

HAIDÉ

Estudis maragallians



Butlletí de l'Arxiu Joan Maragall

Direcció

Francesco Ardolino, Universitat de Barcelona
Esther Vilar Roca, Biblioteca de Catalunya

Consell de redacció

Glòria Casals, Universitat de Barcelona
Joana Escobedo, Biblioteca de Catalunya
Marta Font, Centre Dona i Literatura
Francesc Fontbona, Institut d'Estudis Catalans
Lluís Quintana, Universitat Autònoma de Barcelona
Eugènia Serra, Biblioteca de Catalunya
Dolça Tormo i Ballester, Biblioteca de Catalunya

Secretaria

Maria Planellas, 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 d'Avignon et des Pays de Vaucluse
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

Fotografies: Biblioteca de Catalunya. Unitat de Digitalització, excepte quan s'hi indica l'autor

Amb la col·laboració de la Universitat de Barcelona



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

«Deixa'm posar mon nom damunt ton nom». Francesco Ardolino, p. 5

DOSSIER

MARAGALL AVUI I D'AVUI

Presentació. Marta Font i Espriu, p. 9

Les traces de Maragall en alguns cants contemporanis. Transposició, paròdia i subversió. Marta Font i Espriu, p. 11

Joan Maragall i Josep Palau i Fabre: de la paraula viva a la paraula vivent. Tomàs Nofre, p. 33

Joan Maragall en la poesia mallorquina de la postguerra. Pere Rosselló Bover, p. 41

La recepció de Maragall en els escriptors del País Valencià. Francesc Calafat, p. 51

Camineu cap als cims, arbres immòbils... Joan Maragall llegit per Miquel Martí i Pol. Roger Canadell i Rusiñol, p. 75

Beneit i beneït. Joan Maragall, ruralisme i banalització en la poesia jove actual. Maria Sevilla, p. 87

TESTIMONIS

Un estrany centenari de Maragall a Itàlia. Nancy De Benedetto, p. 103

Un error tipogràfic? O una magdalena a la meva tassa? A propòsit de «Vinc de mar i l'estimo». Marta Pessarrodona, p. 109

Una nota sobre Maragall i Picasso. Maria Planellas, p. 113

VÀRIA

Ernest Hello: les motivacions d'una traducció de Maragall. Ignasi Moreta, p. 119

El «Cant espiritual» de Joan Maragall: una versió lliure d'Armando Uribe Arce. Moisès Llopis i Alarcon, p. 127

Joan Maragall per a infants i joves o com reinventar un clàssic. Maria Pujol, p. 137

Maragall en les consideracions lingüístiques de Carles Riba. Isabel Turull, p. 153

CASA MUSEU

Vicente Risco, dues cases familiars a Galícia. Dolça Tormo Ballester, p. 165

APÈNDIX

Una antologia il·lustrada del Comte Arnau. Irene Carreño i Anna M. Peña, p. 177

Normes de presentació d'originals, p. 211

Bases del 2n Premi Haidé, p. 213

«DEIXA'M POSAR MON NOM DAMUNT TON NOM»

Seria injust acusar Maragall d'una obsessió amb la fama i, d'altra banda, seria un acte de ceguera afirmar que no estava gens interessat en la supervivència del seu llegat. A les Notes autobiogràfiques del 30 de juny de 1886 ja ho admetia: «La glòria ha sigut mon somni des de ma més tendra adolescència; però no ha passat de somni». I al final ho confirmava: «I ara hi penso, ¿i la glòria? ¿Sóc o no sóc geni del domini públic? [...] podran o no dir-me "llorejat poeta" los amics quan me dediquin alguna cosa?». Tanmateix, una desena d'anys més tard, el mateix autor afina els seus instruments i pot proclamar obertament, a l'«Oda infinita», les seves «darreres voluntats»:

Sols desitjo, per ma glòria,
que si algú aquesta oda sap,
al moment en què jo mòria,
me la diga de memòria
mot per mot, de cap a cap.

Si deixem de banda el faustisme i el Comte Arnau, i ens endinsem en les Notes redactades als cinquanta anys, el poeta, que ja ha esdevingut *vate*, passa en ressenya els resultats socials i personals que ha obtingut, i reconeix que «semblo esser molt més de lo que só, i tot lo que só m'ha sigut donat de gràcia». La modèstia de la maduresa sembla sincera tal com el vitalisme espontani i ambiciós de la joventut.

Ara bé, la presència de Maragall dins la literatura catalana més contemporània (acceptem, operativament, aquesta formulació per assenyalar la producció d'escriptors i escriptores de Gabriel Ferrater ençà) és constant, i reclama una sèrie d'anàlisis específiques per organitzar discursos tan generals com els que remeten als conceptes movedissos de recepció, influència, persistència, etc.

El 2014 ve marcat per la mort de Montserrat Abelló. Tanmateix, la poeta va tenir el temps per redactar i recitar un text escrit expressament per al Dia Mundial de la Poesia, «Sols la paraula nua», mantenint-se fidel a un corpus líric que té com un dels seus eixos temàtics més sòlids la reflexió sobre la «paraula viva», emfasitzada com a terme positiu d'un procés dialèctic, com quan assenyalaria («Paraules que foren / dites en moments / que creguérem de gran / lucidesa. / I ara les trobem mortes») (*El blat del*

temps, 1986). Valgui aquest cas com un dels molts exemples que porten a una consideració senzilla: computar, delimitar o sistematitzar el llegat maragallià amb una recerca fenomenològica és una empresa destinada al fracàs si qui pretén portar-la a terme no hi dedica tota una vida. I això sense parlar de les distorsions voluntàries dels missatges del poeta d'«Haidé» des de l'aforisme 42 dels *Judicis Finals* de Joan Fuster («Aquell personatge de Balzac que aspirava a "viure amb excés", jo no l'entenc, Senyor, jo que voldria, etc.») fins a un díptic meravellós de Salvador Ortells («I jo que voldria imitar el poeta / que atura l'instant que s'atura de pressa»), passant pel títol que recull una vintena d'anys d'escriptura de Pep Rosanes-Creus, *Cants inespirituals*. Així, doncs, el nostre dossier pretén obrir una reflexió amb l'esperança (la gosadia?) d'obtenir una continuïtat en estudis futurs. El lector d'aquest número d'*Haidé* resseguirà les traces maragallianes dins els poetes del País Valencià; observarà la centralitat de Blai Bonet en la recuperació del nostre poeta a Mallorca; trobarà un discurs organitzat sobre el vitalisme del «Cant espiritual» en autors específics (Palau i Fabre) o com a *ubi consistam* que marquen uns poetes al llarg de les darreres dècades fins a arribar a la visió més difosa que apliquen a Maragall els escriptors més joves, i també albirarà unes cruïlles formades per passadissos subterranis dins l'obra d'un poeta com Martí i Pol.

A *Haidé* sol passar que el dossier condicioni de retruc una part dels altres articles de la revista. Dins la «Vària», la contribució sobre la lectura lingüística que Riba fa de Maragall podria ser un preàmbul històric a la secció monogràfica, i el Testimoni autobiogràfic de Marta Pessarodona, un corol·lari emblemàtic respecte al mateix argument. Ara bé, aquest número no s'acaba aquí: un article sobre la versió castellana del «Cant espiritual» feta per Uribe ens remet al tema de les traduccions, el qual, fa un parell d'anys, ja va merèixer un espai específic en aquestes pàgines, i continua donant idees i propostes noves. Si més no, consti el Testimoni a propòsit de les «Vistes al mar» traslladades per Picasso o el que recupera la lectura del filòleg i escriptor Vittorio Bodini; altrament, un article amb un aprofundiment respecte a la versió al castellà de *Physionomies des Saints* d'Hello propugna una perspectiva transitiva, això és, la qüestió de les traduccions fetes per Maragall. A més a més, un estudi sobre la incorporació dels textos maragallians dins la literatura infantil i juvenil reivindica un àmbit una mica negligit dins les nostres lectures: som conscients que aquesta és una *excusatio non petita* que hom repeteix massa sovint, però farem constar les bones intencions adduint també la presència, en apèndix, d'un treball didàctic sobre el Comte Arnau. Com sempre, un text dedicat a una casa-museu, aquest cop la de Vicente Risco, manté el paral·lelisme amb l'Arxiu Joan Maragall i afavoreix aquella trama de relacions que vam voler estendre des de la primera aproximació a aquesta xarxa d'institucions.

Aquest número representa també una maduresa obtinguda. Durant els quatre anys de la seva existència, *Haidé* ha anat consolidant la seva posició fins a esdevenir un referent central de la crítica maragalliana: ho demostren, *in primis*, la quantitat de textos que arriben a la redacció. Tanmateix, encara hi ha molts objectius per assolir, entre els quals una visibilitat més gran i la capacitat de crear interès fora de l'àmbit ja especialitzat. En aquest sentit, esperem que el *Premi Haidé*, que convoquem per segona vegada de cara al 2015, tindrà una resposta satisfactòria tant pel que fa al nombre d'originals com per la seva qualitat.

Francesco Ardolino

DOSSIER

Maragall avui i d'avui



Mànec de bastó, propietat
de Joan Maragall



PRESENTACIÓ

Entre les diferents vides d'uns versos que caminen sols per la tradició literària i la cultura popular, hem de subratllar un altre recorregut via, aquella que infla el vers d'un nou sentit, que el recupera des de l'arrel del seu significat per fer-lo parlar d'una manera diferent, des d'un nou espai d'escriptura. Per això, aquest dossier s'ha proposat reunir diverses aproximacions a l'obra de Maragall des d'altres poetes, que el convoquen avui per reivindicar-lo, resignificar-lo o per parlar-ne des de la seva poètica o encarats a ella.

L'objectiu principal ha estat organitzar un panorama poètic contemporani *sub specie* maragalliana. Encara que fos una tesi de partida un pèl agosarada i atrevida, els resultats del dossier mostren la recerca i la urgència, per part dels i les poetes d'avui, d'establir un diàleg amb la «paraula viva». Potser perquè, tal com assenyala Jordi Marrugat a la seva crònica del «I Congrés Internacional Joan Maragall», ens trobem davant d'un «pioner de la cultura del segle XX. És la base de la poesia catalana contemporània i, en una perspectiva més general, als orígens d'allò que som com a nació, país i cultura». És clar que aquesta lectura presenta un to més aviat pamfletari o exagerat pel que té de reduccionista; tanmateix, hi ha un element cert: la recepció activa de l'obra i la continuïtat del diàleg entre el pensament i la poesia de Maragall en l'imaginari poètic contemporani és un fet incontestable.

Cal assenyalar que el recull d'articles que componen aquesta part monogràfica conviden a transitar per tres espais comuns en la recepció maragalliana, abordats des de perspectives diferents: el conjunt dels cants espirituals, l'àrea que va de la paraula viva a la paraula vivent i oral, i el domini de la intertextualitat.

Inaugura el dossier l'article «Les traces de Maragall en alguns cants contemporanis. Transposició, paròdia i subversió». A través dels cants espirituals d'alguns dels poetes que s'emmarquen en el gir postmodern –Susanna Rafart, Jacint Sala, Enric Casasses i Sebastià Alzamora–, hem explorat com l'hipotext maragallià forma part del procés de significació d'uns textos emmarcats d'un jo líric que s'actualitza des de la seva incompleció. Així, proposem un recorregut per diferents tècniques retoricopoètiques al servei d'una expressió instal·lada en l'alteritat.

Atès que el cant espiritual és el frontispici de tots aquests treballs, i resseguint-ne la tradició catalana específica, ens topem amb dos articles que s'emparen en aquest fil, a través de les lectures de Palau

i Fabre i Blai Bonet, respectivament. En el primer cas, «Joan Maragall i Josep Palau i Fabre: de la paraula viva a la paraula vivent», Tomàs Nofre estudia les influències i els intertextos dels quals se serveix la poètica i l'obra de l'Alquimista amb la base de la coneguda «desintegració del jo». Mitjançant l'anàlisi de la recepció de la «paraula viva», Nofre n'esbossa els límits operatius per part de Palau i Fabre i ho exemplifica amb l'anàlisi del seu «Cant espiritual» i el salt cap a la «paraula vivent».

En el segon cas, amb l'article «Joan Maragall en la poesia mallorquina de la postguerra», Pere Rosselló Bover ens proposa un recorregut minuciós i fonamentalment inèdit per la recepció de l'obra de Maragall a la poesia mallorquina, en la qual col·loca Blai Bonet com a principal irradiador a partir del seu *Cant espiritual*.

Traçant, així, la cartografia dels Països Catalans, ens endinsem en les veus poètiques que han configurat el mapa del País Valencià prenent com a eix vertebrador l'obra de Maragall. «La recepció de Maragall en els escriptors del País Valencià», de Francesc Calafat, ens ofereix una panoràmica detallada i documentada, que ressegueix el pòsit maragallià des dels poetes de la guerra i la postguerra fins a l'estricta contemporaneïtat, amb noms com Enric Sòria o Maite Insa.

Calafat ens retorna, així, a uns préstecs concrets, tal com els que individua l'article de Roger Canadell, «*Camineu cap als cims, arbres immòbils...* Joan Maragall llegit per Miquel Martí i Pol». L'autor ens apropa a l'obra de Martí i Pol i ens hi convida a entrar amb un poema inèdit. Així, condueix un diàleg entre ambdós imaginaris poètics i porta a col·lació les diferents tonalitats maragallianes en els versos del poeta de Roda.

Finalment, el text de Maria Sevilla, «Beneit i beneït. Joan Maragall, ruralisme i banalització en la poesia jove actual», clou el dossier amb una aproximació a diferents veus poètiques, amb especial èmfasi en l'obra de Blanca Llum Vidal. L'estudiosa assenyala l'estat de la qüestió sobre el ressò de Maragall en els autors més joves –hereus, en part, de la recepció i resignificació d'Enric Casasses– i interpel·la les noves coordenades del panorama poètic contemporani sota la llum maragalliana, a partir d'uns elements recurrents com ara la paraula oral, l'antiacademicisme o el civisme.

Finalment, vull agrair a l'equip de la revista *Haidé. Estudis maragallians* el suport i l'entrega al llarg del procés d'edició i publicació del dossier, així com la possibilitat d'acollir una proposta que té l'objectiu de portar a la llum i evidenciar les línies actuals de la difusió de la paraula viva.

Marta Font i Espriu



MARTA FONT I ESPRIU

Directora de *452°F. Revista de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada*
Investigadora del Centre Dona i Literatura

LES TRACES DE MARAGALL EN ALGUNS CANTS CONTEMPORANIS. TRANSPOSICIÓ, PARÒDIA I SUBVERSIÓ

Resum:

L'objectiu d'aquest article és demostrar que la recepció activa de l'obra poètica de Joan Maragall va més enllà de la mera citació o reivindicació d'una tradició. A través d'alguns cants espirituals —emmarcats en el que anomenarem gir postmodern— com ara els de Susanna Rafart, Jacint Sala, Enric Casasses i Sebastià Alzamora, ens disposem a explorar com l'hipotext maragallià forma part del procés de significació d'aquestes composicions i n'és, al seu torn, espai per on circularà l'afirmació de la incompleció del subjecte líric. Ens servirem de les eines metodològiques i teòriques que ofereix la intertextualitat i els discursos retoricopoètics de l'alteritat, per analitzar com, en l'absorció i torsió del «Cant espiritual» de Maragall, els poetes instal·len unes noves coordenades per expressar la relació del *jo* amb la paraula poètica, la realitat i una existència buida de transcendència.

Paraules clau: Joan Maragall — «Cant espiritual» — Susanna Rafart — Jacint Sala — Enric Casasses — Sebastià Alzamora — alteritat — intertextualitat

Abstract:

This article aims to show that the active reception of Joan Maragall's poetic work goes further than just the citation or recognition of a tradition. Through the study of some spiritual canticles that are framed within the so-called postmodern turn, such as those by Susanna Rafart, Jacint Sala, Enric Casasses and Sebastià Alzamora, we will explore how the Maragallian hypotext is not only part of the meaning process of these compositions, but also becomes the space where the affirmation of the lyric subject's incompleteness will circulate. Considering this, the methodological and theoretical tools offered by intertextuality and the poetic-rhetorical discourses of alterity will allow us to analyze how, by means of the absorption and twisting of Maragall's "Spiritual canticles," these poets have settled in new coordinates to express the relationship between the *self* and the poetic word, the reality and an existence that lacks transcendence.

Key words: Joan Maragall — "Cant espiritual" — Susanna Rafart — Jacint Sala — Enric Casasses — Sebastià Alzamora — alterity — intertextuality

T'havies amagat a dins dels llibres
i jo aprenia de llegir-te amb llavis
cansats de tant buscar-te. Està plovent
i ja no et queda temps per tornar a ser
l'infant que protegia el teu poder,
la teva més eterna solitud,
els teus enigmes closos, oh Déu clos,
incompreensible, intuït, ombrívol.

Jacint SALA, «Cant espiritual».

