

HAIDÉ

Estudis maragallians



Butlletí de l'Arxiu Joan Maragall

Direcció

Francesco Ardolino, Universitat de Barcelona
Dolça Tormo i Ballester, Arxiu Joan Maragall

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
Esther Vilar, 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 Llobart, Université de Paris 8 Vincennes-Saint-Denis
Jordi Malé, Universitat de Lleida
Joan-Lluís Marfany, University of Liverpool
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 sota llicència Creative Commons de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada 2.5 Espanya

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

Edita:

Biblioteca de Catalunya
DL B. 31540-2011



SUMARI

Jordi Castellanos. Joan-Lluís Marfany, p. 5

DOSSIER

MARAGALL TRADUÏT

Presentació. «¡Què no donaria perquè el meu original fos digne de la traducció!». Francesco Ardolino, p. 9

Maragall a Itàlia al voltant de 1947: un díptic per a Montale i Pasolini. Francesco Ardolino, p. 11

«Del contacte de l'ànima catalana ab la portuguesa». Maragall i Portugal. Jordi Cerdà, p. 27

L'obra de Maragall traduïda a l'alemany. Ramon Farrés, p. 57

Joan Maragall en l'imaginari francès. Traduccions i recepció de la seva obra. Eloi Grasset, p. 73

Notícia sobre Joan Maragall, traduït en romanès (i). Xavier Montoliu, p. 81

How Maragall's notion of public-spirited love resonates in English translation. Ronald Puppo, p. 93

Sobre les traduccions al castellà de quatre poemes de Maragall. Josep Miquel Sobrer, p. 109

TESTIMONIS

QUADERN DE TRADUCCIONS

Com vaig traduir Joan Maragall a la llengua romanesa. Nicolae Coman, p. 123

Maragall torna a Itàlia. Nancy de Benedetto, p. 125

De «L'ànima de les flors» i «Zang Hua Yin». Jing Liu, p. 129

Maragall en polonès. Marta Pawłowska, p. 131

Cap a una cultura esotèrica. Enzo Varricchio, p. 137

Del meu Any Maragall. Alan Yates, p. 143

PERSONALIA

Una carta. Hermann Bonnín, p. 149

L'àlgid furor: Joan Maragall a través la poesia de Narcís Comadira, Francesc Parcerisas i Joan Margarit. Susanna Rafart, p. 151

VÀRIA

L'*Empordà* de Joan Maragall i Enric Morera. Joana Escobedo, p. 159

Efemèrides de l'Any Maragall (2010-2011). Lluís Quintana. p. 173

CASA MUSEU

Les cases dels poetes: indrets per a visitar. Dolça Tormo Ballester, p. 181

Fundació Francesc Pujols i Morgades. Carme Perella, p. 183

Normes de presentació d'originals, p. 187

JOAN-LLUÍS MARFANY

University of Liverpool

JORDI CASTELLANOS

L'hem perdut quan la seva maduresa prometia encara moltes realitzacions, molta recerca sòlida, segura, minuciosament treballada i d'abast ambiciós, com tot el que ell feia. *Haidé* no és pas, per les seves característiques, el lloc indicat per a fer-ne la necrologia —que no seria sinó una més— ni un retrat moral que cap dels lectors no necessita, perquè tots el tenen sens dubte molt present. Ningú que l'hagi tractat en els darrers mesos de la seva vida, molt particularment, no podrà mai més tornar a pensar en ell sense recordar la immensa senzilla dignitat amb què va enfrontar-se a la brutal malaltia que va acabar aterrant-lo. Però la revista no podia pas passar en silenci tampoc la cruel fi de qui amb tant d'entusiasme n'havia acollit, des del primer moment, el projecte.

Malgrat la seva llarga i molt fructífera dedicació al període i l'inigualable coneixement que en tenia, durant molts anys Jordi Castellanos no va mostrar-se especialista en Maragall. Per a la *Història de la literatura catalana* d'Editorial Ariel va escriure dos llargs capítols, complets, densos, sàviament estructurats, sobre la poesia del tombant de segle, però el capítol a part que el director va decidir que Maragall es mereixia va ser a qui això signa que el va encarregar. A ell, que, com l'autèntic savi que era, era la modèstia en persona, aquesta tria li va semblar, ho sé positivament, la cosa més lògica del món. Que no ho era gens, que aquest era un altre dels temes dels quals ell mateix tenia un domini total, com dominava, cal insistir-hi, tot el període, va quedar plenament demostrat en el que ningú no podia pensar que havia de ser el darrer any i escriu de la seva vida. Em refereixo, és clar, a l'exposició «Joan Maragall, la paraula il·luminada», que, després de tres mesos al Palau Moja, va viatjar a la Biblioteca Nacional de Madrid i que duia el que podríem dir «marca de la casa»; senzilla, defugint tota faramalla, però solidíssima i perfectament pensada: una exposició de la qual un sortia amb la impressió d'haver après. Però estic pensant també en l'autèntica lliçó magistral que va ser la ponència que va llegir al Congrés Internacional Joan Maragall a finals de setembre d'aquell mateix any.

És perquè ho sabien, tot això, que els fundadors d'*Haidé* van voler des d'un principi tenir-lo al seu Comitè Científic. I és una mostra, que ara sembla dolorosament irònica, de l'empenta intel·lectual que encara duia i les ganes de treballar que encara tenia que, en comptes de satisfer-se amb aquesta posició més o menys honorífica, demanés d'entrar a formar part del Consell de Redacció. Malauradament, mai no va poder incorporar-se'n a les tasques. Ja es comprendrà, doncs, que *Haidé* està molt particularment de dol.

DOSSIER



Mànc de bastó, propietat
de Joan Maragall



PRESENTACIÓ

«¡QUÈ NO DONARIA PERQUÈ EL MEU ORIGINAL FOS Digne DE LA TRADUCCIÓ!»

L'any 2002, l'Association Française de Catalanistes i la Deutscher Katalanistenverband organitzaven, a Montpeller, un Col·loqui Europeu d'Estudis Catalans articulat en dues seccions, una de les quals duia per títol «La recepció de la literatura catalana a Europa». A la crida de comunicacions, s'especificava que «relativament a la literatura catalana, la majoria dels estudis de recepció literària s'han fet en sentit invers al que proposem». La justa reivindicació d'una perspectiva poc explorada dins la catalanística acadèmica posava de relleu una nova actitud psicològica respecte a les relacions amb les altres literatures. Ara bé, deu anys més tard, aquests plantejaments ja han estat adquirits, i tots sabem que una cultura que no exporta els seus resultats acaba per esdevenir estèril.

Embragats per les activitats del bienni maragallà, des del Consell de Redacció d'*Haidé* hem formulat moltes propostes temàtiques per inaugurar el primer dossier de la revista. Gairebé totes ens semblaven bones i practicables, però calia establir unes prioritats tot responent amb urgència a una doble pregunta: amb quin títol començar i per què? En un període en què la majoria dels especialistes estaven ocupats en la redacció d'articles per a la publicació de les Actes del I Congrés Internacional, o mentre posaven per escrit contribucions presentades a seminaris i conferències que veuriem la llum a altres volums o revistes, potser valia la pena no mirar-se al melic, sinó adreçar-se a investigadors que oficialment pertanyien a altres àmbits de recerca i que, en conseqüència, podien focalitzar els textos maragallians sota un aspecte més comparatista.

Així, doncs, al voltant del tema «Maragall traduït», hem anat demanant i rebent una sèrie d'articles que, tot plegat, dibuixen un espectre cromàtic que va des de l'exegesi concreta d'algunes versions fins a una anàlisi més ampla de la recepció maragalliana en altres contextos nacionals. Per això, en algun cas es tractava de recollir una bibliografia ja existent si bé dispersa, i en d'altres de rescatar de l'oblit uns documents dels quals encara mancava una primera descripció. Evidentment, una de les intencions principals era la de donar constància de les traduccions que han aparegut en llengües que, per la seva distància geogràfica i per les seves «dificultats», són sovint esquivades dins els nostres estudis, però, a causa de l'escassa consistència de les versions existents, se'ns feia impossible demanar-ne uns estudis específics: tot i amb tot, la col·laboració de molts amics/amigues i col·legues ens ha permès introduir unes traduccions de poemes maragallians elaborades i comentades *ad hoc*. Aquests textos han estat integrats dins l'espai «Testimonis», que en aquest número és repartit en dues seccions («Quadern de traduccions» i «Personalia») i que acollirà, en els propers fascicles, escrits extemporanis o altres menes d'intervencions que, per la seva natura, no s'atenen a la denominació de «científiques» que solem aplicar a les contribucions que, resseguint un model acadèmic ja arrelat, han de passar pel sedàs d'unes

avaluacions internes i externes. El mateix criteri val per la presentació de les cases museu, amb la qual pretenem traçar un mapa literari que, des dels exemples més propers a l'Arxiu Joan Maragall, ens porti a recórrer els llocs que conserven la memòria dels autors europeus i, per què no?, d'altres continents que van deixar la seva petjada a la història de la literatura a cavall dels segles XIX i XX.

Un discurs a part mereixen els articles que alimenten la «Vària», on troben lloc les propostes que, sense haver estat encarregades prèviament, han estat acceptades i avaluades positivament per la seva qualitat i novetat. En aquest número, hi hem volgut incloure un resum de l'Any Maragall que resol un buit que altrament s'hauria produït, ja que, per evitar de caure en una xarxa endogàmica, hem decidit no activar la creació d'un espai específic per a les ressenyes.

Finalment, hem de lamentar la mort del nostre company Jordi Castellanos que s'havia adherit amb entusiasme a aquest projecte i que formava part del nostre Consell de Redacció. Mentre estàvem corregint les proves d'impremta, ens ha semblat oportú i necessari dedicar-li un recordatori: l'hem encarregat a Joan-Lluís Marfany, membre del Comitè Científic, i hom el pot llegir al començament d'aquest fascicle.

Francesco Ardolino



FRANCESCO ARDOLINO

Universitat de Barcelona

MARAGALL A ITÀLIA AL VOLTANT DE 1947: UN DÍPTIC PER A MONTALE I PASOLINI

Resum:

Just després de la segona guerra mundial, dos escriptors italians es van encarar amb la poesia de Joan Maragall. La versió de Montale del «Cant Espiritual» ha generat debats i interpretacions diferents, mentre que la publicació d'una petita antologia de poetes catalans per part de Pasolini va quedar en l'oblit durant molt de temps i ha estat rescatada només amb el pas al tercer mil·lenni. La tria i la implicació de tots dos autors italians van ser molt diferents, però, davant la nostra mirada actual, aquells resultats formen un díptic que els uneix en l'obertura d'un diàleg amb la literatura catalana. Aquest estudi també donarà un cop d'ull, en clau comparatista, a altres versions italianes del «Cant Espiritual».

Paraules clau: Maragall — recepció poètica — traducció català/italià — Montale — Pasolini — Cardó

Abstract:

Just after the Second World War two Italian writers chose to look at the poetry of Joan Maragall. Montale's version of the "Spiritual Canto" has led to a variety of debates and interpretations, while the publication of a modest anthology of Catalan poets by Pasolini remained unknown for a long time until rediscovered in the third millennium. The selection and the interests of both Italian authors was quite different, but, from our contemporary perspective, their choices are complementary, uniting to reopen a dialogue with Catalan literature. This study also takes a look, in a comparative sense, at other Italian versions of the "Spiritual canto".

Key words: Maragall — Poetic reception — Catalan/Italian translation — Montale — Pasolini — Cardó

1. Montale vs. Maragall

Amic Sarsanedas:

sou amic d'En Montale?, el veieu? En aquest cas us demanaré un favor. Estic preparant per a Serra d'Or un article sobre el «Cant Espiritual», i amb aquest motiu m'interessaria de saber com fou que Montale va traduir-lo a l'italià i, sobretot, com veu Montale el «Cant Espiritual».

Amb aquestes paraules, el dia 21 de febrer de 1961, Tomàs Garcés s'adreçava a Jordi Sarsanedas.¹ Més endavant aclareix la situació: Montale no responia a les seves cartes, el contingut de les quals se centrava en la interpretació que l'italià havia fet, amb la seva traducció, del poema maragallià. Garcés explica que està preparant l'antologia *Cinc poetes italians (Saba – Ungaretti – Cardarelli – Montale – Quasimodo)*, «amb el propòsit de revifar les bones relacions literàries que entre Catalunya i Itàlia existien fa trenta o quaranta anys». En una altra carta, amb data 22 de maig del mateix any, es disculpa amb Sarsanedas —que mentrestant havia mogut tots els fils, tal com se li havia demanat— per ser tan

¹ Aquesta carta i la següent, arran de l'adquisició del llegat de Jordi Sarsanedas per part de la Biblioteca de Catalunya, són actualment en fase de catalogació. Aquest article s'inscriu dins la producció del Grup de Recerca «A cura de», 2009 SGR 552 (AGAUR).

mal corresponsal fins al punt que, etziba amb sornegueria, «només, potser, En Montale em guanya». A més a més, defineix el futur premi Nobel com «tot un enigma» i reconeix que els exemplars de l'antologia que ha enviat als diferents escriptors italians, amb l'excepció de Vittorini, tampoc no han produït la reacció esperada o, més ben dit, «els altres, començant pel mateix Montale, niente». Evidentment, no són gens personals les raons que van portar Garcés a titllar de «malentès» el resultat de la versió montaliana del poema de Maragall. És veritat, la lectura que fa del «Cant Espiritual» és dogmàtica i el to emprat respecte a la traducció italiana, després de conèixer aquesta correspondència, ens podria semblar fins i tot despectiu. Malgrat això, en el fons, li hem de donar una part de raó. Per exemple, quan s'acarnissa contra la traducció del segon hemistiqui del v. 22, «perquè ja tot ho és tot» que en italià ha esdevingut nihilísticament —i sense cap suport textual—, «perché il tutto è il nulla». ² A hores d'ara, establir si, en aquest cas, la transformació va ser volguda, o si senzillament es va tractar d'un error esgarrifós, sembla una qüestió ja superada. Per una banda, la hipòtesi de l'equivocació (altament improbable, però l'hem de tenir en compte) es pot basar només en la presència del pronom «ho» (llegit com un «no»); per l'altra, hauríem de recórrer a la nota que Montale va afegir a la primera publicació i que, *per se*, ja justifica qualsevol canvi semàntic:

Non è difficile trasportare in endecasillabi italiani gli endecasillabi catalani della più nota lirica del Maragall: il «Cant Espiritual». Basta, o così sembra, una diligente versione letterale. Sopprimendo poi, come ho fatto io, un verso e mezzo che risultano pleonastici e qualche inutile esclamativo, la poesia ci pare persino guadagnare qualcosa. A lavoro finito si vede invece che di essa è andato perduto il più e il meglio, quel suono scoppiettante di pigna verde buttata nel fuoco ch'è proprio di tutta la poesia catalana. Ma vano sarebbe cercare di ottenere tali effetti con complicate allitterazioni e sfoggi di tronche inusitate. Si darebbe, con ciò, un'idea lambiccata e barocca di un poeta estremamente semplice.³

Joan Teixidor ja havia expressat les seves perplexitats respecte a les versions de Montale i Camus, segons la interpretació més rigorosament catòlica de l'obra i la figura de Maragall.⁴ El seu sil·logisme és correcte en les formes, però molt discutible en els continguts: tots dos traductors són extraordinaris, però agnòstics; el «Cant Espiritual» demana una coparticipació interpretativa (i sentimental) del lector; amb la qual cosa, Montale i Camus no podien donar del poema sinó una lectura parcial:

És obvi que hi van veure el que hi volien veure, el seu costat més humà, l'exaltació evident de la vida, d'aquesta vida. I això que dic no vol dir que fossin injustos, però tampoc no vol dir que fossin totalment comprensius.

2 Vg. Tomàs GARCÉS, «El malentès del "Cant Espiritual"», *Serra d'Or*, núm. 11-12, novembre-desembre de 1961, p. 29-31. L'explicació del títol és a la pàgina final, quan Garcés diu: «[Montale] no parteix del malentès? M'he preguntat, moltes vegades, com deu veure i sentir Montale el "Cant Espiritual", i què l'ha portat a traduir-lo» (cit., p. 31).

3 El text de la traducció va aparèixer a *Il Mondo Europeo*, núm. 39, 15 de març de 1947, p. 15, amb la nota que cito segons la reproducció que es troba dins Eugenio MONTALE, *Tutte le poesie*, a cura de Giorgio Zampa, Milà, Mondadori, 1995 [1984], p. 1145. *Il Mondo Europeo* era la continuació, amb periodicitat quinzenal, d'*Il Mondo*, i el primer número amb el nou títol havia sortit el dia 1 de març.

4 No insisteixo en un tema encara tan candent i que toca, més aviat, la recepció de Maragall als Països Catalans. Arran de la publicació del llibre d'Ignasi MORETA, *No et facis posar cendra. Pensament i religió en Joan Maragall*, Barcelona, Fragmenta, 2010, i al llarg de l'Any Maragall, la qüestió ha tingut una revifalla important. Primer, amb els palets que Casals ha posat a una tradició untuosa que remunta al pare Miquel d'Esplugues i que es basa en el saqueig textual que van patir els manuscrits de les Notes autobiogràfiques; vg. G. CASALS, «Joan Maragall: "...una herència que no podia anar sencera a ningú"», dins J. MARAGALL, *Beneita sies, tempestat passada, perquè fas alçar els ulls a la llum nova*, Barcelona, Institució de les Lletres Catalanes, 2010, p. 12-23 (esp., p. 17-19); i després en altres volums de més recent publicació. Tot i amb tot, per la meua argumentació, aquí ens interessen només les intervencions que van estrictament lligades a la interpretació del «Cant Espiritual», entre les quals destaco la d'Oriol PONSATÍ-MURLA, «Encara sobre el "Cant Espiritual". I sobre la polemologia historiogràfica, Ferreter Mora, la impossibilitat i la utopia», dins Joan Maragall, *Paraula i Pensament*, ed. de Josep-Maria Terricabras, Girona, Documenta, 2011, p. 29-36, i Josep Maria JAUMÀ, «Lectures del "Cant Espiritual" de Joan Maragall», dins *Les idees religioses de Joan Maragall*, coord. per Pere Lluís Font, Barcelona, Cruïlla, 2012, p. 145-161.



Altrament, hauria estat impossible, perquè hi ha una base de comprensió que exigiria fatalment, a més de tot el joc de la intel·ligència i de la sensibilitat, la possessió d'una mateixa fe, en aquest cas la mateixa fe maragalliana. Amb Montale he tingut ocasió de parlar d'aquest problema i és evident tot això que dic, i a més, repeteixo, d'una lògica aclaparadora si es té en compte el seu món espiritual. Però jo m'atreveixo a comprendre —i invitar qui sigui a comprendre-ho així mateix— fins a quin punt aquest poema ha d'ésser llegit com a corresponent final de l'etapa d'una vida.⁵

Ara que hem assumit que «llegir el "Cant Espiritual" en funció del 20 de desembre de 1911 és fer trampa»,⁶ seria massa fàcil rebatre la darrera observació; i seria gairebé injust remarcar com el discurs de Teixidor s'omple estilísticament d'elements de reforç («és obvi», «és evident», «d'una lògica aclaparadora» *et similia*) que denuncien la precarietat dels seus arguments. Més important és, en canvi, la revelació que l'escriptor fa d'una conversa mantinguda amb el poeta italià.⁷ Si Teixidor fos l'autor de l'article anònim que va ser publicat a *Destino* el març de 1960,⁸ d'aquest diàleg devia procedir la notícia que hom hi dona, segons la qual Montale va arribar a conèixer l'obra de Maragall a través de Josep Carner, quan aquest últim vivia a Gènova.

Sigui com sigui, l'únic estudi monogràfic de caire acadèmic dedicat a aquesta traducció és signat per Giuseppe Grilli,⁹ que proposa un recorregut diferent —si bé no necessàriament contrari al que s'ha explicat fins ara—, lligat a dos viatges del poeta italià a Catalunya: el primer se situa a l'any 1947 —i d'aquest dependria la traducció del «Cant Espiritual» i la poesia «Sul Llobregat»—, mentre que el segon, fet en companyia de Joan Ramon Masoliver, es realitzà el 1954.¹⁰

Després d'una petita reconstrucció històrica, Grilli es detura també en l'anàlisi del text i hi remarca les transformacions més evidents. Entre exemples de solucions deadjectivals i deverbals i falques mínimes, centra la seva atenció en la supressió del vers 37 (de la qual el mateix Montale ens havia avisat) i en tres elements clau, ja remarcats per Eduard Valentí:¹¹

En els versos 1 i 2, Montale llegeix *si es mira amb* com si es captingués com *somia amb* (*se si specchia + objecte*); en el vers 22 *ja tot ho és* tot sofreix una transformació negativa (*il tutto è il nulla*); en el vers 36, *com*

5 Joan TEIXIDOR, «Joan Maragall» [1950], dins ID., *Cinc poemes*, Barcelona, Destino, 1969, p. 13-28 (cit., p. 25-26).

6 G. CASALS, «Seqüències: gènesi, estructura i recepció», dins J. MARAGALL, *Poesia. Edició crítica*, Barcelona, La Magrana, p. 715-731 (cit., p. 724).

7 Cal consultar també «Dues evocacions de Montale a Florència», *Serra d'Or*, núm. 195, desembre de 1975, p. 91. Teixidor comença el seu recordatori especificant: «Vaig conèixer Eugenio Montale l'any 1946 a Florència». Joan Ramon Masoliver evoca el poeta d'una manera més vaga, dins el context italià de la postguerra. A la pàgina anterior, sota el títol «Montale Premi Nobel», hom reproduïx una traducció de Garcés, «Porta'm el gira-sol», i el «Canto Spirituale» amb alguns errors tipogràfics.

8 «Eugenio Montale y Albert Camus traductores del "Cant Espiritual"», *Destino*, núm. 1179 [número extraordinario con motivo del centenario del nacimiento de Juan Maragall], 12 de març de 1960, p. 40-41. La probable atribució me la va fer notar Sam Abrams el 20 d'octubre de 2010, després d'una conferència que vaig dictar a l'Arxiu Joan Maragall.

9 Giuseppe GRILLI, «Montale, Maragall i la via catalana a la poesia», *Els Marges*, núm. 8, 1976, p. 109-113. Un cas a part és l'article d'Assumpta CAMPS, «El "Cant espiritual" de Montale», *Serra d'Or*, novembre de 1996, núm. 443, p. 39-41. L'estudiosa posa la versió al costat de la producció montaliana del període, insisteix en la idea que el poeta italià dona «major narrativa i un més gran prosisme a l'original» a través de l'ús de l'*enjambement*, però farceix la seva lectura amb uns errors molt greus, com ara quan diu que «Montale desfà la unitat del metre maragallià, n'altera els accents, presenta versos més llargs (per exemple, els vv. 4, 25, 26, 29, 35)» (cit., p. 41): tots els versos assenyalats, en italià, són *endecasillabi* perfectes.

10 Altres dades que completen les informacions sobre el segon viatge són recollides per Ana [sic] Maria SALUDES, «Italianística, Catalanística: relacions entre ambdues llengües i cultures (1900-2001)», *Rassegna iberística*, núm. 73, 2001, p. 21-37 (esp., p. 28-29). A la pàgina www.garcésentreliteratures.cat, hom pot trobar la segona dedicatòria que l'autor posa al mateix exemplar d'*Ossi di seppia* que havia enviat a Garcés l'any 1928: «A Tomàs Garcés / «25 anni dopo», nella / strada di Montserrat / 24 aprile 1954 / Eugenio Montale».

11 Eduard VALENTÍ, «La gènesi del "Cant Espiritual" de Maragall», dins ID., *Els clàssics i la literatura catalana moderna*, Barcelona, Curial, 1973, p. 188-240.

adquireix decididament un sentit casual (*perché*).¹²

Grilli no creu «que es pugui parlar d'errors materials» atès que «amb aquestes modificacions Montale altera una mica el to lingüístic del poema i li confereix un gust menys sotmès al registre del llenguatge parlat».¹³ Amb la qual cosa, aquesta traducció-reescriptura implicaria, *sic et simpliciter*, un desplaçament dels valors del text maragallà ja que, arrencant-lo de les arrels del misticisme cristià, el transporta cap a un immanentisme amb perspectiva laica.

Per verificar la correcció d'aquesta interpretació, serà útil ampliar la perspectiva respecte als punts examinats. Primer de tot, cal remarcar les supressions. Montale les justifica per economia de llenguatge; així, doncs, el mig vers que treu contribueix a tornar encara més frenètica la sèrie d'interrogants entre els v. 17 i 22,¹⁴ i el vers sencer que elimina és el corol·lari d'una pregunta central:

Si heu fet les coses a mos ulls tan belles,
si heu fet mos ulls i mos sentits per elles
¿per què aclucà'ls cercant un altre com?
¡Si per mi com aquest no n'hi haurà cap!

Se ai miei occhi le cose hai fatto belle,
se per esse m'hai fatto gli occhi e i sensi,
con un altro «perché?» dovrò rinchiuderli?

La lògica montaliana és implacable, però, per entendre-ho, hem d'observar primer el text català. El seguiment de comparacions, que tenia el seu origen en la citació de Protàgoras-Plató «Home só i és humana ma mesura» (i que, sigui dit de pas, potser ha passat a través del filtre «humanístic» de Terenci: «homo sum, humani nihil a me alienum puto»), porta, en el text de Maragall, a un fracàs cognitiu: si la percepció humana funciona mitjançant un sistema semiòtic infinit, és a dir, una resemantització del bagatge adquirit, com passar de la física a la metafísica? Per això crec que el *com* emfasitzat per Maragall al final de la seva pregunta és un nexa comparatiu i no pas una conjunció modal,¹⁵ i el vers següent n'és, al mateix temps, l'explicació i la glossa, amb el desesperat aferrament a la terra que el signe d'admiració vol subratllar, amb una actitud a mig camí entre l'astúcia d'un adult i la innocència d'un infant —o potser totes dues coses alhora, si pensem en el tarannà d'alguns nens de la poesia maragalliana.¹⁶ Montale, en canvi, reconduïx la pregunta a una relació causa/efecte amb un resultat eudemonista; per què for-

12 G. GRILLI, *op. cit.*, p. 112-113.

13 *Ibid.*, p. 113. Respecte a les consideracions que faré tot seguit, puntualitzo que és essencial no deixar-se enganyar per la sistemàtica col·locació dels punts d'interrogació i d'exclamació capgirats al començament de la frase, atès que es tracta d'un criteri ortotipogràfic fixat pel Comitè Editorial que s'encarrega de la futura publicació de les Obres Completes. Totes les citacions maragallianes d'aquest article són extretes d'aquesta edició que encara no ha arribat a la impremta.

14 Concretament, Montale aplica aquest principi d'estalvi en fer pujar la primera part de la interrogació al final del v. 16, i reduint el v. 19: «[...] per farli eterni nel mio cuore. O questo / "farli eterni" è già morte — E che sarebbe / allora mai la vita? Ombra del tempo, / illusione di cose lungi o prossime». («[...] Per fé'ls eterns a dintre del meu cor!... / ¿O és que aquest «fer etern» és ja la mort? / Mes llavors, la vida, ¿què seria? / ¿Fóra només l'ombra del temps que passa, / i la il·lusió del lluny i de l'aprop [...]?»).

15 Exemplifico, perquè no hi hagi dubtes: no es tracta de cercar «una altra manera», sinó «un altre parangó». Trobo un reforç a aquesta hipòtesi en la prosificació realitzada per Josep Manuel UDINA, «Una lectura no canònica del "Cant espiritual"», *Enrahonar*, núm. 42, 2009, p. 141-149: «Si el nostre món –la nostra terra i el nostre cel (i les estrelles nostres)– són *com* són, per què cal un altre món –una altra terra i un altre cel (amb altres estels?)– que sigui d'una altra manera? No podria ser el nostre món *com* si fos l'altre món mateix, la nostra vida *com* si fos l'altra vida, l'eterna?» (cit., p. 146).

16 Per agafar dos exemples distints que abracin bona part del recorregut poètic maragallà, remeto, per un costat, al final de «Paternal» (de *Poesies*): «Pro l'infant innocent / que deixa, satisfet, la buidada mamella, / se mira an ell, — se mira an ella / i riu bàrbarament»; i, per l'altre costat, al de «Primer dol» (de *Seqüències*) on la dida, que acaba de negar el pit al nen, n'obté aquesta reacció: «[...] una mirada d'home que es malfia / als ulls li esfulla la primera flor».



mular una altra pregunta i tancar ulls i sentits quan ja estic satisfet del que tinc?¹⁷ Tres lustres més tard, Livio B. Wilcock, que no es devia plantejar tots aquests problemes,¹⁸ resoldria els versos d'una manera molt més literal (i, això sí, gairebé agramatical, ja que al v. 37 els pronoms *questo* i *altro*, deslligats dels referents, semblen perdre's en un naufragi sintàctic):

Se tante cose hai fatto per i miei occhi belle,
e se hai fatto i miei occhi e i miei sensi per quelle,
perché chiuderli allora cercando un altro *come*?
Se per me, come questo, non ce ne sarà un altro!

Del mateix període és una altra versió, atribuïble a Carlos Romero:¹⁹

Se avete fatto ai miei occhi tanto
belle le cose; se i miei occhi e tutti
i miei sensi son fatti per esse,
perché dovrei chiuderli, cercando
un altro *come*? Non ce ne sarebbe
alcuno come questo.

17 En una intervenció posterior, Grilli afirma que «Montale, forzando un po' la mano a Maragall, traduce con un avverbio che indica finalità (perché) ciò che nell'originale era un indicatore di modalità (come). Maragall interrogava rispetto ad un aspetto altro, a una possibile diversa — e perturbante — organizzazione dell'ordine di natura; Montale interpreta — e strammatizza [*sic*] — l'interrogativo radicale in una contrapposizione di obiettivi esistenziali (essere vs. nulla)». Fins aquí, les divergències entre aquesta i la meua lectura encara serien conciliables. És la continuació del discurs de Grilli que marca una distància considerable respecte a la meua: «La soppressione è assolutamente inspiegabile e immotivata: il verso eliminato infatti si collega al tema iniziale del *Cant* e l'eventuale effetto di ridondanza è da considerare come voluto e semanticamente forte, d'altra parte esso non interferisce con quelle zone che il traduttore ha ritenuto di modificare. In realtà ancora una volta ci si imbatte in una perfidia dell'atto di traduzione, una perfidia forse non estranea ai meccanismi inconsci che regolano il prodursi del lapsus, per cui un sovraccarico di tensione anteriore esplose più in basso: è così che nel passare da una lingua all'altra un testo accetta sì di perdere qualcosa di sé, ma ne conserva sempre una cicatrice»; vg. G. GRILLI, «Cinque poesie», in ID., *Maragalliana. Cinque poesie di Joan Maragall*, Nàpols, Opera Universitaria I.U.O., 1984, p. 13-16 (cits., p. 15 i 16). En canvi, Valentí, dona una explicació del «com» que em sembla compatible amb la meua proposta. «L'adverbi substantivat significa aquí l'aspecte o estructura del món, la forma de manifestar-se l'ésser en aquest món [...] Literalment, el vers significa: ¿per què girar-se voluntàriament d'esquena al món, per tal de cercar una forma superior de realitat?». A més a més, l'estudiós ja havia titllat d'«error» la tria que Montale fa al v. 33 («i encara allí voldria ésser-hi hom» = «anche lassù vorrei essere un uomo») i que «li permet de recalcar encara més el pensament fonamental» ja que «el meu afany és de conèixer la totalitat de la natura conservant la meua condició actual d'«home»»; vg. E. VALENTÍ, *op. cit.*, p. 233. La definició del resultat montalià em sembla excel·lent, tot i que no coincideix amb l'acusació concreta d'incomprensió, i consti que, en aquest punt, tinc el suport de Miquel BATLLORI, «L'inconformisme religiós de Joan Maragall» (1963), reproduït dins ID., *Obra Completa. Galeria de personatges*, vol. XVII, ed. a cura d'Euilàlia Duran i Josep Solervicens, València, Tres i Quatre, 2011, p. 219-230: «No sap com serà el món del més enllà, però allà "voldria ésser-hi hom" —en el sentit, creiem, no impersonal, sinó d'«home», com han interpretat molts traductors del poema» (cit., p. 224-225).

18 Livio B. WILCOCK (ed.), *Poeti catalani*, intr. de J. Rodolfo Wilcock, Milà, Bompiani, 1962. Cf. la ressenya de Giuseppe E. SANSONE, «*Poeti catalani*», *Filologia e Letteratura*, any VIII, fasc. III, 1962, p. 327-336. Després d'haver llançat dures crítiques contra la introducció, Sansone centra la seva mirada en les traduccions de Livio Wilcock les quals «ove fossero effettivamente fedeli all'intimo dettato degli originali e prive di mende, potrebbero al massimo definirsi traduzioni in prosa. È certo, invece, che la poesia del traduttore è un puro criterio di stampa, un fatto d'esclusiva disposizione tipografica, priva com'è di una qualsiasi dimensione lirica» (cit., p. 333). L'exemplificació d'aquest atac, pel que fa a Maragall, es limita a la versió de «La vaca cega». No és més condescendent Grilli, segons el qual «desgraciadament (o sortosament?) les greus deficiències del plantejament i la dosi excessiva d'aproximació que conté han reduït l'operació de Wilcock a una pura *boutade*; qualsevol altra valoració queda en sordina»; vg. G. GRILLI, «Els estudis de literatura catalana moderna i contemporània a Itàlia (1945-1978)», *Els Marges*, núm. 17, 1979, p. 81-88 (cit., p. 84).

19 La meua incertesa és deguda a la manera amb què l'estudiós presenta les versions a la seva nota inicial: «I QIA voglio non unirsi a questa doppia celebrazione [*scilicet*: il centenario della nascita e il cinquantenario della morte] che la Spagna, nonché la Catalogna, hanno fervidamente realizzato con la pubblicazione di queste sue liriche, nel catalano originale, accompagnato dalle traduzioni italiane»; vg. Carlos ROMERO, «Testi di poesia contemporanea catalana», *Quaderni Ibero-americani*, núm. 27, desembre de 1961, p. 170-171. L'única referència que he trobat a aquesta publicació procedeix de Grilli, que, en parlar de tres poesies maragallianes «seleccionades per C. Romero» tampoc no en treu l'aigua clara; vg. G. GRILLI, «Els estudis de literatura catalana...», *op. cit.*, p. 86.

La veritat és que, amb l'excepció de la traducció de Lello Voce,²⁰ només el resultat de Cesare Giardini és comparable, si bé de lluny, al de Montale, i encara té més valor si recordem que el precedeix de dues dècades:

Se fatto aveste agli occhi miei sì belle
tutte le cose; se per esse avete
fatto i miei sensi e gli occhi miei, perché,
Signor, volete chiuderli e costringerli
a specular un altro «come»?
Invano,
giacché nessuno avrà per me lo stesso
valor di questo che possiedo.²¹

En la nova edició del llibre, el 1950, Giardini aportarà moltes modificacions que, en aquest fragment, s'atenen a sis elements: «se fatto aveste» = «se fatto avete»; «avete / fatto» = «avete / fatti»; «chiuderli e costringerli» = «chiuderli e obbligarli»; «specular» = «speculare»; «giacché» = «poiché».

És veritat, el versificador és una mica pedestre i, per aconseguir una perfecció escolar en el còmput dels *endecasillabi*, ens ofega amb apòcopes, inversions sintàctiques («se fatto avete») i expressions d'un llenguatge literari massa codificat («sì belle», «giacché») només parcialment corregides un quart de segle després. No obstant això, l'adequació en la transposició semàntica a l'italià i la «llegibilitat» (vull dir, la comprensibilitat immediata) de la seva versió mereixen unes paraules d'encomi, ni que sigui tan sols per aquell «Invano» aïllat que reforça la pregunta anterior i elimina la repetició que horroritzava Montale. No sabem si aquest últim tenia al seu costat la versió de Giardini mentre escrivia la seva. Però sabem que la coneixia, tal com és demostrat en una carta enviada, des de Florència, a Garcés el dia 1 de gener de 1929:

[...] E doppiamente m'è caro il suo articolo in quanto mi viene da un poeta che io conosco tra i maggiori della nuova Catalogna e che ho incontrato con tanta simpatia nell'Antologia di Poeti Catalani di Cesare Giardini.²²

Dit això, ja podem deixar Giardini per endinsar-nos en altres aspectes que dificulten l'exegesi del «Cant», i veure com han estat interpretats per Montale. Penso concretament en el v. 39, «Tot lo que veig se vos assembla en mi», al qual l'il·lustre traductor respon amb una frase apodíptica, a mig camí entre la immersió panteïsta i una obscura fórmula litúrgica: «In me ti rassomiglia ciò che vedo».²³ Val la pena

20 Les condicions són del tot diferents, atès que el poeta napolità Lello Voce escriu la seva traducció del «Cant Espiritual» amb la catalanòfila Nancy De Benedetto al seu costat, i havent llegit i estudiat la versió de Montale; cf. J. MARAGALL, *Elogio della parola e della poesia*, a cura de Nancy De Benedetto, Nàpols, Tullio Pironti, 2011. Tanmateix, la seva versió pot ajudar-nos a entendre alguns dels punts més problemàtics que deuen haver turmentat els altres torsimanyans italians d'aquest text.

21 El text pertany al volum de Cesare GIARDINI, *Antologia di poeti catalani contemporanei (1845-1925)*, Torí, Edizioni del Baretto, 1926. A la segona edició posada al dia, a banda de correccions i ampliacions, l'autor canviarà el final de la seva introducció (que té com a indicació de lloc i data: «Milano, novembre 1947»), amb una moderada reivindicació política: «Questa nostra è, dunque, l'Antologia di una poesia e di una lingua morte — morte, si badi, in piena fioritura! — e va considerata per ora con un interesse puramente retrospettivo. Diciamo per ora, perché un regime politico non è eterno e i Catalani non possono essersi acconciati se non temporaneamente a uno stato di cose che li cancella praticamente dalla carta della cultura e della poesia europea»; vg. C. GIARDINI, «Introduzione», dins ID., *Antologia della poesia catalana (1845-1935)*, Milà, Garzanti, 1950, p. IX-LI (cit., p. L)

22 El text procedeix de la pàgina www.garcésentreliteratures.cat. La raó de l'agraïment rau en la publicació d'un article de Garcés a «La Publicitat».

23 Giardini aquí és molt més rebuscat; potser la culpa la tenen tots els seus *enjambements* que produeixen una mena de



recordar l'explicació d'Ignasi Moreta que, després d'haver bastit les equivalències «Tot lo que veig» = «la natura»; «se vos» = «Déu»; «assembla en» = «verb que expressa semblança o identificació»; «mi» = «l'home», es pronuncia d'aquesta manera:

Tal com Maragall formula la frase, no està dient que la natura s'assembla a Déu, o que la natura s'assembla a l'home o que l'home s'assembla a Déu. En el primer cas, hagués hagut d'escriure: «Tot lo que veig se vos assembla en [a] Vós...». En el segon cas: «Tot lo que veig se m'assembla en [a] mi...». En el tercer: «Jo m'assemblo en [a] Vós». La realitat del vers és «Tot lo que veig se vos assembla en mi...». Un vers agramatical –llevat que entenguem «en mi» com «als meus ulls», de manera que estaríem en la primera hipòtesi– que sembla apuntar cap a la identitat entre la natura, Déu i l'home.²⁴

Ara bé, hi ha un element molt més petit, un sintagma aparentment insignificant que assumeix una funció de fissura al centre del text. És al començament del v. 23, gairebé a la meitat exacta del poema, i és una expressió exclamativa que Montale, amb una animadversió molt italiana cap a aquestes pujades de to emfàtiques, tendeix a redimensionar amb una solució anodina. No ens anticipem i mirem abans, un cop més, el text català. Es tracta del «¡Tant s'hi val!» que tanca peremptòriament el seguit d'interrogacions sense resposta que havia dominat la quarta estrofa. Primer de tot, hem de constatar que aquesta fórmula té un índex de freqüència molt elevat dins la prosa maragalliana, sobretot en un context familiar: només cal fullejar les cartes a l'amic Lloret per adonar-se'n. El seu significat no és pas críptic: l'autor la fa servir constantment per girar full, per despatxar una qüestió a la qual no ha trobat una resposta definitiva i passar *ex abrupto* a un altre argument. Tanmateix, quan entrem en la dimensió poètica, el valor del sintagma se'ns mostra molt més cisellat: és el cas de «La fi d'en Serrallonga», on el «tant s'hi val» apareix dues vegades amb una perspectiva no sols molt més violenta i mordaç, sinó marcadament individualista —i que, per aclarir-nos les idees, podríem vulgaritzar amb un «tant se *me'n* fot». Certament, no podem aplicar al «Cant Espiritual» cap d'aquestes consideracions. Aquí la frase no provoca ni un canvi radical del discurs ni, és clar, una actitud virulenta o de protesta: més aviat, reproduïx el moviment d'una onada, com si el poeta fes un pas enrere per agafar alè i refermar, amb més força i precisió, el que ja havia dit en la primera part del poema.²⁵ Montale ho resol amb un «Non importa» que —recupero la definició que Terry atribuïa a les darreres paraules d'en Serrallonga— sembla més la frase d'un home «massa cansat»²⁶ que l'expressió apotegmàtica tenyida de nihilisme que ens podríem esperar en aquest context basant-nos en la coherència de la seva reescriptura del text.²⁷

Finalment, arribem a l'últim vers de la composició, «¡Sia'm la mort una major naixença!». Montale, que ha substituït el punt final que cloïa el vers anterior per una coma, tradueix «e la morte mi sia un piú grande nascere», i Wilcock no se n'allunya gaire en escriure «Che la morte mi sia una maggiore nascita». En tots dos casos, no hi ha cap manipulació sintàctica de l'italià, i ambdós traductors inverteixen l'estructura *còpula + pronom + subjecte* en la cadena més usual en la llengua d'arribada, *subjecte + pro-*

vertigen durant la lectura: «[...] tutto quel ch'io vedo / a me d'intorno e in me si sintetizza / vi somiglia». Wilcock, sempre fidel al text, fins al punt de precipitar-se en el calc més incomprensible, proposa un misteriós «Se tutto ciò che io vedo ti rassomiglia in me...». Lello Voce: «Tutto, sotto i miei occhi, in me ti rassomiglia». Romero, *mot-à-mot*. «Tutto ciò che vedo / vi s'assomiglia in me».

24 I. MORETA, *op. cit.*, p. 429.

25 Vg. F. ARDOLINO, «L'egoisme de Joan Maragall», dins *Joan Maragall. Paraula i Pensament*, *op. cit.*, p. 139-164 (esp., p. 161, nota 45).

26 Arthur TERRY, *La poesia de Joan Maragall*, Barcelona, Quaderns Crema, 2000 (2a ed.), [1963], p. 128.

27 Carlos Romero reproduïx la proposta de Montale, mentre que Giardini personalitza, de manera perillosa perquè massa propera al to d'en Serrallonga: «Che m'importa!». Val a dir que, en aquest punt, és molt més expressiu Wilcock, que s'atreveix a llençar un crit extrem: «Che importa!». Per no parlar de Lello Voce, que liquida la qüestió amb una gran habilitat: «Poco male!».

nom + còpula, amb un subjuntiu optatiu.²⁸ Amb la qual cosa, potser fins i tot sense voler-ho, aquestes versions oposen «mort» i «naixença» col·locant els dos mots a les dues extremitats del vers. Fins aquí tot sembla, més que lícit, perfectament coherent. Però per què Montale afegeix una conjunció al començament? La primera resposta és mètrica, ja que, d'aquesta manera, l'*endecasillabo* adquireix el ritme de l'anapest, tan estimat pel poeta lígur des dels temps de «Merigiare». Aquesta observació és correcta i insuficient alhora: el mateix ritme s'obtenia també amb el *che* triat, de manera natural, per Wilcock (el qual, per cert, no intentà sotmetre el seu text a cap forma mètrica). Aleshores, tornem per un moment al vers maragallià i ressaltem-ne el joc fonètic amb què les *m* acaben per barrejar-se i dissoldre's en *n* (sense oblidar-nos que la primera nasal és en si mateixa portadora de significat car representa la primera persona singular): «¡Sia'm la mort una major naixença!». No sé si aquesta voluptuositat de sons és suficient per parlar d'una defensa desesperada de la individualitat, que el poeta porta a terme com a última instància; i si, en conseqüència, això permet rebatre les lectures en clau panteïsta del poema. No ho sé, però trobo difícil que Montale, una vegada ajustada la sintaxi, no sentís, en el moment de traduir aquest vers, la ressonància semàntica i sintàctica de la seva versió amb la conclusió de «L'infinito» leopardià: «E il naufragar m'è dolce in questo mare»; altrament, podria adduir el suggeriment de Garcés, que, apuntant l'índex contra la transformació del v. 22, en criticava la «forma massa accentuada, potser leopardiana».²⁹ Comptat i debatut, he d'admetre que no puc aportar, com a indici al meu favor, res més que aquella conjunció inicial. I és una dada massa petita per ser considerada com una prova: tan sols puc assenyalar aquesta correspondència com una conjectura, una possibilitat o, en un grau encara més baix, com una latència.

Pel que fa a les intencions de Montale, cal tenir en compte una altra anàlisi, encara no registrada per part dels estudiosos maragallians, tot i que procedeix d'una veu més que qualificada. És la de Leonardo Sciascia que, des del títol de la seva intervenció, ja planteja la mateixa qüestió que han presentat tots els altres intèrprets que hem trobat al llarg d'aquest camí.³⁰ Segons el novel·lista sicilià, la facilitat lingüística que Montale mateix havia remarcat l'estimulava cap a una versió del català, però això no explicaria pas la tria d'aquell poema: el fet que es tractés d'un dels textos més famosos de Maragall havia de ser, ben al contrari, un motiu per descartar-lo. Així, doncs, l'única possibilitat és que el poeta italià, que mai no s'havia contradit i que mai no ho tornaria a fer, cerqués precisament, en aquesta circumstància, la contradicció. I Sciascia conclou:

Il problema che questa traduzione, questo incontro di Montale col *Cant spirituale* ci pone, è piuttosto vasto: da devolvere e affrontare in filologia e filosofia. I tanti punti interrogativi che sono nel testo di Maragall ci portano, per converso, a considerare quanti pochi ce ne siano nei testi di Montale. [...] Ci basta qui aver segnalato il fatto che attraverso il «Canto spirituale» di Maragall, Montale, per una volta, in un determinato momento della sua

28 Aquí Lello Voce desplega un alexandri: «Che mi sia la morte maggiore rinascenza». Les altres traduccions són nefastes perquè pretenen traslladar el valor desideratiu amb l'ús d'un imperatiu gramaticalment impossible. Giardini, inicialment, escriu «Siami la morte nascita più grande» (1926); més endavant, esmenarà el vers amb un gir més espontani, però amb el sacrifici inacceptable del jo líric: «E sia la morte nascita più grande» (1950). Romero produirà tan sols un calc: «Siami la morte una maggiore nascita».

29 T. GARCÉS, «El malentès del "Cant Spirituale"», *op. cit.*, p. 30.

30 Leonardo SCIASCIA, «La grande domanda», dins *Lecture Montaliane in occasione dell'80° compleanno del Poeta*, Gènova, Bozzi, 1977, p. 389-391. Les raons del desconeixement generalitzat d'aquest article deriven de la voluntat de l'escriptor sicilià de no considerar en el seu llegat res que no hagués estat publicat en els volums de les seves obres completes. Vaig conèixer-ne l'existència per una còpia que em va fer arribar Francesco Izzo mentre estava corregint les galerades del meu article: F. ARDOLINO, «Sciascia in Catalogna», *Quaderni Leonardo Sciascia*, núm. 5 (dossier monogràfic: «Avevo la Spagna nel cuore», a cura de Natale Tedesco), 2011, p. 45-74 (esp., p. 63-64, nota 9).



vita (e diciamo determinato in senso deterministico), ha ceduto alle grandi domande, alla grande domanda.³¹

2. Pasolini, Cardó i la falsa Haidé

E la lingua, s'è frutto dei secoli contraddittori,
 contraddittoria — s'è frutto dei primordi
 tenebrosi — s'integra, nessuno lo scordi,
 con quello che sarà, e che ancora non è.
 E questo suo essere libero mistero, ricchezza
 infinita, ne spezza,
 ora, ogni raggiunto limite, ogni forma lecita.³²
 [«La reazione stilistica», v. 65-71]

Anna Maria Saludes és conscient de recuperar «una notícia poc difusa, a penes coneguda en cercles restringits i amb dubtes fins fa poc en referència a fonts que ara s'han delimitat amb més precisió».³³ Amb una gran habilitat narrativa, crea un estat de *suspense*, abans de fer de caixa de ressonància d'una petita història que havia estat explicada per Nico Naldini³⁴ set anys abans i que va haver d'esperar el tercer mil·lenni per circular entre els catalanòfils italians. Intentaré ser com més esquemàtic millor en resumir les paraules del cosí i biògraf de Pasolini:

- 1) La revista *Stroligut*, dirigida per Pier Paolo Pasolini, durant els primer dos números (abril i agost de 1944) es deia *Stroligut de cà de l'aga*; després de la guerra surt amb el títol *Il Stroligut*, i torna a començar la numeració (números 1 i 2, d'agost de 1945 i abril de 1960), perquè ha esdevingut el butlletí de la nounada Academiuta friulana. Finalment, assumeix el nom de *Quaderno romanzo* amb el número 3 (que també serà l'últim), amb data oficial de juny de 1947.
- 2) En aquest número 3 es publica l'antologia *Fiore di poeti catalani* a cura de Carles Cardó.
- 3) El contacte entre Cardó i Pasolini es va produir mitjançant Gianfranco Contini: «Quando nel luglio del '47 [Pasolini] riceve dal Cardó i testi dell'antologia catalana, compresa la traduzione italiana sulla quale farà solo qualche intervento, scrive a Contini: "Una cosa stupenda"».³⁵
- 4) La publicació de l'antologia, segons Naldini, té «come significato secondario la protesta politica a favore dell'autonomia della Catalogna contro l'assolutismo franchista». ³⁶ I amb aquesta clau, cal llegir el comentari que tanca el *Fiore*.

A aquestes dades, hi afegirem algunes consideracions al marge. Dins el fascicle del *Quaderno roman-*

31 *Ibid.*, p. 391. De fet, aquí Sciascia fa també una puntualització sobre una modificació que hom va aportar, en les transcripcions posteriors, al penúltim vers de la traducció, amb la qual cosa, «l'*immensa face* è diventata, esattamente, *immensa faccia*, ma propendiamo a crederlo un errore di traduzione dovuto alla preferenza — di Montale come nostra — che dentro il "Canto" Dio si mostri come fiamma, come luce, piuttosto che come il Pantocrator di Monreale o di Cefalù».

32 El poema de Pasolini pertany al recull *La religione del mio tempo* (1961), però va ser publicat primerament a *Nuovi Argomenti* el setembre-octubre de 1960.

33 A. M. SALUDES, «Italianística, Catalanística...», *op. cit.*, p. 25.

34 Nico NALDINI, «L'Academiuta di lenga furlana e le sue riviste», dins Pier Paolo PASOLINI, *L'Academiuta friulana e le sue riviste*, a cura de N. Naldini, Vicenza, Neri Pozza, 1994, p. 7-28 (esp., p. 27). Es tracta de la segona edició anastàtica de la revista; de la primera n'havia tingut cura Gianfranco Folena amb el Circolo filologico linguistico padovano (Centrostampa, Pàdua, 1983).

35 N. NALDINI, *op. cit.*, p. 27. En les cartes a Contini es troba una altra declaració implícita de no autoria de la traducció: «La prego di informare il Cardó che lo *Stroligut*, col nuovo nome di *Quaderno romanzo*, uscirà fra circa un mese e mezzo o due, che ci sarà tutta la sua antologia catalana». D'altra banda, podem enregistrar també el començament de l'operació: «Ho scritto al poeta catalano Carles Cardó, chiedendo la collaborazione di altri scrittori suoi compatrioti»; vg. P. P. PASOLINI, *Lettere (1940-1954)*, a cura de N. Naldini, vol. I, Torí, Einaudi, 1986, p. 285 i 247. Les cartes són del 5 de febrer de 1947 i del 7 de maig de 1946.

36 *Ibid.*

zo, l'espai dedicat al dossier ocupa poc menys que una tercera part. La nota final, «La literatura catalana», no signada, conté elements estilístics que de tant en tant fan pensar en una traducció imperfecta del català a l'italià i que confirmarien la idea d'una autoria prevalentment cardoniana.³⁷ No obstant això, el nom del canonge hi apareix tan sols com a autor d'un poema i per una citació final extreta del seu llibre *Histoire spirituelle des Espagnes*, i la darrera pàgina del fascicle duu aquesta indicació: «Di questo quaderno che, come i precedenti, intitolati Stroligut, esce a cura di Pier Paolo Pasolini, sono state stampate 300 copie numerate da 1 a 300».

La informació vehiculada per Saludes ja s'ha incorporat dins els estudis dels especialistes en la traducció literària.³⁸ Ara bé, els comentaris que, posteriorment a l'aparició de l'article, han agafat aquest producte pseudo- (o parcialment) pasolinà per reblar-hi el clau, es limiten a reportar la notícia sense citar les fonts i, en els millors dels casos, afegeixen alguna consideració o dada concreta entorn dels textos traduïts, generant unes anàlisis que fan pudor d'*autoschediasma*.³⁹ Així, doncs, Jordi Corominas ens obsequia dient que «Pasolini mostrà una especial predilecció per l'obra de Bertran i Oriola, i el 1948 usà els seus versos "Sense foc, sense..." com a citació abans d'una poesia en furlà titulada "Fiesta"».⁴⁰ La informació fa referència a la nòmina del florilegi que:

[...] finalment inclogué versos de Joan Rois de Corella («Balada»), Jacint Verdaguer («Espines»), Miquel Costa i Llobera («Cala gentil»), Joan Alcover («Col-loqui»), Joan Maragall («Haidé»), Josep Carner («Les set fulles vermelles») Carles Riba («Estança»), Miquel Bertran i Oriola («Pasqua en resurrecció») i Carles Cardó amb el salm dels pecadors.⁴¹

Per un altre costat, Laureano Núñez García repeteix la història i ens assenyala que:

Tradicionalmente la crítica ha atribuido a Pasolini la traducción de estos poemas del catalán al italiano, pero con la publicación del epistolario de Pasolini en 1986 hoy sabemos que tanto la selección como la traducción debían correr a cargo de Carles Cardó.⁴²

37 Despertem la meua suspicàcia frases d'aquest tipus: «l'unione delle Corone di Aragona e Castiglia [...] *diède* alla lingua catalana un *colpo* che sarebbe stato mortale»; «il catalano scese lentamente *alla* categoria di dialetto»; «il catalano era la sola lingua letteraria di Catalogna e incominciava a *diventarlo* anche a Valenza e nelle Isole Baleari, *ambidue di parlar* catalano» «limitandoci alla poesia, si può parlare *non meno che di sei sommi*» (sense cap substantiu que segueixi); «innumerevoli sono i *buoni poeti* di secondo ordine»; «fra di essi si contano ben quattro *eminenti*» (sense cap substantiu que segueixi)». No es tracta pròpiament d'errors, i cadascuna d'aquestes expressions podria ser justificada: el que fa la diferència és la suma total, que manifesta, més que un domini no perfecte de la llengua, el resultat d'una traducció apresada.

38 Per exemple, Gabriella GAVAGNIN, «Text, context i tradició: a propòsit dels paratextos de les traduccions italianes», dins G. GAVAGNIN i Víctor MARTÍNEZ-GIL (eds.), *Entre literatures. Hegemonies i perifèries en els processos de mediació literària*, Lleida, Punctum, 2011, p. 83-99 (esp., p. 94). En un altre assaig, l'estudiosa resumeix la idea que és a l'origen del títol del meu article, ja que remarca com, en l'espai de menys de cinc anys, «tre iniziative, eccezionali nella duplice accezione di uniche e straordinarie, forniscono un solitario ma luminoso sprazzo di luce su una letteratura costretta in casa sua al silenzio: la versione montaliana del "Cant Spirituale" di Joan Maragall [...], l'antologia *Fiore di poeti catalani*, in traduzione italiana di Carles Cardó [...] e la riproposta editoriale della Garzanti dell'antologia di Giardini»; vg. EAD., «Le traduzioni dal catalano di Adele Faccio. Poesia e ideologia», dins *Italia/Spagna. Cultura e ideologia dal 1939 alla transizione. Nuovi studi dedicati a Giuseppe Dessì*, a cura de M. de las Nieves Muñoz Muñoz i Jordi Gracia, Roma, Bulzoni, 2011, p. 189-210 (cit., p. 190-191).

39 En italià, aquesta terminologia, des del seu significat original de «discurs improvisat», ha assumit el valor tècnic d'explicació extreta arbitràriament d'un text i reproduïda sense més verificacions i, a més a més, amb la integració d'afegitons.

40 Jordi COROMINAS I JULIÁN, «Pier Paolo Pasolini i la defensa de la llengua catalana», *Serra d'Or*, núm. 551, novembre de 2005, p. 36-37 (cit., p. 37).

41 *Ibid.*, p. 37.

42 Laureano NÚÑEZ GARCÍA, «*Fiore di poeti catalani*. Pier Paolo Pasolini y Cataluña», dins *La traducción literaria en la época contemporánea. Actas de la Conferencia Internacional «Traducción e Intercambio Cultural en la Época de la Globalización»*, ed. d'Assumpta Camps i Lev Zybatow, Frankfurt am Main, 2008, p. 317-326 (cit., p. 321). Aquest article me'l va assenyalar Caterina Briguglia, que està preparant un nou estudi sobre el *Fiore*.



L'estudiós espanyol ens dóna unes quantes notícies més, treu a col·lació una carta enviada a Sciascia sobre l'autoria de les versions,⁴³ i remet a un text de Zigaina pel que fa a la comparació entre «Pasqua en revolució» i «Fiesta».⁴⁴ Tanmateix, el que resulta evident és el desconeixement total de la literatura catalana per part de l'autor de l'article que, amb una sinceritat entenedora, confessa que «para conocer mejor la poesía de estos escritores en lengua catalana he consultado el manual de Riquer, Comas y Moles [sic] (1987), *Història de la Literatura Catalana*».⁴⁵ Talment, és lògic que totes les seves consideracions sobre la selecció cardoniana-pasoliniana produeixin un seguit de disbarats exegetics i ideològics. En posaré en evidència només un, lligat a la interpretació de la nota final de l'antologia, on hi ha la declaració a favor de l'alliberament de la dictadura franquista. Segons Núñez:

Este último comentario de Pasolini con el que concluye la antología podría parecer que no tienen [sic] mayor valor testimonial que el derivado de un momento histórico muy preciso —una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial se desencadena en Europa una protesta generalizada contra el régimen del general Franco— si no fuera porque este *augurio* al pueblo catalán de liberarse coincide cronológicamente con un debate político e ideológico en el que participó Pasolini a favor de la autonomía regional del Friul [...] Sin embargo, si tomamos en consideración la evolución ideológica de Pasolini, parece razonable pensar que el deseo de autonomía del Friul representó para el escritor más un anhelo ideal de autonomía y prestigio lingüístico-poético que un interés político real.⁴⁶

És probable que jo sigui una víctima de la *dietrologia* —versió italiana i atenuada de la teoria de la cons-

43 La carta a Sciascia és del 4 de juliol de 1953: «Le traduzioni dei catalani del *Quaderno romanzo* erano dovute a Carles Cardó [...] Le traduzioni erano un po' goffe qua e là: e ho quindi dovuto io stesso "supervederle"»; vg. P. P. PASOLINI, *Lettere (1940-1954)*, a cura de N. Naldini, vol. I, Torí, Einaudi, 1986, p. 582. Deixo la paraula als exegetes de la poesia pasoliniana que, davant les versions de Joan Rois de Corella, Jacint Verdaguer i Josep Carner que van trobar en una llibreta escolar de 1951, n'observen les diferències amb el text cardonià: «qui, insoddisfatto o a sfida, Pasolini ritraduce». La conclusió és que «rispetto alle traduzioni del *Quaderno romanzo*, queste integralmente pasoliniane sembrano meno letterali e più letterarie; anzi, meno letterali nel giro sintattico, ma più fedeli al "corpo" delle parole (per esempio *girau* tradotto con *girate* anziché con *volgete*) e alla posizione delle parole nel verso»; vg. Walter SITI, Maria CARERI, Annalisa COMES, Silvia DE LAUDE i Caterina PETRECCA, «Note e notizie sui testi» dins P. P. PASOLINI, *Tutte le poesie*, Milà, Mondadori, 2003, vol. II, p. 1787.

44 Giuseppe ZIGAINA, «Pier Paolo Pasolini e il dialetto», *Italian Quarterly*, vol. 21, núm. 82, 1980, p. 79-84. Val a dir que Saludes ja havia citat, si bé indirectament, un testimoniatge de Zigaina: «Enric Cassasas [sic] Figueres, en una nota d'opinió al *Diari de Barcelona* (24.IV.1992) — tot donant notícia de la revista friulana [...] — vol posar al descobert una font de Verdaguer molt marcada dins l'obra [de] Pasolini, com havia sentit a dir a un amic de joventut del poeta italià, el pintor Giuseppe Zigaina. Segons va explicar amb motiu d'una conferència a la Universitat de Barcelona, la clau per entendre tota la vida i l'obra pasoliniana s'hauria de cercar en el poema "Espines" (*Jesús infant*, escrit vers 1893) de Verdaguer. I afegia que altres dos poetes havien marcat el malaguanyat Pasolini i en dos poemes concrets»; vg. A. M. SALUDES, *op. cit.*, p. 27. Els dos poemes en qüestió són «El Crist dels delinqüents» de Cardó («que pel contingut sembla la composició que es va publicar a la revista esmentada», és a dir als *Quaderns*) i «Pasqua en revolució» de Bertran i Oriola. L'article d'Enric Casasses se situa en la prehistòria d'aquest episodi, atès que la menció de l'antologia és només esbossada i com a informació de segona mà: «En una revista que editaven uns estudiants d'Udine als anys 40, el jove Pasolini hi va publicar una petita tria de poetes catalans traduïts per ell a l'italià, amb unes notes explicatives on afirma que Verdaguer és un "poeta màxim" com n'hi ha pocs». Al final, Casasses destaca «el poemeta "Les lletanies del nen bonic", on la influència de Verdaguer és evident i fonda, tant de fons com de forma. Són molt diferents, tots dos, però per ara l'únic fill artístic de Verdaguer que no queda curt de talla és Pasolini, l'autor de "Sospirs de ma mare a una rosa blanca oblidada entre els llençols del meu lliit"».

45 L. NÚÑEZ GARCÍA, *op. cit.*, p. 322, nota 4.

46 *Ibid.*, p. 324. També, hi ha generalitzacions com aquesta: «La elección de los poetas que dan vida a la antología no deja de ser curiosa y, hasta cierto punto, arbitraria, al menos en lo que concierne al valor literario y a la fama de los poetas seleccionados y traducidos». De fet, no hi ha gaire cosa per comentar: un poeta valencià del segle xv, sis poetes entre Renaixença i (post)Noucentisme, un contemporani poc conegut i, en la tradició més inveterada de les millors antologies dels Països Catalans, el mateix curador de la tria. Núñez hi insinua un parallogisme d'arrel espanyola, atès que, segons ell, el fet que el florilegi compregui poetes valencians i mallorquins «refleja con claridad la voluntad de abarcar una muestra de poesía escrita en catalán, no forzosamente de poetas catalanes»; vg. *ibid.*, p. 321 i 322. També és cert que moltes de les posicions de Núñez són extrems de Zigaina, el qual omple la seva contribució de distingues que, tanmateix, cal interpretar en clau de política italiana, com quan clama per a una «Autonomia regionale, non adombrante sterili separatismi, ma come rafforzamento pacifico e antinazionalistico dei confini nord-orientali», vg. G. ZIGAINA, *op. cit.*, p. 81-82.

piració—, però no puc deixar de pensar que l'única motivació que empeny l'estudiós a treure's de la màniga aquesta comparació insostenible és la voluntat de rebaixar la càrrega filo-independentista que es podria llegir (i, sincerament, no sé tampoc fins a quin punt) en la postil·la al florilegi. Tot i amb tot, és fàcil replicar que tota la intel·lectualitat europea en general va clamar contra *le Roi des cons* (Brassens *dixit*) fins a la seva mort, i això ja seria suficient per desmuntar tota aquesta interpretació ambigua.

Fet i fet, em sembla inútil perdre-hi més temps: si Corominas hagués vist amb els seus ulls els textos de l'antologia, si Núñez hagués tingut els coneixements suficients per parlar-ne, ambdós s'haurien adonat que un títol no corresponia al contingut. Només calia llegir el primer vers de la presumpta «Haidé» («L'amic em deia: — En aquesta hora dolça») per descobrir que, en realitat, es tractava de la «Represa d'Haidé». Si aquest canvi va ser voluntari —el poema pertany al mateix «cicle»,⁴⁷ davant dels lectors italians que no coneixien l'«Haidé» de *Les disperses* no hauria tingut sentit intitular-ne, amb la fórmula «represa de», un altre que queda totalment deslligat de l'original; etc.— o si va ser una simple badada, si la responsabilitat d'aquesta confusió ha de ser atribuïda a Cardó o a Pasolini, són qüestions a les quals no puc donar cap resposta plausible. Torno a Saludes que es demana: «Per què Carles Cardó va escollir en concret el fragment "Represa d'Haidé" i no el "Cant Espiritual"? Sabia per què Montale havia elegit un dels textos més coneguts de Maragall? Tenia notícia d'una traducció més antiga?».⁴⁸ I passem als dubtes de Zigaina, que troba curiós que Pasolini, tot i les traduccions del *Fiore*, en un assaig de 1952, «Il Friuli», «cita sempre genericamente i provenzali, Mallarmé e gli spagnoli, mai direttamente i catalani». Posem a col·lació aquesta observació amb la conclusió de l'article: «Che cosa cerca non dico di nascondere, ma di dimenticare? O forse si tratta di una inconscia autocensura?».⁴⁹ Com contestar a aquestes preguntes? Fins i tot, en podria afegir una de nova. Pasolini, en el mateix volum del florilegi, va publicar el seu poema «Ciant infinit»: és possible que Cardó li hagués comunicat l'existència de l'«Oda infinita» de Maragall? Continuant així, es cau dins el territori de les il·lacions. El que sí que puc afirmar és que la traducció no trobaria cap jutge tan benèvol que no la condemnés amb una reprimenda ferotge:

L'amico mi diceva: «In questa dolce ora
(era una domenica sull'imbrunire)
è quando mi si fa più possente e viva
la memoria che serbo di quell'altra.
Torna ad invadermi quell'amore di un giorno
come se avessi innanzi colei che ne era la causa;
torno a vederla con quel gesto così proprio,
la bocca, gli occhi vivi nel suo volto
e quello stesso vestito che indossava
e il nodo dei capelli e tutto il resto.
Sento di nuovo la sua voce e quel che mi diceva
mi tornano le sue parole e l'alito
e ancora svengo come svenivo
sotto il fascino della sua presenza rapida.

47 Vg. G. CASALS, «Sobre Haidé. Abast i cronologia dels poemes d'Haidé», dins J. MARAGALL, *Poesia, op. cit.*, p. 442-459.

48 A. M. SALUDES, *op. cit.*, p. 28.

49 G. ZIGAINA, *op. cit.*, p. 82 i 84.



Una cosa és dir que l'estil declamatori de Pasolini el porta sovint a barrejar diversos nivells lingüístics; una altra cosa, ben diferent, seria acusar-lo de no conèixer la llengua italiana. «La memoria che serbo di *quell'altra*»; «quel gesto *così proprio*»; «gli *occhi vivi*»; «*quello stesso* vestito»; «le sue parole e *l'alito*»; «il fascino della *sua presenza rapida*» són totes formes que es troben al límit (o més enllà) de l'acceptació gramatical i semàntica, i que en els dos darrers casos arriben a frec del grotesc o del ridícul. La protesta de Pasolini —això és, el seu desfogament amb Sciascia— era més que comprensible i la versió repudiada, en cerca d'autor, pica un altre cop, i definitivament, a la porta de Carles Cardó.

Conclusió

Un cop més, Saludes ens ajuda en el moment d'establir un punt de contacte entre les versions que he examinat: «no tan sols Montale posa en llista la poesia de Carles Cardó [...] sinó que agraeix i reconeix a Cesare Giardini com a qui l'ha guiat en el recorregut que pot fer seguir dins la poesia catalana contemporània». ⁵⁰ És una llàstima, però, que la funció de pont entre la cultura catalana i la italiana que va ocupar Carles Cardó s'hagi destapat només quatre dècades després de la seva mort. Sobta, per exemple, que a la necrològica que li van dedicar els *Quaderni ibero-americani*, no hi hagi traça del seu pas per Itàlia. ⁵¹ Ara bé, entre les preguntes de Saludes també n'hi havia una que remetia a una traducció del «Cant Espiritual» anterior fins i tot a la de Giardini, i de la qual l'estudiosa declarava tenir-ne tan sols uns coneixements indirectes. Es tracta de la versió de Ramiro Ortiz, de 1923, que es troba dins un llibre de difícil catalogació, una barreja entre una prosa de reflexió biogràfica i un assaig divulgatiu molt heterodox. ⁵² Al llarg del text, entre les citacions «edificants» de Gentile, la insistència en la mitificació dannunziana i una passejada a través de versos de diversos autors, el penúltim capítol («Il purissimo giglio dei giardini di Spagna») ens ofereix un apartat nomenat «Canto spirituale». L'autor, que s'està apropant al regne de Madona Poesia, ens ofereix aquesta observació:

Eppure per me la Morte non è la «bellissima fanciulla» leopardiana, che sottrae l'uomo al male e al dolore, giacchè, a conti fatti su questo mondo, così com'è: colle sue gioie e i suoi dolori, col suo bene e col suo male, colle sue vipere e co' sui rosignuoli; io non mi ci trovo mica male, e notte e giorno ripeto come una preghiera questa meravigliosa poesia del gran poeta catalano Juan Maragall, le cui idee sulla Vita e sulla Morte io oramai professo coll'ardore e colla fede di chi deve ad esse la sua salvezza morale. ⁵³

I, després d'aquesta declaració, ens sorprèn amb una versió sencera del poema, que reproduïu, sense més comentaris, a tall de conclusió d'aquest article:

«Canto spirituale»

Poi che il mondo è già bello, Signore, se si rispecchia
con la vostra pace dentro agli occhi nostri,
che di meglio ci potete dare in un'altra vita?

⁵⁰ *Ibid.*, p. 29.

⁵¹ Vg. Ramon SUGRANYES DE FRANCH, «In memoriam. Carles Cardó», *Quaderni ibero-americani*, núm. 23, març de 1959, p. 525-527.

