

H A I D É

Estudis maragallians



Butlletí de l'Arxiu Joan Maragall

PRESENTACIÓ. Dolors Lamarca. p. 3

«JA HI SOM». Dolça Tormo i Francesco Ardolino. p. 4

L'ARXIU JOAN MARAGALL DE LA BIBLIOTECA DE CATALUNYA: LLOC DE MEMÒRIA I CENTRE DOCUMENTAL. Dolça Tormo. p. 5-9

MARAGALL I L'EXPOSICIÓ SUNYER. Jaume Genís. p. 11-18

JOAN MARAGALL COM A LECTOR I TRADUCTOR DELS FRAGMENTS «ABANS QUE SURTI EL SOL I «DE L'IMMACULAT CONEIXEMENT» D'*AIXÍ PARLÀ ZARATUSTRA*. Heidi Grünewald. p. 19-34

LA PARADOXAL PRESENCIA DE L'ABSENT HAIDÉ. Carles Miralles. p. 35-40

NORMES DE PRESENTACIÓ D'ORIGINALS. p. 41-43

Direcció

Francesco Ardolino, Universitat de Barcelona
Dolça Tormo, Biblioteca de Catalunya

Consell de redacció

Glòria Casals, Universitat de Barcelona
Jordi Castellanos, Universitat Autònoma de Barcelona
Joana Escobedo, Biblioteca de Catalunya
Francesc Fontbona, Biblioteca de Catalunya
Lluís Quintana, Universitat Autònoma de Barcelona
Eugènia Serra, Biblioteca de Catalunya

Secretaria

Rosa Estruch, Universitat de Barcelona
Marta Font, Universitat de Barcelona
Meritxell Talavera, Universitat de Barcelona

Comitè científic

Cèsar Calmell, Universitat Autònoma de Barcelona
Carme Gregori, Universitat de València
Giuseppe Grilli, Università degli Studi Roma Tre
Maria Llombart, Université de Paris 8 Vincennes-Saint-Denis
Jordi Malé, Universitat de Lleida
Carles Miralles, Universitat de Barcelona
Ignasi Moreta, Universitat Pompeu Fabra
Josep-Maria Terricabras, Universitat de Girona
Eliseu Trenc, Université de Reims Champagne-Ardenne

Periodicitat anual

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

© dels textos: els autors
© de l'edició: Biblioteca de Catalunya
Hospital, 56 08001 Barcelona

Edita:
Biblioteca de Catalunya
DL B-31540-2011

PRESENTACIÓ

Heus aquí el número zero d'*Haidé*, el Butlletí de l'Arxiu Joan Maragall, una revista de fa temps somiada i que la manca de recursos econòmics i de personal retenien en el calaix dels projectes.

La publicació en format digital que significa l'abaratiment de costos i la col·laboració en el projecte de Francesco Ardolino, en el pla intel·lectual, i d'Eugènia Serra, en el tecnològic, han permès el naixement d'aquesta revista que, de fa anys, la directora de l'Arxiu Joan Maragall, Dolça Tormo, s'havia proposat.

Posats a abandonar la publicació tradicional en paper, ens podem preguntar si té sentit presentar una revista en línia. No fóra millor crear i mantenir un bloc, un wiki, pensar en les micropublicacions? Una revista però és el mitjà més adient per promoure la investigació i l'aprofundiment sobre els coneixements i a la vegada mantenir un contacte periòdic amb els interessats i estudiosos que, d'aquesta manera, també reben notícies d'esdeveniments relacionats propers o passats. Quan s'entra en aquesta dinàmica la publicació és viva, s'integra plenament en el dia a dia de la societat i, en el nostre cas, fa present la figura de Maragall i de l'Arxiu Maragall.

L'aparició de la revista *Haidé* és un dels esdeveniments de l'any Maragall; el mitjà més idoni per perpetuar l'interès que desperta Maragall al cap de cent anys de la seva mort.

De la mà de Dolça Tormo i Francesco Ardolino, tàndem impulsor del projecte, i amb la traça en l'edició d'Eugènia Serra, *Haidé* neix oferint una plataforma senzilla i de qualitat que vol fugir de la superficialitat per potenciar el rigor i l'anàlisi.

Cal celebrar l'aparició de la nova revista i animar els seus impulsors perquè mantinguin viu el compromís de continuïtat.

Dolors Lamarca
Directora de la Biblioteca de Catalunya

«JA HI SOM»

Leonardo Sciascia envejava als francesos el fet de tenir comunitats de lectors fidels que es formaven al voltant del nom d'alguns escriptors: aquestes associacions «d'amics» les considerava com a senyals d'una civilització intel·lectual gairebé desconeguda als italians. Però la veritat és que, després de la seva mort, es va constituir el grup «Amici di Leonardo Sciascia».

Ara bé, entre els estudiosos, la creació d'una revista d'estudis monogràfics dedicada a un autor és una pràctica freqüent que no es limita a cap frontera nacional. Els exemples són massa nombrosos i hom podria citar títols que van des dels *European Joyce Studies* fins a *L'Année balzacienne*, des de l'*Anuario de estudios cervantinos* fins al *Goethe-Jahrbuch*, i quants més s'hi podrien afegir sense sortir del vell continent. Tanmateix, als Països Catalans aquesta fórmula no sovinteja. D'excepcions n'hi ha, i són remarcables: només cal mencionar l'*Anuari Verdaguer* o *Indesinenter. Anuari Espriu*. I és lògic pensar que les intencions que van endegar aquestes dues revistes no deuen haver estat gaire diferents de les que han impulsat el projecte que aquí presentem.

Haidé. Estudis Maragallians pretén ocupar un espai buit i oferir, per primera vegada, una contribució periòdica als estudis sobre Joan Maragall i el seu temps. Amb la qual cosa, té la intenció de ser no tan sols un nucli aglutinador dels articles sobre la figura i l'obra del poeta, sinó també una plataforma que proposi un seguit de reflexions, anàlisis i punts de vista sobre les diverses activitats culturals, literàries i artístiques que van caracteritzar les dècades a cavall dels segles XIX i XX. Sense oblidar, altrament, l'espai de la recepció, les influències o les recuperacions tardanes de la poesia i el pensament de Maragall que s'han produït fins als nostres dies. Perquè la proposta d'*Haidé* va ser engendrada i estructurada dins les parets de l'Arxiu Maragall i, d'aquest centre, vol ser-ne portaveu i butlletí, i representar-ne una porta oberta cap a la contemporaneïtat.

La revista, en format electrònic, es publicarà un cop a l'any. A propòsit d'això, remarquem l'etiqueta de número 0 amb la qual empenem aquesta aventura. No es tracta d'inseguretats ni de falsa modèstia: per una banda, no podíem ajornar aquest naixement més enllà de la celebració de l'Any Maragall; per l'altra banda, era millor començar a poc a poc, quasi de manera experimental, per tenir el temps de canviar, modificar o rectificar els defectes que anirien manifestant-se abans de consolidar un model. Així, doncs, a partir del número 1 desplegarem uns apartats amb unes diferenciacions clares entre articles, ressenyes i altres estudis; obrirem una secció reservada a les cases museus; i, finalment, intentarem dialogar, a través d'entrevistes, converses o altres formes semblants de comunicació, amb escriptors, músics, artistes i gent de cultura que vulguin compartir amb nosaltres la seva lectura dels textos maragallians.

«Ja hi ha ametllers florits! És bona aquesta terra nostra, i és bona sobretot pel cel que té al damunt!».

La Direcció

DOLÇA TORMO

Cap de l'Arxiu Joan Maragall

L'ARXIU JOAN MARAGALL DE LA BIBLIOTECA DE CATALUNYA: LLOC DE MEMÒRIA I CENTRE DOCUMENTAL

Resum:

Aquest article vol oferir una presentació general de l'Arxiu Joan Maragall de la Biblioteca de Catalunya, lloc de memòria i centre de documentació del poeta del qual pren el nom. Hom hi resumeix una breu història de l'Arxiu des de la seva fundació fins als nostres dies i es passen en ressenya les últimes activitats del centre.

Paraules clau: Maragall, Literatura catalana—S. XIX-XX, Modernisme, Arxiu Joan Maragall, Biblioteca de Catalunya, Centre documental literari, Catalunya—Història, Cases d'escriptors.

Abstract:

This article offers a general introduction to the Joan Maragall Archive at the Biblioteca de Catalunya (Library of Catalonia), site of remembrance and documentation centre for the poet from whom it takes its name. A brief history of the archive is given from its foundation to the present day and the most recent activities of the centre are reviewed.

Key words: Maragall, Catalan literature—19th-20th centuries, Modernism, Arxiu Joan Maragall, Biblioteca de Catalunya, Writers' houses, Literary documentation centre, Catalonia—History.

Quan Rosa Gorina de Maragall estotjava amb cura el primer quadern de beceroles del seu fill petit, posava, sense saber-ho —al casalot vuitcentista del barri de la Ribera de Barcelona on vivia la família del poeta—, la primera pedra del que, en aquest moment, és l'Arxiu Joan Maragall de la Biblioteca de Catalunya.



Joan Maragall (1903)

Cent cinquanta anys han transcorregut, però encara avui podem admirar la petita col·lecció dels primers quaderns d'escola, de qui més tard influiria amb els seus articles de fons sobre els seus conciutadans des de les pàgines del *Diario de Barcelona*.

El fons de l'Arxiu primer cabia en una capsa, més tard, en engrandir-se, passà a una prestatgeria familiar prop dels llibres de coberta de pergamí tou dels avis i dels llibres dels *comp-tes fets* del pare; a poc a poc, en el decurs del temps, va ser ubicat en altres mobles i traslladat a diversos pisos, sempre creixent en nombre i en qualitat. Avui aquest fons documental, que s'inicià amb una llibreta de cal·ligrafia infantil, compta amb 25.000 documents i és consultable a la pantalla lluminosa de l'ordinador de qualsevol que vulgui acostar-s'hi.

Els primers intents d'escriptura a tinta d'un infant del s. XIX han

florit tan bellament que han esdevingut un llegat inestimable per a la majoria dels seus lectors, els quals, en recompensa agraïda, l'han volgut elevar a la categoria de patrimoni documental nacional mantingut i salvaguardat a expenses públiques, per a ciència i gaudi de tothom.

Patrimoni té l'arrel en la paraula *pater*, i semànticament fa referència a l'herència rebuda del pare. No qualsevol herència mereix l'apel·latiu de patrimonial, sinó que ha de referir-se a quelcom de molt ric i de gran importància i, per això, susceptible de ser transmès a les següents generacions. L'Organització Internacional de Museus i Professionals (ICOM, de l'anglès International Council of Museums), dirigida a la conservació, manteniment i comunicació del patrimoni natural i cultural del món —present i futur, tangible i intangible—, especifica que patrimoni cultural és qualsevol cosa o concepte que sigui considerat de valor estètic, històric, científic o espiritual. L'arxiu personal del poeta es pot acollir perfectament a aquesta definició de marc cultural internacional. El que el nostre poeta ens ha deixat mitjançant el que ara es configura sota el nom d'Arxiu Joan Maragall té, a més, la consideració de «nacional» pel fet d'haver-se emmotllat en unes coordenades que poden ser considerades fonamentals per reconèixer una cultura i els seus integrants.

Va ser Joan Anton Maragall i Noble qui va crear l'Arxiu com un centre documental especialitzat ubicat en les mateixes estances on va viure la seva família. Una vegada prescrits els drets d'autor sobre l'obra del seu pare, Joan Anton Maragall, essent ja molt gran, va emprendre l'esforç gegantí de transformar el que era un llegat familiar en un arxiu públic, tant per assegurar-ne la inviolabilitat i el manteniment, com per donar a conèixer la figura del poeta. Va traçar les línies organitzatives i legals que més tard, i en mans de responsables de l'Administració, serien perfeccionades per catalogar el material a fi d'adaptar-lo a les normatives d'intercanvi.

En data de 25 d'abril de 1994, el Sr. Joan Anton Maragall va fer donació, davant notari, al Sr. Josep-Manuel Basáñez, Director General de Patrimoni de la Generalitat, en funcions, del següent llegat:

- D'una finca urbana de planta baixa, de 273 metres quadrats, al carrer Alfons XII, número 79, segona porta, de la seva propietat.
- De l'arxiu del seu pare, per llegat de la seva mare, i prèvia renúncia d'usdefruit dels seus germans.
- Del mobiliari, quadres i objectes d'art, propietat de les seves germanes, Helena, Clara i Anna Maragall.

El document de la donació expressa la finalitat que aquests tres blocs formin una sola herència i siguin destinats a «l'estudi de l'obra de Joan Maragall i de la cultura catalana de la seva època» sota la denominació d'almenys dues paraules: *Arxiu i Maragall*.

És significatiu que, en aquest document notarial, el mobiliari i els quadres tinguin el doble de valor que el fons documental. En canvi, la Generalitat, amb bon criteri, prioritzà la consideració del fons documental en entendre que aquest tenia un caràcter únic de recull o de col·lecció, irrepetible i molt valuós. El va posar en custòdia sota el marc legal del Sistema Bibliotecari de Catalunya, Llei 4/1993, del 18 de març, i més específicament li va assignar la categoria d'una de les Seccions de Reserva de la Biblioteca de

Catalunya perquè quedés assegurat tant l'augment del fons com la seva preservació i difusió, i amb la cobertura màxima de qualsevulla normativa.

Actualment, aquesta secció de la BC, ubicada al carrer d'Alfons XII, núm. 79, 2a porta, de Barcelona (just al costat de Plaça Molina), és una unitat d'informació patrimonial cohesionada basada en la relació de la col·lecció personal d'un escriptor i l'exposició permanent dels àmbits privats on va viure: lloc de memòria reverencial i alhora centre d'estudi. Així, doncs, l'Arxiu Joan Maragall té tres vessants principals:



Arxiu Joan Maragall

- Centre documental.
- Exposició permanent.
- Activitat de difusió.

Com a centre documental o biblioteca especialitzada, els 25.000 documents personals dels quals disposa són diversificats en: manuscrits, impresos, iconografia, enregistraments sonors i audiovisuals, material d'arxiu i col·lecció de lliure accés. En general, tot el fons ha crescut de manera harmònica i en quantitat considerable. L'organització dels documents encara conserva el rastre de quan van ser la matriu de les *Obres Completes* de Joan Maragall; els topogràfics, tot i haver estat simplificats i homogeneïtzats, recorden l'antic ordit, que remetia als mobles d'antiquari que hom pot veure en l'exposició permanent a la casa del poeta. A dia d'avui, tots els impresos estan catalogats i bolcats al catàleg de Biblioteca de Catalunya (i també al Catàleg Col·lectiu de les Universitats de Catalunya, CCUC). Els originals del poeta, l'epistolari creuat i l'obra literària, han estat escanejats i posats a l'abast de tothom dins de les col·leccions digitalitzades de la BC. I també cal esmentar una galeria de retrats i altres imatges i objectes relacionats.

L'Arxiu té com a missió recollir, conservar i difondre la bibliografia i la biografia del poeta, així com vetllar pel seu manteniment. Per assolir aquest ampli ventall de responsabilitats, a banda dels serveis transversals dels equips tècnics de la BC, també gaudeix de l'assessorament professional i pressupostari del Departament de Cultura.

L'Arxiu té com a missió recollir, conservar i difondre la bibliografia i la biografia del poeta, així com vetllar pel seu manteniment. Per assolir aquest ampli ventall de responsabilitats, a banda dels serveis transversals dels equips tècnics de la BC, també gaudeix de l'assessorament professional i pressupostari del Departament de Cultura.

La consulta d'aquest llegat ha estat i és cada dia més un element imprescindible per als investigadors que s'endinsin en l'estudi no només de l'autor o de la persona Joan Maragall, sinó també de la seva època, en qualsevol de les disciplines. Des de l'Arxiu s'han generat tesines, tesis, llibres, articles de diaris, però també s'han fet fotocòpies de «La vaca cega» per ser recitades el dia de Nadal, o s'ha reproduït la partitura d'*O, Magali, ma tant amado* perquè una jove soprano la cantés com a present de noces.

Tot documentalista al càrrec de la col·lecció ha pogut percebre immediatament l'existència de llacunes en la seva constitució. L'atzar, els conflictes i la mesquinesa han esporgat, mutilat i disminuït una col·lecció que podia ser modèlica i exhaustiva, atès el meticulós ordre de treball d'un poeta que, a més a

més, va dur una vida aparentment sense trasbalsos notables. Tanmateix, aquesta manca de completa no ha de sorprendre ni ser motiu de gran preocupació, ja que es tracta d'una condició constant en aquestes col·leccions, sotmeses a l'acció del temps i dels homes. Ans al contrari, conèixer-ne les llacunes és més útil per esperonar tant el professional bibliotecari com l'investigador, i per engrescar-los en la labor de recerca de les absències evidents i també d'aquelles altres no advertides, i que, com cireres enllaçades dins una cistella, sorgeixen a mesura que avança el treball.



Postal de Joan Maragall a Maria Maragall i Noble

La col·lecció personal, que representa el contingut essencial d'una casa d'un escriptor, es troba ubicada en contenidors específics —caixes fortes, llibreries mòbils, caixes de mides especials i materials per a emmagatzematges específics per a cada suport d'informació— desats en estoigs moderns, repartits arreu per la casa de forma dissimulada als ulls del visitant. S'ha optat per aquesta solució de respecte extrem de la memòria, perquè es volia deixar intacta l'atmosfera *fin de siècle* de les cambres, que esdevenen *per se* una exposició permanent on desenvolupar activitats de difusió cultural, entre les quals cal assenyalar les visites guiades que són obertes a tota mena de públic.