0. Per què?

No en va ens acompanyem del «Cant espiritual» de Jacint Sala per obrir una reflexió entorn a les empremtes de la poètica de Joan Maragall a la poesia catalana d'avui. Així, Ricard Mirabete subratlla l'interès de la composició: «després de Maragall, després de Palau i Fabre, Jacint Sala s'hi integra de ple en la tradició poètica catalana en escriure el seu "Cant espiritual"». ¹ Amb aquesta fervent actualitat, no tenim cap dubte que l'obra de Maragall forma part dels llocs comuns en l'imaginari poètic català contemporani, o com a base per establir un diàleg amb la pròpia tradició o bé amb una intenció més directa d'actualitzar o subvertir l'art poètica de l'escriptor barceloní.

A manera de parèntesi i abans de posar fil a l'agulla a aquesta proposta, m'agradaria compartir una d'aquelles grates sorpreses amb les quals et topes mentre consultes el catàleg dels arxius, obstinat a buscar un document específic, i, de sobte, t'assalta un document inèdit entre els resultats de la cerca. En aquesta ocasió van ser les notes de la tesina sobre Joan Maragall de l'escriptora i periodista Montserrat Roig. No tinc constància de la finalització d'aquest treball que té un plantejament més aviat historicista i se centra, en una primera part, en la figura de l'escriptor i el seu context socioliterari; i, en una segona part, articula dos dels espais epicèntrics per al poeta: «Catalunya» i «L'Home». ² És interessant rescatar aquestes notes, no tant per la seva vàlua científica, sinó perquè són un testimoni de l'interès en el llegat maragallià en un moment de reconstrucció identitària com van ser els anys setanta i vuitanta als Països Catalans. Cal recordar que Roig es va llicenciar en Filologia Romànica el 1968 i, tal com escriu Lluïsa Julià, «[va] dedicar tota la dècada dels setanta a la tasca de recuperació de l'oblit, a donar veu als silenciats i a conèixer el propi país a través dels seus personatges». ³ Sigui com sigui, casos com aquest ratifiquen que l'obra i la figura del poeta tenen un pes significatiu a l'hora de tornar a ordenar la memòria col·lectiva catalana i en la voluntat d'erigir un passat compartit, és a dir, el mite de «l'origen comú». ⁴

Aquests dos exemples espigolats reforcen el diàleg amb la tradició literària –sobretot si tenim en compte la lectura que Mirabete fa del «Cant espiritual» de Jacint Sala. En efecte, l'intertext maragallià forma part d'un *continuum* cultural que activarà unes significacions prèviament construïdes, entre les quals,

1 Ricard MIRABETE, «Jacint Sala. Me'n vaig sense data», *Núvol*, 29 de juliol de 2014: <http://www.nuvol.com/critica/jacint-sala-men-vaig-sense-data/>

2 El material es troba al «Fons Montserrat Roig» de l'Arxiu Nacional de Catalunya. Concretament, el componen tres carpetes d'anelles, en les quals l'escriptora hi va classificar les referències tant de la bibliografia crítica com dels articles propis de Joan Maragall: carpeta 1, «Articles de Maragall»; carpeta 2, «Articles sobre Maragall»; i carpeta 3, «Articles sobre Maragall general». Malgrat aquest recull minuciós i rigorós, no hi consta cap temptativa d'escriptura, exceptuant l'«Índex provisional de la tesina sobre Joan Maragall» que està desenvolupat en l'«Índex de la lectura de l'obra de Maragall», desglossat, al seu torn, per capítols i subcapítols. Així mateix, l'escriptora, a cada subcapítol, hi va vincular totes les cites de les *Obres Completes* de Maragall que li confegien el discurs (sobretot, les cartes). Els quatre grans capítols són: 1. Pensament polític; 2. L'escriptor (relacions amb el públic); 3. Catalunya; i 4. L'Home. A tall d'anècdota, a la coberta de la carpeta 3, Roig hi va enganxar amb un paper uns versos del poema «Nuvial» escrits amb tinta vermella: «No sols d'amor han bategat mos polsos: / altres afanys han governat ma vida, / i em seran tos esguards als ulls més dolços / si els tinc oberts a una claror sens mida». Agraïxo als responsables del «Fons Montserrat Roig» l'accés a aquests materials.

3 Lluïsa JULIÀ, *Tradició i ofenesa*, Ciutat de Mallorca, Lleonard Muntaner, 2007, p. 87.

4 Nira YUVAL-DAVIS, «Género y nación: articulaciones del origen, la cultura y la ciudadanía», *Arenal. Revista de Historia de las Mujeres*, vol. III, núm. 2, 1996, p. 163-175.



ja d'entrada, es pot assenyalar la lectura mística de la paraula poètica que Lluís Calvo defineix de la següent manera: «La mística vindrà de la visió transcendent i es transformarà en llenguatge, però les paraules per si soles són només portadores. I duen la collita del fulgor cap a la concreció –sovint amagadissa– del raïm que es fa verb».⁵

La nostra proposta és explorar com la poesia postmoderna se serveix d'aquestes traces maragallianes per crear hipertextos mitjançant la transposició, la paròdia o la subversió, i obtenir, consegüentment, una revisió de les seves significacions. Tot plegat ens servirà per interrogar la relació entre l'escriptura i la formalització del jo poètic a través del joc intertextual. Més concretament, seguirem les passes de diferents cants espirituals (Susanna Rafart, Jacint Sala, Enric Casasses i Sebastià Alzamora)⁶ per analitzar com aquesta tradició –que s'inscriu, amb paraules de Glòria Casals, en «la tradició autòctona i estrangera d'aquesta mena de cants: des de Lull a Goethe, passant per Ausiàs March, Verdaguer, Alcover, Unamuno, i, sobretot, Novalis»–;⁷ serveix com a hipotext per a unes composicions que interroguen el jo líric des del principi d'alteritat.

Per una banda, doncs, analitzarem l'enunciació poètica entorn al concepte d'alteritat. En aquest sentit, partim de la ruptura moderna entre l'escriptura i la consciència d'un jo unívoc i monolític (és a dir, d'una subjectivitat moderna que «cada cop queda més discutida, més sota sospita, més allunyada d'aquell jo penso cartesiana en què l'ésser s'imposava en l'assumpció de la seva capacitat de raonar»)⁸ per identificar com el motlle dialògic del cant espiritual és altament significatiu per expressar la crisi de la representació del jo, pròpia d'un estadi postmodern.

Tal com afirmen Michel Collot i Jean-Claude Mathieu:

[...] les poètes contemporains privilégient le plus souvent dans leur pratique et dans leur réflexion le pôle de l'*altérité*: pour eux la poésie se définit notamment comme interrogation de l'énigme du monde, exploration de l'intime étrangeté du moi, confrontation du langage à ce qui le conteste, dialogue avec autrui...⁹

D'una forma sintètica, però no per això anodina, aquest fragment ens situa més enllà de la crisi del jo, que Palau i Fabre ja va inaugurar amb frases com aquesta: «Un dels elements que han entrat en crisi

5 Lluís CALVO, «El llenguatge és un esdeveniment», *Reduccions*, núm. 100, 2012, p. 297-305 (cit., p. 297).

6 Gràcies al recull de Sam Abrams, se'ns fa més palès que la tradició dels cants és un lloc comú en els poetes contemporanis. El crític, a més d'exposar-ne el recorregut inaugurat per Ausiàs March, i seguit per Joan Maragall, Josep Palau i Fabre i Blai Bonet, també inscriu en aquesta tradició uns textos d'Antoni Ferrer i Perales i de David Jou; vg. S. ABRAMS, *Cants espirituals catalans (Quaderns de la Fundació Maragall)*, núm. 57), Barcelona, Claret, 2001.

7 Glòria CASALS, «Cant espiritual», dins J. MARAGALL, *Poesia*, edició crítica a cura de G. Casals, Barcelona, La Magrana, 1998, p. 813.

8 Jordi JULIÀ, «"Jo poblaré la meua solitud". Formes de despersonalització en la lírica hipermoderna», *Estudis Romànics*, vol. XXX, 2008, p. 181-212 (cit., p. 184).

9 Michel COLLOT, Jean-Claude MATHIEU, «Avant-propos», dins ID., *Poesie et Altérité*, París, Presses de l'École Normale Supérieure, 1990, p. 7-10 (cit., p. 7).

o han estat més radicalment trasbalsats i, per tant, sotmesos a una profunda revisió en el món modern és el de la concepció del jo». ¹⁰ Per resoldre la complexitat del concepte d'alteritat –molt sovint pres com a pont entre la filosofia, la semiòtica o l'hermenèutica sota el paraigua de l'estructuralisme i els seus epígons, tal com demostren les diverses aproximacions i usos per part de la crítica literària contemporània– el monogràfic «Poetry, experimentation and alterity» ens forneix un model il·luminador. Els coordinadors, en una primera instància, en defineixen les característiques subratllant les tres accepcions bàsiques: «This alterity can be represented as a tradition with which the poet establishes a dialogue, as a variety of voices and characters in the poem, or as a specific link with the reader to whom the poem seems to be addressed». ¹¹ En efecte, aquest posicionament críticoteòric respon a la necessitat d'interrogar les noves formalitzacions del jo líric en la poesia contemporània, la qual ja ha superat el desencís de la modernitat i ha instal·lat l'alteritat, entesa com a «friction between Self and Other», ¹² en els processos de significació poètica.

Per altra banda, l'eix vertebrador de la nostra lectura és l'anomenada intertextualitat, ¹³ en el si de la qual també resideix la dinàmica de l'alteritat. Voluntàriament, hem fet planejar en les línies anteriors la paraula «postmodern», per ubicar-hi els nostres «cants». Com que som conscients de l'opacitat del terme i dels marges movedissos dels seus límits referencials, ens acollim a dos criteris retoricopoètics. En un primer cas, i com a taló de fons, coincidim amb Vicente Vives quan afirma que el gir postmodern es caracteritza a grans trets per l'experimentació amb el llenguatge, és a dir, amb l'èmfasi en els valors creatius del llenguatge, així com la paròdia intertextual, acompanyada, també, d'una intensa reflexió metapoètica. ¹⁴ Ara bé, en un segon cas, que és el que ens concerneix, Vives afirma que el diàleg amb la tradició «se basa en una torsión retórica de los *loci* clásicos que abastecen el arte, y concita una revisión de sus significaciones, porque, en su recreación paródica, se reproducen, enfrentan, disgregan o deconstruyen sus significaciones concordadas culturalmente». ¹⁵

De bracet amb aquestes coordenades transitarem pels quatre cants espirituals per resseguir, primerament, quines estratègies poètiques emprenen per aconseguir aquesta torsió del «Cant espiritual» de Maragall. I, segonament, veurem com la significació de les quatre composicions només es pot aconseguir activant el pòsit maragallià, resseguint així la premissa bakhtiniana segons la qual la significació de cada text només és possible en la seva relació amb altres textos.

10 Josep PALAU I FABRE, *Doble assaig sobre Picasso*, Barcelona, Selecta, 1964, p. 173.

11 Xavier BARCELÓ, Maria MUNTANER, Mercè PICORNELL, «Introduction. Poetry, experimentation & alterity», *Catalan Review*, vol. XXVI, 2012, p. 9-16 (cit., p. 9).

12 *Ibid.*, p. 11.

13 Entre tots els distingues operatius i teòrics aplicats a aquesta terminologia, ens decantem per l'explicació inaugurada per Julia KRISTEVA, «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman», *Critique*, núm. 239, 1969, p. 438-465.

14 Vicente VIVES, *La voz inexpugnable*, Universidad de Alicante, 2008, p. 29.

15 *Ibid.*, p. 54.



1. Punt de partida

D'entrada, si obrim *Seqüències* i llegim el «Cant espiritual», ens trobem davant d'una oració-pregària que no pot tenir altra forma que la de fals diàleg amb el *Tu* en majúscules (Déu), és a dir, que ens trobem davant d'un «monòleg dramàtic» com tants crítics han afirmat. Cal recordar, però, que la identificació del subjecte de l'enunciació ha estat problematitzada, ja que, atès que és un poema que es troba en paral·lel amb «La fi del comte l'Arnau» i tot atenent la simbiosi autor-mite que té lloc en el seu cicle poètic (on el comte esdevé l'*alter ego* del poeta), és probable que Maragall pensés en Arnau com a jo líric. Tanmateix, i així ho afirma Glòria Casals «[p]odria semblar que a Maragall, l'oració final d'Arnau se li hagués escapat de les mans i s'hagués anat convertint en una confidència íntima».¹⁶ Així, doncs, prendrem el cant com una confidència íntima, perquè és des del quadre de diàleg *jo/Déu* que l'alteritat es convertirà, en els cants treballats, en l'intertext més evident i significatiu.

La invocació directa al «Senyor», a través de les interrogacions i exclamacions que articulen el moviment intern del poema, amb paraules de Joan Ferraté, obren el poema «a l'Altre de la fe cristiana, l'Altre de l'altre món, en un diàleg humaníssim que parteix de l'experiència contemplativa de les coses belles que Déu ha fet».¹⁷ Per tant, l'enunciació del *jo* quedaria inscrita en la demanda de la no-resposta (el silenci cristià).

Això ens aboca inevitablement a l'«Elogi de la paraula» i, per ser més concrets, a la premissa maragalliana segons la qual la «conversa» és el paradigma de la comunicació verbal. Recordem les paraules del poeta: «jo tinc fe sobretot en la conversa, perquè és el modo més natural de comunicació verbal, i conté en germe tots els altres».¹⁸ Maragall apel·la a la funció dialògica del llenguatge per instal·lar-hi la «paraula viva». Dit d'una altra manera, atorga autonomia al llenguatge, a la paraula poètica, atès que la desplaça visualment fora del subjecte i la ubica a l'espai relacional entre el *jo* i l'altre.¹⁹ Allà on la paraula «vola lliure i graciosa amb tota la puresa del seu origen i tota la majestat del seu contingut diví».²⁰

Per al poeta, l'espai on s'esdevé la paraula viva és anàleg a la «manifestació de l'esforç diví de la creació», però transposada a «l'expressió humanada de la forma natural».²¹ Ara bé, cal tenir en compte que ens trobem davant d'una pregària, on la paraula es desitja més pura que mai. En aquest sentit, en l'aproximació de la «poesia pura» que postula Maragall, és explícit que allà on recau la significació, en

16 G. CASALS, *op. cit.*, p. 813.

17 Jordi BACHS, *Sobre el «Cant espiritual» de Joan Maragall (Quaderns de la Fundació Joan Maragall, núm. 56)*, Barcelona, Claret, 2001, p. 19.

18 J. MARAGALL, «Elogi de la paraula», dins Lluís QUINTANA, *La veu misteriosa: la teoria literària de Joan Maragall*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996, p. 441-452 (cit., p. 450).

19 Marta FONT, «Versos en ressonància. Lectures maragallianes d'Enric Casasses», dins G. CASALS, Meritxell TALAVERA (coords.), *Maragall: textos i contextos. I Congrés Internacional Joan Maragall*, Bellaterra, Publicacions Universitat Autònoma de Barcelona, 2012, p. 297-310 (cit., p. 300).

20 J. MARAGALL, «Elogi de la paraula», *op. cit.*, p. 450.

21 ID., «Elogi de la poesia», dins L. QUINTANA, *op. cit.*, p. 452-472 (cits., p. 458 i 457).

últim terme, és a la forma, a l'expressió poètica. I que entre les diverses tesis que trobem esculpides a l'«Elogi de la paraula» i al «de la poesia», el principi actiu de la creació de l'emoció estètica és «l'*afany d'expressió* sense altre interès que l'expressió en si».²²

Aquest tipus de reflexions condueixen la poètica maragalliana a encapçalar els discursos de la modernitat sobre les potencialitats de la substància lírica i, ensems, sobre la crisi del significat. No oblidem, a més, que el «principi de sinceritat» en l'enunciació poètica rau en l'espai de l'impensable, allà on té cabuda l'emergència de l'indicible:

Entre aquestes i altres impureses, sol brollar la poesia, la flor verbal, gairebé sempre accidentalment i en la mesura de riquesa poètica de l'home que la cerca a través del propòsit, de la pruija, de l'eloqüència altrament interessada: estimulada, és cert, de vegades per l'activitat espiritual que aquests estats promouen en el poeta, però sempre com una cosa diferent a ells mateixos, impensada entre els pensaments, casual entre els propòsits, sobtada aparició d'una forma viva entre els fantasmes verbals d'una altra esfera, pura entre impureses.²³

Per la qual cosa, allunyant-nos per uns moments del context de l'experiència mística de la realitat, podem obrir una fissura a l'art poètica de Maragall i llegir-la o activar-la com a crisi de la representació del llenguatge. Tal com la defineix Martínez, una de les tendències que defineixen el pas de la modernitat a la postmodernitat és que «el llenguatge deixarà de ser percebut com un sistema de representació, per passar a ser l'única forma de realitat possible».²⁴

Amb tot plegat, el «Cant espiritual» es converteix en un text fortament seductor per als poetes contemporanis –tal com demostren les diferents contestacions que ha rebut–, ja que, per una banda, l'estructura dialògica obre una escletxa per instal·lar l'enunciació del jo líric *versus* un *Tu* que, en el procés de desacralització del cant, es convertirà en un signe buit, una dixi que foradarà el text perquè es resignifiqui en un procés autoreferencial; o bé un *Tu* que reculli el referent que el mateix poema invocarà de nou (el no-Déu, l'altre amorós, etc.). I, per altra banda, el fet que el jo líric de Maragall ordeni l'experiència de la realitat («experiència fàustica»)²⁵ i que, paral·lelament, el procés d'escriptura sigui en ell mateix la formalització de la identitat a través de l'Altre: permet invocar el cant per cercar una enunciació des de la inestabilitat de la identitat de l'individu en relació a si mateix i amb el món, i apropiari-se'l com un paral·lel verbal per expressar els límits de representació del jo.