⁵² Ramiro ORTIZ, *Viaggio ai regni di Madonna Poesia*, Foligno, Campitelli, 1923. L'exemplar consultat pertany al fons Sibilla Alermo de la biblioteca de l'Istituto Gramsci de Roma. En obertura, hi ha una dedicatòria autògrafa «A Sibilla Alera- / mo omaggio dell'a. / Mezzaselva di Folgaria / 2 agosto 1930».

⁵³ *Ibid.*, p. 117-118. Transcriu el text diplomàticament, tot respectant l'ús i la direcció dels accents, i unes formes que poden semblar aberrants («ciascuno giorno», «dentro dal mio cuore»).

Perciò son tanto geloso degli occhi e del viso
e del corpo che m'avete donato, o Signore, e del cuore
che ci si muove sempre... e teme tanto la morte!

Con quali altri sensi me lo farete vedere
questo cielo azzurro sopra le montagne
e il mare immenso, e il sole che da per tutto brilla?
Dátemi in questo aspetto l'eterna pace
e non vorrò più *quello* che *questo* cielo azzurro.

Ma quegli che a un certo punto, gli disse: «Chiuditi!»
se non come il medésimo che gli dette la morte
io non l'intendo, o Signore, io che vorrei
chiuder tanti momenti in ciascuno giorno
per farli eterni dentro dal mio cuore!...
O che questo «fare eterno» è già la morte?
Le mie fatiche, la vita, che sarébbere?
Sarébbere niente più dell'ombra del tempo che passa
e l'illusione del «lontanto» e del «vicino»
e la somma del «molto» e del «poco», dell'«abbastanza»
inganno agente, poi che in fine in ciò consiste tutto?

Tanto si vale! Questo mondo, sia come sia,
così vario, così esteso, così passeggero,
questa terra con quanto vi si crea
è la mia patria, o Signore; e non potrebbe
esser pur anco una patria celestiale?
Uomo son io, e umana è la misura
di quanto io possa crédere e sperar;
se la mia fede e speranza qui si ferma,
me ne farete una colpa più in là?

Ma più in là vedo il cielo e le stelle
ed anche lì vorrei esser *uomo*:
se avete fatto le cose a' miei occhi così belle
perchè avvilirle, cercando un altro «come»?

Se per me, come questo, non avrà fine!
Solo questo io so, o Signore, che *sono*, ma *di dove* chi lo sa?
Tutto ciò che veggo vi si rassomiglia in me:
lasciatemi dunque credere che son *di qui*,
e quando venga quell'ora di paura



in cui si chiudan questi miei occhi umani,
aprítemene, Signore, degli altri più grandi
per contemplar la vostra faccia immensa.
Síami la morte una náscita maggiore!

Rebut el 14 de setembre de 2012

Acceptat el 5 d'octubre de 2012



JORDI CERDÀ SUBIRACHS

Universitat Autònoma de Barcelona

«DEL CONTACTE DE L'ÀNIMA CATALANA AB LA PORTUGUESA». MARAGALL I PORTUGAL

Resum:

Aquest treball pretén mostrar el coneixement i la propensió simpàtica de Maragall envers la literatura portuguesa. El marc ibèric, inspirat pel mateix autor, però sobretot impulsat pel catalanisme en la seva diversitat de tradicions, amplia a tota la Península la recepció de Maragall i, de manera singular, a Portugal. El *saudosismo* de Pascoaes troba en la figura pública i, sobretot, en el lirisme més íntim maragallians, uns referents per a la seva concreció teòrica. L'espiritualisme serà reivindicat tothora i de manera orgànica per aquells lusòfils catalans o intel·lectuals portuguesos que es van reclamar hereus de Maragall; tant pel que fa a la idealitat ibèrica o el lirisme més pur i sincer, com en el seu concepte d'imperialisme.

Paraules clau: Joan Maragall — *saudosismo* — Teixeira de Pascoaes — Ignasi Ribera Rovira — Fernando Maristany — ibèrisme — imperialisme

Abstract:

The first aim of this paper is to show Maragall's knowledge and sympathy towards Portuguese literature. The Iberian framework, inspired by the author himself, but especially driven by Catalan nationalism in its variety of traditions, extends Maragall's reception throughout the whole peninsula and in a unique way in Portugal. Pascoaes' *saudosismo* finds in Maragall's public figure and particularly in his most intimate lyricism, a reference to his theoretical background. Spiritualism will be claimed at all times and in an organic way by those Catalan lusophiles or Portuguese intellectuals who declared themselves Maragall's heirs, both concerning the Iberian ideality or the most sincere and purest lyricism and their idea of imperialism.

Key words: Joan Maragall — *saudosismo* — Teixeira de Pascoaes — Ignasi Ribera Rovira — Fernando Maristany — Iberism — Imperialism

0. Introducció

Si féssim ús dels instruments de cerca comprovaríem que Joan Maragall no disposa de cap entrada en llengua portuguesa. Tanmateix, en les diverses antologies de literatura catalana que s'han anat fent en portuguès, alguna composició seva o el seu obligat esment es troba dispers dins un conjunt normalment molt panoràmic de la literatura catalana contemporània.¹ Aquestes antologies (tant de versos com de narrativa) han anat acompanyades de discursos on, de manera tal vegada adotzenada, s'ha anat repetint que Maragall configura el relat de la nostra modernitat literària. Voldria d'entrada distingir la recepció i traducció de Maragall a Portugal i a Brasil. Són diversos els motius que justificarien aquesta distinció. Breument i abans d'entrar en el desenvolupament més detallat, n'enumeraria els més destacats. Maragall va tenir un coneixement i interès per la literatura de Portugal del seu moment. El seu nom, doncs, s'insereix en unes tendències estètiques que mediatitzaran la seva recepció en vida

¹ Pel que fa a una anàlisi i caracterització dels paratextos que acompanyen traduccions o antologies de la literatura catalana (en aquest cas a l'italià), cf. Gabriella GAVAGNIN, «Text, context i tradició: a propòsit dels paratextos de les traduccions italianes de literatura catalana» dins *Entre literatures. Hegemonies i perifèries en els processos de mediació literària*, Lleida, Punctum, 2011, p. 83-99. La literatura catalana respon a una tipologia a l'hora de presentar-se a la resta de cultures (grans o hegemòniques) que hem de considerar.

i immediatament després de la seva mort. L'ideal ibèric és un corrent ideològic que al llarg del segle xx ha acostat les cultures portuguesa i catalana. Parlo d'ideal ibèric –i no pas d'iberisme–, com ho va fer amb més assiduitat el mateix Maragall o, des de Portugal, Pascoaes. En un altre indret ja he intentat fonamentar aquesta distinció que em sembla important per entendre el poeta català.² L'ideal ibèric permet no haver d'establir gradacions i tampoc contradiccions respecte a d'altres ideals que Maragall va defensar en el seu moment, sense que en cap cas puguem dubtar, no només de la seva sinceritat, sinó de la seva eficàcia; un fet que, com també he intentat mostrar, no va ser gaire entès pels seus coetanis ni per aquells qui es van erigir en successors del seu pensament. És aquest ideal ibèric, més que no pas l'iberisme catalanista o espanyolista, el que ha pervingut al llarg del segle xx i fins a dia d'avui. Tal vegada pot semblar frustrant per aquells qui han perseverat en una aproximació assentada sobre unes bases, en una praxi política conseqüent, la qual hauria de maldar per un constructe identitari fix a partir d'una *raíz común*. Tanmateix, allò que ens pot semblar més modern de Maragall és precisament la mobilitat, la verbalitat, dels processos d'identificació als quals es va sentir atret. Portugal va ser un (altre) «sol que nos caliente el alma».

No tractaré el cas de Brasil. La seva distància –també podríem parlar d'exotisme recíproc– altera la recepció de la cultura catalana i, en concret, de Maragall. Hem de considerar la presència d'una colònia catalana molt activa culturalment al gran país sud-americà configurada, en part, per l'exili de la Guerra Civil i renovada per fluxos migratoris alguns dels quals tindran un pes considerable en la cultura d'aquell país. A diferència de Portugal, grans noms de la literatura brasilera (Jõao Cabral de Melo o Augusto de Campos) han mostrat una simpatia més espontània per la literatura catalana i no tan acuitada per discursos ideològics o nacionals. L'avantguarda brasilera, com també un tret característic de diversos registres cultures d'aquell país, ha valorat i molt l'imaginari medieval europeu. L'assimilació, un tant simplista, però efectiva al capdavant, del català com el vestigi de l'antiga llengua dels trobadors ha tingut la seva eficiència en la recepció de la nostra cultura a Brasil.

És evident que totes aquestes consideracions no tenen cap mena de sentit si no s'articulen a través de noms propis, els quals centraran aquest treball; mitjancers com Ribera (pare i fill), Pascoaes, Maristany, Cucurull, Seabra o António de Macedo tindran tot el pes en les pàgines que vénen a continuació.

1. Maragall i Portugal

Joan Maragall va tenir al llarg de la seva vida contactes, algun d'espòradic, altres de més consistents, amb la cultura portuguesa. Coneixia i valorava escriptors portuguesos que, per diverses vies, va poder tenir a l'abast; per això, entre d'altres raons, el seu discurs en un marc peninsular guanya consistència i pren una volada única. Cal situar l'obra maragalliana en una etapa clau de la nostra cultura: la internacionalització del nacionalisme català de començament de segle xx, l'ona expansiva del qual va arribar de manera sensible a Portugal.

Des del balneari de Cauterets, l'estiu de 1905, Maragall escriu al seu amic Enric de Fuentes que s'ha endut, entre d'altres llibres, *Os Lusíadas* de Camões «per a conèixer-los»; una dada sabuda i que les biografies del poeta no deixen mai d'esmentar.³ Tanmateix potser no és tan recordada una referència,

2 Jordi CERDÀ SUBIRACHS, «Ibèria!, Ibèria!... al voltant d'un ideal maragallià», *Catalònia*, núm. 10, 2012: http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Catalonia_10_Cerda.pdf.

3 Joan MARAGALL, *Obres Completes*, Barcelona, Selecta, 1960, vol. I, p. 984. (D'ara endavant se citarà amb l'acrònim



més imprecisa, però que en certa mesura desdiu l'anterior. En una carta a Antoni Roura, el març de 1894, en un to jocós el recorda de jove com aquell qui, entre d'altres genialitats, destacava per «la teva passió per Camoens, que anaves recitant de memòria pels cafès».⁴ Curiosa o no tan curiosa passió la d'aquell company d'estudis? És evident que el nom del poeta nacional portuguès l'ha de tenir present qualsevol humanista o lletraferit, però altra cosa és que la seva recitació (en portuguès?) sovintegi en cafès barcelonins de final de segle XIX. La seva voga ha de tenir una explicació més convincent. Recentment, Víctor Martínez-Gil ha fet una aportació important per situar l'obra del poeta portuguès en el darrer terç del segle XIX a Catalunya. L'obra i la figura de Camões són presents en l'incipient catalanisme polític i cultural, i Martínez-Gil estableix un lligam i una simpatia de l'ús deliberadament polític que en farà el republicanisme portuguès com un heroi cívic, plebeu i secular, i que va atorgar una epopeia al període dels descobriments, amb el catalanisme. També mereix una valoració a part Camões com un autor de referència en la redacció de l'*Atlàntida* verdagueriana amb unes concomitàncies segurament més pregones de les que tradicionalment s'havien considerat.⁵ A tota epopeia li correspon una fase de territorialització, és a dir, que una comunitat (poble, nació) ocupi, delimiti i defensi un territori. El text èpic, doncs, es posaria el servei d'aquest propòsit que custodiaria, en un ordre imaginari, tot aquest procés inicial. El territori d'*Os Lusíadas*, com el de l'*Atlàntida*, parteix del peninsular ibèric i amb una projecció universal. Maragall viu i conforma el seu pensament polític i estètic en aquesta etapa històrica on un imaginari culturalista pretenia compensar la desfeta imperial. (També el del seu amic Roure, qui va fer carrera durant sis anys precisament a Filipines). Cal fer lectures en contrapunt com proposava Edward Said, també sobre l'obra maragalliana, la qual és indestruïble de l'era imperial.

Maragall va mostrar disposar d'un criteri propi, configurat per lectures atentes i, sembla, en la llengua original, de la literatura finisecular portuguesa. Entre els autors portuguesos més recurrents en el panorama crític espanyol i català de tombant de segle es troba, de manera destacada, Guerra Junqueiro. El seu to abrandat, si no pamfletari, va enlluernar un públic hispànic que s'havia sabut guanyar.⁶ El seu repertori de temes (el donjoanisme com a perversió social o la denúncia d'una religiositat farisaica) el situen en l'actualitat literària tot i les constants batzegades ideològiques o religioses del poeta. És un fet que potser des de la distància a l'altra banda de la frontera no s'advertia tant, però que a Portugal, a començament de segle, li havia fet perdre el crèdit entre el *milieu* literari. Guerra Junqueiro, aquest *coleccionador de bricabraque* és, doncs, una estimable pedra de toc per valorar la lusofília en el medi català i espanyol, i, en concret, de Maragall. Unamuno sempre el va tenir com el gran poeta portuguès del seu temps i es va preocupar perquè Maragall sabés del portuguès i a l'inrevés; prou l'advertien altres escriptors portuguesos de la incomoditat o de l'apegalositat ideològica i formal de Guerra Junqueiro. El bilbaí, ferm, va defensar a peu i a cavall el valor literari i la seva amistat personal.⁷

OC seguit del número del volum i de la pàgina).

4 OC I, p. 11.

5 Víctor MARTÍNEZ-GIL, «De l'homenatge a Camões al primer congrés catalanista» dins «*Uns apartats germans*»: *Portugal i Catalunya*, Palma de Mallorca, Leonard Muntaner, 2010, p. 111-133.

6 Sobretot tinc present, pel to grandiloqüent i visionari sobre la Primera República espanyola, *A Hespanha livre* (1873). No cal dir, doncs, que la seva recepció estava molt mediatitzada pel republicanisme.

7 En una carta des de Salamanca (6 de juny de 1900), Unamuno escriu a Maragall: «No sabe usted bien cuánto me regocija el haber entablado relación con usted, el poeta español de mi generación que más me satisface (los del pasado me gustan poco). Verdguer, Guerra Junqueiro el portugués (en *Os Simples*) y usted son los únicos que releo. A Junqueiro le he hablado mucho de sus *Poesías* y se las he dado a conocer, así como a otros varios»; cf. Miguel de UNAMUNO, J. MARAGALL, *Epistolario y escritos complementarios*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1971, p. 23. De poc va servir que un dels amics portuguesos de Unamuno, Manuel Laranjeira, criticqués obertament la impostura estètica i ètica de Junqueiro. Sens dubte, un dels grans defensors i divulgadors de l'obra de Junqueiro a Catalunya va ser Carles Rahola. En la correspondència entre l'intel·lectual gironí i Unamuno apareix diverses vegades Junqueiro i, és clar, Maragall; cf. Josep CLARÀ, «Rahola-Unamuno: un diàleg truncat», *Revista de Girona*, núm. 190, setembre-octubre 1998, p. 74-77. Més endavant, Rahola persistirà en la seva dedicació lusitanista.

Des de Catalunya, Carles Rahola va dedicar un article a Guerra Junqueiro i podem resseguir en les dues primeres dècades del segle xx la presència del poeta portuguès en diverses revistes catalanes. De tot plegat, ens sembla interessant posar de relleu que Maragall, tot i aquest entorn tan propici a la glorificació de Guerra Junqueiro, va mantenir-hi una sàvia distància.⁸

D'entre els més nous escriptors portuguesos, mereixeria un recordatori el poeta simbolista Eugénio de Castro. A través de l'epistolari entre aquest poeta portuguès i Miguel d'Unamuno, veiem altre cop els esforços per consolidar la relació de banda a banda de la península.⁹ Ens sembla significatiu l'excel·lent ull de Maragall pel geni narratiu d'Eça de Queirós. Quan se sincera a Víctor Català sobre els seus gustos narratius parla de russos (sense concretar cap nom) i situa Dickens entre els seus novel·listes favorits. I, tot seguit, esmenta Eça, sobre qui diu que l'ha llegit fa molt de temps (som a l'any 1904), «afiliat certament al naturalisme francès, però, al meu entendre, de força i espontaneïtat superior a la dels seus mestres».¹⁰ No sabem si Maragall li va acabar fent cas a Rahola quan li recomanava el setembre de 1911 la *Correspondência de Fradique Mendes* i li assegurava: «ho cercaré, em plau tant retrobar-me en grans esperits».¹¹

El pròleg que fa al recull *Poesia & Prosa* (1905) d'Ignasi Ribera Rovira és també un repàs i valoració crítica de la literatura portuguesa de tombant de segle. Es podria interpretar com si Maragall faci un acusament de recepció de la campanya lusòfila empesa per Ribera. Però no em sembla, pel que acaba de comentar, que Maragall descobreixi Portugal a través del seu apòstol català. L'autor de l'*Himne Ibèric* disposava de lectures i una propensió simpàtica per la cultura lusitana que havia de venir de més lluny i d'una solidesa òbvia.

2. *Assim nossa deusa, a Saudade, / L'Anyorança, —ó irmã*

Ha estat sovint recordat que a *Poesia & Prosa* (1905) d'Ignasi Ribera Rovira, prologat amb una carta de salutació de Joan Maragall, no s'hi esmenta Teixeira de Pascoaes, el poeta del *saudosismo*. Aquell mateix any ja havia aparegut *Portugal Artístic* (1905) a la col·lecció de «L'Avenç», un resum de conferències dictades a l'Ateneu Barcelonès pel mateix Ribera Rovira sobre cultura portuguesa.¹² Un altre

Per una carta a Pascoaes, sabem que es va ocupar de l'entrada del poeta portuguès per a l'enciclopèdia *Espasa*; cf. Lurdes CAMEIRÃO, *Epistolário espanhol de Teixeira de Pascoaes (Cartas de intelectuais espanhóis a Teixeira de Pascoaes)*, prefácio de Ângel Marcos de Dios, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010, p. 432-433.

8 En els diversos esments al poeta portuguès, Maragall rebaixa les expectatives: és millor el «Poemet del pa» de Josep Pijoan que la celebradíssima *Oração do pão* del portuguès (OC II, p. 228), malgrat que, a l'any següent, en una carta al mateix Pijoan reconeix que *Os simples*, llibre de què disposava en la seva biblioteca personal i en portuguès, «és de lo millor que he vist de tot lo contemporani» (OC I, p. 1047); una obra on Junqueiro incorpora la sempre evanescent imatgeria simbolista, mantenint la compassiva (i passiva) mirada envers als *pobrezinhos*. Rahola, intuïm per la carta, era entusiasta de la *Morte de D. João*; tanmateix, Maragall li confessa que no li ha agradat gaire: «potser perquè és una cosa molt diferent de lo que jo m'havia figurat» (OC I, p. 1074). I, en el pròleg de *Poesia & Prosa* de Ribera Rovira, de l'any 1905, per bé que mantindrà un especial protagonisme Guerra Junqueiro, Maragall torna a matisar-ne l'elogi concretament a l'«Oração do pão»: «una de las grans inspiracions del nostre temps, plena d'unció vital, d'expressió ferma, un xich aixuta, que, ab lo viva que es, resulta ben solemne»; cf. J. MARAGALL, «Prólech», dins Ignasi RIBERA ROVIRA, *Poesia & Prosa*, Vilanova i la Geltrú, Oliva Impressor, 1905, p. 18.

9 Llegim d'Unamuno, per exemple, en una carta del 30 de novembre de 1906: «En Barcelona, donde estuve hace dos meses, hablé bastante de la literatura portuguesa de hoy, y de usted. Hay ahí un hombre nobilísimo y sereno, el más grande poeta que hay hoy en España (escribe en catalán): Juan Maragall, que gusta mucho de lo portugués. Le hablé de usted»; cf. Eugénio de Castro y la cultura hispánica. *Epistolario 1877-1947*, ed. d'Eloísa Álvarez i Antonio Sáez Delgado, Mérida, Junta de Extremadura, 2008, p. 200.

10 OC I, p. 949.

11 OC I, p. 1087.

12 I. RIBERA ROVIRA, *Portugal Artístic*, Barcelona L'Avenç, 1905. El volum va encapçalat per dues presentacions. La primera és en portuguès, a càrrec del periodista Alberto Bessa (Porto, 1861-Lisboa, 1938), datada a Lisboa, agost de 1905 (p.



volum complementari a aquest serà *Portugal Literari* que apareixerà el 1912, publicat a la mateixa col·lecció i, aquest sí, pretenia ser un repàs per la literatura del passat i del present portuguès. Guerra Junqueiro acapara els majors elogis en el panorama de l'actualitat lírica portuguesa, per damunt d'Antero de Quental. I també, molt de passada, hi ha un esment apressat de dos dels joves components de la *Renascença Portuguesa*: Jaime Cortesão i Teixeira de Pascoaes.¹³

Tampoc hi ha cap esment concret a Pascoaes en el discurs-concert que va fer Ribera a la població d'Abranches el 1907: *O génio peninsular*. De fet no és fins a l'antologia *Atlantiques* per a la Biblioteca Popular l'Avenç, l'any 1913, que Pascoaes hi té, no només un espai, sinó que la seva poètica i pensament capitalitza en bona mesura l'itinerari per la literatura portuguesa que l'antòleg vol presentar. Ribera Rovira reitera el seu lusitanisme i s'autoadjudica una missió: estendre la bona nova del *saudosismo* en la seva versió catalana, l'enyorantisme. És en aquest moment on la recurrència a Maragall té un paper cabdal, diferent a la que havia tingut fins al moment.

Maragall no va conèixer, suposem, Pascoaes.¹⁴ En el pròleg a *Poesia & Prosa* esmenta el «contacte de l'ànima catalana ab la portuguesa» arran de sentir interpretar a Ribera Rovira un fado.¹⁵ De fet, d'aques-

7-13). No es parla en concret d'iberisme, però sí de l'*apostolado* lusitanista de Ribera per Espanya i especialment Catalunya. Besa havia estat fundador de la *Revista Luso-Espanhola*, va arribar a ser corresponent de la Reial Acadèmia de les Bones Lletres de Barcelona i va mantenir un paper important en l'*Associação da Imprensa Portuguesa*; una responsabilitat, aquesta última, que l'aproxima a la trajectòria professional de Ribera. La segona presentació és a càrrec d'Albert Sadurní Vilardebó (Galadies) titulada «El lusitanisme a Catalunya» datat a Vic, agost de 1905 (p. 15-38). En aquesta presentació, Sadurní escriu: «El llibre *Poesia i Prosa*, que actualment té en premsa, serà mostra de l'altíssima volada que ha pres la poesia lusitana contemporània. L'acompanya un prolec entusiasta del poeta Maragall, conté originals en vers i en prosa, i més d'una trentena de traduccions de les mes inspirades poesies dels poetes lusitans. Es un llibre de futur; un gran llibre» (cit, p. 37).

13 I. RIBERA ROVIRA, *Portugal Literari*, Barcelona, L'Avenç, vol. I, 1912. Ribera afirma amb rotunditat: «el més gran dels poetes contemporanis, Guerra Junqueiro»; i també fa esment d'un poeta, conegut de Maragall, interlocutor en el balneari de Caunterets: «el comte de Monçaraz, de una distinció i d'una fantasia corprenedores» (p. 90). Potser és més significatiu un apunt a un amic de joventut del comte de Monçaraz, segurament el poeta més modern en l'escenari líric peninsular del seu temps: «Cesario Verde, qui durant sa curta existència trobà prou temps per pintar inoblidables paisatges, d'un impressionisme vibrant» (p. 89). Per últim, l'esment, entre els més joves poetes, de «Teixeira de Paschoaes i Jayme Cortezão, d'un meravellós sentit d'expressió lírica» (p. 96). Abans, Ribera ja havia divulgat autors portuguesos a les pàgines de *Catalunya Artística*. Com molt bé ha observat Martínez-Gil, la incorporació de Junqueiro o João de Deus en el panorama literari barceloní de tombant de segle ha de ser entès com una modernitat: «revistes com *Catalunya Artística* el que fan és modernitzar la cultura catalana vuitcentista, és a dir legitimar la cultura de la Renaixença, a partir de les noves formes gràfiques de l'*art nouveau* i dels nous tòpics que el vitalisme ha posat en circulació. És aquí mateix on cal situar el jove Ribera i Rovira: la potenciació de les velles fórmules gràcies als corrents vitalistes modernistes. Aquella actualització sense ruptures s'acabarà de plasmar poèticament en el cas de Ribera i Rovira en el llibre com *Poesia & Prosa* (1905), prologat per Maragall. Els poetes portuguesos que treien el cap a *Mos tres amors*, Junqueiro i João de Deus, marquen ja aquesta línia»; cf. V. MARTÍNEZ-GIL, *El naixement de l'iberisme catalanista*, Barcelona, Curial, 1997, p. 125.

14 Pascoaes entra en contacte personal amb el medi literari espanyol quan visita Unamuno a Salamanca el juny de 1905, juntament amb el poeta Eugénio de Castro. Tanmateix, la primera traducció de Pascoaes és al català, de la mà de Ribera Rovira, i el primer traductor al castellà és un altre català, Fernando Maristany. Aquell que serà un altre traductor de l'obra pascoana, Mario Verdaguer, en un recull memorialístic, explica com el 1910, a Arenys de Mar, va conèixer una parenta de Pascoaes «que entones començava a hacerse famoso»; Mario VERDAGUER, *Medio siglo de vida íntima barcelonesa*, Palma de Mallorca, Edicions UIB - Guillermo Canals editor, 2008, p. 192. Sobre Mario Verdaguer i el seu assaig de construir un espai literari ibèric, cf. Jordi GRACIA. «Un experimento prematuro: *Mundo Ibérico* (1927)», *Ínsula*, núm. 646, 2000, p. 24-25.

15 «Quan En Ribera se'm posà á cantar aquesta cançó, tot el meu cor se'm cobrí d'una esgarripança, el cor començà á batre desafortadament y, mentres durá el cant, vaig restar postrat en el dolor d'un encís massa delitós: sentia el vent de la bellesa eterna pasar damunt meu: era l'adveniment de l'ànima d'un poble escullit á la meua ànima pera sempre més»; cf. J. MARAGALL, «Pròlech» a I. RIBERA, *Poesia & Prosa*, op. cit. p. 19. «Composan l'ànima d'aquell poble ben distinta y determinada, fonament sentimental y plástica al meteix temps, melancólica y graciosa: tota la dolçor del misteri de la vida cantada entre el majestuós soroll de las onas del Atlántich!» (p. 18-19). A *O Génio Peninsular*, Ribera assenyala la poesia i el folklore com a màxima representació del poble; i en destaca de catalans i portuguesos respectivament, «a lenda do Conde l'Arnau, verdadeira sintese da raça» i «o Sebastianismo e a Saudade», sense que en cap dels casos s'associï a Joan Maragall o Pascoaes; cf. I. RIBERA ROVIRA, *O Génio Peninsular. Conferencia publica realizada na noite de 13 de abril de 1907 na «Sociedade João de Deus» de Abrantes*, Porto, Renascença Portuguesa, 1914, p. 32. És un fet que ens corrobora que en aquell moment encara Ribera no havia incorporat el *saudosismo* en el seu discurs. Són més aviat Camões i Verdaguer els autors que, coincidents en l'exaltació èpica d'Ibèria, aproximem tots dos pobles. Les dues escasses referències a Maragall denoten la inexistència encara d'un relat en què el

ta experiència, d'aquest flux i reflux d'ones de dolor i dolçor, trobem la caracterització de Portugal en l'*Himne Ibèric* o *Cant dels Hispans*. Tanmateix, no hi és esmentada la *saudade* ni en aquesta comunitat espiritual a partir d'un dels seus possibles equivalents catalans, l'enyor.

És a *Atlàntiques*, una nova antologia de poetes portuguesos en llengua catalana, on es troba aquesta assimilació entre *saudade* i enyor i que esdevindrà una veta recurrent en l'aproximació de tots dos pobles. Ribera Rovira manifesta la necessitat d'una altra antologia poètica «amb la reintegració de l'actual brillant novíssima generació poètica, que constitueix un cas d'excelsitut únic en l'història literària de Portugal». Aquesta generació no és altra que la que es basteix al voltant de Pascoaes i la *Renascença Portuguesa*.¹⁶ En l'abordatge d'aquesta comunitat hi tindrà un pes específic el poeta Joan Maragall. En aquest pròleg que és tot un programari estètic, polític i religiós només apareixen esmentades dues obres poètiques: la de Pascoaes i el seu *pendant* català: Joan Maragall «aquell genial vident i profeta, producte excels de la nostra raça». En efecte, a Maragall el feia sabedor d'una capacitat de veure *enllà*, o per dir-ho amb Rimbaud, de poeta *voyant*. Hi ha tothora una reivindicació romàntica dels conceptes que expressen estats d'ànims inefables. Cada tradició lingüística es va afanyar a identificar i ponderar aquells que, segons els semblava, es resistien a una equivalència exacta a una altra llengua i que permetien, doncs, caracteritzar un poble. El cas més paradigmàtic seria la paraula alemanya *Sehnsucht*. Els moviments artístics i de pensament de tombant de segle forçaran al màxim aquesta pulsio romàntica d'expansió de l'imaginari, més enllà dels límits del real. El simbolisme encaixaria en tot aquest procés, però insistiríem en la valoració del component ètnic, de l'*humus* (com va anomenar-ho el simbolista portuguès Camilo Pessanha) o de les *madres del alma* (com Maragall), on recau aquesta inefabilitat que alguns portuguesos projectaran amb la *saudade* i alguns catalans amb l'*enyor*. S'ha d'insistir en la consideració del poeta com a mestre de la paraula. El cercle literari esdevé, tant sí com no, una mena de cercle religiós on es valora la raresa, l'audàcia en la percaça de l'inefable del Poeta. Certament, no és cap novetat en l'escenari europeu i concretament en el corrents simbolistes com podien ser els francesos o els alemanys.¹⁷

A Portugal, el *saudosismo* en seria, apunto, un resultat d'aquestes tendències. Disposava d'un òrgan com la *Renascença Portuguesa* en què van concentrar bona part de les seves energies en quotidianitzar la seva obra culturitzadora i pedagògica. És en aquest sentit que podem desenvolupar certa analogia amb el nacionalisme català. També hi podríem detectar, en les seves extremitats, un moviment nacional, de renaixença, que es presenta com una alternativa a una religió.¹⁸ Maragall és per a Ribera,

poeta adquirirà el màxim protagonisme de l'ideal ibèric. «A nota característica do cancionero catalão, é a elegiaca, amorosa, feita de anorament, essa funda saudade de um povo que viu o ocaso da sua liberdade nacional e sentiu o seu espirito aferrolhado por uma tirania estrangeira» (cit., p.48).

16 I. RIBERA ROVIRA, *Atlàntiques. Antologia de Poetes portugueses*, Barcelona, L'Avenç, 1913, p. 10. És citada in extenso la carta-proemi que va confegir Joan Maragall per a *Poesia & Prosa*, op. cit., p. 8-10. «La novella generació lusitana, a pesar de la reacció classica de les acadèmies i de la depriment disciplina universitària, camina cap a la gran síntesi que afirmarà el geni de la raça, seguint el moviment del pensament umà que en música realitzà Wagner, en l'escultura Rodin, i en la pintura s'endevina ja per l'inquietut dolorosa de les més atrevides teoritzacions» (cit., p. 14-15).

17 Penso, per exemple, en un poeta nacionalista i simbolista alemany com Stefan George, o casos més extrems com els anomenats la «Ronda Còsmica» o «Còsmics»; cf. un interessant estudi sobre el context alemany que es pot extrapolar al portuguès o català: Manfred FRANK, *Dios en el exilio*, Madrid, Akal, 2004. L'erudita Carolina Michäelis de Vasconcelos va publicar el treball *A saudade portuguesa* (Porto, 1914), on va fer un recorregut minuciós per l'evolució i utilització del terme en la literatura portuguesa, així com el seu acarament respecte a la *Sehnsucht*. El treball de Michäelis serà una referència arreu per a la interpretació del concepte *saudade*, ja esdevingut motiu especulatiu filosòfic; cf. Ramón PIÑEIRO, *Filosofia da Saudade*, Vigo, Galaxia, 1984.

18 Esmentem, per exemple, un text gairebé coetani del de Ribera Rovira: Ramon RUCABADO, *De Catalanisme, Catalanisme científic y catalanisme Moral*, Palafrugell, P. Ribas impressor, 1911. Es tracta d'una conferència programa que finalitzava amb el sots-apartat: «Conclusió: El catalanisme com a religió. Lo sobrenatural en nostre renaixement» i on s'afirmava: «Car realment n'hi ha una mica de sobrenatural en nostre catalanisme: hi ha quelcòm dins nostre, que'ns ha vingut de lo alt» (cit., p. 51). Com succeeix en el *saudosismo*, aquesta aspiració metafísica no impedeix, ans al contrari, que l'argumentari aspiri a ésser



com Pascoaes ho és de l'esperit lusíada, el resultant excels d'una tradició que ha fos el paganisme i el cristianisme, les races arianes i les semítiques, i que s'inscriu en una tradició, sempre heterodoxa, com la de Fèlix d'Urgell, Arnau de Vilanova o Ramon Llull: «producte genuí i genial de la raça, el poeta de l'anyorament, en Joan Maragall, del qual, el trascentent sentit d'espiritualitzada pagania, floreix com una flor eterna, umana, viva, optimista, emergint gemada del cor mateix del poble de Catalunya». Així, doncs, «l'anyorament es una nova religió» i ha de trobar el seu filòsof, el seu sacerdot, el seu poeta, el seu polític «ferm disciplinador» que facin de la «patria catalana renovelladora de la Umanitat». Aquest discurs és clarament una transposició del de Fernando Pessoa, encara que no l'esmenti, publicat mesos abans en una revista, *A Águia*, òrgan de la *Renascença Portuguesa* i on Ribera col·laborava.¹⁹ Pel que fa a Maragall no cal insistir massa en el fet que Ribera el situa en uns límits heterodoxos que ha anat arrossegant fins avui en dia. No és responsabilitat única de Ribera però marcarà una tendència de lectura que enterbolirà una esfera ja d'entrada prou complexa com és la religiositat de Maragall.

La retòrica aflamada de Ribera va tenir la seva adhesió entusiasta des de Portugal. Concretament, el poema que Augusto Casimiro va redactar l'agost de 1913, *À Catalunha*, on fa seva l'assimilació de la *saudade* portuguesa amb l'enyor català, com també la fascinació patrioticocultista del sebastinisme i aquesta «ansia para o Alem».

Terra de Maragall e March! —A divindade
 Vejo-a florir nos campus teus, —divina messe!
 E nas almas! Assim nossa deusa, a Saudade,
 L'Anyorança, —ó irmã; sêde, lembrança, prece...

 Nebulosas manhãs, —ó vozes dos Bandarras,
 —Ó profetas de Alem-Castela e mais de Aquem!
 Os nossos corações desprenderam amarras
 Num sonho equal, na mesma ansia para o Alem ...²⁰

Certament, esmentar March o Maragall no és cap indicador de la seva lectura. March disposava d'un acreditat prestigi entre els medis intel·lectuals portuguesos de final del segle XIX. L'esment de Maragall sembla forçat pel mateix discurs de Ribera qui el situa com a màxim exponent de l'enyor i, per tant, expressió pura del poble català. Pascoaes va publicar també, en l'any 1913, *O génio português na sua expressão filosófica, poética e religiosa* que és considerat com un dels textos programàtics del *saudosismo*. El poeta d'Amarante esmenta i pren nota de Ribera Rovira (a qui dedica l'assaig) i també

«científic», sobretot fonamentat en una «psicologia nacional» i en les preteses constants ràciques.

¹⁹ Fernando PÊSSOA, «A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada», *A Águia*, núm. 4, abril de 1912, p. 101-107. A *Atlântiques* apareix de manera implícita la lectura d'un joveníssim Fernando Pêsoa, quan encara no s'havia després de l'accent circumflex, i que profetitzava l'arribada imminent d'un supra-Camões. Ribera escriu: «aquest ressorgiment ve a ser l'albada d'un nou esclat de la civilització d'un supra-Camões, l'esperança que Portugal aportarà alguna cosa nova a l'umana civilització»; cf. I RIBERA ROVIRA, *Atlântiques*, op. cit. p. 19. Ribera esmenta també, en aquest discurs més extremós del supra-Camões, la «tradició de la llum» de Gabriel Alomar.

²⁰ Augusto CASIMIRO, *À Catalunha (com a versão catalã por I. Ribera y Rovira)*, Porto, Renascença Portuguesa, 1914, p. 18-19. El poema és datat a Coïmbra, agost de 1913. Es tractaria segurament del primer llibre editat a Portugal amb versió acarada portuguesa i catalana.

confirma la germanor entre Catalunya i Portugal, tal com Maragall ja havia assenyalat. «Estas palavras causaram-me alegria, pois vieram fortalecer a minha crença de que o povo catalão é irmão do português. Um trecho que eu li de Maragall tinha-me feito sentir o parentesco que tão intimamente prende os dois belos Povos da Ibéria». El concepte fetitxe de tot aquest sistema estètic, religiós i nacional és *saudade*. El fet de descobrir que aquest terme té una (suposada) equivalència en català, fa modificar a Pascoaes el radi d'acció del seu moviment: «Afirmei, na primeira conferência, que a palavra saudade não tenha equivalente em línguas estrangeiras. Ultimamente, ao ler a magnífica obra sobre o *Portugal literario*, de Ribera y Rovira, vi que este ilustre escritor catalão, apresenta uma palavra da sua língua “anyorament” ou “anyorança”, cujo sentido a torna irmã da palavra saudade».²¹

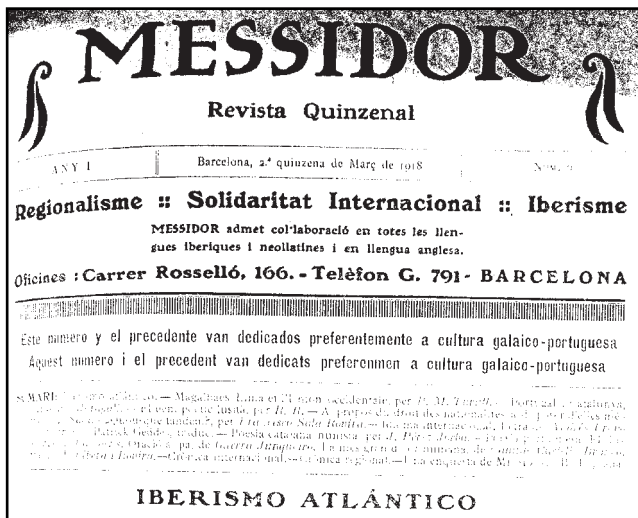
El *saudosismo* té una presència contrastada en el debat intel·lectual català i espanyol durant la Primera Guerra Mundial: Ors, per exemple, dedica una Glosa al filòsof d'aquest moviment, Leonardo Coimbra.²² També té les seves conseqüències amb la relació entre Catalunya i Galícia, i amb l'intent no gaire reeixit de construir un lligam estètic entre tots dos pobles peninsulars.²³ Tampoc no podem oblidar el caire que havia pres l'ideal ibèric revifat durant la Primera Guerra Mundial. Per valorar-ho, tenim present la publicació *Messidor*, dirigida per Pau Turull, on, en el text de presentació, «Orientació», se citava Plató, Tolstoi, Proudhon, Comte i Crist, per assenyalar la voluntat de «realització de l'ideal federatiu de l'Iberisme que inspirà al poeta Maragall» per completar la «unió entre tots els pobles de la Terra».²⁴ Comptat i debatut, una sèrie d'elements van crear una horitzó d'expectatives perquè, el juny de 1918, la visita de Teixeira de Pascoaes a Catalunya esdevingués una fita en els contactes lusocatalans entre els quals no hi podia mancar el recordatori persistent a Joan Maragall.

21 TEIXEIRA DE PASCOES, *O génio português na sua expressão filosófica, poética e religiosa*, Porto, Renascença Portuguesa, p. 34 i 33.

22 A la Glosa «Leonardo Coimbra», publicada el 24 d'octubre de 1917, Ors hi tradueix algun fragment de la seva obra més programàtica, *O Criacionismo*. En la revista barcelonina *Estudio. Revista mensual* (1913-1920) es van publicar ressenyes i comentaris del moviment saudosista; cf. J. CERDÀ, «Teixeira de Pascoaes i el saudosisme a Catalunya (1907-1917)» dins *Ensinar a pensar con liberdade e risco. Homenatge al professor Basilio Losada*, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2000, p. 280-285. Malgrat l'interès per Coimbra, cal ressenyar una crítica contundent des de Catalunya: Joan CREXELLS, «Leonardo Coimbra. El creacionisme» dins ID., *Assaigs de Joan Crexells* Barcelona, Catalònia, 1933, vol. I, p. 210-215. La crítica a un procedir filosòfic intuicionista, merament subjectiu, es fa des de l'objectivitat, el neo-kantisme en què Crexells se situa. Sense massa esforç podem traslladar aquestes consideracions filosòfiques a un marc merament estètic on s'acari, per un costat, un vague espiritualisme, amb l'objectivitat, plasticitat, propugnada des de l'altre.

23 Anotem el cas de Jacint M^a Mustieles qui pren com a exemple Ramon Cabanillas i el celtisme romàntic per tal de (re)construir una identitat nacional a través de la poesia. Mustieles dedica, en un poemari escrit en català, la següent endreça a Cabanillas: «Siñore D. Ramón Cabanillas, Poeta mestre: Sobr'os vossos versos teño escrito o seguinte “Somni daurat” do que quixen conservare tamén voso título e forma. E cádrame publicalo agora para podere estampal-o voso nome grorioso e admirado e podere testimoñar o meu afeuto pol-a Galicia que rexurde e a miña devoción por isa espréndida literatura que de xeito tan nobre e brillante realiza o ideal de facer patria e beleza. Quizais só Escocia –c'o seu Walter Scott—poderia probare com'os pobos d'Iberia a verdade de sua reconstitución por obra do poeta. Cando Galicia sexa redimida, grande na sua persoalidade, unxida para sacodire tutelas d'asoballamento, trunfadora, enxebre, haberá d'esculpire n'ouro en cada cidade –como no seu corazón cada galego—os nomes, cheos de lus, de Curros, Rosalia e Cabanillas. Eu escribo a voso con toda reverencia e prego e ceyo longa vida para vos e fecunda redenzón par'a doce Galicia»; cf. JACINT M^a MUSTIELES, *Flama. Poesies*, Barcelona, Biblioteca Valenciana, 1916, p. 63. El possible influx de l'anyorantisme i de Ribera en particular, el podem trobar en el colofó del volum: «*Flama* llibre de versos de l'anyorat, fou estampat en l'impremta La Renaixença de la ciutat de Barcelona essent el III volum de la Biblioteca València».

24 ANÒNIM, «Orientació», *Messidor. Regionalisme / Solidaritat Internacional / Iberisme*, 1 de gener de 1918, p. 1. Aquesta publicació dedicarà dos números (el 5 i el 6, març de 1918) a la cultura galaico-portuguesa. Hi van ser publicats textos de Cases-Carbó, Theophilo Braga (aleshores president de la República Portuguesa), Eugénio de Castro, Pascoaes, Guerra Junqueiro o Camilo Castelo Branco. També Ribera Rovira escriurà «El geni poètic lusità», en bona mesura una adaptació del pròleg que havia fet per a l'antologia *Atlântiques*. I, és clar, s'hi afegeix Joan Maragall amb el text titulat «Portugal i Catalunya» que és la primera part del pròleg que va escriure el poeta per a Ribera Rovira a *Poesia & Prosa*, amb ortografia fabriana. El director de *Messidor*, Pau Turull, va mantenir correspondència amb Pascoaes, de qui es ressenyada la seva visita i conferència a Barcelona.

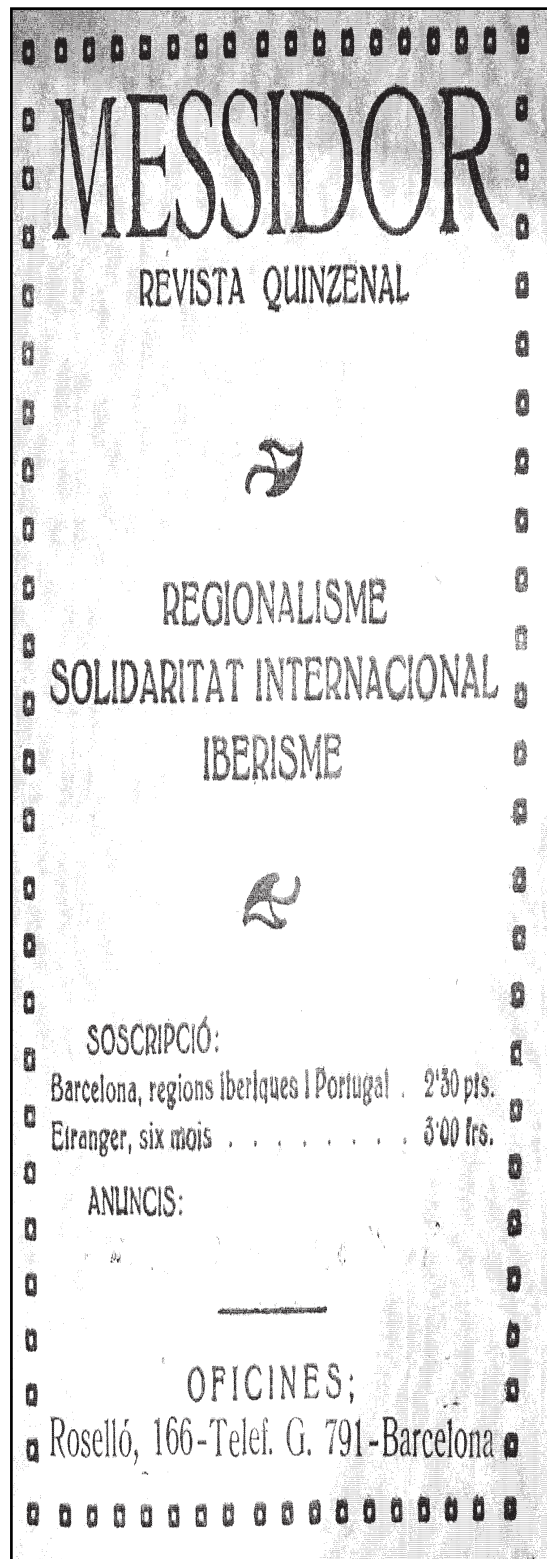


El sumari del núm. 6 de la revista Messidor, dedicat íntegrament a la cultura galaico-portuguesa

En una carta del 19 de febrer de 1918, Eugeni d'Ors, com a Director d'Instrucció Pública de la Mancomunitat de Catalunya, convida Teixeira de Pascoaes a dictar unes conferències dins dels Cursos Monogràfics d'Alts Estudis i d'Intercanvi de l'Institut d'Estudis Catalans.²⁵ A través de la premsa de l'època podem fer un seguiment de les diverses activitats que van protagonitzar en la seva estada. N'hi ha una que destaca per damunt de totes: la inauguració, amb d'altres autoritats, de la primera de les Biblioteques Populars a la ciutat de Valls, segurament l'empresa cultural insígnia de la Mancomunitat de Catalunya. El discurs que va pronunciar en aquest esdeveniment va ser recollit després en *Os poetas lusíadas* (1921). No hi ha dubte, doncs, que el paper que se li atorgava a un poeta portuguès era de primer ordre i que al darrere hi havia una voluntat política motivada per «l'ideal ibèric» assenyalat per Maragall. Ens interessa esmentar el testimoni d'un jove Marià Manent, qui enceta el seu dietari *A flor d'oblit* amb el report de la visita del poeta portuguès:

29 juny [1918]. Aquest vespre Teixeira de Pascoaes ens ha donat una lectura de poemes al local de la Joventut Nacionalista. Eugeni d'Ors l'ha presentat (jo no havia

25 Han estat publicades fins a sis cartes d'Eugeni d'Ors a Pascoes, totes de 1918; cf. Lurdes CAMEIRAO, *op. cit.*, p. 104-111.



Informació de les subscripcions a la revista, mostra inequívoca de la seva política iberista. Agraïm el permís de reproducció de l'Ateneu Barcelonès

sentit mai cap discurs d'en Xènius). Ha dit que, talment com els enamorats, hem interrogat l'alfàbrega, en l'ardència d'aquestes nits de juny, per descobrir l'enigma de l'esdevenidor que escaurà a Portugal i a Catalunya. L'alfàbrega no ens ha respost; però, mentre introduïem els dits en la planta, les dues mans s'han trobat i han anat instintivament a l'encaixada. D'aquesta encaixada i la seva emoció ha d'endur-se'n un bon record el poeta de Lusitània que ha estat aquests dies l'hoste de Catalunya.²⁶

Ors, pel que relata Manent, escenificava amb Pascoaes el poema *L'alfàbrega* de Maragall, una peça amb regust de Keats, on es diu que en la nit de Sant Joan els enamorats demanen a les mates d'aquesta planta pel seu futur i acaba: «I en el matí d'ores blanques / l'alfàbrega trobarà / altres aromes germanes / que la nit fan oblidar». Sens dubte, i pel marc nacionalista en què va ser fet l'acte, aquests versos ens posen en la pista de qui era la «nit» i les «aromes germanes».²⁷

Josep Maria Capdevila, sota el pseudònim de C. Masllobera, va fer una entrevista imaginària a Pascoaes que es va publicar a *D'ací d'allà*. El text, evidentment, no té cap valor documental respecte al poeta portuguès, però és sens dubte un testimoni ben expressiu de les expectatives que va generar a Catalunya. En aquesta *rêverie* no hi manca el protagonisme maragallià: no només a causa de la idealitat ibèrica, sinó també en l'assimilació de la *saudade* i l'enyor o en la reivindicació d'un cert espiritualisme líric. En definitiva, l'apostolat de Ribera havia tingut el seu efecte.²⁸

Cal també tenir present en l'evolució del catalanisme, i en concret en les relacions amb Portugal, la defenestració política d'Ors. La visita de Pascoaes va ser corresposta per Xènius amb un viatge a Portugal el 1919 en què, més enllà dels seus objectius acadèmics personals, havia de donar a conèixer l'obra cultural de la Mancomunitat. Era una ocasió, doncs, per divulgar la literatura catalana a l'altre país ibèric, per parlar, entre d'altres, de Maragall i dels seus ideals peninsulars. Però aquest viatge és recordat per unes declaracions que Ors va fer a la premsa portuguesa on es consuma la ruptura del projecte catalanista d'un dels seus principals teòrics i més significats gestors. Ara no és el moment de desenvolupar una qüestió que mereixeria un comentari més detallat, però el fet que Ors triï Portugal per fer aquestes declaracions, per evidenciar la seva ruptura, no és fruit de la casualitat o la improvisació.

26 Marià MANENT, *A flor d'oblit*, Barcelona, Edicions 62, 1986, p. 23.

27 Pascoaes, segurament, havia de tenir present que el *manjerico*, l'alfàbrega, és la planta que més llueix en el juny lisboeta i que la seva aroma omple les festes de Sant Antoni de Pàdua (fill i patró popular de la capital de Portugal). Em sembla pertinent comentar aquesta coincidència, perquè segurament el poema de Maragall que més associem a una festivitat de juny, «Els focs d'aquest Sant Joan», és un cant a l'ideal occitanista. Per com continua l'observació de Manent, Ors no es va estar de diferenciar la naturalesa ben diferenciada de les «aromes germanes»: «Parlant en l'esfera de la moral pura, els actes que els pobles realitzen per assolir llur ideal troben llur qualificació ètica en el fi perseguit. I, amb tota la sinceritat que escau a una amistat profunda, cal dir que, per nosaltres, trobarà una qualificació moral dolenta la voluntat de ruïna que alimenta l'ànima portuguesa, aquesta complaença conscient en les empreses fracassades. Portugal, que sembla tenir una Atlàntida enfonsada en el seu mar, que constantment el crida, és, com l'ànima de les races germàniques, netament oposat al nostre esperit de mediterranis. Nosaltres ens movem per la voluntat d'èxit, i cerquem sempre un feliç desenllaç per a les nostres empreses. El nostre heroi no és Tristany, sinó Ulisses, que no fóra Ulisses sense el triomf definitiu»; cf. M. MANENT, *op. cit.* p. 24. Sembla, doncs, que Portugal quedés a l'«altre costat», al germànic, diametralment oposat al mediterrani, al català. Aplicava per tant la seva visió dualista de la realitat separant, en l'ordre moral i polític, Catalunya de Portugal.

28 Fa dir a Pascoaes que té la intenció de traduir *La ben plantada*, i continua afirmant que l'autèntica expressió catalana és el mediterranisme propugnat per d'Ors perquè: «En Maragall no és el poeta més vostre; en Maragall és gairebé un místic; en ell hi ha sovint un sentit saudós; adés és lluminós, adés és tenebrós. No; el vostre seny és, més que no lluminós, tot clar, i, més encara, devot de l'harmonia [...] Bon poeta! [Maragall] Jo, en les poesies que he llegides vostres, hi he vist sovint aquest desig de confusió amb la Natura, amb els grans arbres, amb la nit, amb la vastitud celeste. En Maragall llegia molt l'Ètica del portuguès Spinoza. Però aquest panteisme dels vostres indica més una infinitud de efusió [sic], que no cap recerca de perfecció...»; cf. C. MASLLOBERA, «Un interviu amb el poeta Teixeira de Pascoaes», *D'Ací d'Allà*, núm. 8, 10 d'agost de 1918, p. 124 i p. 125-126. Capdevila va mantenir una relació epistolar amb Pascoaes. Va fer presentar el poeta portuguès als Jocs Florals d'Olot que va guanyar amb la poesia «Canção marinha». Sembla ser que Pascoaes es va plantejar seriosament de traduir *La Ben Plantada*; cf. L. CAMEIRAO, *op. cit.* p. 51-53.



Entrevista (imaginada) de Josep Maria Capdevila a Teixeira de Pascoaes a la revista *D'ací d'allà* amb la referència constant a Joan Maragall

L'imperialisme projectat pel catalanisme comptava amb el territori peninsular. Portugal no era un escenari neutre, sinó una de les peces més sensibles de la seva projecció internacional.

Al llarg d'aquest anys es poden detectar iniciatives que, des de la diversitat d'àmbits i ambicions, palesen una voluntat fraternal amb Ibèria, és a dir, amb el món hispànic i lusità. El marc ibèric guanyava acceptació, fet que havia d'implicar la incorporació de l'element portuguès.²⁹ En el seu moment, he insistit en el pes de la Ibèria descoberta en l'ideal ibèric maragallià. Trobo, doncs, escaient indicar com el jove postulant d'hel·lenista i tan proper a Maragall, Bosch Gimpera, redreça en aquells anys la seva carrera investigadora per esdevenir arqueòleg i ser un dels màxims estudiosos de la cultura dels ibers. Els seus treballs tenen un gran impacte entre la comunitat acadèmica internacional, però també en el pensament i en l'opinió del catalanisme polític, en extrems que poden semblar xocants.³⁰

3. Maristany i el seu cercle

Entre els amics i coneguts que Pascoaes va fer en la seva visita a Barcelona, en destaca un pel seu dedicat esforç a divulgar l'obra del portuguès arreu de l'àmbit hispànic: Fernando Maristany. Al voltant

29 Vegem, per exemple, la revista *Studium* (1919) de l'Institut de Figueres on figuraven en el consell de redacció els aleshores estudiants: Jaume Miravittles, Joan Xirau o Salvador Dalí. Ramon Reig s'ocupava d'una secció titulada «Poetas Ibéricos». Al llarg dels sis números d'existència d'aquesta publicació hi aparegueren: Rubén Darío, Guerra Junqueiro, Antonio Machado, Enrique de Mesa, Joan Maragall i Jacint Verdaguer.

30 Bosch Gimpera ja havia publicat en alemany treballs sobre la cultura dels ibers a la llum dels nous jaciments arqueològics. Aquests treballs també van ser divulgats a Catalunya en conferències o publicacions com: Dr. P. BOSCH GIMPERA, «La cultura ibèrica. Conferència donada al ateneu barcelonès en el curs d'extensió universitària de la primavera de 1917», *Quaderns d'Estudi*, 1918. El catalanisme adoptava alguna d'aquestes proposicions fins al paroxisme. Per exemple, el llibre de F. CARRERAS CANDI, *Ibers y grechs (la llengua catalana successora de l'antigua ibèrica)*, Barcelona, Ràfols, 1917, [sense paginació], on s'esmenta el treball de Bosch Gimpera, i s'afirma que «la llengua ibèrica és la catalana» i acaba: «¡Honor als Ibers progenitors dels catalans!».

d'aquest poeta català d'expressió castellana s'aglutinen unes tendències i autors en què la recurrència a Maragall i la persistència en la percaça d'una ànima ibèrica mereixen la nostra atenció. Maristany aconsegueix difondre, com pocs autors del nostre país, la literatura catalana no només al mercat espanyol, sinó sobretot en l'àmbit iberoamericà.³¹ Certament, prendrà un criteri estètic extremadament fidel al fil simbolista molt vigent a Hispanoamèrica, però que tenia també a la península uns potents punts d'ancoratge, com ara el mateix Teixeira de Pascoes, i també va trobar la complicitat d'autors catalans com Salvador Albert, Alfons Maseres, Manuel de Montoliu o, és clar, Ribera Rovira. Maristany se sentia hereu del romanticisme anglès –i, en menor mesura, de l'alemany– i, per aquesta afinitat, com en un procés de decantació natural, proper a Maragall.

L'amistat personal i la complicitat estètica entre Maristany i Pascoes es testimonia en les traduccions o la correspondència entre tots dos. El poeta portuguès li va escriure el pròleg per *En el azul...* (1919) on la recurrència insistent a un lirisme ibèric té tota una intencionalitat programàtica. Sense que hi sigui esmentat, l'ideal ibèric maragallà és present en el sentit de voler representar un fris de la diversitat sentimental ibèrica i, alhora, la irresistible i inesborrable unitat ancestral i jove, que es vol «imperial».³²

Ribera Rovira va ser el prologuista de l'antologia *La cien mejores poesías (líricas) de la lengua portuguesa* que Maristany havia realitzat. En bona mesura aquest pròleg és un adaptació per al públic hispànic del que havia fet a *Atlàntiques o Messidor*. Hi ha un retall substancial del contingut patrioticocatalà, el qual és emmenat cap al peninsular, de la Iberia-mater, i, àdhuc extensiu a tots els pobles que parlen idiomes ibèrics. També, en aquesta reconducció, es perd el protagonisme (fins i tot l'esment) maragallà.

Tal vegada, l'aportació teòrica de més relleu respecte a la lectura i adaptació del *saudosismo* és a càrrec de Manuel de Montoliu en el pròleg que realitza a l'antologia i traducció de Maristany *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua alemana*. Montoliu fa un esforç per intentar definir el lirisme com una esfera on la intuïció sentimental i, evidentment, subjectiva del poeta és capaç de bastir una visió del món. A partir d'aquesta consideració polemítica contra aquells que han condemnat aquesta poesia com un mer «sentimentalisme» i que propugnen una recerca objectiva de plasticitat. A tomb d'aquestes consideracions, Montoliu reivindica no només una sentimentalitat individual, sinó una de col·lectiva, pàtria, com la que ha desenvolupat el poble alemany al voltant de la *Sehnsucht*. Arribat a aquest punt,

31 Segurament va ser l'impulsor que més a prop va ser de la creació d'un mercat literari peninsular i hispanoamericà. Sobre l'origen, ideologia i vitalitat d'aquest projecte: V. MARTÍNEZ-GIL, «La Ilustración Ibérica i la creació d'un mercat literari peninsular», *Els Marges*, núm. 71, 2002, p. 37-55.

32 Pascoes presentava així la lírica de Maristany: «Entre los jóvenes poetas de Iberia que mejor conozco, Fernando Maristany tiene para mí un encanto especial, en virtud de la inmensa delicadeza de su persona transmitida a su obra [...] Maristany pertenece al restringido número de poetas verdaderamente ibéricos, porque en su arte concilia las diversas notas musicales que se elevan de las distintas Almas de la península. Y este su poder representativo emana, según creo, de su temperamento aristocrático, unificador e imperialista, por intuición sentimental derivada de remotas huellas ancestrales, procedentes de la primitiva y confusa unidad peninsular»; cf. TEIXEIRA DE PASCOES, «Prefacio» a Fernando MARISTANY, *En el azul... Rimas*, Valencia, Cervantes, 1919, p. 7-9. Per la seva banda, Maristany, en una carta adreçada a Pascoes li justificava la dedicatòria del seu *Florilegio*: «Al final del "Propósito" de mi "Florilegio" que dedico a España, pienso poner algo así: "Al ofrecer a España la presente obra enviamos un saludo fraternal a las naciones en ella representadas, y hacemos votos por que un día la América española y el pueblo luso se hallen más cerca de la vieja España o acaso, acaso de la España niña... Por nuestra parte seguiremos, Dios mediante, trabajando por tan bello ideal, ideal que por el mero hecho de serlo, lleva en si mismo la más pura y sublime recompensa...". Vea, pues, como declaro a España mi deseo imperialista»; cf. L. CAMEIRAO, *op. cit.*, p. 283. Harrington ha comentat l'esment *imperialista* per part de Maristany: «tan lligat a la retòrica oficial de la Lliga, mostra clarament que Maristany s'identificava no amb els desitjos del govern central, sinó amb els objectius (tot i que potser no amb els mètodes) principals del partit nacionalista català»; cf. Thomas HARRINGTON, «El Cercle Maristany i la interpretació dels sistemes literaris de la Península Ibèrica, Europa i Amèrica», *Revista de Catalunya*, núm. 175, 2002, p. 115-116. Em sembla veure més una filiació directament pascoana (i maragalliana) d'una projecció imperial culturalista o, com els agradaria dir, espiritualista, que no pas una traducció merament política que, de ben segur, Maristany (com Pascoes) desdenyava.



el prologuista troba una equivalència en dos pobles, en dos lirismes ibèrics, la *saudade* portuguesa i l'enyor català.³³

Maristany, insisteixo, se sentia molt proper al lirisme de Maragall, un lirisme de caràcter espiritualista, que tant trobava a faltar en la lírica espanyola (castellana).³⁴ Antonio Sáez va recollir l'opinió d'un altre membre del cercle, Francesc Mirabent Vilaplana, qui va situar Maristany en un context que sobrepassa el sistema de la seva literatura «nacional». En efecte, Maristany desdibuixa uns sistemes literaris a partir d'adscripcions lingüístiques (com pretenia fer-ho l'avantguarda i com de fet ja havia fet el simbolisme del qual el poeta se'n sentia hereu) i pretén erigir-se en el lligam d'un corrent transnacional. Com va observar Mirabent: «Podríamos calificarle [a Maristany] cerca de los poetas ingleses del siglo XIX y cerca de los actuales saudosistas de Portugal. Ya Maragall y Ribera-Rovira nos han hablado de la proximidad moral de Portugal y Cataluña; también Pascoaes nos dice que existe un lazo aéreo y sutil entre catalanes y portugueses, sostenido por el alma noble y exquisita de los poetas de Inglaterra. Lo cierto es que Maristany está más cerca de ellos que de cualquier poeta español, sobre todo castellano».³⁵ Ribera, anys després, va dictar un estudi sobre Maragall que és també tota una diatriba contra l'«objectivisme» en poesia i una defensa a ultrança del lirisme, el qual té una «modalitat ibèrica» que catalans i portuguesos són capaços de dur a terme.³⁶

Maristany i el corrent espiritualista van tenir en l'Editorial Cervantes el seu principal focus d'irradiació. A banda de fer de portaveus d'una estètica simbolista que, als anys vint (i trenta), es podia tenir per ressegada, treballarà per la relació amb la cultura iberoamericana. L'atlantisme va ser una de les principals fites comercials i també estètiques; aquella tendència que feia gala de l'*humus* patri, era també la que buscava de manera persistent escoltar les veus americanes a Europa. La traducció de Maragall de l'Editorial Cervantes va donar a conèixer la seva poesia al públic castellà i als llocs més remots d'Ibe-

33 «Hallamos una sorprendente equivalencia de la *Sehnsucht* en las lenguas catalana y portuguesa. ¡Sí! Este tormento indefinible, este tormento inefable del alma sedienta de algo lejano e inasequible, esta mezcla de ansia de volar y de congoja aniquiladora tienen una traducción, también intraducible en la palabra catalana *Enyorança* y en la portuguesa *Saudade*. Mucho se ha hablado sobre la *Saudade* como sentimiento informador de la lírica portuguesa, y no hay necesidad de insistir en la trascendencia espiritual de este vocablo. En cuanto *Enyorança* catalana, sólo diré que, en mi concepto, es una de estas palabras que encierran toda la esencia de la sentimentalidad de una raza, en uno de los momentos dramáticos de su evolución. Al sentimiento de la *Enyorança* debemos los catalanes por entero el advenimiento de nuestro Renacimiento literario [...] De los pueblos latinos, solamente Portugal y Cataluña tienen una grande y verdadera poesía lírica moderna»; cf. Manuel de MONTOLIU, «Prólogo», dins *Florilegio. Las mejores poesías líricas griegas, latinas, italianas, portuguesas, francesas, inglesas y alemanas. Traducidas directamente en verso por Fernando Maristany*, Barcelona, Cervantes, 1920, p. 592-593. Tanmateix, assenyala Verdguer (no Maragall) com el «cantor esencial de nuestra *Enyorança*». En el mateix volum, el prologuista de les traduccions italianes, Carlos Boselli, discrepa del crític català i reivindica el lirisme modern italià: «Montoliu ha de hallarse cegado por su admiración hacia los poetas germanos, y no se da cuenta de que, por fortuna, hay otros pueblos latinos, además de Portugal y Cataluña, y tal vez en mayor grado que Portugal y Cataluña, que tienen una maravillosa, poderosa y verdadera poesía moderna»; cf. Carlos BOSELLI, *op. cit.*, p. 61.

34 Així li ho comentava a Pascoaes: «Esa selección de poesías españolas que me propongo, no sé si la llevaré a cabo. ¡Hay tan poca lírica verdadera en la poesía castellana! Y eso habiendo muchos y buenos poetas. Un poeta lírico que destaque grandemente de los demás, no está. Para mi gusto, los más grandes son: Ausias March, Góngora, Rosalía de Castro, Bécquer, Verdguer, Gabriel y Galán y Maragall. También San Juan de la Cruz»; cf. L.CAMEIRAO, *op. cit.* p. 262.

35 Francesc MIRABENT VILAPLANA, *España*, núm. 217, 5 de junio de 1919, p. 7; cf. Antonio SÁEZ DELGADO, *Espíritus contemporáneos. Relaciones luso-españolas entre el modernismo y la vanguardia*, Sevilla, Renacimiento, 2008, p. 61-62.

36 I. RIBERA ROVIRA, *Maragall. Estudi llegit pel seu autor el dia 1 de març de 1924 en la vetllada organitzada per col·locar el retrat del poeta en el Saló d'Actes de l'Associació de la Premsa Diària de Barcelona*, Barcelona, Editorial Catalana, 1924, p. 12. Aquest estimable estudi recull les consideracions que sobre l'enyorantisme havia fet anys enrere, però sobretot formula amb claredat les reserves sobre el rumb de la poesia catalana d'aleshores. Maragall, «fill de la terra», és l'exemple preclar de l'espiritualisme entès com un element constituït de la «raça», enfront dels cerebralismes desnacionalitzadors imperants. En definitiva un text important per avaluar el malestar d'aquells que es reclamaven maragallians, lírics i també «espiritualistes» davant els corrents més hegemònics del moment.

roamèrica.³⁷ Aquest volum va arribar a les mans de Pascoaes a través de Maristany com, suposem, també al públic portuguès més inquiet.³⁸

El catàleg de la col·lecció «Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas» disposava d'una nodrida representació portuguesa (Pascoaes, Camões, Gomes Leal, Antero de Quental, Eugénio de Castro o Guerra Junqueiro) i també una significativa de catalana: Joan Maragall, Ausiàs March, Salvador Albert, Joan Alcover o Jacint Verdaguer. Són una selecció i interessos força anàlegs i que suposadament evidenciarien uns gustos retrospectius situats més en els corrents finiseculars que no pas de la segona dècada del segle xx. Prenc la prevenció del «suposadament» perquè aquest *continuum* simbolista no pot ser assimilat de manera tan automàtica a una opció regressiva, sinó, més aviat tot al contrari, pertany a ple dret a un corrent de modernitat. I en aquest sentit, valoro el fet que una revista com *Prisma. Revista de Poesía Internacional*, amb domicili a París, però promoguda des de la mateixa Editorial Cervantes, publicqués l'any 1922 les traduccions castellanes del poema «Buda» de Pascoaes i, tot seguit, «Los reyes Magos» de Maragall, com un manifest de vigent modernitat i mestratge. La transnacionalitat del fil espiritualista es feia evident.

4. Maragall *cuerpo santo de la saudade catalana*

Com hem dit, el preliminar *saudosismo* de Pascoaes, de caràcter patriòtic portuguès, evoluciona i amplia el seu radi d'acció a la recerca d'un *saudosismo* ibèric; en bona mesura per efecte de Ribera Rovira i, també, de la visita a Catalunya l'any 1918. L'estiu de 1920 inicia unes col·laboracions per a *La Vanguardia* intitolades «Cartas de Portugal», les quals formaran part posteriorment del seu assaig *A Saudade e o Saudosismo*.³⁹ La *saudade* és catalana, sosté de manera insistent, i aquest sentiment, filosofia i religió té una forma d'expressió rotunda en la poesia. Maragall –i només és Maragall l'autor en català esmentat per Pascoaes en aquests articles– és el representant d'aquesta *saudade* catalana.

37 L'editorial Cervantes va tenir primer la seu a Barcelona, després es traslladà a València, i des de la fundació disposava d'un apoderat a Buenos Aires, el que més tard serà un dels grans editors i traductors a Argentina, José Blaya Lozano. El testimoni d'Agustí Bartra (i també la seva dona i biògrafa Anna Murià) és força eloqüent de la divulgació, a través de la traducció de l'editorial Cervantes, de Maragall a Llatinoamèrica, concretament a la República Dominicana; així ho contava Bartra a Joan Fuster: «Però sobre la influència viva de Maragall fora de Catalunya tinc un record ben colpidor d'un poblet de negres de la República Dominicana anomenat Baní. Fa anys, en ocasió d'un recital, vaig haver d'anar a l'esmentat poblet, on vaig fer coneixença tot seguit amb l'únic impressor del poble, un pobre negre amo d'una desgavellada minerva. En saber ell que jo era català, em posà rostre rialler i em començà a recitar en castellà el "Cant Espiritual", que coneixia en la petita antologia publicada per l'Editorial Cervantes»; cf. Joan FUSTER, *Correspondència 2. Agustí Bartra i altres noms de l'exili americà*, València, 3 i 4 - Universitat de València, 1998, p. 99, [Ciutat de Mèxic, 18 de febrer de 1951].