Un dels principals al·licients de la visita a la casa on va viure una persona il·lustre fóra, potser, que s'hi arribés després d'un llarg període d'interès i complicitat del visitant vers l'obra d'aquella personalitat a la llar de la qual s'ingressa. El pelegrinatge es troba així gairebé sempre motivat per un progressiu i cobejat desig de coneixement, de tal manera que, al final del trajecte, les coses que es contemplen —paper de les parets, color de les cortines,

objectes d'escriptori, atmosfera íntima de les estances— semblen obrir-se només uns minuts per donar pas al visitant, i quedar, altra vegada, closes per covar-hi el record; totes es veuen transfigurades per l'emoció de qui les percep com a accés a un coneixement més profund.

A banda d'això, i independentment del respecte vers l'experiència individual de cada un dels visitants, l'Arxiu ofereix un programa d'actes molt variat: presentació de llibres, conferències, lectura de poemes, celebracions commemoratives, exposicions, rutes literàries, etc.

Seguint les recomanacions europees en matèria de promoció de fons documentals i cases d'escriptors, hom s'esforça per organitzar aquestes manifestacions conjuntament amb altres institucions culturals afins; també s'intenta potenciar en tot moment la hibridació d'usuaris diferents amb un ample ventall de conferenciants que ofereixen diverses claus interpretatives dels textos a la llum de les inquietuds de les noves generacions, sense deixar de resseguir una línia clàssica del que hom vol trobar en la casa modernista que fou la residència familiar de Joan Maragall.

La commemoració de l'Any Maragall 2011 ha representat, per a l'Arxiu, un moment d'exigència i un repte engrescador; amb la qual cosa, a l'entorn de la figura de poeta, s'han organitzat esdeveniments

varis, com ara: concerts de música de cambra (*Els dimarts de Maragall: música i literatura*); un cicle de lectures comentades (*IV cicle de lectures i anàlisi de poemes i escrits de Joan Maragall*); una ruta literària per Ciutat Vella, per visualitzar la Barcelona del XIX a través dels ulls de Verdaguer i Maragall (*Verdaguer i Maragall: altures i senderes*); i, finalment, la publicació electrònica de la revista *Haidé. Estudis maragallians*.



Concert al jardí de l'Arxiu Joan Maragall

N. B.: Les xifres de manteniment i d'ús que fan referència a l'Arxiu estan publicades a la Memòria anual de la BC, i a la BC en xifres. Pel que fa a la bibliografia específica de l'Arxiu, vg. BIBLIOTECA DE CATALUNYA, *Casa Museu Joan Maragall*, 2004, i cf. la informació que es troba a les pàgines: <www.bnc.cat> i <www.espaisescrits.cat>.

JAUME GENÍS

Doctor en Humanitats

MARAGALL I L'EXPOSICIÓ SUNYER

Resum:

Aquest article proposa una anàlisi de l'estètica de Joan Maragall a partir de la lectura de la crítica que va fer del quadre *Pastoral* de Joaquim Sunyer. Intenta demostrar com les constants ideològiques de caire neoromàntic i la influència de l'idealisme alemany, que ja s'havien anat consolidant al llarg dels escrits del poeta, es confirmen en aquest text que va escriure el darrer any de la seva vida.

Paraules clau: Maragall, Sunyer, Modernisme, Noucentisme, Pastoral, Estètica.

Abstract:

This article analyses Joan Maragall's aesthetics by means of a reading of his critique of the picture *Pastoral* by Joaquim Sunyer. He shows how Neo-Romanticist ideological constants and the influence of German idealism, which had been consolidated throughout the poet's career, are reaffirmed in this critique which he wrote during the last year of his life.

Key words: Maragall, Sunyer, Modernism, Noucentisme (Movement), Pastoral, Aesthetics.

Si hom busca a la xarxa informació sobre Joaquim Sunyer, el cercador immediatament ens remet a diverses fonts algunes de les quals fan referència al quadre *Pastoral* i al comentari que en va fer Joan Maragall a la revista *Museum* el juliol de 1911.¹ L'article de Maragall feia una interpretació molt *sui generis* de la pintura Sunyer i desconec fins a quin punt tingué influència en la seva trajectòria personal o en la consolidació de les característiques noucentistes per substituir definitivament el modernisme o el postromanticisme que havien dominat fins aquell moment. Certament l'exposició fou important. *Pastoral*, i en definitiva l'obra de Sunyer d'aquest període, ha estat considerada per alguns historiadors de l'art com a paradigma de la pintura noucentista:

Va ser llavors quan Joan Maragall, a la revista *Museum*, refermà decisivament el prestigi del pintor, fins aleshores pràcticament desconegut del públic, i que partir d'aleshores, fulgurantment, esdevingué el nou líder de la pintura catalana [...] El cicle impressionista s'havia tancat [...] La *Pastoral* de Sunyer va ser l'obra consagrada per Maragall com l'arquetípic de la nova estètica catalana.²

Atès el to aparent del seu article, caldria preguntar-se si Maragall havia evolucionat en les seves idees estètiques des del postromanticisme vers a posicions noucentistes, d'acord amb una pretesa evolució de les seves idees en el darrer període de la seva vida, actualment en discussió entre els que li atribueixen un tomb cap a posicions més conservadores i els que neguen aquest tomb.³

1 J. MARAGALL, «Impresión de la Exposición Sunyer», *Museum*, juliol de 1911, reproduït dins Id., *Obra Completa*, Barcelona, Selecta, vol. II, 1981, p. 244-246 (d'ara endavant se citarà amb l'acrònim OC seguit del número del volum i de la pàgina).

2 Francesc FONTBONA, *El paisatgisme a Catalunya*, Barcelona, Destino, 1979, p. 246 i 247.

3 Cf. per un costat Joan-Lluís MARFANY, *Aspectes del Modernisme*, 1984⁶ [1975] i, per l'altre costat, Sam ABRAMS, *Llegir Maragall, ara*, Barcelona, Proa, 2010.

En realitat, encara que no s'hagi remarcat prou, l'opinió de Maragall és molt crítica amb l'obra de l'artista, tot i que aquest criticisme quedi esvaït per tres fets. En primer lloc, l'article va ser escrit a demanda d'un amic comú, Utrillo, i per tant no podia ser negatiu.⁴ En segon lloc, Maragall fugí d'estudi i parla d'allò que li convé més que d'allò que hi veu, i en té prou amb una ressenya molt concisa i encertada que li permet centrar-se en temes generals que li sembla descobrir en el quadre *Pastoral*. Finalment, Maragall aprofita l'ocasió per rebatre els arguments dels crítics Joaquim Folch i Torras i Joan Sacs, que l'havien esmentat ni que fos veladament en els seus articles «Les Pintures den Sunyer» que havien aparegut a *La Veu de Catalunya* i al *Poble Català* respectivament.⁵

A l'exposició que es va poder veure ara fa cent anys al «Faiança Català», Joaquim Sunyer hi va exhibir obra produïda anys enrere, quan residia a París, i obra més recent pintada a Sitges on havia anat a viure i on es debatia entre les tendències modernistes i noucentistes que dominaven el panorama artístic català d'aquell moment.

Sunyer, que s'havia format en el primer Modernisme a Barcelona amb la «Colla del Safrà», havia marxat a París i havia entrat en contacte amb totes les tendències que s'hi desenvolupaven a finals de segle. Es mogué entre el postimpressionisme i el postmodernisme, i vorejà el fauvisme.⁶ De mica en mica, a mesura que creixia a París el prestigi i el mestratge de Cézanne, s'anava acostant més a aquest pintor. La pinzellada curta i el color ric i canviant anaren cedint pas a una aplicació més plana i més austera del color.⁷ Conegué Picasso al Bateau Lavoir i fins tot el precedí com a amant de Fernande Olivier.⁸

De sempre la seva pintura havia donat prioritat a la línia i mostrat una gran preocupació per l'estructura compositiva.⁹ Aquesta tendència es va reforçar sota la influència de Cézanne, en contacte amb els fauves Matisse i Derain durant el període d'incubació del Cubisme; posteriorment, el mateix Sunyer es va acostar a aquest moviment amb quadres com *Paisatge de Mallorca* (1916).

La temàtica de *Pastoral*, de *Mediterrània*, de la segona *Pastoral* pintada uns anys més tard és la de l'Arcàdia feliç, la *joie de vivre*, un tòpic recurrent al París de l'època a partir del model creat per Ingres al *Bany Turc*. Cézanne n'havia fet una versió prou coneguda, *Les Grandes Baigneuses*, i Matisse i Derain també en feren versions; fins i tot hom afirma que Picasso n'hauria fet una versió «incorrecta» a les *Demoiselles d'Avignon*.¹⁰ També cal tenir en compte el mestratge de Puvis de Chavannes, a pintures com *Estiu*. La influència espiritualista d'aquest pintor fou notable, principalment per la seva composició, sobre tota la pintura noucentista, també sobre Torres García. Tanmateix, és de Cézanne de qui deriva

4 Glòria CASALS, «La *Pastoral* de Maragall», dins *Professor Joaquim Molas. Memòria, escriptura, història*, vol. I, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2003, p. 302 i sg.

5 Joaquim FOLCH I TORRAS, «Les Pintures den Sunyer», *La Veu de Catalunya*, 14 d'abril de 1911. Joan SACS, «Les pintures den Sunyer», *El Poble Català*, 18 d'abril de 1911. Folch esmenta Maragall directament, i a més compara les pintures de Sunyer amb la façana del Naixement de la Sagrada Família. La seva posició és crítica amb el primitivisme de Sunyer i defensa un equilibri entre senzillesa i tècnica depurada que exemplifica en Puvis de Chavannes. Sacs fa una crítica generalitzada dels *ismes*, acusa Sunyer d'esnobisme i utilitza la paraula barboteig per definir la seva pintura. Maragall podia entendre ambdós articles com una crítica a la seva estètica perquè ell havia definit la façana de la Sagrada Família com un barboteig de pedra.

6 Cf. F. FONTBONA, *op. cit.*, p. 246.

7 *Ibid.*

8 Cf. Pierre DAIX, *Pablo Picasso*, Tallandier, París, 2007, p. 74

9 Isidre VALLÈS I ROVIRA, «Sunyer i la recerca d'un ideal artístic», *D'Art, Revista del Departament d'Història de l'Art*, núm. 11, 1985, p. 349-352.

10 P. DAIX, *op. cit.*, p. 109-110.

clarament la tendència geometritzant, l'absència de tema, el valor donat al color i el mediterranisme.

Evidentment la pintura de Sunyer representava un important trencament, sobretot formal, amb la darre-
ra i més moderna pintura modernista caracteritzada pel seu romanticisme postimpressionista¹¹ i per l'ús
generós i gairebé gestual del color de pintors com Joaquim Mir i Hermen Anglada-Camarasa.

Fins aquí allò que els crítics han sabut veure en l'obra de Sunyer i particularment en *Pastoral*. Tot i amb
tot, Maragall no pretenia fer crítica d'art, sinó teoria de l'art. Ell mateix reconeixia no estar preparat per
emprendre aquesta mena d'aproximacions, però es reivindicava com a contemplador del fet artístic,
com a destinatari seu.¹²

A partir d'aquestes premisses la consideració que l'opinió de Maragall sigui correcta o incorrecta perd
importància perquè no era la seva intenció establir un judici sobre aquesta mena de valor, sinó un
comentari subjectiu sobre l'art en general i sobre allò que li havien suggerit l'exposició i el quadre en
qüestió. Un judici, d'altra banda, necessàriament subjectiu.

Maragall parla d'una contemplació no tècnica lligada a la vida. Una devoció —diu— a contemplar en
tota manifestació el ritme únic de la creació. L'article sobre l'exposició Sunyer és necessàriament breu i
no és el lloc perquè Maragall s'esplai en fonaments teòrics. Tampoc no era el seu estil. Aquest comen-
çament ens remet, però, a l'inici de l'*Elogi de la Poesia*, que havia escrit quatre anys abans, on afirmava
que Déu va revelant-se a través de les coses, creant-les amb esforç a través del caos que es resisteix
a la creació. De manera semblant l'emoció estètica respon a un afany d'expressió sense altre interès
que l'expressió en si: això que en diem art -que és l'expressió humanada de la forma natural- reflecteix
l'esforç creatiu de Déu quan intenta desvetllar el seu ritme, tot captant les línies, els colors, els sons.¹³
Eugenio Trías ho reformulava en llenguatge filosòfic i parlava d'un:

[...] doble moment en la revelació del diví (la veritat, el contingut, l'ànima): una revelació espontània de la
veritat i una revelació conscient de la veritat a partir de la naturalesa, transcendint-la i integrant-la en l'home.
En la primera revelació Déu es dóna en les coses de forma primigènia, originària, en la segona es concentra,
s'estabilitza, se sublima, s'autotranscendeix en la consciència humana, lligada a les coses però superant-se a
través de l'anhel diví.¹⁴

Maragall amplia aquesta definició d'art, i l'amplia des d'una concepció subjectiva d'arrel kantiana. Allò
que determina la presència de l'art és el batec de la vida que tothom pot reconèixer perquè qualsevol
home el porta a dins. És la identificació entre el ritme individual de cadascú i el ritme general de la cre-
ació. L'obra artística és una ocasió per a viure l'experiència estètica i Sunyer ens brinda aquesta pos-
sibilitat. Perquè Sunyer és un artista, és a dir, té un sentit transcendent de l'activitat artística, condició
que molts dels qui practiquen l'art no han ni sospitat. L'art és desvetllar afinitats, unir el batec individual
al batec universal. Sunyer té el poder de desvetllar aquest batec: «conocí que vivia», escriu el poeta,

11 Francesc MIRALLES, «L'època del Noucentisme», dins Id. i F. FONTBONA, *Història de l'Art Català*, vol. VII. *Del Mo-
dernisme al Noucentisme. 1888-1917*, Barcelona, Eds. 62, 1985, p. 163-255 (esp., p. 242-243).

12 G. CASALS, *op. cit.*, p. 302, remarca que la pintura no figura entre els referents de Maragall.

13 Cf. J. MARAGALL, *Elogi de la Poesia*, dins Lluís QUINTANA TRIAS, *La veu misteriosa. La teoria literària de Joan
Maragall*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996, p. 453-472 (esp. cap. IV, § 21).

14 Eugenio TRÍAS, *El pensament de Joan Maragall*, Barcelona, Eds. 62, 1982, p. 67.

perquè és un artista i no pas un mer artesà o algú que vagi repetint models prefixats.

Un cop definit què és art, i la condició d'artista de Sunyer, Maragall emet un judici crític matisat que li serveix per acabar d'exposar la seva teoria de l'art. La pintura de Sunyer és un esforç frustrat i aquesta és possiblement la seva principal virtut: allò que satisfà Maragall no és el que l'artista aconsegueix, sinó allò en el que fracassa, allò que l'espectador intueix o imagina. Per això «no era de plenitud, aquella obra, no me dejaba en paz, no acababa de declararme la vida que representaba». Perquè l'artista sentia més d'allò que el pintor deia. Patia, diu Maragall, i feia patir en veure aquell esforç d'expressió. I aquí aprofita per explicar-nos una altra característica de l'art: no hi ha creació sense dolor. La creació és un esforç dolorós. Aquest dolor és present a l'obra de Sunyer. Aquest intent de comunicació, aquest voler-nos mostrar el ritme de la creació es manifesta en un barboteig. Atenció, perquè una altra ocasió en la qual Maragall utilitza la paraula barboteig és per referir-se a la façana de la Sagrada Família de Gaudí que defineix com un barboteig de pedra.¹⁵ També al poema «Romanza sens paraules», sense utilitzar la paraula barboteig, en voler definir la més alta expressió poètica es refereix al prellenguatge infantil. També ho va fer en comparar la poesia del segle XIX amb la del segle XX i diu que aquesta s'inicia amb un barboteig de les recòndites harmonies de l'art.¹⁶ I també en un famós article de l'amic Soler i Miquel podem llegir:

[...] la inquietud anhelante que se recrea y bucea en la soledad y el misterio; por lo ungido de aquella naturaleza que parece trémula y *balbuciente*, que nos sobrecoge á veces como si fuera á pronunciar palabras reveladoras.¹⁷

[*Cursives nostres*]

Amb això hauríem entrat al nucli de la teoria de l'art maragalliana. L'art no pot ser contingut en termes conceptuals i precisament allò que caracteritza la creació artística és la impossibilitat d'adaptar-se a termes conceptuals. La qual cosa coincideix amb la definició d'experiència estètica que havia donat Kant a la seva *Crítica del Judici*. La paraula o la representació pictòrica (significant) transcendeixen el seu significat i esdevenen una altra cosa: «Aquella canal», diu el pastor de l'*Elogi de la Paraula* i la seva capacitat d'evocació, de transcendència, és molt superior a l'estricta significat de la paraula al diccionari.

L'artista sentia més d'allò que deia el pintor. Maragall distingeix entre la personalitat artística de Sunyer, que ell intueix immensa en el quadre *Pastoral*, i la tècnica del pintor o, fins i tot, la voluntat del pintor, subjecte a limitacions i modes.

A Maragall el Sunyer noucentista l'interessa poc. És més, no li agrada. I no li agrada perquè li manca harmonia, que és un dels components indispensables de l'expressió artística. Aquesta manca d'harmonia prové d'una excessiva força de la línia sobre el color i el conjunt, un ús exasperat de la línia, del perfil:

[...] la fuerza de aquel arte estaba muy principalmente, es decir, desequilibradamente en la expresión de las líneas; en la cortante agudeza de los contornos; eran unas líneas, unos contornos exasperados de expresión; y

15 Vg. nota 5. Els crítics Folch i Sacs havien atacat indirectament Maragall; ara ell els retornava l'atac.

16 J. MARAGALL, «La última lamentación de Núñez de Arce», *Diario de Barcelona*, 7 de febrer de 1901, reproduït dins OC II, p. 145-147.

