus als seus deixebles: "La dona, quan comença a sentir els dolors del part, està trista, perquè coneix que ve la seva hora; mes quan ha parit, ja no's recorda del seu dolor, per l'alegria d'haver posat un home al món."<sup>3</sup> Heusaquí la més perfecta imatge del dolor eficaç perquè es vençut per l'amor. Y d'aquí ve una misteriosa bellesa que haureu

<sup>1</sup> L'últim vers de la Divina Commedia (Par.XXXIII 144)

<sup>2</sup> 1909 indica "llurs" però no té cap sentit. Proposem "tots" seguint DPs1.

<sup>3</sup> Jo. 16 : 21



observat en el rostre de tota dòna en camí d'esser mare, com si suaument transparentés la llum de l'amor que crea a través del sofriment y de la seva deformitat.

## II

5 Heusaquí, donchs, la tragedia humana: esser terra en el suprem grau de penetració del panteig de Déu dintre d'ella. Tot vé de Déu, y tot ha de tornar a Déu per esforç; y per això jo, home, soch en la terra, resumintla desde la aparent insensibilitat del seu fang, fins a la conscient sensibilitat d'aquesta meva persona que d'ella fou feta.

10 Aixís sento, ans que tot, aquest instint de viure en aquesta persona meva y d'apoderarme per tal fé de quant me convinga. Y desseguida pressentint la seva disgregació per la mort personal terrena, acut a mi l'amor, també instintiu de moment, per perpetuar la meva espècie, y ab ella la ascensió infinita de la terra a Déu. "Fratelli a un tempo stesso amore e morte, - ingeneró la sorte." <sup>1</sup>

15 Mes aquests instints fonamentals que reconech també en tots els altres graus inferiors d'animació de la Natura, se proporcionan en mi al meu grau en ella, a la meva dignitat humana. El meu egoisme esdevé intel·ligent; el meu amor, sentimental; soch home per damunt de la naturalesa inferior, home entre'ls meus semblants y m'apodero destrament d'ella per lo que'm cal (soch treballador), y ajudo als meus semblants y m'en'ajudo pel fi espiritual que ens es comú (soch social). Tinch dòna meva a la  
20 qu'estimo no merament com mascle, sinó com home generador d'homes; y fills que han de continuar la meva persona en l'ascensió humana. Soch espòs, y pare y ciutadà.

Y junt ab tota aquesta acció meva exterior envers la natura, envers l'especie y la societat, hi ha una acció interior, un reflecte diví de totes aquestes coses dintre meu, una consciència: les contemplo y'm contemplo, y sento que Déu se mou en la meva ànima.

## III

25 Aquí m'estich tot sol a vora'l mar. Sóc la natura sentintse a sí mateixa. Veig les onades venir y desferse en la platja assolejada. L'interminable moviment de llur immensitat brillant m'ullprèn, y el ritme del rompre en la platja va gronxantme el sentit, mentres la marinada m'acaricia el front y'm dú les bones sentors del mar. Tinc un benestar molt gran, pro pacífich: no penso res, es un èxtasis.

---

<sup>1</sup> Giacomo LEOPARDI. Canti. Ed. L. FELICI. Roma: Newton Compton, 1976. Poema XXVII. vv.1-2.

De cop, Déu se'm mou en l'ànima, y començo a pensar en la meravella de que tot això hagi sigut creat; y el sentiment d'un Creador m'inonda: el cor me bat més vivament, s'alcen mos ulls al cel, y el germe de l'oració brolla de l'ànima: es el moment religiós.

5 Y desseguida me poso a pensar el *per què* tot això ha sigut creat, y jo mateix, y lo que hi represento. S'abaixen mos ulls y mitj s'acluquen, arrugo les celles que s'ajunten ab esforç, el meu pensament pugna per produhir la fórmula ideal de Déu, de l'home y de la natura. Es el moment filosòfich.

10 Mes aquest esforç mateix me porta a considerar el *còm* tot això s'ha fet, la lley que regeix els moviments de la mar, la lley de la llum del sol, y la lley de tots els astres, y la lley dels meus sentits que ho percebeixen, y la del treball mateix del meu pensament al contemplarho: es una gran curiositat de Déu y del món, del meu cos y de la meva ànima, que m'aturmenta: es la ciència pura que cerca en mi definicions, classificacions, descomposició en termes, anàlisis...