38 El volum *Maragall* és el XVIII de *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas*. Inclou les traduccions d'Enrique Díez-Canedo, Luis Fernández Ardavin, José Gálvez, Gloria García Giner (qui fa la versió de l'«Himno Ibérico»), Fernando Maristany, Eduardo Marquina, Alfons Maseres i Matilde Ras. En una carta de Maristany a Pascoaes (19 de maig de 1921) fa la confirmació de la recepció del volum i afegeix una interessant consideració: «Veo que llegó a sus manos la selección de Maragall, que es un gran poeta pero mucho menor que Rosalía de Castro. En Rosalía, todo sale del alma; en Maragall la sensibilidad es finísima, pero es de los sentidos. Con todo es el mejor poeta catalán de muchos siglos a esta parte por lo menos»; cf. Lurdes CAMEIRÃO, *op. cit.*, p. 314.

39 En la primera col·laboració hi ha una petita introducció a càrrec de la redacció del diari on es vol situar estèticament l'obra pascoana (d'una similitud evident amb les coordenades estètiques de Maristany): «ilustre representante intelectual de la nación hermana, y espera ver acogida por sus lectores, con extraordinario agrado, la colaboración del poeta del "saudosismo", émulo del anglo-sajón Wordsworth, por su sensibilidad extremada, y digno del latino Leopardi, por la sinceridad de su verbo»; cf. T. DE PASCOAES «Cartas de Portugal», *La Vanguardia*, 13 de juliol de 1920, p. 12. De fet, sembla un resum d'un estudi que el mateix Maristany va enviar a Pascoes; cf. L. CAMEIRÃO, *op. cit.* p. 288-290. També per la correspondència rebuda, sabem que Maristany va fer les traduccions de les «Cartas de Portugal» per a *La Vanguardia* i també va negociar-ne la seva publicació i honoraris. El mateix Pascoaes assenyala la visita a la capital catalana anys abans: «Barcelona es una ciudad europea. Pero para mi es ante todo un indeleble y grato recuerdo, algo que forma parte integrante de mi ser, algo que ha de bajar conmigo al sepulcro»; cf. T. DE PASCOAES, *op. cit.*



VOL. II: NÚM. 4 P A R I S AGOSTO DE 1922

PRISSMA

REVISTA INTERNACIONAL DE POESÍA

DIRECTOR
RAFAEL LOZANO

24, RUE CLAIRVAUX PARÍS-MONTMORENCY

S U M A R I O

<i>El centenario de Shelley</i>	FERNANDO MARISTANY
<i>Percy Bysshe Shelley (dibujo)</i>	JOAQUÍN BOSCA
<i>Defensa de la Poesía</i>	PERCY BYSSHE SHELLEY
<i>Poemas</i>	PERCY BYSSHE SHELLEY
<i>Carta de amor</i>	JAIMÉ TORRES BODET
<i>Rubayds</i>	HAPIZ
<i>El viaje sin retorno</i>	XAVIER VILLALBRUTIA
<i>Buda</i>	TEIXEIRA DE PASCOAES
<i>Teixeira de Pascoaes (dibujo)</i>	ALVARO CABREIRO
<i>Los Reyes</i>	JUAN MARAGALL
<i>La joven poeta holandesa</i>	C. J. KELK
<i>Soneto</i>	MARIO GABEA
<i>Los buscadores de gozo</i>	CESARE GIARDINI
<i>Alfonso Maseras</i>	A. FUSTER VALLDEPERAS
<i>Alfonso Maseras (Grabado en Madera)</i>	A. P. GALLIEN
<i>Poemas</i>	ALFONSO MASERAS
<i>Día de campo</i>	LINO ARQUÉLLO
<i>Poemas</i>	E. GONZÁLEZ MARTÍNEZ
<i>Ha surgido la luna...</i>	SELMA LAEBLÖF
<i>Palabras de Amor</i>	MARCO AURELIO GALINDO
<i>Fué así...</i>	FROILÁN TURCIOS
<i>Los poetas que surgen</i>	VÍCTOR RUÍZ

Glosa : Revista de libros

EDITORIAL CERVANTES
RAMBLA DE CATALUÑA, 72
BARCELONA

© Biblioteca Nacional de España

Coberta i sumari del número *Prisma* on apareixen les traduccions al castellà de Pascoaes i Maragall

AGOSTO DE 1922 209

B U D A

por TEIXEIRA DE PASCOAES

S eoufa Buda un día su camino
A los rayos del sol, que le abrasaban,
Cuando vió echado a un perro viejecito,
Con llagas, do gusanos pululaban.

Y acercóse hacia él, y con cariño
Limpióle bien las llagas, que apestaban,
Librando de este modo al pobrecillo
De aquellos que por hombre le mataban.

Y volvió preocupado a caminar
Y pensó: Los gusanos, al quedar
Sin alimento van a fenecer...

Y acercóse hacia ellos, y un pedazo
De carne cortó al punto de su brazo,
Bendílos, y díoles de comer.

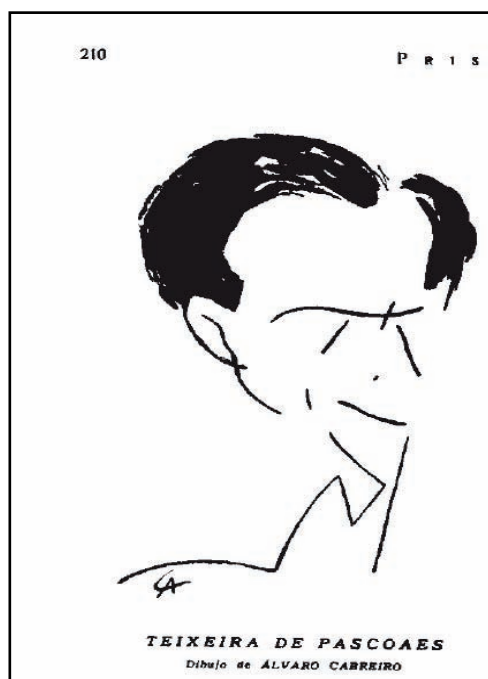
TEIXEIRA DE PASCOAES

© Biblioteca Nacional de España

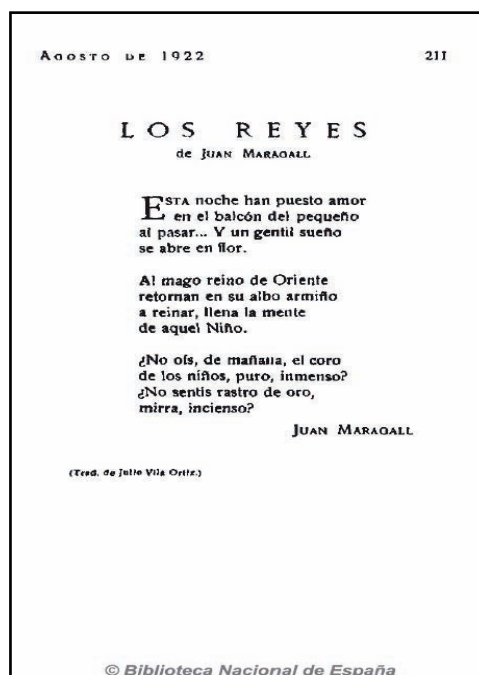
El poema «Buda» de Pascoaes, molt del gust orientaltzant simbolista

En una carta on també cita Maristany, el poeta portuguès confessa que només estima els poetes que abracen tanta humanitat com divinitat alhora. Aquesta dualitat es desenvolupada en una digressió sobre el valor metafòric del paisatge.⁴⁰ Maragall, «cuerpo santo de la saudade catalana», és el poeta que, des de la solemnitat dels cims pirenaics va saber davallar fins a la serenitat del mar Mediterrani. És, doncs, exemple excels d'un conflicte còsmic i humà que la seva poesia és capaç d'expressar. I és

40 A través d'un discurs eminentment visionari, fa un recorregut d'orient a occident, no només per la península, sinó també per la civilització occidental: la naixença situada a Judea, passant per Grècia i Roma, per acabar a les costes de Portugal on es pot contemplar el misteriós, el Més Enllà. Són uns recorreguts extàtics que també farà servir Ors qui va reduir els components de la civilització occidental a dos: Grècia i Portugal; cf. J. CERDÀ, «Eugenio d'Ors y Portugal», dins *1er Encuentro de Lusitanistas Españoles*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2000, vol I, p. 525-542. Però també no ens deixen de recordar el vol pel temps i per l'espai de l'«Himne Ibèric» i sobretot d'«Or de llei»: «La sombra de los Pirineos, proyectada sobre los hermosos paisajes de Cataluña, tienen el mismo poder espiritual que la visión serena y azul del Mediterráneo. El conflicto dramático y poético del alma catalana nace del encuentro de aquellas dos fuerzas; es un choque entre la montaña y el mar, entre dos mares: el mar, petrificado, del recuerdo y el mar agitado y móvil de la esperanza. La poesía de Juan Maragall, de que hablaremos en otra carta, nació de este conflicto cósmico y profundamente humano»; cf. *La Vanguardia*, 17 de setembre de 1920, p. 8. És bàsicament el traçat que va dels Pirineus, passant per la serra, al mar Mediterrani, és a dir, el que es dibuixa, entre d'altres referències, a «Or de llei».



Com va titllar-lo Ors, Pascoaes era «com un sant Francesc, brunet i magistró»



La versió de «Los Reyes» de Maragall s'adiu i conjumina amb el poema «Buda» de Pascoaes

aquí què Pascoes arrenca una crítica a la poesia catalana actual: «Actualmente, en Cataluña, aquellas dos fuerzas espirituales se han separado. Hay una pléyade de nuevos poetas, vueltos completamente al mar azul y luminoso. Huyen de la sombra de los Pirineos, más bella aún que el mar, en mi opinión». De la seva lectura de Maragall, el poeta portuguès no estalvia una crítica als «nuevos poetas», aquells que s'han allunyat d'una ànima catalana, encontre i xoc de dues pulsions vitals i alhora tel·lúriques. Una apreciació, doncs, deutora de Montoliu qui havia denunciat els «fanáticos plasticistas».⁴¹ Cal retornar al «Prólech» de *Poesía & Prosa* on Maragall veia l'ànima portuguesa distinta i determinada, melangiosa i graciosa, però sobretot, com ara ens convé destacar, sentimental i plàstica. Certament, en el pèndol d'aquests dos adjectius graviten en bona mesura les disquisicions poètiques dels diversos post-simbolismes. Són també unes polèmiques que es van revestir de paisatges: el pirineisme enfront el mediterranisme. I, com no podia ser d'altra manera, Maragall hi era present.

Sens dubte, el fruit d'aquest lligam espiritualista entre Maragall i Pascoes l'hem de trobar en l'antologia catalana que va fer del poeta portuguès Alfons Maseres l'any 1938. En la interessant presentació, Maseres ha de parlar de Maragall per introduir Pascoes al públic català. El plantejament del traductor i crític parteix del contrast al voltant del panteisme de Pascoes i de Maragall. Mentre que el del portuguès és fosc, enterbolit, tràgic i deriva cap a una concepció budista d'autodissolució; el de Maragall

41 Montoliu havia carregat contra la tendència pretesament moderna que volia acabar amb la poesia lírica: «Los hierofantes de la crítica en Francia, Italia y España, han creído descubrir que la esencia del arte mediterráneo esté en el plasticismo, y han anatematizado en mil variadas formas y han satirizado acremente lo que se ha dado en llamar "sentimentalismo", confundiendo en el mismo gesto de menosprecio la expresión honda y sincera del sentimiento y la sensiblería lacrimosa de ciertas almas impotentes [...] pueda dicha invencible pasión lírica ser combatida y anulada con las recetas preparadas en el laboratorio de los fanáticos plasticistas, que desearían, al parecer, convertir al Mediterráneo en un lago cerrado y suprimir todo el espacio de tiempo que nos separa de la época del classicismo helénico»; M. de MONTOLIU, «Prólogo», dins *Florilegio*, op. cit. p. 590-591.



es configura en la serenor, claredat i en l'aspiració d'una «humanitat carnal i joiosa».⁴² En definitiva, s'hi entrelluca un esquema binari segurament d'arrel nietzschiana, dionisiac enfront apol·lini, i que, per exemple, Ors va desenvolupar precisament en l'oposició entre Portugal i Grècia, els grans components –segons el Pantarca– d'Europa.

Tant Pascoaes com Maragall representen per a Maseres les essències més pures de les «races» portuguesa i catalana. És en aquest punt, doncs, que la poesia d'ambdós transcendeix en la representació no d'un subjecte ni tan sols d'un poble, sinó d'allò tan metafísic (per immaterial i, sobretot, per incert) com és l'ànima de Portugal i la de Catalunya. Aquest reduccionisme, penso, perjudica més Maragall que a Pascoaes. El portuguès voldrà exercir el paper de bard, intèrpret gairebé providencial i unívoc de l'ànima portuguesa, i esdevenir el torsimany de l'esperit lusità; Maragall, per contra, va parlar des de diverses veus i va fer de la pluralitat un senyal inequívoc de modernitat. El to abrandat del portuguès, transit, contrasta amb el to diàfan, gairebé diria *casual*, del català. Certament aquesta recepció de Maragall com expressió d'essència de catalanitat, d'ànima nacional i per extensió espanyola i ibèrica, ha pogut empobrir-ne la lectura, retallar una modernitat que reclamem tothora.

5. Se nos ha muerto Maragall, el poeta de Iberia

La recepció maragalliana en l'àmbit lusòfon no es pot mesurar sense la mediació castellana. Per aquest motiu és difícil poder descompartir la recepció de Maragall en l'àmbit hispànic (i ibèric) de la d'Unamuno: per bé i, també, per mal. Va ser el mateix escriptor bilbaí, com hem vist, qui es va erigir en mitjancer de l'obra maragalliana a Portugal. En el seu epistolari a personalitats portugueses trobem diverses ocasions en què recomana explícitament l'obra del català o la seva relació personal. A la mort de Maragall, intel·lectuals portuguesos demanen a Unamuno contactes catalans.⁴³ I també sabem, per exemple, que Josep Carner quan s'adreça al poeta i diplomàtic Eugénio de Castro, ho fa per recomanació d'Unamuno.⁴⁴

No es pot deixar de fer referència al volum *Por tierras de España y de Portugal* de 1911, i no només

42 «El caire panteístic de la inspiració pascoana, tan lusità, d'altra banda, no deixa d'ésser un altre punt essencial de la seva lírica. Per a explicar-nos-el més bé –i, sobretot, per a precisar-ne la realitat– potser valdria la pena de comparar-lo amb el de Maragall. El poeta català, tot i la seva fe, es caracteritza pel seu sentiment còsmic, un sentiment, però, fet de racionalitat, de serenitat, de claretat, d'humanitat carnal i joiosa. Poemes com "Les Muntanyes" i com el "Cant Espiritual" no ens deixaran mentir. Maragall ama el Tot i s'hi vol fondre; la seva ànima és l'ànima de la terra, dels cels, de les aigües, de tot allò que viu. Però quan s'hi vol fondre vol continuar essent home, vol seguir essent ell, el Joan Maragall que ha obert els ulls a la llum de la seva Catalunya i en forma part integrant. Pascoaes sent també un panteisme fervorós i, enmig d'aquest panteisme, potser no abdica la seva fe religiosa, –tot i certs crits de dolor i certes imprecacions en les quals es revolta contra els dissenys de Déu– però la seva compeetració amb el Cosmos sembla sempre un abandonament, un desig de no-res, una aspiració al Nirvana, un renunciament total. El seu sentiment còsmic és tot ell oposat al sentiment maragallià, car és fet de confusió i d'indecisió, de torbament, de foscor, de dolor i d'angoixa carnal, d'anihilament. I quan es vol fondre amb el món s'hi vol diluir, s'hi vol dissoldre d'una manera total. Els dos poetes assenyalen ben bé, en aquest punt, l'essència de llur esperit racial, car si Pascoaes reflecteix exactament el de Portugal, el panteisme maragallià és de pura arrel catalana»; cf. Alfons MASERES, *Teixeira de Pascoaes*, Barcelona, Edicions de la Rosa dels Vents, 1938 [Oreig, 10 (Lírics portuguesos)], p. 10-11.

43 El poeta Anthero de Figueiredo es va adreçar a Unamuno per sol·licitar-li contactes catalans: «Estimaria també conèixer os nomes (com seus endereços) desses amigos de Barcelona que se interessam por coisas de Portugal, para ter o prazer de me relacionar literariamente com eles»; cf. la carta de Cadouços, Foz do Douro del 28 d'agost de 1916 dins *Epistolario portugués de Unamuno*. Introducció, lectura y notas de Ángel Marcos de Dios, París, Fundação Calouste Gulbenkian, 1978, p. 145.

44 En l'epistolari editat dels corresponents espanyols del poeta Eugénio de Castro, trobem una carta de Josep Carner, s.d., en què s'adreça en qualitat de secretari de l'Institut de la Llengua Catalana recomanat per Miguel d'Unamuno; cf. *Eugénio de Castro y la cultura hispánica*, op. cit., p. 462.

per tenir present la veu d'un autor espanyol que és llegit a Portugal i parla de Catalunya, dels catalans i de la seva literatura. També és important per adonar-se que, en parlar de Catalunya, Unamuno ha de parlar de Portugal o en parlar de Portugal, ha de parlar de Catalunya. Com una força compensatòria i comparativa, l'hegemonia espanyola (essencialment castellana) es veu perfilada de mar a mar. «¡Portugal y Cataluña! ¡Qué mundo de reflexiones no provoca en un español el juntar estos dos nombres!». ⁴⁵ Més enllà de la valoració crítica d'aquesta visió literària, política o social, és evident el seu impacte i imitació en la relació entre Catalunya i Portugal, perquè Espanya (i per extensió Ibèria) era per a Unamuno una unitat dialèctica. ⁴⁶

L'ús del record de Maragall que va fer Unamuno té topants no sempre amables. I tal vegada hi ha un procés pitjor, l'agudització d'aquesta incomoditat que en van fer els unamunians. Maragall sentia l'estima pels següents versos d'Unamuno: «La sangre de mi espíritu es mi lengua, / y mi patria es allí donde resuena». Són versos que van servir al català per argumentar, precisament contra el bilbaí, la personalitat de la terra i la llengua catalanes. (Aquesta identificació llengua i pàtria tan propera, per altra banda, a «minha pátria é a língua portuguesa» del pessoà *Livro do desassossego*). El catedràtic de Salamanca usa i abusa de Maragall, l'amistat del qual sol ser permís per atacar la *fachendosa* societat catalana (més concretament, barcelonina) i, en especial, l'obra cultural de la Mancomunitat. En aquest sentit, «De Salamanca a Barcelona», integrat a *Andanzas y visiones españolas* (on també se n'integren de portugueses), és una mostra òbvia. ⁴⁷

Certament, una de les declaracions més repetides sobre la consideració de la llengua catalana d'Unamuno és l'analogia que, en una entrevista, va fer: si tens a disposició un màuser (el castellà), per què faràs servir una espingarda (el català). És avinent recordar que aquestes declaracions les va fer a Lisboa el 1930, al *Diário de Notícias*, davant d'un interessant interlocutor: António Ferro, cap del *Secretariado de Propaganda Nacional*, el motor ideològic de l'*Estado Novo* salazarista, i també, poeta, company d'*Orpheu* de Pessoa o Sá-Carneiro. Lluny de mostrar una cortesia envers la llengua portuguesa,

45 «Desde Portugal» [Espinho, julio de 1908] a *Por tierras de España y Portugal*, dins Miquel de UNAMUNO, *Obras Completas*, vol. VI, Madrid, Fundación J. A. de Castro, 2004, p. 208.

46 Esmento, per exemple, el capítol «La literatura portuguesa contemporánea». En el desenvolupament no estalvia el contrast amb la literatura catalana (que no sempre queda ben parada): «Comparándola con la literatura catalana, he de decir que, si bien ésta es más rica y variada hoy que la portuguesa, la encuentro menos original, con sello menos propio. Lo catalán nos sabe unas veces a español (castellano); otras a francés; algunas, a italiano, y casi siempre a fruta de transplante, mientras que en portugués abundan los frutos silvestres, que son como fresas montesinas» [Salamanca, marzo de 1907]; cf. *Por tierras de España y Portugal*, dins Miquel de UNAMUNO, *op. cit.*, p. 179. Recentment, s'ha desenvolupat la concepció unamuniana d'Espanya com a unitat dialèctica, és a dir, un espai geogràfic, històric i identitari, la unitat del qual sempre és superior i no pot ser amenaçada per les seves diverses tensions o contradiccions internes. L'any 1927 definia Ibèria en un article sobre la *Hispanidad* a partir d'aquests termes: «categoria històrica, por lo tanto espiritual, que ha hecho, en unidad, el alma de un territorio con sus contrastes y contradicciones interiores. Porque no hay unidad viva si no encierra contraposiciones íntimas, luchas intestinas»; cf. Robert Patrick NEWCOMB, «Portugal na visão unamuniana da Ibéria como unidade dialética» *Estudos Avançados*, num. 24, 2010, p. 61-78.

47 Esmento un passatge concret perquè Maragall i la llengua portuguesa disposen del seu protagonisme. El fitó d'uns dels atacs d'Unamuno és l'edició en totes les llengües iberoromàniques per part de l'Institut d'Estudis Catalans de clàssics llatins: «Hay una edición de las *Vidas*, de Cornelio Nepote, con tres traducciones: en catalán, en portugués y castellano, y esto sí que es el colmo de la pedantería y de una pedantería ridículamente infantil. ¿A qué conduce poner una traducción portuguesa junto a una de castellana y ésta junto a una catalana? Como no sea a querer mostrar que se pone al catalán al igual de las dos lenguas oficiales de la Península, no veo bien a qué más»; cf. M. de UNAMUNO, «Andanzas y visiones españolas», dins ID., *Obras Completas*, *op. cit.*, p. 503. Sabem que el projecte d'una col·lecció de clàssics en les tres llengües iberoromàniques va ser idea del mateix Joan Maragall, i és més: segurament Unamuno havia de saber la procedència d'aquesta iniciativa; l'amistat entre Maragall i Bosch i Gimpera s'inicia a propòsit de la traducció de clàssics en les diverses llengües ibèriques; cf. Francisco GRACIA ALONSO, «Joan Maragall y Pere Bosch Gimpera (1910-1911). Una amistad en torno a la traducción de los Himnos homéricos», *Pyrenae*, núm. 41, 2010, p. 121-181. La desavinença en aquesta i en d'altres qüestions no sabem fins a quin punt hagués fet insostenible el diàleg ibèric cas que Maragall hagués sobreviscut uns anys més, per això fa més suspecta la insistència en el poeta difunt per part d'Unamuno, com una mena d'escut en la imposició de la seva Ibèria.



Unamuno se serveix de l'exemple del català per a comminar als portuguesos en el reconeixement de l'hegemonia espanyola a Ibèria.⁴⁸

Trec a col·lació les paraules d'un jove Joan Fuster qui, arran de la publicació de l'epistolari entre Maragall i Unamuno, es va mostrar especialment bel·ligerant en la recerca unamuniana d'una *raíz común*. En un context de suposat diàleg, de mà estesa, per part dels sectors més «liberals» dels règim franquista, Fuster recordava la impotència d'Unamuno per entendre Catalunya (i afegiria, també, Portugal) i la gran distància respecte al pensament de Maragall:

Unamuno es confessà sempre impotent per a entendre Catalunya, i veia la unitat no en la raíz común sinó en la fusió actual. Per a ell, com per als pocs escriptors castellans que s'han acostat a Catalunya, aquesta només havia d'aportar a Espanya el seu treball i el seu entusiasme, i renunciar a la seva ànima i la seua llengua. [...] Unamuno no creia en composicions, sinó en imposicions: la unitat espanyola, per a ell, era el resultat o l'usdefruit d'una victòria. Va ser, realment, home de guerra civil, no de diàleg. Maragall, ho era, en canvi, de pau civil, de concòrdia: un treballador esperançat. Aquesta discrepància mina quantes afinitats tingueren i desitjaren.⁴⁹

6. Funció imperial i ideal ibèric

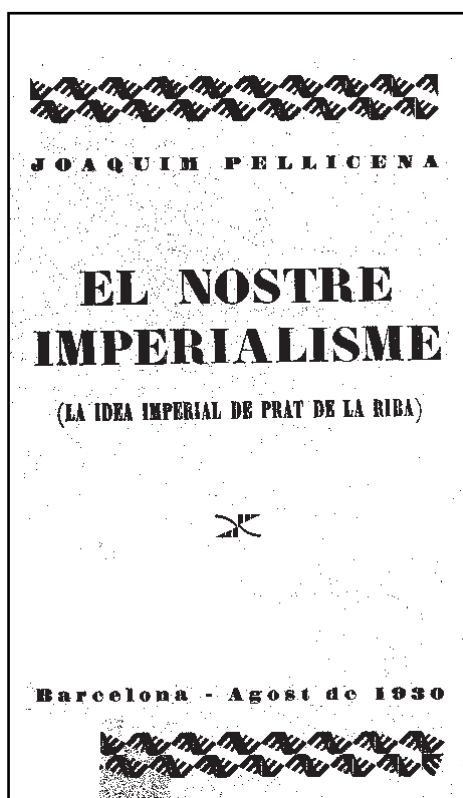
Com en el seu moment he intentat desenvolupar, els diversos iberismes, a Catalunya i a la resta de la Península Ibèrica, disposen d'un registre d'adscripcions polítiques i ideològiques diverses i, fins i tot, contradictòries. L'iberisme catalanista parteix de dos components que, a primer cop d'ull, provenen de dues famílies antagòniques: el republicanisme federalista i el catalanisme tradicionalista. Breu: Valentí Almirall i Enric Prat de la Riba. L'ideal ibèric maragallià busca altres àmbits d'exploració, raó per la qual guanya les reserves, el rebuig o la consideració d'«iberisme poètic», és a dir, inoperatiu. Com també he assenyalat, després de la seva mort, la referència de Maragall sembla ineludible per a una construcció expansiva del catalanisme. La idea perseverant d'afeblir la unitat espanyola a través de la construcció d'una unitat peninsular va disposar d'una massa crítica considerable, a l'esquerra i a la dreta, del panorama ideològic catalanista. Però, tal vegada, aquesta perseverança fou més notable entre els sectors conservadors. Prat planteja l'iberisme el 1906, el 1916, en plena Primera Guerra Mundial i abans de la intervenció portuguesa en el conflicte, però també Cambó fa costat a l'ideal ibèric i el referma el 1930, amb la incorporació de tot el Bloc Llatí i Llatinoamèrica.

¿Podia creure realment un polític tan sagaç com Cambó en la viabilitat d'aquest ideal i en la solidaritat portuguesa per dur-lo a terme? No és ara l'ocasió per a poder-ho valorar, però és un element a tenir en compte en les relacions entre Catalunya i Portugal al llarg del segle xx i en el paper que hi juga la recepció de Maragall en tot plegat. Un dels textos en aquest sentit més reveladors potser és el de Joaquim Pellicena, el qui va ser director de *La Veu de Catalunya*, sobre l'idea imperial de Prat de la Riba. S'inicia i acaba amb la invocació a Maragall i el seu «Himne Ibèric», a partir de la convicció –sens dubte, forçada– que Prat i el poeta maldaven per un mateix ideal. El més significatiu és el sentit (l'adjectiu) que ha de determinar aquest imperialisme: *espiritual*. Advoca, doncs, per una influència d'ordre moral sobre

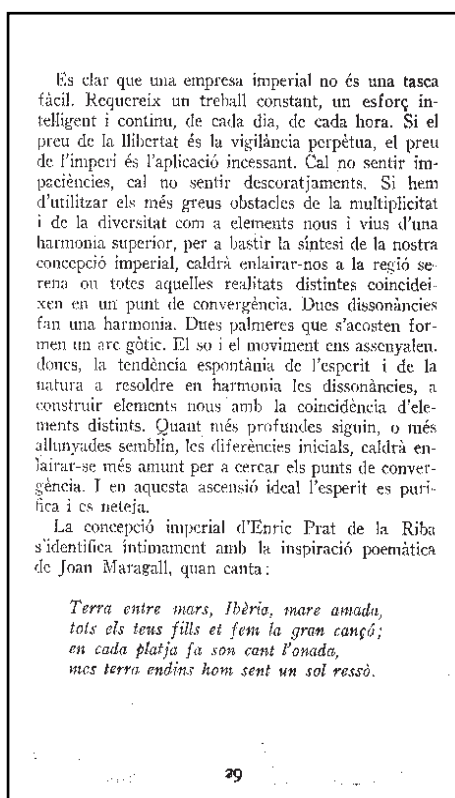
48 Sobre el context d'aquestes declaracions, cf. V. MARTÍNEZ-GIL, dins Fernando PESSOA, *Escrits sobre Catalunya i Ibèria*, Barcelona, L'Avenç, 2007, p. 117. Un dels textos antologats de Pessoa, «Ibèria i la desintegració d'Espanya» (p. 99-102) sembla ser una rèplica a les declaracions d'Unamuno.

49 J. FUSTER, *Papers d'exili. Assaigs, polèmiques i recensions (1950-1967)*, a cura de J. Ferrer i J. Pujadas, Barcelona, Curial, 1995; publicat originalment a *Pont Blau*, núm. 9, maig-juny de 1953.

individus i persones, entenent que l'actitud d'imperi ha de tenir capacitat de convivència i persuasió, i, per tant, desborda el marc polític convencional. No és, doncs, aquest imperialisme espiritual llunyà del que comentaven de Maristany i Pascoaes, potser el més legítim hereu del maragallià. En qualsevol cas, molt proper al que, des de Portugal, en aquells anys propugnava Fernando Pessoa com a imperialisme cultural. Un cop més, espiritual torna a qualificar un concepte que, vulgues o no vulgues, vol reprendre una consideració maragalliana.⁵⁰



Coberta de l'assaig de Joaquim Pellicena



L'«Himne Ibèric» de Maragall és presentat com a expressió poètica de l'imperialisme de Prat de la Riba

Molts dels preceptors de l'iberisme es declararan maragallians convictes. El més tenaç en l'apostolat lusitanista i iberista, sens dubte, va ser Ribera Rovira. Ara bé, el seu discret paper intel·lectual i professional i també, cal dir-ho, el seu funambulisme polític va minvar rellevància al seu projecte iberista. Tan-

⁵⁰ Joaquim PELLICENA, *El nostre imperialisme (la idea imperial de Prat de la Riba)*, Barcelona, Publicacions de la Joventut de la Lliga Regionalista, 1930. La tasca d'aquest imperialisme s'ha d'emmenar «península endins» on Barcelona prengui una funció de capital imperial. Tampoc, altre cop Maragall, no desestima l'ideal occità o neollatí: «És per això que Catalunya ha de cercar, amb la integració espiritual occitana, el contacte i el mode de col·laboració amb el sentit romà i hel·lènic de la cultura europea. I ha de cercar, també, l'estructura peninsular, ibèrica, i la seva normal projecció a l'altra banda de l'Atlàntic» (cit., p. 28). Heribert Barrera ha comentat aquests postulats iberistes de la Lliga i la seva resposta per part de Bofill i Mates en *L'altra concòrdia* (1930); cf. H. BARRERA, *Cambó, D'Ors y la conquesta moral de España*, Barcelona, Edhasa, 2003; sens dubte, és l'estudi més complet sobre les bases ideològiques i la seva traducció política d'aquest assalt «península endins» del catalanisme. Amb tot, el vessant estrictament culturalista d'aquest imperialisme espiritual que hem esmentat queda lògicament relegat pels avatars polítics.



mateix, hauríem d'afegir en aquest llistat altres noms per a esbossar-ne un dibuix, el resultat del qual, com veurem, no deixar de constatar les seves limitacions (i excentricitats). Joaquim Cases-Carbó serà un dels més persistents iberistes i maragallians. La campanya endegada per a la unitat peninsular pot servir de pedra de toc de l'opinió pública catalana sobre la proposta iberista i també dels escassos, però significatius, corresponents portuguesos.⁵¹ La referència a Ribera Rovira és constant i també sabem del seu tracte amb Unamuno.⁵² Amb els anys, Casas-Carbó manté fins al pintoresc els ideals ibèrics i neollatins, i tot sota l'esperit protector de sant Francesc d'Assís i Joan Maragall. Uns beatífics esperits, però, que no el priven de dedicar odes a Mussolini o Oliveira Salazar (i, tot això, en un llibre publicat el juny de 1936). De fet, ja parla d'Hispanitat, però encara no amb la rotunditat amb què, just passada la guerra civil, reivindicarà a *La hispanidad triunfante* (1939), un assaig en què l'iberisme troba el seu punt d'arribada en el *destino en lo universal* i que la censura franquista no va passar. Certament, un llastimós recorregut de la idealitat maragalliana.

Francesc Pujols es va reivindicar seguidor de les propostes iberistes de Cases-Carbó fins al punt de dedicar-li tota una monografia i a atorgar certa consistència ideològica al *patchwork* voluntariós del *Problema Peninsular*.⁵³ Pujols defensarà el paper hegemònic que ha de tenir la política catalana en l'espanyola, i assenyala que la principal missió és emmenar el catalanisme cap a l'imperialisme organitzador de la península ibèrica, perquè Cases-Carbó «no sols ha dedicat la seva vida i la seva obra a Ibèria, sinó ha fet que l'iberisme esdevingui fonamentalment català i catalanista».⁵⁴ Ho va dir de manera meridiana als anys trenta i va tornar-hi, a *Destino*, l'any 1954, modificant el motor transformador, Catalunya per Espanya, i situant Maragall com el profeta d'aquesta missió eixamplada *ad infinitum*:

Tres fuimos los discípulos de Juan Maragall, el profeta de la unión de España con Portugal y con las tierras del mediodía de Francia, que Vázquez de Mella, el profeta de la verdad política, como Menéndez Pelayo fue el de la verdad religiosa, llamó la Verdad geográfica, sin atreverse a profetizarla más que a medias, que, como con tanto ardor imperial son proclamadas actualmente, constituyen las tres verdades de los tres destinos que España tiene que realizar en el mundo, imponiéndose la religión, la política y la geografía que Maragall profetiza, de

51 D'aquesta campanya, autofinançada, en va publicar el recull: Joaquim CASES-CARBÓ, *El problema peninsular (1924-1932). Història d'una campanya epistolar a favor de l'autonomia de Catalunya i de la Unió d'Espanya amb Portugal, feta el gener, febrer i març de l'any 1924, en plena Dictadura Militar. Antecedents més o menys llunyans i perspectives més o menys pròximes. Un assaig de repertori de l'iberisme fet per J. C-C.*, Barcelona, Catalònia, 1933. A través de Fernando Maristany, es posa en contacte el 30 de gener de 1924 amb Teixeira de Pascoaes per fer-li arribar el *Problema Peninsular*, obra que ja havia intentat enviar a les autoritats de la República Portuguesa. Sabem que el març de 1936 va fer-li una visita a Amarante; cf. L. CAMEIRAO, *op. cit.* p. 66-68.

52 Unamuno va seguir mantenint contacte amb catalans de significada tendència iberista i que, a mitjan dels anys trenta, podríem qualificar ja de marginals en la política i en l'estètica, com és el cas de Ribera Rovira i de Casas-Carbó. El catedràtic de Salamanca escrivia: «Sr. Dn. I. L. Ribera-Rovira: Precisamente recibí su carta, mi querido amigo, el día en que me vino a ver nuestro común amigo Casas-Carbó, que pasaba por aquí con rumbo a nuestro Portugal. Venía lleno de sus fantasías mediterráneas para unir las fantasías atlánticas. Le hablé de mi última visita a Portugal, el verano pasado, y de cómo encontré aquello» (Salamanca, 17 de març de 1936). Carta editada per Antoni RIBERA, «Notes al marge d'un pròleg i dues lletres», *Antologia dels fets, les idees i els homes d'Occident*, núm. 7, novembre 1947, p. 47.

53 El plantejament inicial és ben aclaridor: «Nosaltres que, com és sabut de sobres, ens hem dedicat molt als estudis de l'hegemonia catalana en la política espanyola, que Catalunya ha exercit a Espanya des del començament del segle passat, tenim un interès capdal en fer ressaltar el diamant que En Cases-Carbó posa a l'anell imperial català, quan diu que potser la missió política més important de Catalunya és la de preparar Espanya per a la unió amb Portugal»; Francesc PUJOLS, *Un llibre estel de Joaquim Cases-Carbó: «El problema peninsular»*, Barcelona, Llibreria Catalònia, 1935, p.1.

54 F. PUJOLS, *op. cit.* p. 33. És interessant l'anàlisi de Pujols sobre l'iberisme que fa en un article dedicat a tres francescs: Francesc Cambó, Francesc Macià i Francisco Silvela. Assenyala, com he dit, la convergència de dues famílies ideològiques antagoniques en el projecte d'una intervenció política peninsular: «Pronto, muy pronto, Almirall y Prat de la Riba, uno antes y otro después, uno en el campo liberal y otro desde el campo conservador, encauzaron el catalanismo al imperialismo reorganizador de la estructura de la península ibérica»; F. PUJOLS, «Los tres franciscos», dins ID., *Artículos*, ed. d'Enric Cassany, Barcelona, Quaderns Crema, 1983, p. 55; publicat originalment a *Las Noticias*, 14 de setembre de 1933

todo lo que nosotros en su día, a no tardar, demostraremos la posibilidad de la realización, exponiendo los principios científicos en que se funda, hasta convertirla en necesidad histórica de los tiempos presente.⁵⁵

Per acabar en aquest recorregut més excèntric de la reivindicació iberista i maragalliana, esmento el cas d'Agustí Esclasans. Després de passar les penúries de la seva «depuració» en les presons franquistes, reinicia la seva tasca intel·lectual primer en castellà. Un dels seus primers ritmes d'aquest període és *Iberia Magna. Diario lírico de un poeta catalán por tierras de España*, (Barcelona, 1942). El 1947 dedica un assaig a Unamuno, el qual forma amb Maragall la parella de «los dos máximos pensadores completos que ha dado al mundo la Iberia Magna». En efecte, en parlar de tots dos, ha d'aparèixer l'ideal ibèric i Portugal. Esclasans defensa un iberisme literari, mentre que manté una distància prudential respecte a un iberisme marcadament polític. Fa responsable el nacionalisme portuguès del fracàs d'una «futura Iberia», un fet, segons ell, que ja Maragall i Unamuno van poder sagaçment entreveure.⁵⁶ Esclasans pretenia reprendre el relleu de l'iberisme maragallià sense que despertés cap mena d'incomoditat al règim franquista. La idealitat ibèrica persistia.⁵⁷

7. Uns amores maiores

Antoni Ribera Jordà (1920-2001) recull el testimoni del seu pare en les relacions lusocatalanes. Va ser el responsable de la revista *Antologia dels fets, les idees i els homes d'Occident* (1947-1948), publicació en què ja participa un altre nom significat de la lusofília catalana, Fèlix Cucurull. En la revista *Antologia* també col·laborava Delfí Dalmau Gener (1891-1965), qui sota el pseudònim de Poli Glot, s'encarregava d'articles de divulgació filològica i sociolingüística. Dalmau era el representant català a l'*Akademio de*

55 F. PUJOLS, «La obra orsiana» dins ID., *Artículos, op. cit.*, p. 165. Els tres deixebles de Maragall a què es refereix Pujols són ell mateix, Eugeni d'Ors i Josep Pijoan. Juan Vázquez de Mella va tenir una influència destacada en *l'Integralismo Lusitano* i, en concret, en el seu ideòleg: António Sardinha. Pessoa, en els seus textos sobre Ibèria l'esmenta, cf. V. MARTÍNEZ-GIL, dins F. PESSOA, *Escritos sobre Catalunya i Ibèria, op. cit.*, p. 119.

56 «Aquel íntimo iberismo, que en política no ha llegado a cuajar nunca, en literatura fue para él [Unamuno] la piedra de toque de la mutua comprensión y el punto de llegada de la futura Iberia Magna, en la que se den la mano, amorosamente, "todas las Españas", como decía Juan Maragall, otro iberista fundamental, hasta llegar a divisar, en las lejanías de un futuro más o menos inmediato, la mole de aquel gran imperio peninsular, soñado por ambos patriotas, vasco el uno, catalán el otro»; cf. Agustín ESCLASANS, *Miguel de Unamuno*, Buenos Aires, Editorial Juventud, 1947, p. 68. Més endavant: «Lusitania no quiso comprometerse en iberismos, tan vagos como los hispano-americanismos de la hora de los brindis de los banquetes conmemorativos. Portugal ha sido, y es hoy más que nunca, bajo la dirección de Carmona y Oliveira-Salazar, un pueblo de un nacionalismo incandescente, por amor a su propia salvación. Empezaba ya a serlo entonces, y Unamuno y Maragall se enfriaron poco a poco, hasta desistir. Pero la llama romántica de su noble "iberismo" dejó huellas bastante profundas en sus ensayos y artículos mutuos» (cit., p. 131). Esclasans situa l'iberisme d'Unamuno en unes coordenades epocals que ens acosten als plantejaments que hem fet sobre l'ideal ibèric maragallià. «Con esta especie de fatalidad ineluctable, el maestro Unamuno planteaba el eterno problema del iberismo dentro del hispanismo. Estaba convencido de que el fondo del pueblo español ha permanecido mucho más puro de lo que se cree, y esto lo confirman las investigaciones antropológicas. Celtas, fenicios, romanos, godos, árabes, fueron poco más que oleadas, tempestuosas si se quiere, pero que influyeron muy poco la "intra-historia" ibérica del país. En el fondo del hispánico de todas las edades, Unamuno descubría el íbero fundamental. Y así penetraba en el propio meollo de la raza no contaminada» (cit., p. 132). Especialment, recordo l'article i la carta nonata que Maragall va adreçar a Ortega Gasset; cf. J. CERDÀ, «Ibèria!, Ibèria!...», *op. cit.*, p. 18-20.

57 Tal com ha escrit Rafanell: «En la dedicatòria al primer llibre que treu quan l'han deixat anar [de la presó], Esclasans escriu "Más que un futuro imperio latino debe hablarse de un futuro imperio, mediterráneo y africano, de los pueblos iberos, presididos por la secular Hispania". En la Hispania imperial Catalunya havia de tenir veu i vot: "Sé propicia a la voz de Cataluña, / noble Castilla! ¡Que mis pies heridos, / al cruzar tus caminos, redescubran / los viejos ritmos de la Iberia Magna!". La capa de Maragall cobria molt, a la postguerra. Jaume Fabre dóna el testimoni d'un falangista que li va dir que Maragall va ser respectat pels "feixistes" perquè havia traduït obres d'autors alemanys. El que és segur és que Maragall servia per dir impunement, com fa Esclasans en l'epígraf d'un seu llibre de versos del 1943, coses rares: "La salvación de España no está en la monarquía, ni en la república, ni en el imperio. La verdadera y única solución de España está en la futura Confederación Ibérica (régimen presidencial)." Llegeixi's: una confederació hispano-lusa presidida pel general Franco. O pel *licenciado* Oliveira Salazar. Tant se val, ara que els dos dictadors s'estimaven dintre d'un bloc "Bloque Ibérico"; cf. August RAFANELL, *Notícies d'abans d'ahir*, Barcelona, Acontravent, 2011, p. 412.



Esperanto. A través d'aquest organisme es posen en contacte amb un xicot de Lisboa, esperantista entre altres moltes coses, que serà la corretja de transmissió més eficient entre la nostra cultura i la portuguesa en la segona meitat del segle xx: Manuel de Seabra, qui es va convertir en corresponsal a Lisboa de la segona (i immediata) revista impulsada per Antoni Ribera: *Occident* (1949-1950).⁵⁸

La publicació: *Neo. Cadernos literários* no disposa sinó d'un esment, escadusser i imperfecte, en les històries de les revistes culturals portugueses. En el repertori lusità oficiós de revistes literàries del segle xx, apareix el lloc de publicació, Lisboa, l'any, 1952, els seus directors, Manuel de Seabra, J. Felizardo Marques, Miguel Bruma i Henriques Tavares, i un descriptor: «Colaboração poética portuguesa e catalã». ⁵⁹ En la mateixa revista llegim les seves intencions: «os cadernos literários *Neo* publicarão alternativamente números só de colaboradores portugueses e números dedicados a literaturas estrangeiras».

El número 2 d'aquesta publicació, datat el desembre de 1952, duia per sots-títol: «numero dedicado à literatura catalã». En l'«Apresentação» d'aquest número signada per Manuel de Seabra s'intenta fer un resum de la història literària catalana amb una especial incidència en l'actualitat. L'esment d'autors és extensíssim i, evidentment, no hi falta Joan Maragall.⁶⁰ La figura que Seabra ressalta en l'acostament entre Portugal i Catalunya és la d'Ignasi Ribera-Rovira, «pai do nosso estimado amigo, o poeta Antoni Ribera». ⁶¹ Però és sobretot en la pàgina central de la revista on Maragall pren un relleu singular. Es tracta de les «mensagens dos escritores catalães aos escritores portugueses». ⁶² Es vol fer evident, doncs, la continuïtat de la labor lusòfila a Catalunya d'Ignasi Ribera a l'empara de la benedició de Maragall. No es parla d'iberisme, i sí d'uns evanescents «amores maiores» que estrañan el comiat que Joan Maragall va adreçar el 1906 en el «Prólech» a Ignasi Ribera. ⁶³

Més enllà, insisteixo, de l'explícita continuïtat en aquesta autocomanda, Maragall pren consideració

58 Ribera Rovira havia intercedit per a una assemblea d'Esperantistes Ibèrics; cf. L. CAMEIRÃO, *op. cit.*, p. 450. Pel que fa a la labor d'Antoni Ribera Jordà al front d'*Antologia i Occident*, cf. Joan SAMSÓ, *La cultura catalana: entre la clandestinitat i la represa pública (1939-1951)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, vol. II, p. 77-119; i en un to més testimonial: Josep FAULÍ, *L'interludi tràgic*, Barcelona, Edicions 62, 1981, p. 36-37 i p. 44-46.

59 Clara ROCHA, *Revistas literárias do século XX em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985, p. 662.

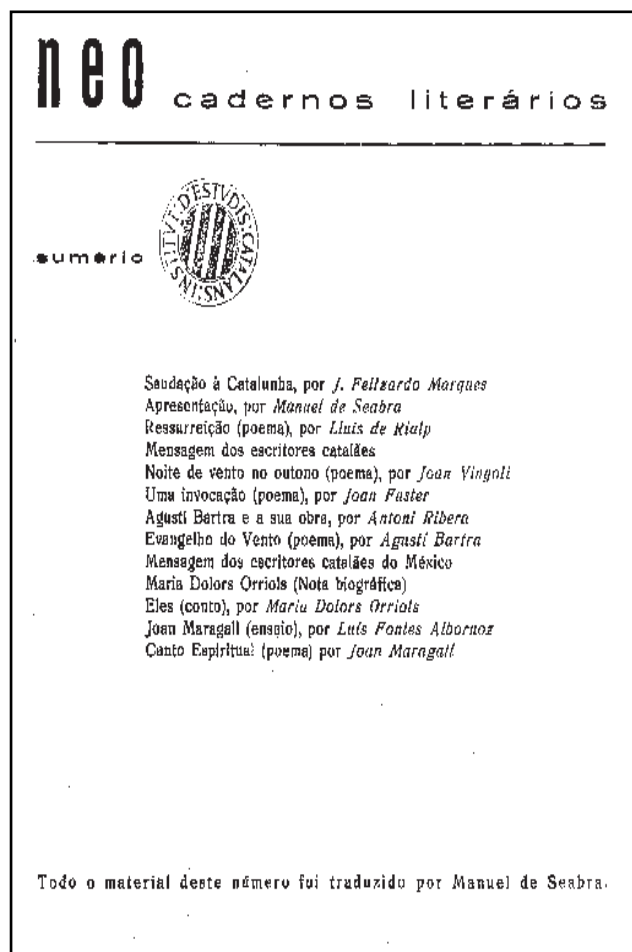
60 «[...] um dos maiores poetas deste periodo [Renascimento] foi também Joan Maragall, de quem se comemora este ano o 42º aniversário da sua morte».

61 Seabra esmenta tres noms que han estat el seu suport per a l'elaboració d'aquesta número: Antoni Ribera, M. Dolors Orriols i Antoni Roure Torrent. Val a dir que Roure Torrent, exiliat a Mèxic, va ser un dels promotors de *Galeuzca*, molt activa en aquell període a Mèxic i a Argentina, i que va impulsar el butlletí del mateix nom *Galeuzca. Galiza-Euzcadi-Catalunya*. Els apunts autobiogràfics de M. Dolors Orriols no donen cap informació precisa sobre la seva col·laboració en publicacions portugueses. No esmenta el número especial de *Neo* i sembla aliena a la seva inclusió en el recull de contes catalans que Seabra i Ribera, posteriorment, van organitzar: «Un dia vaig assabentar-me que havien seleccionat el conte "No hi ha res a fer", que forma part de *Cavalcades*, per traduir-lo al portuguès dins l'antologia *Os milhores contos catalanes [sic]*, de Manuel de Seabra, que reunia els vint-i-cinc millors contes editats en llengua catalana. Ben pocs se'n van assabentar»; cf. Maria Dolors ORRIOLS, *Escampar la boira*, Barcelona, Absis, 2003, p. 89.

62 En efecte, són dos missatges per separat: els catalans de l'interior, amb una nòmina extensa (quaranta-tres noms, amb alguna i significada aportació de l'exili, com Pau Casals; i, en un llistat a part, els de procedència valenciana). L'altre missatge amb un redactat diferenciat és fet per la comunitat catalana exiliada a Mèxic amb set noms. Per al llistat complet i, sobretot, la valoració de la iniciativa de Seabra, cf. V. MARTÍNEZ-GIL, «Cartes de Salvador Espriu a Vimala Devi i a Manuel de Seabra», *Els Marges*, núm. 76, 2005 p. 79-104.

63 «Y aquet jovenet, qu'ab son amor á uns y altres pot fer brollar amors més grans y transcendentals, benehit sí!»; J. MARAGALL, «Prólech», *Poesia & Prosa*, *op. cit.* p. 20. «Um dia Maragall abençoou um jovem iluminado que lhe levava um livro de versos catalães e portugueses. "Este jóvem –disse o poeta– que com o seu amor a uns e a outros pode fazer brotar amores maiores e transcidentes, seja bendito!" Aquele jóvem, Ignasi de L. Ribera-Rovira, seria o primeiro lusófilo da Catalunha e o descobridor da alma catalã aos portugueses. Que aquela bênção de Joan Maragall ainda nos acompanhe a todos e possa fazer nascer como ele queria, destes amores de uns e outros, uns "amores maiores"; cf. ANÓNIM, «Mensagens dos escritores catalães» *Neo*, núm. 2, 1952, s.p.

en un article (*Ensaio*) realitzat per Luis Fontes de Albornoz, on es glossa la figura del poeta i s'inclou una versió portuguesa de «Canto Espiritual», feta per Seabra segons ens ha confirmat ell mateix. Una dada que em sembla va passar per alt és la personalitat de l'autor d'aquest *ensaio* sobre Maragall. La desconeixien alguns participants en la publicació o els lectors que van aplaudir, des de la resistència antifranquista, l'apropament lusocatalà. Luis Fontes de Albornoz va ser un falangista de *primera hora*, organitzador de la cèl·lula barcelonina, juntament amb Robert Bassas o Luys Santamarina, amic personal –o això sempre va dir—de José Antonio Primo de Rivera, a qui va acompanyar en la seva primera visita com a cap de la falange a Barcelona l'any 1933. De fet, el treball sobre Maragall no era inèdit: havia estat publicat a *La Vanguardia Española* el 20 de desembre de 1943 en ocasió de l'aniversari de la mort del poeta. ¿Com i per què és inclòs l'article d'un significat falangista en una revista de caràcter catalanista i que compta amb l'adhesió de desafectes, ultratjats i perseguits pel règim? El valor literari o crític de l'escrit, certament, no ho justifica. Tampoc no ho justificaria una suposada pressió del salazarisme per tal de compensar, amb la inclusió d'un falangista, la irreprimible tendència opositora. Fontes de Albornoz (com el seu camarada Santamarina) no comptaven prou o gens en l'oficialitat franquista per a figurar com a contrapès.



Sumari del núm. 2 de *Neo* dedicat íntegrament a la cultura catalana



canto espiritual

*Se o mundo é já tão belo, Senhor, se o olhamos
co'a vossa paz dentro do nosso olhar,
que mais nos podes dar numa outra vida?*

*Por isso sou tão zeloso dos olhos e do rosto
e do corpo que me deste, Senhor, e do coração
que bate sempre... e temo tanto a morte!*

*Com que outros sentidos me fareis ver então
este céu azul para lá destas montanhas,
e o mar imenso e o sol brilhando alto?
Dá-me nestes sentidos a eterna paz
e não quero outro céu do que este céu azul.
Quem, em algum momento disse: «Para lá
a não ser a quem lhe traz a morte?»
não sei, Senhor; eu, que quereria
fazer parar tantos momentos cada dia
para fazê-los sempre eternos no meu peito!...
Ou será que esta «fé eterna» é já a morte?
Os meus trabalhos, a vida, que seriam?
Além da sombra única do tempo que passa,
a ilusão do distante e do que é perto,
e a conta do muito, e o pouco, e o demasiado,
enganador, porque tudo é já ludo?*

*Vale sempre a pena! Seja como for
este mundo tão diverso, tão extenso, tão temporal;
esta terra com tudo o que aqui vive,
é a minha pátria, Senhor; e não poderia
ser também uma pátria celestial?
Sou homem e é humana a minha medida
por tudo quanto possa crer e esperar;
se a minha fé e a minha esperança estão aqui
será isso uma culpa mais além?
Mais além vejo o céu e as estrelas,
e mesmo aí eu queria ser sempre homem;
se fizeste as coisas tão belas aos meus olhos,
se fizeste os meus olhos, os meus sentidos para elas
porque encobri-las buscando uma outra vida?
Se para mim, como este não haverá nenhum!
Já sei que és, Senhor, mas onde estás, quem sabe?
Tudo o que vejo assemelha-te a mim...
Deixa-me acreditar, pois, que estou aqui.
E quando vier a hora do temor
em que se fechem estes olhos humanos,
abre-me Senhor, outros bem maiores
para contemplar a tua face imensa.
Seja para mim a morte um outro nascimento!*

poema de joan maragall

El «Canto Espiritual», segons la versió de Manuel de Sebra, que acompanyava l'assaig de Fontes de Albornoz

Seabra i Ribera són al darrere de l'antologia de narrativa *Os melhores contos catalães* de l'any 1954 la qual, juntament amb la revista *Neo*, va tenir un impacte en el context cultural català.⁶⁴ Com un miratge, la literatura catalana era traduïda en una llengua, el portuguès, i, per dir-ho com Fuster, es tractava «d'alguna cosa més», «de profundes possibilitats polítiques». I, certament, aquesta direcció apunta a l'ideal maragallià.⁶⁵ Si tenim en compte que, anys abans, el 1949, un poeta com João Cabral de Melo havia també traduït al portuguès per a una (rellevant) revista brasilera un nombre important i molt qualificat de poetes catalans, sense, que nosaltres sapiguem, deixar cap rastre en la cultura resistencial d'aleshores, no deixa de reflectir la sobrevaloració política de la iniciativa de Ribera i Seabra.⁶⁶

No és sobrer que, en un episodi com el que intento relatar, faci una valoració de la (poca) fortuna que ha tingut en la historiografia catalana de la segona meitat del segle xx una figura com Antoni Ribera Jordà.⁶⁷ També, com va passar amb el seu pare, la seva notorietat en l'entorn cultural català es va anar desdibuixant al llarg dels anys, esborrant-se, segurament, en els topants extemporanis del submarinisme i la ufologia. Manuel de Sebra ha persistit i persisteix en el seu paper de mitjancer entre les dues cultures. Especialment interessant va ser el període de la Revolució dels Clavells en què va dirigir una col·lecció de poesia per a l'Editora Futura de Lisboa. Els seus interessos es van centrar en l'actualitat poètica i política d'aquells convulsos anys. Amb tot, quan presenta al públic portuguès la novíssima poesia catalana, ha de fer esment i traduir un fragment de Maragall:

Com a sua teoria da palavra viva, Joan Maragall, pertence à primeira geração do modernismo catalão, ultrapassadas as restrições de tipo sentimental que a Renascença impusera. Para Maragall, a poesia consiste «em dizer as coisas tal como jorram, quando jorra, em estado de graça». Veio, assim, libertar a poesia dando mais ênfase ao expresso do que à forma. Um vitalista, que interpretou tão completamente o carácter prático do seu povo:

64 L'antologia es va publicar a Portugal Editora de Lisboa i dins la col·lecció «Antologias Universais». Duia un *Prefácio* d'Antoni Ribera en què fa un repàs succint de la història de la literatura catalana i on no hi manca l'esment de Maragall. Les traduccions al portuguès van ser a càrrec de Manuel de Seabra. La incidència de *Neo* és analitzada per Albert MANENT, *La represa. Memòria personal, crònica d'una generació (1946-1956)*, Barcelona, Edicions 62, 2008, p. 159.

65 Fuster va conèixer personalment Antoni Ribera. Sabia, doncs, de primera mà la trajectòria lusòfila familiar. En un article publicat a *Pont Blau* (març de 1955), titulat «Contistes catalans en portuguès», fa una ponderació de la iniciativa, de la seva tradició i del seu pervenir: «El llibre d'Antoni Ribera, a més de posar una primera pedra per al camí que tant ens urgeix [les traduccions d'autors catalans], ve a reprendre les relacions culturals entre els dos pobles perifèrics i paral·lels de la Península. Ribera continua, així, una tradició familiar. El seu pare, Ignasi de L. Ribera i Rovira, fou un intel·ligent lusitanòfil, a qui devem notables estudis sobre les lletres i les arts a Portugal, i diverses traduccions de poetes i prosistes del país germà. Antoni Ribera ha tingut en la seua tasca un col·laborador exemplar: Manuel de Seabra. No és, aquesta antologia, la primera mostra literària de l'entusiasme de l'escriptor portuguès per les nostres coses. En la revista "Neo" havia publicat algunes traduccions de poetes catalans, i fins i tot n'havia dedicat un número monogràfic a la nostra literatura [...] analitzada a fons la qüestió, es tracta d'alguna cosa més, potser més important i tot, que una antologia i una traducció: es tracta d'un lligam inicial, de restablir una amistat de profundes possibilitats polítiques, d'acostar-nos, en fi, catalans i portuguesos, en la mútua coneixença d'esperit i ambicions»; cf. J. FUSTER, *Papers d'exili. Assaigs, polèmiques i recensions (1950-1967)*, a cura de J. Ferrer i J. Pujadas, Barcelona, Curial, 1995. p. 174-175.

66 João CABRAL DE MELO, «Quinze poetes catalães», *Revista Brasileira de Poesia*, núm. VI, febrer de 1949, p. 29-43. Hi ha una petita nota introductòria on Cabral de Melo esmenta conjuntament Verdaguer i Maragall dels quals, afirma, «estiveram sempre condicionados pelo deslumbramento dessa voz ressuscitada, ao mesmo tempo que perjudicados por uma concepção demasiado romântica da literatura e dos fenômenos da linguagem» (cit., p. 29). Els poetes traduïts (amb la versió original acarada) són: M. Manent, J. Oliver, T. Garcés, R. Leveroni, B. Rosselló-Pòrcel, J. Teixidor, S. Espriu, J. Vinyoli, J. Romeu, J. Palau, J. Barat, J. Perucho, J. Triadó, J. Sarsanedas i J. Cots. Recordo que el cònsul de Brasil a Barcelona, Cabral de Melo, va ser, a banda d'un activíssim impulsor de l'avantguarda catalana (Joan Brossa o Antoni Tàpies), un gran admirador de Carles Riba, que també va traduir a les pàgines d'*Ariel*, núm. 16, abril de 1948, p. 40.

67 Només cal fer una ullada a l'*Enciclopèdia catalana* on es destaca, i de manera molt sumària, el seu paper de pioner del submarinisme i de la ufologia a Catalunya per advertir-ne la distorsió. Cap esment, per exemple, a *Antologia* (1947-1948) o *Occident* (1949-1950), publicacions que, al costat d'*Ariel* o *Poesia*, van representar l'escassa i meritòria presència de revistes a l'interior més fosc de la història catalana del segle xx.



Home só i és humana ma mesura
 per tot quan puga creure i esperar:
 si ma fe i ma esperança aqui s'atura,
 m'en fareu una culpa més enllà?

(Sou homem e humana é a minha medida
 por tudo quanto possa esperar e crer:
 se a minha fé e esperança aqui se ficam,
 será isso uma culpa lá no Além?)

Foi o porta-voz profundo da burguesia universalista (e racionalista) que, como no resto da Europa, dominou também a Catalunya. Com a sua morte, em 1911, uma nova geração, que já começara a manifestar-se alguns anos antes, surge com Josep M. López-Picó, Guerau de Liost e Josep Carner.⁶⁸

8. Un breu escoli: António de Macedo

Per intentar completar l'enfilall de noms i obres que relacionen Portugal amb Maragall, esmento António de Macedo (1931), una de les personalitats més heterodoxes de la cultura portuguesa del segle XX. Tal vegada, un dels àmbits en què aquest autor és més reconegut és el de la cinematografia.⁶⁹ Arquitecte de formació, amb l'escultor Carlos Cama i amb Manuel de Seabra va fundar l'editorial Clube Bibliográfico Editex on van publicar escriptors portuguesos i també un català que vivia en aquells moments a Lisboa –començament de la dècada dels seixanta–, Fèlix Cucurull. Entre 1960 i 1961, Macedo redactarà l'assaig *Da essência da liberdade. Ensaio antropológico a partir da poesia de Fèlix Cucurull*, obra que no es va publicar a Editex que ja havia fet fallida, sinó a Sociedade de Expansão Cultural, una de les editorials de referència d'assaig filosòfic. El mateix António de Macedo ha volgut situar-se en una tradició filosòfica inequívocament portuguesa. S'ha reivindicat deixeble de José Marinha, el qual havia tingut per mestre Leonardo Coimbra, el filòsof del *saudosismo*. L'assaig de Macedo no és, ni pretén ser-ho, una lectura de Cucurull: més aviat, i amb el pretext de la seva obra, vol establir unes bases d'una antropologia filosòfica. Sigui com sigui, i a banda de Cucurull i l'antropologia, porto a col·lació aquest treball perquè hi és citat Maragall i traduït un fragment del seu «Cant Espiritual». La voluntat de transcendir més enllà, la *sede humana*, troba una expressió precisa en Maragall qui albirava –segons Macedo– el més enllà com una prolongació de la vida humana, corporal.⁷⁰

68 Manuel de SEABRA, *Antologia da novíssima poesia catalã*, Lisboa, ed. Futura, 1974, p. 14-15

69 Un dels seus films més celebrats és *Princípio da Sabedoria* (1975), rodat en plena eferescència revolucionària. Està basat en contes de Pere Calders, els quals havien estat traduïts al portuguès per Manuel de Seabra.

70 «Um grande poeta mediterrânico, o catalão Joan Maragall, que haveria de ter tão grande importância na formação cultural e cultural de Cucurull, condensa profundamente, num poema escrito um ano antes da sua morte ("Cant Espiritual", 1910), aquele pagânico desejo de que a vida do além seja um renovado prolongamento desta vida, uma repetição se possível sublimizada, redentora, dos actos corporais que criaram o nosso amor ou nosso ódio, o nosso pensar ou o nosso ócio, a nossa dor ou a nossa bem-aventurança: a nossa vida múltipla, perseguida e perseguidora. Será isso uma maneira de se tentar esgotar ao oráculo a sua indecifrabildade? Insistir no mito de que o *além* é uma repetição (purificada ou agravada, não importa) do *aquém*? "Se o mundo já é tão formoso, Senhor, se se contempla / com a vossa paz dentro do nosso olhar, / que mais nos podeis dar

La referència de Macedo pot semblar la més desplaçada respecte a les que he anat introduint. L'esment de Maragall no passa per la reivindicació d'una cultura marginalitzada ni d'un ideal ibèric, sinó que recau de ple en el mèrit intrínsec de l'obra del poeta. Amb tot, Macedo, un dels representants més conspicus de la continuïtat espiritualista, intuïtiva, del pensament filosòfic portuguès en l'actualitat, retroba Maragall en aquest entorn d'una espiritualitat heterodoxa, en la persistència del «mito de que o *além* és uma repetição (purificada ou agravada, não importa) do *aquém*».

Conclusions

Des de Portugal s'ha dit que Pascoaes va rebre de catalans i de Catalunya un important impacte que es va traslladar en la seva obra. El poeta que, del fet de ser portuguès, en volia fer un art, va trobar a Catalunya unes plataformes que quotidianitzaven la literatura, les arts o una determinada consciència nacional. Arran d'aquesta descoberta, l'art de ser portuguès (o català) s'amplia, amb vocació imperial, en un art ibèric.

Ja fa uns anys, Joaquim Sala-Sanahuja va parlar de Maragall i d'Ors en les elucubracions sobre l'imperi cultural portuguès de Fernando Pessoa.⁷¹ A hores d'ara, per l'edició i documentació editada de l'obra pessoana, podem arribar a acostar-nos amb més convicció a aquesta hipòtesi. Pessoa mai va esmentar Maragall, sí, en canvi, Ors. Però la idealitat maragalliana era en els postulats de Pascoaes (i en els d'Ors), els quals van tenir el seu efecte en tota l'opinió pública portuguesa i, en concret, també en Pessoa. L'imperialisme espiritual pretenia fer d'aquell *art de ser* (català, portuguès: ibèric) un model universal.

L'iberisme o, concretament, l'iberisme catalanista pot titllar-se a la vista dels seus resultats d'inoperatiu, desactivitat per la omnipresent centralització de l'estat espanyol o la indiferència portuguesa, pura utopia. Amb tot, aquesta persistència de la idealitat imperial maragalliana que ha perseverat i persevera traspasant el Pirineu o «península endins» ha de fer-nos reflexionar. En la dialèctica d'igualtat / desigualtat és on les formes d'identitat col·lectiva han desenvolupat la seva funció, entre l'universalisme i l'individualisme. Aquest utopisme exogen va captivar en bona mesura les figures del relat de relacions lusocatalanes del segle xx en contextos i tradicions ideològiques, com he intentat mostrar, ben diversos.

L'ascendència de la literatura portuguesa en la catalana contemporània és, en efecte, limitada. Els autors, obres i mitjancers que han pogut disposar d'un espai en la cultura catalana del segle xx acostumen a tenir una influència més aviat escassa. Tot i això, i a resultes d'aquesta limitació d'actors en la relació entre ambdues cultures, es perfilen de manera molt nítida unes tendències o interessos que s'han anat perpetuant. Maragall va ser l'exemple d'un lirisme reivindicat des de la seva radicalitat. El cercle Maristany o el *saudosismo* de Pascoaes van maldar per una recerca universal (n'hem dit transnacional) de lirisme, a la vegada que buscaven un lirisme ibèric (fonamentalment català i portuguès) en les deus més ancestrals. Des d'allò més individual, *saudade* (o enyor), fer-se universals.

numa outra vida? // Por isso sou tão cioso dos olhos o do rosto / e do corpo que me haveis dado, Senhor, e do coração / que em mim se move sempre... e temo tanto a morte! / Com que outros sentidos me fareis ver / este céu azul por cima das montanhas / e o mar imenso e o sol que alto brilha?»; cf. António de MACEDO, *Da essência da libertação. Ensaio antropológico a partir da poesia de Félix Cucurull*, Lisboa, Imprensa nacional-Casa da Moeda, 2002, p. 128. Aquest fragment es troba en el § 61 titulat: «O Significado dos rituais funerários, pagãos e cristãos». També hi ha esments a Maragall als § 48 i 63.

⁷¹ Joaquim SALA-SANAHUJA, «L'amic català: Maragall i d'Ors en la configuració del pensament de Fernando Pessoa», dins *Aspectes actuals de l'obra de Fernando Pessoa*, Barcelona, Fundació «La Caixa», 1988, p. 83-96.



Aquests postulats tenen evidentment una deriva estètica en què la recepció de Maragall hi juga un paper important. No crec que hi hagi hagut massa casos en què un reconegut poeta estranger, Pascoaes, hagi publicat a les pàgines d'un diari, *La Vanguardia*, recomanacions per on ha de d'anar la poesia catalana i exhortant el recordatori de Maragall. Es podria interpretar aquesta reivindicació lírica com un *continuum* finisecular, modernista, una opció passadista. Va ser el mateix Maragall que, encisat per un *fado*, va voler definir el seu efecte entre el sentimentalisme i la plasticitat. En el moviment pendular d'aquest dos pols, podem interpretar el moviment dels diversos registres poètics post-simbolistes. Certament, a Catalunya, la recerca de l'objectivitat, la dels «fanáticos plasticistas» que en va dir Montoliu, disposava de l'hegemonia; fins i tot, s'havien fet seu un paisatge, el Mediterrani. Els lírics (i lusòfils), per la seva banda, reivindicaven l'universalisme del sentiment i advocaven per la conciliació del Pirineu amb la mar antiga. Més enllà de la valoració dels resultats de les seves propostes, la idoneïtat del seu paper de contrapès, és de justícia inscriure'ls en el relat d'aquells anys i en el de la modernitat. I, pel que fa a Maragall, són una peça estimable per a l'enteniment de la recepció de l'obra del poeta.

Rebut el 23 de maig de 2012
Acceptat el 18 de juny de 2012



RAMON FARRÉS

Universitat Autònoma de Barcelona

L'OBRA DE MARAGALL TRADUÏDA A L'ALEMANY¹

Resum:

L'obra de Joan Maragall no s'entendria sense la influència decisiva que va exercir sobre ell la literatura alemanya, de Goethe a Nietzsche. Però aquest interès del poeta català per la cultura germànica, contra el que es podria esperar, no ha donat com a resultat una recepció equivalent de la seva obra en l'àmbit cultural alemany. Passats cent anys de la seva mort, tan sols un grapat de poemes seus han estat recollits en versió alemanya en antologies i publicacions esparses. En aquest article s'estudien aquestes versions situant-les en el seu respectiu context històric i analitzant-les des del punt de vista de les estratègies de traducció aplicades pels diversos traductors, amb els seus encerts i les seves febleses.

Paraules clau: Joan Maragall — traduccions a l'alemany — estratègies de traducció

Abstract:

Joan Maragall's work would not be understood without the decisive influence that German literature, from Goethe to Nietzsche, exerted on him. But the Catalan poet's interest for the German culture, contrary to what might be expected, has not resulted in an equivalent reception of his work in the German cultural sphere. One hundred years after his death, only a handful of his poems have been translated into German and included in anthologies and scattered publications. This paper studies these versions while placing them in their historical context, analyzing them from the perspective of the strategies applied by the different translators and pointing out their strengths and their weaknesses.