17 Josep SOLER I MIQUEL, «Juan Maragall y sus poesías», dins Id., *Escritos de José Soler y Miquel*, Barcelona, L'Avenç, 1898, p. 79-92 (cit., p. 89).

en este sentido se podía decir que propendían a la caricatura [...] Tenía el artista una visión de hombre primitivo, unos ojos fascinados por la corporeidad (dejadme decirlo así) de las cosas, por las líneas con que la masa de ellas recortaba el aire, y por las convexidades y concavidades interiores de su bulto y fascinado por esto, adivinando que en el juego de aquellas líneas estaba el divino secreto de las cosas, estaba manifiesto el ritmo de la creación, esencia de ellas, se esforzaba en darnos lo esencial, desdendiendo todo lo demás.¹⁸

És a dir, a la pintura de Sunyer Maragall hi creu veure les característiques del noucentisme: fugir de l'anecdòtic, el dramàtic, el particular, recercar l'essencial, l'universal. La primacia de l'esperit, la voluntat de classicisme. Una voluntat d'allunyar-se del realisme per acostar-se a la màxima abstracció determinada per la força de la línia sobre el color, tot trencant l'harmonia, l'equilibri entre abstracció i naturalisme. La qual cosa no està gaire lluny de l'opinió que havia expressat Louis Vauxcelles en referència a la pintura de Matisse *La Coiffure*, al Saló de Tardor de París de 1906:

Pourquoi ce mépris haineux par la forme [...] Dépouiller la peinture de ses éléments vitaux pour la réduire à une abstraction, c'est faire l'oeuvre d'un théoricien, de tout ce qu'on voudra, mais de peindre non pas.¹⁹

Aquesta dialèctica entre abstracció geomètrica, conceptualisme i realisme empàtic va ser teoritzada per Wilhelm Worringer al seu llibre *Abstracció i empatia* de 1907:

De la mateixa manera que l'impuls d'empatia com a premissa de la vivència estètica troba la satisfacció en la bellesa de l'orgànic, l'impuls d'abstracció troba la seva bellesa en els elements inorgànics que neguen la vida, en el cristal·lí, o universalment parlant, en tota legitimitat o necessitats abstractes.²⁰

Worringer identificava el sentit d'abstracció en les arts en la necessària «emancipació de tota contingència i temporalitat de la visió del món [...] La necessitat primària de les persones és deslliurar l'objecte sensorial, mitjançant la representació artística, de la terbolesa que l'envolta a causa de la tridimensionalitat».

Estem a les portes del cubisme. El cubisme és l'art noucentista que el noucentisme no va gosar fer. Però on la lògica del seu pensament el conduïa de forma inexorable. Maragall podia entendre el cubisme que s'endevinava a la pintura de Sunyer com un moment apol·lini de l'art. Tanmateix, mancat de la necessària harmonia del seu moment dionisiac. El primitivisme neolític, aquest gegantí esforç d'abstracció de la infància del pensament humà, aquest intent de descobrir l'essència de les coses. Aquesta voluntat simplificadora que ens porta a definir, a suprimir tot allò accessori per arribar a una puresa simplicíssima, a despollar el símbol. Aquest esforç ens decanta vers una excessiva espiritualitat. L'art abstracte (en el sentit correcte de la paraula «abstracte») és també un art de mort, oposat a la vida, que resideix en l'empatia. Remetent-nos a Nietzsche, és l'oposició d'Apol·lo i Dionís. En termes freudians, Eros i Thanatos. No ens movem del tombant del segle XIX i XX.

Fet i fet, la concepció d'art de Maragall s'acostaria més al concepte que Worringer defineix com a empatia. El naturalisme de l'empatia no té res a veure amb l'adequació entre la representació i la cosa, allò que diem imitació, sinó que consisteix en una aproximació a la realitat, a la mateixa vida orgànica.

18 J. MARAGALL, «Impresión de la Exposición Sunyer», OC II, p. 245.

19 Citat per P. DAIX, *op. cit.*, p. 129.

20 Wilhelm WORRINGER, *Abstracció i empatia*, a cura de J. F. Yvars, trad. d'Àngels Planella, Barcelona, Eds. 62, 1987, p. 45.

«Per a nosaltres el valor d'una línia o d'una forma consisteix en el valor de la vida que per a nosaltres és l'element que conté. Només manté la bellesa a través de la nostra sensació vital que li endossem de manera fosca». El naturalisme empàtic consisteix en la identificació inconscient d'elements, que a causa del seu caràcter orgànic —és a dir, de la seva coincidència estructural amb el nostre organisme— ens provoquen una fruïció. Aquest procés s'esdevé d'una manera inconscient, és a dir, fosca (no conceptual), i l'artista és el mag capaç de deixondir les connexions estructurals entre l'orgànic exterior en la naturalesa i l'orgànic interior en el jo que frueix, amb la qual cosa Worrringer s'uneix, amb Maragall, al gran riu que des de Schelling,²¹ Schopenhauer i Nietzsche havia donat aquesta funció a l'artista. Fou precisament Schopenhauer qui atribuï a l'artista la funció d'aixecar el vel de Maia.

Sunyer, diu Maragall, ha intentat aixecar aquest vel, mentre que hi ha molts artistes que no saben que hi havia un vel que s'havia d'aixecar.²² Però l'art de Sunyer és massa intel·lectual. Està mancat de la vida necessària, en el seu esforç d'abstracció, de simplificació, de supressió de tot allò que no és essencial. Li manca harmonia. L'intel·lectualisme noucentista mena l'art al desequilibri i per tant a la caricatura —cosa que, tanmateix, és un defecte molt català, tal com reconeix al final de l'article.

A la Naturalesa (amb majúscula en el text de Maragall) l'equilibri de l'esforç creador es compensa en l'obra creada. En canvi, l'artista, en la seva inseguretat, tempteja en un procés creatiu que a vegades dóna els resultats esperats i a vegades no. En aquest sentit l'obra de Sunyer seria un relatiu fracàs, perquè si bé s'hi endevina la voluntat de recerca, aquesta recerca s'atura en la corporeïtat de les coses. I és d'aquesta corporeïtat que parteix per fer-ne un esquema, un símbol, que no remet a cap mena de transcendència, sinó a un càlcul sobre estructures i volums. Com si hagués romàs a la cosa extensa cartesiana, que la ment humana pot estructurar, mesurar, calcular, racionalitzar mitjançant càlculs matemàtics.

Malgrat tot, Maragall es va aturar a *Pastoral* i en va fer un llarg comentari. I això vol dir alguna cosa. Evi-



Joaquim Sunyer. *Pastoral*. Quadre a l'oli (1,06 m per 1,52 m), pintat en 1910-1911.

21 Cf. Friederich SCHELLING, *Sistema del Idealismo Trascendental*, Anthropos, Barcelona, 1988, § 614-618.

22 Folch i Torres en el seu article també esmentava aquest «aixecar el vel».

dentment, no que s'hagués convertit al noucentisme sinó, tot el contrari, que en aquell quadre hi havia descobert elements postromàntics que feien possible aquella ocasió per l'art que al principi d'aquest article dèiem que demanava. Quins eren aquests elements?

L'absència d'anècdota, o fins i tot de temàtica, que, si bé classifiquem dins del tòpic de la *joie de vivre* o de l'Arcàdia feliç, no podem incloure dins cap tema mitològic concret. Ni tampoc ens remet a la frivolitat d'altres obres de temàtica semblant possiblement perquè la dona que ocupa la part inferior central del quadre està sola i només contempla el cel des d'una mena de roquissar. Un tema recurrent de Maragall. I un símbol de la terra, de la naturalesa entesa com a unitat (cf. «Pirinenques», III).

L'estructura. Hi ha una estructura formal, de línies i de colors: quatre franges horitzontals que donen al quadre un aspecte molt equilibrat, una mena de quietud clàssica, una estructura pròpia de l'arquitectura renaixentista. Aquesta estructura, però, es correspon a un equilibri d'elements, representats per gammes de colors dominants. Celatge, gamma de grisos. Muntanya, gamma de vermellorsos i colors terra. Arbres, gamma de verds. Roquissar, gamma de grisos i blancs. Encara es pot distingir un tercer nivell estructural: aire (cel), terra (muntanya), regne vegetal (arbres) i regne animal (roquissar amb les ovelles i la dona). La dona, evidentment, és el centre d'aquesta estructura perquè el pintor ha disposat que en cada nivell es vagin repetint les mateixes formes, una mena d'onades que formen el perfil de la serra, el brancatge dels arbres i les cames de la dona mateixa. De manera que el cel es converteix en muntanya, la muntanya es converteix en arbres i els arbres es converteixen en dona. Així doncs, el quadre, que formalment tenia una disposició molt estàtica, esdevé un xuclador, un remolí enorme, que en una mena de crescendo vital té per centre aquesta dona que ho engoleix tot. És a dir, la dona esdevé l'essència del paisatge, el resum d'un tot. Escriu Maragall:

Y como sucede siempre que tenemos una sensación así fuerte de un paisaje, que sentimos enseguida la misteriosa afinidad de nuestra naturaleza con la de la tierra y empezamos a amarla con voluntad creadora, y quisiéramos que se hiciera cuerpo de mujer [...] He aquí la mujer en la *Pastoral*, de Sunyer: es la carne del Paisaje: es el paisaje que, animándose, se ha hecho carne [...] El esfuerzo creador que produjo las curvas de las montañas no puede detenerse hasta producir las curvas del cuerpo humano.²³

I ara ve la frase clau de tot allò que he anat exposant al llarg d'aquest article. «Aquella mujer no es una *arbitrariedad*, es una *fatalidad*» [*cursives nostres*]. Si s'ha escrit mai una frase més antinoucentista, jo la desconec. Un torpede a la línia de flotació de l'estètica orsiana, de la qual podem deduir que, tot i la seva aparent civilització, humanització i amabilitat, aquest paisatge, està governat per normes molt més primordials, les de la naturalesa on no s'esdevé l'arbitrari, sinó el necessari i ineludible, la fatalitat.

Fixem-nos que a Maragall li cal passar del sentit de la vista al sentit del tacte per explicar-nos el que ha vist a *Pastoral*. El sentit de la vista té un valor ordenador de l'experiència i en pintura és, evidentment, el sentit imprescindible. Però Maragall ens remet al tacte, que és un moment molt anterior en la història de l'esperit.²⁴ Un moment molt més ancestral lligat a la matèria. Com si perdéssim el sentit de les qualitats primàries de les coses i ens haguéssim de refiar de les secundàries. Com, si en una mena de

23 J. MARAGALL, «Impresión de la Exposición Sunyer», OC II, p. 246.

24 El tema del tacte referit a la pintura de Sunyer també procedeix de l'article de Folch i Torres. Maragall li canvia el sentit i l'apropa al que Eugenio TRÍAS havia de desenvolupar a *La Edad del Espíritu*, Barcelona, Destino, 2000.

viatge fàustic a les Mares, ens enfonséssim en la matèria i esdevinguéssim part d'ella i aquella divisió cartesiana entre cosa pensant i cosa extensa desaparegués. «El sentido del tacto transferido a los ojos, ver las montañas era tocarlas, el relieve del suelo se nos metía en el alma [...] Sentíamos dentro la caricia de sus líneas, la morbidez de sus masas», escriu Maragall —i amb la paraula *morbidez* està ja fent referència a la unitat profunda entre dona i paisatge. Aquest descens *ad inferos*, que ja havia fet el Comte Arnau per arribar a l'abadia de Sant Joan, és central per entendre els fonaments de l'estètica del poeta. Només a través d'un procés que ens enfonsa en la irracionalitat pròpia i que ens connecta amb l'Ànima de Món és possible una creació artística. Aquest procés, aquesta coincidència del conscient i l'inconscient, ens remet als paràgrafs que ja hem esmentat de l'obra de Schelling.

L'artista ha patit el mateix procés que el contemplador de la seva obra: «El artista fascinado por las líneas del paisaje verá brotar de su pincel, sin quererlo, las líneas del cuerpo de la mujer». D'aquesta manera, Maragall justifica que, tot i la voluntat noucentista, a Sunyer li hagi sortit una obra que només de forma aparent és noucentista, però que en el fons participa de la ideologia artística postromàntica.

El descobriment artístic actualitza un procés del qual l'artista ja no és plenament conscient. Allò gran de *Pastoral* és que s'ha imposat el ritme de la Creació, de la Naturalesa a l'arbitrarietat humana; és que el pintor, sense saber-ho, sense voler-ho ha continuat aquell ritme. «Él no veía cada cosa por sí, sino el ritmo de la Creación en todas ellas, para él un cuerpo humano, un árbol, una montaña, el mar eran en el fondo una misma cosa: la materia, en hervor de creación, hacía sentir la unidad de esta». Allò gran de *Pastoral* és que desvela el ritme únic de la Naturalesa, la profunda unitat de tot. I ens mostra encara més, ens mostra aquest procés creador: com la matèria en bull de Creació hi esdevé una forma i una altra en un procés inexorable. Fatalitat enfront d'arbitrarietat. La fatalitat és que la terra que ha generat una manera de ser, una llengua, una manera de veure el món encarni una manera de pintar, un art que les persones que han nascut i viscut en aquesta mateixa terra identifiquen com a propi. Pere Coromines, tot referint-se a *Visions i Cants*, ja va comentar que «en aquells tres homes, En Joan Garí, En Serrallonga i el Comte Arnau, hi ha el pòsit carnal de l'heterodòxia catalana».²⁵

La interpretació de Maragall té una càrrega eròtica molt més gran d'allò que segurament Sunyer, en la seva voluntat de classicisme mediterrani, pretenia donar-li al quadre. La dona, el paisatge, la terra encarnada, estirada mirant al cel, com Gea esperant a Urà, ens remet a un erotisme tel·lúric, elemental i primigeni, anterior a qualsevol altra cosa. La matèria bullint per ser creada, per ser ordenada pel Demiürg, en un sentit més grec i no tant judeo-cristià, abans de tenir qualsevol forma, és quelcom impen-sable. La matèria sense forma, com la forma pura, són pensaments que superen la capacitat de la raó humana i per tant són tasca de l'art.

Rebut el 19 de juliol de 2011
Acceptat el 21 d'agost de 2011

²⁵ Pere COROMINES, *Del meu comerç amb Joan Maragall* [1935], reproduït dins ID., *Obres Completes*, Barcelona, Selecta, 1972, p. 1137-1176 (cit., p. 1145).

HEIDI GRÜNEWALD

Universitat de Barcelona

«...SOBRE ELS PEUS DE L'ATZAR—DANSAR». JOAN MARAGALL COM A LECTOR I TRADUCTOR DELS FRAGMENTES «ABANS QUE SURTI EL SOL» I «DE L'IMMACULAT CONEIXEMENT» D'*AIXÍ PARLÀ ZARATUSTRA*¹

Resum:

El plantejament de l'autocreació permanent del subjecte, la il·lusió de l'esperit lliure i el desig de viure la totalitat de l'ésser no determinen només el nucli temàtic dels dos fragments d'*Així parlà Zaratustra* que Joan Maragall va traduir i publicar a finals de febrer de 1898, sinó que també palesen la configuració nietzscheana d'un lector total que s'oposa a l'hàbit del «coneixement pur» i que prioritza el valor epistèmic de la vivència. La traducció que Maragall va realitzar dels fragments «Abans que surti el sol» i «De l'immaculat coneixement» és un aprofundiment poètic del text de Nietzsche que revela una simpatia cap a l'estètica de l'escenari cosmològic. A més a més, com a intel·lectual, Maragall reafirma en aquesta tria temàtica el seu rebuig de la raó abstracta i suggereix la imprecisió d'un etern esdevenir de l'home a través de les seves experiències.

Paraules clau: Nietzsche, Maragall, Zaratustra, Superhome, Coneixement subjectiu.

Abstract:

The idea of the ongoing self-fashioning of the subject, the dream of being a free spirit and the desire to live the totality of the self provide not only the thematic centre of the two fragments of *Thus Spoke Zarathustra* which Joan Maragall translated and published towards the end of February 1898, but also show the Nietzschean make up of a total reader opposed to the habit of «pure knowledge» and who prioritises the epistemic value of experience. Maragall's translation of the fragments «Before the sun rises» and «Of Immaculate Knowledge» probes poetically into Nietzsche's text to reveal a sympathy for the aesthetics of the cosmological stage. Furthermore, as an intellectual, Maragall reaffirms in this selection his rejection of abstract reason and surmises the imprecision of an eternal becoming of man through his experiences.

Key words: Nietzsche, Maragall, Zarathustra, Superman, Subjective knowledge.

A propòsit de ser entès o no ser entès en els seus escrits, Nietzsche explica el 1888 a *Ecce Homo* que «encara no és en absolut l'hora de fer aquesta pregunta», perquè ell mateix és «prematur». I segueix escrivint que «qui creia haver entès alguna cosa de mi, s'havia arranjat alguna cosa a partir de mi, a imatge seva —més d'una vegada, una cosa contrària a mi, per exemple, un "idealista"». ² Al capítol «Per què escric llibres tan bons», el filòsof alemany es dona a conèixer com a algú que ha nascut de manera «pòstuma». Amb la qual cosa, clou la seva obra i suggereix, alhora, que l'accés als seus llibres només seria possible a través de noves configuracions de la comprensió i d'un canvi radical de consciència en

¹ Els títols dels fragments indicats procedeixen de Friedrich NIETZSCHE, *Així parlà Zaratustra*, trad. de Manuel Carbonell, Barcelona, Quaderns Crema, 2007; d'ara endavant ApZ (pel que fa a la frase que encapçala aquest article, vg. ApZ, p. 222). Les solucions emprades per Maragall a la seva versió són, respectivament, «A l'anar a sortir el sol» i «El coneixement pur»; vg. «A l'anar a sortir el sol, i El coneixement pur: dos fragments de l'obra de Frederic Nietzsche *Així parlà Zaratustra*. Traducció de Joan Maragall», *Catalònia*, núm. 1, 25 de febrer de 1898, p. 13-15 (per citar d'aquest text farem servir la fórmula DosF). Totes les citacions d'*Així parlà Zaratustra* que no fan referència al text traduït per Maragall, són, per defecte, de Carbonell. Quan no se n'especifica el traductor, les versions catalanes dels textos crítics alemanys són nostres.