22 *Ibid.*

23 *Ibid.*, p. 462.

24 Raúl-David MARTÍNEZ-GILI, «Elements de teoria per a una lectura del discurs experimental. Entre sistema de coneixement universal i pràctica subversiva particularista» dins Margalida PONS (ed.), *Textualisme i subversió: formes i condicions de la narrativa experimental catalana (1970-1985)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2007, p. 381-419 (cit., p. 396).

25 J. BACHS, *op. cit.*, p. 26-35.



Evitem l'anàlisi de cants com ara el de Josep Palau i Fabre o el(s) de Blai Bonet perquè un dels nostres propòsits és fer dialogar cants espirituals que s'inscriguin pròpiament en aquest gir postmodern. Tot i amb això, la resemantització que en fa Bonet és realment significativa, no tan sols perquè n'esculpeix un recull sencer i apel·la l'intertext maragallà com a frontispici de més d'un poema, sinó perquè, tal com veu Margalida Pons, la «reafirmació de la primera persona porta a la consideració de Déu com un company, com l'amic que llepa i guareix les ferides del malalt d'amor».²⁶ En aquesta «reafirmació de la primera persona», això és, en la formalització del jo líric vs. l'Altre, cal destacar la reificació del jo sofrent a partir d'imatges «crues, inhabituals en què destaquen el sofriment, la soledat del jo, el dolor de creure i les seves manifestacions fisiològiques».²⁷ Si observem la darrera estrofa del primer poema del recull –a l'antologia de Sam Abrams, «Déu company» és un dels poemes escollits per il·lustrar els paral·lelismes amb els cants de March i Maragall–, Bonet emprà el recurs metapoètic per aconseguir que el poema es digui a si mateix. És un cant al Senyor que a la vegada explicita com és cantat a través de les ferides:

I Vós, Senyor, vora els meus ossos incendiats,
vora la meva carn agra com un pla florit,
estau com un ca fidel,
llepant-me aquestes nafres que, amb la seva claror,
canten la misericòrdia de la vostra saliva.²⁸

Malgrat que sigui un recurs propi de molts himnes bíblics, cal subratllar-ho perquè instal·la l'amor cap a l'Altre a les nafres, amb la qual cosa té lloc una transfiguració cristològica. D'aquesta manera, la tensió dramàtica se sustenta en una doble representació del jo sofrent que conjuga el subtext del personatge evangèlic amb un jo que es reifica des de l'abjecte («carn agra» o «pa florit») i permet al poeta enunciar-se cap a un Tu, des de l'anomenada «angoixa corpòria».²⁹ A diferència del «vitalisme sensual» de Maragall –«la base de la profunda espiritualitat i fins de la mateixa fe cristiana [...] no és altra que el seu propi cos, amb tots els seus sentits ["veure, oir, gustar, tocar"], gresol de passions elementals»–,³⁰ l'alteritat de Bonet és travessada per una mesura humana que doblega la paraula «amor» («és més alta la flama vibrant del vostre amor, / que ara és el meu amor, Senyor»), per emmirallar-la a la seva pròpia condició: «la disgregació –o fragmentació– del jo, el concepte de l'home nou i l'actitud religiosa (de "*religare*", de "tornar a ajuntar")».³¹ I ho fa també amb la imatge del «ca» com a correlat de la més radical humanitat.

26 M. PONS, *Blai Bonet: maneres del color*, Barcelona, Publicacions l'Abadia de Montserrat, 1993, p. 41.

27 Marie-Claire ZIMMERMANN, «La veu poètica de Blai Bonet: Comèdia (1960)», *Catalonia*, núm. 9, octubre de 2011, p. 1-10 (cit., p. 5).

28 Vg. Blai BONET, *Cant espiritual*, Barcelona, Óssa Menor, 1953.

29 Vg. Maria José VEGA. «La angustia corpòrea: formas de la agonía en la Europa altomoderna», dins Meri TORRAS (ed.), *Corporeizar el pensamiento. Escrituras y lecturas del cuerpo en la cultura occidental*, Pontevedra, Mirabel, 2006, p. 29-52.

30 J. BACHS, *op. cit.*, p. 36.

31 Sebastià ALZAMORA, «Blai Bonet i Bartomeu Rosselló-Pòrcel: dues paral·leles que es toquen», dins Pere ROSSELLÓ BOVER (ed.), *Bartomeu Rosselló-Pòrcel i Blai Bonet*, Barcelona, Publicacions l'Abadia de Montserrat, 2000, p. 171-180 (cit., p. 178).

Aquestes coordenades ens encaminen, també, al «Cant espiritual» de Palau i Fabre³², en el qual sí que hi opera una subversió del text maragallià. El poeta en recull, de nou, l'estructura dialògica per travar en l'eco del silenci cristià l'afirmació de la descreença. L'apel·lació al «Senyor» (a un *tu* en minúscules), que s'anul·la *per se*, activa la demanda d'un desig encarat a l'impossible des de l'origen. Així mateix, el *jo* transita en el dubte modern de no saber quan està despert o adormit («¿Quan, Senyor, estic despert, i quan sóc adormit? ¿Quan estic més despert i quan més adormit? ¿No serà tot un son i, despert i adormit, somni la vida?»), i converteix la composició en una confessió directa i breu que es va resignificant a partir de l'emergència del desig de creure. Palau i Fabre trasllada la crisi moderna de la identitat del subjecte a la manca o la falta de poder-se mesurar amb l'altre que el transcendeix.

2. Transposició, paròdia i subversió

2.1 Transposició del cant

Sota el terme «transposició», manllevat de la coneguda teoria genettiana, inclourem el cant de Susanna Rafart i el de Jacint Sala, ja que responen a una transformació seriosa de l'hipotext maragallià. Analtzarem, doncs, aquesta apropiació en tant que estratègia textual per situar un jo poètic que s'anirà construint en el joc especular dels cants.

Per començar, interrogarem el poema «Senyor, no m'abandonis a l'amor», del recull *La llum constant* (2008) de Rafart.³³ Recordem que la poeta publica per primera vegada el poema a *Els Marges*, encapçalat amb una autopoètica, en la qual afirma que «en poesia, pròpiament, no existeixen els resultats; l'únic que té entitat és el procés».³⁴ Amb la qual cosa, ens concedeix una pista de lectura per entendre que, a la manera de Maragall, encavalcarà el sentit últim del poema amb l'assoliment d'una identitat trobada, tot i que en aquest cas es tractarà de l'alta solitud.

És cert que el poema no porta per títol «Cant espiritual». Tanmateix, l'ús de l'apel·lació directa al «Senyor» per ordenar l'experiència subjectiva de la realitat, activa el dialogisme maragallià:

Senyor, no m'abandonis a l'amor,
la teva llei és forta i se m'emporten,
entre esbarzers, els gossos de la por.
Jo no sé els mals que tants perills comporten.

32 Josep PALAU I FABRE, *Poemes de l'alquimista*, Diputació de Barcelona, 1997.

33 Susanna RAFART, *La llum constant*, Barcelona, Proa, 2013. Cal recordar que Rafart ha dialogat amb la poesia de Maragall en més d'una ocasió. L'exemple clarament paradigmàtic són els poemes que va publicar a *Reduccions* l'any 2013 com a relectura de les «Vistes al mar»; vg. EAD., [poemes], *Reduccions*, núm. 102, febrer de 2013, p. 45-49.

34 EAD., Introducció a «Poemes inèdits del llibre *La llum constant*», *Els Marges*, núm. 84, 2008, p. 17-19 (cit., p. 17).



Prenem la primera estrofa com a tast no tan sols per presentar el to enigmàtic de les imatges de Rafart, sinó per entreveure-hi l'emmirallament amb la pregària de Jesús al Pare (Mc. 14, 36), quan abans de ser entregat li suplica «aparta de mi aquest calze, però no es faci la meua voluntat, sinó la teua [...]». En aquest moment, Jesús s'abandona a l'amor infinit que sent per als homes i s'entrega a la crucifixió: el seu amor redemptor el condueix a la mort. Si és aquest el marc enunciatiu on situem el poema-pregària de Rafart, caldrà separar el jo poètic de la veu de Jesús. Observem com la poeta juga amb l'entramat simbòlic prèviament activat: el jo líric demana a Déu que no el deixi convertir-se en víctima o marioneta d'una passió infinita, per evitar una sèrie de conseqüències destructives, com aquelles que va patir Jesús a la creu. Així, doncs, cal analitzar com la poeta disposa les estrofes en paral·lel, com a ampliacions successives en onades que desenvolupen la pregària. A més, cal tenir en compte que la petició reiterada que inaugura cada estrofa, excepte la darrera, «Senyor, no m'abandonis a l'amor», és el revers de la primera petició del cant de Maragall, ja que aquesta recau en la súplica de no perdre la Bellesa d'aquest món.



Susanna Rafart

Amb la fórmula «els gossos de la por» ens presenta una imatge negativa i amenaçant de la natura. En oposició a Maragall, el jo líric no se situa en un equilibri i harmonia davant de la realitat, sinó enmig de la possible ferida causada pels «gossos» que l'arrossegueuen quan pretén ocultar-se entre els esbarzers. Potser en aquests versos resideix una al·lusió contrastiva al sentit místic del final del poema «Noche oscura» de Joan de la Creu on, després de sumir-se a l'abandó unitiu amb Déu, tot el seu jo, «dejando

mi cuidado / entre las azucenas olvidado», queda entregat a la pura fusió amb la divinitat. Per contra, davant d'aquest abandó confiat i feliç, ple de pau, la «lleï» de Déu és ara una font de perills desconeguts, de mals amenaçants, simbolitzats en aquests «gossos» que s'emporten un subjecte privat de voluntat i assossec.

A la segona estrofa, l'abandonament a l'amor es projecta en una nau d'un naufrag sense rem, guiada tan sols pels seus braços: una nau obscura sense rumb, plena de jacints, flor blanca que s'identifica amb l'enyorança de Déu. En mans de l'amor, el *jo* enyoraria l'autoritat perduda de Déu tot convertint-se en un dels abandonats de l'estirp de Caïm, la qual cosa resignifica la marca «al front», que, segons la tradició bíblica, és el senyal del llinatge maleït d'aquells que s'han apartat de Déu. A causa de l'alienació del *jo* associada al sentiment amorós, aquest no experimentaria ni tan sols l'allunyament respecte al «Senyor».

Aquest pla de l'*amour fou* és amplificat a la tercera estrofa, on la poeta obre la pregària a la dimensió corporal, al contacte amb el cos de l'altre:

Senyor, no m'abandonis a l'amor:
tinc mans que s'han fet flames de mirall,
no espero de la vida cap licor,
la seva seda no m'és embolcall.

El segon vers poua de la poesia de Maria-Mercè Marçal —de fet, tot el poema, però aquesta estrofa molt especialment—, sobretot pel que fa a la concatenació de paraules que ens remeten a la simbologia eròtica marçaliana: «mirall», «flames», «licor» o «seda». Recordem versos com «entremesclen licors de fruita oberta / i esdevenen, en ple desvari boques»,³⁵ o aquells que expressen el dolor de la separació amorosa:

¿Quina dent ha segat
el fil de seda blanca,
fràgil, però tenaç,
que et feia ca fidel
de la teva ombra en mi?
Ara ja sense llast
insidiós, servil,

35 Maria-Mercè MARÇAL, «Solstici» [Terra de mai], dins EAD., *Llengua abolida (1973-1988)*, València-Barcelona, Eliseu Climent, 2000.



la teva ombra pot fer-se
 tirana dels meus ossos
 i fins i tot clavar-me
 –dins del mirall– l'estaca
 al mig del pit, vampir
 absolut, ja, de mi.³⁶

És significatiu que, en la queixa marçaliana davant de la pèrdua de la unitat amb l'altre amorosa, hi aparegui la imatge del «ca fidel», tal com als versos de Blai Bonet, per articular l'alteritat amb el *Tu* absolut des de la *miseria hominis*. D'altra banda, els versos de Rafart convoquen l'eco del pla corporal-sensual per presentar-se com a víctima d'aquest amor que l'empeny al desig, i al qual no vol abandonar-se, com si fos un licor maleït que preferiria no degustar.

Observem, així, una gradació en cada estrofa; l'amor entès com a perill s'articula a través de l'alienació, de l'erotisme i, finalment, es desplaça al «cor»:

Senyor, no m'abandonis a l'amor,
 el cor serà desfet jardí de dàlies
 i si és la teva voluntat favor
 que esberli en el camí velles sandàlies

dóna'm del tot el vi del meu valor,
 que cap aurora no em desperti més,
 i siguin els teus ulls primer temor
 i sigui el teu silenci el meu decés.

Ara la poeta transfigura el cor en un jardí desfet, una paròdia del paradís, que li permet activar de nou el subtext de la pregària de Jesús a Getsemaní. S'entrega, doncs, a la voluntat de Déu demanant, amb la imatge de les sandàlies, que, en cas que caigui en les temptacions ja antigues de l'amor, li faci entrega «del tot el vi del meu valor», és a dir, que begui del «calze» amb voluntat retrobada.

En aquests darrers versos és on trobem la culminació de la transposició del cant de Maragall. Acceptada la «lleï» (la vida en la seva natura essencial d'amor) i presa la decisió d'arribar a la plenitud, el jo líric demana no la vida eterna, sinó la mort: no despertar-se en cap aurora nova –l'oposició contrastiva

36 EAD., «Poema XXXIII» [*Sang presa*], *Llengua abolida*, op. cit.

amb el final del «Cant espiritual» de Maragall és clara—, sinó que la mirada de Déu al final de la vida sigui temor (la temença maragalliana) i que segueixi amb la mort i el silenci de la divinitat, no pas amb la paraula viva guanyada amb la glòria de la salvació.

El cant de Rafart és una pregària que remet el cant maragallà a través d'una ironia suau que el desarticula des de dins. Totes les imatges de les conseqüències negatives d'abandonar-se a l'amor tracen un retrat de l'experiència humana privada de tota justificació extrínseca, de qualsevol sentit heterònom. D'aquesta manera, es desplega al llarg del poema l'amor com a centre del subjecte, i és viscut necessàriament com a dolor, com a naufragi o com a peregrinatge sense rumb. Amb aquesta condició, la mort, allà on ingènuament s'espera la presència de Déu, no és sinó la confirmació del seu silenci, la seva absència.

Rafart se serveix del dialogisme propi de la pregària per expressar la soledat del *jo*: aquest món fet de fills de Caïm, d'orfes de transcendència en què tota oració serà el retrat en negatiu de la soledat i desterrament. Tanmateix, no hi ha un fervor ateu ni una agressivitat contra la fe. Més aviat al contrari: en emular l'oració maragalliana destaquem una suau ironia, tal com hem dit, una enyorança d'aquest estat de confiança que és la creença. Una benigna recreació de certs costums d'infantesa que ajuden a reconciliar-se amb l'acceptació de la soledat humana i del seu únic sentit passional, amorós, que en si mateix es justifica sense cap nivell de transcendència, tot i ser un destí perlat de dolor, desorientació i soledat. Recuperem la ja citada autopoètica on Rafart afirma que «m'agradaria que la meua poesia s'hagués acostat a la naturalesa i a la infantesa, territoris obscurs per a mi, on encara tremolen les paraules».³⁷ Al cap i a la fi, la poeta cerca la vibració de les paraules, del sentit, en l'enunciació d'un subjecte que es construeix en un paradís desfet, en un peregrinatge sense centre al qual retornar o sense una pàtria on refugiar-se.

Molt a prop a la transposició del cant de Rafart podem ubicar el «Cant espiritual» de Jacint Sala, del seu darrer poemari *Me'n vaig*:³⁸ «poemes escrits al capvespre personal del poeta, a l'hora màgica en què la llum i les ombres dibuixen el traç absolut de la pèrdua i del guany».³⁹ És en aquest context, on el poeta trava un cant que transita per la tendresa més fina a l'expressió més dura de la soledat.