Key words: Joan Maragall — Translations into German — Translation strategies

1. Introducció

De tothom és sabut que l'obra de Joan Maragall no seria el que és sense la influència decisiva de la literatura alemanya, de Goethe a Nietzsche passant per Novalis. D'entrada semblaria que aquest fet, per torna, hagués hagut de facilitar a les seves pròpies creacions l'accés al domini lingüístic germànic. Així ho hauria pogut fer preveure la traducció a l'alemany de «La vaca cega» que va publicar Eberhard Vogel a la revista *Cataluña* pel febrer de 1912, tot just tres mesos després de la mort del poeta. I així ho pensava en tot cas Rudolf Grossmann quan el 1923, a la seva introducció a l'antologia *Katalanische Lyrik der Gegenwart* [«Poesia catalana actual»] –que s'iniciava precisament amb Maragall–, escrivia: «Dieser nordische Einschlag seines Wesens ist es wohl auch, der dem Deutschen viele seiner Dichtungen so vertraut, so deutsch klingen lässt».² Avui, gairebé un segle després, podem dir rotundament que aquesta previsió no s'ha complert: a diferència d'altres grans noms del cànon poètic català, com Jordi de Sant Jordi, Ausiàs March, Jacint Verdaguer, Carles Riba, J. V. Foix, Salvador Espriu, Vicent Andrés Estellés, Joan Brossa, Miquel Martí i Pol, Maria Mercè Marçal, Joan Margarit o Pere Gimferrer, encara

1 Aquest article s'inscriu en el Grup d'Estudi de la Traducció Catalana Contemporània (GETCC), 2009, SGR 1294, reconegut i finançat per l'Agència de Gestió i Ajuts Universitaris de la Generalitat de Catalunya, i en el projecte *La traducción en el sistema literario catalán: exilio, genero e ideologia (1939-2000)* (FF12010-19851-C02-01), finançat pel Ministerio de Ciencia e Innovación.

2 [«Aquest accent nòrdic de la seva personalitat és segurament el que fa que, per a un alemany, molts dels seus poemes sonin tan familiars, tan alemanys»].

és l'hora que es publiqui en llengua alemanya un sol volum, unitari o antològic, que tingui com a autor Joan Maragall, per molt paradoxal que pugui semblar.

Això no vol dir, és clar, que Maragall sigui un complet desconegut en l'àmbit germànic. De fet, la primera antologia de poesia catalana publicada en alemany al segle xx, l'esmentada *Katalanische Lyrik der Gegenwart* de Rudolf Grossmann, editada l'any 1923 a Hamburg, anava encapçalada, com he dit, pel poeta barceloní, i el mateix succeïa amb l'antologia immediatament posterior, si bé publicada gairebé cinquanta anys més tard, *Katalanische Lyrik im zwanzigsten Jahrhundert* [«Poesia catalana del segle xx»], a càrrec de Johannes Höslé i Antoni Pous, que es va editar a Mainz l'any 1970. El recull de Grossmann s'iniciava amb dotze poemes de Maragall, entre els quals la majoria dels més emblemàtics («L'ametller», «La fageda d'en Jordà», «La vaca cega», «L'oda infinita», «Cant espiritual»), i la de Höslé i Pous arrencava amb quatre creacions més del poeta, entre les quals l'extensa «Oda nova a Barcelona», la qual cosa minimitza l'aparent diferència de pes de l'obra maragalliana entre una i l'altra. A més, els antòlegs coincidien en les seves respectives introduccions a presentar Maragall com el gran renovador de la poesia catalana al tombant dels segles xix i xx i el primer representant de la modernitat poètica a Catalunya.

Però aquesta doble carta de presentació no va propiciar, com s'hauria pogut esperar i desitjar, l'interès per Maragall com a autor individual i la seva consolidació en el sistema literari alemany. Tot el que s'ha publicat més tard d'ell en la llengua de Goethe no passa de ser anecdòtic i motivat per raons més aviat extraliteràries. Així, l'any 1976, el músic alemany amb arrels catalanes Bernat Rövenstrunk va publicar un *Cançoner català* amb composicions pròpies per a veu i guitarra fetes a partir de poemes d'autors catalans, i en donava una traducció a l'alemany. Entre elles hi ha el poema de Maragall «*Nodreix l'amor...*». De manera semblant, el volum *Romania cantat*, publicat a Tübingen l'any 1980, recull cançons de tot l'àmbit romànic amb les seves traduccions a l'alemany acompanyades del comentari d'un expert. Una de les peces escollides és la sardana «L'Empordà», d'Enric Morera, amb lletra de Maragall, que Günther Haensch va traduir i comentar per a aquest volum. Finalment, en la versió alemanya del llibre *Paisatges de Catalunya*, que la Generalitat va encarregar a Joaquim Molas l'any 1990, trobem onze composicions de Maragall en versió alemanya de Walter i Christa Heim.

Això és tot el que va poder recollir Ferran Robles i Sabater a la seva minuciosa *Bibliografia de la literatura catalana en versió alemanya*, de l'any 2005, pel que fa a traduccions de Maragall en l'àmbit germànic (la seva totalitat textos en vers; el repertori no recull ni un sol text en prosa de Maragall traduït a l'alemany).³ I tampoc, que jo sàpiga, s'ha traduït res més del 2005 ençà. L'únic que hi podem afegir és l'existència de dues versions alemanyes més del «Cant espiritual» conservades a l'Arxiu Joan Maragall: una d'Eustaquio Barjau i Erika Schwartz, i una altra d'Ana María Schlüter Rodés. Totes dues han estat publicades al web *Visat* del PEN català, dedicat a la traducció del i cap al català. Una nota (no signada, però que podria ser de Pere Maragall, que és qui escriu el text de presentació sobre el poeta a *Visat*) ens aclareix, respecte a la primera, el que segueix: «A l'inici dels anys 1970 es va fer un congrés a Madrid sobre relacions entre literatura espanyola i alemanya, que organitzava Hans Juretschke i la Görresgesellschaft. Va ser en aquella ocasió que Hans Juretschke va demanar a Eustaquio Barjau i Erika Schwarz la traducció d'alguns poemes». Pel que fa a la segona, la mateixa Ana María Schlüter Rodés la va fer arribar a la Fundació Joan Maragall a través d'una carta datada el 4 d'agost de 2003,

3 A l'obra de Robles no hi consta la traducció de «La vaca cega» d'Eberhard Vogel esmentada abans, de la qual he conegut l'existència gràcies a l'article de Lluís Quintana al número monogràfic de la revista *Catalonia*.



en la qual afirmava: «Hace algunos años lo traduje [el «Cant espiritual»] al alemán, y un músico incluso le puso música».

Si ajuntem totes les versions disponibles a l'alemany de poemes maragallians, trobem que hi ha un total de vint-i-set composicions traduïdes: nou pertanyen al llibre *Poesies* («L'oda infinita», la tercera part de «Festeig vora la mar Cantàbrica», «Conjugal», «Paternal», Els poemes d'I a IV del cicle «Pirinenques» i «La vaca cega»); quatre a *Visions & Cants* («Joan Garí», «Després de la tempestat», «L'ànima de les flors» i «Oda a Espanya»); dues a *Les disperses* («L'ametller» i «Els núvols de Nadal»), sis a *Enllà* (els cinc poemes de «Vistes al mar» i «Les muntanyes»); tres a *Seqüències* («La fageda d'en Jordà», «Oda nova a Barcelona» i «Cant espiritual»); i tres més que no van ser recollides en cap dels volums originals publicats per Maragall («Bosc de Vallvidrera», «L'Empordà» i «*Nodreix l'amor...*»). Els únics poemes «repetits», és a dir, amb més d'una versió en les diverses publicacions, són «La vaca cega» i «La fageda d'en Jordà» (amb dues versions diferents cadascuna) i «Cant espiritual» (amb un total de quatre versions diferents). Tot comptat i debatut, un conjunt prou variat i extens per poder fer-ne un volum antològic, si no fos que les traduccions presenten també diferències massa importants, tal com veurem tot seguit.

1. «Die blinde Kuh» d'Eberhard Vogel

L'hispanista i catalanòfil alemany Eberhard Vogel, autor del primer diccionari modern alemany-català i català-alemany (Berlín, 1912), té el mèrit d'haver estat el primer traductor de Maragall a la llengua de Goethe, si bé aquest mèrit es redueix a la versió de «La vaca cega» que publicà al número 226 del setmanari *Cataluña*, el 3 de febrer de 1912, com a homenatge explícit al poeta, que havia mort tres mesos abans.⁴ Igual que l'original, la versió de Vogel està escrita en decasíl·labs sense rima, amb una única irregularitat: el v. 5, que suma onze síl·labes. Aquesta mínima desviació del model, en un poema de vint-i-tres versos, no tindria cap mena d'importància en qualsevol altre cas —el mateix Maragall es permet llicències d'aquesta mena no en aquest, però sí en molts altres poemes—, però aquí no deixa de sorprendre, perquè per un altre costat la fidelitat de Vogel al model mètric de Maragall és tan gran que pràcticament en tots els versos posa l'accent interior principal al mateix lloc que ho fa l'original. Així, si els primers quatre versos de «La vaca cega» accentuen la quarta síl·laba, els primers quatre de «Die blinde Kuh» fan el mateix; si en els versos que van del 5 al 13 Maragall desplaça l'accent principal a la síl·laba 6, Vogel el segueix obedientment (amb l'excepció del vers 5, a causa de la síl·laba de més que té); el v. 14 torna a accentuar la quarta, tant en l'original com en la traducció; el 15 la sisena en tots dos casos; el 16 i el 17 —súmmum del mimetisme!— poden interpretar-se, en l'original i en la traducció, tant amb l'accent principal a la quarta com a la sexta, i així fins al final. En un sol cas Vogel canvia l'ordre de dos versos respecte a l'original: en lloc de «i se'n torna / orfe de llum, sota del sol que crema, / vacil·lant pels camins inoblidables», Vogel diu: «und sie / Wankt rückwärts auf dem fussvertrauten Steig / Die Glut hindurch, die ihr kein Licht mehr spendet».⁵ Doncs bé, fins i tot en aquest cas Vogel estructura l'accen-

4 La versió alemanya del poema, titulada «Die blinde Kuh», anava acompanyada d'una nota que deia: «El gran amigo de Cataluña, el Dr. Vogel, de Aquisgran, nos honra destinando á nuestra revista la traducción alemana que en homenaje á la memoria de Maragall ha escrito de la tan conocida poesía "La Vaca cega". Agradecemos mucho la atención del doctor Vogel y con nosotros todos los catalanes de corazón estimarán en lo que vale la fineza de este homenaje».

5 [«I ella / recula vacil·lant pel camí familiar als seus peus / a través de l'ardor del dia, que ja no li regala llum»]. En aquest exemple es percep un diferència formal que Vogel introdueix a les seves versions, igual que farà Grossmann uns anys més tard: la majúscula a l'inici de cada vers, més habitual en alemany que en català, i gairebé obligada a l'època en què van ser fetes aquestes traduccions. En canvi, de les traduccions més modernes, l'única que opta per les majúscules inicials és la del «Cant espiritual» d'Ana Maria Schlüter Rodés.

tuació interna dels versos segons els de Maragall, és a dir, el 21 de la traducció com el 22 de l'original, i a la inversa. Aquesta és la prova definitiva que Vogel no va treballar l'estructura rítmica tenint el poema com a unitat (aleshores trobaríem una versió alemanya composta de decasíl·labs, alguns accentuats a la quarta i altres a la sisena síl·laba, però amb una distribució diferent de l'original), sinó vers per vers.

Pel que fa al contingut, la traducció segueix fidelment el text de Maragall, amb petites desviacions degudes sens dubte a la necessitat de fer quadrar el decasíl·lab. Així, al v. 13, quan, després d'explicar com les companyes de la vaca tresquen a lloure pels cingles i pels prats, Maragall conclou: «Ella cauria», Vogel hi afegeix un matís, que pot inferir-se del context, però que no queda explicat en l'original: «fiel' sie tödlich» [«ella cauria mortalment»]. Les altres desviacions del sentit estricte de l'original que conté el text alemany són menys cridaneres i entren dintre del que és normal en una traducció, més encara si és poètica. D'errors pròpiament dits no n'hi ha cap, si bé és discutible la interpretació que fa del sintagma «pels camins inoblidables», al vers ja comentat abans, per «auf dem Fussvertrauten Steig» [«pel camí familiar als seus peus»]. Aquí Maragall sembla apel·lar més –o si més no també– a un record nostàlgic de dies millors, que no pas al record pràctic del camí que ha de seguir. Finalment cal fer notar que, si bé en conjunt la versió de Vogel funciona prou bé com a poema independent en alemany, hi ha algun vers de dicció una mica forçada que traeix la lluita del traductor per fer casar el sentit i l'estructura mètrica.

2. Les versions de Rudolf Gossmann

El primer Maragall al qual va tenir veritable accés el públic lector alemany –atès que la versió de «La vaca cega» de Vogel es va publicar en una revista catalana– és el més sensual i vitalista, el que exalta la natura («L'ametller» és el poema que inicia la selecció de Grossmann a *Katalanische Lyrik der Gegenwart*), l'observa i la interpreta en la distància («Després de la tempestat», «Els núvols de Nadal», «L'ànima de les flors»), s'hi submergeix fins al punt de confondre-s'hi («La fageda d'en Jordà», «Les muntanyes»), o l'entrellaça amb l'experiència amorosa (la tercera part de «Festeig vora la mar cantàbrica», «Conjugal»); és també el Maragall que es planteja la transcendència a partir d'aquest món sensorial («L'oda infinita», «Cant espiritual»), i encara el que sap veure igualment el costat més tenebrós de l'existència («La vaca cega», «Joan Garí»).⁶ Ni rastre en canvi del Maragall no diguem ja polític, sinó fins i tot compromès socialment. Per motius que desconeixem, Grossmann va voler que el lector alemany ignorés aquesta faceta del nostre autor. De fet, en la introducció a l'antologia, Grossmann afirma: «Dem neuen dichterischen Katalanismus die Wege gewiesen zu haben, der sich von dem politischen Katalanismus heute so himmelweit unterscheidet, dies ist das Verdienst Joan Maragalls».⁷ I quan fa referència breument al seu vessant d'articulista, el presenta com un teòric i crític d'art, sense cap al·lusió tampoc als seus escrits més compromesos amb la realitat politico-social. L'única explicació que se m'acut és que a Grossmann, hispanista de formació, simplement no li agradava «el catalanisme polític», i per aquest motiu l'obviava en Maragall, a qui admirava com a poeta.

6 Per acabar de completar el repertori de traduccions maragallianes degudes a Grossmann, cal afegir a aquesta llista els quatre últims versos del poema «Nuvial», que l'antòleg cita a la seva introducció, traduïts en decasíl·labs i amb rima. Això podria fer pensar que tenia també aquest poema traduït (i potser d'altres), però al final no el va incloure a l'antologia per qüestions d'espai. Es tracta, però, d'una hipòtesi sense cap base documental.

7 [«El mèrit de Joan Maragall és haver assenyalat el camí al nou catalanisme poètic, que es diferencia avui tan radicalment del catalanisme polític»].



Pel que fa a les seves traduccions, Grossmann opta, igual que Vogel, per respectar al màxim l'aspecte formal dels poemes de Maragall. Ja «L'ametller», el poema que obre la selecció, és traduït no tan sols en heptasil·labs, com l'original, sinó fins i tot accentuant les mateixes sil·labes (la tercera i la setena de cada vers),⁸ i, cosa encara més sorprenent i meritòria, calcant l'esquema de rimes del poema de Maragall: ABCBDEED. Això l'obliga, és clar, a ser bastant més inexacte en la reproducció de les imatges del poema. Així, el v. 4, «dies ha que t'he delit!», es converteix en la versió de Grossmann en «Heut erfüllter, alter Traum!» (literalment «vell somni avui acomplert!»), que permet fer-li rimar «Traum» («somni») amb «Mandelbaum» («ametller»), situat al final del segon vers. Es tracta certament d'una traducció molt lliure, però, si ho analitzem bé, el sentit profund no varia: una cosa que s'ha delit molt temps és un somni, l'acompliment del qual en el present del poema queda palès en el conjunt de la composició. En qualsevol cas, la versió de Grossmann transmet molt bé l'alegria exaltada per l'anunci de la primavera del poema de Maragall, i ho fa amb els mateixos recursos mètrics que l'original. Del que no hi ha dubte és que funciona com a poema en alemany, que de ben segur és el que buscava el traductor.

El mateix es pot dir de les versions de «La vaca cega», «Cant espiritual» i «Els núvols de Nadal»: del primer, Grossmann en fa una versió tota ella en decasil·labs però sense rima, com l'original; del segon, igualment una en decasil·labs de cap a cap i calcant exactament les rimes del poema de Maragall, tot i que són molt irregulars; i en el tercer reproduïx l'alternança de decasil·labs i hexasil·labs de l'original i en calca també l'estructura de rimes. També en el ritme segueix en tots tres casos els models maragallians, alternant l'accent interior dels decasil·labs en la quarta i la sisena sil·laba (sense arribar, però, al mimetisme accentual vers per vers que trobàvem en Vogel), i aconsegueix així de nou versions que es llegeixen indubtablement com a poemes alemanys. Els canvis que aquest rigor formal l'obliga a fer no modifiquen substancialment el sentit, i Grossmann demostra molt enginy a l'hora de buscar alternatives en alemany que encaixin en l'esquema mètric de l'original. Així, el primer vers de «La vaca cega», «Topant de cap en una i altra soca», es converteix en «Die Hörner hie und da an Bäume stossend», és a dir, «Les banyes topant aquí i allà amb els arbres».⁹ O, en el cas del «Cant espiritual», els versos finals, «I quan vingui aquella hora de temença / en què s'acluquin aquests ulls humans, / obriu-me'n, Senyor, uns altres de més grans / per contemplar la vostra faç immensa. / Sia'm la mort una major naixença!», passen a dir «Und willst du, dass die Stunde naherücke, / Wo ich der Welt mich nimmer freuen kann, / Gib, Herr, dass ich mit grössern Augen dann / Mich an der Hoheit deiner Stirn entzücke. / Zu neuem Werden sei der Tod die Brücke!»,¹⁰ on «Brücke» («pont») rima amb «entzücke» («embadaleixi») i amb «naherücke» («s'acosti»). I encara un exemple d'«Els núvols de Nadal»: els v. 9-11, «Tenebres de Nadal, no sou tenebres; / més hi veig en vosaltres / que no en un dia clar», queden en la versió de Grossmann com segueix: «Der Weihnachtswolken Dunkel ist kein Dunkel – / Der Tag, den ihr erleuchtet, / Strahlt heller als zuvor!».¹¹ És a dir: «La foscor dels núvols de Nadal no és foscor: / el dia que vosaltres il·lumineu / és més clar que no abans!».

8 De fet, Maragall no manté aquest patró rítmic al v. 2, «veig un ametller florit», mentre que Grossmann no fa cap excepció.

9 La versió de Vogel d'aquest vers és més literal, però menys reeixida des del punt de vista de l'alemany: «Bald hier bald dort den Kopf an Stämmen stossend» [«Ara aquí ara allà topant de cap en troncs»].

10 [«I quan vulguis que s'acosti l'hora / en què ja no pugui fruit del món, / concedeix-me, Senyor, que llavors amb uns ulls més grans / m'embadaleixi amb la grandesa del teu front. / Sigui la mort el pont a un nou esdevenir!»]. En la versió alemanya, com es veu, i a diferència de l'original, Déu es tractat de tu, perquè és la forma habitual en la tradició d'aquesta cultura. En això coincideixen les quatre versions alemanyes existents del «Cant espiritual».

11 Grossmann utilitza aquí el guió llarg típic de l'alemany per marcar una pausa, equivalent a un punt-i-coma (que és el que trobem al poema de Maragall) o a dos punts.

Cal dir, però, que a l'hora de reproduir la forma dels textos originals, Grossmann és més estricte amb la rima que no pas amb la isosil·làbia. Així, a les versions de «La fageda d'en Jordà», «Després de la tempestat» i «Conjugal», que són escrits tots ells en decasíl·labs, Grossmann alterna versos de vuit, nou, deu i onze síl·labes, amb la qual cosa el ritme és també més irregular. En canvi, fins en aquests poemes conserva estrictament la mateixa estructura de rimes que a l'original. En el cas de «L'ànima de les flors», la combinació de decasíl·labs i hexasíl·labs de l'original dóna pas en la traducció a l'alternança de versos llargs de nou, deu i onze síl·labes, i versos curts de només quatre síl·labes, mentre que les rimes segueixen també el mateix patró que l'original. Un cas semblant és el de la tercera part de «Festeig vora la mar cantàbrica», que en l'original combina versos d'onze i de set síl·labes, mentre que la traducció presenta d'una banda versos de nou, deu i onze síl·labes, i de l'altra versos de sis, set i vuit síl·labes. L'estructura de rimes, però, és idèntica. Els heptasíl·labs de «Joan Garí» i de «L'oda infinita» s'alternen en la versió de Grossmann amb hexasíl·labs i octosíl·labs, mentre que, pel que fa al primer, manté la rima assonant dels versos parells fins i tot en un cas en què Maragall se la salta, i pel que fa al segon reproduceix fidelment l'estructura ABAAB, CDCCD, etc. Pel que fa a «Les muntanyes», la versió alemanya manté la primera tirada d'heptasíl·labs –excepte l'últim vers, que en la traducció té nou síl·labes–, mentre que la segona tirada de decasíl·labs es torna un altre cop més irregular en la versió de Grossmann, amb versos de nou, deu i onze síl·labes. Això sí, l'estructura de rimes, especialment complexa i variada en aquest cas, és pràcticament calcada de l'original.

També en aquests poemes observem que Grossmann es veu obligat sovint a reproduir el contingut de manera bastant lliure, per tal de fer quadrar els versos amb la relativa isosil·làbia i sobretot amb la rima. Així, a «La fageda d'en Jordà», els versos «El caminant, quan entra en aquest lloc, / comença a caminar-hi a poc a poc» han estat traduïts de la manera següent: «Der Wanderer, wenn er den Ort betritt, / Blickt staunend um sich und hemmt den Schritt» [«El caminant, quan entra en aquest lloc, / mira sorprès al seu voltant i frena el pas»]. Si el primer l'ha pogut reproduir de manera literal, en el segon hi ha hagut d'afegir la idea de «mirar sorprès al seu voltant», per tal d'acabar d'omplir el vers (fixem-nos que la versió catalana expressa amb moltes paraules una idea molt simple, a causa de la perífrasi «començar a caminar» i l'expressió adverbial «a poc a poc»). Però aquest exemple manifesta molt clarament la cura amb què Grossmann «versiona», atès que aquesta idea («mirar sorprès al seu voltant»), encara que no explícita, sí que és implícita en el poema de Maragall (que afirma al v. 4 d'aquest lloc que és «com mai cap més n'hagis trobat al món»). A «L'ànima de les flors», allà on Maragall fa dir a les dues flors arrencades que troba al mig del camí: «mes ara nostre brill el poeta encanta» (v. 11), Grossmann tradueix molt lliurement: «Wir fügten dem Dichter ein Reis zum Kranze» [«Hem afegit un ramell a la corona del poeta»], per fer rimar «Kranze» («corona») amb «Pflanze» («planta») de dos versos abans, tal com Maragall fa rimar «encanta» amb «planta».

Més discutible, en canvi, és la traducció del final de «L'oda infinita»: «I sabré si en lo que penses, / –oh poeta extasiat!– / hi ha un ressò de les cadences / de l'aucell d'ales immenses / que nia en l'eternitat». La versió, altra vegada molt lliure, de Grossmann, diu: «Dann wird ihm der Dichter erscheinen / Im wallenden Priesterkleid, / Ein Kündiger jenes Einen, / der rastlos zu den Seinen / Spricht aus der Ewigkeit».¹² Aquí, a banda de convertir el poeta en sacerdot, es perd la imponent imatge de «l'aucell d'ales immenses» i se l'assimila de manera massa clara, a parer meu, amb la divinitat. Aquest és un dels pocs casos en què es podria pensar que Grossmann ha traït l'esperit de Maragall traduït amb

12 [«Llavors se li apareixerà el poeta / amb túnica onejant de sacerdot, / un coneixedor d'Aquell / que parla als seus / sense descans des de l'eternitat»].



massa llibertat. I ja que hem entrat en el capítol d'objeccions, a «L'oda infinita» mateix, però a la primera estrofa, trobem un cas més aviat excepcional de traducció forçada. Després de reproduir gairebé literalment els dos primers versos, «Tinc una oda començada / que no puc acabar mai», «Ich hab eine Ode begonnen, / Die ich nie vollenden kann» [«He començat una oda / que no puc completar mai»], la lleugeresa musical dels tres versos següents de Maragall, «dia i nit me l'ha dictada / tot quant canta en la ventada, / tot quan brilla per l'espai», queda notablement malmesa en la traducció: «Tag und Nacht sind die Bronnen – / Die Winde und aller Sonnen / Atome schaffen daran» [«Dia i nit en són les fonts; / els vents i els àtoms / de tots els sols hi contribueixen»]. Aquí la versió de Grossmann, més que traduir la sensualitat de Maragall, sembla que tradueixi la poesia cosmogònica d'un Lucreci.

I acabem amb l'apartat, brevíssim, d'errors: de fet només n'hi ha un, tot i que important, a la traducció del «Cant espiritual», que ja ha estat assenyalat, però no explicat, per Àxel Sanjosé. Cap al final del poema (v. 38-40), Grossmann confon la segona persona del plural, «sou», referida a Déu, per una primera persona del singular, de manera que allà on Maragall diu «Ja ho sé que sou, Senyor; pro on sou, qui ho sap?», ell tradueix: «Herr, dass ich bin, das weiss ich; doch nicht, wo!» [«Senyor, que sóc, ja ho sé; però no on!»]. I una mica més avall, en lloc de dir «Deixeu-me creure, doncs, que sou aquí», el text alemany diu: «Lass... / Mich glauben drum, dass ich hienieden sei» [«Deixa'm... / creure doncs que sóc en aquesta terra»].¹³ Això desvirtua completament aquesta última part del poema i invalida doncs en bona part aquesta traducció del «Cant espiritual». (Tanmateix no comparteixo el sever judici de Sanjosé, que diu que la versió de Grossmann d'aquest poema «sembla un tractat de casuística neobarroca»).

3. Les traduccions de Hösle i Pous

Johannes Hösle i Antoni Pous, a la seva antologia *Katalanische Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts*, de 1970, presenten al públic alemany una imatge radicalment diferent de Maragall respecte a la que li havia ofert Grossmann prop de mig segle abans. Ho deixen molt clar ja en la introducció de l'antologia: «Bei unserer Auswahl ging es darum, die politische Entwicklung Kataloniens im Spiegel seiner Dichtung zu zeigen».¹⁴ I a continuació relacionen cada un dels quatre poemes triats amb algun aspecte de la realitat historicopolítica del moment: «Paternal» es fa eco dels primers atemptats anarquistes, que signifiquen la fi de la tranquil·litat i la seguretat per a la burgesia catalana; «Oda a Espanya» reflecteix la insatisfacció dels catalans amb la política colonial espanyola després del desastre de 1898; «Oda nova a Barcelona» recull la situació de caos viscuda arran de la Setmana Tràgica de 1909; i fins i tot el «Cant espiritual» –l'únic poema coincident amb la selecció de Grossmann–, tot i que representa, segons els antologadors, «el component franciscà de Maragall», és vist també com un testimoni del debat que Maragall va mantenir amb les ideologies del segle XIX, en concret amb l'idealisme romàntic de Goethe. Gairebé es podria pensar que, ja que Grossmann no havia volgut saber res del Maragall polític, Hösle i Pous van optar per donar-ne una ració doble («No vols caldo? Dues tasses!»).

De tota manera, això no ens ha d'estranyar gens si tenim en compte el context temporal i geogràfic en què va sorgir aquesta antologia: els ambients universitaris alemanys en plena ebullició a finals dels seixanta. De fet, Pous i Hösle, joves professors tots dos de l'Institut de Filologia Romànica de la

¹³ És probable que a aquesta confusió hi contribuís el «só», com a variant de «sóc», que Maragall utilitza al v. 28 d'aquest mateix poema.

¹⁴ [«La nostra tria té per objectiu mostrar el desenvolupament polític de Catalunya en el mirall de la seva poesia»]: evidentment, es refereixen a la poesia de Maragall.

Universitat de Tübingen, van començar a planejar *Katalanische Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts* a començaments de l'any 1968, just abans de les revoltes estudiantils del maig d'aquell any, que a Alemanya no van pas ser menys intenses que a França. Aquell aire de revolta va facilitar d'una banda que el món universitari alemany s'interessés per la situació de la cultura catalana, víctima de la repressió franquista, i en contrapartida que qualsevol intent de donar a conèixer la literatura catalana a Alemanya hagués de passar necessàriament per la seva contextualització política.¹⁵

També pel que fa als criteris utilitzats a l'hora de traduir els poemes, les versions de Höhle i Pous difereixen granment de les de Grossmann: «Bei den Übertragungen war größtmögliche Texttreue oberstes Gebot, auf die metrische Struktur und die Reimschemata der Originale wurde verzichtet. Die Übersetzer hoffen trotzdem, daß der Ton der Dichtung wenigstens annähernd getroffen ist». És a dir: «Per a les traduccions el criteri principal ha estat la fidelitat al text, i s'ha renunciat a reproduir l'estructura mètrica i els esquemes de la rima dels originals. Malgrat això, els traductors esperen haver encertat, si més no aproximadament, el to de la poesia». Això s'explica en part pel fet que, a diferència de l'antologia de Grossmann, la de Pous i Höhle és bilingüe, de manera que el lector disposava de la versió original i podia comprovar-ne –si l'interessava– la forma i l'estructura. La traducció, en aquests casos, funciona més com una ajuda per poder entendre l'original, que no pas com un poema independent en la llengua d'arribada, com era el cas de les versions de Grossmann. La qual cosa no vol dir, tanmateix, que les traduccions de Pous i Höhle siguin grises i prosaiques, com passa de vegades amb les versions de poesia acarades a l'original. I és que cal matisar l'afirmació dels mateixos traductors quan diuen que han «renunciat a reproduir l'estructura mètrica i els esquemes de la rima». Això és veritat sense cap mena de dubte pel que fa a la rima, completament absent en les versions alemanyes, però en canvi es percep la voluntat de reproduir fins allà on sigui possible, i sense forçar mai el contingut, la cadència rítmica de l'original. No de la manera mimètica que trobàvem a les versions de Grossmann, però sí de manera aproximada, per tal que les traduccions conservin part de la musicalitat dels poemes maragallians.

Cal dir, en aquest sentit, que els poemes triats per Pous i Höhle no presenten una isosil·làbia estricta, amb l'excepció del «Cant espiritual», que com ja s'ha vist es compon de principi a final de decasíl·labs. «Paternal» combina versos de sis, vuit, deu i dotze síl·labes, l'«Oda a Espanya» de quatre, nou, deu i dotze, i a l'«Oda nova a Barcelona» hi trobem versos de cinc, sis, nou, deu, onze i dotze síl·labes. Una varietat semblant, encara una mica més laxa, la trobem en les versions alemanyes, incloent-hi la del «Cant espiritual». Però que no es tracta de versos blancs, pensats únicament per reproduir el sentit, sense tenir en compte qüestions de ritme i de musicalitat, ho demostra, per exemple, que al v. 24 del «Cant espiritual», «tan divers, tan extens, tan temporal», els traductors hagin optat per canviar l'ordre dels adjectius, «so weit, vergänglich und verschieden» (literalment: «tan ample, fugaç i divers»). D'aquesta manera aconseguen reproduir el sentit i alhora construir un octosíl·lab perfecte amb accents a la segona, quarta i vuitena síl·laba. O bé, al mateix poema, que hagin alterat la distribució dels significats a l'interior dels versos 7-10, per aconseguir una cadència més musical en la traducció: allà on Maragall diu «Amb quins altres sentits me'l fareu veure / aquest cel blau damunt de les muntanyes, / i el mar immens, i el sol que pertot brilla?», Höhle i Pous tradueixen «Mit welchen neuen Sinnen willst du mir diesen blauen Himmel / über dem Gebirge zeigen, das unbegrenzte Meer / und die Sonne, die an jedem Orte scheint?» (és a dir, «Amb quins nous sentits em vols mostrar aquest cel blau / damunt la serralada, el mar il·limitat / i el sol que brilla en tot indret?»). Com veiem, l'objectiu dels traductors

15 Pel que fa a les circumstàncies en què va sorgir l'antologia de Pous i Höhle, vg. el capítol corresponent del meu llibre *Antoni Pous. L'obra essencial*.



no podia ser merament donar una traducció-crossa, per tal que el lector sabés què diu cada vers de l'original. És més, quan poden, els traductors no s'estan de reproduir justament «l'estructura mètrica de l'original», si bé sense la rima. El final de «Paternal» n'és un bon exemple: el poema de Maragall acaba dient «se mira an ell, – se mira an ella, / i riu bàrbarament», i la versió alemanya conclou «es schaut auf ihn – es schaut auf sie, / und lacht wie ein Barbar» [«el mira a ell – la mira a ella, / i riu com un bàrbar»]. El canvi de «bàrbarament» per «wie ein Barbar» permet mantenir l'estructura d'octosíl·lab + hexasíl·lab, que s'hauria perdut si haguessin traduït al peu de la lletra «bàrbarament» per «barbarisch».

Malgrat els exemples citats, però, i alguns altres que hi podríem afegir, en les traduccions de Pous i Höhle la transmissió del sentit predomina clarament per sobre les característiques formals. Això fa que es puguin ajustar molt més del que ho feia Grossmann a la literalitat dels poemes maragallians i que amb prou feines hi trobem desviacions interpretatives del sentit original. La màxima llibertat que es permeten és traduir, al v. 19 de l'«Oda a Espanya», «tràgica duies – a mort els fills» per «in tragischer Verblendung gibst du dem Tod die Söhne» [«en tràgic engegament dónes els fills a la mort»], qui sap si per poder transformar l'estructura rítmica de 4+4 síl·labes de l'original en una de 6+6. I no s'hi detecta ni un sol error de comprensió, ni cap equivalència que traïxi el sentit de l'original. L'única anomalia en aquest aspecte, no sé si atribuïble als traductors o més aviat a l'editor, és la desaparició, en la versió de l'«Oda nova a Barcelona», dels guions que marquen el diàleg entre el poeta i la ciutat, cosa que dificulta en un primer moment la comprensió del poema, si bé el context general, per poc que el lector alemany estigui atent, deixa clar que aquí hi ha dues veus que es responen.

4. El «Geistliches Lied» d'Erika Schwarz i Eustaquio Barjau

La traductora d'origen austríac, però establerta a Madrid, Erika Schwarz, desapareguda l'any 2007, i el filòleg Eustaquio Barjau, reconegut per les seves versions de Novalis, Rilke, Benn i altres al castellà, van dur a terme durant la dècada dels setanta del segle xx una versió del «Cant espiritual» de Maragall, segons sembla, arran d'un congrés sobre les relacions entre la literatura germànica i la literatura hispànica. Tot i això, no es tracta simplement, com es podria pensar, d'una traducció destinada a fer entendre el poema de Maragall als congressistes sense coneixements de català. Al contrari, el «Geistliches Lied» de Schwarz i Barjau és una versió molt elaborada, escrita tota ella en decasíl·labs amb accent a la quarta o la sisena síl·laba, com el poema original, si bé, a diferència de la traducció de Grossmann, renuncia a reproduir-ne la rima.

Per fer encaixar el contingut del poema en aquest patró mètric, els traductors van permetre's algunes llibertats. La primera i més cridanera de totes és l'addició de dos versos. Efectivament, si el poema de Maragall té quaranta-cinc versos, la traducció de Schwarz i Barjau en té quaranta-set. Concretament, la segona estrofa passa de tres a quatre versos, i la tercera de cinc a sis. Vegem-ho en detall. La segona estrofa del poema de Maragall diu: «Perxò estic tan gelós dels ulls i el rostre, / i el cos que m'heu donat, Senyor, i el cor / que s'hi mou sempre... / i temo tant la mort!». En la versió que comentem, això es transforma en: «D'rum hüte ich so sehr bedacht mein Auge, / das Gesicht und den Leib, die mir gegeben, / und das pochende Herz in meiner Brust – / und habe vor dem Tod so grosse Angst!». Que retraduint literalment donaria: «Per això guardo amb tanta cura el meu ull, / el rostre i el cos que m'han estat donats, / i el cor que batega al meu pit... / i tinc tanta por de la mort!». És a dir, el contingut dels tres versos de Maragall ha estat redistribuït en els quatre de la traducció, amb variacions mínimes que no afecten el sentit global de l'estrofa.

Una cosa molt semblant es repeteix en els tres primers versos de la tercera estrofa, que en la versió de Maragall diuen: «Amb quins altres sentits me'l fareu veure / aquest cel blau damunt de les muntanyes, / i el mar immens, i el sol que pertot brilla?». També aquí la versió de Schwarz i Barjau s'expandeix en un vers més: «Mit welchen and'ren Sinnen wirst Du mich / den blauen Himmelsbogen sehen lassen, / welcher sich hoch über den Bergen wölbt, / das weite Meer, den hellen Sonnenstrahl?». O sigui: «Amb quins altres sentits em faràs / veure la volta blava del cel / que s'arqueja per sobre les muntanyes, / l'ample mar, el clar raig del sol?».

Un segon recurs que utilitzen els autors d'aquesta versió per encaixar el contingut dels versos en el decasíl·lab, és l'elisió de determinades vocals febles, cosa que els permet reduir el nombre de síl·labes. En tenim dos exemples en els versos suara citats: «D'rum» en lloc de *Darum* i «and'ren» en lloc d'*anderen*. I n'hi ha bastants més al llarg del poema. Cal dir que es tracta d'un recurs habitual en la poesia clàssica alemanya, basat en una pronunciació popular d'aquestes paraules, i que per tant no sobta especialment el lector de la traducció, a banda que el mateix Maragall també fa una cosa semblant en casos com «Perxò». Tanmateix, en algun moment puntual les elisions de Schwarz i Barjau sí que donen al text un aire forçat, més que res perquè no són les que es fan habitualment parlant. El cas més clar d'això és, a parer meu, l'últim vers del poema, «Sia'm la mort una major naixença», que ha estat traduït, de manera pràcticament literal: «Sei mir der Tod eine höh're Geburt!». Però així com el «Sia'm» de Maragall reflecteix una dicció real, encara que sigui arcaica, no es pot dir el mateix del «höh're» (per *höhere*) de la traducció, i això fa que aquest últim vers del poema traduït soni una mica estrany i perdi per tant una part de la força de l'original.

Finalment, el tercer recurs de Schwarz i Barjau per aconseguir fer quadrar decasíl·lab rere decasíl·lab és, com no podria ser d'altra manera, la traducció lliure. Vegem-ne un parell d'exemples. Allà on Maragall diu: «aquesta terra, amb tot lo que s'hi cria, / és ma pàtria, Senyor: i no podria / ésser també una pàtria celestial?» (v. 25-27), la versió alemanya tradueix: «diese Erde samt allem, was drauf wächst / ist meine Heimat, Herr, und könnt' sie nicht / mein Himmel sein, mein Paradies auf Erden?» (v. 27-29). Mentre que els dos primers versos reproduïxen el sentit dels de Maragall de manera pràcticament literal (tret que en lloc de «s'hi cria» l'alemany diu «hi creix»), al tercer vers la versió de Schwarz i Barjau diu, si la retraduïm: «ser el meu cel, el meu paradís a la terra?». La formulació canvia molt, encara que el sentit de fons sigui el mateix. En canvi, cinc versos més avall, allà on Maragall diu: «Més enllà veig el cel i les estrelles, / i encara allí voldria ésser-hi hom», en la versió alemanya llegim: «Jenseits seh' ich den Himmel und die Sterne, / und auch dort oben möchten wir gern sein». El primer vers torna a ser pràcticament literal (només ha calgut l'elisió «seh'», per *sehe*, perquè quadrés el decasíl·lab), però el segon diu, retraduït: «i també allà dalt ens agradaria ser-hi». Aquí es perd una idea important del text de Maragall: el desig de continuar sent humà en el més enllà.

Es tracta, però, d'un cas aïllat, com ho és també el caràcter forçat de l'últim vers que he comentat abans. En general, la traducció de Schwarz i Barjau aconsegueix admirablement reproduir la mètrica de l'original tot i cenyir-se molt al sentit del text, i el resultat és una traducció que funciona molt bé com a poema alemany.



5. Una versió de «Nodreix l'amor...» per ser cantada

Sis anys després de la publicació de les versions maragallianes d'Antoni Pous i Johannes Hösle a *Katalanische Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts*, Bernat Rövenstrunk donava a conèixer el seu *Cançoner català / Katalanisches Liederbuch*, coeditat per una editorial alemanya i una altra de catalana, que inclou trenta-dues composicions per a veu i guitarra basades en poemes catalans que van des dels inicis (Ramon Llull, Jordi de Sant Jordi, Ausiàs March...) fins a l'actualitat del moment (J. V. Foix, Pere Quart, Salvador Espriu...). Els textos poètics estan publicats al peu de les partitures, perquè es puguin cantar, i l'autor de les composicions hi va afegir una traducció pròpia a l'alemany just a sota del text català, «per donar-la a conèixer al meu país», tal com diu en el pròleg. Tot i això, encara que no ho digui explícitament, aquestes versions alemanyes també es poden cantar amb la mateixa música: de fet, quan hi ha una divergència sil·làbica entre els dos textos, l'autor ho té en compte a la partitura i dona dues opcions: «les notes amb el pal i els lligats "a dalt" són els del text català i els "de sota" es refereixen al text alemany». Rövenstrunk ens aclareix també: «He preferit en la traducció alemanya la forma sense rima per a una gran part de les poesies i assegurar la fidelitat del sentit amb el text original. Tan sols en alguna poesia característica en la seva rima s'ha respectat l'original».

Un dels poemes triats és, com ja s'ha dit, la composició de Maragall sense títol que comença «Nodreix l'amor...», escrita en decasíl·labs i amb rima ABAB, CDCD, ABAB. En la versió alemanya de Rövenstrunk, només cinc dels dotze versos es poden comptar com a decasíl·labs; la resta oscil·len entre les vuit, nou, onze i dotze síl·labes. Tot i això, es nota que el traductor s'ha esforçat per cenyir els versos al màxim a l'esquema sil·làbic de l'original, sens dubte per evitar tant com pogués haver d'afegir o treure notes en la versió alemanya, cosa que tanmateix es veu obligat a fer en molts casos. El segon vers, que es repeteix de nou al final del poema, és un bon exemple d'aquest esforç de Rövenstrunk per cenyir-se a les deu síl·labes: «i així treurà meravellosa flor»¹⁶ ha estat traduït ben literalment com «so spriesst solch' wunderbare Blum' hervor»; però fixem-nos que, per aconseguir que el vers alemany fos un decasíl·lab, ha hagut de fer dues elisions, marcades en el text per dos apòstrofs: sense aquestes elisions –una, la de «solch'», bastant habitual i doncs totalment acceptable per al lector alemany, però l'altra, la de «Blum'», bastant més forçada– el vers tindria dotze síl·labes. O encara, al vers 4, «que no et vinga per via del dolor», Rövenstruck tradueix «die niemals kommen auf der Schmerzensbahn» [«que mai no vénen per la via del dolor»], on l'afegit del «mai» («niemals») s'ha d'atribuir també a la necessitat de completar el decasíl·lab.

Pel que fa al contingut, la traducció se cenyeix molt a l'original, i les poques desviacions que hi trobem les podríem qualificar d'intensitat: «No esperis altre do que el de tes llàgrimes» (v. 5) ha estat intensificat en «Erhoff' keine andre Gabe als die Tränenflut», és a dir, «No esperis cap altre do que el devessall de llàgrimes», mentre que «i el bes més dolç te'l daren els zefirs» (v. 8) ha estat rebaixat en «den süssesten Kuss gibt dir ein Zephirhauch», és a dir, «el bes més dolç te'l dona una alenada de zèfir». Hi ha també una interpretació discutible als v. 9-10: «Mai seria l'aimada en sa presència / com és ara en la teva adoració». Rövenstruck tradueix: «Nie sei dir die Geliebte so gegenwärtig / wie jetzt in deiner Bewunderung», és a dir, «No et sigui mai l'estimada tan present / com ara en la teva admiració». En els versos de Maragall no sembla tractar-se del fet que l'«aimada» sigui més o menys present, sinó que guanyi en qualitats en la imaginació de l'amant quan és absent.

¹⁶ En realitat el vers de Maragall diu «aixís», però Rövenstruck dona «així», suposo que per una correcció de l'edició de la qual va treure el poema, que és, segons consta a la bibliografia: *Poesies*. Barcelona, Edimar, 1947. Cal suposar que pel mateix motiu el text de Rövenstruck dona «menysprea», en lloc de «menyspreua», al v. 3.

6. «Das Empordà»

Quatre anys després del *Cançoner català* de Bernat Rövenstrunck es publicava a Tübingen el volum doble *Romania cantat* en homenatge al romanista i dialectòleg Gerhard Rohlfs amb motiu del seu vuitanta-cinquè aniversari. L'obra du el subtítol «Lieder in alten und neuen Chorsätzen mit sprachlichen, literarischen und musikwissenschaftlichen Interpretationen» [«Cançons en corals antigues i modernes amb interpretacions lingüístiques, literàries i musicològiques»]. Una d'aquestes cançons és la sardana «L'Empordà», amb lletra de Joan Maragall i música d'Enric Morera, i els comentaris interpretatius, que inclouen la traducció del text a l'alemany, van a càrrec de Günther Haensch, un altre eminent romanista i un dels autors del *Diccionari alemany-català* d'Enciclopèdia Catalana.

La contribució de Haensch al volum *Romania cantat* es divideix en set apartats: el primer és el text català del poema de Maragall; el segon el constitueix un conjunt de tretze notes que ajuden a entendre aspectes lingüístics i referències culturals del poema; el tercer és la versió alemanya del text, acompanyada d'un parell de notes; el quart dona una breu pinzellada de la figura de Maragall; el cinquè una d'encara més breu sobre el compositor Enric Morera; el sisè és un comentari força extens sobre la sardana, i el setè està dedicat a l'Empordà com a lloc geogràfic. Tot plegat en només sis pàgines de text, però amb lletra petita i atapeïda.

De les notes al text català és interessant destacar la tercera, referida a l'expressió «a ran de». Haensch hi comenta que algunes edicions del text donen «arrant de» i que la forma normativa és «arran de». Això li serveix d'excusa per comentar que aquest tipus de variants són habituals en català malgrat la codificació de la llengua duta a terme al primer terç del segle xx per Pompeu Fabra. Una altra nota identifica els «serrats» del text amb el massís de les Alberes, i encara una altra relaciona l'expressió «palau del vent» amb la tramuntana típica de l'Empordà. Pel que fa a Maragall, Haensch el presenta com «un dels escriptors catalans més coneguts de final del segle xix i començament del xx» i «representant de l'anomenat Modernisme». Després de citar Joan Fuster, segons el qual Maragall no s'interessava pels tòpics folklòrics i els ressentiments nacionalistes, Haensch hi afegeix que, malgrat això, va escriure un poema dedicat a la sardana i el text d'un total de tres sardanes, entre les quals «L'Empordà». A l'apartat dels seus comentaris dedicats a aquesta dansa, Haensch recorda que la sardana va despertar l'interès de personatges tan diversos com Albert Einstein, Igor Strawinsky, Richard Strauss i Cole Porter.

Pel que fa a la versió alemanya del text, es tracta, ara sí, d'una pura i simple traducció-crossa per poder entendre el sentit de l'original, sense rima, sense cap mena de patró mètric o rítmic i, fet i fet, sense cap pretensió literària. Tot i així, la versió de Haensch no acaba de complir amb la comesa que se li pressuposa, és a dir la reproducció al més exacta possible del sentit del text (ja que no ha de tenir en compte els aspectes formals). Així, per exemple, els v. 11-12, «Portem el cor content, / i una cançó», han estat traduïts com «Laßt uns frohen Herzens sein, / und ein Lied» (literalment: «Estiguem contents de cor, / i una cançó»), on «Lied» [«cançó»] no fa la funció, com a l'original, de complement directe del verb del vers anterior, sinó de subjecte del que segueix al vers següent: «erhebt sich in die Lüfte» [«s'alça pels aires»]; recordem que Maragall diu aquí: «Pels aires s'alçarà», amb la «cançó» del vers anterior com a subjecte implícit. És probable que Haensch interpretés el «portem» com a imperatiu i que, en traduir-lo per la construcció «laßt uns [...] sein» (equivalent al *let us be...* anglès), es veiés obligat a canviar l'estructura sintàctica. Una altra interpretació discutible és la d'«ell canta al dematí que el sol hi és bo» (v. 20) per «Er singt am Morgen, daß dort schöne Sonne ist». És a dir: «Ell canta al matí que allà hi fa un



bon sol», on l'equivalent a «que allà hi fa un bon sol» és clarament, pel tipus de construcció alemanya, el complement directe de «singt» [«canta»]. Al v. 31 trobem un altre cas semblant, si bé aquí la diferència de matís és mínima: «i un xic ençà el pastor de la muntanya» ha estat traduït com «und etwas näher kam der Hirte aus den Bergen» [«i es va acostar una mica el pastor des de les muntanyes»], és a dir que «de la muntanya» ha estat interpretat no com el lloc d'on és el pastor, sinó com el lloc des d'on es fa «un xic ençà». Finalment, el v. 33, «i de l'amor plantaren la cabanya...», diu en la versió alemanya: «und aus Liebe bauten sie ein Haus...» [«i d'amor construïren una casa...»], on «d'amor» ha estat interpretat no pas com a complement del nom anteposat, referit a «la cabanya», sinó com a complement verbal referit a «plantaren»; on sobretot, però, no s'entén el motiu del canvi de «cabanya» per «Haus» («casa»), havent-hi en alemany una paraula, *Hütte*, que hauria anat aquí com l'anell al dit. Hi ha encara un error que deu ser d'edició, no de traducció: «fins que es trobaren al bell mig del pla» (v. 32) diu en alemany: «bis sie sich tragen, inmitten der Ebene» [«fins que s'aguanten, al mig del pla»]. Dic que deu ser un error d'edició perquè «fins que es trobaren» en alemany seria «bis sie sich trafen».

7. Les traduccions de Walter i Christa Heim

L'any 1990 la Generalitat de Catalunya va editar un llibre titulat *Paisatges de Catalunya* amb gran profusió de fotografies en color i textos de Joaquim Molas que relacionaven els diversos paisatges il·lustrats amb obres literàries i artístiques, reproduïdes al volum. Del llibre, a més de la versió catalana, se'n van fer diverses edicions en les llengües europees més importants, entre elles l'alemany (amb el títol *Landschaften aus Katalonien*), amb versions a aquesta llengua, encarades als originals, dels textos literaris seleccionats. Els poemes de Maragall, que hi és representat amb «La fageda d'en Jordà», «Bosc de Vallvidrera» i els cicles de «Pirinenques» i «Vistes al mar» (que en aquesta edició porten el títol «Vistes al mar des de Caldetes»), van ser traduïts per Walter i Christa Heim.

Es tracta de nou d'una traducció purament de suport, per entendre el sentit de l'original, sense preocupar-se pels elements formals del poema, si bé en algun cas, si l'alemany s'hi presta, els traductors tampoc no li fan cap lleig al vers ritmat i fins i tot rimat. El cas més clar d'això són els versos 5 i 6 de «La fageda d'en Jordà»: «un verd com d'aigua endins, profund i clar; / el verd de la fageda d'en Jordà», que en aquesta versió alemanya diuen: «ein Grün wie unter Wasser, tief und klar; / das Grün des Buchenhains von En Jordà». És a dir, dos decasíl·labs que rimen entre ells i tenen l'accent interior a la sisena síl·laba, exactament igual que a l'original. Es tracta, però, d'un cas aïllat: la resta de la versió està composta per versos de vuit, nou, deu, onze, dotze i tretze síl·labes, sense ni una sola rima més. Es podria pensar, doncs, que l'estructura dels dos versos esmentats és pura coincidència, però Walter i Christa Heim mostren en alguna altra de les seves versions que no s'han limitat a una traducció com més exacta millor vers per vers, independentment del resultat que això donés en alemany. Fixem-nos sinó en els tres primers versos del segon poema de la sèrie «Vistes al mar». Allà on Maragall diu: «Degué ser un dia així que el bon Jesús / caminà sobre el mar: el cel i l'aigua / serien, com avui, llisos i blaus...»,¹⁷ els Heim tradueixen: «An einem solchen Tag muß es gewesen sein, / daß Jesus der Herr übers Meer wandelte: / Himmel und Wasser, wie heute, glatt und blau...» [«En un dia així deu haver estat / que Jesús el Senyor va caminar sobre el mar: / cel i aigua, com avui, llisos i blaus...»]. És a dir que han redistribuït el contingut semàntic pels tres versos, a fi que quedessin més equilibrats en la versió alemanya. Es tracta, però, també d'un recurs aïllat. En aquest sentit, podríem dir que les versions de

17 El primer d'aquests tres versos diu en l'edició de *Paisatges de Catalunya*: «Degué sé' un dia així que el bon Jesús».

Walter i Christa Heim es troben a mig camí de la de Haensch i les de Hösle i Pous.

En tot cas, la reproducció del sentit, que és el que aquí clarament va tenir prioritat, és impecable. Hi he trobat una sola interpretació lleugerament desviada del text original: els v. 3-4 del poema tercer de «Vistes al mar», «d'un blau que enamora / al migdia clar», han estat traduïts com «mit einem Blau / das den hellen Mittag bezaubert», és a dir, «amb un blau / que enamora el migdia clar», com si «el migdia clar» fos complement directe d'«enamora». Per la resta, la traducció de Walter i Christa Heim és, com dic, exacta i precisa en tot moment.

8. El «Geistlicher Gesang» d'Ana María Schlüter Rodés

Ana María Schlüter Rodés, nascuda l'any 1935 a Barcelona, de pare alemany i mare catalana, presideix des del 1986 un important centre budista zen a Brihuerga (Guadalajara). La seva traducció del «Cant espiritual» –l'única de les quatre que existeixen a l'alemany que no utilitza per al títol la paraula «Lied» («cançó»), sinó «Gesang» («cant»)– data segurament de la dècada dels noranta del segle passat, atès que la seva autora la va enviar a l'Arxiu Joan Maragall l'any 2003 amb l'aclariment que l'havia traduït «hace algunos años». És doncs molt probablement la traducció més recent d'un poema de Maragall a l'alemany.

El «Geistlicher Gesang» de Schlüter Rodés és una versió que privilegia absolutament el contingut per damunt de la forma: els versos alemanys tradueixen de la manera més exacta possible el sentit dels de Maragall, sense preocupar-se per qüestions de mètrica o de ritme. Valgui com a exemple d'això la traducció dels v. 7-8, «Amb quins altres sentits me'l fareu veure / aquest cel blau damunt de les muntanyes», que en la versió de Schlüter Rodés diuen: «Mit welchen anderen Sinnen wirst du mich diesen blauen Himmel / Über den Bergen schauen lassen». Els dos decasíl·labs de Maragall s'han convertit en un vers de setze síl·labes i un altre de vuit. Això sí, la traducció del sentit és literal, amb l'única variació que «fareu veure» («schauen lassen») es trasllada al final del segon vers, per necessitats de l'estructura sintàctica de l'alemany, i en compensació «aquest cel blau» («diesen blauen Himmel») puja al final del primer vers. Que això doni com a resultat dos versos de llargària tan diferent no sembla preocupar gens ni mica la traductora.

Aquesta despreocupació per la forma permet a Schlüter Rodés donar una versió molt cenyida del sentit de l'original. Només en un cas se n'allunya mínimament, per proposar una traducció una mica més lliure: allà on Maragall diu «si ma fe i ma esperança aquí s'atura» (v. 30), la traductora li fa dir en alemany «Wenn mein Glaube und meine Hoffnung so begrenzt sind», o sigui «si la meva fe i la meva esperança són tan limitades». Això és el màxim de llibertat que es permet Schlüter Rodés. Pel que fa al capítol d'errors, hi ha un únic passatge on la traductora ha fet una interpretació equivocada del sentit de l'original, i encara en un detall de molt poca importància. Als v. 18-22, Maragall escriu: «Mes llavors, la vida, què seria? / Fóra, només, l'ombra del temps que passa, / i la il·lusió del lluny i de l'a prop, / i el compte de lo molt, i el poc, i el massa, / enganyador, perquè ja tot ho és tot?». Schlüter Rodés ho tradueix així: «Aber was wäre dann das Leben? / Wäre es nur der Schatten der Zeit, die verfliegt, / Die Illusion des Fernen und Nahen, / Und wäre das Zählen des Vielen, des Wenigen und des Übermässigen / Nur ein Trug, da alles bereits alles ist?». La retraducció dels dos últims versos donaria: «i seria el compte del molt, del poc i del massa / només un engany, perquè tot ja ho és tot?». És a dir, la traductora interpreta



que «la vida» és el subjecte només de la primera part de l'enumeració encapçalada pel verb «fóra», i converteix «el compte de lo molt, i el poc, i el massa» en subjecte d'una altra frase, de la qual «enganyador» és el predicat. Com veiem, però, la variació del sentit general és molt minsa. La resta de la traducció, com he dit, reproduïx amb gran fidelitat el sentit del poema de Maragall.

Conclusió

Disposem doncs d'una quantitat considerable de traduccions de poemes de Joan Maragall a l'alemany, que en conjunt constitueixen una selecció prou representativa de la seva obra. Com hem vist, però, a banda dels poemes inclosos en les antologies de Rudolf Grossmann, de 1927, i d'Antoni Pous i Johannes Höhle, de 1970, la resta de traduccions han tingut una repercussió molt limitada, per no dir nul·la, en l'àmbit cultural alemany. En un primer moment es podria pensar en la possibilitat de reeditar totes aquestes traduccions en un volum antològic de la poesia de Maragall en alemany, però l'anàlisi feta de cada una d'elles mostra que es tracta de versions amb característiques molt diferents, perquè han estat escrites en èpoques diverses i/o amb objectius i estratègies oposats. El resultat, doncs, seria un poti-poti de mal digerir pel lector i que ben poc servei faria als interessos de l'obra maragalliana. No, malgrat el gran interès històric i també literari d'algunes d'aquestes traduccions, com les de Vogel, les de Grossmann, les de Pous i Höhle i la de Schwarz i Barjau, caldrà recomençar de zero la tasca de donar a conèixer l'obra de Maragall al públic alemany, amb traduccions pensades per al segle XXI, ja que el segle XX ha donat un fruit tan escàs i tan dispers en versions alemanyes d'aquest gran poeta i germanista de pro.

Bibliografia

- FARRÉS, Ramon, *Antoni Pous. L'obra essencial*, Vic, Eumo, 2005.
- GROSSMANN, Rudolf, *Katalanische Lyrik der Gegenwart*, Hamburg, Casa Editorial Fausto, 1923.
- HAENSCH, Günther, «Die Sardana "L'Empordà"». dins Francisco J. OROZ ARIZCUREN, (ed.) *Romania cantat: Lieder in alten und neuen Chorsätzen mit sprachlichen, literarischen und musikwissenschaftlichen Interpretationen*, Tübingen, Narr, 1980, vol. II.
- HÖHLE, Johannes, POUS, Antoni, *Katalanische Lyrik im zwanzigsten Jahrhundert*, Mainz, Hase & Koehler, 1970.
- MARAGALL, Joan, «Die blinde Kuh (La vaca cega)», trad. d'Eberardo [Eberhard] Vogel, *Cataluña*, núm. 226, 3 de febrer de 1912, p. 61.
- «Geistliches Lied», trad. d'Erika Schwarz i Eustaquio Barjau, *Visat. La revista digital de literatura i traducció del PEN català*: <http://www.visat.cat/traduccion-literatura-catalana/cat/fragments/57/19/deu/0/0/joan-maragall.html>.
- «Geistlicher Gesang», trad. d'Ana María Schlüter Rodés, *Visat. La revista digital de literatura i traducció del PEN català*: <http://www.visat.cat/traduccion-literatura-catalana/cat/fragments/57/19/deu/0/0/joan-maragall.html>.
- MOLAS, Joaquim (ed.), *Paisatges de Catalunya / Landschaften Kataloniens*, Barcelona, Generalitat de Catalunya – Departament de Comerç, Consum i Turisme, 1990.
- QUINTANA TRIAS, Lluís. «"Bleibe!" o "Verweile!": Presència de Maragall en la romanística alemanya i les seves traduccions», *Catalonia*, núm. 10, març de 2012: http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Catalonia_10_Quintana.pdf

ROBLES I SABATER, Ferran, *Bibliografia de la literatura catalana en versió alemanya. Narrativa, poesia, teatre*, Aachen, Shaker, 2005.

RÖVENSTRUNCK, Bernat, *Cançoners català / Katalanisches Liederbuch: Per a veu i guitarra – Für Singstimme und Gitarre*, Hamburg i Berlín, Trekel – Barcelona, Publicacions Clivis, 1976.

SANJOSÉ, Àxel, «Poesia catalana en alemany», dins Arnau PONS i Simona ŠKRABEC (ed.), *Carrers de frontera. Passatges de la cultura alemanya a la cultura catalana*, Barcelona, Institut Ramon Llull, 2008, vol. II, p. 166-171.

Rebut el 28 de març de 2012

Acceptat el 2 de juny de 2012



ELOI GRASSET

Universitat de Barcelona

JOAN MARAGALL EN L'IMAGINARI FRANCÈS. TRADUCCIONS I RECEPCIÓ DE LA SEVA OBRA

Resum:

Aquest article s'ocupa de la recepció del poeta Joan Maragall a França. A través del repàs cronològic de les traduccions i els textos crítics sobre l'autor que van apareixent, volem identificar la imatge que la tradició francesa ha anat bastint del poeta català. A més, pararem atenció a quins diferents aspectes de la seva poètica –ideològic, estètic...– es van destacant a mesura que passen els anys.

Paraules clau: Joan Maragall i França — traducció i recepció — antologies poètiques — Albert Schneeberger — Albert Camus

Abstract:

This article deals with the reception of the poet Joan Maragall in France. By means of a chronological overview of the translations and texts about the author as they appear, we wish to identify the image that the French tradition has constructed of the Catalan poet. Furthermore, we will be paying attention to those aspects of his poetry – ideological and aesthetic – which have been most significant over the years.

Key words: Joan Maragall and France — Translation and Reception — Poetry Anthologies — Albert Schneeberger — Albert Camus

Si és veritat que les traduccions ajuden a bastir l'imaginari de qualsevol literatura, no podem dir que la presència de la poesia catalana del segle xx hagi tingut una incidència massa important en la tradició literària francesa. Aquesta tendència no és pas diferent en el cas de la recepció de Joan Maragall a França: malgrat el paper decisiu del poeta català en l'evolució de les lletres catalanes, les traduccions dels seus textos són molt escasses. Tot i així, no podem negar que hi ha hagut alguns intents que han pretès donar visibilitat a la seva obra. Aquest article vol, doncs, acostar-se a la recepció de Maragall a França, tant pel que fa a la seva poesia com a la seva poètica. Les preguntes que orientaran el nostre itinerari són les següents: Quines poesies es tradueixen? Quan es tradueixen? Qui les tradueix? Quins elements significatius de la seva poètica es destaquen? Aquestes preguntes ens hauran de servir per aconseguir identificar la imatge que la tradició francesa s'ha fet del poeta. No cal esperar, doncs, que aquest sigui un article orientat cap al treball interpretatiu de l'obra de Maragall, sinó que se centrarà en l'intent de donar llum a certs aspectes de la relació de Maragall amb França. Així doncs, hom prendrà en consideració les recerques portades a terme per la professora Mònica Güell en l'article «La recepció de Maragall a França» publicat en el núm. 10 de la revista *Catalonia*¹ dedicat a la projecció internacional del poeta català i que recull les actes de la jornada d'Estudis del *Séminaire d'Études Catalanes* que tingué lloc a la Universitat Paris-Sorbonne, el 2 de maig de 2011.

Si refem l'itinerari històric de la recepció de Maragall a França, trobem que el primer volum en què apareixen uns poemes seus traduïts al francès és l'*Anthologie des poètes catalans contemporains depuis*

1 Mònica GÜELL, «La projection internationale de Joan Maragall», *Catalonia*, núm. 10, març de 2012: http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Catalonia_10_Guell.pdf.

1854,² llibre publicat a París per l'editorial J. Povolozky & Cie l'any 1922, tot just onze anys després de la prematura mort de l'escriptor. L'edició i les traduccions que apareixen en el llibre van anar a càrrec d'Albert Schneeberger, poeta post-simbolista francès que fou conegut durant la primera dècada del segle xx per alguns volums de poemes entre els quals podem destacar *La dame aux songes* i *Visionnaires*. Schneeberger fou un dels intel·lectuals que s'ocupà de manera més prolífica de la difusió de la cultura catalana a França. Ja l'any 1920 havia publicat un llibre sobre Eugeni d'Ors;³ l'any 1926 es va ocupar de l'edició d'un recull de contes d'autors catalans que portava per títol *Conteurs catalans*;⁴ i aquell mateix any va traduir al francès *Les desferres* d'Alfons Maseras i va fer el pròleg de la primera edició de *La fira de Montmartre* del mateix autor.

Algunes publicacions periòdiques de l'època parlen del paper central que Schneeberger tingué com a divulgador de la cultura catalana a l'estranger. Resulta significatiu observar la quantitat de notícies que apareixen a Catalunya sobre aquestes traduccions al francès. A *La Veu de Catalunya*, per exemple, es fa esment a aquesta antologia de poetes, tot recordant que:

[...] hi fan referència obligada tots els autors forans que tracten de les nostres lletres. Hom ha parlat en aquestes pàgines, repetidament, de l'antologia poètica de M. Schneeberger, i està en la memòria de tots els nostres lectors la sèrie innombrable de referències reportades ací, reproduint els judicis que l'obra del distingit catalanòfil mereixia a la premsa francesa.⁵

Per mostrar l'interès que desvetlla l'editor del volum val la pena observar com, l'any 1922, poc temps després de la publicació de l'antologia de poetes catalans, la revista del Centre de Lectura de Reus publica un text homenatge a Albert Schneeberger dins la secció que porta per títol «Els amics de Catalunya». A més de la notícia sobre la seva tasca com a poeta i traductor, tradueixen un poema seu: «Poema a Carles Baudelaire». El text que li dediquen comença així: «Cal retre homenatge als cultíssims esperits forans que escampen arreu del món la flor de l'espiritualitat catalana».⁶ Evidentment, no cal dir que l'aparició d'aquest seguit de volums antològics d'autors catalans –poetes, contistes– que s'editen a França durant els anys vint, té per voluntat estimular l'autoconfiança de la cultura catalana i vincular la literatura que es fa al país a la tradició francesa que en aquells moments era la més rellevant d'Europa.

El capítol de l'antologia de poetes dedicat a Joan Maragall només inclou cinc poemes, que són els següents: «La vache aveugle», «Ode à l'Espagne», «Excelsior», «Les montagnes», «La légende de Joan Garí à Montserrat», «Conjugal». Si parem atenció a la selecció, ens adonem que se'ns ofereix una visió molt parcial de la poètica de Maragall i es deixa de banda, per exemple, tota la seva darrera etapa. Les notes introductòries dedicades al poeta ens el presenten com un home representant per excel·lència del catalanisme,⁷ que reuneix en la seva obra les forces naturals i espirituals del moviment. La seva

2 Albert SCHNEEBERGER (ed.), *Anthologie des poètes catalans contemporains depuis 1854*, Povolozky, París, 1922.

3 ID., *Eugeni d'Ors: le philosophe et l'artiste*, París, Messidor, 1920.

4 ID. (a cura de), *Conteurs catalans : choix de nouvelles et contes des écrivains modernes de la Catalogne*, París, Librairie académique Perrin, 1926. Inclou obres dels següents autors: Emili Vilanova, Marià Vayreda, Narcís Oller, Santiago Rusiñol, Raimon Casellas, Joaquim Ruyra, Víctor Català, Prudenci Bertrana, Pere Corominas, Cristófor de Domènech, Josep Roig i Raventós, Josep Carner, Alfons Maseras, Alexandre Plana, Ernest Martínez Ferrando, Eudald Duran-Reynals, Carles Soldevila i Josep Pla.

5 «Les lletres catalanes a França», *La Veu de Catalunya*, 23 març 1926, ed. del vespre, p. 5. Hi ha altres menes de ressenyes, com per exemple la revista *Prisma*, publicada l'agost del 1922 en què es comenta: «Se trata, en fin, de una obra notabilísima, que al colocar de un solo golpe al poeta Schneeberger entre los primeros hispanistas de hoy, confirma su reputación de crítico y de artista».

6 «Els amics de Catalunya: Albert Schneeberger», *Revista del Centre de Lectura de Reus*, núm. 56, maig de 1922.

7 A. SCHNEEBERGER (ed.), *Anthologie des poètes catalans contemporains depuis 1854*, op. cit., p. 114.



tasca periodística i la relació de la seva poètica amb la tradició germànica no és comentada en cap moment. Això no vol dir que només es pretengui vincular l'obra a la tradició francesa, sinó que, eludint qualsevol mena de vincle amb qualsevol tradició, s'insisteix en l'autenticitat que projecta la seva veu. Segons l'antòleg, aquest és el seu gran valor. Seguint amb les apreciacions psicològiques del poeta, Schneeberger ens parla de l'estoïcisme i la delicadesa moral⁸ de Maragall i fa al·lusió a la vida que portà, marcada pel «seny»:

El seny característic del caràcter català va ser per aquest artista un do que no exigeix cap esforç, tan sols gust i tacte. La poesia de Joan Maragall és d'una sorprenent intuïció catalana; la seva sensibilitat va ser la sensibilitat mateixa de la ciutat.⁹

Segons Schneeberger, encara que Maragall no esdevingué mai res semblant a un poeta oficial, el seu comportament mesurat col·laborà en l'ascens de l'escriptor cap a la glòria i ajudà a consolidar el reconeixement de la gent. En el text també es fa referència al patriotisme «clarivent» del poeta barceloní que, quan va prendre la paraula, ho va fer amb calma i mesura. Per acabar, se'ns parla de l'emoció intensa que ordena tot poema de Maragall, fent al·lusió als seus textos en prosa, especialment «Elogi de la poesia». La seva poesia provoca, doncs, una mena d'inquietud interior i això fa que sorgeixi la paraula com una font viva. Scheenberger no deixa de precisar que no hem de pensar que aquest procediment creatiu prové d'una inspiració dionisiaca, sinó que el poeta és ponderat, i sap traçar millor que ningú «la línia delicada que el somni no ha de franquejar».¹⁰ És per això que, segons l'antòleg, amb Maragall la poesia conegué la veu més sincera, càlida i profunda. Pel que fa a l'aspecte formal, l'antòleg comenta les crítiques referents a la «pobra versificació» del poeta. Segons Scheenberger, aquesta mancança queda justificada perquè Maragall «no podia ser més que un home del seu temps».¹¹

Poc temps després, l'any 1933, apareix una nova antologia de poesia catalana que recull poemes de Maragall. El volum porta per títol *La littérature catalane contemporaine 1833-1933*, està publicat a París per la cèlebre editorial «Les Belles Lettres» i l'edició va a càrrec de l'hispanista J.-J. A. Bertrand. En aquest cas, la manera d'organitzar el volum és prou diferent del cas anterior ja que no ens trobem tan sols amb una selecció de poemes de l'autor, sinó que tot s'organitza a partir d'un text crític que va resseguir la seva vida i obra. En aquest text, i tot seguint l'ordre cronològic, s'hi van incorporant poemes de Maragall: «[Sense títol]» [*scil.* «Les minves del gener»], «Elle parle», «Paroles d'amour sur les bords de la mer cantabrique» [«Festeig vora la mar cantàbrica»], «La vache aveugle», «L'ampourdan. Sardane» [«L'Empordà»], «Ode nouvelle à Barcelone», «Le comte Arnau», «Le chant spirituel», «Ode sans fin».