² F. NIETZSCHE, *Ecce homo. Com s'arriba a ser allò que s'és*, trad. de Josep-Maria Terricabras, Girona, Accent Editorial, 2007, p. 73 i p. 75. Nietzsche parla concretament de «la comprensió o in-comprensió» dels seus escrits.

el lector. Així, doncs, Nietzsche es treu de sobre, abans que res, el lector contemporani, tal com Zaratustra es va treure del damunt els seus seguidors perquè ells mateixos poguessin buscar-se i trobar-se.³

El fet d'afirmar que en tot cas hom no pot extreure més de les coses —tampoc dels llibres— del que ja sap, és una provocació de Nietzsche que convida a reflexionar. Amb el rerefons d'esquemes convencionals d'experiències, el lector no trobaria, per exemple, cap mena d'accés a un llibre que «parla només de vivències que es troben completament fora de la possibilitat d'una experiència freqüent o potser només escadussera», perquè aquest llibre seria «el primer llenguatge per a una nova sèrie d'experiències».⁴ Tanmateix, aquest «primer llenguatge» d'un àmbit d'experiència completament nou es deslliga del concepte convencional —més aviat guiat pel coneixement— d'experiència i exigeix una actitud lectora que prioritzi el valor epistèmic de la vivència. Per a Nietzsche, comprendre significa experimentar. D'aquesta manera, insisteix que el fet d'«haver-ne entès sis frases [del seu Zaratustra] —és a dir, haver-les viscut— eleva, entre els mortals, a un graó més elevat del que els humans “moderns” podrien aconseguir».⁵ Però quin aspecte tindria un lector que estigués disposat a involucrar-se amb Nietzsche en «veritables èxtasis d'aprenentatge» i a explorar aquelles altures «que cap ocell no ha sobrevolat mai» o aquells «abismes en què no s'hi ha perdut encara cap peu»?⁶

En el marc d'aquesta pregunta, el propi Nietzsche aporta la següent figura mental: «Quan em represento la imatge d'un lector de debò, sempre en surt un monstre de coratge i de curiositat, i a més encara una cosa flexible, astuta, cauta, un aventurer i un descobridor nat».⁷ El «lector complet»⁸ imaginat per Nietzsche sembla exposar-se *completament* a l'esdevenir del procés de la lectura i, d'aquesta manera, es posa a prova amb una empresa aparentment monstruosa. Així, doncs, no defineix la compleció del lector ni quant a competències cognitives ni tenint en compte el concepte de la perfectibilitat: el seu lector està senzillament disposat a involucrar-se sense condicions en un text. Amb aquest —diguem-ne— «lector total», Nietzsche constitueix una contrafigura del perfecte constructor del «coneixement pur» i de les seves creacions mentals alienes a la vida. Per aquest motiu, com també ho fa Zaratustra, ofereix la seva simpatia als «cercadors intrèpids» [*kühnen Suchern*] i realistes, «els que feu recerca» [*Versuchern*], «els embriacs d'enigmes» [*Räthsel-Trunkenen*], «els contents de penombres» [*Zwielicht-Frohen*], aquells que caracteritzen millor el seu «lector complet»: són creatius i troben complaença en els reptes del que és desconegut i indeterminat, fet que explica la simpatia del filòsof. Si des d'aquesta perspectiva observem el lector de Nietzsche Joan Maragall, que per la seva banda veu la unió misteriosa entre autor i lector ancorada en el cercle d'actuació del «dulce misterio del amor humano»,⁹ se'ns revelarà un moment inesperat de contacte: la part misteriosa en què el que és subjectiu i el valor simbòlic del llenguatge passen a un primer pla i, des de tots dos punts de referència, hom ja no centra l'atenció en l'abstrusa recerca del coneixement, sinó en l'experiència viva amb el text i el seu potencial d'actuació.

3 ApZ («De la pròdiga virtut»), p. 102.

4 F. NIETZSCHE, *Ecce homo*, op. cit., p. 75.

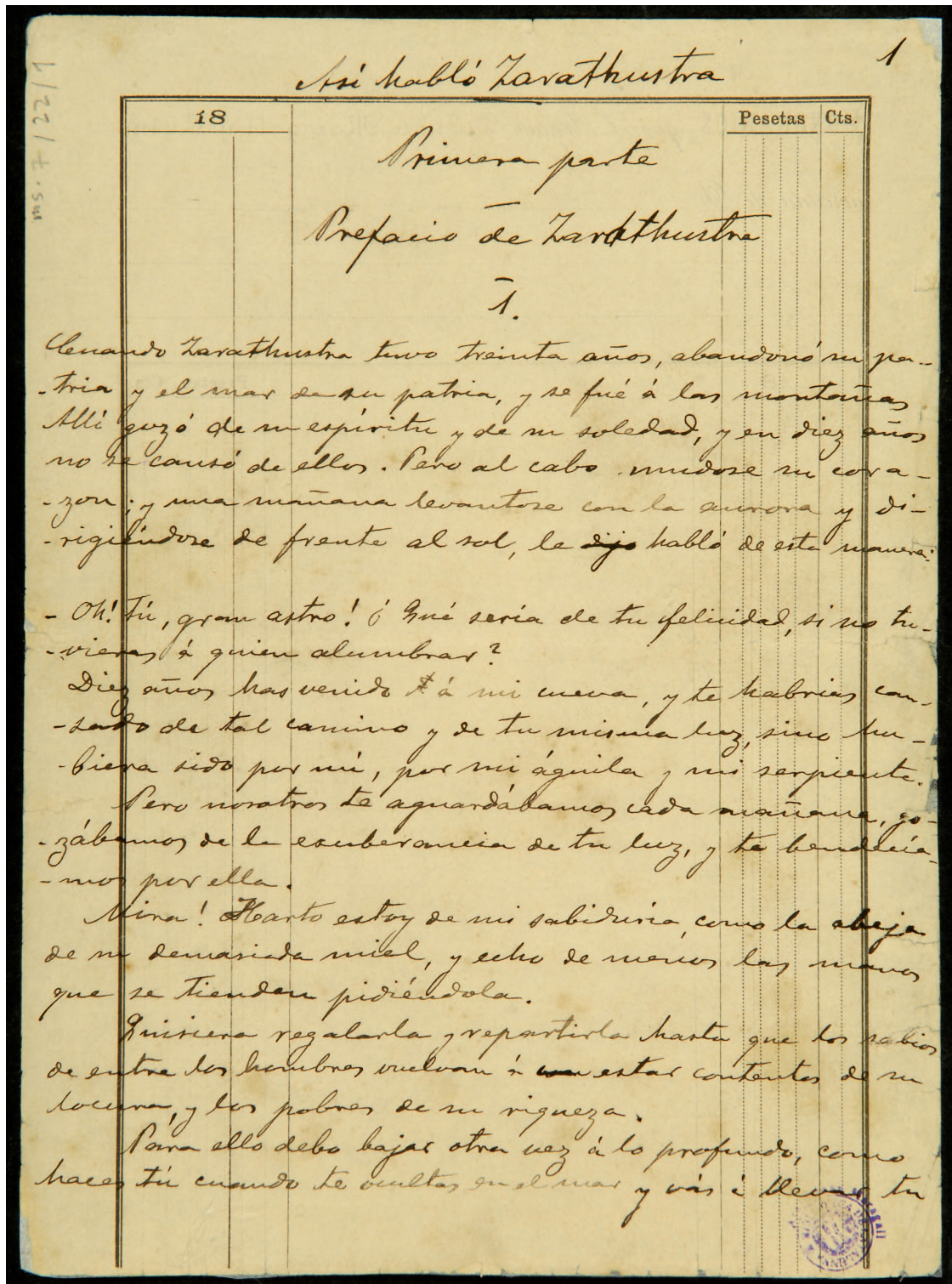
5 *Ibid.*, p. 74.

6 *Ibid.*, p. 78.

7 *Ibid.*, p. 79.

8 En el text alemany Nietzsche parla del *vollkommenen Leser* «lector complet» i, d'aquesta manera, fa referència a la perfectibilitat del lector i critica des d'un segon pla les pretensions de perfecció dels ideals burgesos quant a la formació del subjecte.

9 Cf. el pròleg de Joan Maragall dins ID., *Artículos (1893-1903)*, Barcelona, Fidel Giró, 1904, reproduït dins J. MARAGALL, *Obras Completas*, vol. II, Barcelona, Selecta, 1981, p. 220: d'ara endavant, per citar d'aquesta edició, s'emprarà l'acrònim OC, seguit del número del volum.



Así habló Zarathustra: Primera parte, Prefacio de Zarathustra

Amb l'aparició de l'edició completa d'*Així parlà Zaratustra* al final de l'any 1892,¹⁰ es consolidava la mirada literària al filòsof alemany. Però mentre uns n'apreciaven la dimensió poètica aclaparadora, d'altres —especialment en el camp filosòfic— feien servir aquest aspecte per desqualificar-lo. Maragall va haver d'afrontar aquesta contradicció quan va dedicar-se a l'estudi de dues parts del text de Ludwig Stein *Nietzsche's Weltanschauung und ihre Gefahren*,¹¹ que continuament s'esmenta com a principal font d'influència per als dos articles sobre Nietzsche que el poeta català va escriure el 1893.¹²

Stein qualifica la crítica nietzscheana de la cultura com a novel·la sociològica i creu que l'aroma poètic que emana del seu llenguatge «enterboleix els sentits, emboira la fantasia» i representa el perill real a causa de la seva «màgia seductora».¹³ No obstant això, Maragall extreu una primera selecció positiva de pensaments de la crítica ferotge de Stein i explica que s'ha deixat guiar en les seves apreciacions pel «concepto sociológico-poético» de Nietzsche, perquè:

[...] más que nada, es un poeta, un iluminado, cuyas afirmaciones no son hijas de un sistema filosófico en el estricto sentido de la palabra, sino que más bien parecen profecías, ditirambos inspirados por poética intuición y expresados con arte maravilloso que embelesa y cautiva.¹⁴

D'una manera encara més insistent que en el primer article redactat en llengua castellana, Maragall transmet en el seu segon text català, escrit per als lectors de *L'Avenç*, l'aspecte del que és poètic en Nietzsche. Tampoc en aquest cas no es desprèn cap avís de les seves paraules, com en el cas de Stein; més aviat, hi ha el pressentiment d'una vivència estètica molt prometedora: «l'estil de Nietzsche, el color i vida que dóna a les idees, la plasticitat de la frase, són veritablement encisadors; com a *escriptor* és genial», i a més, «això és un torrent de poesia!».¹⁵ Entre d'altres, Ludwig Stein havia fet referència en la seva presentació a l'escriptor i crític francès Georges Valbert i al seu —com ell mateix diu— «estudi interessant i d'accent distingit»,¹⁶ si bé superficial, d'octubre de 1892, en què Valbert posava en relleu que Nietzsche té «beaucoup de verve, beaucoup d'esprit, et il est écrivain».¹⁷ Ja un any abans, el crític literari Theodor de Wyzewa havia parlat de Nietzsche com «l'homme le plus remarquable de la littérature

10 El llibre va aparèixer amb peu d'impremta de 1893 a l'editorial Naumann (Leipzig). Tanmateix, el volum ja estava enllestí i disponible a la tardor de 1892.

11 Ludwig STEIN, «Nietzsche's Weltanschauung und ihre Gefahren» [«El perill de la cosmovisió de Nietzsche»] (I-V), *Deutsche Rundschau*, vol. 74, fasc. 6, març de 1893, p. 392-419 [= capítols I-III] i fasc. 8, abril, maig i juny de 1893, p. 230-254 [= capítols IV-V]. L'estudi va aparèixer el mateix any també en forma de llibre (Berlín, G. Reimer, 1893). Ludwig Stein, filòsof i sociòleg força desconegut avui dia, va exercir des de 1886 com a professor universitari extern a Berlín, i posteriorment, ja com a professor titular, a les universitats de Zuric i Berna. Si bé Georg Brandes considerava l'escrit de Stein com a una de les obres més «instructives» de tot el que es publicava a l'època sobre Nietzsche, val a dir que també feia mofa de la pedanteria professoral de Stein, que, segons el crític danès, feia impossible capir el més novedós de la filosofia de Nietzsche i, en canvi, s'encallava en una indignació moral; cf. Georg BRANDES, *Menschen und Werke. Essays*, Frankfurt/Main: Rütten & Loening, 1894, p. 204.

12 El primer article previst per al *Diario de Barcelona*, redactat durant el mes de maig de 1893 en llengua castellana, no es va publicar a causa de la censura; cf. «Federico Nietzsche», OC II, p. 136-138. El segon article redactat en llengua catalana va aparèixer al juliol de 1893 amb el pseudònim «panphilos» a *L'Avenç*; cf. «Nietzsche», *L'Avenç*, núm. 13-14, 15-31 d'agost de 1893, p. 195-197. Quant a la tesi sobre la influència de l'estudi de Stein, cf. Norbert BILBENY, «L'enorme afirmació sense límits: Nietzsche en Maragall», *Convivium*, núm. 1, 1990, p. 105-124 (cit., p. 110).

13 L. STEIN, *op. cit.*, p. 235.

14 J. MARAGALL, «Federico Nietzsche», *op. cit.*, p. 137.

15 ID., «Nietzsche», *op. cit.*, p. 197.

16 L. STEIN, *op. cit.*, p. 401.

17 Georges VALBERT [pseudònim de Victor Cherbuliez], «Le docteur Frédéric Nietzsche et ses griefs contre la société moderne», *Revue des deux Mondes*, núm. 113, octubre de 1892, p. 677-689. Citat de Bruno de CESSOLE i Jeanne CAUSSÉ (dir.), *Nietzsche. 1892-1914. Anthologie de textes consacrés à Nietzsche*, pròleg d'Alexis Philonenko, París, Maisonneuve et Larose - Editions des deux Mondes, 1997, p. 45-57 (cit., p. 46). Podem partir de la base que Maragall va conèixer aquest article a través de Ludwig Stein. Com ja suggereix una comparació entre els dos articles sobre Nietzsche, apareguts el 1893, i el text de Valbert, és evident que Maragall també havia llegit l'article d'aquest últim.

allemande contemporaine»¹⁸ i, a tall de resum, també havia observat que «l'image est pour lui le mode naturel du raisonnement».¹⁹ Aquestes apreciacions no devien haver passat per alt a cap ull poètic.

L'aprofundiment en un llenguatge d'imatges com aquesta seria una tasca dels «cercadors intrèpids» i dels «embriacs d'enigmes», de què parla Nietzsche a *Ecce Homo*. Tot i això, la seva obra també servia als contemporanis en gran mesura com a plataforma de projecció de les pròpies idees i concepcions, no només com a projecció de si mateixos,²⁰ sinó també com a potenciació del propi pensament, fet que es feia palès en les primeres interpretacions del «Superhome».²¹ Aquesta figura es cosificava massa sovint a l'empara d'un biologisme matusser, fins al punt d'arribar a plantejar la configuració d'una superdona amenaçadora. En oposició amb aquestes idees trivials sobre el superhome, que molt sovint amagaven una vera monstruositat lectora, cal fer referència a l'aproximació més aviat reservada a la idea de Nietzsche que duu a terme Maragall. El poeta català es va orientar de manera evident amb el pròleg del seu exemplar²² de l'obra *Així parlà Zaratustra* i en va marcar el passatge en què l'editor Peter Gast²³ mostra al lector la seva lectura del text. «El "superhome" és un símbol, un símbol que ha de permetre diferents interpretacions per a diferents persones [...]», explica Gast, «una única persona només pot participar del superhome; mai no pot ser-ne un».²⁴ Aquesta interpretació va marcar Maragall, que l'any 1902 es va manifestar, en el seu article «A propòsit de un poema», de manera inequívoca en contra de certes tendències que aclamaven el superhome com si fos «cualquier Hércules de feria». Maragall afirma que «Nietzsche ha sido mal comprendido» i segueix dient que aquell vitalisme no és una «simple exaltación de la bestialidad», atès que:

[...] el hombre de Nietzsche «desea perecer para que aparezca el superhombre»; y este renunciamento no puede producir una mera bestia hermosa como se ha supuesto, sino un hombre que sea, por decirlo así, el espíritu de la carne, el «sentido de la tierra», como dice el mismo Nietzsche.²⁵

Maragall pensa que en l'aparent materialisme de l'autor alemany certament s'emmiralla una «sed de ideal» poc reconeguda, així com un «afán metafísico»; és també del parer que només amb el pas del

18 Theodor de WYZEWA, «Frédéric Nietzsche [sic], le dernier métaphysicien», *Revue bleue*, sèrie 3, vol. 48, 7 de novembre de 1891, p. 586-592 (cit., p. 586). Com que es tracta de la primera crítica sobre Nietzsche que va tenir molta recepció en llengua francesa, i Maragall era lector de la *Revue bleue*, és fàcilment imaginable que també hagués tingut accés a aquest article. Tanmateix, aquest detall no és comprobable de manera segura.

19 *Ibid.*, p. 587.