15 ...Prò vetaquí que compareixen a la platja uns pescadors, y treuen la barca al mar: el mar la bressa, s'alsa la vela y s'infla al vent, y s'emporta la barca y la gent mar endintre. Això m'ha distret de la cavil·lació, perquè ha començat a interessar-me el *còm* la barca esta feta perquè suri, y la força del vent en la vela, y l'art del timoner. La indústria de l'home, les aplicacions a ella de la ciència, m'ocupen llavors l'enteniment.

20 Y mentrestant la barca s'allunya per sobre el mar ab els seus homes, y ja són ells, els pobres pescadors, y la llur vida exposada, y la ganancia atzarosa, les dones y els fills que resten en la terra esperant el pa de l'endemà, els perills del mar, els que inquieten el meu cor. Aquells homes em són germans: els tinch pietat, amor, els vull bé. Es el moment moral.

25 La barca és sols un punt en l'horitzó: ja no la veig. M'aixeco y me'n vaig meditant en la sort diferenta dels homes, y en llurs drets, y en com els cal el pà del cos y el de l'esperit, y en com regir les societats en justícia.

#### IV

30 Mes entre tots aquests moments de contemplació, n'hi hagué potser un altre en que'l mar, la terra, el cel, els homes, m'han interessat solament per la forma llur: el cel per lo gran y blau y clar, el mar pel soroll y moviment y lluhentor, els homes per la positura, la barca com un breç entre les dues immensitats, y fins de mi mateix m'han interessat les figuracions del meu sentiment evocades per les que al davant tenia. Y també

Déu s'ha mogut en mi només que per aquestes coses. Heusaquí l'emoció estètica que ha trascendit, no a oració, ni a reflexió, ni a curiositat, ni a industria, ni a pietat; sinó tan solament a un afany d'expressió sens altre interès que l'expressió en sí. Heusaquí l'emoció artística. Y naixent d'ella, l'art, la bellesa passada a través de l'home,  
 5 humanada: l'expressió humana<sup>1</sup> de la forma natural.

Y com que la forma natural no es sinó la manifestació de l'esforç diví de la creació, y en la naturalesa de l'esforç està l'esser rítmich, per això la forma artística no pot esser sinó el ritme humà desvetllat pel natural, del qual procedeix, y moventse en afinitat ab ell; perquè l'home no es més que un grau de la Naturalesa mateixa cap a Déu. Aixís veyèu  
 10 com l'emoció estètica y la seva expressió artística són rítmiques essencialment: un ritme de línies, de colors, de sons purs, de sons d'idees, de paraules.

L'art es doncs la bellesa transhumanada, tornada a Déu de més aprop, per l'humana expressió del ritme revelat de la forma natural. Heusaquí la virtut redemptora de l'art: que mentres considerem la materia de les coses sense aquella llum reveladora de la llur forma,  
 15 del ritme, ens deixa indiferents, o ens<sup>2</sup> commouhen baixos interessos o passions enterbolidores; mes quan les sentim artísticament, com que llavors les sentim dintre del ritme universal revelador de l'esforç diví, del llur principi y fi divins, ens resten pures, sagrades, redimides en nosaltres, y per nosaltres als demés, de tot temor o baix apetit. Compareu la vostra emoció davant de la Danae del Tiziano, ab la que hauríeu davant la  
 20 dòna núa, sense la llum artística; l'horrible fet del comte Ugolino, ab els versos del Dante que'l diuen; les tempestats de la vida y l'angunia humana, ab una sinfonía de Beethoven.

Això ens dóna a entendre com l'art, per tenir tota aquesta virtut redemptora que li es pròpia, cal que'ns sia directament vingut del seu origen diví, que se'ns mantingui pur en l'emoció, y que l'expressió ne sía absolutament sincera. Aixís, la contemplació de la  
 25 forma natural, que es son origen, ha d'esser un estat espontani del nostre esperit, perquè aquesta espontaneïtat serà la senyal de la voluntat divina en son esforç creador, y serà també mesura de la proporció d'ella ab la nostra capacitat y el nostre moment. La puresa de l'emoció es la condició de sa major intensitat, perquè aixís aprofita per sí sola tota la força de l'esperit. La sinceritat de l'expressió cal perquè el seu ritme sía, trashumanat, el

<sup>1</sup> L'edició de Gustavo Gili indica "humanada"; sembla un mer error per contagi.