Només resseguir els poemes traduïts, ja podem veure que en el cas d'aquesta antologia hi ha una selecció més acurada dels textos, i s'incorporen les diferents etapes creatives del poeta. El que crida més l'atenció de la presentació del crític francès és la capacitat d'integrar, en un mateix escrit, l'itinerari vital, certs fragments d'anàlisi literària i la traducció d'alguns poemes que hi han estat incorporats. Com J.-J. A. Bertrand comenta, «tota la seva obra lírica és tan sols un fragment d'una gran confessió, la història d'una ànima bella».¹² En aquest itinerari, fins i tot hi té lloc la descripció física i psicològica del poeta que s'allunya del que es podria esperar d'un text crític: «era un home de talla mitjana, sec, àgil i

8 *Ibid.*, p. 115.

9 *Ibid.*, p. 18. N. B.: Totes les traduccions del francès són nostres.

10 *Ibid.*, p. 115.

11 *Ibid.*, p. 116.

12 Jean Jacques Achille BERTRAND, *La littérature catalane contemporaine 1833-1933*. París, Les Belles Lettres, 1933, p. 55.

animat; figura enèrgica i un físic de líder. Un foc interior corria dins seu, que encenia la seva mirada i, de tard en tard, feia vibrar els seus muscles».¹³ A diferència de l'antologia de Scheenberger, Bertrand no només s'ocupa de l'obra lírica, sinó que ens parla de l'obra periodística, assagística, de les seves influències germàniques i, fins i tot, de les traduccions que va fer.¹⁴ La voluntat de Bertrand és mostrar la imatge d'un poeta que parteix d'una mena de revelació divina i que, intuïtivament, comprèn el batec poderós del món. Tot i que és autor d'una obra inacabada, Bertrand ens diu que la intuïció porta Maragall a apassionar-se per les grans qüestions metafísiques que es resolen en una tensió extrema entre Déu i la Natura. De tota manera, també deixa clar que per part de la crítica s'ha exagerat el costat primitiu i dionisiac de l'autor; accepta que Maragall participa d'un estil espontani, però sempre conscient del resultat que s'esdevé,¹⁵ i, per acabar, ens en parla com d'un profeta inspirat, «una de les figures més importants de la literatura europea moderna i un dels homes més complets del seu país».¹⁶

No va ser fins bastants anys després, l'any 1947, que el número 2-3 de la revista parisina *Le cheval de Troie, Revue littéraire de doctrine et culture* va publicar alguns poemes¹⁷ traduïts per Albert Camus i Víctor Alba. En un article, que té com a títol «Camus i Maragall»,¹⁸ publicat el desembre del 1957 a la revista *Pont Blau*, Víctor Alba, en motiu de la concessió del Nobel de literatura concedit a Camus, explica com es va gestar la seva relació amb l'escriptor i com van acabar traduint plegats alguns poemes del poeta català. Víctor Alba va conèixer Camus a París, en una festa organitzada per l'editorial Gallimard l'any 1945. L'escriptor francès, que per aquell temps era poc més que un desconegut, va establir ràpidament una relació d'amistat amb el català. Parlant de poesia, Camus es referí a l'esperit místic de la poesia espanyola i de la seva influència en la guerra civil. Víctor Alba explica: «vaig contestar-li que el català no és místic –sinó pagà–, dionisiac i que, malgrat això, es prengué la guerra civil tan seriosament com els andalusos o els castellans. El "Cant espiritual" em serví d'exemple. No hi ha ningú que dins del cristianisme hagi escrit una cosa tan acristiana com aquesta».¹⁹ A partir d'aquell moment Albert Camus va interessar-se per l'obra de Maragall i això provocà que passessin plegats hores parlant de la seva obra:

Cercant una explicació al fet que fos tan pagana, tan anticonvencional, tan diferent del que Maragall era vist pels seus biògrafs. També cercant explicació al fet que els lectors poguessin reunir en una mateixa persona la vida més convencional, la vida com déu mana i la disbauxa de l'esperit que és la poesia de Maragall –parlo de la bona, no la de circumstàncies o de la d'estar per casa: del «Cant espiritual», de la «Solejada», del «Comte Arnau», de l'«Oda nova a Barcelona», dels «Cants de guerra», dels fragments de paisatge com aquell: «tot semblava un món en flor i l'anima n'era jo».²⁰

L'interès que li suscità l'obra de Maragall va fer que Camus suggerís de fer-ne una traducció, perquè, segons la seva opinió, podia ser útil als francesos:

Després ens reuníem Camus i jo a la seva cambra de treball. El treball durà diversos dies. Llegíem la meua traducció, l'original català –que Camus desxifrava recordant la seva mare mallorquina–. Després corregia l'estil, discutíem els matisos d'una frase, un mot. I ell s'encarregava de portar el matí següent el poema ja polit i arrodonit.²¹

13 *Ibid.*, p. 46.

14 *Ibid.*, p. 68.

15 *Ibid.*, p. 75.

16 *Ibid.*, p. 76.

17 Segons indica Xavier Vall, «Chant spirituel» i «Coupe de soleil» es van publicar amb una nota destacant els aspectes de Maragall que atreïen els traductors, en el número d'agost-setembre de 1947 de la revista parisina *Cheval de Troie*; vg. Xavier VALL, «Albert Camus, catalanitat i estranyesa», *Revista de Catalunya*, núm. 110, 1996, p. 163.

18 Víctor ALBA, «Camus i Maragall», *Pont Blau*, núm. 62, desembre de 1957, p. 398-400.

19 *Ibid.*, p. 399.

20 *Ibid.*

21 *Ibid.*



Per aquella època, Camus era un dels directors de la revista *Combat*, treballava en la novel·la *La pesta* i es trobava en el punt àlgid de la seva carrera. Les traduccions de Maragall que va fer junt amb Alba cal entendre-les com un exercici de solidaritat que li permetien posar en marxa un seguit de preguntes relacionades amb la seva obra. Com hem comentat, de totes les traduccions que van fer, només queden les dues que va publicar *Le cheval de Troie*, revista dirigida pel pare Burckberger, bon amic de Camus. Per acabar l'article, Alba comenta que: «El dia que es farà la biografia literària de Camus, no es podrà oblidar que ha estat un dels pocs traductors al francès de Maragall. I algú tindrà curiositat per escatir la influència –per atracció o per reacció del poeta català en l'escriptor que ha rebut el premi Nobel de literatura el 1957».²²

L'any 1948, poc temps després de la publicació de les traduccions de Camus i Alba, Josep Maria Corredor i Pomés va presentar la seva tesi doctoral a Montpeller centrada en la figura de Joan Maragall i destinada a precisar les característiques que fan de Maragall un esperit mediterrani paradigmàtic. La tesi tenia com a títol *Un esprit méditerranéen: Joan Maragall*. L'any 1951, l'editorial Imprimerie Regionale de Toulouse va publicar la tesi²³ amb un prefaci de Jean Sarrailh, que en aquell moment era rector de l'Université de Paris. En aquest pròleg, el conegut hispanista francès, després de destacar algunes de les característiques del poeta català, felicita l'autor per «haver estudiat el gran Català que, a més de l'encanteri de la seva poesia, va donar als homes [...] una lliçó d'esperança. Com el mestre Pau Casals que somia amb Catalunya tot tocant "El cant dels ocells", Maragall creu en l'amor humà i viu, d'home a home».²⁴ La tesi de Corredor i Pomés està destinada a presentar la vida i l'obra del poeta i a emmarcarlo dins l'evolució seguida pel país en aquell temps. Tot i reconèixer la influència de l'idealisme romàntic, Corredor considera que Maragall és un líric d'inspiració lluminosa, lligat a les arrels del concret i a l'atracció de la presència humana. «Hagués pogut reprendre el crit nietzschia: *Resteu fidels a la terra!* car per ell aquesta fidelitat es purificava cada vegada més, sense perdre el contacte amb les entranyes fertilitzants, i esdevenia cada dia més una *promesa celeste*».²⁵ L'any 1960, coincidint amb l'aniversari del naixement del poeta, una versió ampliada de la tesi guanyà el premi de biografia catalana de l'editorial AEDOS. El llibre²⁶ va ser publicat aquell mateix any i fou prologat per Gaziél.

La següent antologia que es presentà a França amb poemes de Maragall fou publicada a Madrid l'any 1968 i editada pel Ministère d'Affaires Étrangères.²⁷ El volum forma part d'un conjunt de traduccions publicades pel Conseil d'Europe, amb la intenció de fer arribar al gran públic obres literàries escrites en llengües europees poc esteses. El Conseil d'Europe –junt amb la direcció general de relacions culturals d'Espanya– trià Maragall com la personalitat més representativa del renovament de la poesia catalana. En la introducció se citen unes paraules de Carles Riba que parlen de la pertinença d'aquesta elecció: «Si hagués hagut de triar ja no set noms, sinó dos o tres, segur que no hagués oblidat el de Maragall».²⁸ La curta introducció –que se centra en la presentació del context històric i cultural en què viu i escriu Maragall– i la selecció dels poemes van a càrrec de Guillermo Díaz-Plaja, membre de la Reial Acadèmia Espanyola. Díaz-Plaja, després d'explicar les raons del silenci en què s'havia trobat la literatura

22 *Ibid.*, p. 400.

23 Josep Maria CORREDOR, *Un esprit méditerranéen: Joan Maragall*, Toulouse, Imprimerie Régionale, 1951. La tesi va poder publicar-se gràcies a l'ajut de Pau Casals, Joan Casanellas, Josep i Jeroni Bertran Cusiné i de la fundació Concepció Rabell de Barcelona.

24 *Ibid.*, p. 4.

25 *Ibid.*

26 Josep Maria CORREDOR, *Joan Maragall*, pròleg de Gaziél, Barcelona, Editorial Aedos, 1960.

27 Joan MARAGALL, *Poèmes*, Madrid, Ministère d'Affaires Etrangères, 1968.

28 *Ibid.*, p. 5.

catalana fins a la Renaixença, se centra en la justificació de la importància de Maragall. Segons ell, la significació de Maragall dins de la història de la literatura va lligada al fet que és un poeta que apareix en el moment precís en què la literatura catalana passa a l'edat adulta i es revela capaç d'afrontar qual-sevol expressió estètica.

Encara estremint-se amb el romanticisme, versió germànica (de Goethe a Nietzsche, passant per Novalis), Maragall comparteix des dels anys 1900, la inquietud renovadora que es manifesta sota el nom de Modernisme, a les «festes» artístiques i literàries que Barcelona celebrava a finals del segle passat, sota la influència dels simbolistes: d'Ibsen a Maeterlinck.²⁹

Com és natural, en aquesta antologia el vincle ideològic del poeta amb Catalunya no se subratlla gens mentre que, com hem dit, en les primeres antologies era un element decisiu a destacar. La introducció es fixa en la seva producció poètica i es comenta l'iberisme de l'autor, la seva profunditat humana, la contínua celebració del misteri de la natura, i la presència de Déu com a límit cap al qual tendeix la seva obra:

La poesia és font d'emoció i misteri. Aquest misteri porta a la transcendència, a la voluntat d'assolir realitats metafísiques més enllà de les aparences. El poeta sap que la seva tasca no s'acabarà mai i que té per missió espiritual vetllar per limitar el cercle de les coses, en benefici d'una ascensió buscada perpètuament.³⁰

El volum recull vint poemes que ressegueixen l'itinerari poètic de Maragall, des de 1888 fins a 1911. Les traduccions van ser revisades per Paul Werrie, tot i que algunes ja havien estat recollides en antologies anteriors. Els poemes seleccionats i els seus traductors són els següents: J.-J. A. Bertand tradueix: «Ode sans fin», «Paroles d'amour sur les bords de la mer cantabrique», «Pyrénées» [Pirinenques] i «La vache aveugle». A. Scheenberger tradueix: «Conjugal», «La légende de Joan Garí à Montserrat», «Ode à l'Espagne», «Les montagnes». Ramon Sugranyes de Franch tradueix: «Sur la mort d'un jeune homme», «Excelsior», «Visions de la mer» [«Vistes al mar»], «Après avoir entendu Mecio Horzowski jouer du Beethoven». Victor Castre: «La fin de Serrallonga», «Haidé», «El comte Arnau», «Hymne ibérique», «La cascade de Lutour». Albert Camus i Víctor Alba tradueixen «Chant spirituel». Josep Palau i Fabre tradueix «Inscription pour une maison neuve» [«En una casa nova»]. Rafael Tasis tradueix «Ode nouvelle à Barcelone». De tots aquests poemes, les úniques traduccions inèdites són les de Víctor Castre i de Palau i Fabre. Les de Scheenberger i Bertand havien aparegut a les antologies comentades, les de Sugranyes de Franch havien estat publicades l'any 1937 al número 4 de la revista *Nova et Vetera*, i les de Tasis apareixien al volum *À Barcelone*,³¹ publicat l'any 1945 per l'editorial *L'artiste* i que agrupava diferents odes dedicades a la ciutat comtal, com ara les de Maragall, Jacint Verdaguer, López-Picó i Pere Guilanyà, i contenia uns aigüaforts de Carles Fontserè.

Per acabar cal dir que a finals del segle xx es va publicar a Brussel·les una antologia que pretenia presentar el patrimoni literari europeu des dels seus orígens fins l'any 1922. El projecte, que fou anomenat *Patrimoine littéraire européen*³² i va ser dirigit per Jean-Claude Polet, s'organitza en dotze volums i en el darrer, que va de 1885 fins a 1922 i que té com a títol *Mondialisation de l'Europe*, la Dra. Marie-Claire Zimmermann fa una presentació succinta de les grans directius de l'obra poètica de Maragall. Es presenta la traducció de tres poemes: «Autres vues sur la mer (Seguit de les vistes al mar)», «Chant spirituel (Cant espiritual)», «Ode à l'Espagne (Oda a Espanya)». Finalment, l'any 2010 Jean-Claude

29 *Ibid.*, p. 10.

30 *Ibid.*, p. 14-15.

31 *A Barcelone : odes de Jacint Verdaguer, Joan Maragall, J.M. López-Picó, Pere Guilanyà dans leur texte catalan et la traduction française en regard*, París, L'Artiste, 1945.

32 Jean Claude POLET (ed.), *Patrimoine littéraire européen*, Bruxelles, De Boeck, 1991-2008.



Morera, poeta en llengua francesa i autor d'una Història de Catalunya, també tradueix alguns poemes de Maragall en la seva antologia poètica, *Huit siècles de poésie catalane*,³³ publicada per l'editorial L'Harmattan. Els poemes traduïts són: «La sardane», «Les trois chants de la guerre (Les adieux, Ode à l'Espagne, Chant du Retour)», «Chant spirituel», «La vache aveugle».

Aquestes són, a dia d'avui, les diferents traduccions i estudis publicats a França sobre l'obra de Maragall. Com podem veure, fins al moment la seva presència és esparsa i discontinua en l'imaginari francès, i quasi totes les antologies se centren en els seus poemes més cèlebres com poden ser «La vaca cega» o l'«Oda a Espanya» deixant de banda gran part de la seva producció poètica i altres aspectes significatius de la seva obra com pot ser la seva tasca periodística i els seus assaigs. Esperem que en un futur no massa llunyà es pugui editar, en francès, un volum que mostri una visió més acurada i amplia de tota la complexitat que desplega la poètica maragalliana.

Rebut el 15 de juliol de 2012
Acceptat el 5 de setembre de 2012

33 Jean-Claude MORERA, *Huit siècles de poésie catalane*, Paris, L'Harmattan, 2010.



XAVIER MONTOLIU PAULI

Filòleg

NOTÍCIA SOBRE JOAN MARAGALL, TRADUÏT EN ROMANÈS (I)

Resum:

Presentació de la traducció romanesa dels *Elogios* de Joan Maragall, feta l'any 1922, per Alexandru Popescu-Telega. Dades, documentació i context. Projecció exterior de la cultura catalana.

Paraules clau: Maragall — traducció al romanès — *Laude* — Popescu-Telega — Joan Estelrich

Abstract:

Presentation of the Romanian translation of *Elogios* by Joan Maragall, done in 1922, by Alexandru Popescu-Telega. Data, documents and context. Internacional projection of Catalan culture.

Key words: Maragall — translation into Romanian — *Laude* — Popescu-Telega — Joan Estelrich

1. Preliminar

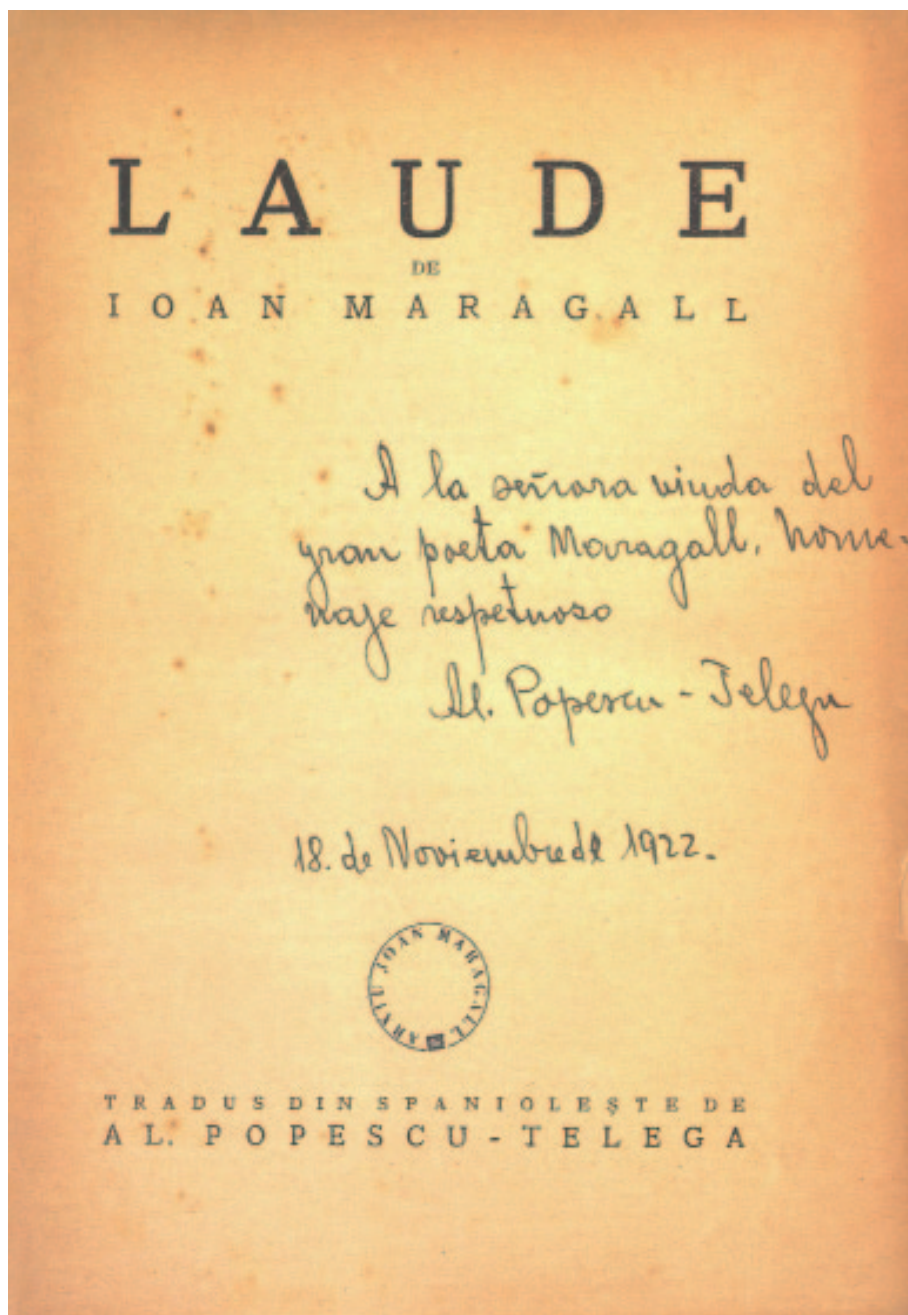
Amb aquest títol genèric, pretenem donar notícia en dos articles sobre les informacions, ressenyes i traduccions de Joan Maragall aparegudes en revistes i diaris romanesos i catalans. En el primer article, el present, tractarem del llibre *Laude*, la traducció romanesa dels Elogis de Maragall feta per Al. Popescu-Telega, i publicat l'any 1922 a proposta de Joan Estelrich. El segon és previst que reuneixi la informació de l'aplec de traduccions al romanès de l'obra de Maragall, poesia majorment, apareguda sobretot arran de la notícia de l'òbit del poeta, i també l'article publicat en romanès per Ramiro Ortiz, «Un mistic catalan: Juan Maragall», l'any 1915.¹

Aquestes dues contribucions es complementen amb el testimoni enviat per Nicolae Coman, autor de la darrera traducció de Joan Maragall al romanès, publicada amb el títol *Excelsior* i que conté un centenar aproximadament de poemes del poeta. El llibre ha aparegut l'any 2011, en el marc de l'Any Maragall, i l'ofereix l'editorial bucarestina Meronia que dirigeix la catalanòfila Jana Matei, dins la col·lecció Biblioteca de Cultură Catalană.²

1 Vg. l'article del professor de la Universitat Complutense de Madrid Juan M. RIBERA LLOPIS, «Notícies i traduccions catalano-romaneses al llindar del nou-cents. Material de treball», dins *Actes del catorzè col·loqui internacional de llengua i literatura catalanes*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2009, vol. I, p. 383. Ramiro Ortiz, d'origen italià, era professor a la Universitat de Bucarest. Segons Popescu-Telega era un amic comú de Joan Estelrich i d'ell mateix. Estelrich rebrà l'article «Un mistic catalan: Juan Maragall» a finals de l'any 1920, des de Bucarest, gràcies a la intervenció del traductor italià de Maragall, Alfredo Giannini, de Nàpols, també amic d'Ortiz, que en aquell moment es trobava en aquesta mateixa ciutat, com un «nuovo spunto per la rubrica "Catalunya enfora"».

2 El text de Coman és recollit en aquest mateix fascicle d'*Haidé*. Hom pot consultar el catàleg de la col·lecció de l'Editorial Meronia a: <http://www.meronia.ro/colectii/biblioteca-de-cultura-catalana.html>.

D'aquesta manera, amb aquests tres apunts quedaria establerta una primera presentació de l'obra traduïda de Joan Maragall, en el marc de l'itinerari sobre la projecció i la recepció d'obres catalanes en romanès.³



Dedicatòria autògrafa del traductor Al. Popescu-Telega a la pàgina de guarda de la seva traducció *Laude*; llibre enviat des de Bucarest a Joan Estelrich, per a la vídua de Joan Maragall, Clara Noble, el 18 de novembre de 1922, fa ara exactament noranta anys

3 Agraïm la gentilesa de la professora Diana Moțoc, de la Universitat Babeș-Bolyai, (Cluj-Napoca, Transsilvània) per haver-nos facilitat la lectura de l'article «Traducerile între catalană și română; istoria recentă a unei întâlniri culturale», («Traducțiuni între català i romanès: la història recent d'un encontre cultural»), en curs de publicació.



2. Entre Joan Maragall i Joan Estelrich: cap a la traducció *Laude* d'Al. Popescu-Telega

Amb data 30 de novembre de l'any 1922, el director d'Expansió Catalana, Joan Estelrich,⁴ enviava una nota mecanografiada a la senyora Clara Noble, remetent-li en nom propi i en el del senyor Popescu-Telega, un «exemplar acabat d'arribar de Bucarest, de la traducció rumanesa dels *Elogis* del seu il·lustre espòs».⁵ Afegia Estelrich: «el pròleg meu és un estudi sobre la figura de l'excels poeta». I acabava sentenciant: «És la primera obra catalana que s'hagi posat en llengua rumanesa» i per comiat un «son devotíssim», i signava.

L'exemplar en qüestió és un petit llibre enquadernat, de 152 pàgines, publicat l'any 1922 a l'editorial Cultura Națională, dins de la col·lecció Literatura Universală, una col·lecció dirigida pel professor V. Pârvan⁶ –informacions que consten a la portadella, on també hi ha el logotip de l'editorial en forma de segell rodó que conté un auriga de quatre cavalls de regust hel·lènic. A la pàgina següent, a la part superior, sota el títol del llibre, *Laude*, hi ha el nom imprès de l'autor Ioan (transcrit així en romanès) Maragall, seguit de la dedicatòria autògrafa en castellà del traductor, centrada en la pàgina: «A la senyora viuda del gran poeta Maragall, homenaje respetuoso». El nom manuscrit sense signar d'Al[exandru] Popescu-Telega i la data, «18 de Noviembre de 1922» –ni tan sols dotze dies de la seva expedició des de la capital romanesa (!). En aquesta mateixa pàgina, a la part inferior, s'hi diu, imprès, que el llibre ha estat traduït del castellà i el nom del traductor: «Tradus din spaniolește de Al. Popescu-Telega». A la guarda anterior de la contracoberta hi figura el preu del llibre que era de 30 lei, i en la contraguada, s'hi va escriure, a mà, el número de registre d'entrada a l'Arxiu Joan Maragall: R. 255. Consultant la llibreteta corresponent als ingressos de l'Arxiu, R.255 és el número correlatiu d'ordre d'entrada de les obres. Sorprenentment, la data d'entrada correspon al 20 de juliol de 1957 (!). L'exemplar porta el segell de l'Arxiu Joan Maragall-Biblioteca de Catalunya.⁷

A la carta, Estelrich considera que es tracta de la primera obra catalana que «s'ha posat» en romanès, i exclusivament en aquest sentit també coincideix amb la professora romanesa Domnița Dumitrescu, de fa anys afincada als Estats Units, quan en un article en castellà de 1979 ja deia que «Telega es el autor de la primera traducció del catalán al rumano de una obra íntegra, a saber *Loores*, por Juan Maragall, que se publicó en Bucarest en 1922 con el título *Laude*».⁸ Una afirmació que havia estat formulada amb

4 Sobre Expansió Catalana (plataforma creada el 1919, i fins a la Guerra Civil) i Joan Estelrich (Felanitx, 1896 – París, 1958) vg., entre altres, les *Actes de les jornades Estelrich, en ocasió del cinquantenari de la seva mort*, [Palma-Felanitx, octubre de 2008], Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat - Consell Insular de Mallorca, 2010. Agraïxo la generosa disposició i els entusiastes ànims de Sílvia Coll-Vinent i d'Isabel Graña, dues especialistes en Joan Estelrich, per fer recerca en el fons Estelrich, dipositat a la Biblioteca de Catalunya.

5 Pel que fa a la llengua catalana, hem adaptat l'ortografia a la norma vigent, llevat dels mot Romania i derivats, per deixar constància de la fluctuació ortogràfica. Pel que fa a l'ortografia en llengua rumanesa, i en el cas de mots romanesos abreujats o mal transcrits en documentació catalana o castellana, afegim al costat de la primera aparició, i entre claudàtors, el nom correctament ortografiat. Si no s'indica altrament, totes les traduccions del romanès són nostres.

6 Vasile Pârvan (1882-1927) historiador i assagista romanès. Professor de la Universitat de Bucarest i membre de l'Acadèmia Romanesa.

7 Un altre exemplar dels *Laude* es troba dipositat al fons de la BC, sense signatura del traductor però, amb la mateixa enquadernació i un millor estat de conservació. La data d'ingrés d'aquest exemplar, segons consta a la BC és del 29 de desembre de 1922. És evident, doncs, que els llibres foren intercanviats i que l'exemplar autògraf que el traductor va enviar a la vídua fou donat a la Biblioteca de Catalunya entorn d'aquesta data. Posteriorment, com veurem per la correspondència de l'any 1953, la família Maragall va mirar d'aconseguir un altre exemplar, que va obtenir finalment el 1957.

8 Dumitrescu també va anotar: «Pero quien ha hecho más que todos, quizás, en aquel tiempo [scil. durant els anys vint], para la difusión de los valores culturales catalanes entre los lectores rumanos ha sido el hispanista Alexandru Popescu-Telega, miembro correspondiente de la Real Academia Española de la Lengua. Telega es el autor de la primera traducción del catalán al rumano de una obra íntegra, a saber *Loores*, por Juan Maragall, que se publicó en Bucarest, en 1922, en la colección de literatura universal cuidada por V. Pârvan con el título de *Laude*, prologado por Juan Estelrich»; vg. Domnița DUMITRESCU, «Ecos

anterioritat, cinquanta anys abans, l'any 1930, per Nicolae Iorga⁹ –professor del traductor Popescu-Telega–, arran del seu viatge a Catalunya:¹⁰ «Catalanii sânt cunoscuți la noi printr-o singură traducere a unui mare scriitor, a unui distins poet, Maragall»; és a dir, «els catalans són coneguts a casa nostra [Romania] per una única traducció d'un gran escriptor, d'un distingit poeta: Maragall». Es refereix, evidentment al llibre *Laude*. Sobre aquest mateix llibre, el doctor Joan M. Ribera apuntava la hipòtesi, més que encertada, d'identificar-lo amb el volum conjunt d'*Elogis* del repertori de Lluís Bertran,¹¹ i comenta: «ens atrevim a identificar[-lo] amb una traducció des del castellà i amb el títol de *Laude*».

Efectivament, el contingut del llibre, la traducció del qual es va fer dels *Elogis* publicats per G. Gili,¹² conté els elogis en la seva totalitat, encapçalats pel suara citat pròleg d'Estelrich¹³ –el nom del qual apareix al final del pròleg, transcrit en romanès, Ioan Estelrich, i amb la data de redacció d'aquesta introducció, «Mallorca, toamna anului 1921», és a dir, la tardor anterior de la seva publicació.

Però és gairebé un any abans que Estelrich enviés la nota manuscrita a Clara Noble que trobem, sembla, la primera notícia pública, a la premsa, de l'anunci d'aquesta traducció. Concretament a *La Veu de Catalunya*, a l'edició vespertina del diari del dimarts 27 de desembre de l'any 1921 (any 31. núm. 8041). Precisament sota un titular com «L'expansió catalana» i l'epígraf de «Notes diverses», s'informa que: «L'expansió de les nostres lletres –l'expansió que no vol dir simplement exportació, sinó conquesta– arriba a les terres germanes de Romania. Per cura del professor Popescu-Telega està a punt de sortir la traducció rumanesca dels *Elogis* de Maragall, amb pròleg de Joan Estelrich. La revista dominical *Ideea Europeană*,¹⁴ de Bucarest, s'ocupa sovint dels nostres autors. Assenyalem-hi un article de Popescu-Telega, sobre Santiago Rusiñol». La notícia ve sense signar, però sembla fàcil deduir pel mateix títol i pel fet de considerar que Estelrich havia deixat Mallorca per establir-se a Catalunya, reclamat per la Lliga, per incorporar-se a la redacció de *La Veu de Catalunya*, que podria ser-ne l'autor.¹⁵

catalanes en la cultura rumana», *Cahiers roumains d'études littéraires*, núm. 1, 1979, p. 21-29.

9 El contacte entre Estelrich i Iorga el propicia el president de la Mancomunitat de Catalunya, Puig i Cadafalch, amic personal de Iorga. Puig i Cadafalch anima Estelrich a adreçar-s'hi; aquest ho fa el 19 de novembre de 1921, en tant que «chargé d'un bureau pour l'étude des questions internationales et pour faire connaître la Catalogne [...] à l'étranger». Li explica que ja està en contacte amb Popescu-Telega i s'ofereix per facilitar-li informació sobre Catalunya. L'intercanvi epistolar entre tots dos esmenta també els títols de llibres que s'envien o es demanen, de temàtica podríem dir-ne genèricament bizantina –alguns d'aquests títols es publicaran traduïts al català.

10 Viatge recollit al llibre *O mică țară latină: Catalonia și expoziția din 1929. Note de drum și conferințe*, Bucarest, Editura Casei Școalelor, 1930. S'està preparant una edició crítica en català d'aquest llibre.

11 En el repertori de Lluís BERTRAN, *La literatura catalana a l'estranger*, Barcelona, Comissariat de Propaganda de la Generalitat, 1937, s'hi recullen, de Joan Maragall, dues traduccions del romanès: l'«Elogi de la poesia», i els *Elogis*.

12 Vg. l'article d'Isabel GRAÑA «Itinerari intel·lectual en el pensament de Joan Estelrich» dins J. MONTSERRAT MOLAS, P. CASANOVAS (eds.), *Pensament i filosofia a Catalunya II: 1924-1939*. Barcelona, Inheca, 2003, p. 197-215: «[Estelrich] inicia la seva tasca editorial en una casa de prestigi com era l'aeshores editorial de Gustau Gili» (cit., p. 206), segurament des de 1917 fins a 1919, i realitza, conjuntament amb Josep Maria Capdevila, la direcció de l'obra completa de Joan Maragall (cit., p. 210).

13 *Ibid.* i vg. nota 47 sobre altres pròlegs d'Estelrich.

14 La revista *Ideea europeană* es va publicar entre 1919 i 1928. Apareguda durant l'època d'entre guerres, el professor Costea Simion (Universitat Babeș-Bolyai) considera que la revista persegueix amb coherència una direcció: el de comprendre l'acte cultural com un acte vital d'un poble, el de la sincronització amb la cultura europea i la conformació d'una comunitat cultural europea, situada per sobre de les fronteres polítiques i reconeixent un únic lema: la supremacia de l'esperit. Per una explicació divulgativa respecte a la investigació sobre «l'humanisme regenerador» sorgit després de la Primera Guerra Mundial, i el paper d'Estelrich, vg. Sílvia COLL-VINENT, «Cultura del esperit en la Europa de entreguerres», *La Vanguardia*, 21 de març de 2012.

15 Vg. I. GRAÑA, *op. cit.*, p. 205: «Estelrich haurà d'abandonar en breu [Mallorca] perquè serà reclamat per la Lliga per tal d'incorporar-se a la redacció de *La Veu de Catalunya* [...] per formar part del cos de redacció». Ella mateixa ens facilita directament aquesta informació extreta d'un currículum que el mateix Estelrich devia enviar a Joan Pons i Marquès, que diu textualment: «Desde 1916 hasta 1936, colaborador, redactor, miembro del Comité Directivo o Director de la empresa editorial del diario *La Veu de Catalunya*, de Barcelona». La qual cosa significaria –segons Graña– que Estelrich havia estat relacionat amb *La Veu* des d'abans de venir de Mallorca.



A més d'aquella nota mecanografiada, dipositada a l'Arxiu Joan Maragall, hi ha, aparentment, quatre cartes més relacionades directament o indirecta amb el llibre *Laude*. Dues signades pel mateix Estelrich,¹⁶ en dates anteriors a l'esmentada en començar aquest article, sempre adreçades a la vídua de Maragall, i dues més de posteriors, ja de l'any 1953, enviades des de la Sala Parés, per Helena Maragall, a Aurel «Rauta» [*scil.* Răuță], també romanès, resident a Madrid i professor de la Universitat de Salamanca. En fem un repàs seguint l'ordre cronològic.

Amb data 3 de novembre de 1922, Joan Estelrich adreça una missiva mecanografiada d'una bona pàgina, a la vídua de Maragall, on li explica com «en diferents ocasions, de tres anys ençà, m'ha plagut ocupar-me de l'obra admirable del seu difunt espòs, en les meves tasques de propaganda dels valors espirituals de Catalunya a l'estranger. Sobre el pensament i la lírica de Maragall, he donat conferències a França i a Portugal, i he publicat estudis i articles en revistes i diaris d'Itàlia, Beskonja [*sic*], Flandes [*sic*], i les Amèriques. Crec haver-li enviat algun exemplar d'aquests articles».¹⁷

Després d'aquesta introducció, ell mateix considera que aquesta «propaganda intensa» ha començat a donar fruits, «aconseguint interessar a amics meus, literats, perquè comencessin a traduir l'obra maragalliana. Així els professors Popescu-Telega, de Rumania i Alfredo Giannini de Nàpols han traduït els *Elogis* en rumanès i en italià respectivament. Per a pròleg d'aquestes versions, tinc escrit jo mateix un extens estudi biogràfic i crític de l'enyorat poeta».¹⁸ (Es deu tractar del pròleg que ha escrit a Mallorca, la tardor del 1921, si bé el fons Estelrich no conserva el document original d'aquest pròleg). És força curiós que aquesta carta, datada l'any 1922, sembli ser el primer document privat que posa en antecedents a la vídua sobre la traducció romanesa dels *Elogis* («perquè comencessin a traduir l'obra maragalliana»), quan, com hem vist, gairebé un any abans, el 1921, se n'havia fet un anunci públic a la premsa: «està a punt de sortir la traducció rumanesa».

El tercer paràgraf d'aquesta missiva fa referència al tema dels drets de traducció: la petició del permís a la vídua per a les dues llengües. Estelrich considera que «per a la versió rumanesa, espero, no hi haurà cap dificultat. La moneda està tan depreciada en aquell país i els homes de lletres hi viuen tan modestament, que bé podem agrair-los, encara, que vulguin destinar llur temps a la nostra literatura».¹⁹ En canvi, per a la traducció italiana considera que podria donar algun producte, ell mateix ha proposat a Gustau Gili, l'editor, que concedís gratuïtament el permís per a la primera edició dels *Elogis*, amb la condició que «si després en vinguessin d'altres, seria hora d'estudiar quins drets podrien demanar-se». I argumenta que «sense facilitats, és difícil que el nom del poeta es propagui per Itàlia amb la difusió que es mereix. El traductor Sr. Giannini ha fet gratuïtament el seu treball; jo tampoc no he de percebre res pel meu estudi preliminar; moltes gestions han estat fetes, però totes topen amb la negativa dels editors a satisfer cap dret». Després d'altres detalls, la carta acaba amb el «son devotíssim servidor» i la signatura.

16 No ha aparegut documentació sobre l'epistolari entre Clara Noble i Joan Estelrich al Fons Estelrich, malauradament

17 Vegeu també de Joan ESTELRICH, *Per la valoració internacional de Catalunya*, Barcelona, Editorial Catalana, 1920. A tall d'exemple de la seva activitat divulgativa, i també gràcies a la informació facilitada per Isabel Graña, al *Dia de Mallorca* del 23 de novembre de 1921, Josep Pla ressenya una conferència d'Estelrich als «salones del Círculo de Bellas Artes de Lisboa» sobre «Maragall i l'iberisme».

18 Per a la traducció italiana de Maragall, vg., Gabriella GAVAGNIN, *Classicisme i Renaixement: una idea d'Itàlia durant el Noucentisme*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005.

19 La moneda romanesa, el leu (el lleó romanès), entre els anys 1919-1922 va patir una desvalorització accelerada, a causa de l'emissió massiva de bitllets per poder cobrir el dèficit públic i també per substituir les divises estrangeres que encara circulaven pel país després de la Unificació de Romania el 1918. La unificació monetària tingué lloc el 1920 per part de la Banca Generală Română.

Amb data del 27 de novembre del mateix any, Estelrich es torna a adreçar a la vídua per agrair-li la lletra que ella li havia enviat el 14 de novembre,²⁰ «autoritzant-me» a publicar les primeres edicions romanesa i italiana dels *Elogis*. També l'informa que l'edició romanesa està molt avançada, «segons acaba de comunicar-me el prof. Popescu-Telega». I acaba: «tinc l'esperança de poder enviar-li abans de Nadal el primer exemplar que arribarà a Barcelona», tal com hem vist que s'esdevindrà. I com sempre rebla la missiva amb el «son devotíssim».

La primera recensió que hem trobat d'aquesta traducció és a la revista bucarestina *Convorbiri literare*,²¹ núm. 12, de desembre de 1922. Ve signada amb un pseudònim: Craioveanul,²² que Domnița Dumitrescu identifica amb el mateix Telega, però que consultant la comissió de direcció de la publicació *Năzuința*²³ feta a Craiova a la mateixa època i on precisament Popescu-Telega va col·laborar durant un bon temps i fins i tot dirigir un parell d'anys, hi apareix el nom de Ioan Dongorezi i al costat, i entre parèntesi, Craioveanul, el seu pseudònim. En qualsevol cas Craioveanul ressenya en una pàgina dos llibres traduïts per Popescu-Telega, tal com diu al títol de l'article: «*Laude de I. Maragall și [i] Iubirea iubirilor* [El amor de los amores] de Ricardo León», traduïdes de l'espanyol per A. P. Telega. S'hi diu:

La importància de les traduccions creix proporcionalment amb l'encariment de les edicions estrangeres i amb el desinterès de l'estat davant d'aquest problema, un problema molt precisament a l'ordre del dia. Per tal que una traducció provoqui una llàgrima, cal que el traductor estigui preparat i faci realment una selecció i a més de talent, conegui profundament tant la llengua de la qual tradueix com la llengua materna, o la llengua a la qual tradueix. De la quantitat de traduccions aparegudes recentment –la majoria mediocres o submediocres– aquests dos llibres reclamen la nostra atenció. I la reclamen primer de tot pel valor intrínsec de les obres, després pel fet que són traduccions fetes directament de l'espanyol, i finalment perquè la traducció és feta amb paciència i realment amb gran destresa. A *Laude* s'hi apleguen algunes de les pàgines més expressives de Maragall, la veu de la Catalunya irredempta. A través de l'harmònic conjunt dels *Elogis*, se'n desprèn amb límits precisos, la concepció de Maragall, el poeta de la Belleza, entesa com a revelació de l'essència per la forma, per Maragall, que ens deixa com a culminació, una veritable ètica de l'abandonar-se a Déu.

A continuació, fa una breu ressenya del llibre de León. El tercer paràgraf està dedicat al «distingit traductor» i a la seva cura i mèrit per haver tingut l'habilitat de deixar sentir en romanès «els elements característics dels estils dels grans poetes espanyols». La ressenya s'acaba amb una única reserva, prou subtil, sobre el preu:

Aquesta edició, tant pel que fa al preu com a la forma, és una veritable edició de luxe. S'imposa el més aviat possible, que els dos treballs apareguin en romanès, però que ho facin amb un preu el més baix possible. Només aleshores la «Cultura Națională» podrà aconseguir totalment l'objectiu que persegueix.²⁴

Just mig any després de l'arribada a Barcelona de la traducció, de nou *La Veu de Catalunya*²⁵ es fa ressò d'aquesta traducció. Amb el títol «Catalunya enfora» i el subtítol «La traducció romanesa dels *Elogis* d'En Maragall», el col·laborador del diari Ignasi Bo i Singla,²⁶ escriu una ressenya prou extensa

20 Sense còpia a l'Arxiu Joan Maragall.

21 [«Converses literàries»]. Revista mensual literària, que en aquella època es publicava a Bucarest.

22 «El craioveà», literalment és el gentilici de la localitat romanesa de Craiova.

23 Revista publicada a Craiova, entre els col·laboradors, hi figura en el frontispici de la portada també Popescu-Telega, de la qual en va ser director entre 1928 i 1929.

24 Recordem que el nom de l'editorial on s'han publicat és precisament Cultura Națională.

25 Núm. 8420, any 33, del 25 de maig de 1923, edició matí.

26 Si bé al fons Estelrich hi ha documentació creuada entre ells dos, cap dels documents disponibles aporta cap dada



del pròleg i del contingut del llibre, així com de l'hispanista i traductor. La ressenya diu:

És meritòria i fructuosa l'obra d'expandir a altres terres les valors literàries de la nostra. Suara aquesta tasca ha conquerit un país llunyà, d'ànima llatina, com és Romania, que ha pogut apreciar en els *Elogis* d'En Maragall un matis dels més intensos i característics de l'ànima catalana. La versió de tan belles pàgines, de formós sentit d'universalitat, és deguda a Alexandre Popescu-Telega, eminent professor a Craiova, molt conegedor de la literatura hispànica, i que porta el suggestiu títol de *Laude*.

A continuació, informa de l'editorial, la col·lecció, i tot seguit passa a descriure el contingut:

Constitueix el llibre una bella edició, discreta, curosa; i, per referències, sabem que la traducció és impecable. Cal consignar l'aparició d'aquest llibre, puix és el primer volum català incorporat a la literatura romanesa i se'ns diu que ha tingut un gran acolliment a Romania, on els millors intel·lectuals l'han traduït i hom parla de fer-ne una nova edició, en la qual es traduiran algunes mostres de la lírica d'En Maragall, com «El Cant espiritual» i altres.²⁷

Segueix l'explicació de l'origen de la traducció, que ja coneixem:

[...] la iniciativa de la traducció és deguda al nostre amic en Joan Estelrich i a l'«Expansió Catalana», que dirigeix, veritable ambaixador de les nostres lletres en països estrangers l'un, i fort vincle de relacions l'altra, per a donar a conèixer la nostra terra, els nostres poetes i prosistes, els nostres pensadors i artistes. Al treball d'aixecar aquí al més alt nivell la cultura correspon el fer-nos conèixer a fora, creant llaços d'afecte amb esperits selectes i posar-nos en el món de les possibilitats de captar amistats perquè les nostres lletres tinguin l'apreci degut al seu valor.

Tot seguit comenta el pròleg, del qual ens n'ocuparem al punt 3. I conclou:

Aquest llibre *Laude* és l'inici d'una sèrie de traduccions de lírica i d'assajos crítics, morals i filosòfics catalans. Serà un ressò de nostra viva veu, un llaç de germanor amb aquells pobles, un motiu de què ens vulguin i ens estimin. Pren Catalunya un lloc en la «Literatura universală» finestra oberta de Romania al món, i aconseguim així aquella capacitat i força que esperits orbs i fanàtics ens neguen dintre Ibèria. Hem de restar agraïts que homes eminents com Popescu-Telega i V. Pârvan siguin els que ens mostrin en aquells països. Un cant, un poema, un llibre genial, poden ésser la crida d'un poble, i la satisfacció de conèixer la seva literatura la veu amiga que respon més enllà de les fronteres...

Per acabar aquest apartat sobre el context documental de la traducció, recuperem ara també la correspondència de l'any 1953, que havíem anunciat. De les dues cartes que hi ha a l'Arxiu Joan Maragall datades aquest any sembla desprendre's que l'exemplar amb la dedicatòria autògrafa de Telega ja no estava en possessió de la família en aquell moment, i que n'estaven buscant un duplicat. Efectivament, el document autògraf havia estat donat a la Biblioteca de Catalunya en data 29 de desembre de 1922, segons consta en el registre d'ingrés del llibre. Posteriorment, si més no, a partir de 1953, segons la correspondència conservada, la família va voler aconseguir un altre exemplar.

sobre la traducció romanesa de Maragall. Confiem que ben aviat tot el fons Estelrich pugui haver estat catalogat.

²⁷ No hi ha notícia de cap altra edició, si tenim en compte el que Iorga (1930) ens diu sobre aquesta publicació: «Cred că această carte, de o inspirație cu totul deosebită de a noastră, n'a avut prea mult succes»; la traducció fa: «Crec que aquest llibre [es refereix a *Laude*], d'una inspiració del tot diferent de la nostra, no va tenir molt d'èxit. Posteriorment, van aparèixer traduccions de poemes en revistes romaneses».

En una primera carta mecanografiada remesa des de la Sala Parés, sense data, adreçada al professor de romanès Aurel Răuță, de la Universitat de Salamanca, però per indicació de la «librería Española de Rue de Mazari de París», «els fills» de Maragall s'hi adrecen per esbrinar si és possible d'obtenir d'alguna manera el llibre *Laude* de Popescu-Telega, «traducción del español al rumanes de los *Elogios* de nuestro padre», i hi afegeixen «las señas siguientes: Joan Maragall. Laude. A.L. Popescu Telega. Tradus din spanioleste Bucaresti [sic]», i el sol·liciten per a incorporar-lo a l'«Arxivo de la Obra de Juan Maragall» on «tenemos recogidas todas las publicaciones y críticas». Aurel Răuță²⁸ escriu una carta mecanografiada, adreçada a la senyoreta Helena Maragall –la filla gran del poeta–, a la Sala Parés, amb data 30 de maig de 1953, responent-li que havia trobat la seva carta del 13 de maig, a Salamanca, «referente el libro traducido por mi compatriota Popescu-Telega». Afirmar conèixer el llibre, i constata que «en España no lo he encontrado por ninguna parte». Afegeix ser un gran admirador del poeta, i per aquest motiu «le prometo que en uno de mis viajes a Francia o Italia, intentaré procurar este libro. De Rumanía como Vd sabe estamos completamente separados,²⁹ sin comunicación, así que el único camino es buscarle fuera de mi país». I s'acomiada «quedando con esta promesa en firme», i la signatura. Segons consta en el registre manuscrit de l'Arxiu, el 20 de juliol de 1957, va ingressar-hi un exemplar donat pel traductor.³⁰

3. Al. Popescu-Telega i la traducció *Laude*. Pròleg de Joan Estelrich

Al. Popescu-Telega era el nom amb què Alexandru Popescu, nascut a la localitat de Telega el 1889, signava el seus llibres, és conegut en la historiografia romanesa. Hispanista de prestigi al seu país, dictà conferències per Europa,³¹ l'any 1939 va entrar com a professor al Departament de Llengua i Literatura espanyoles de la Universitat de Bucarest, i des de 1944, també ho fou al Departament d'Italià. L'any 1941 va esdevenir membre corresponent de la Reial Acadèmia Espanyola. És considerat un dels primers romanistes i hispanistes professionals romanesos, que va contribuir al coneixement de les particularitats de les literatures peninsulars a Romania. No debades va comptar amb l'aval dels reconeguts Nicolae Iorga i Iorgu Iordan –d'altra banda dos bons coneixedors de la literatura catalana, a l'ensems que traductors– per ser nomenat professor del departament, desenvolupant una tasca docent i d'investigació i preparant estudis sobre escriptors de les llengües romàniques –és clar, també del castellà–³²

28 Aurel (també Aureliu / Aurelio) Răuță va establir-se a Espanya a començaments dels anys quaranta, a Madrid concretament. L'any 1940 la Unió Soviètica va obligar Romania a retornar-li Bessaràbia i la Bucovina del nord, mentre que l'Alemanya nazi atorgava el nord de Transsilvània a Hongria i Dobrogea, a la costa, a Bulgària. El setembre de l'any 40 el mariscal Antonescu va fer un cop d'estat per recuperar aquests territoris. L'any 1941, Răuță que havia estat conseller personal del ministre d'Agricultura, abandona per sempre Romania, establint-se primer a Alemanya, després a Itàlia, i definitivament a Espanya. Agrònom de formació, a Salamanca estudia Filologia Romànica, i esdevé professor de romanès, entre els anys 1946 i el curs 1982/83. Va dedicar-se també a fer obres filantròpiques; segons ens informa Viorica Pâtea, fou «autor de la primera gramàtica rumana para españoles fechada en 1948 y fundador de la Asociación Hispano-Rumana»; vg. també l'article de Fernando SÁNCHEZ MIRET, «Rumanística en la Universidad de Salamanca» *Philologica Jassyensia*, núm. 2, 2006, p. 257-261, consultable on-line: http://www.philologica-jassyensia.ro/upload/II_2_miret.pdf.

29 El 1947 s'havia proclamat la República Popular de Romania, i l'any 1952 assumia el poder Petru Groza que va governar fins el 1958. Durant el seu mandat el rei Mihai I fou obligat a abdicar, i es va consolidar el regim comunista.

30 Vg. *supra*, nota 7.

31 Per exemple, es fan ressó a *La Veu de Catalunya*, núm. 11487, del 6 d'abril de 1933, edició matí.: «El distingit hispanista romanès doctor Popescu-Telega, dictà una conferència sobre la personalitat filosòfica de don Miguel de Unamuno, en la fundació universitària Carol I, sota els auspicis de la Universitat Lliure de Bucarest».

32 Obres d'autors espanyols com Cervantes, Lope de Vega, Ricardo León, Camilo Castelo Branco, Calderón de la Barca, Lope de Vega, Dolores Medio, Miguel de Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Manuel Machado, Vicente Blasco-Ibáñez, entre altres. Vg. Iorgu IORDAN «Los estudios hispánicos en Rumanía», dins *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas* [Oxford 6-11 de setembre de 1962], ed. de Frank Pierce i Cyril A. Jones, Oxford, The Dolphin Book, 1964, p. 327-334 (consultable on-line: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/01/aih_01_1_032.pdf).



tant clàssics com contemporanis seus, i també la poesia llatinoamericana. A més a més fou el primer en traduir al romanès autors catalans,³³ començant per Joan Maragall, però també a estudiar l'obra de Santiago Rusiñol.³⁴ La seva activitat com a articulista el va portar a col·laborar amb la majoria de la premsa periòdica i literària del moment. Va morir a Bucarest el 1970.

El pròleg del llibre porta el biogràfic títol romanès de «Ioan Maragall (1860-1911)», si bé durant la vintena de pàgines Estelrich hi desenvolupa –com ell mateix havia informat a la vídua i Bo i Singla ressenyava– tota una presentació crítica sobre l'obra de Maragall, i particularment sobre els *Elogis*, i ho fa a través de cinc divisions, i una coda final d'agraïment on el prologuista explica que aquestes línies no tenen ni de bon tros la pretensió de recollir tota la rica personalitat de Maragall, sinó que «la finalitat de les quals és la de contribuir potser que el lector es faci una idea més àmplia sobre el nostre poeta i sobre el seu apostolat a Catalunya». El darrer paràgraf és d'agraïment, primer al traductor, i després al professor Diego Ruiz, per les observacions fetes.

En efecte, la ressenya que Bo i Singla fa del pròleg, que confessa haver llegit en la seva versió original, és prou fidedigna del que s'hi diu. Gosem copiar-la en bona part. Comença així:

Exposar qui era Maragall, les seves idees, el valor que entre nosaltres té i la seva influència a Catalunya, no era cosa planera per un traductor exòtic. Aquesta presentació, que podríem dir-ne religiós homenatge a un home, havia d'ésser feta per un català, i amb una ponderada cura, que el llegidor estrany, en conèixer l'obra, en conegués l'autor. Aquesta tasca difícil, que no es podia perdre en lloança exagerada ni podia deixar d'esmentar certs detalls i antecedents, se l'ha empresa el mateix Estelrich. Vint pàgines d'un pròleg condensen la meritòria tasca, i els que hem llegit l'original, veiem com és justa la semblança i no li discutim el títol d'Estudi de l'insigne autor d'*El Comte l'Arnau*. D'En Maragall, entre les seves virtuts i la seva obra tota, destaca la influència que exercí durant la seva vida, i el mestratge que encara exerceix després de la seva mort. Guiada d'esperits selectes, recull el del poble, i l'aixeca a un pla superior, convertint-lo en cosa nacional. Com un gresol que purifica les desferres i en treu l'or, el seu estil, el seu pensament, ço que constitueixi la seva doctrina, senyala

33 Pel que hem pogut consultar del fons Estelrich dipositat a la Biblioteca de Catalunya, no s'hi troba cap còpia de la correspondència entre Estelrich i Popescu-Telega de l'època de la traducció romanesa de Maragall. En canvi, sí hi ha correspondència posterior, sobre la seva primera trobada personal. Amb data 24 de juliol de 1929, Popescu-Telega s'adreça a Estelrich des de Madrid anunciant-li la seva intenció de «no sé cómo conseguir ver a Vd. cuanto antes [...] no quisiera marcharme de este encantador país aunque muy caluroso país, sin haber tenido el gusto de estrecharle a Vd. la mano [...] Por lo demás quisiera aprovechar esta ocasión para conocer a los escritores catalanes de cuyas obras me daría por dichoso si pudiera hacer una antología en rumano. Lo más sencillo sería, seguramente, tomar el tren y venir a Barcelona; pero –hay que contar siempre con este adversativo humano- no es tan sencillo como parece a primera vista [...]». De quatre dies més tard és la resposta que Estelrich li remet, dient-li: «aunque muchas personas están fuera, podrá Vd. conocer buen número de nuestros escritores, las redacciones de los periódicos, algunos clubs, etc». I afegeix: «Tendré vivísimo gusto en conocer personalmente a Vd». Popescu-Telega va viatjar a Barcelona i va conèixer Estelrich. Malauradament, i sense explicació de la justificació, Popescu-Telega hagué de partir de Barcelona precipitadament a començaments d'agost. Popescu-Telega li ho comunica el 3 d'agost de 1929, aquest cop en llengua francesa, recordant-li que «je me souhaite autre chose, comme je vous le disais, que de pouvoir vous faire dire autant de nous, les roumains, quand vous viendrez –je l'espère– et vous repartirez un jour de mon pays». I li encarrega «de m'excuser auprès de M. Olwer» per la seva marxa. Fruit d'aquesta trobada personal seguirà una breu correspondència de cara a establir contactes intel·lectuals i acadèmics entre les dues cultures, contactes que Estelrich anomenarà l'«asunto de aproximación hispano-rumana», i que es concretaran en un viatge a Bucarest –Estelrich ja havia estat als Balcans el gener del 1928, però n'havia hagut de tornar per «consagrar-me a la organización de la Exposición del Libro Catalán en Madrid» (carta del 9 de gener de 1928, d'Estelrich a Pedro Prat de Soutzo, aleshores ambaixador d'Espanya a Bucarest)– programat per al febrer de 1931, viatge que s'endarrerirà al març a causa de les eleccions del resultat de les quals Estelrich en sortirà elegit diputat a Corts. El maig de 1931 el diputat Estelrich és convidat a participar a la primera reunió del Comité Hispano-Rumano, «à la Légation de Roumanie en Espagne, à Madrid». Els seus contactes amb la cultura, la política i l'economia romaneses s'aniran intensificant posteriorment, i mereixen un estudi específic, ja en curs de preparació.

34 El mateix inclourà un capítol sencer dedicat a Santiago Rusiñol i la seva obra, en el seu llibre *Lecturi romanice. Studii din literaturile neo-latine* [Lectures romàniques. Estudis sobre les literatures neollatines], Bucarest, Editura Casei Școalelor, 1939.

la plenitud d'un temps, aquell en què acaba en el *modernismo* del final del segle passat, i la norma i ducta que com a columna de foc guia les generacions intel·lectuals de començos del present. Iniciador, llum entre tenebres, verb de la terra, l'apel·la el prologuista, i recollint encertats conceptes d'En Dídac Ruiz, assenyala el seu credo poètic, la seva doctrina estètica, l'amor a la vida, la perfecta espiritualitat, el culte a la naturalesa, i aquella bondat innata que tota la seva obra respira. Dolç és el seu misticisme i fervent l'amor a la pàtria, i en el benestar propi ressurt un ambient de tolerància i un afecte al dissortat que sols pot tenir qui de la virtut ha fet un empar contra tot el que sigui baix i groller. Així de l'home es passa a l'obra que és examinada en tots els seus caires. «Ço que en ell hi havia de romàntic –es resumeix en el pròleg– sostenia ço que en ell hi havia de burgès. Era poeta per simpatia, per amistat envers tot, per abundància de cor. *Cor cordium* podria dir-se-li amb tanta justícia com a Shelley. També com una gran amistat, sentia la pàtria; així vivia i actualitzava l'ensomni patri del catalanisme». Sent el món sensible i el món interior, i així és el poeta enyoradís emotiu, inquiet al mateix temps que aconsolador. La seva gran cultura li fa sentir tots els problemes de diversos temps i de distints estats d'ànim, i al recés de l'art adoctrina, com en la bellesa fa revivre la cançó popular, en una bella fantasia posada arran de terra, com en el celebrat *Comte l'Arnau*. La seva fe religiosa, incommovible, no està mancada d'un sentiment de paganisme. L'amor universal el fa estremir de goig i recull totes les imatges que encarnin la vida. Un comentari sobre l'Elogi de la Poesia i un altre sobre l'actuació civil d'En Maragall, tanquen el pròleg, al final del qual es donen les gràcies a En Popescu-Telega pel seu treball. Tot el pròleg és un cant al moviment ascensional de Catalunya.

En el primer apartat del pròleg, Estelrich presenta el poeta a la seva ciutat natal, considera que «la seva personalitat tindrà sempre un lloc al capdavant de la història de les arts catalanes», i destaca «la influència que exercí durant la seva vida i el mestratge que encara exerceix després de la seva mort» ja que l'artista influeix sobre les elits i sobre el públic a través dels articles, i que Maragall, en contrast amb el romanticisme castellà, retorna a la poesia veritable, l'art de la paraula, el culte a la Bellesa. Cita Diego Ruiz quan proposa que el credo poètic i el talent del poeta han de ser entesos com una «doctrina de l'abandonament», que tendeix cap al misteri, i l'esperit, ja que Maragall –mecenes de l'esperit–, s'abandona a tot el que li arriba. No en va «l'art que domina millor és l'art dels elogis». A continuació, parla de la vida de Maragall, l'adequació entre la vida de l'home i el medi, però també dels seus problemes i de les crisis que va tenir. «La vida de Maragall és com el seu estil, un estil abandonat a la inspiració del moment». Estelrich parla de la contemplació de Maragall, per les coses, la gent, els fets, deixant-se portar per l'èxtasi que li provocava tot el que contemplava de la vida. Ho lloava, ho elogiava. «Home i estil, vida i cant, es trobaven en ell com juxtaposicions de la seva pròpia vida».

La secció següent la dedica a la Mort. De com Maragall no perd la fe davant de la mort, i que el millor elogi del poeta a la mort és dir que no existeix. Maragall no concep la mort com una felicitat més gran que la vida. És aquí on parla del «Cant Espiritual». L'abandonament contemplatiu es constitueix a partir de dos mètodes: la visió infantil i immediata del món sensible i la meditació del món interior. En el primer estadi, el poeta vola; en el segon, aprofundeix, dramatitza, sense adonar-se, aquelles primeres impressions. Estelrich parla aleshores de Maragall com un poeta nostàlgic, com el més «saudosos», «enyoradic» dels poetes catalans. I conclou com d'aquesta manera Maragall aproxima l'ànima catalana i mediterrània a la lusitana i atlàntica, tot i que lluita contra aquesta nostàlgia, aferrant-se a la fe, o bé, altres cops, caient en braços d'un epicureisme gairebé horacià.

El cercle que conforma la vida humana, «el poeta confessa amb Dant que l'Amor constitueix el gran ressort de la vida, però no vol que aquest amor quedi isolat». Estelrich parla de com Maragall canta



l'esposa o el fill nounat, des d'un estat net d'esperit. Per a tal condició «cal una gran intensitat i sinceritat expressiva que prové del ritme creador transhumanitzat gràcies a l'ajuda de la paraula. El poeta se situa en un estadi permanent de passivitat, de recepció, de feminitat –d'abandonament». «La seva paraula és viva» i els silencis místics s'imposen per l'emoció. Aquests silencis afirmen el misticisme del poeta. A continuació, Estelrich es demana i es respon com Maragall ha pogut bastir la seva vasta obra, sense artifici. Creu que com que Maragall era un místic, la unitat, harmonia i proporció de la seva obra se sosté sobre l'experiència, el gust, el talent, però que en definitiva tot queda reduït al seu abandonament essencial. Considera que Maragall no ha entès la potència creadora de la voluntat, tot i haver tingut el privilegi d'admirar Nietzsche, del qual Estelrich informa que fou el primer traductor al català. I continua desenvolupant el tema de la voluntat, citant també Schopenhauer, o incorporant-hi Manuel de Montoliu. En definitiva, «l'elogi de la poesia hauria de significar la manera personal de concebre i de crear del poeta». I acaba l'apartat avaluant la seva obra lírica des de les primeres poesies que tendien cap al poema dramàtic fins arribar a la gran tragèdia amb el poema «El comte Arnau». Estelrich dedica uns quants paràgrafs del pròleg al que ell considera «el poema central de la producció de Maragall». És del parer que, en aquest poema, Maragall hi canta l'amor paternal, el conjugal, els personatges llegendaris tràgics, la religió, la pàtria, el comiat, el retrobament, la nostàlgia, la maledicció, el prec –tot queda inclòs en aquesta obra. Maragall vol donar valor als herois populars, els revesteix d'una poesia nova, pretén aprofundir en la psicologia del català fent-ho a través de les creacions col·lectives, obtenint un veritable èxit.

Després d'explicar la llegenda i de parlar de qui era el comte Arnau i com és presentat, Estelrich planteja què fa Maragall amb la llegenda. Hi aboca la comprensió del que és la vida que ell mateix tenia. Segon, empelta amb el germanisme la llegenda. «El protagonista del poema no és el comte Arnau sinó la cançó popular del comte Arnau». El fet que el Comte hagi abandonat la Llei de l'Amor, que és l'essència de la vida, fa que hagi de vagar per trobar la seva ànima que ha deixat a la terra. Tan sols el poble, on s'ha quedat l'ànima, podrà transfigurar-lo. Estelrich dóna notícia aquí «de com el poeta ha conegut el món nòrdic; de com un Arnau ha llegit Nietzsche i posseeix una biblioteca de tots els Herois Romàntics». Parla de la tècnica de construcció del poema. I es pregunta què en queda del poema. Segons el prologuista: una inspiració poètica fonamentada en el catalanisme i el germanisme, i un heroi sortit de les menudeses d'un poble –el català, lligat fortament a l'ascendència dels herois romàntics. I alguna cosa més: un «escòlium» «d'una sòbria mesura dantesca on convergeixen les grans inspiracions maragallianes: l'amor conjugal, el paternal, el burgès, tots dignificats». «El tema i el personatge del "Comte Arnau" són inèdits en la nostra literatura. Nous investigadors, noves interpretacions se succeiran. Confiam que seran presentades amb bona mesura i respecte per la nostra llatinitat catalana».

Per acabar, Estelrich aborda l'obra de Maragall en conjunt, des d'una perspectiva prou catalanista, i opina que tota «va encaminada a interpretar la fe de la tradició, de l'espiritualitat i de l'enyor del poble català». «Tota la seva obra és catalana des del primer fins la darrera línia». Afegeix que «a pesar del seu caràcter, Maragall ha estat la veu del poble [...] lluitant per la nostra ciutadania». Maragall coneixia molt bé no les nostres vides individuals sinó la col·lectiva, «la vida col·lectiva d'un poble que no era modern: en la nostra arrogància individual s'hi troba la nostra ineficàcia col·lectiva». «Maragall seguia dia a dia el pas de la Ciutat, els ideals incomplerts [...] sempre estava enamorat de la Ciutat [...] perquè sempre trobava motius per estar-ne enamorat». Estelrich parla de les implicacions cíviques del poeta, i d'aquí enllaça amb la conclusió de Bo i Singla abans esmentada sobre «el moviment ascensional de Catalunya» des d'un punt de vista patriòtic, citant versos de Maragall («Catalunya amunt») o bé esmen-

tant símbols com les muntanyes, flors o plantes per celebrar la llibertat.

A continuació del pròleg, i sense cap índex –ni anterior o posterior– hi ha la traducció íntegra dels elogis –que evidentment mereixeria una anàlisi comparativa. Aquí, i tall de conclusió provisional, n'assenyalarem tan sols els títols en romanès i, entre claudàtors afegim el títol corresponent segons el volum de la sèrie castellana de l'obra completa de l'edició dels *Elogios* de Gustau Gili publicat l'any 1913, des de la qual Popescu-Telega va abocar la traducció: «Laude I, II» [«Preliminar»], «Despre iubire» [«Del amor»], «Despre cuvânt» [«De la palabra»], «Despre poezie I, II, III, IV» [«De la poesía»], «Despre popor» [«Del pueblo»], «Despre teatru» [«Del teatro»], «Despre danț» [«De la danza»], «Despre traiu» [«Del vivir»], «Despre grație» [«De la gracia»], «Despre o după amiază de august» [«De una tarde de agosto»].

Rebut el 27 d'agost de 2012
Acceptat el 15 de setembre de 2012



RONALD PUPPO

Universitat de Vic

HOW MARAGALL'S NOTION OF PUBLIC-SPIRITED LOVE RESONATES IN ENGLISH TRANSLATION

Resum:

La noció d'un amor d'esperit cívic arrelat en l'ètica cristiana, que rau al cor de la resposta de Maragall davant de la Setmana Tràgica, troba el seu remarcable correlat expressiu en els discursos i escrits del reverend Dr. Martin Luther King, Jr., i del president Lyndon B. Johnson en el context del moviment dels drets civils als Estats Units durant els anys 1950 i 1960. Donar veu als textos de Maragall sobre la Setmana Tràgica en llengua anglesa produeix una ressonància amb textos de King i de Johnson, i obre via a un encontre intercultural que enriqueix el sistema literari receptor i, alhora, dóna ocasió a un gir envers l'altri.

Paraules clau: Joan Maragall — Martin Luther King — Lyndon B. Johnson — Setmana Tràgica — moviment dels drets civils als EUA — amor

Abstract:

The notion of a public-spirited love rooted in Christian ethics that lies at the core of Maragall's response to the Setmana Tràgica finds a striking expressive correlate in the speeches and writings of the Reverend Dr. Martin Luther King, Jr., and President Lyndon B. Johnson in the context of the civil rights movement in the United States during the nineteen fifties and sixties. Giving voice to Maragall's Setmana Tràgica texts in English results in their resonating with King's and Johnson's texts, opening up a window to intercultural encounter that enriches the receptor literary system and, at the same time, brings about the occasion for an otherly turn.

Key words: Joan Maragall — Martin Luther King — Lyndon B. Johnson — Setmana Tràgica — civil rights movement in the U.S. — love

At the very core of Joan Maragall's bold and controversial writings in the face of the troubling events that would come to be known as Barcelona's Setmana Tràgica there lies the notion of a public-spirited love. This love is the foundation of his response to those disturbing events, and the equally disturbing sequel to those events, which prompted him to write the three outstanding articles that live on as the literary legacy of those events—"Ah! Barcelona...", "La ciutat del perdó" ["City of Pardon"] and "L'església cremada" ["The Church After Burning"]—along with his one-hundred-line poem titled "New Ode to Barcelona", all of which would challenge his fellow citizens to look squarely and earnestly at themselves and their city's grim predicament.

On intercultural encounter through translation

To undertake the translation of these texts, however, is to uproot them—linguistically, culturally and historically—from the time and place of their birth. This contextual uprooting has been described by Lawrence Venuti as the "violence" of translation.