El paisatge enunciatiu el fila un *jo* líric que recupera la infància com un estat de fe i esperança, allà on la recerca era sincera i oberta. Estructuralment, el primer vers marca l'àmbit des del qual es rememora: «Està plovent, i ja no em queda temps / de tornar als passadissos que em porten / al lloc més buit de mi [...]». La pluja presagia el final, una mort tènue i al·ludida en tant que espai en què el *jo* evoca l'estat primer on era possible cercar l'ombra de l'arbre:

37 S. RAFART, Introducció a «Poemes inèdits del llibre *La llum constant*», *op. cit.*, p. 17.

38 Jacint SALA, *Me'n vaig*, Lleida, Pagès Editors, 2014.

39 Ricard MIRABETE, «Jacint Sala. Me'n vaig sense data», *op. cit.*



He seguit, a les fosques, l'ombra vana
 d'un arbre sense branques, sense nius;
 i m'he deixat la vida en la creença
 que, tard o d'hora, em faries senyals
 i em diries on ets. [...]

La pluja és, doncs, escenari de l'absència, on el jo poètic es recull per mirar-se a si mateix, i es reconeix essencialment sol. Paral·lelament, a través del joc de clarobscur, Sala desenvolupa la metàfora de l'arbre per expressar la no-presència de la identitat de Déu en les seves criatures. Aquí irromp una clara antítesi amb l'hipotext maragallà, si prenem en consideració la llum que omple la mirada i il·lumina la Bellesa en majúscules: «¿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?».⁴⁰

La misteriosa ombra esdevé, així, la marca subjectiva de l'experiència amb l'Altre, que, en els versos següents, es desfà per complet: «[...] I ara he sabut / que no podré atrapar l'ombra, perquè / també he sabut que d'arbre no n'hi ha cap». Atès això, el jo s'instal·la en la impossibilitat de retrobar l'ombra quan ja ha arribat al desvetllament de la seva inexistència.

La desarticulació del cant de Maragall és definitiva. No és tan sols que el sentiment de plenitud, des d'on canta la veu maragalliana i des d'on es pregunta com serà possible la contemplació de la llum divina a la Glòria, sigui un taló de fons que amplifica en negatiu els versos de Sala. Sinó que, per al poeta, aquest món és només una ombra intuïda d'una llum absent i, al final, la pròpia ombra es dilueix en el no-res. Conseqüentment, la representació de l'alteritat resta sostinguda en un buit mancat de relleu i de sentit.

El *Tu* es converteix en absència, a través de la qual el jo líric intenta recobrar la biografia de qui prega, cerca, desitja, i reconeix la seva solitud com a únic espai possible del llenguatge. En aquest context, són molt suggerents els versos on fa al·lusió a l'ànim lector en la recerca de Déu: «T'havies amagat a dins dels llibres / i jo aprenia de llegir-te amb llavis / cansats de tant buscar-te». El mateix acte de lectura del poema, Sala el converteix en una de tantes lectures sense culminació, i és en aquest instant quan el receptor del poema està preparat per al final d'una pregària buida que resumeix tota una existència formalitzada en l'oració i en la recerca d'un «Déu clos / incompreensible, intuït, ombrívol».

40

El text procedeix de l'edició: J. MARAGALL, *Poesia completa*, a cura de G. Casals i L. Quintana, Barcelona, Eds. 62, 2010.

2.2 La paròdia del cant

Ja ens alerta Linda Hutcheon en el seu article «The Politics of postmodernism: Parody and History», que el terme «paròdia» no ha fet massa fortuna en la crítica dels discursos postmoderns, ja que encara conserva les nocions d'enginy i ridícul pròpies del segle XVIII. Tot i amb això, ens sumem a la recuperació del terme des d'aquest punt de vista: «what I mean by "parody" here is *not* the ridiculing imitation of the standard theories and definitions that are rooted in eighteenth-century theory of wit. The collective weight of parody *practice* suggests a redefinition of parody as repetition with critical distance that allows ironic signaling of difference at the very heart of similarity».⁴¹

Amb aquest punt de partida, el «Cant espiritual» d'Enric Casasses, dins del poemari *Començament dels començaments i ocasió de les ocasions* (2007), transita pels tres propòsits, tot i que ja des de la burla del mateix títol predisposa a una lectura en clau humorística. Abans de centrar-nos en el seu cant, no podem passar per alt que Casasses és un dels poetes que ha engolit l'*ars poetica* de Maragall, fins al punt que «la paraula viva» és un dels intertextos on ha assentat la pròpia poètica.⁴²

Casasses, a la manera de Maragall i de qualsevol poeta místic, escriu sobre el sentit i l'origen de la poesia i el fer poètic recurrent sempre a espais mífics, onírics o fantàstics. Per això, en la seva cosmologia són diverses les instàncies que transcendeixen el subjecte, i que es poden afegir a l'espai conceptual de la força creadora. L'amor, per exemple, és el centre de gravetat des del qual es pot resseguir la construcció d'un jo líric que se sap en alteritat perpètua («L'amor em llepa i m'ho dón' tot»)⁴³. En aquest afany de totalització del *tu* gramatical s'escola la «paraula viva», on el *tu* absolut és Déu:

Déu, o l'ànima del món, substantivació del pronom de la segona persona del singular elevat a la categoria suprema d'interlocutor absolut meu, en tant que jo sóc un cas particular qualsevol i existent de la 1a pers. sing., no es pot demostrar que tingui consciència com jo, científicament és inaccessible, com el número 2, per ex., però això no vol dir que no existeixi, que no hi sigui, que no somiï, que no pensi, que no vulgui, que no porti corbata o que no siguin dos.

A aquesta ànima del món es dirigeix a vegades la paraula i a vegades l'acció com a forma més alta de llenguatge.⁴⁴

Aquesta lògica d'existent particular (el *jo*) en contrast amb una categoria superior i no verificable (el *tu*), obre la reflexió sobre l'artifici de la construcció conscient d'una identitat mitjançant una ficcionalització

41 Linda HUTCHEON, «The Politics of postmodernism: Parody and History», *Cultural Critique*, núm. 5, hivern 1986-1987, p. 179-207 (cit., p. 185).

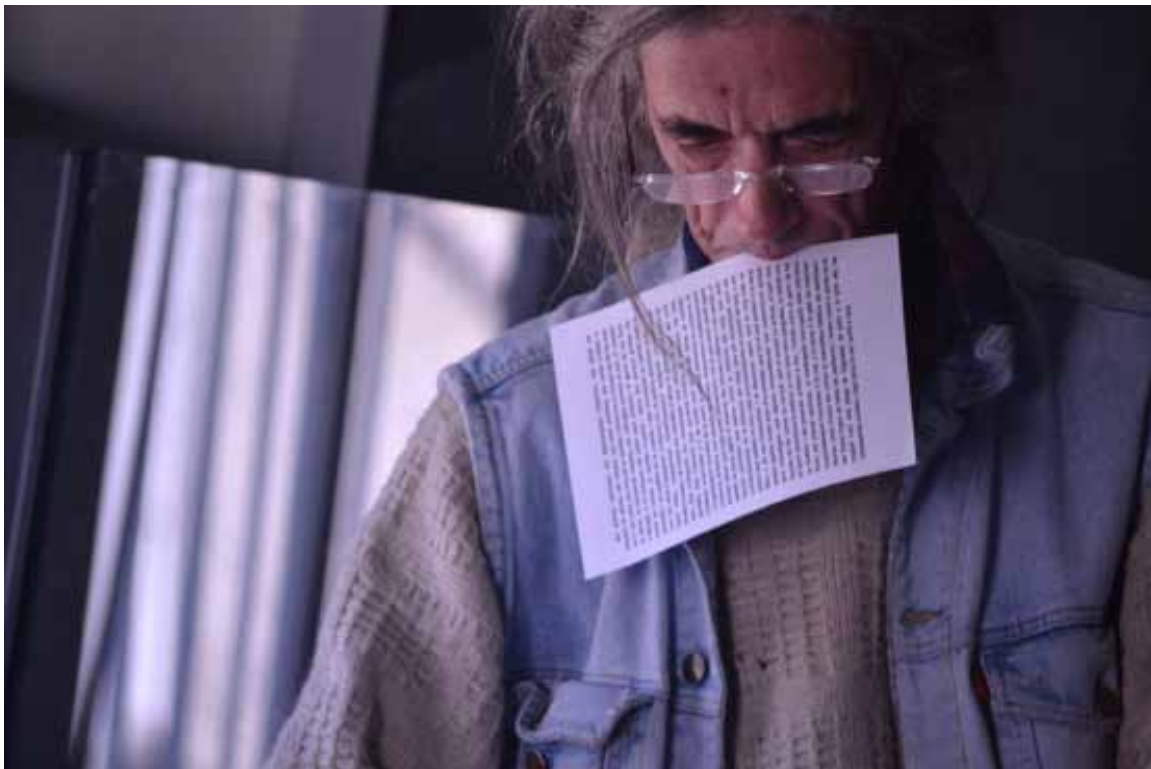
42 El poeta revisita l'obra de Maragall en moltes ocasions al llarg de la seva trajectòria fins al seu llibre més recent: Enric CASASSES, *Intent de comentar-hi el poema d'en Joan Maragall «Solejada»*, Bellcaire d'Empordà, Vítel·la, 2014.

43 ID., «L'amor em llepa i m'ho dón'tot», *El poble del costat*, Barcelona, Empúries, 2007, p. 5-6.

44 ID., «Raó», dins ID., *El poble del costat, op. cit.*, p. 105-107 (cit., p. 105).



del *jo*, arrel de la seva representació estrictament lingüística. Així mateix, si prenem les últimes frases citades, aquesta impostura filosòfica activa un espai conceptual des d'on Casasses construeix una casuística de la paraula poètica que abraçarà un camp que vas des des de la filosofia del llenguatge a la poesia mística, cosa que el convertirà en el que Vives descriu com «un glosador de un material cultural y artístico preexistente, esto es, de una realidad creada anteriormente a su obra, y cuyo acto de escritura lo es de reescritura».⁴⁵



Enric Casasses

Per a Maragall és obvi que la realitat és en ella mateixa espiritual. Per això, la dimensió vital que concedeix a la paraula (moviment, ritme, musicalitat) provindrà de l'encís diví, font de l'emoció del ritme universal: «la paraula del poeta surt amb ritme de so i de llum, amb el ritme únic de la bellesa creadora».⁴⁶ Això no dista gens del «Déu o ànima de l'univers» casassà, que en el fragment anterior es vincula a «la paraula» i a «l'acció». Aquest tret és important perquè la paraula poètica de Casasses esdevé una realitat per si mateixa, en la qual el *jo* i el *tu* (particulars) es converteixen en instàncies enunciatives buides, però indispensables per vehicular aquesta paraula que transcendeix el subjecte. És a dir, s'entén la paraula com a ens autònom; no anomena la realitat, no n'és el nom, sinó que la paraula és ja un pronom, una realitat buida de dixi.

⁴⁵ V. VIVES, *La voz inexpugnable*, op. cit., p. 41.

⁴⁶ J. MARAGALL, «Elogi de la paraula», op. cit., p. 443.

Pel que fa al fragment d'*El poble del costat*, és necessària «l'acció»: l'acte de lectura o la recepció auditiva, a partir de la qual el teixit poètic es vesteix de temporalitat experiencial en què s'actualitza, i el *jo* i el *tu* giren interminablement, es tornen intercanviables. Tot i amb això, en aquest cas cal precisar que el buit del signe no remet al no-res sinó a un *Tu* absolut («Déu o ànima del món»).

Amb aquest entramat de jocs intertextuals, és el moment d'endinsar-nos en el «Cant espiritual», del volum *Començament dels començaments*. Pere Ballart ens recorda que en la paròdia, entesa com un subgrup dins de les ironies, el receptor «haurà de conèixer el text parodiat per poder-ne captar la distorsió i copsar tot el valor del contrast així provocat». ⁴⁷ És clar que Casasses ens ho posa fàcil, amb l'anunci no tan sols del text parodiat, sinó de la paròdia que s'avindrà –i la trobem ja en el títol, amb la cacofonia «tutu»– i que distorsiona qualsevol possible seriositat. Atès això, la proposta recau en una doble torsió del cant: primerament desplaça l'estructura dialògica a fora de la relació *jo/tu* –recull, així, el to de faula–, i trenca la natura pròpia de la composició, entenent aquesta com una auscultació del *jo* vs. l'Altre. I, segonament, el focus paròdic no recau en desacralització de la relació *jo/Déu*, sinó en la representació d'una realitat que s'oposa a la Belleza en majúscules:

Diu: déu, do'm un senyal, vejam si sé llegí'l:
una nena petiua en un balcó un matí cridant hola! cridant
aigua! aigua!
al veí que arrega el carrer.

I segueix tot un espetec d'imatges que s'allunyen d'aquesta pretesa quotidianitat dels primers versos, per presentar una realitat que transita de l'animal a la matèria i que recau de nou a l'observador: de «La llepada de la llengua d'una vedella», o dels «Cinc aguilots i una àguila ballant», a l'aigua que «s'esberla en mil gotes vibrant, brillant i fugint» fins a arribar a «les roques dures del pensament, polides perquè estan / quietes». En efecte, la representació de la realitat se sustenta en «l'associació d'idees que lesiona el verticalisme rígid de les explicacions causals del món». ⁴⁸

L'acceleració d'aquestes imatges, que s'encadenen amb les petjades rítmiques dels mots, s'atura tan bon punt torna a irrompre una nova interpel·lació a Déu, ara, però, agombolada al ritme del poema, tal com mostra l'absència de puntuació per fer ressonar l'al·literació: «Diu déu do'm un senyal i si més no un xigarro». Casasses opta, doncs, per tenyir l'apel·lació a l'Altre amb una càrrega paròdica davant de la impossibilitat de repensar en termes teològics la presència divina a la realitat i, en conseqüència, bloqueja l'emergència de cap tipus de solemnitat associada al seu hipotext. Aquest posicionament guanya força en els següents versos, ja que el camp semàntic orbita entorn dels vicis associats a la nit («Una boira enfosqueix els voltants de l'hostal»): els jugadors, «el bergant», el borratxo.

47 Pere BALLART, «Ubiquïtat de la ironia –o, si més no, alguns dels usos entre els poetes actuals», *Caplletra*, núm. 41, 2006, p. 111-130 (cit., p. 113)

48 M. PONS, «De la poesia experimental a l'escriptura conceptual: cap a un nou marc interpretatiu», *Catalan Review*, vol. XXVI, 2012, p. 123-140 (cit., p. 125).



Ara bé, on té lloc el gir paròdic culminant, allà on opera la torsió radical de cant, és al darrer vers. El poeta trenca el silenci cristià i posa en boca de Déu aquest vers: «l déu diu té, controla'm la barraca mentre faig la migdiada». El poeta redueix la mirada maragalliana –la Bellesa del món– a una ridiculització de la realitat. I a diferència dels cants anteriors, no activa el motlle dialògic per inserir-hi la confiança íntima i interrogar el subjecte líric des de la seva enunciació, sinó que en pren l'estructura per dinamitar el plaer de la mirada contemplativa d'una realitat que es presenta caòtica i bigarrada.

Aquesta resolució còmica del cant de Casasses, recuperant les paraules de Hutcheon, no pot tenir altra lectura que la d'homenatge al poeta de «La vaca cega». No tan sols perquè d'altra manera seria contradictori, sinó perquè, tal com afirma Margalida Pons, a l'obra del poeta «a pesar del to conversacional, el vagareig i la renúncia a la solemnitat, el terme *poesia* sempre surt incòlume».⁴⁹

2.3 La subversió del cant

Arribats aquí entrarem en el darrer apartat fent el salt «de la vaca cega a la mula morta»,⁵⁰ amb paraules de Puigobella. Obrim la *Mula morta* de Sebastià Alzamora⁵¹ i busquem el poema que clou el recull, «Cap de vosaltres no em coneix com jo». Si en els casos anteriors, l'hipotext era anunciat o fàcilment identificable, en aquest cas, el cant maragallà ressonarà en el marge del procés significatiu del poema. De fet, per extensió, «el to de pregària [i] l'intent de flastomia»⁵² donen forma a un cant gairebé rizomàtic, perquè esberla per tots costats el to intimista i religiós connatural a una oració, a la vegada que distorsiona i disloca el rerefons de pregària per allotjar el jo líric a una realitat agressiva, brutal i obscena.

Melcion Mateu descriu el recorregut del llibre amb les paraules següents: «Entre moltes altres coses, els poemes exposen una escissió entre instint i consciència [...], un procés de pèrdua [...] i un desig de redempció que s'acaba bescanviant per una autoafirmació del jo».⁵³ En efecte, el nostre poema es regeix pel mateix patró, potser perquè n'és la cloenda. D'entrada, a la primera estrofa ja irromp no tan sols la presentació d'un jo líric que s'afirma en la dissimilació respecte als altres, reivindicant aquella terrible intimitat que només coneix el propi jo («Cap de vosaltres no coneix com jo / la proximitat del desvari / l'estafa dels sentits»), sinó que trenca l'estructura dialògica pròpia del cant per afegir-hi un nou *tu*: «vosaltres». Paradoxalment, en aquest entramat *jo-Tu-vosaltres*, és el «vosaltres» qui aporta la mirada condemnatòria en paral·lel al «Senyor, Vós», amb qui el jo líric malda per establir una relació de companyonia i de coneixença, a la manera de Bonet.