<sup>2</sup> 1909 indica "ens en" però aquest darrer pronom no sembla tenir cap referent concret.

mateix ab què la forma natural primitiva ens ha revelat l'esforç creador de Déu.

V

Y are aquestes veritats que'm sembla haver trobat per a tot l'Art, deixèumeles entrar en la meua tenda de poesia, de l'art de la paraula, per considerarles de més a prop y poderles assentar en el fonament de la propia experiència.

Començant per l'espontaneïtat de la contemplació, trobarem que'l poeta mai pot dirse: -Are -o demà- me'n vaig a contemplar la mar o la muntanya per dir-les poèticament; -perquè en la magia de les afinitats entre la Natura y l'Home, l'únic conjur eficaç per l'encís creador es l'encís mateix; y fòra d'ell, tota voluntat es vana. En aquesta mena d'activitat, la voluntat, en altres tan poderosa, no pot crear sinó fantasmes d'expressió, may expressions vives; perquè la virtut de la vida sols pot venir de la vida mateixa produhida en el misteriós esforç diví de la Creació. Hem d'aprendre a esser pacients davant de la realitat: que ja vindrà'l moment -potser molt llunyà, potser molt diferent del de la presència material de la forma viva- en que, si aquesta fou de bon esser, ens sentirem possehits pel verb del moment aquell. Hi ha una extremitud interior, un calfret que no enganya: una veu impensada que diu: -Are!- L'emoció volguda vé llavors tota sola.

Mes no us hi abandoneu si no la sentiu ben purament artística; y ho coneixerèu pel desinterès que us porti de tota altra cosa que no sia la forma. Perquè si al veure sortir al mar la barca de que us he parlat ab els pescadors, en el meu sentiment de l'escena s'hi barreja'l de la meua pietat, o qui sab si'l de la meua enveja, o un altre interès qualsevulla per la sort d'aquells homes, la meua emoció no serà purament estètica, la revelació del ritme me'n serà pertorabada; y si, consegüentment, al tornarse'm l'emoció expressiva, se'm posa al cap que les meves paraules moguin a qui les senti a pietat o a justícia envers la gent del mar, bé podrà alabarse la noblesa del meu sentiment o la rectitud de la meua intenció, y mes paraules tindran segurament un calor y una eficacia molt humanes; mes noblesa, justícia, calor y eficàcia seran tot altra cosa que poètiques.

Y no em vinguéssiu are ab que per això sento l'art com una cosa freda, frèvola y inhumana; perquè vos hauria de dir que l'art y la poesia duhen en sí llur noblesa, justícia, pietat, calor y eficàcia humanes que valen per sí soles tot lo que aquests noms puguin valer en altre qualsevulla esfera. Que la pura musica d'un Beethoven, un vers del Dante pura expressió d'un gest humà, són coses definitives en si mateixes que contenen tota

sabiduria, amor y dretura, sens haverse de recordar per res de la sabiduria d'un Aristóteles, de l'amor de Sant Francesch, ni de la dretura de Catón; perquè aixís com l'esplendor de l'expressió d'aquests prové justament de sa puresa científica o moral sense altra preocupació d'eloqüència, aixís mateix la veritat y la moralitat d'aquells consisteix en sa puresa formal y expressiva. Perquè tot està en tot ab la condició de que en cada cosa estigui bé en sa manera. Cada estat humà en sa plenitud se basta a si mateix: tots son camins de Déu que'ns calen encara en la complexitat de l'imperfecció nostra; pro en havent-ne agafat un ben de dret<sup>1</sup>, deixar-lo per un altre es fer marrada: que la major eficacia de les coses està en la puresa de llur naturalesa respectiva. Pareu ment, donchs, en la puresa de la vostra emoció artística.