Perhaps the most difficult problem confronting the translator is how to compensate for the violence of translating: the sheer loss of the multiple contexts in which the foreign work originated and which always inform the foreign reader's experience of it.¹

¹ Lawrence VENUTI, Introduction to *Ernest Farrés: Edward Hopper Poems*, translated by Lawrence Venuti,

Of course, with a view to elucidating the circumstances that gave rise to the writings, we attempt to bridge the contextual gap with paratextual elements such as explanatory introductions, footnotes or endnotes, bibliographical references, and so on. The bridging of the gap, however, will never be entirely complete:

Because translation displaces these contexts, the notion that it can enable an equivalent effect is a hoax. A reader of a translation can never appreciate it with quite the same breadth and depth of reference that figure in the foreign reader's appreciation of the foreign work.²

Similarly, George Steiner remarks: "How, asks Borges, can meaning ever be separated from singular and specific embodiment when the latter is grounded, inevitably, in the unrepeatable specificity of one time and of one place?"³

Indeed, Nabokov, in his categorical response to this inevitable uprooting and violence of translation, has ruled out the possibility of "poetic" translation altogether, arguing in favor of ultra-literality in translation accompanied by "footnotes reaching up like skyscrapers":

I want translations with copious footnotes, footnotes reaching up like skyscrapers to the top of this or that page so as to leave only the gleam of one textual line between commentary and eternity. I want such footnotes and the absolutely literal sense, with no emasculation and no padding – I want such sense and such notes for all the poetry in other tongues that still languishes in "poetical" versions, begrimed and beslimed by rhyme.⁴

If, however, we hold to the view (pace Nabokov) that poetic and lyrical translation are not only possible but also desirable, it is because there is something to be gained—despite unavoidable linguistic and cultural loss—in re-creating the form-content synthesis⁵ of the original work, albeit in a new and different way, for the new readership in the translating language and culture. In re-creating the uprooted text outside the symbolic universe from which it sprang, the translator endows the translation with a new form-content synthesis tailored specially to the target literary system. The resulting text-in-translation stands in the new literary system as a re-created and re-contextualized literary product that now enjoys new breadth and depth, a richer tenor of voice and statement, illustrating Walter Benjamin's notion of a work's afterlife as transformation and renewal through translation:

[...] no translation would be possible if in its ultimate essence it strove for likeness to the original. For in its afterlife – which could not be called that if it were not a transformation and a renewal of something living – the original undergoes a change. Even words with fixed meaning can undergo a maturing process.⁶

But, one might object, shouldn't a translation be, as far as possible, "the same" as the original, or at

Minneapolis, Graywolf Press, 2009, p. XVII-XVIII.

2 *Ibid.*, p. XVIII.

3 George STEINER, "An Exact Art", in *ID.*, *No Passion Spent*, New Haven, Yale University Press, 1996 [1982], p. 194.

4 Vladimir NABOKOV, "Onegin in English" [1955], in *The Translation Studies Reader*, edited by Lawrence Venuti, New York, Routledge 2004 (2nd ed.), p. 127.

5 On form-content synthesis in poetry see Paul FUSSELL *Poetic Meter and Poetic Form* (revised), New York, McGraw-Hill, 1979.

6 Walter BENJAMIN, "The Task of the Translator" [1923], translated by Harry Zohn, in *The Translation Studies Reader*, *op. cit.*, p. 77.



least subservient to it? This somewhat intuitive response is tantamount to a *representational* view of translation, where the derivative or subordinate nature of a translation is seen to outweigh its character as a text in its own right. A richer perspective is in order here, one that seeks, as Cees Koster has done, to strike a balance between subservience to the original text and independence from it:

[...] a translation is a representation of another text and *at the same time* a text in its own right. Translation is not primarily a representation, and secondarily also a text of its own. Nor is it in the first place a text of its own and in the second place also a representation.⁷

As *representation*, the derivative nature of translation runs deeper, of course, than the mere decoding of text. As Spivak reminds us: “it is not bodies of meaning that are transferred in translation”, but rather it is an *other* that is transferred.⁸ The translator, in decoding text, must come to grips with the broader significance of the text vis-à-vis its original-language readership. As a *text of its own*, on the other hand, the literary translation surpasses the limits of its “otherly” origins and, as noted by Venuti, gives way in its reconstruction and recontextualization to “the recreation of textual effects that go far beyond the establishment of a lexicographical equivalence to signify primarily in the terms of the translating language and culture”.⁹

Translation, then, while opening up a window to encountering a cultural *other*, enriches at the same time the importing culture: “No language”, writes Steiner, “no traditional symbolic set or cultural ensemble imports without risk of being transformed”.¹⁰ Similarly, André Lefevere writes:

It is through translations combined with critical refractions (introductions, notes, commentary accompanying the translation, articles on it) that a work of literature produced outside a given system takes its place in that “new” system.¹¹

Steiner underscores, in this regard, the role of the translator as caretaker or custodian, drawing from Virgil's notion of *servus*: “The original text has begot the translation and must preserve its generating presence within the translation”, so the translator's task is one of “service” or “custodianship”.¹² Care must be taken so that the *value* of the imported product might be preserved at an optimal rate of exchange in its new cultural and literary currency. “A translator may do violence to the original”, Steiner warns, “by exploiting it for [one's] own ends, by appropriating it for an alien purpose”.¹³ Consider how, in R. K. Narayan's short story “A Horse and Two Goats”, a red-faced American tourist, taken with an equestrian statue beside the road, negotiates its purchase from Mani (a Tamil villager who misunderstands their entire exchange), then drives off with only the horse, which, dispossessed of its rider and former meaning, is now off to its new home in New York where at parties, as the vacationer has explained to the clueless

7 Cees KOSTER, “The Translator in Between Texts: On the Textual Presence of the Translator as an Issue in the Methodology of Comparative Translation Description”, in *Translation Studies: Perspectives on an Emerging Discipline*, edited by Alessandra Riccardi, Cambridge University Press, 2002, p. 26, original emphasis.

8 Gayatri Chakravorty SPIVAK, “The Politics of Translation”, in EAD., *Outside in the Teaching Machine*, New York: Routledge, 1993, p. 179.

9 L. VENUTI, “The Difference that Translation Makes: The Translator's Unconscious”, in *Translation Studies: Perspectives...*, *op. cit.*, p. 19.

10 G. STEINER, “The Hermeneutic Motion” [1975], in *The Translation Studies Reader*, *op. cit.*, p. 195.

11 André LEFEVERE, “Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature” [1982], in *The Translation Studies Reader*, *op. cit.*, p. 252.

12 G. STEINER, “An Exact Art”, *op. cit.*, p. 189-190.

13 *Ibid.*, p. 201.

man, “we’ll stand around him and have our drinks”.¹⁴ In Narayan’s story, the communicative failure of the encounter precedes the wholesale devaluation and trivialization of the foreign import, once a historical icon in its native land, now reduced to a conversation piece. With a view to safeguarding foreign texts from analogous domestic travesty, the more effectively historical, social, and literary meanings are brought to light, the greater the value of intercultural transfer through translation.

Translation enjoys, moreover, the unique privilege of coming full circle, of turning the receptor readership toward the “otherly”, insofar as the translator has succeeded in uncovering, to quote Spivak again, “the trace of the other in the self”. Perhaps it is the very uniqueness of linguistic and cultural specificity that exerts a pull toward intercultural encounter, an “otherly” turn, through translation. There is loss, but there is gain: “Translation is the donation of being across space and time”, suggests Steiner.¹⁵ This culturally specific, lower-case *being* becomes, in textual and contextual transformation, a catalyst for an encounter beyond, and yet with, the self. As both *representation* and *text of its own*, the text in translation stands as a medium of encounter, making for a turn that is both foreign and familiar, both “otherly” and “selfly”.

The notion of love in the Setmana Tràgica texts

Through Maragall’s texts dealing with the Setmana Tràgica¹⁶ we encounter not only a cultural other in the broad sense (Barcelona’s people amid the conflict in question) but also Maragall himself and the moral imperative compelling him to challenge an entrenched state of affairs, reactions to which ranged from highhanded self-righteousness to nothing-to-be-done-about-it complacency.

Delving into Maragall’s texts and the events to which he is responding, we are struck by the central role of moral principles and discursive elements that, in significant ways, correspond remarkably to moral principles and discursive elements that arose in the context of the civil rights movement in the United States during the nineteen fifties and sixties. Particularly striking is the prominence of discursive place given to the notion of *love*, which in Maragall constitutes the moral core of his appeal to his countrymen, and which half a century later, and half a world away, would emerge no less strikingly in the theoretical and practical discourse not only of the Reverend Dr. Martin Luther King, Jr. (1929-1968), but also, astonishingly, in the discursive swordsmanship of Lyndon B. Johnson (1908-1973; pres. 1963-1969) in his political bid to carry out fully the Kennedy Administration’s design to put an end to institutionalized racism throughout the south of the United States.

This striking parallel emergence of the notion of love across time and space in the midst of such troubling and divisive social upheaval is doubly relevant here. First, the high-profile utilization of the notion of love by King and Johnson in the context of the struggle for civil rights dispels any initial impression we may have about Maragall’s texts being somehow archaic, outdated, or churchy in tone or tenor. Second, the intercultural encounter through translation is enriched as readers of Maragall in translation catch sight of the cultural self in the cultural other: the import has become the vehicle for encountering the

14 R. K. NARAYAN, *A Horse and Two Goats: Stories*, New York, Viking Press, 1970, p. 20.

15 G. STEINER, “An Exact Art”, *op. cit.*, p. 202.

16 Name given to the widespread general strike and popular protest against the conscription of reservists to feed Spanish military escalation in Morocco that degenerated into scores of fatal assaults and the burning of churches and convents throughout the city during the last week of July 1909, followed by sweeping police repression and summary executions. See below, n. 21.



other in a way that both self and other are seen as complementary parts of a commonly shared humanity with commonly shared struggles and ideals.

Maragall's first article, "Ah! Barcelona...!",¹⁷ did not appear until two months after the events, and only after encouragement from Bishop Josep Torras i Bages (1846-1916), whose own pastoral on the source of the troubles prompted Maragall—unconvinced by the bishop's good-versus-evil reading of the facts—to write a letter to the bishop in which he stated that although there was surely more to it than that, Maragall would write nothing about it for fear it might displease the bishop.¹⁸ Torras i Bages replied with a long letter, saying that Maragall "should not remain silent, since [he had] a gift for writing, and we are in a time when even the stones ought to speak".¹⁹ In this article Maragall reviews and rejects as insufficient several explanations of the tragic events that had gained currency in various quarters. His conclusion was the following:

Can no one see that what's lacking is love? A horrible lacking, but true nonetheless. Where there is dissatisfaction with life, it comes out as hate, and satisfaction comes out as egoism: all one and the same thing—a lack of love. Love is the primary social "reason," the regenerator of organisms, and sole source of potency. Without it, all is futile. But how can it be gotten? I'll tell you: in the grief that is to come.

Catalonia, Barcelona, your suffering will be great if you wish to save yourself. You'll have to suffer bombings, mourning, pillaging and burning: war poverty, tears—many tears—until from the depths of your sobbing there leaps the spark that will light up your heart with a kind of love—I can't say what kind exactly, but it's all the same. All love is courage, potency, creation, and social virtue; it alone is the mettle of peoples; and only in suffering can it be found. Whoever has not suffered cannot claim to have loved—and sorry are those who suffer without love. Seek out love in your grief, ah! Barcelona—and those who want no part of it, let them leave. And if in the end everyone has gone, the traveler gazing out at Barcelona and Catalonia, deserted and desolate, might say: *Here there may have been a great population, but there certainly never was a people.*²⁰

The eight occurrences of the word "love" in the article's concluding paragraphs correspond to the seven occurrences of the Catalan noun "*amor*" ["love"] and one of the past participle of the verb "*estimar*" ["to love"]. It is by foregrounding and weaving the notion of love prominently into the fabric of his argument that Maragall builds and brings his text to its climax—challenging the citizenry to embrace a Christian—inspired public-spirited love. Examining the text more closely, we find four salient points in connection with love. First, there is a "horrible lacking" of love, which ends up polarizing Maragall's fellow citizens into two camps: that of hate on the part of the dissatisfied, and egoism on the part of the satisfied. Second, there come Maragall's several definitions of "love", defined first and foremost as "the primary social 'reason', the regenerator of organisms, and the sole source of potency". We notice here how the lack of love suggests not only a lack of Christian purpose but also a lack of *social* purpose, where the sociological, biological, and psychological aspects of love are underscored. Third, there is the connection between love and suffering, where it is the latter that makes the former possible at all. Finally, love is the "mettle of peoples"—the catalyst that converts a mere "population" into a *people*.

17 Published in the moderately conservative Catalan daily *La Veu de Catalunya* ["The Voice of Catalonia"], 1 October 1909.

18 See J. MARAGALL, *Obres Completes*, Barcelona, Editorial Selecta, 1981, vol. I, p. 1156-1157.

19 See Josep BENET, *Maragall i la Setmana Tràgica*, Barcelona, Edicions 62, 2006 [1963], p. 79 (this and all subsequent translations from the Catalan are mine).

20 J. MARAGALL, "Ah! Barcelona...", in J. BENET, *op. cit.*, p. 104-105.

In “La ciutat del perdó” Maragall delves deeper into the question. His fellow citizens were quick to pin the blame for the deaths and destruction during the Setmana Tràgica on scapegoats—the city’s underclass and their unwelcome champions, including renowned educator Francesc Ferrer i Guàrdia (1854-1909), who, having taken no part in the revolt, was sentenced to death by a military tribunal in view of his anarchist leanings and executed on 13 October 1909 (the international campaign on Ferrer’s behalf led to the fall, that same month, of Spain’s prime minister Antoni Maura).²¹ Submitted on 10 October—three days before the execution of Ferrer—to his friend Enric Prat de la Riba (1870-1917), Catalan statesman and editor-in-chief of *La Veu de Catalunya*, the article was quietly ignored. In it he appealed for clemency on behalf of Ferrer and others facing the death sentence. Echoing the ending of his first article, Maragall, reminding his would-be readers that Barcelona was at that time widely known as the “city of bombs”, urged his fellow citizens to act in the interest of all so that Barcelona might now be known as the “city of pardon”: “and from that moment on [Barcelona] would begin to be a city”.²² Maragall did not learn of the decision to blue-pencil the article until after Ferrer’s execution. Nor did he mention it to anyone. Not until two years later, when friend and critic Carles Rahola (1881-1939) admonished him at a public lecture for having remained silent about the executions, would Maragall write to Rahola to set the record straight. As it turns out, Maragall had received a letter of explanation from Prat de la Riba on 16 October, three days after the execution; a pardon, the editor argued, was unwise as it might feed a political backlash undermining King Alfonso XIII and Prime Minister Maura”.²³

“La ciutat del perdó” begins:

Some fine voices that have risen here, and others that I’ve heard elsewhere, have convinced me that in Barcelona there is a willingness to love. Still, in all these voices, and in others less willing, half-ironic, there stirs or stands out the following question: *Toward whom this love that would redeem our city? My answer: What your heart tells you at every moment.* Yet I shudder to think how more than one might reply: *It’s just that right now my heart tells me nothing.*²⁴

Throughout the article, with its eleven occurrences of “love” and four of “heart” (the latter used in the sense of capacity for love), Maragall maps out an expository path from an optimistic declaration of a “willingness to love” in search of an object toward which his Barcelona readers might direct that love:

[...] And still you ask what the object of that love might be, right here and now? What else could it be? How could you possibly think of anything else in the world right now? And how could you have let precious time slip away, while three men have already met their deaths, and how many more to come?²⁵

Maragall’s appeal for clemency takes carefully into account the circumstances of the executions, to wit, the coldly punitive logic of the ultimate retributive justice, and how—ironically—this punitive act serves only to stifle the one course of action that might truly redeem the city:

21 All in all, one hundred twelve buildings had been destroyed, the death count was one hundred six, and three hundred fifty-five civilians and soldiers had suffered injuries; non-religious schools, unions, and left-leaning newspapers were banned and shut down; and finally, there were two thousand arrests and seven hundred thirty-nine indictments by military tribunals resulting in more than two hundred deportations, forty-seven sentences of life imprisonment and seventeen death sentences, five of which were carried out; see Jordi MATA, “Visions de la Setmana Tràgica: juliol de 1909, els dies de la rauxa”, *Serra d’Or*, no. 593, May 2009, p. 17-19.

22 J. MARAGALL, “La ciutat del perdó”, in J. BENET, *op. cit.*, p. 149.

23 *Ibid.*, p. 155-159.

24 *Ibid.*, p. 148.

25 *Ibid.*, p. 149.



[...] I'm not saying he should be set scot-free to indulge in his hatred and commit more crimes. No: he, and all the rest of us, we all need to be confined in one way or another, and set straight, even if it means hammering and reshaping from scratch everyone for the love of the new city to come—even if it comes at the cost of great suffering, his and ours—as long as we all suffer together. But kill him? Kill him cold-bloodedly as part of a procedure, at a fixed hour, as if human justice were something certain and infallible, as definitive as the death now being dished out? Is that how it should be?

If you had confronted and killed this man in lethal combat at a barricade in the streets, or at the entrance to a church, I wouldn't blame you. Engaged in such combat, you would have given proof of your love for something, risking your life for an ideal: for the courageous love of an ideal many wrongs may be absolved. But who may absolve you now? Where is your ideal, your love, your sacrifice? Where have you shown courage? Do not fall into cowardliness a second time. If you failed to show your courage in combat during the struggle, then it's high time you showed it now, in pardoning.²⁶

The object toward which Barcelona's citizens must direct their love is precisely that before which they have thrown up a wall of indifference. With the realization that they, too, have somehow played a part in failing to keep the peace, the complacent are nudged toward reconciliation—both with themselves and the city's wrongdoers and scapegoats. Maragall's appeal ends climactically with a challenge to those who have shown themselves to be most intransigent: "Pardon for Barcelona's condemned to death! Charity for one and all! And what a sight it would be to see those most offended the first to begin".²⁷ Once again, central to Maragall's appeal is the notion that—as in "Ah! Barcelona..."—there is no redemption for the city without love, and there is no love without the pain and suffering of reconciliation.

Two months later, on 18 December, Maragall's third and longest article dealing with the Setmana Tràgica appeared: "L'església cremada" ["The Church After Burning"]. This bold and moving article is both a decial against the anticlerical violence of that week in July and a throwing down of the gauntlet before the hypocrisy of the city's more sanctimonious churchgoers. Maragall begins:

I'd never heard a Mass like that one—the arching roof of the church gashed, its walls blackened and broken, its altars destroyed, gone, especially the great dark emptiness where the main altar once presided, the rafters invisible behind the dust from the rubble, no pews to sit on, and everyone standing or kneeling before a wooden table displaying the Holy Christ, and a stream of sunlight coming in through the gash in the roof, along with an army of flies dancing in the stark daylight flooding the church and making it seem like we were hearing Mass out in the streets. The sun poured down on the wooden table where the priest officiated in threadbare vestments, while in the choir, devoid of banister, others sang pressed close to the walls to keep from falling forward.

[...]

Then it hit me—the thought, the feeling, that this is how Mass should always be heard [...]²⁸

Pere Lluís Font has argued that, in standing with the poor, Maragall "anticipates liberation theology":²⁹

By destroying the church you have restored the Church because this is the true and living Church, the one that as founded for you, the poor, the oppressed, the desperate.³⁰

26 *Ibid.*, p. 149.

27 *Ibid.*, p. 150.

28 J. MARAGALL, "L'església cremada", in J. BENET, *op. cit.*, p. 188.

29 Pere LLUÍS FONT, "Maragall davant la Setmana Tràgica", *Serra d'Or*, no. 593, May 2009, p. 25-28.

30 J. MARAGALL, quoted in P. LLUÍS FONT, *op. cit.*, p. 28.

Maragall also recognizes, as Lluís Font points out, the fault of the Church in alienating the poor, and does not balk at calling into question the spiritual virtue of the city's wealthy:

If Christ were to walk again among men, surely those to count themselves among His followers would be they, not you.³¹

Again, as with the city itself, a lack of love has taken hold among the congregation. Love is, for Maragall, dynamic and vital, a force that activates and energizes. This force was present in the Early Church, which thrived:

by dint of persecution—because that is how she was born; and her greatest peril is to be at peace. For this reason, when they see her highhanded, the people instinctively persecute her to restore her to her essential state. So spoke Christ to his ever-persecuted disciples: when not hunted by the powerful, they will be hunted by the wretched, who without realizing it, would return the Church to her natural state.

It is the law of love. Suffering to avoid slumbering, adversity to spark action, oppression to touch off an eruption. The multitude feels more instinctively this law, like all natural laws, and obeys without realizing it—blindly, and their atrocities are none other than this desire gone wild over a thousand paths in darkness, seeking the opening to the light.³²

So in contrast to those who would go to church “to put their hearts to sleep in the peace of its shadows”, observes Maragall, “you, with your poverty and your rebellion and your desperation and your hatred, have assailed the doors and opened a breach in her walls, and have won her back again”.³³

We see here how Maragall's notion of love as a dynamic and vital social force comes into play in what he formulated as the “law of love”: should the practice of Christian faith degenerate into static or class-inscribed ritual—symptom that love is lacking—then suffering, adversity and oppression will trigger an implosion that forces the faithful to reexamine the meaning of their faith. Maragall is unequivocal in his accusation, calling to account the city's more complacent churchgoers: “This is what is wrong with you: you seek peace and tranquility in Christ's church, you enter without love, you slumber, and you are putting faith to death!”³⁴ Only a “living faith”³⁵ can arrest the effects of a slumbering faith: a living faith fueled by a vital and dynamic love, which in turn, as we have seen, is the product of suffering. Recall from “Ah! Barcelona...”: “Whoever has not suffered cannot claim to have loved” and “Seek out love in your grief;”³⁶ and from “La ciutat del perdó”: “[...] for the love of the new city to come—even if it comes at the cost of great suffering [...] as long as we all suffer together”.³⁷

Equating in “L'església cremada” this public-spirited love with the Christian virtue of charity—and Christian faith's central act of love/charity: Christ's sacrifice³⁸—Maragall directs the energy of Christian love toward the here-and-now; and although Maragall does not turn against the idea of a Christian hereafter—“he never stopped being simply a good practicing Catholic, respectful towards the [Church]

31 J. MARAGALL, “L'església cremada”, in J. BENET, *op. cit.*, p.191.

32 *Ibid.*, p, 189-190.

33 *Ibid.*, p. 189.

34 *Ibid.*, p. 192.

35 *Ibid.*, p. 190.

36 J. MARAGALL, “Ah! Barcelona...”, in J. BENET, *op. cit.*, p. 105.

37 J. MARAGALL, “La ciutat del perdó”, in J. BENET, *op. cit.*, p. 149.

38 J. MARAGALL, “L'església cremada”, in J. BENET, *ibid.*, p. 191, 194.



hierarchy³⁹—it is in the worldly arena that love must act. It is, moreover, a love which, like Christ's, must be forgiving (“La ciutat del perdó” calls on the city’s middle and upper echelons to forgive the brutal and incendiary excesses of the “mobs in the streets”) and which must, in addition, show that the city’s comfortably self-righteous have taken responsibility for their own part in the debacle by having remained passive during the course of the tragic events. Ignasi Moreta points out how Maragall identifies and differentiates between Barcelona’s two “mobs”:

[...] in Barcelona the mobs in the streets set fire to convents, but “the conservative [...] mobs”⁴⁰ offered no resistance, and afterwards demanded the harshest of repressions. This attitude outraged Maragall, prompting him to write [in “Ah! Barcelona...”] that “greater is the infamy in standing by and doing nothing to stop the evil than in doing the evil”.⁴¹

Moreta elaborates further on this in connection with Maragall’s analysis of the ideological clash dividing the city:

Maragall identifies once again the sins of the two *mobs*: the revolutionary, acting out of hate; the conservative, failing to act out of egoism. Of the two wrongs, Maragall regards the latter as the worse (“you may well be more guilty than they are”)⁴² because, as he had written in “In Praise of the People”, “hate, at least, is a stirring of the heart, it is life; and while there is life there is hope for redemption. Hate can turn into love, somehow; but false piety puts the conscience to sleep, false love paralyzes the heart and kills the soul”.⁴³

Enric Bou has also underscored Maragall’s critically Christian analysis of the ideological divide that beset the city, and which runs poignantly through all three articles: “the hatred of the revolutionary crowd versus the egoism of the bourgeois crowd”.⁴⁴ It is, Maragall insists, up to the latter to act now where they failed to act before.

Finally, in his climactic *coup de grâce* crowning this third and most painfully Christian article of the triad, Maragall makes a reconciliatory concession—though essentially a semantic one—to the most recalcitrant among his readers. Moreta comments on this:

[Maragall] is willing to admit the label “*dolents*” [“wrongdoers”] for the incendiaries only so long as it is kept in mind that this word is also the present participle of the verb *doldre* [“to hurt” or “to grieve”], and that, as such, it is akin to *dolor* [“suffering” or “sorrow”]. Whoever is *dolent* acts, lives, and therefore experiences *dolor*. And for Maragall, life without suffering is, quite simply, not life.⁴⁵

The semantic convergence of “*dolents*” (“wrongdoers”) and “*dolor*” (“suffering” or “sorrow”) that stems from the common root “*dol*” will inevitably be lost in English translation. Analogous convergence might be found, however, in the English lexeme “sorry”: designating those who are seen as “wretched” or “pitiful”—the “wrongdoers”—while at the same time designating also “those who suffer from grief and sor-

39 Pere MARAGALL MIRA, “El ‘Cant Espiritual’: ¿Summa final o lliandar d’un nou camí?”, in Josep-Maria TERRICABRAS (ed.), *Joan Maragall, paraula i pensament*, Girona, Documenta Universitaria, 2011, p. 15-27 (quoted, p. 25).

40 J. MARAGALL, from a letter to Francesc Cambó, 9 October 1909.

41 Ignasi MORETA, *No et facis posar cendra: Pensament i religió en Joan Maragall*, Barcelona, Fragmenta Editorial, 2010, p. 390-391.

42 J. MARAGALL, “La ciutat del perdó”, in J. BENET, *op. cit.*, p. 148.

43 I. MORETA, *op. cit.*, p. 393.

44 Enric BOU, “‘Amor redemptor’? Visions urbanes de Joan Maragall”, in J.-M. TERRICABRAS (ed.), *op. cit.*, p. 237-257 (quoted, p. 242).

45 I. MORETA, *op. cit.*, p. 409.

row". Again, in refusing to lay the entire blame on Barcelona's underclass, Maragall calls to account the city's self-righteous and well-to-do: if the desperate have acted brutally out of hatred, then the well-to-do and complacent have acted no less brutally out of indifference and egoism.

The notion of love in the discourse of American civil rights

Martin Luther King, Jr., in his 1957 sermon "Loving Your Enemies,"⁴⁶ in which he examines the Evangelical maxim "Love your enemies", parallels Maragall in his assessment of a Christian-inspired public-spirited love: "Far from being the pious injunction of a utopian dreamer, this command is an absolute necessity for the survival of our civilization. Yes, it is love that will save our world and our civilization, love even for our enemies".⁴⁷

Just as Maragall posited love as "the primary social 'reason', the regenerator of organisms, and the sole source of potency",⁴⁸ King also identifies love as the crucial element of social change: it is the force that will "save our world and our civilization." However, whereas Maragall launches his appeal to his middle-class contemporaries confronted with a rebellious underclass, King speaks here to the racial underclass, urging them to begin by loving their middle-class oppressors. In either case, it is the putting into practice of the doctrine of love that holds out hope for social regeneration and conviviality. Furthermore, King parallels Maragall in calling not only for critical self-analysis—"In order to love your enemies", says King, "you must begin by analyzing self"—but also by seeking out the humanity in one's enemy/oppressors:

So we begin to love our enemies and love those persons that hate us whether in collective life or individual life by looking at ourselves. A second thing that an individual must do in seeking to love his enemy is to discover the element of good in his enemy, and every time you begin to hate that person and think of hating that person, realize that there is some good there and look at those good points which will overbalance the bad points.⁴⁹

King's refusal to target his oppressors as objects of reproach recalls Maragall's refusal to target Barcelona's underclass and its defenders as scapegoats. King's well-known differentiation between "liking" and "loving" comes into play here:

And this is what Jesus means, I think, in this very passage [Matthew 5:44] when he says, "Love your enemy". And it's significant that he does not say, "Like your enemy". *Like* is a sentimental something, an affectionate something. There are a lot of people that I find it difficult to like. I don't like what they do to me. [...] I don't like them. But Jesus says love them. And love everybody, because God loves them. [...] And here you come to the point that you love the individual who does the evil deed, while hating the deed that the person does.⁵⁰

King underscores the nature of the love that he advocates here. It is neither *eros* nor *philia*, but rather it is *agape*: "something of the understanding, creative, redemptive goodwill for all [...] that seeks nothing in

46 Martin Luther KING, "Loving Your Enemies", sermon delivered at the Dexter Avenue Baptist Church in Montgomery, Alabama, on 17 November 1957: http://mlk-kpp01.stanford.edu/index.php/encyclopedia/documentsentry/doc_loving_your_enemies/

47 *Ibid.*

48 See above, n. 20 and text.

49 M. L. KING, "Loving Your Enemies", *op. cit.*

50 *Ibid.*



return”.⁵¹ It is akin to Maragall’s notion of love as “courage, potency, creation, and social virtue”.⁵² Moreover, in his enumeration of the reasons for loving one’s enemy that gives shape to the 1957 sermon, King includes the following: “because hate distorts the personality of the hater”.⁵³ Maragall, in his depiction of the rebellious mob as one driven by hate, offers a striking contrast between the slumbering faith of the complacent churchgoers and the *living* faith of the incendiary mob: “Their faith, though it lacks light, is a living faith, while yours, for all the centuries its light has poured from the skies is a dead one”.⁵⁴ The gap dividing ecclesiastical decorum and the underclass resulted in the latter seeking new and sometimes desperate outlets for a faith no longer recognizable as Christian. To put it in King’s words: the personality of the haters has been distorted. Maragall subverts, Moreta reminds us, the “us-and-them” syndrome that would demonize the underclass:

In “L’església cremada”, as in the other two articles motivated by the Setmana Tràgica, we find a veritable subversion of the roles played by “rightdoers and wrongdoers”. Maragall addresses those who are supposedly rightdoers—he knows his newspaper and who its readers are—and shows them how the opposition between the two is erroneous: the “rightdoers” are not right and the “wrongdoers” are not wrong. Rather, the “rightdoers” are dead or sleeping, while the “wrongdoers” are alive and active.⁵⁵

It is up to Maragall’s middle-class readers to jump-start their own faith, supposedly Christian, and put the Evangelical maxim into practice by taking the crucial step toward reconciliation.

The final reason King gives for loving one’s enemies is love’s “redemptive power”, which “eventually transforms individuals”.⁵⁶ Of course, in the context of the long non-violent struggle for civil rights, the aim of putting love into practice was also the transformation of society: to put an end to racial discrimination and segregation. As late as 1967, even after numerous civil rights victories had been won, King sees that there is still much to be done: “America, you must be born again!”⁵⁷ The transformation was still incomplete.

In Barcelona, the transformation had not yet begun. In “La ciutat del perdó” Maragall argues that the object of many a reader’s hate—the underclass and its defenders—must henceforth be the object of their love. Similarly, in “L’església cremada”, the wrongdoers (*dolents*) must be seen as persons who are also victims of suffering (*dolor*). Only then, argues Maragall, will the redemptive power of this public-spirited love (akin to King’s *agape*) begin to transform a mere *population* into a *people*.⁵⁸ The alternative—to stand by and do nothing—finds a correlate in King’s 1963 “Letter from Birmingham Jail”, in which he admonishes white moderates for having remained silent in the face of non-violent protest against racial injustice:

I have almost reached the regrettable conclusion that the Negro’s great stumbling block in his stride toward freedom is not the White Citizen’s Counciler or the Ku Klux Klanner, but the white moderate, who is more devoted

51 *Ibid.*

52 J. MARAGALL, “Ah! Barcelona...”, in J. BENET, *op. cit.*, p. 105.

53 M. L. KING, *op. cit.*

54 J. MARAGALL, “L’església cremada”, in J. BENET, *op. cit.*, p. 190.

55 I. MORETA, *op. cit.*, p. 409.

56 M. L. KING, *op. cit.*

57 M. L. KING, “Where Do We Go from Here?” speech at the 11th Convention of the Southern Christian Leadership Conference, Atlanta, Georgia, 16 August 1967, in Howard ZINN and Anthony ARNOVE, *Voices of a People’s History of the United States*, New York, Seven Stories Press, 2004, p. 417-420 (*quoted*, p. 419).

58 As Maragall writes in the final lines of “Ah! Barcelona...”.

to “order” than to justice; who prefers a negative peace which is the absence of tension to a positive peace which is the presence of justice; who constantly says: “I agree with you in the goal you seek, but I cannot agree with your methods of direct action”; who paternalistically believes he can set the timetable for another man’s freedom; who lives by a mythical concept of time and who constantly advises the Negro to wait for a “more convenient season”. Shallow understanding from people of good will is more frustrating than absolute misunderstanding from people of ill will. Lukewarm acceptance is much more bewildering than outright rejection.⁵⁹

Here King addresses not the oppressed (whom he had urged to “love the individual who does the evil deed, while hating the deed that the person does”),⁶⁰ but the slumbering, good-willed accomplice of the oppressor—the white moderate. As was the case with Maragall’s middle-class readers, it is also up to King’s white-moderate readers to jump-start their Christian faith and take also a crucial step toward transforming the American landscape into one inhabited not by a mere *population*, but also by a *people*. The tension that King evokes here is the one advocated by Socrates:

Just as Socrates felt that it was necessary to create a tension in the mind so that individuals could rise from the bondage of myths and half-truths to the unfettered realm of creative analysis and objective appraisal, so must we see the need for non-violent gadflies to create the kind of tension in society that will help men rise from the dark depths of prejudice and racism to the majestic heights of understanding and brotherhood.⁶¹

Of course, the non-violent protests of the civil rights movement, informed as they were by the Christian principles of brotherhood and love, are entirely antithetical to the actions of the incendiary mobs of Barcelona’s Setmana Tràgica; and although these non-violent protests triggered brutality on the part of local law enforcement agents, King is adamant in his defense of direct action in the form of non-violent protest. In response to the condemnation of his peers, who condemned the protests because they perpetrated violence, King wrote:

Isn’t this like condemning a robbed man because his possession of money precipitated the evil act of robbery? Isn’t this like condemning Socrates because his unswerving commitment to truth and his philosophical inquiries precipitated the act by the misguided populace in which they made him drink hemlock? Isn’t this like condemning Jesus because his unique God-consciousness and never-ceasing devotion to God’s will precipitated the evil act of crucifixion?⁶²

King’s bold words drive a critical wedge between a living, active faith informed by Christian principles of brotherhood and love, on the one hand, and the slumbering faith of the moderate clergymen whom King addressed in his letter on the other. Maragall’s words serve up a correlate in contrasting the living, active-but-derailed faith of the incendiary mob with the slumbering faith of his middle-class peers.

President Lyndon B. Johnson, in his landmark speech before Congress on 15 March 1965, urged legislators to pass the Voting Rights Act, which would put an end to racial discrimination that barred countless African Americans from exercising their right to the franchise. Racism was still rampant and resistance to the proposed legislation fierce. For Johnson, the dignity of the American people stands or falls with passage of the legislation:

59 M. L. KING, “Letter from Birmingham Jail”, 16 April 1963: http://mlk-kpp01.stanford.edu/index.php/encyclopedia/documentsentry/annotated_letter_from_birmingham/

60 M. L. KING, “Loving Your Enemies”, *op. cit.*

61 M. L. KING, “Letter”, *op. cit.*

62 *Ibid.*



Rarely are we met with a challenge, not to our growth or abundance, our welfare or our security, but rather to the values and the purposes and the meaning of our beloved Nation. The issue of equal rights for American Negroes is such an issue. And should we defeat every enemy, should we double our wealth and conquer the stars, and still be unequal to this issue, then we will have *failed as a people* and as a nation. For with a country as with a person, "What is a man profited, if he shall gain the whole world, and lose his own soul?"⁶³

Unless African Americans are guaranteed the right to exercise the franchise as fully-fledged citizens, America, according to Johnson, "will have *failed as a people*". Drawing the relevant analogy here, we might say, paraphrasing Maragall's final line of "Ah! Barcelona...", that *America may certainly be a great population, but it will never have been a great people*. Notice also how Johnson quotes Saint Matthew here, bolstering his moral argument with the authority of the New Testament (and paralleling, by the way, King's quoting of Saint Matthew in his "Loving Your Enemies" speech;⁶⁴ King would be present at the presidential signing of the Voting Rights Act on 6 August 1965). Note, furthermore, how the need for the passage of the law is formulated in terms of Christian redemption: failure of the law's passage would be akin to losing one's soul.

Even more astonishing, however, is Johnson's no-mincing-of-words praise for those who took part in the non-violent struggle for civil rights, in particular, African Americans themselves:

The real hero of this struggle is the American Negro. His actions and protests, his courage to risk safety and even to risk his life, have awakened the conscience of this Nation. His demonstrations have been designed to call attention to injustice, designed to provoke change, designed to stir reform.⁶⁵

This is precisely the idea set forth by King in his "Letter from Birmingham Jail": to call attention to racial injustice by means of non-violent protest, and thereby awaken the conscience of the people. Again, the correlate in Maragall is the need to put into practice a *living* faith in order to awaken the slumbering faith of the majority.

Moreover, at the very core of Johnson's political praxis there lay, where the issue of civil rights was concerned, the Christian doctrine of brotherhood and love. Near the end of his speech, Johnson underscores the importance of this:

I want to be the president who helped to end hatred among his fellow men and who promoted love among the people of all races and all regions and all parties.

The hope that Johnson holds in the power of love is conveyed elsewhere in this speech by his use of the word "hearts":

[...] I pledge you tonight that we intend to fight this battle where it should be fought: in the courts, and in the Congress, and in the hearts of men.

63 Lyndon Baines JOHNSON, Speech before Congress on Voting Rights, 15 March 1965 (emphasis added); in the final line of this excerpt Johnson quotes from Matthew 16: 26; <http://millercenter.org/president/speeches/detail/3386>

64 M. L. KING, "Loving Your Enemies", *op. cit.*

65 L. B. JOHNSON, *op. cit.*

[...]

Beyond this great chamber, out yonder in fifty states, are the people that we serve. Who can tell what deep and unspoken hopes are in their hearts tonight as they sit there and listen.⁶⁶

The remarkable occurrences of the words “love” and “hearts” here, in the sense of a creative power capable of regenerating a society in decline, parallels Maragall’s use of these words in his appeal to his own fellow citizens in the *Setmana Tràgica* writings.

Conclusion

Despite the fact that—as Borges and Steiner⁶⁷ remind us—textual and contextual meanings can never be separated from the singular and specific time and place that gave rise to them, translation opens up a window to intercultural encounter; and despite the inevitable linguistic and cultural loss concomitant to the uprooting of texts through translation—what Venuti⁶⁸ has called the “violence” of translation—the text-in-translation stands in the new literary system as a re-created and re-contextualized literary product of new breadth and depth, endowing the original work, as Benjamin put it, with an afterlife.⁶⁹ New meanings and new correspondences will arise within the new literary system in which the work now stands as a work in translation; nevertheless, the translator takes care to ensure that the translation preserves “its generating presence within the translation”, so the translator’s task is one of “service” or “custodianship”, as Steiner has put it.⁷⁰ The text-in-translation is both a *representation* of the original and, at the same time, a *text in its own right*, sustaining a bidirectional tension that spans (albeit imperfectly) linguistic, cultural, and historical distances and differences. Finally, intercultural encounter through translation might also be said to be bidirectional, nudging the receptor readership *outward* toward the “other”, while at the same time prompting *inward* expansion of the “self” with the emergence of new meanings and correspondences within the receptor readership’s literary system.

The notion of a public-spirited love rooted in Christian ethics that lies at the core of Maragall’s response to the *Setmana Tràgica* finds a striking expressive correlate in the speeches and writings of both Martin Luther King, Jr., and Lyndon B. Johnson in their respective assessments and calls to action in their struggle against institutionalized racial discrimination and segregation in the United States during the nineteen fifties and sixties. Maragall’s resounding assertion that “what’s lacking is love [...] the primary social ‘reason’, the regenerator of organisms, and the sole source of potency”,⁷¹ repeatedly underscored and meticulously developed throughout his *Setmana Tràgica* writings, resonates for English-language readers in tandem with King’s “Loving Your Enemies” speech, in which the putting into practice of the doctrine of love holds out hope for social regeneration and conviviality; and King’s refusal to target his oppressors recalls Maragall’s refusal to scapegoat Barcelona’s underclass.⁷² Similarly, where Maragall depicts a striking contrast between the slumbering faith of Barcelona’s complacent churchgoers and the *living* faith of the incendiary mob—subverting, as Moreta⁷³ has noted, the demonization of the un-

66

Ibid.

67

See above, n. 3 and text.

68

See above, n. 1 and text.

69

See above, n. 6 and text.

70

See above, n. 12 and text.

71

See above, n. 20 and text.

72

See above, n. 50 and text.

73

See above, n. 55 and text.



derclass—King, in his “Letter from Birmingham Jail”, voices his disappointment with the inaction of the white moderate who has become the slumbering, good-willed accomplice of the segregationist oppressor. Both men call on their peers to jump-start their Christian faith and take action toward regenerating society. President Lyndon B. Johnson, in his landmark Voting Rights speech before Congress in 1965, echoes the final lines of Maragall’s “Ah! Barcelona...”⁷⁴ in asserting that so long as African Americans are barred from the right to exercise the franchise, America “will have failed as a people”;⁷⁵ furthermore, Johnson is unequivocal in his praise for those who took an active part in the non-violent struggle for civil rights, in particular, African Americans themselves.⁷⁶ Johnson’s words effectively link together the direct action in the streets (non-violent protests) with the legislative action (the Voting Rights Act) that he is struggling to achieve; and Johnson leaves no room for doubt that the motivating force behind both these actions is Christian-inspired love: “the hearts of men”.⁷⁷

Giving new voice, through translation, to bold voices that have risen in troubled times, so that they might rise once more and resonate in consonance with like-minded voices across time and space, is certainly no small part of what translating is all about.

Rebut el 28 de maig de 2012
 Acceptat el 15 de setembre de 2012

74 See above, n. 20 and text.
 75 See above, n. 63 and text.
 76 See above, n. 65 and text.
 77 See above, n. 66 and text.



JOSEP MIQUEL SOBRER

Indiana University

SOBRE LES TRADUCCIONS AL CASTELLÀ DE QUATRE POEMES DE MARAGALL

Resum:

L'article analitza traduccions del «Cant espiritual», «La vaca cega», «Haidé» i «Represa d'Haidé» posant esment no solament a la fidelitat al pensament original sinó també a la forma dels poemes: mètrica i rima. Els comentaris s'acompanyen de reflexions sobre l'art de traduir poesia i les dificultats, especialment aquelles que emergeixen de traduir a una llengua germana.

Paraules clau: Maragall — «Cant espiritual» — «La vaca cega» — Haidé — traducció — poesia catalana — segle xx

Abstract:

The article analyzes Spanish translations of "Cant espiritual", "La vaca cega", "Haidé", and "Represa d'Haidé" with consideration not only of the fidelity to the original thought, but also to the form of the poems: metrics and rhyme. The comments spread to include reflections on the art of translating poetry and its difficulties, especially those emerging from translating a closely related language

Key words: Maragall — "Cant espiritual" — "La vaca cega" — Haidé — Translation — Catalan poetry — 20th century

No sorprèn que la poesia de Maragall hagi estat traduïda un gran nombre de vegades al castellà. Eduard Marquina col·laborà amb el poeta per traduir-li poemes. Maragall mateix té escrita en aquesta llengua bona part de la seva producció, principalment, és clar, l'assagística, i era conegut en els ambients intel·lectuals espanyols del seu temps. La seva obra poètica ha estat traduïda en pes al castellà per J. F. Vidal Jové i editada en versió bilingüe amb una introducció i notes d'Antoni Comas.¹ Existeixen no menys de dinou versions a la llengua veïna del «Cant espiritual»,² potser el poema que més èxit internacional ha assolit entre les composicions poètiques maragallianes, seguit de «La vaca cega» amb setze traduccions castellanes.³

Ara bé, les traduccions al castellà de poemes de Maragall en concret i de qualsevol poema català en general han de salvar dos perillous esculls. Un podria ser paradoxal. La gran similitud entre les dues llengües convida a transposicions fàcils i fa que els traductors menys inspirats es refiïn excessivament dels punts comuns en comptes de repensar el poema de rel per introduir-lo al geni de l'altra llengua, que és el que cal que faci una traducció poètica. L'altre escull afecta més aviat al crític que vulgui examinar la matèria de les traduccions. Atès que gairebé tots (diguem que pràcticament tots els lectors ibèrics)

1 Joan MARAGALL, *Obra poètica, versió bilingüe*, ed. d'Antoni Comas, Madrid, Castalia, 1984 (2 vols.).

2 Els traductors que he pogut consultar són: José María Valverde, Ángel Valbuena Prat, Magí Sedó Pascual, J. Paluzie, Antoni Oriol Anguera, Miguel Mus Reynés, Maria Mestres, Lope Mateo, Alfons Maseras, J. López Torres, Ángel Martínez, Julio de Hoyos, J. Conangla Fontanilles, R. Ferraz, T. Banús i Grau, Diego Navarro, María Parés, J. F. Vidal Jové i Jaime Ferrán.

3 Traductors: Teodor Llorente, Miguel de Unamuno, Zacarías Ytera, José Vargas Tamayo, Nicolás Bayona Posada, Manuel Fernández Junco, José Gálvez, Ricardo Nieto, Enrique Pérez Arbeláez, A. S. de Larragoiti, Jorge Elías, Julio de Hoyos, Juan Bautista Bertrán, Diego Navarro, María Parés i J. F. Vidal Jové.

els qui podem llegir l'original català dels poemes de Maragall coneixem prou bé la llengua castellana, les versions en aquesta llengua tendeixen a semblar-nos pàl·lides, com ombres del poema original projectades al mur de la caverna. En el que segueix intentaré navegar les aigües encrespades entre aquests esculls.

Cal afegir a aquest esculls el problema inherent a tot comentari de traduccions: la temptació de millorar la feina feta per un altre traductor. Mentre que un original establert amb un mínim de consens esdevé «l'original» i, doncs, s'eternitza, una traducció sempre duu el llast del moment en què ha estat feta, cosa que la fa caduca. La llengua canvia i expressions corrents de fa cent anys ens poden semblar incòmodes i fins estrambòtiques avui. Per això la vida d'una traducció es lliga al seu moment molt més que l'original que ha traduït. Tanmateix no sembla aquest el problema amb les versions castelleses de Maragall. Més que voler posar al dia la versió d'un clàssic, l'abundor de traduccions castelleses sembla obeir a un propòsit disseminador, és a dir, a la voluntat de «descobrir» Maragall per a un públic distant; hi ha doncs traduccions fetes o publicades a Buenos Aires, Cuba i Nicaragua, a més d'altres indrets de la península ibèrica. Però també n'hi ha moltes publicades a Barcelona, fetes per catalans o per gent arrelada a la ciutat, que obeeixen un criteri cerimonial: celebracions o festivitats, incloent-hi una publicació de l'Ajuntament de Barcelona, la *Miscellania Barcinonensia*, publicada entre 1962 i 1978 amb aquest títol llatí que potser volia difuminar la catalanitat que hi havia a la revista. Ultra això tenim les traduccions aparegudes en antologies o col·leccions completes de l'obra maragalliana, sovint amb l'original compaginat, i amb diversa latitud d'ambició. També caldria notar l'aparició de poemes –traduïts o no– de Maragall en fulls de felicitació nadalenca.⁴

Comparar dinou traduccions d'un mateix poema, com les que he pogut consultar del «Cant espiritual» és una feina que cueja entre la frustració i el ridícul. De vegades sembla que un traductor hagi optat per una certa solució simplement per fer una cosa diferent de les dels altres. Detallar tots els elements de les diverses versions posaria a prova la paciència del lector més abnegat i no diguem que la mateixa abundor de traduccions fa suposar que tothom s'hi ha vist amb cor, tant si es domina la llengua de la versió amb prou encert poètic com si no.

El «Cant espiritual», no cal insistir-hi, és a la vegada una celebració dels sentits i una afirmació de fe. La mort, tot i la por que provoca –«l'hora de temença», com diu el poeta–, és vista per Maragall amb optimisme (la «major naixença»). La rima, claríssima, subratlla la coincidència de les tres grans línies del poema: sensualitat, fe i misteri. Altrament les rimes, al poema, no apareixen segons cap estructura regular i alternen amb versos sense rima, com també la separació de les seccions del poema (sis, variant entre tres i vint-i-tres versos) no obeeix a cap estructura determinada. La forma del poema, doncs, suggereix una reflexió dins de la qual van apareixent coincidències –les rimes– fins a l'eclosió final. El «Cant espiritual» presenta un acabament conclusiu, un punt final ineluctable, però paradoxalment referit a un començament.

Les traduccions de la frase «hora de temença» presenten variacions que, vistes en conjunt, resulten irrisòries. Permetin-me'n els lectors un llistat:

la hora de temores (x 2)

⁴ El «Cant espiritual» va veure la llum a la *Miscellania Barcinonensia* en versió de José María Valverde el 1964. Va aparèixer també a la felicitació nadalenca de 1967 del Laboratorio P. E. V. y A. en la versió castellana d'Antoni Oriol Anguera i la francesa feta en col·laboració entre Víctor Alba i Albert Camus.



la hora del temor (x 2)
 la hora temerosa (x 2)
 la hora tan temida (x 2)
 la temible hora
 el instante angustioso
 aquella hora de horrores
 aquella hora de temor
 el momento tan temido
 la tremenda hora
 la hora de temer
 la hora temerosa
 la hora, demasiado solemne
 la hora de temor
 el instante temeroso

Trobo «la hora tan temida» com la solució més encertada, atès que es tracta de l'hora de la mort, l'hora que ens fa por, mentre que «hora temerosa» suggereix que és l'hora la que té por. A més, «temida» rima amb «vida» i els dos traductors que van optar per aquesta solució aconseguiren, en canviar «major naixença» a «otra vida», la coincidència de què parlava i que em sembla tan important.

En general els traductors han mirat més donar una idea del sentit que no pas han intentat imitar la forma del poema. Això sol ser corrent entre traductors de poesia que no donen importància al fet que en els seus orígens la poesia era sempre cantada i que, per això, la seva estructura calia que fos fixada; el noble costum de fer edicions amb l'original encarat reforça el desdeny per la forma. Tot i la seva llibertat quant a l'estrofació i rima, el «Cant espiritual» és tot ell escrit en decasíl·labs que corresponen prou fàcilment als *endecasílabos* castellans clàssics. Malgrat aquesta correspondència, cinc dels dinou traductors que he consultat opten per altres tipus de vers i fins n'hi ha un, el menorquí Miguel Mus Reynés, que afavoreix, no sempre sortint-se'n, el vers octosil·làbic castellà.⁵ Aquesta decisió sorprèn, atès que els *octosílabos* són versos *de arte menor* normalment usats per a continguts més lleugers, com els *romances*, i són poc encertats en la meua opinió per a una temàtica com la del poema que ens ocupa.

Per cert, la majoria dels traductors coincideixen en la versió del títol; només Ángel Valbuena Prat decideix posar un «Cántico» en comptes de «Canto», potser no del tot desencertadament.⁶ El títol de Maragall reflecteix el d'Ausiàs March (o dels editors d'Ausiàs March) més que no pas, posem per cas, el que es dona al poema de Sant Francesc d'Assís, «Cantico del sole». Vull dir que, amb el títol, Maragall opta per una via més humanista que religiosa; Valbuena potser s'emparava en el títol d'un llibre de Jorge Guillén que és, precisament, *Cántico*.

5 El poema aparegué a *Menorca* (Mahó) del 4 d'agost de 1989.

6 Versió mecanografiada conservada a l'Arxiu Joan Maragall.

L'intent de fidelitat a la forma i la recerca de rimes condueix alguns traductors a una sintaxi colltorçada. Un exemple poden ser els versos finals de la versió de J. Paluzie:

Y al llegarme la hora de temor
en que de mis humanos ojos la luz huya,
otros más grandes ábreme, Señor,
para admirar la faz inmensa tuya.
¡Sea mi muerte otro nacer mayor!⁷

Altres traductors no saben resistir la temptació d'«embellir» el poema, com en aquest altre acabament:

Y a la hora temerosa
en que se apaguen mis ojos,
volar quisiera hacia tu Ser,
tended vuestra mano amorosa,
séame tu faz hermosa,
mi mejor amanecer.⁸

Trobem un altre exemple de traducció embellidora, i que jo sàpiga inèdita,⁹ de Julio de Hoyos:

...
con los que pueda contemplar atónito
y eternamente, vuestra faz inmensa
y que séame así la misma muerte
un solemne y mayor renacimiento.

D'on han sortit aquell «volar» i aquest «solemne»? Aneu a saber.

Alfons Maseras va publicar la seva versió tres vegades i és, en efecte, un traducció digna que reproduïx prou bé l'equilibri entre exaltat i estoic de l'original maragallià.¹⁰ Però tot i així força la sintaxi:

Por eso tan celoso de mis ojos
y de mi rostro estoy, y de mi cuerpo,
Señor, y de este corazón latente
que de él inseparable me habéis dado.

Naturalment no totes les traduccions són tan desafortunades com els fragments que he citat i algunes capten prou bé la temperança de què fa gala Maragall en el seu gran poema. La de José María Valverde és

7 De la còpia mecanografiada que es conserva a l'Arxiu Joan Maragall. A més dels hipèrbats, el traductor s'escapa en el segon dels versos citats de l'estructura mètrica dels *endecasílabos*.

8 De la traducció de Miguel Mus Reynés.

9 Mecanoscrit conservat també a l'Arxiu Joan Maragall.

10 L'edició més a l'abast és a *Las mejores poesías líricas de los mejores poetas*, Barcelona, Editorial Cervantes, s. d.



notable, com ho és la de Maria Mestres que es conserva manuscrita a l'Arxiu Joan Maragall on també es guarda la de Magí Sedó Pascual mecanografiada, datada el 29 d'octubre de 1942, i dedicada a mà «als fills de Joan Maragall» per aquest «mestre de l'escola municipal Ignaci [sic] Iglesias». També he trobat dignes dues versions publicades al continent americà: una de J. Conangla Fontanilles publicada a la revista *Bohemia* de l'Havana el maig de 1911,¹¹ i la de T. Banús i Grau apareguda a *Catalunya; revista d'informació i expansió catalana* de Buenos Aires, al núm. 109 de 1939. Potser el contacte amb el castellà menys apegalós d'Amèrica ajudava a eludir el baf barroc de moltes de les altres versions, si bé tots dos traductors usen el tractament de «Vos» per referir-se a Déu, tractament que ha desaparegut gairebé totalment del castellà d'Amèrica. El final de la de Banús és, en la meua opinió, dels més aconseguits:

Y cuando llegue la hora tan temida
 en que mis ojos se hayan de cerrar,
 haced, Señor, que pueda contemplar
 vuestra faz con visión amplia y cumplida.
 ¡Que la muerte me sea mayor vida!

Sempre és més fàcil criticar una traducció que fer-ne una perquè la traducció és inevitablement destinada a la imperfecció, principalment la de poemes. Un poema és un artefacte que viu tan estretament en la seva còrpora del llenguatge que només pot, en tot cas, recrear-se amb el perill subseqüent d'esdevenir una altra cosa. La traducció d'un poema és com l'escultura en marbre d'una persona viva: s'hi acostia i, en la convenció de l'espectador, s'hi assemblarà més o menys, però la seva natura és ben altra.

Passem a un altre popularíssim poema de Maragall per veure si ens revela alguna cosa més de l'art macat que és la traducció. No pertoca aquí ponderar «La vaca cega», poema de la secció «Pirinenques» del primer llibre de Maragall, *Poesies*. Entre altres, Joan-Lluís Marfany n'ha fet un estudi breu però lluminós on situa la celebrada composició en el context de la poètica maragalliana.¹² Podríem dir que «La vaca cega» és l'anvers de la moneda que té com a revers el «Cant espiritual». En el poema de *Pirinenques*, de versos també decasil·làbics (però sense rima i tots amb acabaments greus, «femenins»), el poeta no hi té cap protagonisme. Paradoxalment és tot ull, observació, visió i, alhora, compassió franciscana per l'animal orb, «orfe de llum». Tenim aquí un poema poc efusiu; la seva retòrica es basa en el suggeriment. «La vaca cega» és una bastida verbal que el lector pot omplir amb els referents que li semblin més escaients, com si s'abeurés en «l'esmolada pica» mateix.

La col·lecció de traduccions de «La vaca cega» que he pogut consultar, tanmateix, presenta un perfil prou diferent del de les versions del «Cant espiritual». N'he trobat, com deia, setze versions; són aquests dos els poemes més coneguts de Maragall i la quantitat de traduccions ho verifica. Per començar hi ha una famosa traducció de «La vaca cega» feta per Miguel de Unamuno que Maragall va poder criticar i que el traductor va arribar a corregir seguint les indicacions del poeta. El diàleg entre autor i traductor es troba en la correspondència publicada dels dos grans escriptors.¹³ En carta a Unamuno da-

11 Conangla va tenir una correspondència amb Maragall. Aquest li va prologar, sense gaire entusiasme, un llibre.

12 Joan-Lluís MARFANY, «Joan Maragall», dins Martí de RIQUER, Antoni COMAS, Joaquim MOLAS, *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Ariel, 1986, vol. VIII, p. 187-246 (esp., p. 198).

13 Unamuno y Maragall. *Epistolario y escritos complementarios*, Barcelona, Distribuciones Catalonia, 1976 (2a ed.), p. 39-41.

tada a Barcelona el 26 de novembre de 1906, Maragall lloa la traducció d'Unamuno com «un portento» i, amb elegant delicadesa, li corregeix la traducció primera d'«embanyada testa», que era «bañada», i prova d'explicar-li l'expressió catalana «d'esma». La resposta d'Unamuno, des de Salamanca i datada el 29 dels mateixos mes i any (cosa que fa pensar en l'eficàcia dels correus d'aquells anys), li agraeix els consells i puntualitza les esmenes que ha fet. Tradueix «d'esma» amb l'adjectiu *vagarosa* i explica que ha canviat *bañada* per *cornuda*, afegint que la paraula *encornada* li hauria allargat massa el vers. En efecte, la versió final d'Unamuno és sòbria, i fins esmolada com la pica, però no tradueix la meua imatge favorita (malgrat l'errònia masculinitat de l'adjectiu), l'«orfe de llum».¹⁴

Com en el cas del primer poema que he comentat, la majoria de traductors opten per l'*endecasílabo* cosa que els obliga a una certa economia, atès que el castellà sol tenir més síl·labes en els mots que el català. Aquesta diferència explica, suposo, les traduccions que no s'engabien en la mètrica convencional. Un dels traductors que defugen l'*endecasílabo* és J. F. Vidal Jové a l'edició d'Antoni Comas a Castalia.¹⁵ L'opció del traductor s'explica perquè es tracta d'una edició amb els textos de traducció i original encarats, però de tota manera el metre erràtic fa una certa impressió de mandra. Només un altre dels divuit traductors, Manuel Fernández Junco,¹⁶ defuig l'*endecasílabo* o, més ben dit, li afegeix una síl·laba més, amb la qual cosa resulta un metre gens convencional (no arriba als alexandrins) i, de retop, el duu a reblar alguns versos, com els quatre finals:

Vuelve después andando lenta y a solas
por la nunca olvidada, callada senda,
y bajo un sol brillante, con vaivén triste,
su larga cola mueve la vaca ciega.

Un altre fet curiós, i jo diria que únic, de les traduccions de «La vaca cega» va ser la publicació a la *Revista de las Indias* del gener i febrer de 1949 de set traduccions castellanques del poema.¹⁷ El dossier s'obre amb l'original de «La vaca cega» precedit d'una breu explicació:

El precioso cuadro «La Vaca Cega», de Joan Maragall, ha logrado una singular popularidad y ha provocado la inspiración de numerosos traductores. Presentamos aquí, a más de la traducción del Padre Vargas Tamayo, otras seis, de poetas de habla castellana.

El dossier, que conté la versió de Fernández Junco suara citada, es clou amb la d'Unamuno. El primer traductor és el jesuïta José Vargas Tamayo, que també havia passat al castellà poemes de Costa i Llobera i d'Alcover; la seva traducció del poema de Maragall s'acosta a la perfecció –fins al punt on es pot parlar de perfecció quan es tracta d'una traducció. Vargas manté la mètrica dels *endecasílabos* i també el nombre total de versos: vint-i-tres, com en l'original, però separa el poema en tres parts (no se'n pot dir estrofes), la segona de les quals fa:

Va a abrevarse a la fuente que solía,
mas no con firme andar, cual otras veces,

14 No cal dir que la vaca hauria de ser «òrfena».

15 J. MARAGALL, *Obra poètica*, ed. cit.

16 A *Revista de las Indias*, 1949, p. 42-43.

17 La *Revista de las Indias* fou una col·laboració entre «La Casa de España» de Mèxic i l'Escuela Normal Superior de Colòmbia. Es va publicar periòdicament entre 1936 i 1951.



ni con sus compañeras. No, va sola.
 Sus hermanas, por lomas y por cerros,
 por el prado silente y la ribera
 hacen sonar la esquila, mientras pacen
 hierba fresca al azar. Ella caería.

No veig que es pugui demanar més d'una traducció, tot i que la mètrica ha forçat un «silente» en comptes del més normal «silencioso»; altrament aquesta versió manté el to estoic i directe de l'original.

També José Gálvez ens dóna una traducció escaient i amb les mateixes condicions formals. Dos traductors d'aquesta publicació en van tenir prou amb vint-i-dos versos, però altres s'esplaiaren. Nicolás Bayona Posada en va afegir un, però l'esmentat Fernández Junco, que es veu que tenia el dia prolix de paraules, no en va tenir prou amb els seus curiosos *dodecasílabos* sinó que va arribar als trenta versos, superat només pels trenta-u de la versió de Ricardo Nieto, si bé aquests són *endecasílabos*.

Però ben abans de la *Revista de las Indias*, «La vaca cega» ja havia estat antologada. Potser una de les primeres versions, i prou digna, va ser la del poeta i traductor valencià Teodor Llorente a la seva antologia *Leyendas de Oro* de 1908.¹⁸ Les antologies posteriors de poesia maragalliana, naturalment, inclouen traduccions d'aquest poema. És notable la de Maria Parés a l'*Antología poética* d'Alianza Editorial,¹⁹ una versió també en vint-i-tres *endecasílabos* i que m'ha dut al diccionari a buscar l'adjectiu *horra* que trobem al vers «horra de luz y bajo un sol que abrasa» –l'adjectiu s'aplica a una femella que no ha quedat prenyada i, doncs, és una alternativa a traduir «orfe» per «virgen» que és la solució que trobem a una altra traducció, la d'Elías.²⁰

L'abundor de versions d'una mateixa peça en una sola llengua ofereix lliçons sobre l'ofici de traduir, però de vegades sembla que els traductors hagin volgut oferir solucions diverses simplement per no coincidir amb els col·legues, com ja he dit abans. En el poema que ens ocupa, la ceguesa d'un dels ulls de la vaca s'explica per un cop de roc llançat, amb «massa traça», per un «violet». Maragall no detalla si el violet volia colpir l'ull del pobre animal o si només volia tocar alguna part del seu cap –usant «massa traça» en sentit irònic. Tampoc explica res del violet en qüestió.²¹ En canvi els traductors, en general, li donen ocupació –el fan pastor, però amb diversos substantius: *boyero* (Unamuno) o *boyerizo* (Navarro/Gutiérrez), *vaquero* (Vargas Tamayo) o *vaquerillo* (Nieto i Pérez Arbeláez), *rabadán* (Gálvez), *zagal* (Parés, Bertrán, Elías i Llorente) o *zagalejo* (Ylera), *pastor* (Hoyos i Fernández Junco, el qual afegeix el qualificatiu d'*imprudente*, així com per a Teodor Llorente era un *temerario zagal*). Un dels traductors recorre a la metonímia i parla d'una «travesa honda». Només dos dels quinze ens donen una forma més acostada: *el muchacho* (Larragoiti) i *el rapaz* (Vidal Jové).

Però en general la lliçó fonamental que podríem treure d'aquestes comparacions no és tan negativa

18 «*Leyendas de oro*», *poesías de autores modernos vertidas en rima castellana*, segona sèrie, Impr. de Vives Mora (Biblioteca Selecta de Aguilar, vol. 97), València, 1908.

19 Madrid, 1985.

20 L'Arxiu Joan Maragall conserva una fotocòpia de la versió impresa de la traducció de Jorge Elías, però no s'hi anota l'origen.

21 El professor Lluís Quintana m'ha fet observar que quan Maragall va traduir-se l'*Elogi de la paraula* utilitzà «zagal» per al «violet» original. Apunta Quintana, a qui agraeixo l'observació, que potser «violet» tenia connotació d'ofici per al poeta.

com els paràgrafs que precedeixen podrien fer suposar. Cada traductor, com cada lector, arriba al poema amb el seu propi bagatge d'experiència. Els cingles i les comes que per a una són «altos riscos» (Parés) són «cimas y collados» per a uns altres (Gálvez i Larragoiti) i «lomas y cañadas» per a Unamuno i Navarro/Gutiérrez, etc. Es vulgui o no es vulgui, les traduccions sempre obeeixen a una doble mecànica, l'experiència implícita de l'autor i la del traductor (i naturalment són llegits a partir de les experiències de cada lector). I és aquesta dualitat el que imbueix tota traducció de caducitat, com si es tractés d'un organisme massa complex per gaudir de vida llarga.

Havent examinat dos poemes que han inspirat gran nombre de traduccions potser valdria la pena, atesa la meua impossibilitat d'estudiar totes les traduccions de Maragall al castellà, d'examinar versions més limitades. Inspirat pel títol d'aquesta revista m'ha semblat plausible donar un cop d'ull a les versions dels poemes «Haidé» i «Represa d'Haidé».

Com aquest darrer títol indica, Maragall va tornar al poema un temps més tard. Moltes edicions publiquen els dos poemes simplement com dues parts d'una mateixa unitat, si bé la segona, la «Represa», no va ser publicada fins al 1911, set anys després de la primera. A més, aquesta «Represa» té la forma d'una citació, allò que «l'amic me deia», que són les seves primeres paraules. Així doncs, hi ha amb la «Represa» una doble distància, temporal i subjectiva. No costa suposar que aquest «amic», amb l'article definit, no és altre que el narrador del primer poema, d'«Haidé», o sigui que tot el poema s'imbueix de nostàlgia: cap dels dos protagonistes és com era un temps abans.

Formalment hi ha també diferències. La mètrica d'«Haidé» és irregular, però no la rima, que és constant i agrupa els versos en «estrofes» de quatre amb l'esquema ABBA o ABAB, tot i que Maragall no separa segons aquests grups de rima, sinó que divideix el poema en tres parts: un quartet introductori seguit de dos conjunts de vint-i-tres i dinou versos respectivament, cada un consistint en un seguit de quartets i acabat en un tercet. El poema, així, guanya una certa tensió: la sensació d'un cert neguit, deixat i trencat només per la línia de punts que separa les dues parts, es tempera amb la regularitat i placidesa de la rima. O sigui que, parant esment només a la seva forma, veiem que el poema reforça la sensació ansiosa del seu contingut amb la placidesa de les rimes.

De les dues traduccions castellanes que he pogut consultar, la de J. F. Vidal Jové manté noblement el sistema de rimes en quartets que he comentat, però l'esforç li afeixuga el vers. Al quartet introductori Maragall posa en boca de «la vella» la pregunta «per quin sant és?» volent indagar per quin sant Haidé (només anomenada al títol) va rebre el seu nom. Naturalment Haidé no és al santoral catòlic i per això la resposta de la interlocutora de la vella, «ella», diu: «Això rai, tant se val, la santa és ella». Vidal Jové, a l'edició ja esmentada de Castalia, tradueix:

Junto a la vieja, dio [sic] su nombre la doncella;
aquella, sorprendida, preguntó: —¿Cuánto [sic] es su santo?—
Y respondió la amiga, sonriendo un tanto:
—¿Eso qué importa? Lo mismo da: la santa es ella.²²

22 Aquestes errates no apareixen a la traducció literal que se'ns dóna a peu de pàgina i on llegim «dijo» i «cuándo» respectivament.



El que segueix és l'explicació d'aquesta santedat d'Haidé: «ella es la santa de ella porque es bella», en aquesta versió que reproduceix les assonàncies de l'original.

La traducció de Diego Navarro i Fernando Gutiérrez publicada a la col·lecció madrilenya Crisol el 1946 ha optat per un acostament contrari.²³ El traductor o traductors hi conserven el metre de Maragall seguint el ritme ondulant a la primera part que s'asserena en els *endecasílabos* de la segona, però no s'han preocupat, a diferència de Vidal Jové, per mantenir cap mena de rima. O sigui que formalment les dues traduccions presenten opcions complementàries.

«Haidé» equidista tant de «La vaca cega» com del «Cant espiritual». El seu narrador ens fa sospitar que no és un mer observador com al primer poema ni tampoc parla d'ell mateix com al segon. El to desapassionat de «La vaca cega» ha deixat pas a una admiració esclatant pel «cos bell» de la dansarina dita, pseudònimament, Haidé. De fet un mot amb la rel «bell» apareix tres cops i s'hi afegeix el substantiu «hermosura» i l'adjectiu «bonica» aplicats a la qui és subjecte del poema que, a més, també utilitza un derivat de «gràcia» tres vegades. «Haidé», doncs, és una oda, una celebració. Curiosament el celebrant s'amaga o es vol difuminar, tant en el primer poema com en el de represa. El primer poema s'obre, com deia, amb un quartet que és un diàleg entre dues dones, una vella i «l'amiga», aquesta lloant Haidé com a santa. Però al v. 42, a tres del final, l'adjectiu «ubriac» revela que l'admirador i narrador no és l'amiga, sinó un home, cosa que ens porta a comprendre el poema com l'admiració per una mena de musa, una experiència estètica radical que, a la meitat del poema, al v. 27, ha provocat en el poeta una «absoluta beatitud». Aquesta paraula és clau; d'una banda ens portaria a pensar en la Beatrice dantesca i de l'altra a la seva etimologia: feliç. Aquest goig es desfà de cop i volta a la segona part quan, acabat el diàleg engrescador amb el poeta, la musa es fa fonedissa i causa que la consciència del poeta sigui arrossegada per «la forta rierada» que clou el poema. Tots dos (o tres) traductors deixen el final de la primera part amb una literal «absoluta beatitud», però s'ennueguen un xic en traduir, correctament tot sigui dit, «rierada» per «riada» ja que aquest mot els queda curt i sembla que es perdi en els versos castellans quan a l'original té tota la força de la posició final:

que la fuerte riada había arrastrado. (Vidal Jové)

por la fuerte riada arrebatada. (Navarro/Gutiérrez)

En reprendre el tema d'Haidé, Maragall va voler subratllar aquest fet amb el seu títol: «Represa d'Haidé». Vidal Jové un cop més l'encerta traduint el títol com «Retorno a Haidé» mentre que la dels seus col·legues de l'edició de la col·lecció Crisol, «Vuelta de Haidé», és ambigua i dona al personatge un protagonisme gens justificable. Així com al primer poema el seu narrador s'amagava rere un diàleg de dues dones, una d'elles «l'amiga», aquí, motivat per no sé quina modèstia, Maragall atribueix tot el cos del poema a «l'amic» –no pas «un» amic, sinó el determinat amic que en una «hora dolça» se sent envaït per «aquell amor d'un dia». Al primer poema, tot i que «parlàvem amb les boques inflamades» (vers que fa pensar en el «la bocca mi basciò tutto tremante» dantesco), no hi ha cap mot explícit que parli d'amor. Aquí, aquell «amor d'un dia», amb el pas del temps, no ha fet més que créixer. Però, és clar, és un amor passat. Haidé només torna a la memòria, ja no hi és, i aquesta «Represa» acaba «dispersa per tants rostres d'altres». Si el primer poema era una oda, aquest l'hauríem de qualificar d'elegia –amb la imatge allargada de la dida a qui s'ha privat de tornar a veure l'infant que havia alletat (v. 35-46),

23 L'edició indica dos traductors per a l'antologia, Diego Navarro i Fernando Gutiérrez: Juan MARAGALL, *Antología poética*, Madrid, Aguilar (Colección Crisol, núm. 165), 1946.

tema que també apareix a «Primer dol» del mateix llibre *Enllà*. A diferència del personatge que potser la inspirà, la Haydee del *Don Juan* de Byron amb les seves ressonàncies de Nausicaa, l'amor de l'amic aquí ha deixat de fer-li cas: «em té tan lluny del pensament» i, per torna, «es gira a tothom amb aquella bona cara».