«Com sia cosa que desamor sia
mort, e amor sia vida», Senyor, Vós

49 *Ibid.*

50 Bernat PUIGTOBELLA, «De la vaca cega a la mula morta», *Avui*, 26 de març de 2002.

51 Sebastià ALZAMORA, *Mula morta*, Barcelona, Proa, 2001.

52 Melcion MATEU, «Una enorme metàfora», *Avui*, *Cultura*, 11 d'octubre de 2001.

53 *Ibid.*

ja em coneixeu i sabeu que sóc bo,
que el revòlver de la mà dreta
acata la Paraula de l'esquerra,
i que el diable em tempta
amb la botella i la carn de les dones.⁵⁴

Un cop presentades les dues entitats a través de les quals el jo líric mesura la seva condició —cal subratllar l'intertext lul·lià amb què obra aquesta primera interpel·lació a Déu—, observem quina és la petició que el jo adreça al «Senyor»:

[...] Per això Senyor,
no hauríeu de permetre que ningú,
fora de Vós, em jutgi: aquell que ho faci,
que caigui fora de la vostra gràcia.

(Perquè de tots vosaltres cap no gosa
com jo, ficar la polla dins la infecta
vulva d'una puta mig morta).

Aquests són els meus mèrits, mon Senyor,
i ja són coneguts per Vós,
com el meu fanatisme pel cruel
amor que m'enviàreu, i en virtut
del qual vaig extraviar-me.

Vet aquí la subversió. Alzamora cerca amb aquestes imatges provocadores (fins al punt de fer trontollar els límits ètics del lector, extraviar tots els valors inherents a una relació jo/Déu) per dinamitar la pregària des del mateix pecat. No hi ha ni un bri de culpa, ans al contrari, tot és obra de Déu, per tant, el vici és tan diví com la virtut.

En comptes de la humilitat enfront de Déu, de la súplica i el llenguatge net i respectuós, intens en la seva intimitat, Alzamora trenca els límits: interpel·la directament al «vosaltres» que ens representa a nosaltres lectors, i ens increpa tot fent-nos objecte d'acusacions, de retrets, i desafia el nostre paper de jutges còmodament asseguts fora del text. Per tant, el subjecte de l'enunciació es construeix en una

54 *Ibid.*



doble alteritat. Per una banda, el «vosaltres», aquells que no mereixem jutjar, incapaços d'afrontar les experiències radicalment humanitzadores que suposen el desafiament a la mort i la barreja de la carn amb el pecat i l'abjecció.

I, per altra banda, en aquest camí d'enaltiment d'allò humà mitjançant la baixesa i la malaltia estigmatitzada, el jo líric només pot trobar una companyonia: el propi Jesús, que pateix i comparteix la redempció de tots els pecats humans amb la seva sang. Així, el jutge totpoderós es transforma en company, fins al punt que l'equivalència, que el poeta va cercant al llarg de les diferents interpel·lacions al «Senyor», es revela com un reflex de si mateix:

Senyor, voldria veure-us mort.
Voldria recollir-vos dins la falda,
la testa exànime, lassos de membres.
Vós tan vençut com jo
pel salvatge amor d'una dona.



Sebastià Alzamora

Alzamora posa en circulació un seguit d'imatges que identifiquen progressivament la pròpia metaforització al·legòrica amb passatges coneguts del Crist evangèlic: el Crist mortal, la pietat pel seu descendent de la Creu –tal com suggereix l'estrofa anterior–; i el diví, el majestuós passeig sobre les aigües «perquè després no em deixeu caminar / damunt el mar de la vostra excel·lència».⁵⁵

Així, l'oració queda subvertida i l'espai maragallià, l'espai del cant, transfigurat en un aprofundiment d'allò humà en tant que territori del pecat. Del poema com a anti-pregària n' emergeix, enaltit, un *jo* provocatiu, obscur, tacat d'humanitat –espai de presència baudelairià–, que compatibilitza allò demoníac amb allò diví. Atès això, Alzamora se serveix del motlle del cant, per instal·lar-hi un subjecte líric que fagocita la duplicitat bàsica de la confiança íntima, per fer renéixer de la pregària un subjecte plenament capaç de rescindir, amb aquests simbolismes magistralment acumulats, qualsevol contracte que la tradició li hagi llegat amb Déu i amb els altres de la seva condició. En definitiva, doncs, la subversió del cant és expressió d'«una reacció contra un món deformat i brutal on la violència de les relacions socials obliga a l'individu a emprendre un camí cap a la solitud».⁵⁶

3. D'ara en endavant

Amb aquest recorregut no hem pretès explorar unes coordenades tancades ni un corpus que redueixi el camí dels cants contemporanis en quatre poetes escollits. De fet, podríem continuar la recerca i, sense massa dificultat, ens toparíem amb nous exemples. Rosa Cabré ja assenyalava a l'any 2004 que, al final de la novel·la *La passió segons Renée Vivien*, Maria-Mercè Marçal «fa seu el sentit dels versos de Maragall al final del "Cant espiritual" i confia que els seus lectors, talment com Kerimée quan llegeix Vivien, entenguin que "la seva ànima era, en darrer terme, la bellesa dels seus versos. I en l'encís d'aquest mirall", com ella, també cerquin "els trets ignorats del meu/seu esperit"».⁵⁷ O, per extensió, l'aportació que va fer Susanna Rafart al número 1 d'aquesta revista, amb el títol «L'àlgid furor: Joan Maragall a través la poesia de Narcís Comadira, Francesc Parcerisas i Joan Margarit»,⁵⁸ és un exemple més que demostra que l'obra del poeta barceloní es troba en constant resignificació.

Tanmateix, al llarg de la lectura dels quatre cants espirituals hem pogut observar que, en tots els casos excepte el cant de Casasses, els poetes s'emmirallen amb el model dialògic propi de la pregària per instal·lar-hi un subjecte poètic que malda per mesurar-se amb l'altre i explorar l'expressió d'una formalització del *jo* que se sap incomplet. Per contrast, la soledat ha esdevingut espai comú i inevitable per on circula l'enunciació, el prec, sense altre retorn que a si mateix, metaforitzat en la mort en el cas de Rafart, en el buit en el cas de Sala i en l'anorreament en el cas d'Alzamora. Paral·lelament, en aquesta crisi del subjecte, on la glòria divina no té cabuda, hi ubiquem el cant de Casasses, en el qual el des-

55 *Ibid.*

56 La definició és a la portadella de l'autor dins l'antologia *Imparables*, ed. de S. Abrams i Francesco Ardolino, Barcelona, Proa, 2004, p. 127.

57 Rosa CABRÉ, «La passió segons Renée Vivien i el miratge-miracle del mirall», *Lectora*, núm. 10, 2004, p. 173-190 (cit., 189).

58 S. RAFART, «L'àlgid furor: Joan Maragall a través la poesia de Narcís Comadira, Francesc Parcerisas i Joan Margarit», *Haidé*, núm. 1, 2012, p. 151-155.



gavell de les realitats és l'antítesi de la contemplació pseudoromàntica de la Bellesa. L'hipotext maragallià concedeix als poemes un horitzó d'expectatives que es va desfent en cada un dels processos; la interpel·lació al «Senyor» esdevé una demanda buida de transcendència (sobretot en el «Cant espiritual») que resta suspesa en la representació d'una existència pertorbadora, dislocada o impermeable, on el subjecte líric es reclou sense punt de fuga. L'alteritat de Rafart n'és el topall amb els seus confins, la recerca de l'altre de Sala es resignifica en la seva impossibilitat, i, finalment, Alzamora trasllada la confiança íntima a l'expressió de l'anihilament del jo, constituint així el nostre paisatge postmodern.

Rebut el 31 d'octubre de 2014
Acceptat el 25 de novembre de 2014



TOMÀS NOFRE

President de la Fundació Palau, de Caldes d'Estrac

JOAN MARAGALL I JOSEP PALAU I FABRE: DE LA PARAULA VIVA A LA PARAULA VIVENT

Resum:

Josep Palau i Fabre (1917- 2008) és un lector atent i un estudiós profund de Joan Maragall: posa l'obra de Maragall a la base de la pròpia obra literària i en fa substrat ineludible. En concret, fa seva la teoria de la paraula viva i la porta a la pràctica, però també hi troba alguna important limitació; aleshores, com a creador, prova d'assumir aquesta limitació amb la intenció de dur la poètica maragalliana a un possible estadi següent. Constitueix un exemple d'aquesta dinàmica el recorregut que va del «Cant espiritual» (1910) de Maragall al «Cant espiritual» (1950) de Palau i Fabre.

Paraules clau: Joan Maragall — Palau i Fabre — «Cant espiritual» — paraula viva — recepció poètica

Abstract:

Josep Palau i Fabre (1917- 2008) is an attentive reader and a profound scholar on Joan Maragall: he puts the work by Maragall in the base on his own literary work and makes it his unavoidable substrate. In particular, he makes his own the theory of the living word and carries it out, but he finds some limitations in it: then, as a creator, he tries to assume this limitation in order of bringing the Maragallian poetics to a possible next stage. The itinerary from the «Cant espiritual» (1910) by Maragall to the «Cant espiritual» (1950) by Palau I Fabre is an example of this dynamics.

Key words: Joan Maragall — Palau i Fabre — "Cant espiritual" — living word — poetic reception

0. Per començar

Josep Palau i Fabre és una de les grans personalitats de la literatura catalana del segle XX. Poeta –el seu llibre *Poemes de l'Alquimista* (1952) és una de les altes fites de la poesia catalana contemporània–, dramaturg, contista i assagista: sempre amb una veu personal i amb una obra d'una gran càrrega passional. També és un estudiós de la pintura, i molt especialment de l'obra de Pablo Picasso, a la qual dedicà més de vint llibres (alguns d'ells traduïts a una desena de llengües): és considerat internacionalment un dels més prestigiosos especialistes en matèria picassiana. El 1999 li va ser atorgat el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes. A la seva obra assagística, Palau i Fabre analitza molt bé els autors que té com a referència per a la creació de l'obra pròpia: Antonin Artaud, Arthur Rimbaud, Ramon Llull... És objectiu d'aquest article mostrar com Joan Maragall forma part d'aquestes referències.

1. Palau i Fabre, lector de Maragall

Josep Palau i Fabre és, des de ben aviat, un lector atent i un estudiós intuïtiu de l'obra de Joan Maragall. El 1936, amb 19 anys d'edat, publica a *La Humanitat* uns articles sobre el premi Joan Maragall que la Generalitat tenia intenció de convocar per a la promoció de l'assaig; hi fa unes reflexions sobre la pertinència de vincular el nom de l'autor a aquest gènere literari, perquè això contribuirà a evitar el reduccionisme d'un Maragall exclusivament poeta.¹ Al llarg de la seva vida, Palau hi farà abundants referències dins la seva producció assagística; destaco aquí «Pensar Maragall», que aplega textos escrits entre el 1956 i el 1966, i «Maragall, ara» de 1979.²

Per una banda, Palau i Fabre reconeix en Maragall una característica que comparteixen; tant l'un com l'altre són autors que conreen gèneres diversos, però que ho fan prenent la poesia com a centre germinal primer i irradiador després:

La força i l'originalitat de Maragall rauen en el fet de no haver-se deixat enlluernar per la seva pròpia força ni per les seves humanes ambicions, i en el fet de no haver-se volgut realitzar exteriorment –bastardament o demagògicament–, ans en el d'haver comprès que tota la seva activitat l'havia de projectar des de dins, des del seu centre insubornable de poeta. El seu afany ha d'haver consistit a trobar quin paisatge o corredor secret mena de la poesia a l'assaig, de la poesia al teatre, de la poesia a la filosofia; o, millor encara, com la poesia esdevé assaig, com esdevé teatre, com esdevé filosofia. En un mot: com es pot ser dramaturg, assagista o filòsof sense traïr la poesia, centre de l'univers creador i pedra de toc per a reconèixer les altres formes de creació espiritual.³

El que Palau explica del poeta de la paraula viva es troba al fonament mateix de la creació de la pròpia obra, que concep com un corpus complet i amb les peces totalment relacionades entre si: els seus assaigs (aplegats sota el nom genèric de *Quaderns de l'Alquimista*) són la continuïtat i el complement de la seva poesia (reunida al volum únic *Poemes de l'Alquimista*). Sota el seu teatre també hi ha la poesia i la cançó.

I per altra banda, aprecia una altra característica de Maragall que també comparteixen, l'exploració de la diversitat:

Confesso que personalment admiro i prefereixo els poetes de to divers, de veus dispars. El Maragall de les «Vistes al mar», serè, objectiu, és molt diferent del Maragall d'«El Comte Arnau», arravatat i romàntic, o el Maragall del «Cant espiritual», místic i reflexiu.⁴

1 Josep PALAU I FABRE, «El premi Joan Maragall» i ID., «Unes paraules més sobre el premi Joan Maragall», dins ID., *Obra literària completa II. Assaigs, articles i memòries*. Barcelona, Galàxia Gutenberg / Cercle de lectors, 2005, p. 1168-1169 i p. 1172-1174.

2 ID., «Pensar Maragall» i ID., «Maragall, ara», dins ID., *Obra literària completa II. Assaigs, articles i memòries*. Barcelona, Galàxia Gutenberg / Cercle de Lectors, 2005, p. 720-735 i p. 927-930.

3 ID., «Pensar Maragall», *op. cit.* p. 721.

4 ID., «La mandíbula d'Ausiàs March», dins ID., *Obra literària completa II, op. cit.*, p. 541.



Josep Palau i Fabre experimentarà a fons aquesta diversitat a partir de la teoria que ell mateix denomina «la desintegració del jo».⁵

Al text introductori dels *Poemes de l'Alquimista*, Palau es posa sota l'advocació de Maragall i de la seva teoria de la paraula viva:

Parlem tots el llenguatge après i automàtic de la vida. És un llenguatge de morts. La poesia no pot ser sinó l'intent de penetrar –oh Maragall!– en aquell llenguatge vivíssim que endevinem darrera la nostra mort actual.⁶

La poesia és el mitjà per atènyer la veritat, perquè el poeta no pot mentir (si ho fes deixaria de ser poeta). I aquí és on Palau demostra ser un profund lector crític de Maragall. Perquè en un primer moment es deixa endur com a lector i com a poeta per la fascinació i la potència de la paraula viva; però, en un segon moment, a partir de la freqüentació de l'obra maragalliana, sap percebre-hi algunes importants limitacions.

És molt significativa, en aquest sentit, la lectura crítica que fa de l'obra de teatre *Nausica* i que desenvolupa en profunditat en textos diversos: se centra justament en les mancances que hi troba com a tragèdia possible.⁷ En un moment determinat, per exemple, l'analitza des del punt de vista següent:

El Maragall que em sembla, de molt, el més autèntic és el panteïsta. Maragall és panteïsta i pagà. No és sinó per disciplina, per autoprescripció, que esdevé cristià. Com tot ver cristià, se'n dirà. I, en efecte, encara que amagada, l'obra de Maragall reflecteix, com potser cap altra entre nosaltres, aquest conflicte entre la naturalesa i l'esperit, propi del cristianisme. En cap lloc com en *Nausica* no transparenta tan bé aquest conflicte.⁸

Un conflicte que es resol a favor de la moral cristiana, repressora d'una naturalesa pagana que per uns instants ha atret el poeta de Sant Gervasi:

5 Per a un desenvolupament d'aquest concepte concret, vg. Tomàs NOFRE, «Sobre *Vides de Picasso* de Josep Palau i Fabre», *Els Marges*, núm. 37, maig de 1987, p. 119-127; J. PALAU I FABRE, *Poemes de l'Alquimista. Una selecció*, edició a cura de Tomàs Nofre, Barcelona, Proa, 2008 (esp., p. 12-16 de la «Introducció»); i també Jordi COCA, «El trasbals de la bellesa», dins ID., *El teatre de Josep Palau i Fabre. Alquímia i revolta (1935-1958)*, Barcelona, Galàxia Gutenberg / Cercle de Lectors, 2013, p. 67-146. Per a l'estudi del conjunt de l'obra palaufabriana, vg. Enric BALAGUER, *Poesia, alquímia i follia. Aproximació a l'obra poètica de Josep Palau i Fabre*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995; i també *Josep Palau i Fabre, l'Alquimista*, a cura de Julià Guillamon, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 2000.