20 L'antropòsof Rudolf Steiner (1861-1925), que havia estat treballant com a col·laborador durant un període curt de temps a l'Arxiu Nietzsche, fa públic el següent efecte mirall: «Tan bon punt com vaig conèixer les obres de Friedrich Nietzsche, ja s'havien desenvolupat en mi idees molt similars a les seves»; vg. Rudolf STEINER, *Friedrich Nietzsche. Ein Kämpfer gegen seine Zeit* [«Un lluitador en contra del seu temps»], dins ID., *Gesamtausgabe*, vol. 5, Dornach/Suïssa, Verlag der Rudolf Steiner-Nachlassverwaltung, 1963³ [1895], p. 9.

21 Segons la traducció de Manuel Carbonell. Maragall va traduir el 1898 el concepte *Übermensch* com a «Sobre-home» (OC I, p. 488). En l'article sobre la mort de Nietzsche, però, també utilitza «superhombre» (OC II, p. 139).

22 Cf. F. NIETZSCHE, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und Keinen. Mit Portr. und Brieffac. des Autors und einem Vorwort des Herausgebers*, 3., mit der 2, Leipzig, C. G. Naumann, 1894 [«*Així parlà Zaratustra. Un llibre per a tots i per a ningú. Amb il·lustracions i facsimils de cartes de l'autor i un pròleg de l'editor*, 3ª ed. en consonància amb la 2ª»]. Més endavant farem referència al pròleg de l'editor Peter Gast, pseudònim de Heinrich Köselitz [p. I-XXXV]. Aquest pròleg, que es coneixia a partir del final de l'any 1892, també va ser publicat de manera independent com a separata.

23 Heinrich Köselitz (1854-1918). El pseudònim procedeix suposadament del mateix Nietzsche. Köselitz, antic alumne de Nietzsche, era una espècie de secretari i confident per al filòsof. Entre d'altres coses, es va encarregar de la revisió dels impresos i també d'alguns manuscrits. Després del col·lapse que va patir Nietzsche, va començar a publicar la primera edició completa de les obres que, arran d'una baralla amb Elisabeth Förster-Nietzsche, la germana del filòsof, va haver de ser suspesa. Més tard, ella mateixa va tornar a fer venir Köselitz a l'Arxiu Nietzsche, i finalment van editar plegats el controvertit escrit *La voluntat de poder*.

24 P. GAST, *op. cit.*, p. III.

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

temps hom arribarà a entendre aquest altre Nietzsche; parla, doncs, d'una concepció o comprensió futura de Nietzsche, tal com havia indicat el mateix filòsof, a diferència del fet que aquest ja s'havia tret de sobre, amb molta determinació, la fama d'idealista.

Peter Gast va presentar la idea del superhome com a ideal de l'autoexploració, un ideal amb què l'home creix cap a les altures fins al punt que és capaç de superar-se ell mateix. En el pensament de Nietzsche, aquest camí es configura com un procés sense fi, perquè el que és «petit»²⁶ en l'home, aquella zona grisa que no diu res, que el propi Maragall detestava des del fons de la seva ànima i on, segons ell, s'amaga «todo bajo interés»,²⁷ sempre acaba tornant. La idea del superhome implica, doncs, no tant la pretensió d'un perfeccionament progressiu respecte a la formació ideal de l'home i de la humanitat, com la concepció d'un esdevenir sense fi en el sentit d'un procés constant d'ascensió i caiguda.²⁸

No obstant això, les representacions de Gast sempre romanen en aquest sentit ambivalents. Gast margina massa el concepte de l'home «gran» o «superior» de la quarta part (capítol «De l'home superior») de Zaratustra i posa en relleu que, pel que fa al seu superhome, Nietzsche havia pensat sobretot en un subjecte que «es retroba ell mateix en el poder», de manera que el pensament de la «moral de senyors» es projecta en primer lloc sobre el «món dels impulsos de cada individu».²⁹ A partir d'això, l'accentuació d'un tipus d'home superior afavoria la concepció segons la qual el superhome no és res més que una sublim personalitat ultra mesura, com ja l'havia representada, per exemple, Ralph Waldo Emerson en els seus *Representative Men*, que eren figures reals. Tanmateix, aquests «homes superiors» no són idèntics al superhome. Els grans afirmadors, els «lleons que riuen» de què parla Zaratustra, són estadis previs d'un canvi radical de la consciència, insinuat en la idea del superhome, que s'anuncia a mode de «llampec» que cau (cf. «Pròleg de Zaratustra»). Peter Gast, però, *domestica* d'alguna manera aquest pensament mentre que col·loca en un primer pla i reforça l'aspecte de l'autoeducació i l'autoexploració en el sentit d'un «desenvolupament i aprofundiment de l'interior»; Gast afirma que la veritable cultura fa referència «constantment i en primer lloc al món *interior* de l'home» i que hi ha una manca «del millor! [de] persones! [d']homes! [d']aquells que són veritablement grans!». ³⁰ Maragall havia marcat clarament aquest passatge en el seu exemplar de l'obra. Tot i que d'una banda els conceptes d'homes «grans» o «superiors» són en part ambivalents en la idea del superhome del propi Nietzsche, de l'altra banda, ell mateix critica que «la paraula *superhome*, per designar un tipus de la màxima maduresa», gairebé sempre «ha estat entesa com un tipus "idealista" d'una espècie superior de persona, meitat "sant", meitat "geni"». ³¹

Peter Gast sempre torna a remetre el lector de Nietzsche al procés de revalorització de l'«home» i en remarca la força contínua d'autosuperació. D'aquí, la idea subtil de l'autoresolució de l'home —aquell embriagador moment de la transició d'un existir controladament conscient a un altre d'incontroladament inconscient, transició a través de la qual l'existència superhumana sembla anunciar-se— queda fora de

26 A ApZ, p. 299 («El convalescent»), Nietzsche escriu: «El petit home torna eternament».

27 J. MARAGALL, «Fantasia sobre motivos», 28 de novembre de 1905, OC II, p. 710.

28 La idea de «caiguda» es refereix al concepte nietzscheà d'*Untergang* i als seus diferents significats. Cf. el que apunta Manuel Carbonell en relació als mots *untergehen* i *Untergang* dins ApZ, p. 10, nota 1.

29 Carta de Peter Gast a Franz Overbeck del 29 d'octubre de 1892. Recollida dins David Marc HOFFMANN, Niklaus PETER i Theo SALFINGER (eds.), *Briefwechsel Franz Overbeck - Heinrich Köselitz [Peter Gast], Supplementa Nietzscheana*, núm. 3), Berlín i Nova York, de Gruyter, 1998, p. 363.

30 P. GAST, *op. cit.*, p. XXXII.

31 F. NIETZSCHE, *Ecce homo*, *op. cit.*, p. 75.

consideració. Com ja va succeir amb la germana de Nietzsche, amb qui havia editat aquella controvertida compilació de manuscrits de Nietzsche, *La voluntat de poder*, Peter Gast també considerava important legitimar el filòsof com a gran visionari i anunciador d'una nova disciplina vital. En aquest sentit Gast és del parer que Nietzsche s'ha autopercebut com a «encarnació de la voluntat d'elevació de la humanitat».³² Ni Maragall, ni tan sols el lector més *complet* de Nietzsche, no hagués pogut adonar-se que darrere aquest discurs s'amaga una sospitosa estratègia de manipulació. En una carta que envia a l'amic de Nietzsche Franz Overbeck, qui més aviat s'hi mostrava crític, Gast posa de manifest la seva estratègia:

Amb les meves afirmacions he convertit el «superhome» en una qualitat, en quelcom abstracte, tot i que sé que N. tenia encara una altra idea pel que fa a aquest assumpte. Ara vull que primer passi una dècada i acostumar el lector de N. a aquesta visió, abans de posar-me a parlar dels grans mestres de conducta que el mateix N. considerava necessaris.³³

Amb aquestes declaracions Gast confessa el seu pensament pronacionalista radical i autoritari. No obstant això, aquesta intenció manipuladora roman amagada per als lectors del pròleg d'*Així parlà Zaratustra*. Hom creia en el pròleg de l'editor Peter Gast i el va legitimar com a l'«interprète le plus autorisé»³⁴ de Nietzsche.

Així, doncs, Maragall, com a lector d'aquest pròleg, segueix el valor ideal del superhome i resta fidel —amb l'exclamació de Zaratustra «esdevingues qui ets!»³⁵ com a rerefons, per dir-ho d'alguna manera— a la idea d'un canvi progressiu de la consciència en l'home. Malgrat que en les seves idees sobre la grandesa de l'home, com per exemple en la carta a Rahola de 1905, recupera en alguns casos aspectes del que és «sublim» en el sentit schillerià (quan introdueix l'experiència estètica de la muntanya, a través de la qual la «grandesa del món» es posa en escena «per a fer semblar —de moment— petit l'home»),³⁶ i aquests pensaments segueixen duent a terme la idea de Nietzsche sobre l'esdevenir il·limitat. Es tracta d'un pensament que, formulat gairebé de manera literal, Maragall comunica al jove Rahola en referència a la seva carrera com a escriptor: «Fa camí, vostè; i no li dic que arribarà perquè jo crec que per anar bé no s'ha d'arribar mai; i que aquell que es creu arribat està perdut».³⁷

La visió de l'autocreació permanent del subjecte, la il·lusió de l'esperit lliure i el desig de viure un sentiment de totalitat de l'ésser determinen, a més a més, el nucli temàtic dels dos fragments d'*Així parlà Zaratustra* que Maragall va publicar a finals de febrer de 1898. Van aparèixer a la revista *Catalònia* amb el títol següent: «A l'anar a sortir el sol, i El coneixement pur: dos fragments de l'obra de Frederic Nietzsche *Així parlà Zaratustra*. Traducció de Joan Maragall». Tal com indica aquest títol, Maragall no segueix l'ordre original de l'obra de Nietzsche i situa la tercera part, «A l'anar a sortir el sol», abans de la segona, «El coneixement pur». A més a més, en la traducció del segon títol no utilitza la forma literal «immaculat coneixement», sinó que es decanta per «coneixement pur»; amb la qual cosa, la referència

32 P. GAST, *op. cit.*, p. XVII.

33 Carta de Peter Gast a Franz Overbeck del 29 d'octubre de 1892, dins *Briefwechsel*, *op. cit.*, p. 363.

34 El seguidor de Nietzsche Paul Lauterbach va escampar aquests qualificatius al pròleg de la seva primera antologia francesa sobre el filòsof alemany, apareguda el 1893; cf. P. LAUTERBACH, *À travers l'oeuvre de Frédéric Nietzsche: extraits de tous ses ouvrages*, París, A. Schulz, 1893.

35 ApZ, p. 321.

36 Carta a Carles Rahola del 25 de setembre de 1905, reproduïda dins OC I, p. 1071.

37 *Ibid.*

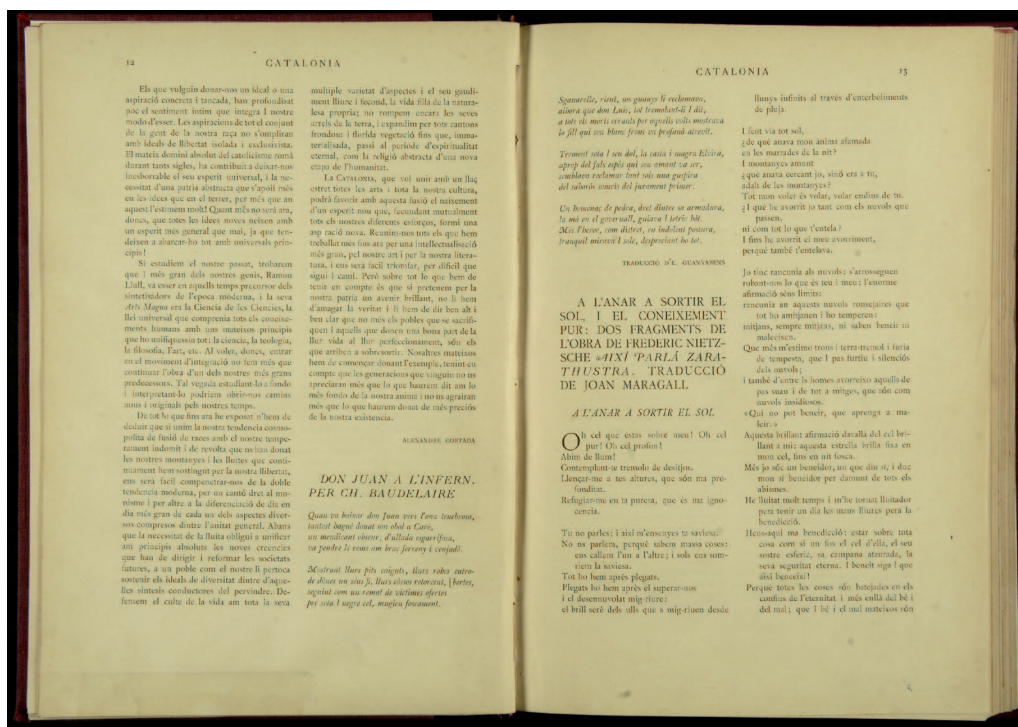
implícita a la Immaculada Concepció desapareix. Ara bé, aquesta tria no s'ha d'entendre només com un distanciament del traductor per raons religioses, sinó també com una mostra de la seva interpretació massa abstracta del text nietzscheà, centrat en la crítica del «coneixement pur». Tant la reordenació dels fragments com la presentació formal del text potencien l'aspecte poètic en el fragment d'«A l'anar a sortir el sol». Amb la nova disposició, el text queda més centrat i ens recorda un poema en prosa, que s'obre amb l'apel·lació del cel com un profund abisme de llum:

Oh cel que estas sobre meu! Oh cel

pur! Oh cel profon!

Abim de llum!

Contemplant-te tremolo de desitjos.³⁸



Catalònia. 1a sèrie. Núm. 1 (25 febr. 1898)

El subjecte vol penetrar en la profunditat de la llum, que il·lustra l'estat de l'home que s'ha superat a si mateix:

No ns parlem, perquè sabem massa coses:

ens callem l'un a l'altre; i sols ens som-
riem la saviesa.

Tot ho hem après plegats.

Plegats ho hem après el superar-nos

i el desennuolat mig-riure:

el brill serè dels ulls que s mig-riuen desde
 llunys infinits al través d'enterboliments
 de pluja.³⁹

Nietzsche defineix el cel llunyà com a profund i pur, i la seva grandesa sublim es converteix en el símbol d'una gran personalitat. Zaratustra busca en l'«alçària» del cel la «profunditat» de la seva dimensió interior. Així, l'atracció de la llum del cel provoca un vehement desig de fusió: «Llençar-me a tes altures, que són ma profunditat» i «Tot mon voler és volar, volar endins de tu», tradueix Maragall. A través de la fantasia de deixar-se absorbir per l'abundància de llum celeste, el subjecte es projecta en un horitzó sense fronteres, en el qual la puresa del cel encarna la innocència de l'existència humana. Aquest desig d'avançar evoca alhora l'anhel romàntic de recular a l'origen diví. Les paraules de Zaratustra, tanmateix, posen al descobert una dimensió psicològica basada en l'experiència humana, que ha d'ajudar el subjecte a créixer:

El pensador es el hombre abierto al amplio cielo de la luz. La profundidad de su pensar depende de hasta qué punto consigue salir y adentrarse en lo abierto de la luz, que está por encima y brilla más allá de todas las cosas visibles.⁴⁰

Tot allò que s'oposa al desig de fusió és condemnat: els núvols amb el seu «pas furtiu i silencios», per exemple, es converteixen en l'adversari, «robant-nos lo que és teu i meu: l'enorme afirmació sèns límits», en la versió de Maragall. Quan l'home pot fer realitat «l'immens il·limitat dir Sí i Amén»⁴¹ i es pot lliurar a l'abisme lluminós tot exclamant «duc amb mi també el meu dir sí que beneeix»,⁴² llavors el món esdevé immanent. «Allí donde se piensa el mundo», apunta Fink, «desaparecen la "culpa" y el "castigo" [...], desaparece la cólera de los dioses, su gobierno del mundo».⁴³ «Úranos», que cobreix totes les coses com una «campana atzurada», uneix tots els principis oposats.⁴⁴ Nietzsche anomena aquest cel «Atzar» (*Zufall*), «Innocència» (*Unschuld*), «Exultació» (*Übermuth*) i «Accident» (*Ohngefähr*)⁴⁵. Maragall omet, però, aquest últim concepte⁴⁶ i el substitueix per la paraula «Atzar», que és gairebé sinònima. Això no només facilita la traducció, sinó que ressalta el paper de l'atzar: «L'atzar [*Von Ohngefähr*] és la noblesa més antiga d'aquest món; i jo retorno an ell totes les coses, deslliurant-les de la servitud d'un fi»,⁴⁷ tradueix, doncs, Maragall. Aquest retorn, que ha de restituir a les coses la seva autèntica dimensió existencial, el seu caràcter enigmàtic i incert, presenta alguns trets romàntics. Tanmateix, el paper preponderant de l'atzar fa referència al principi dionisiac i la seva materialització en acte. De manera semblant, el germanista francès Henri Albert, en la seva primera traducció completa d'*Així parlà Zaratustra*, que va aparèixer a la tardor de 1898, va traduir l'expressió *Von Ohngefähr* amb el mot *hasard*: «"Par hasard" — c'est là la plus vieille noblesse du monde».⁴⁸ És probable que tant Maragall com

39 *Ibid.*

40 Eugen FINK, *La filosofía de Nietzsche*, trad. d'Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1976, p. 128.

41 ApZ, p. 220.

42 ApZ, p. 221.

43 E. FINK, *op. cit.*, p. 128.

44 *Ibid.*

45 Cf. ApZ, p. 221

46 En alemany, *Ohngefähr* també significa «allò no intencionat».

47 DosF, p. 14. Manuel Carbonell tradueix: «"Per accident"— vet aquí el més antic i noble llinatge del món [...]»; vg. ApZ, p. 221.