Llavores, poetes, se vos tornarà expressiva per sí mateixa en paraules rítmiques: y aquí ha d'acudir la vostra sinceritat. La sinceritat del poeta ha de consistir ans que tot en saber esperar la aparició d'aquestes paraules, y després en dirles tal com elles li han esclatat.<sup>2</sup> L'acció de la voluntat y la de l'enteniment són molt importants en l'obra poètica, pro en un sentit negatiu: la de la voluntat ha d'esser reprimir el desitj prematur de parlar; la de l'enteniment coneix les paraules vives entre la volior de les que la pruija de parlar hagi evocat impurament en vosaltres. Perquè hi ha tres graus de sinceritat en el parlar: el primer es dir el que's pensa per voluntat de dir-ho; el segon se dirho per una necessitat d'expressió forta, pro no prou encare per determinar per sí sola l'expressió mateixa: aquest es el principi del veritable estat expressiu que enganya a molts fentlos precipitar a la cerca de paraules y produhint l'abort poètic; el tercer grau, qu'es el de la veritable sinceritat poètica, consisteix en aquell diví barbosseig brollat a través del poeta ab aquell mateix ritme originari qu'ell sentí en la forma que l'encisà reveladora, que el penetrà y's féu d'ell en la puresa de la seva emoció, y que rompé enfora de ses entranyes apareixent al últim en paraula viva ja feta home, feta poesia, feta Déu en la mida del poeta y del seu moment.

Ja ho veyèu quina delícia y quin sagrat turment es el de la poesia: ja ho veyèu el que donèm quan donèm una poesia pura; y també quin engany quan en compte d'ella donèm

<sup>1</sup> L'edició de Gustau Gili indica "de ben dret", però sembla un excés d'interpretació. Maragall no indica una qualitat del camí, sinó una manera d'agafar-lo.

<sup>2</sup> Entengui's "La sinceritat del poeta ha de consistir (...) a saber esperar (...) i a dir-les...".

una buyda remor de pruija rítmica, un abort de la emoció, o una estèril excitació voluntaria ab la sacrílega disfressa d'uns versos ben composats. Ja ho veyèu si en podem fer de bé y de mal ab això del vers, que sembla un frèvol joc, y ho es de vida o mort per l'esperit.

5 Segona part

VI

Tot lo qu'he dit es del poeta y de la poesia ideals. He parlat de l'or pur per reconeixè'l bé entre la terra hont l'hem de cercar. No hi ha pedreras d'or pur en la terra, sinó mines ab betes d'or, filons, o bé or en pols, o en petites glebes, sempre entre  
10 impureses, y haventlo de arrencar ab pena, y després treballarlo ab barrejes d'altres metalls y altres cossos que li donen nova consistència.

Donchs aixís mateix la poesia en els homes y en les obres llurs; hi ha homes qu'en son mina molt rica; hi ha obres treballades ab molt d'ella; pero el poeta pur, l'obra massissa de poesia sols existeixen en aquell ideal que hem de tenir sempre davant dels  
15 ulls per anàrnoshi acostant, acostant sempre. Es la lley de la complexitat del caos<sup>1</sup> que tira a la unitat de Déu a través de la creació.

Aixís la poesia sol brollar entre propòsits de rahó (qu'es lo més oposat a la seva naturalesa intuitiva) o per pruija d'un ritme extern sense ànima (qu'es lo més perillos pera lo que s'assembla exteriorment a la inspiració poètica essentli lo més enemich, perquè, ab  
20 una tal facilitat, manca a les paraules la presió que'ls cal pera florir plenes de sentit, y brollen abundantes tant sonores com buydes); o per un interès humà agé a la forma, que'ns mou a parlar ab un cert calor d'elocuencia que molts confonen ab la emoció poètica, pro que, com que no vè de la forma reveladora, no porta el ritme del esforç creador ni pot donar per tant bellesa pura; y també quan a voltes havent lograt un moment  
25 de veritable poesia, volem estèndrel al arrodoniment del concepte qu'ella ens ha suggerit sense acabar-lo, y nosaltres l'acabem ab paraules fredes de rahó, mortes ja per a la bellesa.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> "de la complexitat" y "del caos" són complementis de "lley"; "que" refereix a "lley" y no a "caos". Cf. la puntuació de DPS2.

<sup>2</sup> 1909 indica "per la bellesa", però no sembla que sigui la bellesa la que hagi mort les paraules, sinó el seu destinatari.