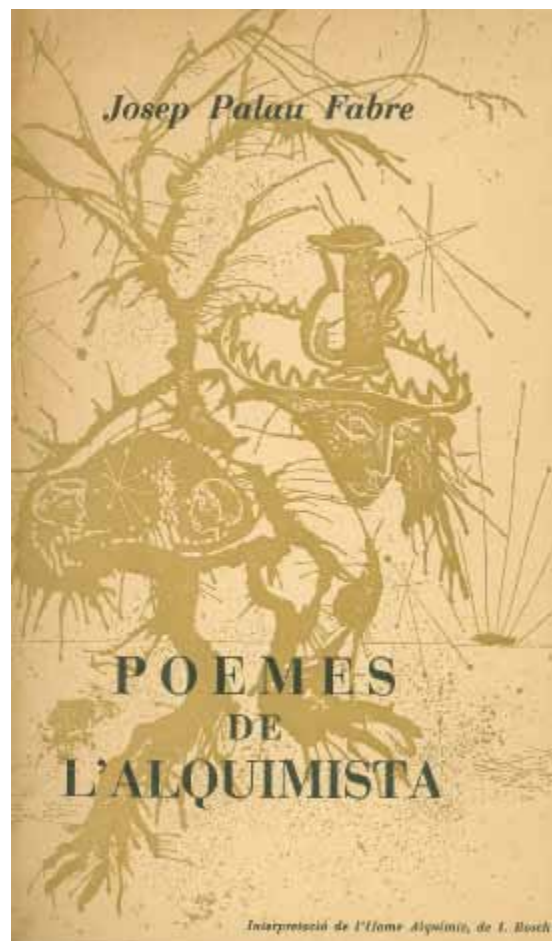
6 J. PALAU I FABRE, *Poemes de l'Alquimista*. Barcelona, Proa, 1991 (6a ed.), p. 13 [Barcelona, Proa, 1952].

7 ID., *El mirall embruixat*, dins ID., *Obra literària completa II, op. cit.*, p. 155-249.

8 ID., «Pensar Maragall», *op. cit.* p. 733.

Observi's que el punt de bifurcació essencial, allí on Maragall abandona la trama prevista per Goethe, és quan Ulisses es declara solter a Nausica; tota l'acció decorre, a partir d'aquí, diferentment. Maragall no pot concebre ni acceptar un Ulisses negant o dissimulant la seva unió, traint Penèlope ni que sigui momentàniament.⁹

Palau aplica el mateix patró analític al poema «Soleiada». El considera un poema «francament heterodox. Quan Maragall degué adonar-se'n, el poema ja estava fet».¹⁰ Obeint la força de la paraula viva, del fort anhel d'expressió sincera, ja no podia esmenar el que el poema explica. Palau diu que, en aquest sentit, Maragall va intentar «rectificar-se interiorment», com així ho indiquen les seves obres posteriors, i exclama: «¿Per què Maragall, en lloc de creure aquella veu que li ve de dins, la supedita a la veu de l'Església? [...] És aquí, al nostre entendre, on s'atura Maragall, on es priva del millor d'ell mateix i de volar més alt, on ens priva del que teníem dret a esperar-ne».



Coberta de l'edició de La Sirena (1952) dels *Poemes de l'Alquimista* de Josep Palau i Fabre

9 *Ibid.*, p. 732.

10 J. PALAU I FABRE, «Pensar Maragall», *op. cit.* p. 733. També les citacions que hi ha a continuació.



2. De la paraula viva a la paraula vivent: l'exemple dels cants espirituals

Josep Palau i Fabre es proposa fer el pas que diu que Maragall no va atrevir-se a fer; es pot veure com el fa, per exemple, al seu poema «Cant espiritual» (1950). Més amunt hem dit que un dels principis generadors de l'obra de Palau és la teoria de la «desintegració del jo»; aquest concepte va estretament relacionat amb el principi del «mimetisme»: l'afany d'identificar-se fins a les darreres conseqüències amb allò que es vol comprendre, fins a quasi esdevenir allò mateix que es vol comprendre. Es tracta d'un mecanisme de base clarament cristiana (l'amor al proïsme), entenent aquí el cristianisme des del punt de vista cultural, vivencial, no des del punt de vista de la fe: «és per empelt cristià que ha actuat en mi aquesta força. [...] La comprensió més profunda no és racional sinó afectiva, o potser orgànica».¹¹ Palau i Fabre se sent profundament interpel·lat pel «Cant espiritual» de Joan Maragall: el llegeix, el rellegeix, se'l fa íntimament seu. Tanmateix, el seu agnosticisme no li permet identificar-se completament amb els interrogants que Maragall adreça a Déu perquè Palau és un home que ha trencat la seva relació amb la divinitat. De fet, un dels aspectes que més l'atrau del poema maragallià és quan l'autor s'atreveix a posar en un segon pla d'importància la vida més enllà de la mort, cosa que per a un cristià catòlic té un punt de provocació heterodoxa, perquè prioritza el sentiment sincer al dogma:

¿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. (v 7-11)¹²

En el seu poema, doncs, Palau fa el pas que Maragall no ha volgut o no ha pogut fer del tot, i el fa mitjançant una formidable paradoxa agnòstica: adreçar-se a aquell que no pot creure que existeixi.

El «Cant espiritual» de Josep Palau i Fabre parteix clarament del «Cant espiritual» de Joan Maragall. Palau adopta la mateixa forma per a la confecció del poema: «el cant espiritual prototípic és un monòleg dramàtic en primera persona del singular, adreçat directament, d'una manera formal o informal, al Creador o al Crist, o bé a tots dos, de to greu i d'una gran sinceritat i autenticitat, animat en el fons per una disputa o un dilema i formulat a través d'un text poeticolíric únic, de gran intensitat emotiva».¹³

11 ID., *Poemes de l'Alquimista*, op. cit. p. 200.

12 J. MARAGALL, *Poesia completa*, edició de Glòria Casals i Lluís Quintana, Barcelona, Eds. 62, 2010, p. 289-291. Totes les citacions del «Cant espiritual» d'aquest autor provenen d'aquesta edició. El poema maragallià ha donat lloc a un seguit de lectures, comentaris i interpretacions que n'han analitzat l'aspecte religiós. Entre les darreres, vg. Ignasi MORETA, *No et facis posar cendra*, Barcelona, Fragmenta, 2010, p. 417-431; Pere MARAGALL, «El "Cant espiritual". ¿Summa final o llindar d'un nou camí?»; Oriol PONSATÍ-MURLÀ, «Encara sobre el "Cant espiritual". I sobre la polemologia historiogràfica, Ferrater Mora, la impossibilitat i la utopia», dins *Joan Maragall, poesia i pensament*, edició de Josep-Maria Terricabras, Girona, Documenta Universitària, 2011, p. 15-27 i p. 29-36; i Josep Maria JAUMÀ, «Lectures del "Cant espiritual" de Joan Maragall», dins *Les idees religioses de Joan Maragall*, coordinació de Pere Lluís Font, Barcelona, Cruïlla, p. 145-161.

13 D. Sam ABRAMS, *Cants espirituals catalans*, (*Quaderns de la Fundació Maragall*, núm. 57), Barcelona, Claret, 2001, p. 46. Al capítol d'aquest estudi en què s'analitza el «Cant espiritual» de Josep Palau i Fabre (p. 23-26), Sam Abrams atribueix un paper preponderant al «Cant espiritual» d'Ausiàs March com a referent directe del de Palau; a parer meu, equilibrar aquest paper preponderant entre el poema d'Ausiàs March i el de Joan Maragall, com a models del poema palaufabrià, en permet una comprensió més completa.

Maragall interpel·la de manera directa a Déu amb gran respecte, usant el tractament de «vós» i la denominació de «Senyor»:

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?

(v. 1-3)

Palau interpel·la també de manera directa a Déu i també amb respecte (usa la mateixa denominació de «Senyor» que ha usat Maragall), però fa un significatiu pas més i el tracta de «tu»:

No crec en tu, Senyor, però tinc tanta necessitat de creure en tu, que sovint parlo i
t'imploro com si existissis.¹⁴

Igual que al text de Maragall, doncs, Déu és al poema de Palau un interlocutor mut a qui es planteja un problema transcendent, per a la resolució del qual és l'únic que té la clau. La qüestió que Maragall formula té a veure amb la impossibilitat de capir la vida més enllà de la mort; la qüestió que Palau presenta té a veure amb la impossibilitat de capir l'existència de Déu. Ambdós poemes es basen en una fretura que només Déu pot dirimir: per a Maragall, perquè la vida terrenal no pot ser ja una participació de la vida eterna; per a Palau, com que no creu en l'existència de Déu, aquesta mateixa no creença li produeix tant de dolor.

Maragall respecta l'ús del decasíl·lab i de la rima, però ho fa sense que això li encotilli la fluïdesa del discurs (usa decasíl·labs 4+6, 5+5...; i combina la rima consonant amb l'assonant). Palau es veu impel·lit a fer el pas següent: elabora un poema en prosa. La distribució estròfica d'ambdós poemes presenta una relació interessant. Maragall distribueix el seu text en cinc estrofes, de nombre creixent de versos; i és sabut que els cinc darrers (v. 41-45) de la llarga darrera estrofa del poema van ser escrits amb certa posterioritat a la resta del poema;¹⁵ aquests cinc últims versos presenten una argumentació de represa i conclusió, i podrien constituir perfectament una unitat estròfica independent (que aleshores seria la sisena del poema). Palau fa una distribució estròfica paral·lela, i sembla que hagi tingut en compte aquesta darrera característica interna i de gestació del text maragallà: el seu poema consta de sis estrofes, que també mantenen a grans trets una estructura creixent; a més, la darrera té també una clara estructura de represa temàtica i conclusió.

14 J. PALAU I FABRE, *Poemes de l'Alquimista*, op. cit. p. 182. Totes les citacions del «Cant espiritual» d'aquest autor provenen d'aquesta edició.

15 D. S. ABRAMS, *Llegir Maragall, ara*. Barcelona, Proa, 2010, p. 447. Abrams segueix la datació establerta per Glòria CASALS, «Seqüències: gènesi, estructura i recepció», dins J. MARAGALL, *Poesia. Edició crítica*, a cura de G. Casals, Barcelona, La Magrana, p. 715-731. La primera anàlisi «genètica» amb una datació de les parts remunta a l'estudi d'Eduard VALENTÍ I FIORI, «La gènesi del "Cant Espiritual" de Maragall» (1962), dins ID., *Els clàssics i la literatura catalana moderna*, Barcelona, Curial, 1973, p. 188-240 (esp., p. 99-101).



En relació encara amb la distribució estròfica, el «Cant» de Palau i Fabre presenta un detall que permet veure fins a quin punt té com a referent (conscient o no, en aquest cas) el poema de Maragall: es tracta de l'ús vocatiu del mot «Senyor». En el poema de Palau apareix en totes les estrofes menys a la tercera: és un ús exactament igual al que fa Maragall en el seu poema.

Maragall acaba el seu «Cant» fent un moviment de primera persona («ja ho sé», «tot lo que veig») a segona persona («obriu-me'n»):

Ja ho sé que sou, Senyor; pro on sou, ¿qui ho sap?

Tot lo que veig se vos assembla en mi...

(v. 38-39)

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.

(v. 41-44)

Un moviment idèntic al que fa Palau: una penúltima estrofa en què es focalitza la primera persona («no puc donar-te») i una última estrofa en què es focalitza la segona persona («treu-me», «fes-me»):

No crec en tu, Senyor, però si ets, no puc donar-te el millor de mi si no és així: sinó dient-te que no crec en tu.

(Fragment de la penúltima estrofa)

No crec en tu, Senyor, però si ets, treu-me d'aquest engany d'una vegada; fes-me veure ben bé la teva cara!

(Fragment de l'última estrofa)

A més, la petició palaufabriana expressada a la frase «fes-me veure ben bé la teva cara» em sembla que té un substrat directe en el vers maragallià «per contemplar la vostra faç immensa». Palau aplica al poema de Maragall el concepte del «mimetisme», explicat més amunt, fins a identificar-s'hi; però no es tracta simplement de fer-ne una imitació o una versió, sinó que es tracta d'eixamplar el poema de Maragall, de portar-lo més enllà. No correspon a Maragall atrevir-se a formalitzar una pregunta sobre la possible inexistència de Déu, però Palau intueix darrere les decisions argumentals preses a *Nausica*, darrere l'heterodòxia de «Soleiada», darrere les preguntes del «Cant espiritual», una possible dimensió actualitzada dels problemes plantejats i n'assumeix la continuïtat.

4. Conclusions

Josep Palau i Fabre se sent impressionat per l'autenticitat de la sensibilitat i del pensament desenvolupats per Joan Maragall tot al llarg de la seva obra, i especialment per la sinceritat amb què es va lliurar al conreu de la paraula viva. Tanmateix, Palau s'adona també de les limitacions viscudes per Maragall en aquest sentit; empès per una banda per la impressió profunda de la lectura, i empès alhora per una altra banda per la consciència de les limitacions o contradiccions explicades, es proposa portar la pràctica de la paraula viva a un possible estadi següent. Em sembla significatiu el gust pel mot «vivent». Al diccionari, «viu» és allò que no és mort; «vivent», és allò que té vida. Subtil diferència, però fonamental per a Palau. Podem recordar aquí, com a primer exemple, el títol del seu primer volum de la magna tetralogia en què estudia l'obra de Pablo Picasso: *Picasso vivent*.¹⁶ I com a segon exemple, l'assaig titulat justament «La paraula viva» (1952), que acaba així:

Tal paraula de tal escriptor situada en tal vers o en tal paràgraf és diferent de la mateixa paraula del mateix escriptor situada en un altre vers o en un altre paràgraf. No és mai la mateixa, encara que la nostra tosquedat es vesteixi amb la mateixa roba. Les paraules són úniques i serveixen una sola vegada: són éssers vivents.¹⁷

Josep Palau i Fabre considera que la millor manera d'assumir el llegat maragallià de la paraula viva és considerar-la una paraula *vivent*, i treballar el llegat en aquest sentit. Aquesta és la seva proposta per als poetes futurs, per als poetes d'avui.

Rebut el 4 de setembre de 2014
Acceptat el 2 d'octubre de 2014

16 J. PALAU I FABRE, *Picasso vivent (1881-1907)*. Barcelona, Polígrafa, 1981.

17 ID., «La paraula viva», dins ID. *Obra literària completa II, op. cit.*, p. 565.



PERE ROSSELLÓ BOVER

Universitat de les Illes Balears

JOAN MARAGALL EN LA POESIA MALLORQUINA DE LA POSTGUERRA

Resum:

Aquest article analitza el ressò de la poesia de Joan Maragall entre els autors mallorquins de la postguerra. Tot i que el mestratge de Miquel Costa i Llobera i de Joan Alcover sobre els poetes de l'Escola Mallorquina va deixar en un segon pla l'obra de Joan Maragall, les generacions més joves de la postguerra mostraren un major interès pel poeta barceloní. Així, l'any 1960 es va commemorar a Mallorca el centenari del naixement amb diversos actes i publicacions. Però és sobretot en l'obra de Blai Bonet on es palesa un influx més declarat i evident de la poesia de Joan Maragall.

Paraules clau: poesia — Escola Mallorquina — poetes insulars de postguerra — Joan Maragall — Blai Bonet

Abstract:

This paper analyzes the echoes of Joan Maragall's poetry among Majorcan authors of the post-war period. Even though the guidance by Miquel Costa i Llobera and Joan Alcover on the poets of the Majorcan School left the work of Joan Maragall in the background, younger generations of the post-war period expressed more interest in the poet from Barcelona. So, in 1960 the centenary of Maragall's birth was commemorated in Majorca through several publications and events. But it is mainly in the work by Blai Bonet where is more clear the declarative and evident influence of the Maragall's poetry.

Key words: poetry — Majorcan School — island poets of post-war period — Joan Maragall — Blai Bonet

Maragall, l'Escola Mallorquina i els poetes insulars de postguerra

El pes de la poesia de Miquel Costa i Llobera i de Joan Alcover sobre els autors de l'Escola Mallorquina era tan gran que va deixar en un segon pla la presència de Joan Maragall que, tot i ser considerat un dels grans escriptors catalans, no tenia sobre els poetes de l'illa una influència decisiva. En tot cas, tan sols podríem trobar-hi alguns ressos puntuals i aïllats. A més, el propòsit de perfecció formal i de contenció emocional que practicava l'Escola Mallorquina era un impediment important perquè la poesia de Joan Maragall arrelàs a les Illes. L'espontaneisme el situava al costat oposat dels pressupòsits estètics que seguia l'Escola Mallorquina, que també evitava l'expressió passional a canvi d'un cert sentimentalisme, sovint cursi i estantís. Això no obstant, Maragall és un dels grans representants de la literatura catalana del segle XX i, per aquest motiu, no podia ser deixat totalment de costat per aquests poetes.