48 Cf. Frédéric NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra: un livre pour tout le monde et personne*, traduit par Henri Albert, Paris, Société du Mercure de France, 1898 (cit., p. 238). Aquesta traducció va aparèixer el mes d'octubre, per tant encara no estava disponible —almenys de forma oficial— quan Maragall va publicar els dos primers fragments a la revista *Catalònia*.

Albert destaquessin l'aspecte de l'atzar influïts pel fragment següent de l'obra, en el qual s'afirma que «aquesta és la benaurada certesa que he trobat en totes les coses: que prefereixen, sobre els peus de l'atzar—*dansar*». ⁴⁹

El capítol «A l'anar a sortir el sol» es clou amb aquest himne dionisiac a l'arbitrarietat de l'atzar. Amb el començament del nou dia, Zaratustra s'ha de separar d'«Úranos», i sembla que el dia anul·li l'experiència profunda del protagonista: «Profund és el món—: i més profund que mai el dia no hagi pensat. No és lícit de dir-ho tot a la cara del dia». ⁵⁰ Com en la tradició romàntica, el dia representa la part més superficial de l'existència humana, mentre que la profunditat del món es palesa més enllà de les limitacions del dia-món. Per aquest motiu, el cel representa una profunditat tant espacial com temporal que provoca un gran anhel. Eugen Fink precisa que «el cielo que está encima de todas las cosas es el espacio temporal y el tiempo espacial del mundo», i assenyala així la semblança entre l'eternitat i la temporalitat: «como eterno retorno, *el tiempo es lo eterno*». ⁵¹ El rumb de les coses en el temps en el concepte nietzscheà de «l'etern retorn de lo mateix» s'ha d'entendre com un moviment constant, «como una “danza”, como un baile en el que todo gira y da vueltas». ⁵² També el fragment triat per Maragall s'assembla a un cercle tancat, ja que Zaratustra invoca al final altra vegada «Úranos» amb les paraules del començament: «Oh cel que estas sobre meu! Cel pur! Cel alt!». També el defineix com «un trespol de dança pera l diví atzar, i la taula divina pera ls divins daus i jugadors de daus». ⁵³

El pensament del retorn resulta asfixiant, però el simple fet de suportar-lo comporta un alleugeriment de l'existència humana, en la qual té lloc una transformació «de toda seriedad y de toda pesadez en la ligereza, en la sobrehumana ligereza de la risa». ⁵⁴ En aquest esdevenir continu, «la vida posee una tendencia a *ascender*», escriu Fink, i s'assembla «a una torre inmensa, que cada vez se levanta más alta, que crece y crece». ⁵⁵ L'essència de l'home que crea i que es crea a si mateix ve marcada per la superació de nivells i d'objectius finits, ja que «en el tiempo, el creador [...] destruye lo que era y busca lo que todavía no es». En altres paraules: «El creador está siempre en camino, está situado entre el fin y el comienzo. No sólo está en el tiempo, sino que participa en el juego del tiempo cósmico. Es, como dice Heráclito, “un niño que juega” (*pais paizon*)». ⁵⁶ Hans-Georg Gadamer recupera aquesta idea, i partint de la tercera transformació de l'esperit esmentada per Zaratustra, o sigui, la transformació de l'esperit en un infant, ⁵⁷ afirma que aquest és el missatge més important de Zaratustra: evocar la lleugeresa existencial de l'infant, que encara no és present en els «homes superiors». ⁵⁸ L'innocent «jo sóc»

49 ApZ, p. 222. Maragall va traduir aquest fragment de la següent manera: «En les coses trobo jo aquesta seguretat benhaurada: que totes dancen am peus d'atzar»; vg. DosF, p. 14.

50 ApZ, p. 222. Aquí cal esmentar altra vegada la semblança en la traducció entre la variant d'Henri Albert i la de Joan Maragall. Tots dos trien el significat local del gir «vor dem Tag» en l'original. Albert tradueix: «Il y a des choses qu'il faut taire *davant le jour*» (p. 238) i Maragall opta per «no tot pot tenir veu *davant* del dia». En canvi, a la versió espanyola actual, Sanchez Pasqual utilitza aquesta expressió amb valor temporal i tradueix: «No a todas las cosas les es lícito tener palabras *antes* del día» [*totes les cursives són nostres*]; vg. F. NIETZSCHE, *Así habló Zarathustra. Un libro para todos y para nadie*, ed. d'Andrés SANCHEZ PASCUAL, Madrid, Alianza Editorial, 1990 [1972], p. 236.

51 E. FINK, *op. cit.*, p. 128 i p. 129.

52 *Ibid.*, p. 129.

53 DosF, p. 14.

54 FINK, *op. cit.*, p. 126.

55 *Ibid.*, p. 113. Fink diferencia aquest moviment ascendent del «juego de las olas del mar, en el que unas se yerguen para volver luego a hundirse».

56 *Ibid.*, p. 107.

57 Cf. ApZ, p. 31.

58 Hans-Georg GADAMER, *Nietzsche — der Antipode. Das Drama Zarathustras* (1984), dins ID., *Gesammelte Werke*, vol. 4 («Neuere Philosophie II»), Tübingen, Mohr, 1987, p. 448-462.

de l'infant és «quelcom que hom no pot *haver de ser* ni voler ser». Així, Gadamer destaca el caràcter ideal d'aquest ser: «la lleugeresa de l'infant, el seu oblit feliç, la seva atemporalitat, la seva capacitat de deixar-se absorbir per l'aquí del moment concret i el seu joc ho superen tot. Això és cant».⁵⁹

Tanmateix, Maragall va canviar l'ordre original dels fragments de Nietzsche i va crear d'aquesta manera una nova coherència temàtica. Per exemple, l'escenari cosmològic del primer fragment serveix de transició vers «El coneixement pur», cosa que, a l'inrevés, seria impossible. Després que a «A l'anar a sortir el sol» es presentin els fonaments de l'existència suprahumana, el segon fragment es caracteritza per l'aspecte productiu d'aquesta existència, és a dir, per la creació d'un esperit lliure, que, tal com assenyala Beatrix Himmelmann, «té únicament un compromís amb el coneixement apassionat».⁶⁰ D'aquesta forma, l'esperit lliure es diferencia dels «sublims» i «cultes», «que volen negar que tot coneixement es basa en aspiracions terrenals».⁶¹ Zarathustra els anomena «els del "pur coneixement"», «hipòcrites sentimentals» i «lascius», i els compara a la lluna, silenciosa com un gat que s'esmuny furtivament pels terrats. Aquesta actitud li resulta repugnant: «no suportó els peus silenciosos on no hi dringa un esperó. El pas de qui és lleial parla; la gata, però, furtivament s'arrossega per terra».⁶² Nietzsche condemna els savis, que s'assemblen a mecanismes de rellotge i detesta aquells que busquen el coneixement «mirant-se les coses sense voluntat».⁶³ Aquesta crítica als filisteus i a la raó abstracta és present en altres contemporanis de Nietzsche i també en Maragall, que rebutja les «vaguedades de una razón abstracta»⁶⁴ i situa la recerca activa i creativa del coneixement per davant de «el abstracto subjetivismo»⁶⁵ de Kant.

Així doncs, Nietzsche menysprea els del «pur coneixement» perquè, tot i estimar allò terrenal, en el seu «amor hi ha vergonya i mala consciència».⁶⁶ Aquesta hipocresia és conseqüència de reprimir el desig i no reconèixer-ne la innocència. «Oh sensuals hipòcrites», tradueix Maragall, «us manca l'ignocència del desig!».⁶⁷ Segons Beatrix Himmelmann, la raó expressa en Nietzsche la voluntat de poder, «cobra significat en la voluntat de crear i procrear».⁶⁸ Aquell que té el coneixement pur es mira el món de manera contemplativa i es comporta «com un mirall de cent ulls»⁶⁹ i demostra així la seva apatia. En canvi, l'hàbit cognitiu dels «feliços d'esdevenir» (*Werdelustigen*) va associat a una mirada apassionada i plena de desig. En el seu estudi *The Mask of Enlightenment*, Stanley Rosen relaciona aquesta reflexió de Nietzsche amb la crítica que el filòsof fa de la «Platonist surrender to pure perception that is detached from life».⁷⁰ Els que tenen el coneixement pur, basat en una «will-less sublimity» tenen un cos «fred i gris com la cendra»⁷¹ i estan alienats de la vida. La transformació vital dels esdeveniments —és a dir,

59 *Ibid.*, p. 461 i p. 453.

60 Beatrix HIMMELMANN, «Zarathustras Weg», dins Volker GERHARDT (ed.), *Friedrich Nietzsche. Also sprach Zarathustra*. Berlín, Akademie Verlag, 2000, p.17-45 (cit., p. 30).

61 *Ibid.*, p. 30.

62 ApZ, p. 163.

63 B. HIMMELMANN, *op. cit.*, p. 30.

64 J. MARAGALL, «Economía psicológica», 2 de gener de 1902, OC II, p. 626.

65 ID., «El hecho y el derecho», 21 de març de 1901, OC II, p. 624.

66 ApZ, p. 164.

67 DosF, p. 14.

68 B. HIMMELMANN, *op. cit.*, p. 30.

69 ApZ, p. 164.

70 Stanley ROSEN, *The Mask of Enlightenment: Nietzsche's Zarathustra*, Cambridge University Press, 1995, p. 162.

L'autor destaca que aquesta crítica de la «pure perception» té el seu punt culminant en el capítol «De l'immaculat coneixement»: «the pivotal accusation occurs in "Of Unspotted Knowledge" (wittily translated by Kaufmann as "Of Immaculate Perception")».

71 ApZ, p. 164.

d'imatges— en potencial espiritual ja no es pot definir amb el concepte d'interiorització, sinó que obre una nova dimensió en el subjecte. Aquest principi perceptiu i cognitiu també es fa palès en els escrits de Maragall.

A l'article de l'any 1905 titulat «La Virgen de agosto», el poeta català escriu: «si sabemos llenar nuestros ojos de la belleza del mundo y sus imágenes, nuestro espíritu se nutrirá del alma del mundo y perdurará en lo que no es imagen».⁷² Aquesta nova mirada, que s'expressa en les paraules «si sabemos llenar nuestros ojos», passa per la implicació activa del subjecte, que, al seu torn, es basa en la voluntat. El subjecte *vol experimentar* una transformació qualitativa de les seves mires, o dit d'una altra manera, no vol ser un simple mirall, sinó rendir-se a allò que veu i atorgar-hi una nova substància a fi que aquesta imatge exterior sigui més que una simple imatge, tal com Nietzsche ho va donar a entendre en el capítol «El coneixement pur». Aquesta és precisament l'hora del gran migdia del coneixement que anuncia Zaratustra i consisteix a acceptar a lliurar-se al món sense condicions. Es tracta d'una força transformadora enorme, sublimada a través de la imatge del sol de migdia. «On hi ha bellesa?», pregunta Zaratustra, i respon de forma immediata: «On jo *he de voler* amb tota la meua voluntat; on jo vull estimar i enfonsar-me en el meu ocàs, perquè una imatge no romangui només imatge. Estimar i enfonsar-se en l'ocàs: tot això va junt des de l'eternitat».⁷³ Dificilment es podria exposar l'essència de la passió de forma més contundent que en aquest passatge, en el qual s'expressa una afirmació absoluta de la vida i, tal com resumeix Jürgen Habermas de forma molt encertada, «la seductora proposició dels afectes que diuen sí».⁷⁴

La bellesa és, per tant, allò que es troba en moviment i transformació constant i que està exposat a dissoldre's novament. En la traducció del pròleg de Zaratustra, que no es va publicar fins a la tardor de 1898,⁷⁵ Maragall manifesta aquest moviment mitjançant la imatge de la sortida i posta de sol. Ara bé, Maragall se centra en l'aspecte més positiu del missatge, que és aquest aprendre a acceptar. L'amor de què parla Zaratustra no s'ha d'entendre com una qualitat de qualsevol relació humana —ans al contrari, detesta l'amor al proïsme—, sinó com un paradigma de la relació entre l'home i el món. Aquest *Amor fati*, tanmateix, no es limita a l'acceptació resignada d'allò que ens donen, sinó que ens repta constantment, desperta desig creatiu i passió:

Ignocent és el voler fecundador,
ignocent i pur.
El voler creador no s'accontenta
amb imatges, sinó amb aimar i morir...
Aimar i morir: acoblament etern.⁷⁶

Així, Maragall sintetitza a la seva manera el pensament de Nietzsche. La força indescriptible d'aquesta

72 J. MARAGALL, «La Virgen de agosto», 15 d'agost de 1905, OC II, p. 692.

73 ApZ, p. 164.

74 F. NIETZSCHE, *Erkenntnistheoretische Schriften*, Nachwort von Jürgen Habermas, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1968, p. 237.

75 «Així parlà Zarathustra. Per Frederic Nietzsche. (Troços del prefaci)», *Catalònia*, núm. 18, 15 de novembre de 1898, p. 269-271. En el nostre article no ens centrem en aquesta última traducció del fragment perquè va sorgir en unes circumstàncies diferents dels primers fragments, possiblement influïda per la traducció completa d'Henri Albert: només la tractem en relació amb la coherència temàtica dels dos primers fragments.

76 DosF, p. 14.

passió culmina amb la imatge del sol assedegat, que s'alça sobre el mar ple d'erotisme, en un espectacle dionisiac. La seva presència gairebé monstruosa sembla manifestar el desig de Zaratustra que els seus passos parlin: «No m plauen passos quiets i avellutats: vull passos que ressonin am dringants esperons», tradueix Maragall, «passos que parlin». Amb la presència aclaparadora del sol que voldria engolir el mar dins seu, s'acaben els passos silenciosos de la lluna, i Eros esdevé el protagonista d'aquest desig d'absorció:

¿No senti ja l'ardenta alenada
del seu amor, la seva set?
Vol abeurar-se en el mar,
absorbir-lo tot ell cap a l'altura...
I el mar frenetic sos mil pits aixeca.
Vol ser besat, aixugat per la set del sol.
Vol ser aire i altura i camí de llum,
i vol ser llum...

Cert que com aima l sol, jo aimo la vida
i tota mar profunda...

Tot lo que és fondo a mi! A la meva altura!⁷⁷

Amb aquest escenari que expressa el desig del mar de dissoldre's i transformar-se en l'astre solar, Zaratustra descriu el seu amor per la vida, que ens recorda la joia de l'u originari de què parla Nietzsche a *El naixement de la tragèdia*. Aquest estat es manifesta en l'embriaguesa. No és pas casualitat que Maragall conclouï la seva traducció amb aquesta imatge.

En aquest himne final s'entreveu clarament un nou pensament i una nova forma de coneixement (Maragall tradueix *Erkenntnis* per «pensament»): el pensament dels «feliços d'esdevenir». Els últims mots del fragment fan referència a les dimensions verticals d'alçària i profunditat, que, tot i la seves direccions oposades, formen una unitat inseparable en l'autocreació de l'individu. En el procés de construcció i deconstrucció, l'individu *beu* d'ell mateix, de la seva profunditat, i esdevé conscient del seu potencial creatiu interior. De cada una d'aquestes etapes viscudes neix la llavor d'una de nova que situa l'individu més a prop del coneixement propi: «que tota profunditat s'elevi — fins a la meva altura».⁷⁸ En aquestes paraules rau la fascinació de Maragall per Zaratustra. La filosofia de Nietzsche dels «afectes que diuen sí», que segons Habermas va exercir una gran influència en els contemporanis, va marcar també la recepció maragalliana del pensador alemany.

Responent a la pregunta de per què Maragall va triar precisament aquests fragments, Norbert Bilbeny apunta que el fragment «El coneixement immaculat» és el que va deixar una empremta més gran en Maragall.⁷⁹ En canvi, la interpretació i lectura que fa d'aquest fragment, des de la perspectiva del poeta

77 DosF, p. 14-15.

78 ApZ, p. 166.

79 N. BILBENY, «L'enorme afirmació sense límits», *op. cit.*, p. 105-124 (cit., p. 119).

català, no resulta tan convincent, ja que basa la seva argumentació sobretot en l'aspecte de la «palpació de la bellesa de la terra solament amb els ulls».⁸⁰ Aquesta citació, però, fa referència a la falsedat dels «hipòcrates sensibles» del text de Nietzsche, que s'equivoquen pensant que «la cosa més estimada seria [...] estimar la Terra, com l'estima la Lluna, i només amb l'ull palpar-ne la bellesa».⁸¹ Fet i fet, Nietzsche atorga una connotació negativa a la frase «només amb l'ull», que conté una crítica rotunda al coneixement dels indiferents que Zaratustra menysprea.