Entre aquestes y altres impureses sol brollar la poesia, la flor verbal, gayre bé sempre accidentalment y en la mesura de riquesa poètica del home que la cerca a través del propòsit, de la pruija, de la elocuencia altrament interessada: estimulada, es cert, devegades per la activitat espiritual que aquests estats promohuen en el poeta, pro sempre com una cosa diferent d'ells mateixos, impensada entre'ls pensaments, casual entre'ls propòsits, sobtada aparició d'una forma viva entre les fantasmes verbals d'una altra esfera, pura entre impureses.

Y d'aquestes impureses vénen els nomenats gèneros de poesia: perquè ella en sí es una sola. L'epopeya, el drama, l'oda, la sàtira y tantes altres menes d'obres de lo que se'n diu literatura, són la màquina, la terra y la pols, són l'ocasió, el lloch de naixensa de la Poesia que es una en totes elles, la Paraula, entre mil paraules, la flor entre fulles, el ritme entre idees.

Donchs ¿què farem? Condemnarèm el propòsit, el càlcul, la preparació, la pauta, el concepte, y s'alçaran davant nostre la Eneida de Virgili, la Commedia del Dante; rebutjarem l'artifici o la pruija del vers, y se'ns presentaran els trobadors cortesans ab aquell talent de trobar que'ls prenia; apartarem l'interès oratori per ideals abstractes y ens apareixeràn Schiller y tants romàntichs cantant la Llibertat y abstraccions altres. ¿Negarem com a poetes tots aquests que'n foren tant? No. Pro no'm rendeixo, tingueuho per ben entès. Ni Virgili ni Dante, ni'ls trobadors, ni'ls místichs, ni'ls romàntichs, valen pel gran aparador de les obres llurs, ni pel talent de trobar, ni pel calor dels llurs ideals, ni pel savi artifici; sinó per l'or, sols per l'or de poesia dispers en l'envolúm de llurs obres, per cada instant d'emoció poètica que'ls prengué entre mil instants; pel llampegar de la paraula viva dins la nuvolada de llurs abstraccions; perquè foren poetes malgrat les màquines que's muntaren en la testa, y un raig de la llum de poesia que dins tenien penetrà de tant en tant a través de l'obra morta.

## VII

Sia'ns el Dante y la Divina Commedia el gran exemple; perquè allí hi ha de tot. L'invenció de l'assumpte es ben abstracta, encara que l'abstracció fou vivificada pel recort d'aquella Beatriu tan ausent y tan present. El plan es un mer concepte filosòfich, teològich. Pro a omplir-lo s'hi llença tot l'home, guiat pel seu gran amor, això sí, pro també ab totes les seves altres passions religioses, polítiques, científiques, y els seus odis

y amistats personals, y ses ires de bàndols, ses indignacions<sup>1</sup> de moralista, sos mecanismes racionals d'estudiant, sos dolors de bandejat, ses fantasies, ses debilitats, tota la seva vida pública y la més íntima: allà va tot, a la fòsa, allà va tot l'home. Pro com que aquest home era un gran poeta, heusaquí que hi va molt d'or, or sobretot: y en el  
5 grandíós macís de tants metalls diferents y de tantès impureses hi serpeja espessíssim l'or; tant, que os enlluerna y os sembla un sol bloc d'or pur.

Diu un comentador de la Divina Commedia que'l Dante's proposà ferne un poema didàctich y li resultà una epopeya. Y es això, lo impensat, la lley de la poesia. Ben segur que quan Dante's ficà a l'Infern ab sos odis de gibeli, poch pensà en trobarshi ab dos  
10 aymants. Y heusaquí que, de sobte, un sur, y se li posen al davant aquells dos:

*...che per l'aer vanno*

*e che paion si al vento esser leggeri;*<sup>2</sup>

y l'episodi viu tan palpitant de poesia.

Té això el Dante -y per això es el major exemple de poeta- que volgué fer el poema  
15 de més fòra d'aquest món que s'hagi may imaginat pel seu assumpte, y li reeixí el poema més de llum terrena, més de gests humans, més de carn y sang y veus y aromes corporals que mai s'hagi fet. Voldrà iniciar el símbol del Purgatori, el pas teològich del Purgatori al Paradís, y tot se li tornarà imatge de montanyes, de rius, de camins, de llums y ombres; y quan arribarà a dalt de la montanya de cim teològich, per la intenció d'ell se li apareixerà  
20 sense volerho aquella vista que tingué un dia a dalt de les montanyes d'aquest món des d'on se veu el mar tremolar al lluny:

*Connobi il tremolar della marina.*<sup>3</sup>

Símbol, concepte, abstraccions, adeu-siau! Sortí el poeta, l'or del poeta, la forma viva, la senzilla visió popular. Aquests són els fils d'or tan espessos que dauren tot el  
25 poema.