El poeta, o l'amic, ha tornat a Haidé, però ella ja no hi és. Només sobreviu dins l'esperit del poeta, més desesperat que gelós. Formalment, tanmateix, aquesta elegia és sòbria: decasil·labs i rima assonant A-A als versos parells de tot el poema, també dividit en dues parts per una línia de punts un tant suspensiva en les edicions. El traductor de Crisol ha respectat el metre amb els *endecasílabos* castellans, però no li ha sortit la rima. Vidal Jové, emparat en el fet (altrament compartit per l'edició Crisol) de tenir el text de l'original encarat, no ha aconseguit ni un metre regular ni una rima fora de coincidències accidentals. Es perd així el sentit pausat que l'elegia original té i la sensació d'insistència desesperada que atorga a l'elegia l'assonància dels versos parells. Aquesta traducció és principalment una invitació a llegir i assimilar l'original, i de bon segur era aquesta la seva intenció primera. Ara bé, tota l'edició de l'*Obra poética* prologada i anotada per Antoni Comas ofereix, a peu de les pàgines de les traduccions, unes notes precedides per l'abreviatura «lit.», és a dir, una glossa més acostada a l'original que la de la traducció. Per exemple, el vers de Maragall «un cop m'havia ja sigut donada» apareix traduït com «toda vez que ya me había sido dada» i, a peu de pàgina com «lit.: *una vez que ya me había sido dada*». No resulta aparent la motivació de tant de primmirament i, encara, en una traducció que no es preocupa gaire per la fidelitat a la forma de l'original.

Si més no, l'examen de diverses traduccions al castellà de poemes de Maragall em du a unes consideracions més generals. En primer lloc, com deia al començament d'aquest assaig, la germandat lingüística entre català i castellà crea un miratge de correspondència que fa caure molts traductors en el parany de desdenyar les condicions formals dels poemes. En aquestes versions, sovint, els poemes semblen esborranys, intents no del tot acabats de poema. En segon lloc les traduccions que he examinat palesen la importància que té el destinatari. Quan un poema es vol presentar independentment, simplement en la seva forma traduïda, el traductor s'esmerça a oferir un producte més acabat. Podrà reeixir-hi més o menys, però en els millors dels casos trobem unes formes dignes i lloables de poemes. És el cas del «Cant espiritual» i de «La vaca cega». Són dos monuments de la poètica maragalliana i es presenten al món d'aquesta faisó que podríem anomenar, doncs, monumental. En canvi, quan els poemes es presenten acompanyant l'original i, encara més, en col·leccions completes o antologies esteses, aleshores les versions tendeixen a ser glosses i agafen una intencionalitat més modesta de ser palanques o esglaons que permetran als lectors gaudir de l'original.



Apèndix

Traduccions citades

Del «Cant espiritual»:

BANÚS I GRAU, T., dins *Catalunya; revista d'informació i expansió catalana*, any 10, núm. 109 (Buenos Aires), 1939.

CONANGLA FONTANILLES, J., dins *Bohemia* (L'Havana), maig de 1911.

FERRÁN, Jaime, dins *Juan Maragall (Antología)*, Madrid, Doncel, 1960, p. 76-77.

FERRAZ, R., dins *España Nueva*, 3 de març de 1911.

HOYOS, Julio de, [versió mecanografiada conservada a l'Arxiu Joan Maragall].

LÓPEZ TORRES, Jesús, [mecanoscrit conservat a l'Arxiu Joan Maragall].

MARTÍNEZ, Ángel, [mecanoscrit conservat a l'Arxiu Joan Maragall].

MASERAS, Alfons, dins *Las mejores poesías líricas de los mejores poetas*, Barcelona, Editorial Cervantes, s. d.

MATEO, Lope, [mecanoscrit conservat a l'Arxiu Joan Maragall].

MESTRES, Maria, [manuscrit conservat a l'Arxiu Joan Maragall].

MUS REYNES, Miguel, *Menorca* (Mahó), 4 d'agost de 1989.

NAVARRO, Diego i/o Fernando GUTIÉRREZ, dins Juan MARAGALL, *Antología poética*, Madrid, Aguilar, 1946, p. 432-433.

ORIO ANGUERA, Antoni, Felicitació de Nadal del Laboratori P.E.V. y A., 1967.

PALUZIE, J., [mecanoscrit conservat a l'Arxiu Joan Maragall].

PARÉS, Maria, dins Juan MARAGALL, *Antología poética*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 182-185.

SEDÓ PASCUAL, Magí, [mecanoscrit datat 1942 i conservat a l'Arxiu Joan Maragall].

VALVERDE, José María, dins *Miscellania Barcinonensia*, any III, núm VI, 1964, p. 145-146. Reproduïda dins Juan MARAGALL, *Obra poética*, Barcelona, Círculo de lectores, 1965, p. 104-107.

VALBUENA PRAT, Ángel, «Cántico espiritual» [mecanoscrit conservat a l'Arxiu Joan Maragall].

VIDAL JOVÉ, J. F. «Canto espiritual», dins Joan MARAGALL. *Obra poética, versión bilingüe*, ed. d'Antoni Comas, Madrid, Castalia, 1984 [2 vols.], vol. II, p. 184-187.

De «La vaca cega»:

BAYONA POSADA, Nicolás, dins *Revista de las Indias*, 1949, p. 41.

BERTRÁN, Juan Bautista, [mecanoscrit conservat a l'Arxiu Joan Maragall].

ELÍAS, Jorge, [retall de diari conservat a l'Arxiu Joan Maragall].

FERNÁNDEZ JUNCO, Manuel, dins *Revista de las Indias*, 1949, p. 42-43.

GÁLVEZ, José, dins *El Mundo* (L'Havana), 26 de setembre de 1957. Reproduïda dins *Las mejores poesías líricas de los mejores poetas*, Barcelona, Editorial Cervantes, s. d., p. 16-17 i dins *Revista de las Indias*, 1949, p. 44.

HOYOS, Julio de, [mecanoscrit conservat a l'Arxiu Joan Maragall i datat a Radepont (França), setembre de 1931].

LARRAGOITI, A. S. de, [mecanoscrit conservat a l'Arxiu Joan Maragall].

LLORENTE, Teodor, dins «*Leyendas de oro*», *poesías de autores modernos vertidas en rima castellana*, segona sèrie, València, Impr. de Vives Mora (Biblioteca Selecta de Aguilar, vol. 97), 1908.

NAVARRO, Diego i/o Fernando GUTIÉRREZ, dins Juan MARAGALL, *Antología poética*, Madrid, Aguilar, 1946, p. 66-67.

NIETO, Ricardo, dins *Revista de las Indias*, 1949, p. 45-46.

PARÉS, Maria, dins Joan MARAGALL, *Antología poética*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 56-57.

PÉREZ, Arbeláez, dins *Revista de las Indias*, 1949, p. 47.

UNAMUNO, Miguel de, dins *Revista de las Indias*, 1949, p. 48. Reproduïda dins Juan MARAGALL, *Obra poética*, Barcelona, Círculo de lectores, 1965, p. 16-17.

VARGAS TAMAYO S. J., José, dins *Revista de las Indias*, 1949, p. 42-43.

VIDAL JOVÉ, J. F., dins Joan MARAGALL, *Obra poética, versión bilingüe*, ed. d'Antoni Comas, Madrid, Castalia, 1984 [2 vols.], vol. I, p.190-191.

YLERA, Zacarías, dins *Matí*, 19 de novembre de 1929.

D'«Haidé» i «Represa d'Haidé»:

NAVARRO, Diego, i/o Fernando GUTIÉRREZ. Juan MARAGALL, *Antología poética*, Madrid, Aguilar (Colección Crisol, núm. 165), 1946, p. 252-253 i p. 390-391.

VIDAL JOVÉ, J. F., dins Joan MARAGALL, *Obra poética, versión bilingüe*, ed. d'Antoni Comas, Madrid: Castalia, 1984 (2 vols.), vol. I, p. 102-109.

Rebut el 27 de maig de 2012
Acceptat el 20 de juliol de 2012

TESTIMONIS

Quadern de traduccions



Relotge d'or del poeta



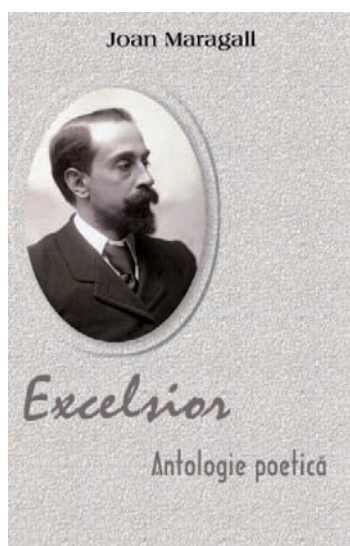
NICOLAE COMAN

Compositor i poeta

COM VAIG TRADUIR JOAN MARAGALL A LA LLENGUA ROMANESA

El meu ferm interès per la cultura catalana es manifesta doblement, per un costat com a «consumidor», però per un altre, i d'una manera ben activa, com a pont entre l'art català i el romanès. En aquest sentit, vaig sentir la necessitat de posar a l'abast del públic del meu país tresors musicals i poètics catalans. És per aquest motiu que em vaig afegir amb entusiasme al projecte de l'Editorial Meronia de Bucarest, amb la qual he tingut i continuo tenint una profitosa col·laboració en el camp de la traducció de la poesia catalana. En el marc d'aquest projecte vaig poder traspasar al romanès antologies de poemes de Miquel Martí i Pol i de Bartomeu Rosselló-Pòrcel, així com també una antologia de poesia insular.

Amb motiu del doble aniversari de Joan Maragall, vaig rebre amb enorme curiositat artística la proposta d'abocar per al lector romanès les poesies d'aquest clàssic de la literatura catalana. Tot el procés de traducció del volum *Excelsior* ha constituït per a mi un repte, ja en el mateix moment de la selecció de més d'una cinquantena de poemes per aquesta antologia. Juntament amb l'editora del volum, Jana Balacciu Matei, i també amb Xavier Montoliu Pauli, vam intentar incloure-hi aquells poemes que respongessin a la curiositat i a les àrees d'interès que presumiblement s'adequaven millor al lector romanès de poesia.



Excelsior. Antologie poetică, de Joan Maragall (traducció de Nicolae Coman). Bucarest: Meronia, 2011. (Biblioteca de Cultura Catalană; 33)

El treball pròpiament dit de construcció d'aquestes versions al romanès ha estat difícil i a la vegada també apassionant. La dificultat raïa en el fet que calia optar per un llenguatge que respectés l'estil específic de l'època romàntica tardana i de començaments del modernisme, sense oblidar que ens estàvem adreçant al públic del segle XXI. Va caldre captar i donar a la llengua romanesa la musicalitat característica de Maragall, un so únic i inconfusible en la seva llengua original, llengua que precisament en el moment en què l'autor escrivia es trobava en ple procés de modernització. Hem intentat suggerir en romanès la influència de la poesia popular en l'estil d'aquest poeta, les referències culturals i nacionals, el context cultural ibèric així com, també i més àmpliament, l'europeu. Fou necessari aconseguir en la llengua d'arribada aquesta musicalitat única també, el ritme convenient, l'elegància de les formes poètiques escollides, la mal·leabilitat del vers maragallià, així com l'harmonia de les rimes o del vers lliure. Vaig treballar intensament, sentint com a repte aquestes dificultats, a vegades difícils de remuntar, però crec que el resultat final és una antologia d'interès per al lector romanès, que té al seu abast un aplec de la creació d'un dels fundadors de la literatura catalana moderna, un autor clàssic i romàntic alhora, que fou contemporani llunyà

en l'espai, però proper en el temps, dels emblemàtics poetes romanesos Mihai Eminescu i Alexandru Macedonski.

Per il·lustrar concretament el que suara parlava, presento tot seguit un petit poema que no figura en el volum *Excelsior* i que us ofereixo amb molta satisfacció en la meva versió romanesa.

«Soare, dragă soare...»

Mititel și pricăjit
am trăit înghesuit
pe o neagră ulicioară:
zidul era coșcovit,
vesel soarele pe-afară.

La Sfântul Iosif, cândva
bunul soare, dragul soare
strălucea și lumina
strâmtetele de ulicioare.

Astfel mi-era dat și mie
ca să simt cum mă străbat,
prin tot corpul leșinat
dulci fiori de bucurie.

«Sol, solet...»

Quan jo era petit
vivía arraulit
en un carrer negre:
el mur hi era humit,
pro el sol hi era alegre.

Per 'llà a Sant Josep
el bon sol, solet
lliscava i lluià
pel carreró estret.

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

Adjuntem a aquest testimoni la informació corresponent a la lectura de poemes de Joan Maragall a la Biblioteca Antim Ivirea-nul de Vâlcea (Romania), el 20 de gener de 2012, en el marc de la presentació «De la creació poètica a la creació musical» a càrrec dels professors Lavinia Coman i Nicolae Coman, organitzat per l'Asociația culturală Irina Satchi i la mateixa biblioteca: <http://www.youtube.com/watch?v=heCc4Bhsla0>.



NANCY DE BENEDETTO

Università di Bari

MARAGALL TORNA A ITÀLIA

Vaig presenciar la trobada de Lello Voce amb l'escriptura de Joan Maragall amb la intenció de fer-ne matèria de reflexió i traducció, quan, ara fa gairebé un any, vam voler participar, d'Itàlia estant, a les celebracions del Centenari del poeta català. En aquella circumstància, vaig preparar la publicació del volumet *Elogio della parola e della poesia* (Nàpols, 2011). Quan hom tradueix un clàssic injustament desconegut —com ho són molts dels més importants autors en llengua catalana—, és indispensable presentar-lo al públic «estranger» de la manera més significativa, perquè pugui tenir una difusió adequada. Per això vaig demanar a Francesco Ardolino que en redactés un pròleg i vaig decidir que els *Elogis* havien de tenir, com a proemi, la versió italià del «Cant Spirituale» portada a terme per un torsimany de la talla de Lello Voce. D'aquí a poc, el mateix «Canto Spirituale» apareixerà, en forma de còmic, a la secció «WordKlouds» (coordinada per Voce) de la revista *on-line Satisfiction* de l'editorial Feltrinelli que, aquest mes d'abril, ja ha publicat una notícia sobre Gabriel Ferrater amb una traducció inèdita: <http://www.satisfiction.me/gabriel-ferrater-inedito-non-voglio-puzzare-di-vecchio>.

Posats a escollir un text breu dins la producció poètica de Joan Maragall, amb el respecte del principi de representativitat, he tornat a pensar, com ja havia fet amb els *Elogis*, en Barcelona, en les bombes al Liceu i en aquell somriure satisfet —domèstic, cruel i innocent alhora— de «Paternal»; però tampoc no volia renunciar a la imatge d'una altra indiferència tràgica, la de les muntanyes majestoses davant del dolor d'una insignificant vaca cega que, solitària, s'arrossega topant contra els arbres: carn i pietat, ànima infinita de la terra i formes de vida que n'esberlen el vel intranscendent. És, segons la meua opinió, Maragall en el seu millor estat de gràcia.

L'experiència d'aquesta col·laboració a quatre mans ha estat molt interessant al llarg d'aquest recorregut maragallià en llengua italiana, fins al punt que ens hem posat altres fites per assolir de cara a un futur molt proper. Com a mínim, és d'esperar que, de Maragall, també se'n publiqui la traducció del poema més emblemàtic i palingenètic de la poesia catalana del segle xx: qui sap quantes coses noves podria explicar el Comte Arnau a uns lectors italians.

«Paternità»

Di ritorno dal Liceu la sera del 7 novembre 1893

Furioso deflagra l'odio sulla terra,
stillano sangue le abbattute teste,
e occorre andare alle feste
a petto in fuori, come si va alla guerra.

Ad ogni scoppio mortale — la gente tremante si gira:
la crudeltà che avanza, — la paura che si ritira,
si van spartendo il mondo...
Guardando il figlio che allatta, — la madre che sospira,
il padre alza le ciglia.

Il bimbo, però, innocente,
che lascia, soddisfatto, vuota la mammella
guarda lui, — guarda lei,
e ride barbaramente.

«La vacca cieca»

Urtando il capo all'uno e all'altro tronco,
d'istinto avanza sulla via dell'acqua,
la vacca solitaria. È cieca.
La frombola di un sasso lanciato malamente,
dal pastore le cavò un occhio e l'altro
offusca un velo. La vacca è cieca.
Va ad abbeverarsi alla solita fonte;
ma non col passo fermo d'altre volte
né con le sue compagne, no: è tutta sola.
Le sue compagne dalle cime, dalle alture,
nel silenzio dei prati e sulla riva,
vagando alla pastura d'erba fresca

«Paternal»

Tornant del Liceu en la nit del 7 de novembre de 1893

Furient va esclatant l'odi per la terra,
regalen sang les colltorçades testes,
i cal anar a les festes
amb pit ben esforçat, com a la guerra.

A cada esclat mortal — la gent trèmula es gira:
la crueltat que avança, — la por que s'enretira,
se van partint el món...
Mirant al fill que mama, — a la mare que sospira,
el pare arruga el front.

Pro l'infant innocent,
que deixa, satisfet, la buidada mamella,
se mira an ell, — se mira an ella.
i riu bàrbaramente.

La vaca cega

Topant de cap en una i altra soca,
avançant d'esma pel camí de l'aigua,
se'n ve la vaca tota sola. És cega.
D'un cop de roc llençat amb massa traça,
el vailet va buidar-li un ull, i en l'altre
se li ha posat un tel. La vaca és cega.
Ve a abeurar-se a la font com ans solia;
mes no amb el ferm posat d'altres vegades
ni amb ses companyes, no: ve tota sola.
Ses companyes pels cingles, per les comes,
pel silenci dels prat i en la ribera,
fan dringar l'esquellot mentres pasturen



fan suonare il campanaccio... Ella cadrebbe.

Il muso sbatte all'usurata vasca
e rincula spaventata... Ma torna
e il capo all'acqua abbassa e calma beve.

Beve poco, ma senza sete...

Le corna sulla testa alza poi al cielo,
enorme, con un gran gesto tragico
le palpebre sulle pupille morte serra
e torna orfana di luce nel sole che brucia,
vacillando su indimenticati sentieri,
muovendo languida la lunga coda.

l'herba fresca a l'atzar... Ella cauria.

Topa de morro en l'esmolada pica
i recula afrontada... Però torna
i abaixa el cap a l'aigua i beu calmosa.

Beu poc, sens gaire set... Després aixeca

al cel, enorme, l'embanyada testa
amb un gran gesto tràgic; parpelleja
damunt les mortes nines, i se'n torna
orfe de llum sota del sol que crema,
vacil·lant pels camins inoblidables,
brandant lànguidament la llarga cua.

(Les traduccions són de Nancy De Benedetto i Lello Voce)



JING LIU

Violinista a l'Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu

DE «L'ÀNIMA DE LES FLORS» I «ZANG HUA YIN»

«L'ànima de les flors» em sembla una obra fresca i elevada. L'escena és prou propera a la vida quotidiana, però possiblement incapaç de captar la nostra atenció: dues flors abandonades enmig d'un camí amb poc temps abans de marcir-se, però que intenten mostrar el seu encant a l'esguard del poeta. El nostre poeta no deixa passar aquest detall, no hi para de reflexionar i correspondre. Aquí les flors no semblen objectes, sinó vides. Estan contentes d'haver trobat algú que sap contemplar-les, encara que sigui a l'últim instant. També per això al poema es parla de la desaparició de vides, però de tal manera que en lloc de donar un ambient trist al poema, transmet un aire lleuger i pacífic. Perquè perceben, les flors, que les vides se'n van, que la seva existència no serà oblidada en va: sobreviurà d'una altra forma, més eterna.

Aquest poema de Maragall em fa recordar una obra mestra xinesa: *El Pavelló Vermell*, una novel·la de la darrera dinastia-Qing. A la novel·la, hi ha un fragment molt conegut: «Zang Hua Yin» («Recitatiu d'enterrament de les flors»). La protagonista DaiYu, amb els pares morts, vivia a la mansió de la família Jia. Era d'una bellesa fina i elegant, amb un talent extraordinari: era una idealista innata. DaiYu i el protagonista BaoYu estaven molt enamorats, però ella se sentia molt impotent davant de llur destí. L'últim dia de la primavera, portava una bossa de seda, una escombria i una aixada per enterrar les flors. Recollia les flors caigudes, les netejava i ficava dins la bossa, després les enterrava. Mentre feia això, recitava un poema, «Zang Hua Yin», les últimes frases del qual són:

Conservar els teus ossos encisadors dintre de la bossa de seda,
cobrir la teva elegància amb un grapat de terra neta.
Heu arribat al món amb essència pura, que marxeu amb la mateixa puresa,
és millor que estar contaminats dintre d'una sèquia.
Ara moriu i vinc jo per enterrar-vos,
no puc preveure quan serà que moriré jo.
Avui faig un enterrament a les flors, tothom riu que estic boja,
però un altre any qui serà aquell que m'enterrarà a mi?
Mireu, la primavera acaba, les flors cauen,
així serà quan una jove bella arribi a la vellesa i a la mort;
hi ha un moment en què la primavera acaba i la jove envelleix,
ningú coneixerà l'altre,

ni les flors caigudes ni la jove morta.

A «L'ànima de les flors», hi ha flors, hi ha un poeta, es dona una relació mútua entre ells. La postura i l'acceptació davant de la mort ens penetra amb un aire positiu, d'acompliment. D'altra banda, a «Zang Hua Yin», DaiYu i les flors esdevenen una sola cosa. DaiYu tracta les flors com si es tractés d'ella mateixa; apreciar les flors és apreciar la seva pròpia vida, enterrar les belles flors amb tanta benvolença i delicadesa és desitjar morir amb la mateixa puresa i dignitat quan arriba el moment; amb això suavitza la seva tristesa per no poder fer res amb el seu destí.

«L'ànima de les flors» és un poema del segle XIX, i «Zang Hua Yin» és una obra que prové de la llunyana Xina de mitjans del segle XVIII. El que fa connectar les dues obres és la semblança de les dues imatges, i els temperaments poètics dels autors. De tots dos neix de forma natural un interès que els fa agrair la vida, la vida vivent i la seva mort. Gràcies als seus carismes i interpretacions tot el que ens rodeja pot quedar, lluny de ser insuls, ple de sentits subtils.

«花之灵»

那两枚
被掷在小路中央的花朵呀，
会是谁将它们扔弃在了那里？
无论是谁，都不再重要了。
那两枚花朵一点也不曾悲哀，
不，不：它们在阳光下微笑呢。
我沉醉于恰如眼前这般看到它们
安然将死，却未有忧伤。

«远离了花枝，我们很快便要死去
—它们或许思量着—；
可当下我们的光彩让一位诗人着迷，
而这将永不消逝»。

«L'ànima de les flors»

Aquelles dues flors que hi ha posades
al mig del caminal,
¿qui és que les hi deu haver llençades?
Qui sia, tant se val.
Aquelles dues flors no estan pas tristes,
no, no: riuen al sol.
M'han encantat així que les he vistes
posades a morir, mes sense dol.
«Morirem aviat, lluny de la planta»,
elles deuen pensar;
«mes ara nostre brill al poeta encanta,
i això mai morirà».



MARTA PAWŁOWSKA

Universitat Jaguelònica de Cracòvia

MARAGALL EN POLONÈS

Amb aquesta petita tria, que inclou els poemes: «Enviant flors», «*Nodreix l'amor...*», «Cant espiritual» i «La vaca cega», s'ha volgut reflectir la riquesa temàtica i formal de la producció poètica de Joan Maragall.

El vers decasíl·lab, empleat pel poeta, no s'ha conservat en la traducció, ja que no pertany a la tradició mètrica polonesa. En gairebé tots els poemes es transmet mitjançant el vers de tretze síl·labes (amb cesura), al qual en el nostre sistema mètric li correspon una funció comparable a la del decasíl·lab en la literatura catalana. L'única excepció és la traducció de «*Nodreix l'amor...*», en la qual s'utilitza el vers d'onze síl·labes per donar lleugeresa al poema.

En els tres poemes rimats, l'esquema de les rimes normalment reproduïx l'estructura de l'original amb unes quantes desviacions. Les rimes, en la majoria dels casos, són consonàntiques, ja que en la poesia polonesa aquestes se solen usar amb més freqüència que les assonàntiques. Quant a «La vaca cega», on els versos són blancs, tot i que a vegades, hi apareixen assonants, s'ha intentat seguir la mateixa estratègia.

«Śląc kwiaty»

Gdy spoglądam na kwiaty, myśl zmierza ku tobie.

Nakażę ci je posłać mą codzienną drogą;

niechaj ich błogi zapach me przyjdzie zapowie,

zanurzę się w tej woni, gdy już będę z tobą.

Ich widok miłym będzie w tej szczególnej chwili,

kiedy przyjdzie mi mówić o moim kochaniu,

nad ukwiecony wazon ma twarz się pochyli,

lecz wzrok śledzi twój uśmiech, jak w oczarowaniu.

«Enviant flors»

Veig flors, i penso en tu. Faré portar-les

a tu pel dolç camí de cada dia;

que omplin d'aromes davant meu la via,

després a vora teu vindré a olorar-les.

Grat ens serà tenir-les davant nostre,

a l'hora de parlar de l'amor meu:

vers el gerro florit baixaré el rostre,

tot alçant els meus ulls al somris teu.

Ty wówczas po kwiat sięgniesz płonący szkarłatem,
powyżej swojej piersi subtelnie go wbijesz
i by móc się upajać jego aromatem
powabnym ruchem wygniesz swą łabędzią szyję.

Gdy twe łagodne tchnienie całkiem ją owionie
i żar twojego lica ze wszech stron osaczy,
róża wszystkie swe listki wyciągnie jak dłonie
i wszystkie swoje płatki otworzy w rozpaczy

Ty uśmiechniesz się do mnie, jednak w okamgnieniu,
gdy ujrzysz, jak me oczy podczas tej zabawy
śledzą ciebie i różę, gorejąc w pragnieniu,
niczym mgła się rozwieje twój uśmiech łaskawy.

«Syć miłość»

Syć miłość myślą i nieobecnością,
a wyda naonczas najpiękniejszy kwiat;
ceń nisko rozkosz i gardź przyjemnością,
gdy bólu w nich nie ma i cierpienia brak.
Poza westchnieniem nic cię nie poruszy,
żadnych darów nie czekaj poza łzami:
najczulsze słowo znajdziesz w swojej duszy,
a wiatr okryje cię pocałunkami.
Ideałowi, który czcisz z lubością,
rzeczywistość nigdy nie dorówna wszak.
Syć miłość myślą i nieobecnością,
a wyda naonczas najpiękniejszy kwiat.

Tu triaràs una poncella encesa,
al damunt del teu pit la clavaràs,
i, amb moviment de cignia bellesa,
arquejant el teu coll l'oloraràs.

Al sentir l'alè tebi amb què la mulles,
al frec constant del teu bell rostre ardent,
la rosa adreçarà totes ses fulles
i es badarà desesperadament.

I encara em mig riuràs; mes quan me veges
de tu a la flor, mentres jugueu aixís,
moure l'esguard, guspirejant d'enveges,
fugirà en sec ton confiat somrís.

«Nodreix l'amor...»

Nodreix l'amor de pensaments i ausència,
i així traurà meravellosa flor;
menysprea el pas de tota complacència
que no et vinga per via del dolor.
No esperis altre do que el de tes llàgrimes
ni vullés més consol que els teus sospirs:
la paraula millor la tens a l'ànima,
i el bes més dolç te'l duen els zefirs.
Mai seria l'aimada en sa presència
com és ara en la teva adoració.
Nodreix l'amor de pensaments i ausència,
i així traurà meravellosa flor.



«Pieśń duchowa»

Jeśli świat jest tak piękny, Panie, a me oczy
 chłoną go z tą błogością, którą wszystkich darzysz,
 czymże to drugie życie jeszcze mnie zaskoczy?

Stąd też jestem tak wierny mym oczom i twarzy,
 i ciału, które mi dałeś, i sercu, co w piersi
 bez ustanku bije... i tak boję się śmierci.

Jakichże innych zmysłów, Panie, nam potrzeba,
 by ujrzeć nad górami jasny błękit nieba;
 słońce, co wszędzie świeci; toń morskich przeźroczy?
 Połącz wieczny spoczynek ze zmysłów rozkwitem,
 bo innych nieb nie pragnę poza tym błękitem.

Niektórzy pierwszy raz chcieli zatrzymać czas,
 kiedy nadeszła chwila, by oddać się śmierci.
 Nie rozumiem ich, Panie, gdyż nieustannie ja
 tyle chwil chcę zatrzymać i to każdego dnia,
 aby na wieczność trwały, ukryte w mej piersi!
 A może to ta „wieczność” jest już bramą śmierci?
 No a to nasze życie? Czym jest w takim razie?
 Cieniem czasu jedynie, co upływa śmieie
 lub złudzeniem bliskości i iluzją dali,
 rachunkiem, czego mało, a czego zbyt wiele,
 zwodniczym, bo nic więcej nie będzie na szali?

«Cant espiritual»

Si el món ja és tan formós, Senyor, si es mira
 amb la pau vostra a dintre de l'ull nostre,
 ¿què més ens podeu dar en una altra vida?

Per 'xò estic tan gelós dels ulls, i el rostre,
 i el cos que m'heu donat, Senyor, i el cor
 que s'hi mou sempre... ¡i temo tant la mort!

¿Amb quins altres sentits me'l fareu veure,
 aquest cel blau damunt de les muntanyes,
 i el mar immens, i el sol que pertot brilla?
 Deu-me en aquests sentits l'eterna pau
 i no voldré més cel que aquest cel blau.

Aquell que a cap moment li digué «Atura't»,
 sinó al mateix que li dugué la mort,
 jo no l'entenc, Senyor; ¡jo, que voldria
 aturar tants moments de cada dia,
 per fé'ls eterns a dintre del meu cor!...
 ¿O és que aquest «fer etern» és ja la mort?
 Mes llavors, la vida, què seria?
 ¿Fóra només l'ombra del temps que passa,
 la il·lusió del lluny i de l'aprop,
 i el compte de lo molt, i el poc i el massa,
 enganyador, perquè ja tot ho és tot?

Lecz nie ma to znaczenia! W każdej swojej skazie,
w swym bogactwie, bezmiarze oraz ulotności,
w każdym żywym stworzeniu oraz zwykłym głazie
ziemia ta mą ojczyzną; Panie, czy nie może
być ojczyzną niebieską dla całej ludzkości?
Jestem tylko człowiekiem, ludzka moja miara
we wszystkim, na co czekam, w co wierzę w pokorze.
Gdy tym się zadowoli nadzieja i wiara,
to tam po drugiej stronie potępisz mnie, Boże?
Dostrzegam tam firmament usiany gwiazdami,
a jednak nie chcę tracić mej ludzkiej natury.
Tyle piękna roztaczasz przed moimi oczami,
abym mógł świat podziwiać wszystkimi zmysłami.
Czemu chcesz mi je zamknąć i stworzyć świat wtóry?
Żaden świat, inny niż ten, nie poruszy mnie już!
Wiem, że istniejesz, Panie, ale gdzie, wie to któż?
Ciebie mi przypomina, to co widzę wokół,
pozwól mi więc uwierzyć, że mam Cię u boku.
A w momencie nadejścia straszliwej godziny,
kiedy już zamknę oczy i ciemność nastanie,
otwórz mi inne, większe, bym wielbił z oddaniem
ogrom Twego oblicza i Twojej krainy.
Niech ma śmierć się zamieni w drugie narodziny!

¡Tant se val! Aquest món, sia com sia,
tan divers, tan extens, tan temporal;
aquesta terra, amb tot lo que s'hi cria,
és ma pàtria, Senyor; ¿i no podria
esser també una pàtria celestial?
Home só i és humana ma mesura
per tot quant puga creure i esperar:
si ma fe i ma esperança aquí s'atura,
¿me'n fareu una culpa més enllà?
Més enllà veig el cel i les estrelles
i encara allí voldria esser-hi hom:
si heu fet les coses a mos ulls tan belles,
si heu fet mos ulls i mos sentits per elles,
¿per què aclucà'ls cercant un altre *com*?
¡Si per mi com aquest no n'hi haurà cap!
Ja ho sé que sou, Senyor; pro on sou, ¿qui ho sap?
Tot lo que veig se vos assembla en mi...
Deixeu-me creure, doncs, que sou aquí.
I quan vinga aquella hora de temença
en què s'acluquin aquests ulls humans,
obriu-me'n, Senyor, uns altres de més grans
per contemplar la vostra faç immensa.
¡Sia'm la mort una major naixença!



«Ślepa krowa»

Co rusz łbem uderzając o przydrożne drzewa,
instynktownie zmierzając w stronę wodopoju,
drogą idzie krowa, całkiem sama. Jest ślepa.
Kamieniem, co rzucony aż zanadto zręcznie,
pasterz wybił jej oko, drugie, co zostało,
całe zaszło jej bielmem i krowa jest ślepa.
Idzie do wodopoju, jak zawsze czyniła,
lecz już nie tak dostojnie i pewnie jak kiedyś,
idzie bez towarzyszek, jest zupełnie sama.
Dawne jej towarzyszki po halach i zboczach,
w spokoju i ciszy łąk i na rzeki brzegach
nadal dźwięczą dzwonekami, pasąc się beztrosko
tu i tam świeżą trawą... Ona by upadła.
W wysłużone koryto uderza nozdrzami,
cofa się poniżona, lecz po chwili wraca
pochyla się nad wodą i spokojnie pije,
niewiele, bez pragnienia, a potem podnosi
ku ogromowi nieba swą rogatą głowę
w geście pełnym tragizmu, mruga powiekami
na swych martwych źrenicach, a w końcu zawraca,
kroczy, sierota światła, pod palącym słońcem,
błądząc wśród dawnych ścieżek, wyrytych w pamięci
i wymachując smętnie swym długim ogonem.

«La vaca cega»

Topant de cap en una i altra soca,
avançant d'esma pel camí de l'aigua,
se'n ve la vaca tota sola. És cega.
D'un cop de roc llençat amb massa traça,
el vailet va buidar-li un ull, i en l'altre
se li ha posat un tel: la vaca és cega.
Ve a abeurar-se a la font com ans solia,
mes no amb el ferm posat d'altres vegades
ni amb ses companyes, no: ve tota sola.
Ses companyes pels cingles, per les comes,
el silenci dels prats i en la ribera,
fan dringar l'esquellot, mentres pasturen
l'herba fresca a l'atzar... Ella cauria.
Topa de morro en l'esmolada pica
i recula afrontada... Però torna,
i abaixa el cap a l'aigua, i beu calmosa.
Beu poc, sens gaire set... Després aixeca
al cel, enorme, l'embanyada testa
amb un gran gesto tràgic; parpelleja
damunt les mortes nines, i se'n torna
orfe de llum sota del sol que crema,
vacil·lant pels camins inoblidables,
brandant lànguidament la llarga cua.



ENZO VARRICCHIO

Scrittore e avvocato

CAP A UNA LECTURA ESOTÈRICA

Desgraciadament, Joan Maragall és un autor força desconegut pels lectors italians i —a banda de les traduccions vivificadores i lluminoses d'un parell de poemes per part de dos clàssics (Pasolini i Montale), que en van intuir la fúlgida autonomia dins el cercle dels modernistes del seu temps— no disposem en italià, a hores d'ara, ni d'una edició de les seves obres completes, ni d'una antologia poètica digna de ser mencionada.

El meu impuls a traduir-lo va sorgir per posar remei a aquesta llacuna, amb la convicció que els estudis sobre Maragall també obriran nous camins per a una millor comprensió del context de l'època en què el poeta va viure i escriure.

Personalment, vaig descobrir el poeta durant els meus estudis sobre Gaudí, del qual Maragall va ser condeixeble en Gai Saber, en la Gaia Ciència, una antiga doctrina amb un rerefons naturalista, imanentista i panteista, reservada a pocs adeptes, inclòs Goethe, del qual Maragall va ser traductor i admirador. D'altra banda, jo no sóc pas un expert de Maragall, no parlo bé el català i tampoc no sóc traductor. Tanmateix, Maragall fou advocat i escriptor —com un servidor—, i amb aquesta doble afinitat he transcorregut amb ell, en companyia dels seus versos, algunes xafogoses nits mediterrànies, amb l'entusiasme pueril de qui pretén desafiar els Mestres.

M'apassiona la línia al·legòrica i hermètica de la interpretació maragalliana, una línia que, al meu entendre, recorre l'espai i el temps, unint les doctrines gnòstiques i neoplatòniques antigues amb l'Edat Mitjana de la Sicília de Frederic II, de la Provença dels trobadors, de la Florència de Dante, la Catalunya modernista de Maragall i Gaudí amb la coetània Londres dels prerafaelites de Dante Gabriel Rossetti.

He triat dos poemes, «Les roses franques» i «El mal caçador», caracteritzats per un denominador comú: el fet d'amagar, *sotto' l velame de li versi strani* —i potser fins i tot banals—, un significat ulterior, metatextual, que pot comprendre només qui coneix aquella llengua, aquell codi. Maragall ha fet servir més d'una vegada aquesta llengua secreta heretada del passat llunyà. La meua hipòtesi és que Maragall vol instaurar un diàleg amb aquesta tradició esotèrica, potser fins i tot amb l'ajut de les lectures dantesques. A Itàlia, els estudis de Gabriele Rossetti, Carducci i, sobretot, Luigi Valli han reinterpretat la poètica dels Fidels d'Amor com una secta de poetes de la qual formarien part, a més de Dante Alighieri, Guido Guinizelli i Guido Cavalcanti, exponents de l'*stilnovismo*. La flor era un dels mots-coses símbol per excel·lència d'aquesta tradició obscura. No hi ha flor més iniciàtica que la rosa vermella, objecte de la primera composició maragalliana i símbol del coneixement absolut (Sophia), com el lotus de la tradició oriental.

Dins «El mal caçador», crec que d'alguna manera el poeta fa referència al mite d'Orió caçador per les estrelles, i que tota la poesia amaga un significat astronòmic i astrològic assimilant l'hòstia al sol. No és aquesta l'ocasió per argumentar més detalladament la meua teoria, però vull evidenciar que l'he resseguida només en abstracte, en el sentit que he intentat traduir els poemes de Maragall com si fossin només poemes senzills, formats per paraules i sons, sense tenir en compte les implicacions metatextuals esbossades fins ara i tampoc les correspondències mètriques. Amb tot, espero que puguin ser apreciades en la seva bellesa melancòlica, abans que revelacions més importants en puguin descobrir tota l'essència més pregona.

«Le rose franche»

Ho visto delle rose – d'un rosso maggiorato,
d'un rosso nerastro, – d'un rosso purpureo.
Sospese oscillanti – dal muro d'un giardino:
nessuno può averle, – non posson esser colte.
Le rose son libere – dalla schiavitù:
le rose sono franche, – non pagano tasse.
Nulla le avvolge – nulla le copre:
né il farsetto né la brocca – se le godranno.
Le vedrà al sole splendere – da lontano la gente,
doneranno il profumo – al vento volentieri;
ma nessuna mano audace – le toccherà
né umano respiro – le sciuperà.
Non come gli altri fiori, – che sono di chi li vuole:
son libere, son pure, – sono del sole e del vento.
Vivranno la vita – dondolando e ridendo,
e una volta secche sarà il vento a rapirle.

«Il cattivo cacciatore»

La messa del mattino
la dicono lassù
e si fa giorno.

La messa dell'estate
il prete la dice
con le porte spalancate.

«Les roses franques»

He vist unes roses — d'un vermell pujat,
d'un vermell negrós, — d'un vermell morat.
Penjaven gronxant-se — del mur d'un jardí:
ningú les pot heure, — no es poden collir.
Són les roses lliures — de la servitud:
són les roses franques, — no paguen tribut.
Ni de baix s'abasten — ni de dalt estant:
el gipó ni el gerro — no se'n gaudiran.
Brillar al sol veuran-les — des de lluny la gent,
donaran la flaire — al bon grat del vent;
mes cap mà atrevida — les apomará
ni alenada humana — les mustigarà.
No com les flors altres, — són de qui les vol:
són lliures, són pures, — són del vent i el sol.
Passaran la vida — gronxant-se i rient,
i abrusades se les emportarà el vent.

«El mal caçador»

La missa matinal
la diuen allà dalt
aixís que es fa de dia.

La missa de l'estiu
el capellà la diu
amb les portes obertes.



Da tutti i lati si sente
Quando infiora le colline
Il ginestreto del Corpus.

Il cacciatore anela,
da fuori l'ascolta
inginocchiato.

All'alzarsi l'ostia
saltella
la lepre allucinata.

S'avventa il cane
latrando, la lepre
saltando, lui insegue.

«Corri e correrai,
giammai ti fermerai».
Questa è la sentenza.

«Allora corro e correrò,
giammai mi fermerò.
Lieta è la sentenza.

Corrono nel vento,
perdendosi in un momento
i versi, i rumori, la traccia...

Passano i giorni, le notti...
Pei campi rifioriti
È tornato il Corpus Christi.

La messa del mattino
la dicono lassù:
con le porte aperte.

In un turbine allucinato
passa il cattivo cacciatore
fra latrati e fragore.

S'oeix de tots costats
quan enflaira els serrats
el ginestar de Corpus.

El caçador es deleix.
De fora estant l'oeix
amb un genoll en terra.

Al bell punt d'alçar Déu,
li bota allí, al bell peu,
la llebre endiastrada.

S'esventa el gos lladrant;
la llebre fuig botant
i el caçador, al darrere.

«Corres i correràs,
mai més t'aturaràs»:
aquesta és la sentència.

«Doncs, corro i correré,
mai més m'aturaré;
alegre és la sentència».

S'allunyen amb el vent,
perdent-se en un moment
els crits, la fressa, el rastre...

Passen dies i nits...
Pels marges refflorits
ha tornat Corpus Christi.

La missa matinal
la diuen allà dalt:
les portes són obertes.

En un vent de visió
passa el mal caçador
entre lladrucs i fressa.

Si gira e vede l'altare,
e il prete inginocchiato
e l'ostia al cielo.

Passa e va lontano...
la nebbia in giugno
cinge l'orizzonte immobile.

Girano le stagioni,
tornano i germogli:
ogni anno, ogni anno viene il Corpus.

Ogni anno ritorna,
ogni anno rivede
l'augusta messa.

Ogni anno i preti
più imbiancano e più alte
levano le braccia al cielo.

Ogni anno l'ostia invola
la chiesa traballa
e l'ostia sale, sale...

Passano gli anni,
il prete non c'è...
l'ostia da sola invola.

Su,su,su...
la volta crolla
filtra la luce del cielo.

Viene l'ostia e la
chiesa si va sgretolando...
Non si ferma il cacciatore.

Viene un anno... la volta crollata
e in alto il gran cielo blu
sull'ostia bianca,

Se gira i veu l'altar,
i al peu el capellà
i en alt veu l'hòstia càndida.

Passa i es perd al lluny...
La boirina del juny
cenyeix l'horitzó immòbil.

Roden les estacions,
revénen els plançons,
cada any, cada any ve Corpus.

Cada any torna a passar,
cada any torna a mirar,
cada any la missa augusta.

Cada any els capellans
tenen més cabells blancs
i aixequen més els braços.

Cada any l'hòstia es va alçant,
el temple es va aixafant...
i l'hòstia puja, puja...

Passen més anys i més;
el capellà no hi és...;
l'hòstia va sola enlaire.

Amunt, amunt, amunt...
La volta perd el junt,
la llum del cel s'hi filtra.

L'hòstia s'hi va acostant,
el temple es va esquerdant...
El caçador no para.

Ve un any... la volta cau
i s'obre el gran cel blau
damunt de l'hòstia blanca,



che invola lentamente...
Al giunger dell'estate imminente
s'infiora il tempio in rovina.

Essa sale in cielo.
Il cacciatore anelante,
ogni anno, ogni anno l'osserva.

L'ostia è allo zenith,
ha lo spazio infinito,
e lui, per cacciare, stregato,
ha il tempo tutto, l'eternità...

que s'alça lentament...
Al ser a l'estiu vinent,
floreix el temple en runes.

Se'n va pujant al cel...
El caçador amb anhel
cada any, cada any la mira.

L'hòstia per 'nar al zenit
té l'espai infinit.
I ell per caçar encisat
té el temps, l'eternitat...



ALAN YATES

Catedràtic emèrit de la University of Sheffield

DEL MEU ANY MARAGALL

Vaig concebre la idea de celebrar l'Any Maragall traduït a l'anglès, purament per amor a l'art, els poemes de l'antologia de Carles Riba. M'hi estimulava el record de la gran satisfacció que m'havia produït, anys enrere, treballar en la versió anglesa de «La fageda d'En Jordà» per a l'edició bilingüe d'un volum coordinat per Joaquim Molas i titulat *Paisatges de Catalunya./Landscapes of Catalonia* (Barcelona, Generalitat de Catalunya-Departament de Treball, Indústria, Comerç i Turisme, 1990). El mateix llibre s'obria amb la traducció meua de les sis «Pirinenques» i també incloïa les «Vistes al mar [des de Caldetes]» i els «Boscós de Vallvidrera».

Ara bé, el nou experiment va començar amb mal peu perquè, tot just havent-m'hi posat, l'«Oda infinita» em va resultar «intraduïble», i contemplar els poemes que venien després em va desanimar totalment. Em va semblar que m'havia ficat en un atzucac, del qual en vaig sortir ràpidament fent una versió, bastant matussera, del «Cant espiritual» i donant-me per vençut. Val a dir que, per consolar-me, em vaig posar a traduir *Els sots feréstecs* de Raimon Casellas, un exercici ja complet, i que, curiosament, em va resultar més interessant i gratificant del que m'esperava. Aquesta feina va ocupar el meu Any Maragall personal, i ja no em sento amb cor de tornar a la lluita ni d'analitzar el meu fracàs com a traductor de l'autor de *Visions & Cants*, que continuo considerant un gran poeta.

Aquí deixo el resultat de la traducció, fins ara inèdita, del «Cant espiritual», i una versió de «Paternal» que he preparat per a aquesta ocasió.

«Song of my Soul»

If the world is already so beautiful, Lord, when seen
Through your peace within our observing eyes,
What more can you give us in another life?

That is why I hold so dear the eyes, the face
And the body you have given me, Lord, and the heart
Always beating within... And I am so afraid of death.

«Cant espiritual»

Si el món ja és tan formós, Senyor, si es mira
amb la pau vostra a dintre de l'ull nostre,
¿què més ens podeu dar en una altra vida?

Per 'xò estic tan gelós dels ulls, i el rostre,
i el cos que m'heu donat, Senyor, i el cor
que s'hi mou sempre... ¡i temo tant la mort!

Through which other senses could you reveal
That blue heaven over the mountain tops,
The immense sea and the sun shining all around?
Give me in these senses peace eternal
And I'll seek no other heaven than this blue sky.

The Faust who said "Stop!" to no other moment
Than to the one which brought Death to him,
I cannot understand him, Lord: for I would want
To stop so many moments of each day
To make them eternal in my heart...!
Or could this 'making eternal' be Death itself?
But then, what would Life be?
Would it be merely the shadow of time passing,
The illusion of farness and nearness
And the reckoning of much, little and too much:
Deception, because everything is already infinite totality.

No matter! This world, whatever its secrets,
So diverse, so vast, so temporal
—this earth, with all that is given life upon it—
Is my homeland, Lord; and could it not be
At the same time a heavenly home?
I am a man and human is my measure
For all I might believe in and hope for;
If my faith and my hope can reach no further,
Will you blame me for it in the life beyond?
Out there I see the heavens and the stars
And still I would wish to be there a man.
If you have made things so appealing to my sight,
If for them you have made my eyes and my senses,
Why should they be closed in search of *the answer?*
No other answer can stand up to my conviction!

¿Amb quins altres sentits me'l fareu veure,
aquest cel blau damunt de les muntanyes,
i el mar immens, i el sol que pertot brilla?
Deu-me en aquests sentits l'eterna pau
i no voldré més cel que aquest cel blau.

Aquell que a cap moment li digué «Atura't»,
sinó al mateix que li dugué la mort,
jo no l'entenc, Senyor; ¡jo, que voldria
aturar tants moments de cada dia,
per fé'ls eterns a dintre del meu cor!...
¿O és que aquest «fer etern» és ja la mort?
Mes llavors, la vida, què seria?
¿Fóra només l'ombra del temps que passa,
la il·lusió del lluny i de l'aprop,
i el compte de lo molt, i el poc i el massa,
enganyador, perquè ja tot ho és tot?

¡Tant se val! Aquest món, sia com sia,
tan divers, tan extens, tan temporal;
aquesta terra, amb tot lo que s'hi cria,
és ma pàtria, Senyor; ¿i no podria
esser també una pàtria celestial?
Home só i és humana ma mesura
per tot quant puga creure i esperar:
si ma fe i ma esperança aquí s'atura,
¿me'n fareu una culpa més enllà?
Més enllà veig el cel i les estrelles
i encara allí voldria esser-hi hom:
si heu fet les coses a mos ulls tan belles,
si heu fet mos ulls i mos sentits per elles,
per què aclucà'ls cercant un altre *com?*
¡Si per mi com aquest no n'hi haurà cap!



I know you exist, Lord; but where you are, who can say?
 Everything I see is your image inside me...
 Let me, then, believe, that this is where you are.
 And when that dread hour arrives
 When these human eyes will be closed,
 Give me, Lord, a greater, truer power of sight
 With which to view your immense countenance.
 May death be for me another birth, a greater birth!

«Paternal Concern»

On returning from the Liceu opera house
 on the night of November 7, 1893¹

Everywhere on earth Hatred rages and explodes,
 blood spurts from slumped heads,
 and social occasions now call for
 a valiant heart, just as warfare does.

Deadly blasts resound – and trembling people turn to look:
 Cruelty advances, and Fear is beating a retreat,
 as the whole world is split between them...
 Watching his child at the breast of its sighing mother,
 the father's brow bears a worried frown.

But the uncorrupted infant,
 when, sated, it turns from the empty teat,
 looks first at him, and then at her,
 and chuckles barbarically.

Ja ho sé que sou, Senyor; pro on sou, ¿qui ho sap?
 Tot lo que veig se vos assembla en mi...
 Deixeu-me creure, doncs, que sou aquí.
 I quan vinga aquella hora de temença
 en què s'acluquin aquests ulls humans,
 obriu-me'n, Senyor, uns altres de més grans
 per contemplar la vostra faç immensa.
 ¡Sia'm la mort una major naixença!

«Paternal»

*Tornant del Liceu en la nit del 7 de
 novembre de 1893*

Furiat va esclatant l'odi per la terra,
 regalen sang les colltorçades testes,
 i cal anar a les festes
 amb pit ben esforçat, com a la guerra.

A cada esclat mortal — la gent trèmula es gira:
 la crueltat que avança, — la por que s'enretira,
 se van partint el món...
 Mirant al fill que mama, — a la mare que sospira,
 el pare arruga el front.

Pro l'infant innocent,
 que deixa, satisfet, la buidada mamella,
 se mira an ell, — se mira an ella.
 i riu bàrbarament.

¹ The poet was present at a performance of Rossini's *William Tell* when an Orsini bomb was thrown from the upper gallery into the luxury stalls by the anarchist Santiago Salvador, killing 22 and injuring a further 35 people. (Translator's note).

TESTIMONIS

Personalia



Relotge d'or del poeta



HERMANN BONNÍN

Director escènic i professor d'art dramàtic

UNA CARTA

El millor teatre, el que sobreviu el pas del temps, és aquell que escriuen els poetes —diu Josep Palau i Fabre. Per exemple, Èsquil, Shakespeare, Claudel, Eliot, García Lorca i, tal vegada entre nosaltres, Joan Maragall. És aquest un teatre lliure de normes, pautes, pressions aristotèliques o d'influències i models. És una autoria creativa assentada en la paraula, en la música de la paraula, en la sonoritat de la paraula. Una escriptura que reclama el valor de l'oralitat. De fet, la paraula viva que nodreix el conjunt de la poesia literària i teatral de Maragall. Que es materialitza, pren cos, a través de la posada en escena o en espai.

La posada en escena o en espai de l'obra d'un poeta —Brossa, Palau i Fabre i, òbviament, Joan Maragall— pressuposa instal·lar-la en un temps i un espai. Fer-la viva des de l'oralitat i el sentiment. Des d'un aquí i un ara que subratlli els valors de la intemporalitat. Serà aleshores quan la posada en escena esdevindrà escriptura escènica, partitura musical a la recerca del llenguatge físic i sonor. És a dir, il·luminar, fer créixer una nova vida. Efímera, això sí. Una foguera que crepita, que encén tot allò que toca i que, finalment, es consumeix a si mateixa.

La mateixa estructura dels poemes *Nausica* i *Comte Arnau* de Maragall configuren una proposta dramàtica rabiosament contemporània. La tragèdia moderna —diu Palau i Fabre—, deutora dels «tempos» concentrats i del cinema, de les el·lipsis, de les fragmentacions i del poema-espasme, es troba, justament, anunciada en l'obra teatral de Maragall. I és precisament això, aquest trencaclosques narratiu, el que s'ha volgut desplegar i subratllar en els meus muntatges.

Els continguts i els significats de l'obra de Joan Maragall han estat estudiats i debatuts de tal manera que l'imaginari popular del poeta ha transcendit els límits de la seva poesia per a induir-nos a explorar les arrels més profundes dels seus desassossecos personals i creatius, dels seus radicals compromisos cívics i de la seva permanent recerca de l'absolut i, en certa mesura, des de la pròpia dimensió dionísica dels orígens de la tragèdia.

Confesso que he comprès també aquest Maragall des de l'excés i l'alquímia d'un Palau i Fabre demiürg i, al mateix temps, des de la relectura d'un «Cant espiritual» que s'interroga i interroga els perquè d'una terra —la nostra— sense cel, i viceversa. Un Palau i Fabre transsubstanciat amb el donjoanisme i amb Picasso. Com Maragall amb el mite arnaldià.

Immers en una tradició teatral que malbarata la litúrgia del mirall embuixat de l'escenari, que menysprea la música del vers i, alhora, submergit en uns hàbits de consum que rellisquen per la superfície de l'art i la cultura, he intentat provocar des de les posades en escena de *Nausica* i *El Comte Arnau*. Una immersió al desig d'anar més enllà, a la recerca del plaer, de la seducció, del joc, de la implicació i de la reflexió. De fet, contribuir a desvetllar l'art de ser espectador.

L'èpica i la lírica basculen en l'obra teatral maragalliana; el conflicte, l'inexorable. Ulisses i Nausica, Arnau i Adelaïsa. Personatges literaris i poètics, aquests, que reclamen la carnalitat de l'actriu i de l'actor perquè en ells hi habita la desmesura de la tragèdia.

En els meus darrers muntatges, s'ha procurat treballar a fons aquesta carnalitat; la física, de la qual neix l'energia, la disponibilitat corporal i el joc. La paraula, el volum sonor instal·lat al diafragma, la musculatura rítmica del vers —un aspecte, aquest, malauradament descuidat en la nostra més immediata tradició.

El joc que nodreix la creació teatral. L'espai escènic, és a dir, l'escenografia com a pedestal de l'acció i com a concepte que, des de la forma i la textura, es relaciona amb el personatge. Les plataformes escalonades, recobertes i teixides amb materials naturals, d'uralita, dissenyades per Iago Pericot per a la *Nausica* al Grec. La metal·litzada plataforma endinsada cap al públic i que exhibeix l'esquerda d'una gran ferida de significat tel·lúric, al Teatre Nacional de Catalunya, creada per Jean Pierre Vergier.

La llum de Tomàs Pladevall, com a llenguatge i atmosfera oberta als sols i als blaus de la Mediterrània, a *Nausica*; i als cims d'altres muntanyes, a l'*Arnau*.

Una èpica i una lírica que s'entrecreuen en aquestes dues tragèdies amb ressons de Goethe, de Dante, de Novalis i de Nietzsche.

Una relectura dramaturgic que ha permès desfermar el ric potencial escènic que es deixava entreveure en la seva estructura original. Joan Casas, Jordi Coca, Sabine Dufrenoy i Lluís Solà han estat els qui han col·laborat amb mi per a reinstal·lar l'obra teatral de Maragall en aquest indispensable aquí i ara que reclama la seva obra. Un patrimoni, el del poeta, que ha de contribuir a resituar la dimensió i l'abast del nostre teatre nacional.



SUSANNA RAFART

Esriptora

L'ÀLGID FUROR: JOAN MARAGALL A TRAVÉS LA POESIA DE NARCÍS COMADIRA, FRANCESC PARCERISAS I JOAN MARGARIT

Cal figurar-se aquelles fesomies amb el moviment de la vida, ara ombrejades per un vel de reserva, ara dolçament avalotades per una inspiració corprenedora, ara auietades per una meditació profunda... En Maragall era més ànima que cos. La seva faç, d'una brunesa clara, amb qualsevulga emoció s'acoloria d'una vermellor quasi lluminosa, com d'aurora que envaeix un cel pàl·lid; i això, unit a la resplendor dels ulls i a l'exhalació fulgurosa del somriure, li comunicava una mena de transparència que acusava una faró interna; i es diria que a través de la matèria tènue es dilatava enfora l'oratjós esperit. Així, tot transparent, tot esplendorós i falaguer, el vèiem aparèixer els seus amics i no podíem dubtar de la joia que li inspirava la nostra presència.

Josep Pla reproduïx aquestes paraules de Ruyra en el llibre *Joan Maragall*, que publicà el 1984. L'escriptor assenyalava expressament la intensitat del personatge, allò que hi ha darrere el rostre; o directament la intensitat de la imaginació que, ja sigui en un sentit colèric o inspirador, porta la contenció del poeta a les falses planures de les calmes intocades. Vegem com el descriu Narcís Comadira força anys després, al volum *El verd jardí* (1972):

«Joan Maragall baixa a prendre el te»

Els amics ja fa estona que hi són.

La família ben aplegada.

Les minyones, callades, polides.

La tetera, de plata, fumeja.

Parlen poc, només coses corrents

per distreure una mica l'estona.

En el fons tots esperen que baixi,

consirós, de la torre, el poeta.

Tot és fosc, quan és hora sospira:

apenat diu adéu a les Muses.

Després desa la ploma, s'aixeca.

Amb tristesa s'atansa a la porta.

Tot és fosc i per l'ull de l'escala

una feble remor de conversa

el retorna a la terra. Respira

l'oloreta que fan les torrades.

Pas a pas, amb la mà a la barana,

va baixant dins un núvol de glòria:

cada vespre, fidels, el segueixen

els espectres dels seus personatges.

Quan arriba a la sala se'l miren

tots els ulls. Ell es mira la dona.

No diu res. Fins al cap d'una estona

no recorda el somriure i parla.

Ambdós retrats tenen una cosa en comú: la preocupació d'altres artistes o escriptors per descriure la normalitat de la vida del poeta. És possible que aquesta necessitat de presentar-lo tan materialment tingui a veure amb el conflicte entre vida i literatura que sempre és en la seva obra, i també amb una segona dada, la constància amb què la seva figura es manté al llarg de generacions de creadors com a nom central. Maragall és un poeta de la vida, un poeta que estima la vida i potser aquest tret també el comparteixen els nostres contemporanis.

Per què l'«àlgid furor» amb què titulàvem aquestes ratlles? La poesia de Maragall té una inspiració constant, parteix d'una normalitat que ell mateix s'inventa i «diu» necessàriament allò que cal. No debades els ulls, el fulgor, la faró, la mirada han estat destacats en aquests retrats. L'important de Maragall és que dels cims no en fa foguera ni tempesta: hi arriba i punt.

Joan Margarit, Francesc Parcerisas, Narcís Comadira són poetes d'estètiques i tendències distintes. Què provoca que la poesia de Joan Maragall segueixi sent irredimiblement necessària, contundent, arrapada al pols de la tradició sense parèntesis ni pauses?

En un assaig sobre Mantegna, Jose Saramago fa aquesta reflexió:



Élie Faure deia un dia que els pintors primitius posaven sempre en les seves obres tot allò que sabien. En la seva pintura, Mantegna no només va posar-hi tot allò que sabia, sinó també allò que definitivament era: un home sencer en la seva duresa i en la seva sensibilitat, com una pedra que fos capaç de plorar.

Crec que aquesta aproximació és vàlida per al nostre poeta: tot allò que era, l'home que era ha quedat en l'obra i aquesta duresa, aquesta sincera incomoditat és el que el fa perdurable.

Tots, em penso, ens hem de formular preguntes sobre la nostra tradició immediata. Quan ho fem trobem la presència de Joan Maragall. Tal vegada hem d'abordar una qüestió que en conté dues: en quin moment de la nostra trajectòria ens ha influït Maragall i com es pot considerar aquesta influència conscientment continuada al llarg dels anys en l'obra dels coetanis.

Per apuntar un segon tema de reflexió, m'agradaria començar amb un poema de Joan Margarit, amb un títol ja *per se* programàtic:

«Poètica»

Perseguint la bellesa estaràs sol,
perquè, en trobar-la, s'esvaeix i deixa
la seva pols de papallona als dits.
I tornaràs a percaçar l'esclat
que saps dins teu, talment el llamp
que en un instant et mostra,
fins al llunyà horitzó, la realitat.

(*Edat roja*, 1990)

Llegim bellesa contra realitat. Penso que el que hem de debatre és la modernitat del llegat maragallian. És cert que les poètiques formulades pels autors que tenim són ben diferenciades, així com les d'aquells que no hi són presents però que formen part del corpus actual. En tots els casos i per distància que hi hagi entre ells, s'ha invocat la veu de Maragall. No podem negar, doncs, que el poeta, tot i no ser un autor de masses –però tampoc de minories–, és a l'ull de qualsevol travessia poètica catalana.

Per altra part, si ho confirmem, ens hem de preguntar si deu ser per la modernitat de la seva proposta que la continuïtat de la poesia maragalliana és tan rellevant. Què el fa modern? Quines altres característiques podríem definir com a claus per poder certificar aquesta idea? El Maragall de Josep Pla és vist *sub specie modernitatis* perquè «Maragall trenca una tradició –la tradició de la decadència– i inaugura un temps nou». Escriu perquè té alguna cosa a dir, no per patriotisme, ni per consciència de llengua. Pla sosté aquest punt de vista i aquesta és la normalitat de Maragall: actuar no com si, sinó perquè. Als cent anys de la seva mort, es manté aquest punt de vista? Escrivim com i cap a on? O per reblar-ho més encara: quins trets de modernitat considerem que té Maragall que el fan imprescindible

en tota aventura poètica posterior? Ho validem amb un text de Parcerisas tret del seu *Discurs sobre les matèries terrestres (1966-71)*:

«Paisatge interior»

Primer miro els paisatges
i trio un redol d'arbres
que sembla fugir del bosc,
o un puig que enarbora,
solitari, tota la solitud
del pla que domina.
I llavors em miro a mi mateix,
no exempt de comprensió,
i torno als homes.

Per dir-ho en paraules assimilables a l'article de Narcís Comadira inclòs en el volum *L'ànima dels poetes*, si els ametllers són la pasta espessa dels nostres massapans gastronòmics, Maragall és la massa espessa de la nostra poesia contemporània. No és possible contemplar els ametllers sense pensar en Maragall, certament:

Fa uns pocs dies, sobreixint d'una tanca d'una torreta del Putxet —de les poques que hi queden—, em va sorprendre un ametller florit. Nítid en les seves blondes rosades, semblava ingràvid: una massa esponjosa de no-res alat, lleugeríssima, levitant per una màgia incomprendible. Vaig pensar que aquella Barcelona de Maragall havia durat poc més d'un segle (o la de Carner, que també canta la lletania dels ametllers perduts per Sarrià). Aquell solitari ametller del Putxet n'era l'última traça. Les coses passen amb una incontenible fugacitat i la florida dels ametllers bé en podria ser el símbol. La ciutat ha crescut i els ametllers s'han retirat als petits hortets aprofitats d'aquelles zones de ningú, entre el suburbi i el camp, i n'hi ha algun que treu el nas, extraviat, als talussos dels trens de rodalies. I, és clar, els poetes d'ara no estan pels ametllers. La ciutat i les seves angoixes els semblen molt més importants. Són els signes del temps.

No prové, tanmateix, la modernitat de Maragall de l'observació directa dels signes del seu temps? És cert que poetes com David Castillo no anirien a buscar aquest objecte immediat, tal com ens diu Francesc Parcerisas: potser Castillo es preguntarà per un altre tipus de frontera, però segurament si no existís aquesta fina ratlla de neu traçada per Maragall dalt d'un ametller, no miraríem les proves del nostre temps amb els ulls d'aquell àlgid furor que comentàvem.

Pel que fa a aquest darrer punt, el que jo considero en la veu de Maragall és la naturalitat del sedàs pel qual ha passat altres poetes importants, el fet de parlar en la llengua dels contemporanis i preveure la força del missatge directe, però també l'ambígua presència de les seves posicions que el fan ple de dobles sentits. En una certa manera, crec que el seu procés poètic equival al d'un Cavalcanti en



les lletres europees del passat: una veu que pot ser escoltada en tots els temps perquè en ella hi ha encriptada una clara unió entre el sentiment, la seducció i la llengua. També hi ha consciència d'això. Consciència de comunicabilitat i pluralitat de sentits de forta funció signica. Un cas molt clar d'això em sembla el poema que inicia la secció «Claror», «Les minves del gener»: comença com un llarg poema bíblic sobre la comunió entre un home i una dona, esdevé aviat el contracant del *Càntic dels Càntics* a favor de la toponímia cultural i acaba amb una afirmació nietzschiana: què podem pensar del sentiment del paisatge maragallà? Potser que forma part d'un procés d'activació de pensament i d'acció pel que fa a la veu col·lectiva, i de contemplació i inacció pel que fa a la veu individual. El mateix ens trobem quan el poeta vol baixar dels cims per creuar-se amb les tenebres que s'alcen a «Pirinenques»:

al baixar de l'altura tot corprès,
 creuar-me amb les tenebres que s'hi alcen.

Però l'important no és l'anècdota, tot i que el personatge ja ha crescut també com a element signic, sinó aquest traspasar la natura, aquest procés de transformació o renovació que es va a cercar deliberadament, perquè Maragall cerca deliberadament la natura, és conscient d'un acte de conquesta, de polir alguna cosa preexistent que només es desferma amb aquest contacte. Un dels indicadors de proximitat amb els poetes del present és la confirmació de la plenitud. En la poesia de Maragall, aquesta passa per la natura, però el sentiment és el mateix. Està inspirat en la resolució. I de resolució en parlen explícitament Margarit, Comadira i Parcerisas. Aquest darrer ha reflexionat molt sobre la recepció dels llibres dels seus contemporanis. En el volum *L'objecte immediat* s'apleguen nombrosos judicis de veus poètiques que amb més o menys continuïtat han sobreviscut al temps. I la presència de Maragall queda confirmada en els testimonis de la poesia actual: el cant, la reflexió i el temps, si bé reformulats novament sota les perspectives d'una nova modernitat.

Text llegit el dia 28 de setembre de 2011, al Paranimf de la Universitat de Barcelona, com a presentació de la taula rodona «El Maragall dels poetes» dins la programació del I Congrés Internacional Joan Maragall.

VÀRIA



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



JOANA ESCOBEDO

Biblioteca de Catalunya

L'EMPORDÀ DE JOAN MARAGALL I ENRIC MORERA

Resum:

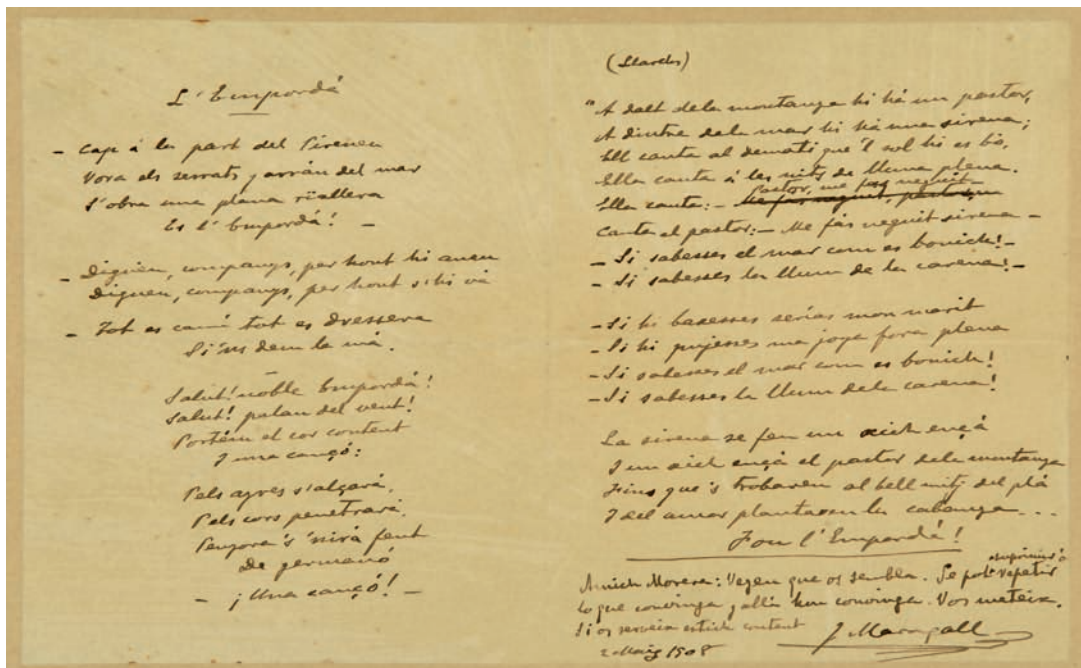
S'exposa en aquestes notes la gènesi de la sardana *L'Empordà*, amb lletra de Joan Maragall i música d'Enric Morera, a través d'un manuscrit autògraf de Maragall adreçat a Morera –darrerament adquirit per la Biblioteca de Catalunya– i de correspondència conservada a l'Arxiu Joan Maragall. La col·laboració entre poeta i músic, que s'eixampla a d'altres obres, permet d'entreveure com s'esdevé el procés de creació –literària i musical– dels dos autors.