Amb aquesta citació descontextualitzada, Bilbeny pretén fer referència al tòpic literari del «poeta de la mirada», una qualificació que, en un altre context, segurament s'escau a Maragall, però que aquí pot conduir a una interpretació equivocada. Així doncs, els que tenen un «coneixement immaculat» són els que «s'amaguen del plaer i de la voluntat de poder en els ideals ascètics [...]».⁸² Fins aquí hi estem d'acord, però a continuació es produeix una confusió, ja que Bilbeny afirma que aquells del «coneixement immaculat» són els «que s'avergonyeixen i coneixen per les entranyes».⁸³ Aquesta afirmació es contradiu amb el text de Nietzsche, ja que Zaratustra havia criticat com un gran error que els que tenen falta de voluntat no segueixin el seus instints: «goseu primer creure en vosaltres mateixos — en vosaltres i en les vostres entranyes! Qui no creu en si mateix, sempre menteix».⁸⁴ Els que tenen voluntat, aleshores, tenen també l'hàbit positiu d'oobeir-se a si mateixos. Bilbeny, però, els defineix de la següent manera: «Els altres [...] els qui mostren la innocència del desig, coneixen *pels ulls*, i doncs tenen la facultat del *coneixement pur*».⁸⁵ El crític català estableix erròniament el concepte de «coneixement pur» com a oposat del «coneixement immaculat», però Nietzsche equipara els dos termes quan, per exemple, parafraseja els hipòcrites: «Però que aquesta sigui la vostra maledicció», diu Zaratustra, «vosaltres immaculats, vosaltres, els del pur coneixement: mai no engendrareu res».⁸⁶ Nietzsche utilitza, doncs, els adjectius *pur* i *immaculat* com a sinònims. Quan Bilbeny relaciona l'expressió «coneixen *pels ulls*» amb un hàbit dels qui tenen voluntat i esperit de creació, té lloc una confusió, ja que, engegat pel concepte de «poeta de la mirada», transforma l'afirmació negativa de Nietzsche en una visió positiva del «conexedor *pur*». Seguint la traducció de Manuel Carbonell, el crític descontextualitza la cita «estimar la Terra, [...], i només amb l'ull palpar-ne la bellesa»⁸⁷ i dóna a entendre que Maragall volia destacar l'aspecte de la «*palpació de la bellesa de la terra solament amb els ulls* — per cert silenciades en la traducció [...]».⁸⁸ Bilbeny no dóna compte de per què Maragall va descartar la traducció literal del mot *ull* i es va decantar pel mot *cos*. Des del nostre punt de vista, amb la fórmula «tastar-ne l'espectacle de bellesa amb el cos apagat»,⁸⁹ Maragall és fidel a Nietzsche i a la nova forma de coneixement que el filòsof postula, consistent a seguir el cos en lloc de *mirar-se* el món «com un mirall de cent ulls». Segurament per aquesta raó el poeta català va escollir la frase «amb el cos apagat», que caracteritza molt bé aquells que Nietzsche va descriure com a estràbics, que es miren el món amb «ulls covards» i que estan faltats de desig de creació. Segons l'autor alemany, la projecció de l'home al món s'ha d'entendre com una interacció entre ànima i cos, que «es repton mútuament a noves creacions d'aquesta obra

80 *Ibid.*, p. 120.

81 ApZ, p. 164.

82 N. BILBENY, *op. cit.*, p. 120.

83 *Ibid.*

84 ApZ, p. 165.

85 N. BILBENY, *op. cit.*, p. 120.

86 ApZ, p. 165.

87 ApZ, p. 164.

88 N. BILBENY, *op. cit.*, p. 120.

89 DosF, p. 14.

d'art que és l'individu»:⁹⁰ Maragall havia copsat plenament aquesta idea i, pel que sembla, la incorpora de forma conscient en les seves traduccions.

L'ímpetu i la força dels *Werdelustigen* («feliços d'esdevenir») es reflecteix també en l'estil de vida, tant individual com social. A l'article «La emigración alegre» (1905), llegim: «Ya veis mi idea. En cada acto de nuestra pequeña vida de burgueses acomodados, quisiera despertar los gérmenes de una gran vida de parias; vivir siempre fuertemente, en una palabra [...]».⁹¹ En aquestes paraules es deixa entreveure la ideologia de Zaratustra, que Maragall, gràcies a l'anàlisi exhaustiva del filòsof, reproduïx amb la màxima intensitat: la frase «vivir siempre fuertemente» expressa una concepció vital molt ben meditada, que aspira a «noves creacions d'aquesta obra d'art que és l'individu» i que es basa en la transformació, en el sentit que una imatge no resti tan sols una imatge.

D'aquesta constel·lació se'n pot deduir una nova dimensió estètica en Nietzsche: la bellesa es troba allà on l'individu es crea i es relaciona amb el món mitjançant la creació. En el seu article Maragall contraposa l'aventura dels «trágicos emigrantes de cara a la vida nueva»⁹² en altres continents amb el món en miniatura dels burgesos, en el qual no hi ha res de desconegut ni d'inesperat. Cal preguntar-se per què Maragall duu a terme aquesta oposició. L'emigrant o el viatger es converteixen en símbols d'un nou món, caracteritzat per allò desconegut i imprevisible, però també per l'esperança. Tot i el caràcter insegur d'aquesta vida, l'experiència de deixar enrere allò conegut esdevé un oblit alliberador, font de tranquil·litat i d'alegria infantil:

Después la fiebre de la marcha, y el cruzar tierras, y el olvidar... Olvidar cuanto se va dejando atrás; éste es el bello privilegio del viajero, del emigrante, y en esto se parecen al niño; ¿por qué?, porque todos ellos van de cara a la esperanza: y una sola esperanza basta para matar cien recuerdos. Ir de cara a lo nuevo, a lo desconocido, a lo impensado.⁹³

Mitjançant la imatge de l'emigrant, Maragall evoca els conceptes zaratustrians de l'ocàs (*Untergang*) i la transició (*Übergang*) i els aplica a ponent i llevat: l'alegria del viatger expressa l'amor al propi destí de l'home que s'ha superat a si mateix malgrat el dolor de l'etern retorn d'allò mateix. Això s'explica per la fascinació que sent l'emigrant per la novetat, que no deixa que les circumstàncies concretes transformin aquest optimisme: «¿Qué puede esperar sino nuevos trabajos y dolorosos esfuerzos [...]? ¿Qué puede esperar sino nuevas derrotas? Y, no obstante, su alma pone felicidad en la vida nueva, sólo porque es nueva».⁹⁴ Així doncs, la novetat, alliberadora, amplia les fronteres de l'individu i es converteix en l'únic principi vital important i en un element necessari per definir la pròpia identitat. Aquesta es mou entre dues coordenades: entre la creativitat del verb *aimar* i la transició del verb *morir*, entre la construcció i la deconstrucció. Maragall creu que la força i la vitalitat resideixen en l'individu mateix, ja que la naturalesa humana és una font vital inesgotable i creadora d'esperança, molt més forta que la mort.

Quina és la relació entre la imatge d'aquesta «emigración alegre» i la realitat de la burgesia catalana

90 Annemarie PIEPER: «Zarathustra als Verkünder des Übermenschen und als Fürsprecher des Kreises», dins Volker GERHARDT (ed.), *Friedrich Nietzsche, Also sprach Zarathustra*, Berlín, Akademie Verlag, 2000, p. 93-122 (cit., p. 100).

91 J. MARAGALL, «La emigración alegre», 18 de juliol de 1905, OC II, p. 689.

92 *Ibid.*, p. 688.

93 *Ibid.*

94 *Ibid.*

de l'època? En aquest context, les terres que travessa l'emigrant en el viatge vers el desconegut es redueixen a una miniatura: en lloc de l'emigrant observem l'estiuejant burgès, que abandona el territori conegut tan sols per unes setmanes. Com que Maragall suposa que aquest viatge no serà cap a una destinació insòlita, els recomana que s'atreveixin a allunyar-se de la quotidianitat com més abans millor i a dirigir-se «a lo más desconocido». El poeta critica així els costums dels burgesos benestants, que se senten còmodes en la monotonia: «el mismo tipo de hotel, el mismo tipo de sociedad, [...] el mismo tipo de paisaje». El cronista apel·la el lector a superar aquest microcosmos marcat per la quotidianitat i la familiaritat: «no os lo recomiendo». I insisteix: «aconsejo la variación». Així s'oposa a l'estaticisme vital:

En lo que encontráis igual os encerráis en una sentimentalidad mezquina, y lo poco que varía es muy expuesto a impresiones desagradables: el amigo que ha muerto durante el invierno, la amiga que se ha casado, el gracioso que se ha vuelto impertinente, el interesante que ya no interesa; y todo esto, lo igual por ser igual, y lo variado por variar, os hace sentir demasiado el paso del tiempo, os hace viejos; y al fin parece que no salís de casa; no hay fermento, no os rejuvenecéis.⁹⁵

El poeta vehicula, per tant, una crítica tant d'un cert tipus de personalitat com de la societat de l'època. Aquesta només es podrà renovar amb profunditat si es produeix un canvi d'hàbits que, d'una banda, creix orgànicament com en el procés de fermentació i, d'altra banda, actua com un llevat per a la superació i construcció personals. Els sentiments i esperances alliberats, fruit de la renovació, són el llevat o el potencial creatiu que genera satisfacció i alegria. Per aquest motiu, Maragall fa la següent exhortació: «agitat la levadura de alegría de lo desconocido». Convida el lector a practicar un joc alliberador amb la vida, i en les seves paraules ressona l'eco dels «lleons riallers» de Nietzsche:

Gozad el paisaje que os sorprende, gozad el primer contacto de las almas que no se conocen, gozad la pureza de las primeras impresiones. Y después, marchaos sin apurar la copa, sin haber alzado del todo vuestro, sin acabar el idilio empezado. Marchad sin volver la cabeza, llevándoos toda la riqueza ideal del paisaje, de les gentes, de aquella vida fugaz.⁹⁶

L'exhortació a veure el cantó positiu de la vida, que, dit de passada, només té sentit si queda fragmentada, enalteix l'experiència individual, que és la llavor d'una vida de grans dimensions. El contrast entre el record i l'oblit en la imatge de la «emigración alegre» ens apropa al motiu del temps: són l'abandó i l'oblit que experimenta el viatger que es dirigeix al desconegut com també els records fruit d'una primera trobada o d'una primera mirada, «de aquella vida fugaz», que conformen l'ésser humà. «Estos recuerdos os acariciarán eternamente»,⁹⁷ escriu Maragall, perquè són la base en el procés d'autocreació que Nietzsche va cobrir amb l'enigmàtic vel de l'esdevenir.

Rebut el 13 d'agost de 2011

Acceptat el 21 d'agost de 2011

95 *Ibid.*
96 *Ibid.*, p. 689.
97 *Ibid.*

CARLES MIRALLES

Universitat de Barcelona

LA PARADOXAL PRESENCIA DE L'ABSENT HAIDÉ

Resum:

Després de donar les coordenades per situar «La represa d'Haidé» dins el seu doble context (el volum *Seqüències* i l'anomenat «cicle d'Haidé»), l'article se centra en una lectura detallada del poema. Hom n'analitza la funció actancial i la relació espai/temps que condiciona els versos inicials. Tanmateix, el contrast que el record genera amb el present produeix una comparació amb la natura i una altra amb la dida i l'infant –amb un mecanisme que s'apropa al que Maragall faria servir amb la *Nausica*. Finalment, a la conclusió del poema, Haidé s'erigeix com a figura salvífica present en l'absència.

Paraules clau: Maragall, Haidé, Nausica, Jo poètic, Literatura catalana—S. XX

Abstract :

Having provided the coordinates to situate «The Reprisal of Haidé» within its double context (the volume *Sequences* and the so-called «Haidé Cycle»), the article centres on a close reading of the poem. The author analyses the performative function and the time/space relationship which determines the poem's initial lines. At the same time, the contrast which a memory generates within the present produces a comparison with nature, and another with the wet-nurse and the child – by means of a mechanism similar to that used by Maragall in *Nausica*. Finally, at the poem's conclusion, Haidé emerges as a figure of salvation present in absence.

Key words: Maragall, Haidé, Nausica, I-persona, Catalan literature—20th century

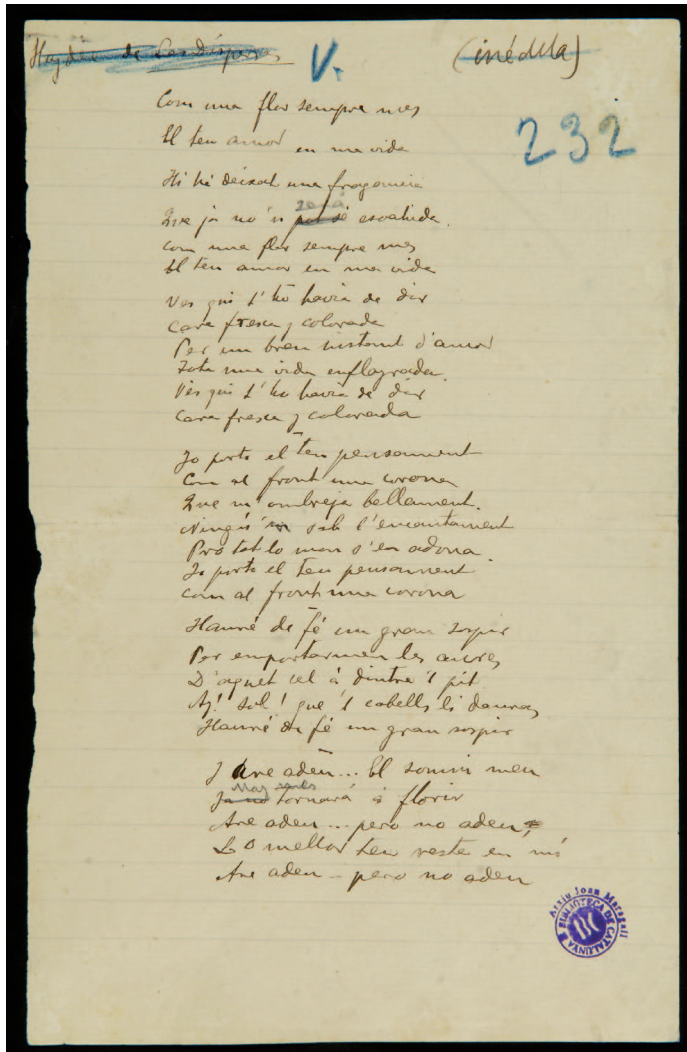
«Represa d'Haidé i altres» s'intitula un poema de Maragall del seu llibre *Seqüències*, el darrer que publicà en vida, el 1911. Hi està situat cap al començament, després d'un «Seguit de les vistes al mar» (que són set, les vistes) i del cèlebre «La fageda d'en Jordà». No cal especular gaire sobre l'ordre dels



Alexandre de Riquer. *L'arribada de Merlin cercant Viviana al bosc encantat*. Pintura a l'oli

poemes d'aquest llibre, entre d'altres coses perquè caldria considerar primer a quin criteri pot respondre, i es tracta d'una qüestió complexa i conjectural. Per al meu propòsit ara, bastarà assenyalar que el poema ve immediatament després dels que he indicat, o sigui, d'una seqüència, diguem-ne, dedicada a la natura, d'exaltació meravellada i temerosa, des del mar —ginesta, pi, mar plàcid, mar enfurit— a la muntanya —a la fageda—; i que precedeix una sèrie en què predomina el tema dels infants («Havent sentit Beethoven», «Primer dol») entre la innocència i el geni, entre el lliurament i la primera desconfiança, també entre la sorpresa i la tensió (en l'extraordinari «La sirena», un poema sobre la vaga en què el fill es demana què hi fa, el pare, a casa, a l'hora de treballar; un poema que preludia algun to de la següent, poc més avall en l'ordre del llibre, «Oda nova a Barcelona»).

Aquestes indicacions crec que serviran per a situar de moment el poema en el seu llibre. Juntament amb l'observació, sobre el seu títol, que, respecte a la seva primera part («Represa d'Haidé...»), hi ha un poema «Haidé» —del qual doncs aquest fóra represa— en el llibre *Les disperses* (1904); i, encara,



Manuscrit del poema «Haidé»

que l'estiu d'aquell mateix any 1911, mentre mirava de refer-se a Cauterets, Maragall en va escriure un altre amb el mateix títol, «Haidé»; a tot plegat cal afegir que els estudiosos han establert un anomenat «cicle d'Haidé» del qual formen part també alguns poemes més. Pel que fa a «Represa d'Haidé i altres», tot això és un context, però la lectura que en proposaré parteix del poema com a tal, autònomament.

Abans, però, ha quedat pendent la segona part del títol («... i altres»), que d'entrada podem indicar que estableix una clau important de lectura: en reprendre el tema d'Haidé, el que el poema dirà d'ella serà dit d'una altra («aquella altra», v. 4) i aplicable, segons el títol, a altres. O sigui, Haidé és un tema del poeta, ja tractat i que encara tractarà més endavant, el plantejament i desenvolupament del qual palesarà que versa sobre un tret femení universal (compartit per Haidé amb «altres»), sobre l'efecte que una mena determinada de dona («aquella altra»), d'unes qualitats i en un moment i en unes condicions específiques, pot arribar a fer a un home.

Encara una altra cosa, abans d'entrar en «Represa d'Haidé i altres». Que està tot el que hi és dit posat en boca d'un amic del locutor-poeta, de manera que el *jo* inicial («L'amic me deia», v. 1), que és el d'aquest locutor, és com si anés a fondre's amb el *jo* de després, que és el de l'amic el discurs del qual reporta el primer *jo* en estil directe. Aquest fet contrasta amb el primer «Haidé», que és un poema en boca directament d'una primera persona —que no hi ha dubte, doncs, que és el locutor-poeta—; i també amb el segon «Haidé», que és un poema on ella és *jo*, o sigui, el locutor del poema, en els vint-i-un decasíl·labs inicials, i després el *jo* passa a ser el locutor-poeta, tant en els heptasíl·labs següents (v. 22-56) com en els decasíl·labs finals (v. 57-68). Així doncs, pel que fa a «Represa d'Haidé i altres», el poeta sembla voler mantenir a distància, ni que sigui només formalment, el que hi és dit, tot i que en el curs de la lectura del poema va quedant massa enrere l'atribució inicial a un amic del que el poema diu. La mateixa mena de tensió trobem entre Haidé en concret i «altres»: d'una banda, actuen en el

poema mitjans expressius d'universalització, indicadors que el que hi és dit és d'aplicació a altres a més d'Haidé; d'altra banda, però, la intensitat del record suggereix amb força una persona real, una relació concreta, una Haidé que era ja present en un poema anterior del mateix poeta, si bé allí ell en parlava sense cap amic a qui atribuís el que en deia: ell, *jo* en el poema, tractava directament d'ella. Aquí, en canvi, ell escolta el que en diu el *jo* d'un amic, i indirectament el poema va absorbint en aquest *jo* l'inicial del locutor-poeta. Com Haidé n'hi ha altres i com el poeta també algun altre, un seu amic que parla d'Haidé i altres com si fos el poeta mateix.