Mireu totes aquelles subtilitats escolàstiques que emboyren el Paradís com són vivament acolorides pel reflecte de l'entrada total lluminosa:

<sup>1</sup> L'edició de Gustavo Gili proposa "indagacions" però sembla un error de tipografia, o potser una interpretació.

<sup>2</sup> Inf.V, 74-75.

<sup>3</sup> Purg.I, 117



*La gloria di Colui que tutto muove  
per l'Universo penetra e risplende  
in una parte più e meno altrove.*<sup>1</sup>

5 Això que podria molt ben esser un sech aforisme escolàstich, es, dit pel Dante, forma que palpita, ritme de vida, poesia.

Y fins de les seves derivacions més extra-poètiques per l'intenció envers la política, trossos de mera eloqüència, se n'alça ab poètica volada perquè tot ho veu a través de la forma:

10 *Ahi! serva Italiadi dolore ostello,  
nave senza nohier in gran tempesta,  
non donna di provincia, ma bordello!*<sup>2</sup>

Y aixís li và brollant el poema tot en imatge, en gest, en forma de vida, ab alts y baixos, naturalment, segons la inspiració de cada instant. Fou el seu món y el seu temps els que donaren vida a n'aquell ultra-món y aquell ultra-temps qu'ell volgué significar. 15 Volgué fer el poema didàctich, pro, com qu'era un gran poeta, li reeixí la epopeya viva.

Perquè, digueume, aquella teologia, y aquella filosofia, y aquella política, y aquella Itàlia y tot el sentit oculte y tota la transcendència moral, qu'en la intenció del Dante foren potser lo principal de la seva obra y el seu tema, y el seu orgull ¿hont queden ni què signifiquen per nosaltres? Aquell envolum sistemàtic y treballat pel pensament del seu 20 segle podran esser tal vegada objecte mort de la atenció y l'estudi del historiador y del filosof del nostre y altres temps que ho contemplaran ab trista curiositat com relíquia respectable del esforç de tota una època, pro en el seu fons ja sense virtut actual, com cosa passatgera. Mes d'aytal obra ¿què n'es lo immortal, què n'es lo sempre fort y veritable, què n'es lo viu y lo actiu avuy y sempre més? ¿quina es la gloria del Dante y sa 25 grandesa, y per què col.locat entre'ls genis de la humanitat allà dalt ab Homero, y Shakespeare y Beethoven, sino per aquelles imatges vives d'homes, per aquelles gesticulacions y aquells crits de passió, per aquelles visions de llums y ombres en el mar y en els camps y en les montanyes, per aquelles paraules immortals que accidentalment brollaren al calor de la seva activitat de poeta, y que per ell foren quí sab si solament el

<sup>1</sup> Par.I, 1-3

<sup>2</sup> Purg.VI, 76-78.

medi, la manera ocasional de dir, l'episodi llensat al etzar del seu discurs? Què'n restaria de la Divina Commedia si no fossen aquells llacs de flames y els torbs de la fumera, y l'amor de Pau y Francisca, y la tragedia d'Ugolino -poscia piu che il dolor pote il digiuno!<sup>1</sup>- y la fugitiva aparició d'un amich mort, y el sublim girâ els ulls de la Beatriu ab ses sorrise parolette brevi<sup>2</sup>, y el sò de la campana che paia al giorno pianger che si more<sup>3</sup>, y tantes formes, innumerables, reveladores del ritme universal, tants fils d'or de poesia que fan brillar tant lluny l'enorme macís ubach per si, y que sense ells ja fora enterrat y oblidat entre la pols dels sigles?

Ah! si el Dante pot viure en l'esperit de les edats, y avuy y demà y sempre dins del sentit dels lectors de la seva obra immortal, ¡com deù mitjriure de aquells sistemes y plans y fins que'l conduhiren, y com deu trobarse etern en sos moments tan sols de poeta pur, expontani, ignoscent com el pastoret que en un moment de la seva inspiració de pastoret posa noms senzills a ses ovelles per el color de velló de cada una o pel pur ressò del bell!...