La generació poètica de la postguerra, amb un propòsit de trencament amb els seus predecessors, als anys cinquanta havia trobat el seu model en la poesia castellana de la Generació del 27, la qual cosa en bona mesura l'apartava de la tradició catalana. Ara bé, la recerca d'una poesia més comunicativa, que transmetés els sentiments del poeta als lectors, era un objectiu que els podia acostar a Maragall. Tot seguint el model del 27 castellà, els poetes mallorquins de postguerra apostaren per una poesia metafòrica, que defugia el llenguatge purament lògic i descriptiu, amb una finalitat essencialment comunicativa. Es tractava de transmetre al lector les sensacions i els sentiments que el poeta experimenta. I és en aquest sentit que podem trobar alguna coincidència amb la teoria de la paraula viva de Maragall. Així, en una entrevista de 1953, Blai Bonet responia a la pregunta sobre quin era per a ell l'element essencial en la poesia amb aquests mots: «La emoción comunicativa cuando es producida por el ritmo profundo en la palabra, la emoción de la palabra en el tiempo, como dirían Machado, Maragall y Novalis».¹ Aquesta idea esdevé el nucli central d'un article de Blai Bonet, «Poesía: alumbramiento», on explica en què consisteix aquesta il·luminació, de la qual troba precedents en els místics i en els romàntics europeus, a més del 27 castellà. Una de les idees bàsiques que hi exposa és la necessitat de fer una poesia sincera, una poesia de la veritat, que sigui clarificadora: perquè, per a ell, la poesia ha d'il·luminar «la verdad desnuda de cada uno [...] sin engañar nunca con sonido falso; que no fuera de hombres falsear con sus hermanos».² Per al poeta de Santanyí la veritat és el primer element imprescindible perquè el poeta pugui comunicar els seus sentiments als lectors. I entre els models que cita d'aquesta poesia que du a l'èxtasi pel camí de la veritat i de la simplicitat hi ha el «Cant espiritual» de Joan Maragall, a més d'exemples de Sant Joan de la Creu, Antonio Machado, Joan Alcover, Keats i Bécquer. En altres articles defensarà la poesia metafòrica com a camí per arribar a aquesta comunicació del sentiment, que, al capdavall, és el mateix objectiu que guiava Joan Maragall en la teoria de la paraula viva.

1960: la commemoració del centenari

Una de les fites de la presència de Joan Maragall en les lletres mallorquines és la commemoració, l'any 1960, del centenari del naixement del poeta barceloní. El *Diario de Mallorca*, dia 19 de maig, dona notícia de la celebració a Barcelona del centenari de Joan Maragall, un homenatge que coincideix amb la commemoració d'una altra efemèride semblant: el quarantè aniversari de la mort de Miquel dels Sants Oliver. Poc després treu a la llum l'article d'Octavi Saltor, «Ecos mallorquines en la obra de Maragall»,³ en què el crític català subratlla la relació personal entre el poeta barceloní i Miquel dels Sants Oliver, així com amb Joan Alcover i Miquel Costa i Llobera. El diari palmesà, tres dies més tard, també dona la notícia de la propera edició de les *Obres Completes* de Maragall.⁴

1 Rafael FERRER MASSANET, «García Lorca me descubrió un mundo poético pero no el suyo, sino el mío» [retall d'una entrevista a Blai Bonet publicada a la premsa, conservat a l'Arxiu Vidal Alcover, datat el gener de 1953].

2 Blai BONET, «Poesía: alumbramiento», *La Almudaina*, 19 de novembre de 1950.

3 Octavi SALTOR, «Ecos mallorquines en la obra de Maragall», *Diario de Mallorca*, 26 de maig de 1960.

4 *Diario de Mallorca*, 29 de maig de 1960.



El centenari també fou commemorat a Palma per la Secció Literària Joan Alcover del Círculo Mallorquín, de la qual aleshores Josep M. Llompart era el secretari, i pel Club Barcelona.⁵ Altre cop Saltor fou l'encarregat de llegir dues conferències: una, al Círculo Mallorquín, sobre «Maragall i el seu missatge en 1900», en què explicava l'abast i la transcendència del poeta en el seu moment; i l'altra, al Club Barcelona, que es titulava «Maragall com a ciutadà». En el marc d'aquest segon parlament també varen intervenir Josep M. Llompart, que va comentar «La vaca cega», i Guillem Colom, que va recitar el poema «La sardana».⁶

El mes d'octubre Octavi Saltor publica un altre article sobre Joan Maragall, al *Diario de Mallorca*, en què torna a reivindicar l'escriptor barceloní i parla dels actes d'homenatge que li han dedicat a Barcelona;⁷ el *Diario de Mallorca* ressenya la conferència de Saltor a l'Acadèmia de Jurisprudència de Barcelona sobre «Ciència jurídica en l'obra poètica maragalliana»;⁸ i la relació de Maragall amb el món del dret és tractada també per Miquel Gayà en un article en què apunta com l'«Oda a Espanya» reflecteix les seves idees polítiques i lingüístiques.⁹

El quinzenal *Santanyí* dedica a Joan Maragall un número extraordinari, que apareix el mes d'octubre. Ja uns mesos abans, amb motiu del 23 d'abril, el *Santanyí* havia reproduït en la primera pàgina el poema «La diada de Sant Jordi».¹⁰ En el número d'octubre, publica poemes del poeta barceloní en una «Mínima antologia de Juan Maragall» i diversos articles sobre la seva obra. Els escriptors mallorquins que hi col·laboren són Bernat Vidal i Tomàs, Jaume Vidal Alcover i Miquel Pons Bonet, tal com ho explica Isabel Vidal Munar:

L'any 1960, amb motiu de complir-se el centenari del naixement de Joan Maragall, el *Santanyí* li va dedicar un número extraordinari. Tota la primera plana, presidida per un dibuix del poeta original de P. L. Fornés acompanyat de fragments d'«Excelsior», de «Cant espiritual» i de «Vistes al Mar, III», era un mosaic de poemes i de textos dedicats al poeta modernista. S'hi va reproduir també el perfil de Maragall de Carles Riba en llengua catalana, i fragments d'obres d'Azorín, Pío Baroja i Miguel de Unamuno, en llengua castellana, referits al poeta. L'article de Bernat Vidal, que era el coordinador del número, titulat «El poeta y nosotros», fa una presentació de la poesia de Maragall lligada a la seva personalitat humana i convida els lectors a llegir la seva obra. Jaume Vidal va escriure expressament «Maragall en aforismos», Miquel Pons «Mi encuentro con Maragall» i Octavi Saltor, membre de la Comissió d'Homenatge a Joan Maragall a Barcelona, «En torno a un tema de Maragall».

5 Josep M. Llompart s'hi refereix amb aquests mots una mica críptics: «[...] actes commemoratius del centenari d'un gran poeta –aquest centenari que tan inesperades repercussions ha tingut a Barcelona (el lector sap a què em referesc)– dignament celebrats a la Secció Joan Alcover i al Club Barcelona»; vg. Josep M. LLOMPART, «Crònica de Mallorca», *Cap d'any. Raixa*. 1961, Mallorca, Moll, 1960, p. 57.

6 Vg. *Diario de Mallorca*, 31 de maig de 1960 i 1 de juny de 1960.

7 O. SALTOR, «Aleluya para Juan Maragall», *Diario de Mallorca*, 15 d'octubre de 1960.

8 *Diario de Mallorca*, 16 d'octubre de 1960.

9 Miquel GAYÀ, «Maragall jurista y poeta», *Diario de Mallorca*, 1 de desembre de 1960.

10 J. MARAGALL, «La diada de Sant Jordi», *Santanyí*, núm. 61, 23 d'abril de 1960, p. 1.

Cal dir que aquest número, en sortir al carrer, es va esgotar immediatament. D'altra banda, Ràdio Felanitx va dicar un programa al poeta a partir d'aquest especial.¹¹



Santanyí, núm. 73, 8 d'octubre de 1960, p. 1. Fotografia: Arxiu Municipal de Santanyí

Bernat Vidal i Tomàs, que exercia el mestratge estètic sobre el grup poètic mallorquí dels anys cinquanta, era sens dubte l'artífex d'aquell número del *Santanyí*, una publicació local que destacava per un contingut cultural i literari molt alt i de primer ordre. El «Perfil de Maragall» de Carles Riba és un

11 Isabel VIDAL MUNAR, *Bernat Vidal i Tomàs i el «Santanyí»*, treball fi de màster (Màster Universitari en Llengua i Literatura Catalanes: oralitat i escriptura), Universitat de les Illes Balears [en preparació].



fragment extret de l'article «Per què he votat Joan Maragall».¹² En una columna de la primera pàgina es reproduïxen altres retrats de l'autor de «L'oda infinita» fets pels escriptors en llengua castellana Azorín, Pío Baroja i Miguel de Unamuno.¹³ En canvi, el text d'Octavi Saltor, titulat «Entorno a un tema de Maragall», que apareix a la pàgina 4, és totalment inèdit i ha estat escrit expressament per a la publicació mallorquina, tal com en deixa constància una nota de la redacció –després d'explicar qui és l'autor i de qualificar-lo de «Cónsul de los mallorquines en Barcelona»– que fa constar: «Exclusivo para Santanyí».

Quant als autors mallorquins, cal destacar en primer lloc l'article de Bernat Vidal i Tomàs, titulat «El poeta y nosotros». Vidal i Tomàs comença subratllant el caràcter humà de Maragall i de la seva poesia, per passar tot seguit a emmarcar-lo en el context de la generació del 98. Subratlla la claredat i el llenguatge viu i real, proper al parlar popular, que Maragall va usar per comunicar els sentiments als lectors. Vidal i Tomàs acaba lligant aquest tarannà popular del poeta barceloní amb el quinzenal local i amb el poble de Santanyí: «Estas hojas pueblerinas, de un pueblo y para el pueblo, sean hoy el homenaje de un grupo de amigos de Maragall y una amistosa llamada para que todos lean la obra de un poeta que amaba el pueblo como pocos lo han querido».¹⁴ Al costat d'aquest article, apareix «Maragall en aforismes» de Jaume Vidal Alcover. Es tracta d'un conjunt de deu idees, en general molt subjectives, de l'escriptor manacorí originades a partir de la lectura de l'autor homenatjat. No podem deixar de reproduir, pel fet de ser molt representativa de la distància estètica que separava Maragall de la tradició lírica insular, la frase que diu: «En Maragall hi ha una bona part del mal gust que li falta a l'Escola Mallorquina».¹⁵

Finalment, el tercer article d'autor mallorquí és «Mi encuentro con Maragall», de Miquel Pons Bonet,¹⁶ escriptor i professor, nat al poble veí de s'Alqueria Blanca. Miquel Pons narra com va conèixer l'obra de Maragall: primer, durant els estudis de batxillerat al col·legi de Monti-Sion de Palma, gràcies al mestratge del P. Miquel Batllori; després, durant els estudis a la Universitat de Barcelona, de la mà d'una companya, que esdevindria cantant d'òpera, la qual li recitava el poema «La sardana» en el bar de la facultat; més tard, en complir el servei militar, amb l'aleshores «company d'armes» Joaquim Molas; i, finalment, gràcies a un exemplar de la *Poesia completa* de Joan Maragall que li havia deixat Blai Bonet.

12 Es tracta d'algunes de les primeres frases del parlament de 1950 que Carles Riba utilitzà posteriorment, amb el títol «Maragall, home representatiu», per al pròleg de l'*Antologia poètica* de l'Editorial Selecta. Riba l'incorpora al recull de crítica *...Més els poemes* de 1957; vg. Carles RIBA, *Obres Completes*, vol. 3, *Crítica/2*, Barcelona, Eds. 62, 1986, p. 211-218.

13 Els breus retrats d'aquests tres escriptors apareixen sota el títol d'«En castellano», *Santanyí*, núm. 73, 8 d'octubre de 1960, p. 1.

14 Bernat VIDAL I TOMÀS, «El poeta y nosotros», *Santanyí*, núm. 73, 8 d'octubre de 1960, p. 1.

15 Jaume VIDAL ALCOVER, «Maragall en aforismes», *Santanyí*, núm. 73, 8 d'octubre de 1960, p. 1.

16 Miquel PONS BONET, «Mi encuentro con Maragall», *Santanyí*, núm. 73, 8 d'octubre de 1960, p. 1 i 4.

Blai Bonet i Joan Maragall

D'entre els poetes mallorquins dels anys cinquanta, Blai Bonet és el que palesa una major influència de la poesia de Joan Maragall. Aquest influx és ben reconegut pel poeta santanyiner en moltes de les entrevistes que li feren amb motiu de l'aparició dels seus primers llibres, sobretot després d'haver obtingut el premi Óssa Menor amb *Cant espiritual* l'any 1952. Per exemple, en una entrevista a la revista *Dabo*, Bonet reconeixia la influència de Joan Maragall, Joan Salvat-Papasseit i Rafael Alberti.¹⁷ A aquests noms, en altres intervius, afegirà els de Federico García Lorca, Antonio Machado, Sant Joan de la Creu, Keats, Rilke, Miguel Hernández, Virgili, Quevedo, Walt Whitman, etc.¹⁸

Com ja hem dit abans, hi ha un cert lligam entre la teoria poètica que Bonet maneja en aquests anys, fruit de la lectura del 27 sobretot, i la teoria de la paraula viva;¹⁹ però, a més, aquest ressò es pot observar clarament en una sèrie de poemes seus. Ja a *Quatre poemes de Setmana Santa* (1950) trobam que «Pasqua nova» és encapçalat per una citació de Maragall, que procedeix d'un article titulat «Alegría de Pascua».²⁰ Tanmateix, els *Quatre poemes de Setmana Santa* són poc maragallians, excepte en un aspecte: la idea d'escriure poemes sobre un moment de calendari enllaça amb la del «Tríptic de l'any» inclòs dins *Poesies* (1895). Probablement, Blai Bonet en aquests anys ja havia llegit Maragall gràcies a Vidal i Tomàs, que aleshores era el seu guia i mentor literari. Sabem, també, que el grup dels Amics de les Lletres, en la visita que li feren a Santanyí el 2 de setembre de 1951, li regalaren un exemplar de l'obra poètica de Joan Maragall,²¹ que és el mateix volum que després deixà prestat a Miquel Pons, el qual ja s'adonà de la relació entre alguns poemes de Bonet i Maragall:

Poco después cayó en mis manos *Poesies*. Me lo prestó Blai Bonet. El libro había servido de piedra fundamental de la amistad entre «Els Amics de les Lletres» y el poeta de Santanyí. En sus hojas blancas se leían las firmas de los poetas y de los amigos. Mucho tiempo dediqué a la lectura del libro y en el mismo encontré coincidencias con los poemas de Blai y con otro poeta tan querido para mi como es Antonio Machado.²²

Al poemari següent, *Entre el coral i l'espiga* (1952), Maragall és clarament el model d'una de les composicions de Bonet: «La vaca morta». Les semblances amb «La vaca cega» són més que evidents, tant pel que fa a l'elecció del motiu com al to rítmic de la peça. Com Maragall, Bonet també parteix d'un mo-

17 «Nuestros poetas. Blai Bonet», *Dabo*, núm. 5, («Suplement literari», núm. 2), s. d. [1952?].

18 Vg., a més dels ja esmentats, els treballs següents: Guillermo SUREDA MOLINA, [entrevista], *Diario de Mallorca*, 27 de febrer de 1955 i ID., «Blai Bonet, poeta y novelista. El hombre y su obra», *Diario de Mallorca*, 2 de gener de 1958. Aquests articles, i els ja citats, són reproduïts per Margalida PONS, *Els poetes insulars de postguerra. Quatre veus del grup dels anys cinquanta*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 1993.

19 Margalida Pons relaciona la poètica que inspira el *Cant espiritual* bonetià amb Maragall, tot subratllant-ne Goethe com a denominador comú: «La seva poètica en el punt en què crea *Cant espiritual* sembla apresada de Joan Maragall, amb qui l'uneix l'admiració per Goethe»; vg. M. PONS, *Poesia insular de postguerra: quatre veus dels anys cinquanta*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998, p. 462.

20 J. MARAGALL, «Alegría de Pascua» *Diario de Barcelona*, 16 d'abril de 1906. L'article es va recollir després a ID., *Tria*, Girona, Carles Dalmau, 1909 i fou reeditat per la revista *Catalunya social*, núm. 51, 15 d'abril de 1922, p. 3-4. Ha estat recollit a J. MARAGALL, *Obres Completes*, vol. II, Barcelona, Selecta, 1981, p. 304-306 (però Bonet usa una versió en català). També figura al volum d'Anna Maria BLASCO BARDAS, *Joan Maragall i les festes religioses*, (Quaderns de la Fundació Maragall, núm. 25), Barcelona, 1994, p. 41-43.

21 Vg. PERE ROSSELLÓ BOVER, «Les Cròniques dels Aplecs dels Amics de les Lletres», *Randa*, núm. 73, 2014, p. 163-184.

22 M. PONS BONET, «Mi encuentro con Maragall», *op. cit.*, p. 4.



tiu patètic lligat a un animal –una vaca, també–, el cos mort del qual és portat al poble en un carro. Però els ulls de la bèstia encara conserven la visió del paisatge que havia observat en vida. La reiteració del motiu de la ceguesa en el poema model aquí és transformat en el de la mort, a partir de la repetició de la frase «És morta», uns cops en sentit interrogatiu i d'altres en afirmatiu. D'aquesta manera, Bonet intensifica el dramatisme de l'escena, però d'una manera força menys hàbil i menys melodiosa que Maragall.