Els quatre primers versos precisen un moment; el moment en què es presenta el record «d'aquella altra»; el capvespre de les tardes de diumenge; a les acaballes d'un dia de festa, familiar, un moment procliu a una malenconia suau, dolça («en aquesta hora dolça», v. 1), que potencia («se'm torna més potent i viva», v. 3), diu l'amic, «la memòria que servo d'aquella altra» (v. 4). No arriben a formular, aquests versos, el contrast entre la tranquil·litat domèstica, l'hora dolça del capvespre, i la vivesa que pren el record d'una altra dona, però clarament situen la seva potent presència, pel record, en el cor d'aquesta dolcesa, actual.

El contrast és formulat a continuació d'una altra manera: entre la brevetat de l'experiència viscuda i la durada, la intensitat del record; entre un instant passat («aquell amor d'un dia», v. 5; cf. «l'encís de sa presència ràpida», v. 14) i la nitidesa de la seva imatge, la persistència del seu efecte («com si tingués davant la que el causava», v. 6). La nitidesa amb què recorda el locutor aquell instant, la demostra el poema a tres nivells: gest, boca, ulls, rostre d'ella (v. 7-8), com anava vestida i pentinada (v. 9-10), i el que va dir i la seva proximitat (v. 11-12). L'efecte causat per aquests fets enumerats és de deixar l'home que parla dèbil, defallent, davant la presència d'ella; i això mateix li passa quan el record es fa potent i viu, o sigui ara (v. 13-14). Un cop descrita la reaparició de la noia en la memòria de qui parla, aquest, tot i retòricament plànyer-se que l'experiència fos tan breu, que aquell instant li fos arrabassat (v. 13), no s'està de proclamar Haidé «meva» (v. 17) en termes absoluts: en el passat, llavors, i en el futur, o sigui per sempre («com cap me fou ni m'ho serà cap altra», v. 18). Així, Haidé, que ha començat essent «aquella altra» (v. 4), esdevé ara l'autèntica, l'única, la que el locutor reivindica per damunt de «cap altra» (v. 18) com a seva. En el present era «aquella altra»; en l'absolut del record d'aquell «amor d'un dia» (v. 5) és l'única per sempre, més que «cap altra».

L'amic que parla sembla, arribat aquí, adonar-se de l'estrany que és el que diu, que una experiència tan ràpida es manifesti amb tanta força —com si advertís el gust de paradoxa de Maragall—, i es dirigeix a qui l'escolta —al poeta— imaginant una possible objecció que aquest pugui fer-li. Dones al món n'hi ha moltes, i no és possible haver-les vistes totes, i no reca no haver-les vist mai (v. 19-20); l'objecció, implícita, és: com pot ser que una, una sola vegada, t'hagi deixat una impressió tan duradora i intensa? La resposta no és una explicació sinó una reafirmació: aquesta —o sigui, «aquella altra» que és més que «cap altra»— se m'ha quedat «dins dels ulls / i una eterna enyorança m'hi ha deixada» (v. 19-20). Les que no he vist, no em reca no haver-les vistes; aquesta, que he vist, sí que em reca i em recarà sempre: la seva imatge, la tinc gravada en la ment, i etern és l'enyor que me'n queda.

Tenir-la dins dels ulls acaba volent dir que la imatge d'ella és impresa arreu, en la natura; val a dir, que qui parla la hi veu. En posa dos exemples, però, ben significatius: l'aigua (v. 23-30) i l'arbre (v. 31-34); dos objectes naturals, exteriors, que, quan qui parla hi posa els ulls —com que dins hi té la imatge

d'ella, tant l'aigua com l'arbre, de diferent manera—, li fan present la cara d'Haidé (v. 25) i els seus ulls (v. 33). Tant l'aigua com l'arbre són comparacions, que preludeixen la gran comparació explícita de la segona part del poema, a partir del vers 35. La imatge de l'aigua es concentra a l'entorn de la claredat, de la transparència, és més psíquica; la de l'arbre, més física, es concreta en les seves fulles.

L'aigua clara reflecteix el cel (v. 23-24); el rostre d'ella transparent deixa veure la seva ànima, que n'és del món que conté (v. 25-26); o sigui, el cel és a l'ànima com l'aigua a la cara d'Haidé; en ella hi queda reflectit el món com en l'aigua s'emmiralla el cel. Això és així proferit absolutament; el que ve a continuació transfereix aquesta correspondència (el rostre d'Haidé, que conté el món, és com l'aigua que reflecteix el cel que és com l'ànima) al punt de vista, a l'experiència de qui parla: l'allarga fins al testimoni personal. Si jo la miro, si deixo caure o llanço l'esguard en el seu rostre (v. 29), és com quan tiro una pedra a l'aigua, «que tota es torba i tremolant s'eixampla» (v. 27-28), l'aigua, tal com el seu rostre, en rebre la meua mirada, «en un pasme de goig es dilatava» (v. 30).

L'aigua no reflecteix només el cel sinó també «la verdor dels marges» (v. 24). D'aquesta verdor surt l'arbre, que acaba essent imatge dels ulls de la noia a través del moviment de les seves fulles pel vent. Les fulles de l'arbre parpellegen «en la blavor dels aires» (v. 32) com els ulls d'Haidé, les seves parpelles, «quan volia i dolia ans de parlar-me» (v. 34).

Aquestes dues comparacions és possible relacionar-les amb el tema de la natura en els poemes anteriors de *Seqüències*. La cara d'Haidé que ara refà qui recorda és com l'aigua, límpida, transparent, i els seus ulls tremolen com les fulles. No és explícitament dit que Haidé fos molt jove —la juvenesa essent l'altre tema, dèiem, dels poemes contigus—, però sí que la diafanitat del seu rostre i el parpelleig dels seus ulls suggereixen la netedat, la innocència; alguna cosa així com «la puresa» que l'execució per un infant d'una peça de Beethoven ha tornat a ensenyar al poeta en el poema següent del llibre, «Havent sentit Beethoven» (v. 1).

Tant les comparacions amb l'aigua i l'arbre com abans els detalls d'aspecte físic, capteniment i parla, fixen la noia en un instant, condensen l'efecte de la seva «presència» (v. 14) en la base de la persistència del record. És del cas la confrontació amb unes paraules d'Ulisses a la filla del rei dels feacis en la tragèdia *Nausica* (v. 293-296): «mai tal gràcia / he trobat en figura d'una dona, / ni m'he sentit de cop en la presència / tan torbat i ditzós ensems com ara». La natura, la transparència, marquen la presència d'ella en el pensament d'ell amb un efecte inesborrable. Ara, la cosa realment remarcable és que aquesta presència continuï, en ell, manifestant-se en l'absència (v. 48) i, encara més, que l'absència, en transcendir-la, l'hagi fixat de tal manera que l'hagi fet propietat («meua», v. 17) de qui la recorda. La natura, la claredat potser poden explicar el canvi sobtat introduït, després d'una línia de punts, per la darrera comparació, explícita, d'inspiració que sembla homèrica.

Perquè l'amor entre el locutor amic del poeta i la noia de la qual parla ha estat presentat en termes de bellesa contemplada, de tracte en l'ocasió en què fou fixat el record que en dura, però de tota manera és inequívocament entre un home i una dona. I ara la comparació posa, on hi havia l'home, una dida, i on s'estava la noia, un infant. Torna a venir a tomb l'esforç d'Ulisses de no pensar en Nausica com en una dona, la decisió de veure-hi una aparició divina, salvífica, que l'ajudi en la represa definitiva del seu camí. La nova comparació ara introduïda dóna per fet que es tracta d'un amor pur, i que el punt de vista

és el de l'home que encara enyora la presència de la noia, que ha perdut. En la nova «Haidé» de l'estiu de 1911 Maragall reprendrà el punt de vista de la noia, però en «Represa d'Haidé i altres» l'absència d'ella és en el centre mateix del poema; allò que importa és el pensament sobre ella de l'amic que hi parla.

El nucli de la comparació és el paral·lel entre el v. 46 («d'aquell antic amor tan descuidada») i el v. 54 («i està sempre de mi tan oblidada»). Ben cert que en el poema el subjecte de «tan descuidada» és «la criatura» del vers anterior i el de «tan oblidada» és Haidé, que fa la seva vida indiferent, pensa l'amic, al seu record tan intens. Però el nucli de la comparació és que tant el v. 46 com el v. 54 podrien indistintament aplicar-se tant a l'infant com a la noia. I aquest nucli recalca encara la innocència, la natural diafanitat d'Haidé. L'infant no és de cap manera culpable d'haver oblidat la dida —és més, que l'hagi oblidada és com ho veu ella—, i així mateix Haidé és innocent del pensament de l'amic del poeta, de l'efecte que el record de la seva presència i la seva actual absència puguin causar-li —és cosa d'ell, el que diu que li passa; ella n'és innocent.

La part de la comparació que il·lustra, o sigui, la dida i l'infant, va del v. 35 («... com...») al v. 46; la part que és il·lustrada, o sigui, l'amic i Haidé, del v. 47 («Aixís...») al v. 54. De manera que els versos citats 46 i 52 són els que tanquen la primera i la segona part de la comparació, subratllant el paral·lelisme indicat. Una cloenda de quatre versos (v. 55-58) que no només recapitula sinó que, de fet, en recollir la presència en el record del rostre d'ella i posar-lo en relació amb els rostres d'altres dones, explica el sentit de tot el poema.

Tornant a la comparació, la part de la dida i el nen és no solament tota centrada des del punt de vista de la dida sinó articulada a l'entorn del que ella realment veu. Enyorada del nen, demana «si no l'hi deixarien veure» (v. 37), i el mira com juga, corre i riu, en la seva cambra —que ella compartia amb ell, quan el criava—, des de fora, per la finestra oberta (v. 39-42); que hi hagi una reixa a la finestra (v. 43-44) augmenta la imatge de separació, de privació definitiva, que ja era continguda en haver de mirar des de fora. Però tot plegat és una escena vista. Per oposició al que li passa al jo que fa el paper de la dida en la segona part de la comparació: no ell amb els seus ulls, ara, sinó el seu pensament veu; en diu contemplar, ell mateix, d'aquest veure i presenta el seu «esperit» com a subjecte d'aquesta contemplació (v. 47-48). No veu, doncs, sinó mentalment contempla, entre el record i la imaginació. Amb el pensament veu Haidé (v. 51) a casa seva, que s'hi mou com el nen a la seva cambra, és amable amb tothom, es mou d'un lloc a l'altre i després se'n va a dormir. La distància és de tota una altra mena: «em té tan lluny del pensament» (v. 49), diu l'amic d'ella, i d'ell en canvi diu que «a tota hora» (v. 47) la contempla; o sigui que continuadament (cf. v. 55) la té present, però «en l'absència» (v. 48).

De manera que ara la distància és diferent: privació de la seva presència, per un costat, i, per un altre, en l'absència, record constant de la seva presència actualitzada per la imaginació; per això l'amic no dorm, com ella (v. 53), sinó que el seu «sentit està en contínua vetlla» (v. 55). Des del punt de vista del jo. Pel que fa a ella, com l'infant, és ben tranquil·la; tornem al paral·lelisme dels versos 46 i 54: ni el nen pensa en la dida (v. 46) ni Haidé en l'amic del poeta (v. 54).

La conclusió referma el punt de vista d'aquest amic que parla; és des d'ell que es treu la moralitat de la història: el record de la noia, que ja sabíem que duia dins (v. 21), torna a dir-nos que hi roman (v. 56)

i que el seu sentit el vetlla constantment (v. 55), que deu voler dir que contínuament l'actualitza. Ara, però, apareixen les «altres»: el record torna a centrar-se en el rostre d'Haidé, tot i que aquesta vegada, en les seves «gràcies» (v. 57); el mot «gràcia» recorre en el primer «Haidé» (v. 6, 9, 14, 30) i hi és absolutament central, i també el trobàvem referit a Nausica en el v. 293 del primer acte de la tragèdia que duu el seu nom com a títol. Va amb «encís» (v. 14), «gràcia», i es concentra en el rostre, reflex cert de la claredat i la transparència, com hem vist, del món i de l'ànima; reflex de tot això, però cosa material, visible; no només en ella: en el rostre d'altres dones, en posar-hi els ulls, qui parla —com abans els posava en el d'Haidé (v. 29)— troba aquest mateix reflex —no ara directament, sinó com a reflex del rostre d'ella: «i aquelles gràcies en son rostre juntes, / cerco disperses per tants rostres d'altres» (v. 57-58). Eren juntes en el rostre d'ella, perdut, separat de qui parla; però, en la vetlla constant del record, en les dones reals, que realment veu, cerca i troba —però no ara juntes, sinó disperses— les gràcies del rostre d'Haidé on es concentra la virtut purificadora, transparent i nítida, del seu record, de la seva presència en l'absència; una presència tot espiritual, salvífica.

Rebut el 6 de juny de 2011
Acceptat el 19 de juliol de 2011

NORMES DE PRESENTACIÓ D'ORIGINALS

Requisits generals

- Els textos de la revista seran en llengua catalana. S'acceptaran també articles escrits en altres llengües romàniques i en anglès.
- Els textos s'enviaran a l'adreça electrònica haide@bnc.cat en format doc o rtf. Els articles s'acompanyaran d'un resum/*abstract* en la llengua original de l'article i en anglès (800 caràcters sense espais com a màxim); i, també, de les paraules clau/*key words* en les llengües respectives.
- Tots els textos enviats passaran per un primer procés d'avaluació per part del Consell de redacció. Els articles acceptats passaran per un segon procés d'avaluació totalment anònim. D'aquesta fase se n'ocuparan exclusivament la Direcció i la Secretaria. Els avaluadors podran donar el vistiplau per a la publicació del text, demanar que s'hi aportin unes modificacions o, si cal, rebutjar-lo. Si les opinions dels avaluadors fossin divergents, la decisió dependrà del Consell de redacció.

Articles, ressenyes, entrevistes, notes i altres escrits

- **Extensió:** els textos tindran una extensió mínima de 10.000 caràcters i una màxima de 45.000 (sense espais). S'acceptaran formats més breus, per als quals es preveu una nova secció a part de la monogràfica i la miscel·lània.
- **Format text:** el cos del text serà Arial 10, a diferència de les notes a peu de pàgina, les citacions en sagnat de text, etc., que aniran a cos 8. Les remissions a nota a peu de pàgina es posaran després dels signes de puntuació i fora dels parèntesis.
- **Interlineat:** 1,5.
- **Citacions:** les citacions dins el text que siguin més curtes de tres línies, seran obertes i tancades amb cometes angulars («...»). En cas que hi hagi una citació interna a una altra, es faran servir les cometes altes ("..."). Les paraules estrangeres o els mots tècnics que es vulguin evidenciar aniran en lletra cursiva.

Models de referència per a les citacions a peu de pàgina

Llibres:

D. Sam ABRAMS, *Llegir Maragall, ara*, Barcelona, Proa, 2010.

Joan MARAGALL, *Poesia. Edició crítica*, a cura de Glòria Casals, Barcelona, La Magrana, 1998.

Si hom vol especificar la data de l'edició original:

Joan Lluís MARFANY, *Aspectes del Modernisme*, Barcelona, Curial, 1984⁶ [1975], p. 53.

Arthur TERRY, *La poesia de Joan Maragall*, Barcelona, Quaderns Crema, 2000² [Barcelona, Barcino, 1963].

Quan cal citar articles o capítols dins llibres:

Giuseppe GRILLI, «Teatralità e contesto erotico», dins ID., *Il mito laico di Joan Maragall*, Nàpols, Edizioni Libreria Sapere, 1984, p. 15-39.

Lluís QUINTANA TRIAS, «Reflexions de Maragall sobre la ciutat, el seu creixement i els seus conflictes», dins Josep-Maria TERRICABRAS (ed.), *Joan Maragall, paraula i pensament*, Girona, Documenta Universitaria, 2011, p. 217-235 (cit., p. 224).

Tomàs GARCÉS, «El silenci d'Haydé», dins ID., *Sobre Salvat-Papasseit i altres escrits*, Barcelona, Selecta, 1972, reproduït dins ID., *Prosa completa II*, a cura d'Àlex Susanna, Barcelona, Columna, 1991, pp. 234-254.

S'evitaran sempre les sigles AA.VV., DD.AA. i semblants:

Glòria CASALS, «Notes sobre les edicions pòstumes de la poesia de Joan Maragall», dins *1898: entre la crisi d'identitat i la modernització*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, vol. II, 2000, p. 189-197.

S'intentarà posar de manera extensiva el nom de l'autor citat en la primera referència a peu de pàgina, i s'abreujarà a les següents.

Articles de revistes:

Maria Àngels ANGLADA, «La princesa Nausica: d'Homer a Maragall», *Auriga*, núm. 5, abril-setembre de 1992, p. 2-3.

Ignasi MORETA, «Enllà, de Maragall: invitació a una (re)lectura», *Revista de Catalunya*, núm. 215, març de 2006, p. 3-6.

Abreviacions més comunes:

p.: pàgina/pàgines

núm: número (de revista)

Ibid.

op. cit.

ed. cit.

§: paràgraf

sg.: següent/s

vg.

cf.

Altres models de referència:

En cas que hi hagi una bibliografia final o un llistat de caire bibliogràfic, els documents s'ordenaran alfabèticament segons el cognom de l'autor.

MIRALLES, Carles, «L'èpic i el tràgic. Sobre la poètica de l'últim Maragall», dins *Professor Joaquim Molas. Memòria, escriptura, història*, Publicacions de la Universitat de Barcelona, vol. II, Barcelona, 2003, p. 721-741.

Si hi ha més textos del mateix autor, l'ordre serà cronològic.