### VIII

Y no os penseu que ab això vulga dir que la condició del poeta hagi d'esser la incultura, y la seva excelencia ignorancia y grolleria; perquè jo'l voldria'l més savi y més subtil fill de la terra, ab tal de que en el moment de poesia sabés oblidar tota altra cosa abandonantse a la revelació de la forma, a l'emoció pura, a l'expressió sincera y ignoscenta; que ja podèu estar ben segurs de que la seva ignocencia no seria pas la mateixa del pastor de remats; perquè sempre contindrà tot lo que hi hagi en ell, pro d'una certa manera; serà una superior ignoscencia que actuant en l'emoció divina de la forma pura ne donarà una expressió més alta tot essent tan natural y impensada com la del rústech.

Lo que es, que tot home en sos moments més forts de vida ha d'esser tot lo contrari del ferro: que aixís com el ferro es treballat en calent y després ell treballa en fret, el poeta (y no solament el poeta tal vegada) ha de treballarse en fret y actuar en calent: llavores en

<sup>1</sup> Inf.XXXIII, 75.

<sup>2</sup> Purg.VIII, 6.

<sup>3</sup> Inf.III, 9

la fosa tot hi entra poèticament sense que ell hagi d'adonarsen, perquè, si se n'adona massa corre perill de refredar y frustrar l'efusió divina del ritme en la forma.

5 ¿Què us pènsu que's lo que en la Divina Comedia salva molt de lo que fora tot malmès per la fredor d'intencions extrapoètiques? Donchs es l'ardor d'una forma sempre present y sobirana en el pensament del poeta: es l'amor del Dante per la Beatriu.

10 La Divina Commedia fou el palau que'l Dante alçà per hostatjarhi al gran amor de tota la seva vida; y Beatriu hi està present d'un modò o altre en totes les cambres. Aixís la presència constant d'aquell amor en l'ànima del Dante, fa que'ls ulls y la veu del poeta may s'esgarrihin del tot; que la presencia constant d'aquella forma sublim comunicui a totes aquelles paraules, diguin lo que diguin, quelcom de l'emoció formal reveladora de la vibració<sup>1</sup> transhumanada del ritme diví que hi ha en ella. Aixís l'amor che muove il sole e l'altre stelle fa de la Divina Commedia una obra essencialment poètica.

15 Y aquesta transcendència de l'amor a la poesia (com a tot altre art) es molt sovintejada. Perquè'l mòvil immediat de l'amor es el mateix que'l de l'art: la forma. Cert que l'aymant ayma moltes coses en l'aymada; pro totes, si bé's mira, al través de la forma d'ella; com l'artista a Déu a través de tota forma. Y el fi últim de l'un y de l'altre es també'l mateix: la perpetuació de la forma, el ferla immortal, encara que cada un a sa manera. Aixís donchs l'amor que obliga a tenir els ulls sempre fits en la forma amada, disposa a l'art y a la poesia; y l'artista y el poeta, que la vocació de la seva vida es la forma, solen esser molt enamoradissos; pro aixís com l'amor de l'enamorat que no té  
20 altre dó se resol en el desitj de perpetuar la materialitat de la forma amada per la generació, perquè no pot ferne altra cosa, la vocació de l'artista's resol principalment en perpetuar l'esperit de la forma, que es la revelació del ritme per medi de la seva expressió humana. Aixís l'amor es una mena d'art cego, y l'art se un amor lluminós: l'un y l'altre crean; pro  
25 cadascú a sa manera. El fill del Dante y la Beatriu es la Divina Comedia.

## IX

Fins aquí he mostrat, (davant d'aquella poesia ideal de que primer he parlat) com se solía generar humanament la poesia per contemplació y emoció tan complexes y

---

<sup>1</sup> L'edició de Gustavo Gili indica "reveladora, de la vibració", però sembla clar que, per complicat que resulti, "emoció formal reveladora" és complement de "quelcom", "vibració" ho és de "reveladora", i "ritme" ho és de "vibració". En posar-hi una coma, l'edició Gili converteix "vibració" en complement de "quelcom".