Paraules clau: poesia — epistolari — creació literària — Enric Morera — *L'Empordà* — música — sardanes

Abstract:

These notes discuss the genesis of the Sardana *L'Empordà*—with lyrics by Joan Maragall and set to music by Enric Morera—through Maragall's autograph manuscript sent to Morera, and recently acquired by the Library of Catalonia, and the correspondence deposited at the Joan Maragall Archive. The collaboration between the poet and the composer, which extends to other works, sheds light on the literary-musical creative process of both authors.

Key words: Poetry — Letters — Literary creativity — Enric Morera — *L'Empordà* — Music — Sardana



Reproducció reduïda del manuscrit autògraf del poema de Joan Maragall enviat a Enric Morera

Sense haver-ho predeterminat, l'«Any de la paraula viva» podrà gaudir d'un colofó bibliogràfic i documental ben especial i, fins a cert punt, diríem, emblemàtic. Per un d'aquells atzars, la Biblioteca de Catalunya –a partir d'ara BC– ha tingut ocasió d'adquirir un text manuscrit del poema «L'Empordà» de Maragall, datat el 2 de maig de 1908, escrit en tinta negra en un full de paper esgrogueït pel temps, originàriament plegat per la meitat, de mida 210x265 mm, enganxat sobre un cartró ocre, emmarcat.¹ Evidentment, no és un text inèdit,² ni un manuscrit desconegut.³ Però és un original que havia servit de lletra d'una de les sardanes més populars del repertori sardanístic, estructurat en dues columnes que diferencien els curts dels llargs, amb profusió de signes de puntuació no sempre d'ús homogeni, que afegia esmenes al cos del redactat, una nota adreçada a un destinatari singular –el compositor Enric Morera,⁴ que en compondria la música–, i la signatura del poeta. Rere l'escrit, s'hi amagava tota una història, ara ja coneguda i publicada.⁵ Paral·lelament, s'esdevenia la donació a la BC de l'arxiu personal del músic.

Enric Morera havia de compondre una sardana perquè la cantés la coral Amics Tintorers de Barcelona⁶ en un concert en homenatge a la Societat coral Erato de Figueres,⁷ com comenta la bibliografia. L'objectiu era ben precís; l'àmbit de projecció també. Pensà per a la lletra en Joan Maragall⁸ i li ho féu avinent en la carta datada el 25 d'abril del 1908.⁹

Feia així:¹⁰

Sitges 25 abril 1908

Estimat amic Maragall,

El portador de la present, l'amic Muñoz,¹¹ antic corista del «Catalunya Nova»¹² i avui de la societat coral «Els Tintorers», d'acord amb tota la Societat, m'han demanat [que] els fes una sardana per a cor per estrenar-la a Figueres en una excursió que faran pròximament.

Jo li he dit que sí, però, com que m'han dit que jo esculli el poeta, de seguida he pensat en V.

Que no li agradarà fer-me una de les seves hermoses poesies per fer-hi jo la música? Jo en tinc moltes ganes, i fins desitjos d'anar de bracet¹³ amb V. encara que només siga amb una sardana, que la faré amb

1 Actualment, Ms. 9240 de la BC. Abans de prosseguir, voldria posar en relleu que, en redactar aquestes notes, m'he basat en els inventaris posats a l'abast del públic per la BC i per l'Arxiu Joan Maragall.

2 S'edità a Joan MARAGALL, *Poesies*, Barcelona: Gustau Gili, 1912-1913, vol. I, p. 197-198 (Obres completes d'en Joan Maragall. Sèrie catalana).

3 Se'n conservava còpia a l'Arxiu Joan Maragall (signatura: mrgll-Mss. 8-1-2-3).

4 Enric Morera i Viura (Barcelona 1865-1942), compositor, director i pedagog compromès amb l'ideari nacionalista i modernista, gran impulsor del cant coral.

5 Lluís SUBIRANA, «En el centenari de "L'Empordà", 1908-2008», *Quaderns de les idees, les arts i les lletres*, núm. 167, 2008, p. 28-29; vg. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2868642>.

6 Diu L. SUBIRANA, *op. cit.*, p. 29, nota 2: «Fundada a Barcelona el 6 de novembre de 1853. Se li va donar aquest nom com a record de l'ofici que tenien els seus fundadors. El seu primer director va ser Anselm Clavé que la va dirigir fins a 1857».

7 Aquesta societat celebra enguany els seus 150 anys.

8 Val a dir que la col·laboració de Maragall amb Morera comptava ja, en el camp de la música coral, com es veurà, amb altres obres.

9 A l'Arxiu Joan Maragall, com es diu a la pàgina web, es conserva correspondència de Joan Maragall i correspondència rebuda de 257 corresponents seus. Entre elles, hi ha les cartes enviades per Morera a Maragall; en aquesta, demanant-li la lletra per a una sardana (Signatura: mrgll-Mss. 2-64-7). Les cartes d'Enric Morera són escrites sobre paper ratllat en quadrícula.

10 S'ha adequat l'ortografia a la norma actual a partir del criteri de fidelitat fonètica. S'ha respectat bàsicament, amb alguna excepció, el lèxic, la morfologia verbal i la sintaxi. S'ha adaptat la puntuació. Els afegitons han estat inclosos entre claudàtors.

11 Podria tractar-se d'Antoni Muñoz, soci fundador de Catalunya Nova segons l'acta de constitució de 30 de novembre de 1895, i vicepresident del primer Consell Directiu de l'entitat; cf. Roger ALIER, «La societat coral "Catalunya Nova"», *D'Art*, núm. 2, 1973, p. 60; vg. <http://www.raco.cat/index.php/Dart/article/view/99743>.

12 Coral fundada per Enric Morera el juliol de 1895; cf. R. ALIER, *op. cit.*, p. 61.

13 *brasset*: subratllat a l'original.



tot el carinyo per dugues raons: la de col·laborar amb V. i per ésser estrenada i quasi dedicada a aquella hermosa terra de l'Empordà.

Oi que ho farà? I oi que ho farà aviat?

Moltes gràcies de part dels bons coristes «Els Tintorers» i del seu invariable amic i fervent admirador.

E. Morera

Com es desprèn de la carta de Morera que es transcriu a continuació, Maragall devia considerar que primer s'havia de compondre la música per, després, incorporar-hi el text; davant, però, de la insistència del músic, amb data del 29 d'abril,¹⁴ accedí als seus desigs:

Estimat amic Maragall,

Estic molt content de veure que em fareu els versos per [a] la sardana, sols que no puc complaure-us amb lo que em demaneu. Justament jo espero els vostres deliciosos versos per inspirar-m'hi tant com puga essent-me impossible fer la música sense la vostra lletra.

No us amoïni gens el ritme, que jo ja faré la música per [a] la vostra lletra. La dimensió pot ésser més o menys com la [de] *Per tu ploro* d'en Ventura¹⁵, i jo ja m'arreglaré. De totes maneres als llargs em sembla [que] fóra millor [que] el ritme fos diferent i, si us sembla, que entremig dels curts i dels llargs que hi hagi també algun vers més o menys curt o llarg, també fóra millor per donar més varietat de ritmes a la música.

Feu-ho com vulgueu, que ja sé que estarà molt bé.

Sols us dic que tinc moltes ganes de fer-la. M'agrada molt fer sardanes, però, aquesta, la desitjo.

Vostre bon amic i admirador.

E. Morera

Sitges, 29 abril 1908

Maragall no només acceptà: la resposta en forma de poema arribaria tres dies més tard, el 2 de maig, amb l'escrit ara tot just adquirit per la BC.

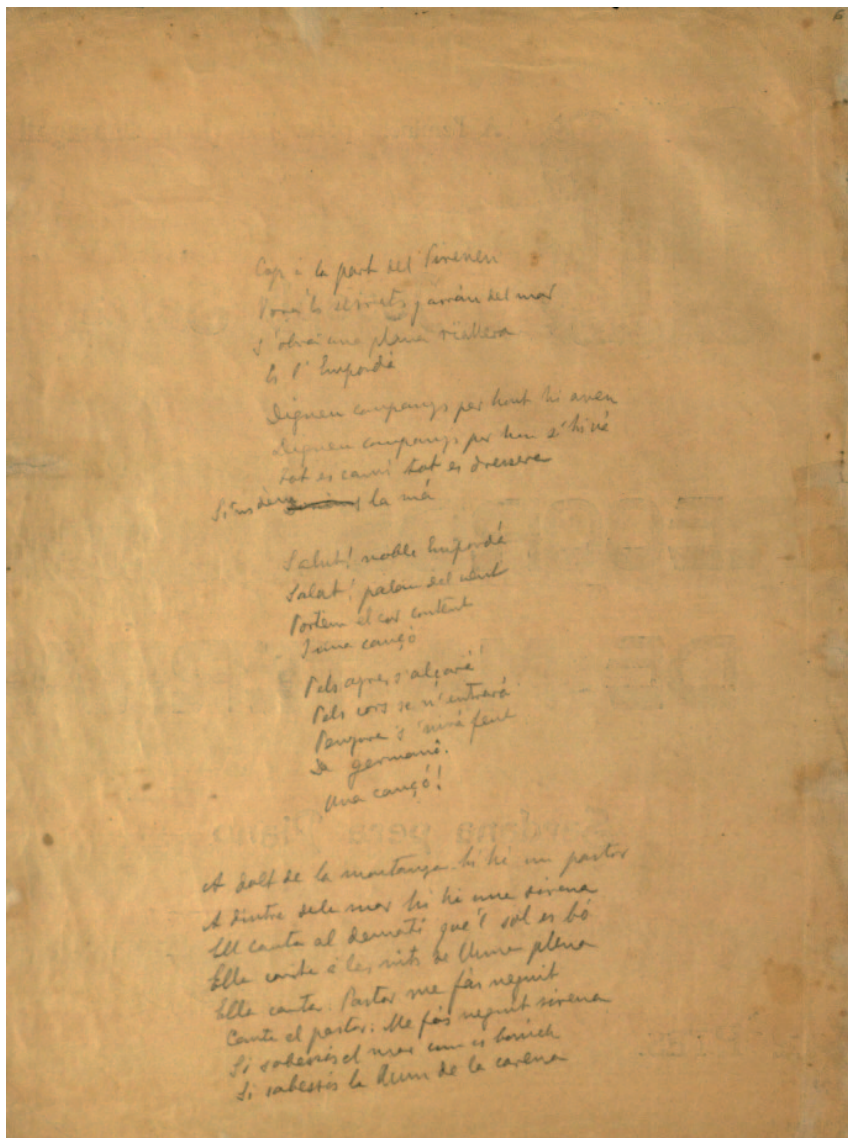
Si bé el document adquirit, que anomenarem A, serveix com a exemplificació de la relació dels dos personatges, l'Arxiu Joan Maragall conserva en els seus fons un altre manuscrit del poema, autògraf també de Maragall, a partir d'ara anomenat B.¹⁶ En aquest cas, el text comença al verso de la coberta de l'obra de Josep Serra¹⁷ *Records de ma terra. Sardana per a piano* –Barcelona: Juan Ayné, 1907–, coberta que destaca que l'obra és dedicada «a l'eminent poeta En Joan Maragall». A la part superior, en llapis i de mà de Maragall, s'hi pot llegir, manuscrit, el títol del poema escrit a l'interior.

14 Signatura: mrgll-Mss. 2-64-8. Carta editada a: L. SUBIRANA, *op. cit.*, p. 29, nota 3.

15 El músic i compositor Josep Maria Ventura i Casas (Alcalá la Real 1817- Figueres 1875), més conegut com a Pep Ventura, transcrigué tonades populars, com *El cant dels ocells*, i en donà de primitives com *Per tu ploro*. En un moment d'innovació de la sardana, de la qual fou protagonista, en deixà escrites nombroses, llargues i curtes. També fou autor de força composicions corals.

16 Signatura: mrgll-Mss. 8-1-1-5. Anomenem A el primer document per tal com ha estat l'impulsor d'aquestes notes. A i B no responen a la data d'escriptura dels textos.

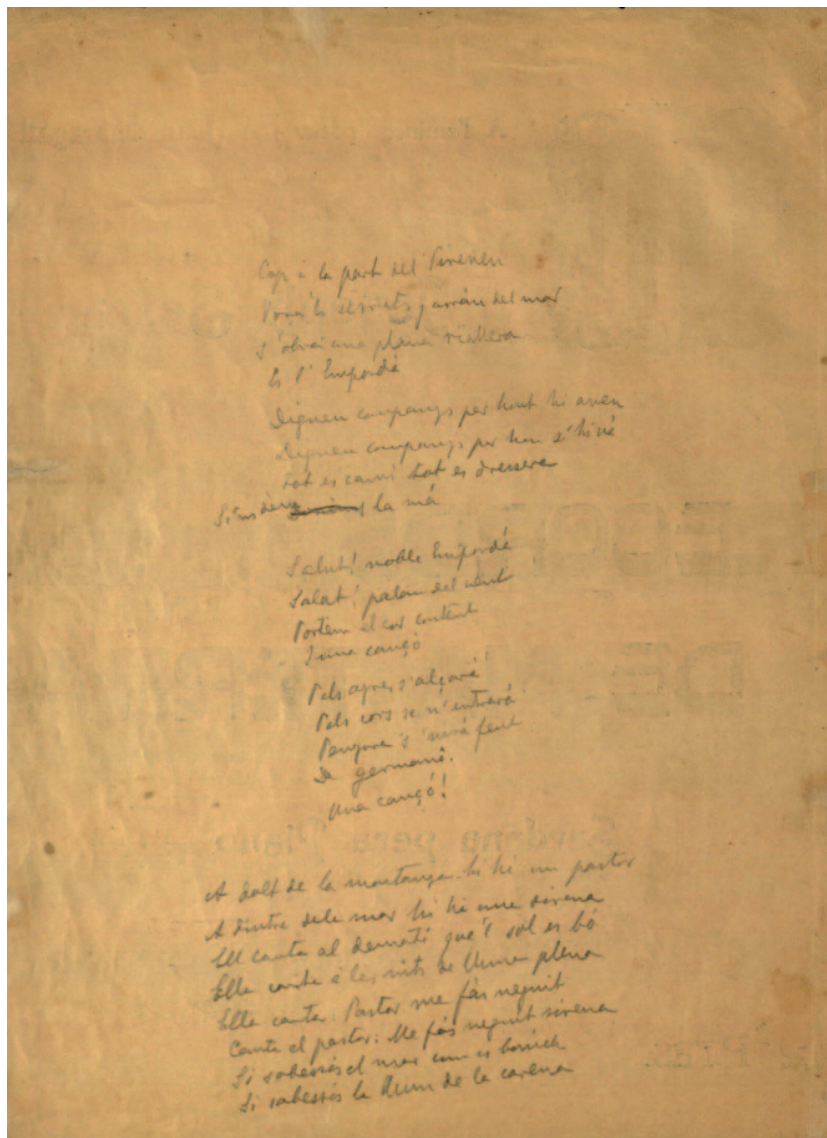
17 El músic Josep Serra i Bonal (Peralada 1874 - Barcelona 1939), compositor vinculat al món de les cobles, és autor de nombroses sardanes. Maragall li mostrà la seva admiració per l'èxit de *La pubilla empordanesa* en la carta datada el 17 d'octubre de 1907, en què li agraià que li hagués dedicat una de les seves obres (Signatura: mrgll-Mss. 6-71-1). Carta editada a: J. MARAGALL, *Obres completes*. Edició definitiva. Direcció: Joan Estelrich. Barcelona: Sala Parés, 1929-1955, vol. 24, p. 157-158.



Primer full, reduït, de B

El text, mancat pràcticament de signes de puntuació, mostra també alguna esmena. Es tracta de l'original, que, passat en net i puntuat, s'enviaria al compositor? O potser es tracta d'una còpia de treball o, simplement, d'una còpia? Hi ha dos fets al respecte que no deixen de ser curiosos:¹⁸

18 Voldria agrair a la Dra. Glòria Casals, professora de la Universitat de Barcelona, la lectura del text i les seves aportacions.



Full final, reduït, de B

L'un pren en consideració el lloc on és escrit el text. D'acord amb la documentació de què es disposa, el 29 de novembre de 1907 Josep Serra, des de Peralada, envia una postal a Maragall en què li comunica que amb aquell correu li fa arribar dos exemplars de la partitura impresa de *Records de ma terra*¹⁹ –de la qual és autor– alhora que es confessa impressionat per les paraules afalagadores rebudes del seu interlocutor. Com a antecedents, cal recordar que Serra havia dedicat *Records de ma terra* a Maragall,²⁰ dedicatòria que fou agraiada amb entusiasme pel poeta,²¹ i li havia enviat ja, segons carta datada a Pera-

19 Signatura: mrgll-Mss. 4-109-7.

20 Carta datada a Peralada el 16 de setembre de 1907 (signatura: mrgll-Mss. 4-109-5).

21 Vg. la nota 17.

lada el 31 d'octubre,²² una còpia autògrafa prèvia a l'edició impresa de la partitura, que havia merescut comentaris elogiosos.²³ El text de Maragall podria haver estat escrit, per tant, a l'exemplar entre la data de publicació de la partitura de Serra i la del lliurament del text a Morera. Ara bé, el fet que Morera demanés explícitament una poesia per a una sardana que havia de ser estrenada a Figueres i alhora dedicada a la terra de l'Empordà fa suposar que la composició de la lletra, de títol prou il·lustratiu, va respondre a un acte d'immediatesa, una immediatesa que tindria un paral·lel en la composició de la música per part de Morera.

L'altre, potser més anecdòtic i menys transcendent en aquest context per tal com s'esdevé en una data posterior a la del manuscrit, té a veure amb una targeta postal datada a Girona el 18 de maig de 1908 que Carles Rahola, Miquel de Palol i Xavier Montsalvatge enviaren al poeta, en què el felicitaven pel seu poema.²⁴ Maragall, en la seva resposta, datada un parell de dies més tard, es preguntava com podia ser que s'hagués difós sola, sense la música, la lletra de la sardana. Deia la seva resposta:²⁵

A D. Carles Rahola
Independència, 9
Gerona

Barna, 20 maig 1908

Grans mercès a vostè y amichs. *L'Empordà* no és més que la lletra per [a] una sardana que ha fet en Morera. No sé per què me la publicaren aixís tota sola. Però el bon afecte de vostès suplí la música. Sempre a vostès de cor.

J. Maragall

En aquelles dates, Morera havia rebut ja el poema –A– directament de Maragall, amb la nota, també manuscrita, que l'acompanyava, separada del cos del poema per una ratlla horitzontal:

Amic Morera: vegeu què us sembla. Es pot suprimir o repetir lo que convinga, i allà on convinga. Vós mateix.

Si us serveix, estic content.

seguida de la firma –J. Maragall– i de la data –2 maig 1908. La resposta de Morera no s'havia fet esperar.²⁶ Escriuria un parell de dies més tard:

Sitges, 4 maig 1908

Estimat Maragall,

Ahir vaig rebre la vostra poesia per [a] la sardana, i vegeu si m'agrada que ja la tinc feta.

L'enviaré a l'amic Llongueras²⁷ perquè la cantin ells, i així serà més fàcil [que] la pugueu sentir algun dia.

Us dóna les gràcies de tot cor vostre bon amic i admirador.

E. Morera

22 Signatura: mrgll-Mss. 4-109-6.

23 Carta datada el 3 de novembre de 1907 (signatura: mrgll-Mss. 6-71-2). Carta editada a: J. MARAGALL, *Obres completes*. Edició definitiva, *op. cit.*, vol. 24, p. 158-159.

24 «Mestre: Hem llegit la seva poesia "L'Empordà". Tots vibrants d'ella, és amb molta efusió que el felicitem. Els seus devotíssims»... (Signatura: mrgll-Mss. 3-90-15).

25 Vegeu *Els epistolars de Carles Rahola: antologia de cartes de cent corresponents (1901-1939)*. [Editors:] Narcís-Jordi Aragó, Josep Clara.... Barcelona: Ajuntament de Girona; Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998. (Biblioteca Abat Oliba; 191), p. 114.

26 Signatura: mrgll-Mss. 2-64-9.

27 Joan Llongueras i Badia (Barcelona 1880 -1953), músic, pedagog, crític i poeta, que estudià, entre d'altres, amb Morera.



Com a colofó a tot aquest procés, el 7 de desembre, Morera, en carta amb capçalera *E. Morera*, retreu a Maragall l'absència a les audicions de *L'Arbre fruïter* i de *L'Empordà*, totes dues obres seves:²⁸

Estimat amic Maragall,

El dissabte, com vàrem quedar, l'esperarem els coristes i jo amb gran desig per saludar-lo i fer-li sentir *L'Arbre fruïter* i la sardana *L'Empordà*.²⁹

V. no vau comparèixer desil·lusionant-nos un bon xic ja que teníem la seva visita mig coll avall.

Com que podria ser [que] no se'n ves³⁰ recordat, li faig avinent, en nom meu i de la Societat, que tindrem molt gust de fer-li sentir dites obres el dissabte que V. vulgui a la nit.

L'espera, doncs, el seu bon amic i admirador

E. Morera

C/. Vidre 10, 1r. 2^a

Barcelona, 7 desembre 1908³¹

Les cartes, en general, mostren un tractament ambivalent pel que fa al discurs apel·latiu –vós / vostè– i un respecte lleugerament distant, sols trencat per la vehemència de les peticions del músic.

El text enviat a Morera respon a la lletra amb què es divulgà la sardana. Maragall, el poeta enamorat dels paisatges catalans i la seva bellesa natural, que identifica amb el vitalisme humà, redescobreix la natura i la dota d'humanitat. Una plana riallera serà l'escenari emocionat i vibrant en què es projectarà l'amor d'una sirena, arran del mar, i un pastor, vora els serrats. La lletra fa així:

«L'Empordà»

Cap a la part del Pirineu,³²

vora els serrats i arran del mar

s'obre una plana riallera,

és l'Empordà !

Digueu, companys, per on hi aneu;

digueu, companys, per on s'hi va.

Tot és camí, tot és drecera,

si ens dem la mà!³³

28 Signatura: mrgll-Mss. 2-64-10.

29 La sardana s'havia estrenat el 6 de setembre a Figueres, segons L. SUBIRANA, *op. cit.*, p. 28.

30 ves per *hagués*.

31 La correspondència més tardana consultada es limita a una postal de felicitació de les festes de Nadal i any nou del 1911, enviada per Morera a Maragall des de Buenos Aires, que reproduïx el retrat de Morera signat per Eveli Torent (Badalona 1876 - Barcelona 1940), amb text escrit al verso –signatura: mrgll-Mss. 2-64-14–, i un parell de cartes, sense datar. En una, Morera agraeix a un «estimadíssim Maragall» la tramesa d'un poema «espatarrant» al qual posarà música; en l'altra, li agraeix una valoració. Signatures: mrgll-Mss. 2-64-12 i mrgll-Mss. 2-64-13, respectivament.

32 *Pireneu*, en tots dos manuscrits.

33 *donèms*, ratllat i no gaire llegible a B, i sobreescrit «si'ns dem».

Salut, noble Empordà!

Portem el cor content

i una cançó!

Pels aires s'alçarà,

pels cors penetrarà,³⁴

penyora es nirà³⁵ fent

de germanor

una cançó !

A dalt de la muntanya hi ha un pastor,

a dintre de la mar hi ha una sirena.

Ell canta al dematí que el sol hi és bo,³⁶

ella canta a les nits de lluna plena.

Ella canta: «Pastor, me fas neguit».³⁷

Canta el pastor: «Me fas neguit, sirena».

«Si sabesses³⁸ el mar com és bonic!».

«Si sabesses la llum de la carena!».

«Si hi baixesses, series mon marit!».

«Si hi pugesses, ma joia fóra plena!»

«Si sabesses el mar com és bonic!».

«Si sabesses la llum de la carena!».

La sirena es féu un xic ençà,

i un xic ençà el pastor de la muntanya,

fins que es trobaren al bell mig del pla³⁹

i de l'amor plantaren la cabanya...⁴⁰

Fou l'Empordà!⁴¹

34 se n'entrarà, a B.

35 penyora's 'nirà, a A i B, per s'anirà.

36 que el sol és bo, a B.

37 me fas neguit, pastor, ratllat a A i, sobreescrit, «pastor, me fas neguit», forma emprada a B.

38 Els imperfets de subjuntiu acaben -essís les dues primeres vegades que apareixen a B.

39 d'un pla, a B.

40 Sense punts suspensius a B.

41 Cf. J. MARAGALL, *Poesia completa*, ed. de Glòria Casals i Lluís Quintana, Barcelona, Eds. 62, 2010, p. 317-318.



L'Empordà obtingué un gran ressò públic⁴² –que el convertí en referent de catalanitat–, com l'obtingueren altres composicions maragallianes que foren musicades coetàniament, i pensem ara, a tall d'exemple, en *El cant de la senyera*, composició per a cor mixt amb música de Lluís Millet composta expressament com a himne de l'Orfeó Català el 1896, o en èpoques més recents de la mà de compositors com Frederic Muset i Ferrer, Ricard Lamote de Grignon, Miquel Querol o Xavier Montsalvatge.

Pel que fa a la partitura de *L'Empordà*, a la BC, dins el fons Enric Morera, s'hi conserven una còpia hològrafa del músic inclosa en un volum factici manuscrit d'obres corals –E. Morera, *Obres corals (a veus solas) populars i originals*–, compilat sota la direcció del compositor, el qual afegí a la fi de mà pròpia set composicions,⁴³ *L'Empordà* entre elles, i una edició impresa sense datar –*L'Empordà. Sardana per coro d'omes a veus solas (amb reducció de piano)*. Lletre de Joan Maragall. Música de E. Morera. (Madrid: Unión Musical Española, s.a.)–, que duu en portada la diligència de presentació i registre a la SGAE de 20 de juny de 1929 (hoja dedicatoria nº 622, ficha nº 1643).⁴⁴

La relació entre els dos personatges s'havia iniciat temps abans. Si ens cenyim a la correspondència que es conserva a l'Arxiu Joan Maragall, probablement fragmentada, veurem que l'any 1905 Morera havia demanat ja a Maragall la lletra per a un himne a estrenar a la Festa de l'Arbre fruiter de Moià, tot insistint en el fet que «sense la lletra vostra no puc fer la música». Aquesta premissa marcaria un punt d'inflexió a tenir en compte per tal com seria recurrent. Heus aquí la carta:⁴⁵

Sitges, 10 abril 1905

Amic Maragall,

En Viñas, el *tenore*,⁴⁶ m'escrivi preguntant-me si ja tinc llest l'himne per estrenar-lo en la Festa de l'Arbre que faran aquest any a Moià, poble que ell n'és fill.

Com que sense la lletra vostra no puc fer la música, us prego [que] em feu el favor de fer-la en bé de la Pàtria i de l'Arbre.⁴⁷ Com que crec [que] té de ser una poesia no molt llarga, amb més raó la fareu en un moment. En espera, doncs, del vostre treball, se despedeix el sempre vostre bon amic i admirador,

En⁴⁸ Morera

Maragall la hi envià un parell de dies més tard. I aquest fet ens fa adonar d'un altre tret recurrent: la promptitud esperada i acomplerta de realització de les vessants tant literària com musical. Morera acusa l'avis de rebuda alhora que requereix una nova col·laboració.⁴⁹

Sitges, 13 abril 1905

Estimat Maragall,

Vaig rebre ahir la vostra poesia *Himne de l'Arbre fruiter*, que bé se'n podria dir l'Arbre de la Pàtria; és hermosíssima com tot lo vostre, i tant m'agrada que l'he fet aquest dematí. N'estic content.

42 Només a tall d'exemple, Ignasi Iglesias comenta l'èxit que obtingué la composició en l'acte d'homenatge a Morera promogut per l'Ajuntament de Barcelona l'agost de 1911, amb un públic assistent «frenètic d'entusiasme»; cf. Ignasi IGLESIAS, *Enric Morera. Estudi biogràfic*, Barcelona, A. Artís, 1921, p. 52.

43 Signatura de la BC: A 22 MOR-463, p. 198-201.

44 Signatura de la BC: A 21 MOR-323. Cf. l'exemplar amb signatura M 7033/46.

45 Signatura: mrgll-Mss. 2-64-2.

46 Francesc Viñas i Dordal (Moià 1863 - Barcelona 1933), el famós tenor, propulsor de la Festa de l'Arbre a Moià. *Tenore*, subratllat a l'original.

47 *arbre*: subratllat a l'original.

48 *En*: potser interpretable també com a *E*.

49 Signatura: mrgll-Mss. 2-64-3.

Quina llàstima [que] no em feu el *Comte Arnau*,⁵⁰ *Sant Jordi* o el que vulgueu per fer-ne una òpera, en la que hi posaria tota l'ànima!
Animeu-vos!
Vostre sempre bon amic i admirador.
E. Morera

Mesos més tard, el 6 d'octubre de 1905,⁵¹ se li adreçaria de nou per demanar-li una nova poesia –que podia ser llarga– per a una peça de cor per a homes.

Sitges, 6 octubre 1905
Amic Maragall,
Vaig ésser dies passats a Bilbao com [a] membre del Jurat d'un gran concurs d'orfeons i bandes.
Els orfeons de per allà ho fan admirablement i compten de 130 a 170 hòmens cantant uns cors d'una dificultat asombrosa, i molt rebé; no en teniu idea de lo bé. Doncs alguns d'aquests em varen comprometre perquè els fes algun cor per l'estil dels que canten, que tots són estrangers.
Els ho vaig prometre i, naturalment, de seguida, vaig pensar en vós.
Us agrairia amb tota l'ànima [que] em feu, si us plau, una poesia, que pot ésser llarga a fi que el cor duri lo menys⁵² uns 15 minuts.
Jo pensava, comptant sempre que me'l fareu, que podria tenir, diguem-ne, tres parts; la primera, la joia del triomf, de lo que siga, però robust; la segona, religiosa, les gràcies a la Verge pel triomf, i la tercera, Festa, en la que hi voldria fer un scherzo. Dispenseu [que] m'atreveixi a dir-vos aquest plan, però és sols per [a] una idea, perquè us feu càrrec de lo que em sembla [que] hauria d'ésser.
Aquests orfeons són per [a] hòmens sols.
M'ho fareu?
Pot ser l'assumpte lo que vulgueu, ben entès, però, que hi hagi tres parts que, encara que seguides, es destaquin bé l'una de l'altra.
Com que estic segur que m'ho fareu, i aviat,⁵³ us dono un sens fi de gràcies.
Sempre vostre bon amic de debò.
E. Morera

Insistiria tres dies després,⁵⁴ alhora que el felicitaria pel seu article «La sardana y el género chico»,⁵⁵ publicat al *Diario de Barcelona* del 12 de setembre de 1905, pocs dies abans, doncs.

50 En la correspondència de Maragall amb el compositor i musicòleg Felip Pedrell (Tortosa 1841 - Barcelona 1922) relativa al *Comte Arnau* i la seva realització fragmentària, escriu Maragall el 9 de gener de 1900: «He de añadir que este gran asunto que tanto nos ha tentado a poetas de todo calibre, tienta mucho también a los músicos de por aquí; de modo que hace tiempo Morera y Gay (entre otros) me exigen que convierta mi fantasía fragmentaria en libro, cosa a que yo no me he rendido nunca sinó condicionalmente, es decir, si el libro se me aparecía; porque yo puedo lo que puedo, pero no quiero *confeccionar*; creo que uno de ellos, impaciente para *musicar* el asunto se ha buscado ya otro libretista». Maragall, en data d'11 de desembre de 1903, s'adreça de nou al mestre Pedrell. Li diu: «Yo creo que el "Comte l'Arnau" va a ser la gran obra de su vida como (guardada la debida distancia) va a ser la obra de la mía». (Vegeu-ne l'edició a: J. MARAGALL, *Obras completas*. Edició definitiva, *op. cit.*, vol. 9, p. 91-93 i 97-99, respectivament). Felip Pedrell estrena a Barcelona el 1904 l'òpera. Finalment, Morera interpretà el tema amb música escènica i amb lletra de Josep Carner el 1905.

51 Signatura: mrgll-Mss. 2-64-4.

52 *lo menys*: subratllat a l'original.

53 *aviat*: subratllat a l'original.

54 Signatura: mrgll-Mss. 2-64-5.

55 L'article ve a ser l'apologia de la sardana i de la identificació de la gent del país amb el paisatge, que es contraposa a l'espectacle del *género chico*. Pot consultar-se el text a les *Obras completas*, Barcelona, Selecta, 1981, vol. II (Obra castellana), p. 696-698.



Sitges, 9 octubre 1905

Estimat amic Maragall,

He rebut la seva apreciada, i dec contestar-li que, si bé puc estar amb el calor per fer l'obra que li demano la lletra,⁵⁶ puc refredar-me si no la tinc de seguida⁵⁷ com us dic, però, com que tinc gran empenyo, gust, i desitjo col·laborar amb V. més que amb cap altre, m'esperaré fins que a V. li vinga la inspiració.⁵⁸ Jo ja sé, i V. també, que, la inspiració, se l'ha de cridar que vinga, i ningú més que V. la té sempre disposada a donar obres hermoses com totes les del seu gènit.

Jo també sé que, a la seva lletra, hi posaré una música superior a la que faria essent la lletra d'un altre, i, com que sé això i n'estic segur, esperaré content perquè sé que V. me la farà.

No ha d'ésser precisament l'assumpte que li vaig dir, Déu me'n guard d'atrevir-me a això; sols li vaig exposar aquella idea per si li semblava bé. Pot ésser una altra cosa completament diferent. V. massa que ja sap lo que vull.

Com que es tracta de societats corals de primer ordre, no sols dintre Espanya sinó també de l'estranger, i com que voldria que la música també fos digna de figurar entre l'estrangera, per això li demano la lletra a V., perquè m'ajudi i pugui treure lo que presento.

En quant a lo d'ésser català, no s'amoïni, ells ho traduiran, doncs ho fan de cors belgues, francesos i alemanys, també ho farien del català. Després, fent-ho jo en català, serà més meu, més de casa, més nostre i, per consegüent, millor.

Doncs, amic Maragall, em quedo esperant amb la seguretat que m'ho fareu.

Mil mercès per endavant del vostre sempre bon amic i admirador.

E. Morera

Us felicito de tot cor per vostre article «La sardana y el género chico».⁵⁹ Molt bé.

L'any següent la *Veu de Catalunya*, el 23 de novembre, publicaria l'article «Entenem-nos»,⁶⁰ que féu esclatar l'emoció de Morera expressada en la carta escrita al poeta tot seguit.⁶¹

Sitges, 23 novembre 1906

Sr. D. Juan Maragall

Estimat amic,

He llegit el vostre article a la *Veu* titulat «Entenem-nos» i no he pogut resistir l'escriure-us.

Estic del tot conforme amb les vostres raons, sí, senyor; per europeïtzar el nostre art té d'ésser ben català, fent lo que fan, des de molt temps, els altres, tant se val per l'art i sobretot per Catalunya. El fer art ben nostre és més difícil de lo que sembla a la majoria de la gent lleugera que no saben ni senten de res; no saben ells que una escola no neix com un bolet,⁶² i que per consegüent no pot ésser un sol home que de cop i volta ens la presenti perfecta o a mida com una cana de beta.

56 Es veu de nou com Morera prioritza el text a la música.

57 *desseguida*, subratllat a l'original.

58 *vinga l'inspiració*: subratllat a l'original.

59 *el género chico*: subratllat a l'original. Molts anys més tard, als seus *Moments viscuts (auto-biografia)*, Barcelona, Gráficas Barcelona, 1936, p. 75, en la reproducció d'un article seu publicat, s'hi diu, al número de novembre de 1929 de *Vibracions*, s'hi referiria com a obres en un acte.

60 Text manuscrit conservat a l'Arxiu Joan Maragall amb la signatura mrgll-Mss. 7-11-5 (22-10-1906). Vegeu: J. MARAGALL, *Escrits en prosa*, Barcelona, Gustau Gili, 1912, 2 vols. (Obres completes d'en Joan Maragall. Sèrie catalana), vol. 1, p. 171-176. I, per a edicions més recents, *Obres completes*. Edició definitiva, *op. cit.*, vol. 13: *El sentiment de pàtria. Articles*, p. 78-85, i/o el vol. I (*Obra catalana*) de les *Obres completes* de l'Editorial Selecta, p. 762-764, obra ja esmentada.

61 Signatura: mrgll-Mss. 2-64-11.

62 *bolet*: subratllat a l'original.

Hi ha molta gent, molta, i vós ho sabeu millor que jo, que si lo que es produeix no té semblança a lo mateix d'altres països, no val res. Però la major part d'aquests ho diuen perquè sàpiguen que ells no viuen aquí, viuen en plena europeïtzació,⁶³ passejant de bulevard en bulevard. Pregunteu-los quin art produeixen ells. Per evitar el sentir bestieses a diari, he determinat viure a fora, en plena natura; crec que ella m'ensenyarà molt més que tots els discursos i consells d'aquests esguerrats. Que vagin passejant mentre jo em quedo aquí prenent el sol!

Dispenseu d'aquesta carta poca-solta, però he volgut fer-vos sapiguer que ha agradat moltíssim el vostre article i que us felicita⁶⁴ de tot cor el vostre sempre bon amic i admirador.

E. Morera

Maragall s'apressà a respondre. L'endemà mateix escrigué:⁶⁵

Estimat Morera: Us l'agraeixo molt, la vostra encoratjadora carta. El vostre accent de sinceritat i fortalesa retornaria un mort. I vós sou vot de qualitat en aquestes coses: perquè heu corregut món; hi heu estat, en aquesta Europa que molts coneixen només de lluny; us n'heu aprofitat, de l'art europeu, però heu tingut prou forta personalitat per assimilar-vos-el i fer-lo ben català, prou català per retornar-lo a Europa amb la marca de família. Sou, doncs, un bon exemple de lo que sostinc en el meu article, i la vostra aprovació val per un sufragi universal. Jo sé que haig d'ésser combatut per lo que he dit, però, sabent que us tinc al costat, vaig segur.

Sí, preneu el sol en plena natura: el bon sol que aclareix tot lo món però que en cada terra dóna escalfor segons la terra és i la fa fruitar amb fruits ben propis. El vi de Sitges no és pas el vi del Rin. El mateix sol els fa madurar, i un i altre són vi: però cada un té el seu color i el seu gust... i dóna la seva borrarxera, i ai! d'aquell que no ho tinga en compte!

Una vegada més, gràcies. Us abraça vostre amic i admirador.

Joan Maragall

Barcelona, 24 novembre 1906

Transcorregué gairebé un any. El 17 d'agost, amb motiu de la Festa de l'Arbre fruiter del 26 d'agost, Morera convida Maragall, com a autor del text de la sardana, a dir-hi unes paraules:⁶⁶

Sitges, 17 agost 1907

Estimat amic Maragall,

En nom de la Junta i comissió de festejos de la Festa de l'"Arbre fruiter", tinc el gran gust de convidar-vos perquè us digneu assistir en ella. Dita festa, que és la primera que se celebra, és l'oficial, invitant-se a tots els bon fills de Catalunya, senadors, diputats i representants de diferents societats perquè pugui tenir la major importància. Com que, després de la calvagada⁶⁷ al-lusiva a la festa, hi haurà uns quants discursos, ens agradaria en extrem [que] en fóssiu un dels que, amb la vostra fe per les coses de casa i amb el vostre talent, diguéssiu algunes paraules que segurament convencerien els que encara no ho estan prou.

63 *plena europeïtzació*: subratllat a l'original.

64 *fecilita*, a l'original, per *felicita*.

65 Aquesta carta pertany també al fons de l'Arxiu Joan Maragall. Hi té la signatura mrgll-Mss. 5-27-9. Carta editada a: J. MARAGALL, *Obres completes*. Edició definitiva, *op. cit.*, vol. 24, p. 186. D'acord amb la nota de la pàgina web del mateix Arxiu que explica l'epistolari, l'Arxiu conserva «un aplec de 900 cartes manuscrites, enviades per l'autor a 154 corresponents, dins del període de 1878 a 1911»: vg. <http://www.bnc.cat/digital/jmaragall/coleccions/epistolari.htm>. Pel que fa a l'epistolari de Joan Maragall, vg. <http://mdc.cbuc.cat/cdm4/browse.php?CISOROOT=%2Fepistolari>. I pel que fa a la totalitat de l'arxiu personal, <http://www.bnc.cat/Fons-i-col-leccions/Cerca-Fons-i-col-leccions/Maragall-Joan>.

66 Carta amb signatura mrgll-Mss. 2-64-6.

67 Probablement per *cavalcada*.



Si no us envio ara la invitació, no en feu cas; com que el temps és curt (la festa és el 26 d'aquest), no les tindrem fins aquest vespre.

Feu els possibles de venir, que ens fareu molt contents i us ho agraiem força.

Vostre bon amic.

E. Morera

Si l'adquisició del poema manuscrit de Maragall és una contribució a l'«Any de la paraula viva», no ho és menys la que representa la difusió, oberta i pública, de l'obra musical d'Enric Morera, per donació de la néta del compositor, Sra. Roser Junquera i Morera, a la BC, materialitzada el novembre de 2008. Val a dir que el fons Enric Morera havia estat dipositat prèviament al Centre de Documentació Musical de la Generalitat de Catalunya l'any 1988, els fons del qual foren adscrits a la BC per la Resolució de la Conselleria de Cultura de 25 de febrer de 2005.⁶⁸ El fons Morera conté unes sis-centes vuitanta unitats documentals,⁶⁹ que abasten una diversitat de gèneres. Unes dues-centes seixanta serien obres musicals originals, la majoria hològrafes, que completarien altres tipologies de documents de diferent quantificació: manuscrits autògrafs, esborranys, mecanoscrits, manuscrits d'altres autors, arranjaments, impresos, tractats i mètodes, publicacions periòdiques entre els anys 1912 i 1926, retalls de premsa entre els anys 1897 i 1941, dibuixos del vestuari de l'òpera *Emporium...* S'hi poden trobar òperes i altra música d'escena, com *La fada*, *Bruniselda*, *Tassarba*, *Emporium* o *La Santa Espina*; música instrumental, i música vocal. A més de *L'Empordà*, s'hi conserva un bon nombre de cançons i sardanes per a cor del repertori que Morera cultivà amb el rerefons de l'amor per l'obra de Clavé. Com a document remarcable, a més de quaranta-un llibrets –tant manuscrits com impresos– que Morera utilitzà per a la música escènica, s'esmentaria el catàleg autògraf de les obres, quantificades, de Morera –*Catàleg de les meves obres*–,⁷⁰ en què *L'Empordà* –d'un total, com s'hi diu en llapis al final de tot, de quatre-centes cinquanta-nou, per bé que se n'hi individualitzin amb el títol i de vegades el nom del lletrista tres-centes quaranta-nou, amb l'afegit d'algun comentari manuscrit– hi apareix ressenyada amb el núm. 282 entre les sardanes per a cobla, i amb el núm. 319 amb l'anotació «cor d'homes» i el nom del lletrista entre les sardanes per a cor d'homes i per a veus mixtes.⁷¹ Si hem d'escoltar les paraules de Joaquim Pena, «les sardanes de Morera es distingeixen per llur frescor i espontaneïtat, per la senzillesa de forma, pel caràcter típicament catalanesc, qualitats totes que les fan populars tantost conegudes».⁷²

68 Pel que fa a aquest punt, he d'agrair la lectura del text i les informacions aportades per la Sra. Rosa Montalt, cap de la Secció de Música de la BC. Eixampla l'agraïment a la Sra. Anna Gudayol, cap de la Secció de Manuscrits de la mateixa institució.

69 L'inventari és consultable a la pàgina web de la BC, <http://www.bnc.cat/fons/inventaris/smusica/morera/morera.pdf>. A l'epígraf «abast i contingut», s'hi diu que el fons «comprèn gairebé la totalitat de la producció musical del compositor [...]. La seva producció abasta gairebé tots els gèneres. Entre ells destaca la música escènica, les cançons per a cor a cappella i per a veu i acompanyament instrumental amb textos d'escriptors coetanis com Ignasi Iglesias, Àngel Guimerà, Emili Guanyabens, Josep M. de Sagarra, Joan Maragall, Joan Llongueras i Santiago Rusiñol, i les sardanes corals i per a cobla. En l'apartat d'arranjaments té especial rellevància l'harmonització de cançons populars catalanes per a cor a cappella [...]».

70 Manuscrit de trenta-cinc fulls de 21 cm., signat, que es conserva a la BC amb la signatura A 21 MOR-251.

71 El catàleg esmenta dins els cors originals amb el núm. 233 *L'Arbre fruïter*, i amb el núm. 251 *La nostra bandera*. Les dues obres s'acompanyen del nom de Maragall com a lletrista; la segona a més duu la indicació «cor d'homes». Val a dir que, a l'estudi biogràfic que féu d'Enric Morera, Iglesias (*op. cit.*, p. [67-79]) incloïa una «Llista de les obres de n'Enric Morera compostes fins avui» que n'abastava dues-centes quaranta-set. Maragall hi és present en el núm. 71: *Música per a unes ombres*, dins l'epígraf vària; en el núm. 161: *L'Arbre fruïter*, entre els cors originals; en el núm. 219: *L'Empordà* (veus d'home), entre les sardanes per a cor; i en el núm. 232: *Cant dels joves* (cor mixt), dins l'epígraf vària. Remetem novament a l'inventari per tal com s'hi troben altres elements de descripció manuscrits.

72 Joaquim PENA, *Enric Morera. Assaig biogràfic*, Barcelona, Institut del Teatre, 1937 (Estudis; 17), p. 33.

Acabem com hem començat: establint lligams de creativitat entre el Maragall del document manuscrit i la partitura d'un Morera delerós de col·laboració i curull d'admiració. De nou s'han vinculat els dos personatges; de nou s'han vinculat els dos arxius personals. L'«Any de la paraula viva» es projecta al futur...

Rebut el 30 d'octubre de 2012
Acceptat el 27 de novembre de 2012



LLUÍS QUINTANA I TRIAS

Universitat Autònoma de Barcelona

EFEMÈRIDES DE L'ANY MARAGALL (2010-2011)

Resum:

Es presenta un breu repàs del que ha estat l'anomenat «Any Maragall», centrant-ho però en les publicacions. Tot i que a l'hora de tancar aquest número no hi ha data per a l'aparició del que havia de ser la publicació més important, la publicació de l'obra crítica, el balanç en general és positiu.

Paraules clau: Any Maragall — publicacions — obres completes

Abstract:

We present a summary of the so called "Any Maragall", focused on the published materials. Though we don't know yet when the paramount published work, the critical edition, will appear, we consider as positive the results so far.

Key words: Year Maragall — Publications — Complete Work

La política cultural sol promoure, entre d'altres iniciatives, els anomenats «Anys», en què s'aprofita l'aniversari d'un autor (normalment un centenari) per recordar la seva obra amb activitats diverses (el que se sol anomenar una «efemèride»). Aquests «Anys» solen ser infravalorats perquè implícitament deixen entreveure que abans i després l'obra d'aquests autors queda oblidada, i perquè generen tot de

M ANY
JOAN
MARAGALL
2010-2011

productes pensats més per al comerç que per a la instrucció i el coneixement. Els que ho organitzen sovint en són conscients, com també són conscients que desapropiar-ho seria arriscat, vist que el nostre comerç cultural és fràgil, i els interessos del públic són làbils; per aquesta raó, qui això firma va participar activament en la celebració de l'Any Maragall (AM), que es va desenvolupar entre l'octubre

de 2010 i el desembre de 2011, coincidint respectivament amb els cent-cinquanta anys del seu naixement i els cent anys de la mort de Joan Maragall. Us n'ofereixo un breu resum.

La iniciativa va sorgir d'un grup d'estudiosos de l'obra el 2004; les primeres reunions es van fer a l'empara de l'Arxiu Joan Maragall,¹ i s'hi proposaven, d'entrada quatre iniciatives: a) una edició de l'obra completa; b) exposicions; c) posades en escena teatrals, i d) un congrés. Vist el que s'ha dut a terme set anys després, podem admirar-nos de la seva clarividència o pensar que, amb el temps, aquests «Anys» (recordem que abans hi havia hagut Anys Verdager, Pla, Rodoreda...) ja tenen una estructura

¹ La primera acta «formal» la tinc datada el 22 de gener de 2004, amb l'assistència d'Anna M. Blasco, Glòria Casals, Pere Maragall, Ignasi Moreta, Lluís Quintana i Dolça Tormo (excusava la seva assistència Enric Bou). Aquest article s'inscriu dins la producció del Grup de Recerca «A cura de», 2009 SGR 552 (AGAUR).

força definida; ¿potser podem parlar de «continuitat», aquesta paraula màgica de què tan necessitada va la nostra cultura? Efectivament, un cop posada en marxa la proposta, va arribar finalment el suport institucional, a través de la Institució de les Lletres Catalanes, que va formar un «Comitè organitzador», format per una «Comissió executiva», que es reunia regularment, i una «Comissió d'honor» (podeu trobar aquesta informació a la pàgina web que la ILC va construir)²; d'aquí van sortir les iniciatives, i especialment els recursos, per dur endavant la proposta avançada un llunyà gener de 2004.

Si prenem el conjunt d'accions realitzades durant aquest AM i les classifiquem de més a menys efímeres, ens trobem amb una llista com la següent:

I. activitats (entre les que figuren en la web de la ILC, esmentem: conferències, espectacles i lectures, multimèdia, activitats educatives, espais i rutes i altres activitats)

II. exposicions

III. congressos, jornades, seminaris, etc.

IV. publicacions

1. obra de l'autor

1.1 publicada

1.2. inèdita

2. edició crítica de l'obra

3. estudis sobre l'autor

3.1 catàlegs de les exposicions

3.2 actes dels congressos, etc.

3.3 articles en revistes especialitzades

3.4 monografies

3.5 revista Haidé

Crec que, per al lector d'aquest article, el punt més important és el IV i és aquí on em centraré; això voldrà dir que no parlaré dels muntatges teatrals o dels recitals i els seus enregistraments, no per falta d'interès sinó perquè tenen altres àmbits de divulgació, com són les ressenyes a diaris i revistes.

Seria útil saber fins a quin punt l'àmbit de les publicacions ha estat sensible a l'AM, especialment per a les obres de més envergadura: una tesi doctoral, un estudi sobre la poesia d'un autor, fins i tot un article en una revista especialitzada, no és cosa que s'improvisi en uns pocs mesos; però d'altra banda, és indubtable que determinats recursos (per a l'edició crítica de l'obra, per exemple) s'obtenen més fàcilment quan més es parla de l'autor, i fins i tot, per a publicacions més modestes, és possible engrescar un editor si sap que aquest autor és tema d'actualitat.

2 <http://www.joanmaragall.cat/ca/any-joan-maragall>.



Pel que fa a l'apartat 1.1, doncs, trobem tota mena de volums, llibres destinats al públic més general (Maragall ho deia en francès: *el gros publique*), especialment antologies de poesia, més rarament de prosa, i cap que reculli la seva obra periodística en castellà, tot i la seva considerable rellevància històrica, amb articles que encara ara es poden llegir perfectament, però que ningú ha considerat necessari recuperar. A mig camí entre l'obra acadèmica i l'obra destinada al gran públic es troba el volum que reuneix tota la poesia: tant la publicada, en llibres i revistes, com la inèdita; junt amb la seva única obra de teatre.³ És un tast de 2, l'edició crítica de l'obra, que no ha sortit encara tot i les il·lusions posades pel grup de maragallistes l'any 2004. Com que qui això firma n'és col·laborador, avanço una explicació que no hauria de ser una disculpa: aquesta mena d'edicions són especialment difícils perquè els interessos comercials se sacrifiquen inevitablement davant la pretensió d'exhaustivitat i rigor. Hi ha casos llegendaris de curadors d'obres crítiques que han anat postergant indefinidament la presentació definitiva del seu treball: no serà aquest el nostre cas, però l'envergadura de la feina ha resultat superior al que creïem. En qualsevol cas, el volum esmentat ha resolt un problema fonamental: la fixació del text que, en alguns casos, em temo que ha deixat obsoletes algunes de les antologies esmentades més amunt.

En d'altres seccions d'aquesta revista trobem informacions i estudis sobre traduccions a diversos idiomes de l'obra del poeta, algunes impulsades per la ILC. La traducció a l'italià de dos «Elogis»⁴ va ser presentada per Nancy de Benedetto (Universitat de Bari) durant la «Giornata Joan Maragall alla Sapienza» (Universitat degli Studi di Roma «La Sapienza», 19 de desembre de 2012).

En l'apartat 1.2 trobem reculls de cartes del poeta, iniciatives de Glòria Casals, que obren un camp en el qual els editors de l'edició crítica no s'han volgut aventurar: la publicació de la correspondència;⁵ aquesta és una obra de proporcions importants, que a més topa sovint amb problemes no acadèmics. De fet, la família Maragall s'ha ocupat des de sempre de divulgar les cartes del poeta, però és clar que la sensibilitat a les informacions íntimes que es tenia en el moment de la seva publicació fa vuitanta anys no és la mateixa que ara, i per tant cal revisar de nou tot allò que va ser publicat i incorporar-hi tot el que s'ha anat trobant des d'aleshores. Aquesta és una empresa que caldrà emprendre el dia després d'enllestir l'edició crítica.

Pel que fa a 3 tenim en primer lloc (3.1) els catàlegs. Comptem amb el de l'exposició organitzada i finançada per Acció Cultural Española i la Institució de les Lletres Catalanes sota el comissariat de Jordi Castellanos,⁶ i el de l'organitzada per la Biblioteca de Catalunya sota el comissariat de Dolça Tormo i Jaume Trabal.⁷ Estan fets amb criteris diferents: el primer ha preferit fer una bona feina de selecció de textos i una recerca meritòria de documentació gràfica, i s'han inclòs noves traduccions al castellà de poemes i d'escrius en prosa; el segon, en canvi, conté un llarg estudi on es fa una lectura molt personal i molt directa de l'obra maragalliana, sense atendre gaire a la tradició interpretativa acadèmica; s'hi cataloguen, a més, els textos i imatges presents a l'exposició.

Pel que fa a 3.2, no s'han publicat encara les actes del primer Congrés Internacional Joan Maragall

3 J. MARAGALL, *Poesia completa*, ed. de Glòria Casals i Lluís Quintana, Barcelona, Edicions 62, 2010.

4 J. MARAGALL, *Elogio della parola e della poesia, con il Canto Spirituale nella traduzione di Lello Voce*, ed. i trad. de Nancy de Benedetto, intr. de Francesco Ardolino, Nàpols, Tullio Pironti, 2011.

5 J. MARAGALL, Clara NOBLE, *Cartes del festeig*, ed. i intr. a cura de Glòria Casals, Girona, Edicions de la ela geminada, 2011; *Joan Maragall i la Universitat de Barcelona. Els estudis de dret, els amics, la literatura. Tria de textos*, a cura d'Eduard Juanmartí, Thiago Mori i Pol Serrabassa, coord. de Glòria Casals, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2011.

6 *Joan Maragall. La paraula il·luminada/La palabra iluminada*, a cura de Jordi Castellanos, Madrid, Acció Cultural Española, 2011.

7 Dolça TORMO, Jaume TRABAL, *Maragall, terror espiritual*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2011.

(realitzat el setembre de 2011, i organitzat per la Universitat de Barcelona, Acció Cultural Española i la Institució de les Lletres Catalanes, amb la col·laboració de la Universitat Autònoma de Barcelona i la Universitat Pompeu Fabra). Sí que s'han publicat les actes del simposi «El pensament de Joan Maragall», que va organitzar a Girona la Càtedra Ferrater Mora (novembre de 2010),⁸ amb la peculiaritat que aquest conté intervencions dels curadors de l'obra completa, que no van participar en canvi com a comunicadors en l'esmentat Congrés Internacional, ocupats com estaven a organitzar-lo. A partir de les línies prioritàries del simposi de Girona (filosofia i pensament de l'autor), *Joan Maragall, paraula i pensament* recull recerques lligades a les discussions estètiques, religioses i socials en què va intervenir l'autor.

En l'apartat 3.3 es poden incloure els estudis que es van presentar a la «Journée d'étude: La projection internationale de Joan Maragall» (París, 2 de maig de 2011), especialment centrada en la recepció de Maragall en diferents llengües europees, i que s'han publicat a *Catalonia. Revue électronique*,⁹ la revista del CRIMIC (Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains) de la universitat Paris-Sorbonne (Paris IV). Menys especialitzada, però central en la divulgació de la cultura catalana, és la revista *Serra d'Or*, que va publicar un monogràfic sobre l'autor,¹⁰ amb estudis sobre el seu entorn ideològic i la seva implicació en la Renaixença, i ressenyes de l'esmentat volum *Poesia* (2010) i de les edicions de l'obra maragalliana en la literatura infantil i juvenil. Recentment Joaquim Molas ha publicat *Maragall i Azorín*, que refà articles seus dels anys 60.¹¹

L'apartat 3.4 és previsiblement el menys nombrós, atès que, com hem indicat al principi, l'elaboració de monografies no és cosa que s'improvisi en uns pocs mesos. Menys feina dona la reaparició d'estudis ja publicats, com *El meu Don Joan Maragall* de Josep Pijoan (1927),¹² que en el seu moment va fer molt enrenou i que feia temps que estava exhaurit, tot i que aquesta reedició sembla feta de manera precipitada. També s'ha reeditat l'«homenot» de Josep Pla sobre Maragall de 1960, inclòs després a les *Obres Completes* (vol. 10, 1968),¹³ però falten per reeditar altres escrits que Pla va dedicar a Maragall, des del llunyà «El senyor Maragall» de *Llanterna màgica* (1926).

Novetat absoluta són, en canvi, dues monografies que seran obres de referència: un volum de Sam Abrams¹⁴ i un d'Ignasi Moreta.¹⁵ No és aquest el lloc de fer-ne la ressenya: ja n'han donat notícia les publicacions especialitzades i, de tota manera, aquesta mena d'estudis solen ser de combustió lenta, fins i tot quan es presenten, ambdós, amb voluntat de presentar lectures alternatives. Esperem doncs que se'n segueixi parlant i se segueixin discutint.

A l'hora de tancar aquest article, m'arriben tres novetats de la Fundació Joan Maragall: *Maragall, el bàrbar*, d'Antoni Puigverd, que és la conferència que va fer el 7/10/2010 al Seminari Conciliar de

8 Josep-Maria TERRICABRAS (ed.), *Joan Maragall, paraula i pensament*, Girona, Documenta Universitaria, 2011.

9 *Catalonia. Revue électronique*, vol. 10, març de 2012, <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/Catalonia-10.html>.

10 *Serra d'Or*, núm. 619-20, juliol-agost de 2011. Vg. també Manuel LLANAS, «Maragall vist per Gaziel el 1927. Una anècdota polèmica», *Serra d'Or*, núm. 606, juny de 2010, p. 19-20.

11 Joaquim MOLAS, *Maragall i Azorín*, Barcelona, Claret i Fundació Joan Maragall, 2011: ID., «Maragall i la jove generació d'escriptors castellans», *Serra d'Or*, núm. 11-12, novembre-desembre de 1961, p. 48-51; ID., «Maragall y Azorín», *La Torre*, vol. XVI, 1968, p. 217-240.

12 Josep PIJOAN, *El meu don Joan Maragall*, Barcelona, Quaderns Crema, 2010.

13 Josep PLA, *Joan Maragall: un assaig*, Barcelona, Destino, 2011.

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

15 Ignasi MORETA, *No et facis posar cendra. Pensament i religió en Joan Maragall*, Barcelona, Fragmenta, 2010



Barcelona;¹⁶ Joan Maragall, *pensador religiós. Antologia comentada de textos* d'Ignasi Moreta,¹⁷ i *Les idees religioses de Joan Maragall*, volum coordinat per Pere Lluís Font, amb articles d'Ignasi Moreta, Ramon Pla, Pere Maragall, Josep M. Jaumà i Pere Lluís Font.¹⁸

Finalment, és a la impremta el volum *En el batec del temps. Vint invitacions a la lectura de Joan Maragall en ocasió del cent cinquantè aniversari de la seva naixença i el centenari de la seva mort (2010-2011)*, a cura d'Oriol Izquierdo i Pere Maragall i amb un epíleg de Francesc Parcerisas. Contindrà textos de Francesco Ardolino, Mita Casacuberta, Glòria Casals, Enric Casasses, Josep Maria Casasús, Glòria Casals, Patricia Gabancho, Oriol Izquierdo, Josep Maria Jaumà, Jordi Llovet, Cynthia Malik (trad. de l'anglès Montse Guasch), Pere Maragall, Ignasi Moreta, Víctor Obiols, Miquel Pairolí, Francesc Parcerisas, Tònia Passola, Ronald Puppo, Jaume Radigales, Toni Sala, Simona Škrabec, Lluís Solà, Adolfo Sotelo Vázquez.

Rebut el 21 de juny de 2012
Acceptat el 30 de juliol de 2012

16 Antoni PUIGVERD, *Maragall, el bàrbar*, Barcelona, Claret i Fundació Joan Maragall, 2011.

17 I. MORETA, *Joan Maragall, pensador religiós. Antologia comentada de textos*, Barcelona, Claret i Fundació Joan Maragall, 2012.

18 Pere Lluís FONT (ed.), *Les idees religioses de Joan Maragall*, Barcelona, Cruïlla, 2012.

CASA MUSEU



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



DOLÇA TORMO BALLESTER

Arxiu Joan Maragall

LES CASES DELS POETES: INDRETS PER A VISITAR

Obrim aquesta secció de la revista *Haidé* dedicada a les cases on visqueren alguns dels corresponents de Joan Maragall amb el propòsit d'ampliar la informació sobre la seva vida i obra, sota el caire de proposta per a les visites culturals a aquests llocs de memòria. Conèixer els indrets viscuts aporta una percepció suplementària sobre les vivències d'una persona, i en el cas de ser les cases relacionades amb un creador, encara més, perquè transitar per elles pot actuar d'estímul al lector per integrar o aprofundir diferents aspectes de la seva obra. Cada número de la revista inclourà la presentació d'una casa actual relacionada amb la biografia de Maragall, ja sigui per haver pertangut a un dels seus amics, a algun coetani, a una institució rellevant, o senzillament perquè foren espais –jardins o interiors– freqüentats pel poeta.

La majoria de les cases estan ben conservades, permeten un accés fàcil i un còmode recorregut cultural. Quasi totes elles estan obertes al públic i a la vegada ofereixen l'accés als fons documentals que contenen si el visitant ho demana. Del llistat general de cases, pisos, palaus, i masies, en cada nou lliurament d'aquesta publicació periòdica en desgranarem una a una aquelles que, segons el nostre parer, són les més interessants per complementar el bagatge que el lector ja té, o en cas que encara li falti, perquè la visita esdevingui un començament engrescador per a la lectura de Maragall: la finca de Josep Soler i Miquel a Tàrraga, la casa familiar de Jacint Verdaguer a Folgueroles, la propietat de Víctor Català a L'Escala, la residència de Miguel de Unamuno a Salamanca –o el seu refugi exiliar a Fuerteventura–, la casa de Frédéric Mistral a Malhane, i la de Giovanni Pascoli a San Mauro, entre moltes altres.

Passar el llindar d'una casa que ha estat la llar d'un poeta, endinsar-se a través dels batents oberts de la porta principal esdevé una experiència única per qui s'hi acosta encuriós. L'atmosfera que la impregna estimula la manifestació de la memòria emocional, la qual actua d'ara votiva dedicada al domèstic *genius loci* literari. L'atansament presencial no només alça la balda de la casa real, sinó que permet atènyer les contrarèpliques espirituals que el poeta ha creat en la seva obra. Aquestes construccions literàries són sempre molt captivadores de conèixer, i es donen dins d'innombrables casuístiques de relació entre el monument real i l'imaginari: relació de continuïtat, de reflex especular, de rèplica invertida, de negació, de perfecte distanciament, etc.

Així, encetem aquesta secció amb la presentació de la torre de Francesc Pujols a Martorell, anomenada «Torre de les Hores» a causa del rellotge que mostra a la façana. És una edificació modernista, amb teulada a quatre vents, dos pisos, voltada de jardí. Conserva intacta la petjada de qui va ser amic i seguidor entusiasta de Joan Maragall. En ella, s'hi pot admirar el mobiliari original, quadres i objectes

que envoltaren el filòsof. La Fundació que porta el seu nom té cura del manteniment i de les accions culturals que s'hi desenvolupen, i facilita, a més a més, la consulta dels fons.

Francesc Pujols i Morgades (Barcelona, 1882 – Martorell, 1952), va néixer al si d'una família benestant barcelonina. Gaudí d'una joventut daurada fins el moment en què es va exiliar a Prades i a Montpeller. En tornar, fou empresonat, i quan pogué reprendre la quotidianitat, va instal·lar-se a la seva propietat de Martorell, on va refer el patrimoni heretat i va poder formar una família. Continuà la tasca d'escriptor i articulista en publicacions de renom. Conreà, també, la seva vocació de filòsof i assagista, i per això va ser respectat i admirat per gent tan diversa com Dalí, Sagarra, o Pla. Aquest últim diu de l'escriptor: «Pujols fou un home únic, excepcional, fabulós, que tingué, sense fer el mínim esforç, capacitats expressives úniques, possibilitats col·loquials enormes, disposicions per a la descripció que potser ningú del seu temps tingué». Tot i ser tan prolífic i polifacètic, quan retorna a casa ja feia temps que havia abandonat la seva faceta de poeta –lligada segons ell a l'etapa juvenil de la vida– per dedicar-se, en canvi, a disciplines més reflexives com la història o el pensament social i polític.

Va ser autor, entre altres obres, d'*El concepte general de la ciència catalana* (1918), la *Història de l'hegemonia catalana en la política espanyola durant el segle XIX* (1926), *La visió artística i religiosa d'en Gaudí* (1927) i el *Llibre que conté les poesies d'en Francesc Pujols*, amb pròleg de Joan Maragall (1904).



CARME PERELLA

Directora de la Fundació Francesc Pujols

LA FUNDACIÓ FRANCESC PUJOLS I MORGADES

La Fundació neix de la voluntat de Faust Pujols i Alcover (1915-1991), fill de Francesc Pujols, plasmada mitjançant la carta fundacional del 17 de gener de 1992, de donar a conèixer l'obra del seu pare, Francesc Pujols i Morgades (Barcelona, 1882 - Martorell, 1962).

La Fundació Francesc Pujols i Morgades és una entitat privada beneficodocent, sense ànim de lucre, inscrita al Registre de Fundacions de la Generalitat de Catalunya amb el número 1662. L'òrgan que regeix el funcionament de la Fundació és el Patronat, actualment integrat per disset membres.



Retrat de Francesc Pujols, 1903

L'objectiu de la Fundació és, tal com consta als seus estatuts, promocionar, fomentar, divulgar, prestigiar, protegir i defensar l'obra cultural i filosòfica de Francesc Pujols i Morgades. Concretament aquest any 2012 es commemora el 50è aniversari de la seva mort (1962-2012). És per això que s'ha creat un programa d'actes específic per a l'ocasió. Podeu consultar-lo a: www.fundacio-francescupujols.cat/imatges/50aMort_FrancescPujols3.pdf.

Un altre objectiu és la conservació de la Torre de les Hores.

El patronat de la Fundació està format per cinc membres nats, en funció del càrrec que exerceixen, i dotze membres vitalicis, nomenats pel fundador o bé per la resta del Patronat per cobrir una vacant. Aquests disset membres estan vinculats, d'alguna manera, a Pujols i relacionats amb el món de la cultura. La presidència correspon a l'alcalde de Martorell, actualment el Sr. Salvador Esteve i Figueras.

La dotació fundacional consisteix en l'immoble de la Torre de les Hores, actual seu de la Fundació, que, al marge de constituir un interessant exemple de mansió senyorial típica catalana de finals del segle XIX, fou la residència de Francesc Pujols i Morgades. Construïda entre el 1888 i el 1890, és un edifici de planta quadrada amb pis i golfes, acabat amb una torreta mirador i envoltat de jardí. La façana conté esgrafiats de tipus neoclàssic així com l'escut de la vila de Martorell i d'altres. A la reixa d'entrada hi ha forjada l'escala de la vida, símbol del pensament de Francesc Pujols.



Façana de la Torre de les Hores el 2010



El seu interior manté l'ambientació i alguns dels records del filòsof martorellenc.

Cal destacar la importància de la biblioteca, que guarda un important fons de la documentació i de l'obra de Francesc Pujols, així com un notable conjunt d'aquarel·les, olis, gravats i dibuixos dels seus amics artistes: Salvador Dalí, Feliu Elies, Josep Aragay o Ricard Canals, entre altres.

També formen part de la dotació fundacional un parell d'immobles de pisos i locals, el lloguer dels quals nodreix la Fundació.



Interior de la Torre de les Hores



Biblioteca

El web de la Fundació:

www.fundacio-francescpujols.cat

Localització:

Torre de les Hores

C/ Mur, 63

08760 Martorell

Tel./fax: 937751047

adm@fundacio-francescpujols.cat

NORMES DE PRESENTACIÓ D'ORIGINALS

Requisits generals

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

Articles, entrevistes, notes i altres escrits

- **Extensió:** els textos de la «Vària» i del dossier monogràfic tindran una extensió mínima de 10.000 caràcters i una màxima de 45.000 (sense espais). Excepcionalment, s'acceptaran altres formats més breus o més llargs. Les altres seccions no tenen límit fixats
- **Format text:** el cos del text serà Arial 10, a diferència de les notes a peu de pàgina, les citacions en sagnat de text, etc., que aniran a cos 8. Les remissions a nota a peu de pàgina es posaran després dels signes de puntuació i fora dels parèntesis.
- **Interlineat:** 1,5.
- **Citacions:** les citacions dins el text que siguin més curtes de tres línies, seran obertes i tancades amb cometes angulars («...»). En cas que hi hagi una citació interna a una altra, es faran servir les cometes altes ("..."). Les paraules estrangeres aniran en lletra cursiva.

Models de referència per a les citacions a peu de pàgina

Llibres:

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

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

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

Joan-Lluís MARFANY, *Aspectes del Modernisme* [1975], Barcelona, Curial, 1984 (6a ed.), p. 53.

Arthur TERRY, *La poesia de Joan Maragall*, Barcelona, Quaderns Crema, 2000 (2a ed.) [Barcelona, Barcino, 1963].

Quan cal citar articles o capítols dins llibres:

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

Lluís 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, p. 234-254.

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

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

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

Articles de revistes:

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

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

Abreviacions més comunes:

p.: pàgina/pàgines

núm: número (de revista)

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, Barcelona, 2003, vol. II, p. 721-741. *Si hi ha més textos del mateix autor, l'ordre serà cronològic.*

El número 1 de la revista "Haidé. Estudis maragallians" s'ha publicat el dia 29 de desembre de 2012.