Tant a *Entre el coral i l'espiga* com als poemaris següents, hi ha una constant presència del mar i del paisatge, el tractament dels quals no és exclusivament descriptiu sinó que persegueix transmetre l'emotivitat. I en Maragall hi ha també sovint mar i muntanya, presentats sempre des d'un punt de vista impressionista i subjectiu. No vull dir amb això que el tractament del paisatge en la poesia de Blai Bonet procedeixi de Joan Maragall, però sí que el santanyiner, quan transmet una visió de l'entorn natural, és molt més proper al poeta barceloní que no als seus conterrànics de l'Escola Mallorquina.

Però és a *Cant espiritual* (1953), el llibre següent de Blai Bonet, on trobam uns majors i més profunds paral·lelismes amb Maragall. El títol del poemari coincideix amb el d'un dels poemes cabdals de l'autor de *Seqüències*. Tanmateix, hi ha molt més que una coincidència de títol, que Bonet potser deu més a altres poetes, com Sant Joan de la Creu, que a Joan Maragall. Bonet coincideix amb el barceloní en la recerca d'una espiritualitat que ajunta el món present amb el del més enllà. Margalida Pons ho ha explicat amb aquests mots, tot lligant-ho ja amb la primera presència maragalliana que hem trobat a la poesia bonetiana:

I la citació de Maragall que encapçala el poema «Pasqua nova» no fa sinó indicar la cerca d'una tradició, d'una via –que es confirmarà en *Cant espiritual*–, menys espectacular que la de la generació del 27, però també més perdurable i profunda, per portar a solc una inquietud religiosa que la litúrgia no satisfà perquè instaura una separació radical entre el món diví i l'humà. Precisament una de les idees clau del «Cant espiritual» de Maragall és que la vida terrena no és diferent de la celestial. Per això Maragall troba el món tan formós; per això es demana què més pot trobar en una altra vida; per això tem tant la mort; per això no vol tancar els ulls cercant *una altra cosa*. Aquesta serà també una de les aspiracions de Blai Bonet, que els *Quatre poemes...* apunten i els llibres posteriors desenvoluparan: pellucar espurnes del sagrat en les solades del quotidià.²³

Com ha apuntat Sam Abrams, el *Cant espiritual* de Blai Bonet és tot un llibre, en el qual no hi ha ni un sol poema que es tituli precisament «Cant espiritual».²⁴ Per al poeta i crític nord-americà, Bonet és un rupturista i, en aquest sentit, s'ha d'allunyar dels models de què parteix. Per aquest motiu, tot i les citacions i les referències a diverses peces maragallianes que trobam al llibre de Bonet, Abrams acaba

23 M. PONS, «La mossegada del dolor», dins B. BONET, *El color*, Consell de Mallorca, 2007, p. 32.

24 «Respecte a Maragall i Palau i Fabre com a seguidors de March, la publicació de *Cant espiritual* de Blai Bonet va representar un punt de partença totalment nou, perquè no es tractava d'una sola composició poètica, sinó de tot un llibre, de tot un poemari. Dit amb precisió: no hi ha cap poema del llibre que dugui per títol «Cant espiritual» o el que pugui ser considerat, a la llum de la tradició, un cant espiritual. De fet, el que passa és que March i Maragall planegen sobre una part del llibre, afectant alguns dels seus poemes i, com a conseqüència, l'atmosfera general del recull»; vg. Sam ABRAMS, *Cants espirituals catalans*, (*Quaderns de la Fundació Joan Maragall*, núm. 57), Barcelona, Claret, 2001, p. 27-28.

deduint que «la presència de Maragall planeja d'una manera més general i difuminada sobre la resta del llibre en la forma d'un clima profundament líric, generat per un contacte amorós, sensorial, sensual i admiratiu amb [el] món de la natura al voltant del poeta». Així, la relació entre el poemari de Blai Bonet i els cants espirituals de Joan Maragall i, també, d'Ausiàs March «és més aviat tènue i de caràcter general, una qüestió d'orientació general, o de clima, o d'atmosfera».²⁵

Encara que per aquest camí potser podríem trobar més paral·lelismes en altres poemes de Bonet, on la idea del «Cant espiritual» maragallià es fa més evident és a la peça titulada precisament «Càntic». Aquí apareixen tant les visions de l'anhel d'una vida al més enllà que sigui continuïtat de la present a la terra i, també, d'una síntesi entre el diví i l'humà: «Per això sou, Senyor, / tan nostre i tan humà, / i aquest món és tan clar / perquè essent etern Vós, habitau en el temps». Blai Bonet, com Joan Maragall, no pot concebre una vida espiritual dissociada del terrenal. La bellesa del món fa que la bellesa únicament espiritual resulti incomprendible als ulls humans.

El poema «Els morats, els verds i els peus de l'Amat», també de *Càntic espiritual*, és presentat com un homenatge a Joan Maragall. Cada una de les tres peces que formen aquest poema és encapçalada per una citació del poeta barceloní: la primera procedeix del primer vers de la segona estrofa de «Vistes al mar» d'*Enllà* («Degué ser un dia així que el bon Jesús / caminà sobre el mar»); la segona («La missa matinal / la diuen allà dalt / amb les portes obertes») és la segona estrofa d'«El mal caçador», de *Visions & Cants*; i la tercera («I la muntanya santa resplendia / d'un encès morat...») pertany al poema titulat «El cim», no recollit en cap llibre i datat el 1910. El poema no ens parla de Maragall, sinó que presenta una visió sensual i acolorida d'alguns episodis de l'Evangeli. Bonet altre cop ajunta l'espiritual amb el terrenal i, mitjançant les citacions i la dedicatòria, dona a entendre la coincidència d'aquesta síntesi amb el pensament maragallià.

El maragallanisme de *Càntic espiritual* ja fou advertit en el seu moment. Les relacions entre aquest llibre i els versos de Maragall no passaren desapercibudes a estudiosos com Pere Bohigas o Antoni Comas.²⁶ Jaume Vidal Alcover a les pàgines de la miscel·lània *Raixa* remarcava la presència del barceloní en el tercer poemari de Blai Bonet. A més, vinculava el ressò de Maragall amb l'actitud de rebuig del cultiu de la forma i dels aspectes purament literaris que el poeta de Santanyí manifestava sovint:

Ell la té, la bellesa, indiscutiblement. Però es nega a l'obsequi de les virtuts accessòries. Ha dit –en una intervist publicada a un diari de Ciutat de Mallorca– que desprecia l'artista: és a dir, el que domina el *métier*, l'ofici, l'artesanía. Per això, potser, qualcú el posa en la línia maragalliana. Indubtablement, en Blai està en l'oposada

25 *Ibid.*, p. 28-29

26 Pere BOHIGAS, «Tres cants espirituals», dins *Homenatge a Carles Riba en complir seixanta anys*, Barcelona, Josep Janés editor, 1954, p. 122-130; Antoni COMAS, «Cant espiritual, de Blai Bonet», dins *ID.*, *Assaigs sobre literatura catalana*, Barcelona, Tàber, 1968, p. 297-303.



del seu prologador [*scil.* Salvador Espriu]. És això que em permet diferir d'aquest quan li atribueix una continuïtat respecte de Rosselló-Pòrcel.²⁷

Precisament, aquest rebuig de la forma en favor d'una comunicació més directa i més sincera encara apareixerà en la major part de l'obra posterior de Blai Bonet, en llibres si fa no fa «espontaneistes» –i/o «experimentalistes»– com *Has vist, algun cop, Jordi Bonet, ca n'Amat a l'ombra?* (1976) o *El poder i la verdor* (1981).

Finalment, podem observar un altre punt en comú entre Maragall i Bonet, que es fa palès sobretot a *Comèdia* (1960). Ens referim a la presència del tema d'Espanya, tan present en les poesies espanyola i catalana dels anys seixanta, sota l'influx del realisme històric. El nom Espanya apareix en molts dels versos d'aquest poemari, l'autor del qual s'hi defineix com a «català d'Espanya». Tot i que, com Bonet fa explícit (per exemple, en el poema «Carta a Carles Riba»), la presència d'aquest tema es degui sobretot a Salvador Espriu, no hem d'oblidar que ja té un precedent en l'«Oda a Espanya» i en «Cant del retorn». Avui, els lectors que no siguin capaços de contextualitzar les poesies de Blai Bonet i de Joan Maragall potser els acusaran injustament d'espanyolistes. Tot i això, tant a l'època que s'obrí amb la crisi del 98 com a la que va tenir lloc a partir dels anys seixanta del segle XX, les actituds revisionistes i crítiques envers la concepció unitària de l'Estat espanyol constituïen visions prou agosarades. Margalida Pons ho explica amb aquestes paraules:

El 1960 parlar d'Espanya vol dir afegir a les preocupacions típiques dels escriptors del 98 el problema de la reconstrucció social després de la guerra. Per això Blai afirma al primer autoretrat del llibre que accepta *una* Espanya determinada, la de Pla, Azorín, Otero, Goytisolo, Espinàs, Espriu i Sagarra (i, encara que no ho digui, la del Maragall que escrivia «Escolta, Espanya, la veu d'un fill que et parla en llengua no castellana»²⁸

No negaré que, com afirma Pons, l'Espanya de què parla Blai Bonet en els seus versos no sigui «una Espanya més literària que viscuda, *estetitzada*».²⁹ Tanmateix, no hem d'oblidar que als anys seixanta l'independentisme era delictiu i que l'ideal de germanor entre les diverses nacions de l'Estat era dominant entre els sectors intel·lectuals progressistes. A més, tant Maragall com Bonet han de fer l'esforç de remarcar que, com a catalans, són fills d'Espanya per poder distanciar-se de l'espanyolisme dominant, centralista i anorreador de les altres cultures nacionals de l'Estat. Ara bé, em fa l'efecte que Bonet s'excedeix en aquest punt, la qual cosa el du a mostrar en alguns moments una excessiva admiració per Castella, tot caient en el mateix parany dels espanyolistes que sempre han identificat Espanya amb les terres castellanes. És a dir, el santanyiner creu que ha d'afirmar el seu amor a Castella per demostrar el dret a la catalanitat. En canvi, Maragall va molt més enllà, i fins i tot cluca l'ull al separatisme en el vers final de la seva oda: «Adéu Espanya!».

Rebut el 9 de setembre de 2014

Acceptat l'1 d'octubre de 2014

27 Jaume VIDAL, «Blai Bonet: *Cant Espiritual*» [ressenya], *Raixes. Miscel·lània de literatura catalana*, Mallorca, 1953, p. 150.

28 M. PONS, «La mossegada del dolor», *op. cit.*, p. 52.

29 *Ibid.*, p. 54.



FRANCESC CALAFAT

Escriptor i crític literari

LA RECEPCIÓ DE MARAGALL EN ELS ESCRITORS DEL PAÍS VALENCIÀ

Resum:

L'objectiu del present treball és d'aportar algunes dades bàsiques per a un estudi més complet sobre la recepció de Joan Maragall al País Valencià des de principis del segle XX fins al present. D'una banda, l'article dibuixa l'itinerari de la recepció de Maragall en la poesia valenciana i se centra en com gestionen els poetes valencians els estímuls rebuts de la lectura de la poesia de l'escriptor barceloní. De l'altra, detalla els aspectes que han interessat els poetes i assagistes que han comentat la seua obra.

Paraules clau: Poesia valenciana del segle XX — Joan Maragall — recepció poètica — «Cant espiritual» — «La vaca cega»

Abstract:

The aim of this paper is to provide some basic information for a more comprehensive study on the reception of Joan Maragall in the Valencian Community from the early twentieth century to the present. First, the article outlines the itinerary of Maragall's reception in the Valencian poetry and focuses on how Valencian poets manage the stimuli received from reading the poetry of the poet from Barcelona. On the other hand, details aspects that have interested both poets and essayists who have commented his work.

Key words: Twentieth century Valencian poetry — Joan Maragall — poetic reception — "Cant espiritual" — "La vaca cega"

I. Una perspectiva històrica

1. Des de principis de segle XX fins a 1936

El nom de Joan Maragall traspassà les fronteres de Catalunya i esdevingué per a sectors de l'àmbit espanyol, si més no del costat dels intel·lectuals, un poeta a valorar i una consciència cívica a escoltar. En aquest context, la pregunta clau per al nostre propòsit és: i a València tingué cap repercussió? Se sap d'algun contacte entre Teodor Llorente i el poeta barceloní, però això és coneixement de l'obra i respecte mutu entre dos personatges centrals de dues branques de la mateixa literatura. Ara i ací ens preguntem una altra qüestió, i en aquest punt Manuel Sanchis Guarner és rotund: Maragall no hi va tenir cap ressò. Fet i fet, el «mentor dels burgesos barcelonins, francament catalanistes ja, no cridà l'atenció dels de València, l'actitud política i literària dels quals era rònegament provinciana».¹ Sanchis va centrar l'atenció en les classes dirigents –i en aquest sentit tenia tota la raó–, però desatengué la

1 Manuel SANCHIS GUARNER, *Renaixença al País Valencià*, València, Eliseu Climent Editor, 1968, p. 72.

possible ascendència en el sector valencianista, i ací hi ha indicis suficients per a pensar que va tenir una presència, remarcable, sobretot en aquells escriptors que varen pertànyer a la denominada generació de 1909, una part dels quals participaren de la renovació valencianista que va promoure l'associació València Nova (1904) que convocà una Assembla Regionalista Valenciana amb l'objectiu de llançar una Solidaritat Valenciana, motivada per l'èxit de Solidaritat Catalana. Encara que el projecte va fracassar, va servir tanmateix per eixamplar el valencianisme amb una amplitud de mires variades, tant en el costat literari com en el polític.

Amb motiu d'aquell esdeveniment polític es va publicar un fascicle titulat *Catalunya a València*, on s'inclouïa, entre altres, l'article «Visca Espanya», i Maragall mateix va escriure per a l'esdeveniment el poema «València en festa». En el rentat de cara del nou valencianisme, era comprensible que els escriptors joves se sentissen atrets i invocassen el seu nom, perquè l'autor barceloní era una figura nacional, tota una autoritat moral i intel·lectual amb un ressò enorme en sectors significatius de la societat catalana. Per això, Eduard Martínez Ferrando, un dels primers valencianistes que proclamava obertament la catalanitat de València i proposava que un dels objectius del moviment seria la «recatalanització o revalencianització de València», va encapçalar *Síntesi del criteri valencianista*² amb un vers de la «Glosa»: «s'acosta el dia que serem tots uns». L'ús que en fa el valencià desborda el marc del poema, on es parla només d'un reialme pirinenc, això és, de la unió de les dues bandes dels Pirineus. Ara bé, emprar-lo en sentit figurat més ample no era cap despropòsit, atès el sentit unitari que Maragall tenia de la llengua catalana.

Ja en l'àmbit literari es veu clara la rellevància de Maragall en dos poetes que volen superar la poesia pairalista, però sense fer-ne un rebuig total, sinó més aviat mirant de revitalitzar-la, com van ser Miquel Duran i Tortajada i Daniel Martínez Ferrando. El tema de les influències sempre és un assumpte delicat i cal anar amb peus de plom, perquè sovint es poden barrejar diverses fonts. Així i tot, semblen bastant palmàries les reverberacions maragallianes en el primer llibre de Miquel Duran i Tortajada, *Cordes vibrants* (1910), on exposa els principis rectors dels seus versos, als quals «no-ls manca l'espontaneïtat del entusiasme o la sinceritat del sentiment»³ i en què el ressò de la teoria de la paraula viva és ben palesa. I no només això, sinó que a més travessa el poemari un to vitalista, una exaltació per la lluita de la vida i dels ideals, i una irisació pels impulsos d'elevació, lligada a l'esperit de la joventut. El doll d'energia, repujada de to, estava lligat a un «origen potser nietzscheà via Maragall»,⁴ barrejat de vegades amb la influència de Rubén Darío, tal com podem llegir en els poemes «Isolat» i «Verí». Però on és manifesta l'ombra de Maragall és a «Joventut», elaborat sobre el «Cant dels joves». Més que manllevar-li una textualitat directa, Duran i Tortajada n'abdueix els esquemes claus. Tots dos poemes, d'entrada, comparteixen un to hímic, escrits en quartetes d'art menor, si bé el metre del text valencià és més breu. I el que és més rellevant encara és el fet de compartir el motiu que és arribada l'hora

2 Eduard MARTÍNEZ FERRANDO, *Síntesi del criteri valencianista*, Barcelona, Joventut Valencianista, 1918. Cite a través de la pàgina web: <http://webs.racocatalla.cat/eltal/ferrando.pdf>.

3 Miquel DURAN I TORTAJADA, *Cordes vibrants*, Barcelona, Tipografia L'Avenç, 1910, p. 13.

4 Vicent SIMBOR, «Sobre la poesia modernista valenciana», *Estudis de llengua i literatura catalanes*, vol. IX, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1984, p. 12.



dels joves, és el moment de generar canvis profunds, entre els quals és fonamental l'alliberament de la pàtria. En el poema del mestre la referència és directa («l per l'aire, llavors pur, / de la pàtria rabejada, / baixarem amb vol segur / a repòs de migdiada»),⁵ mentre que en els versos del valencià no ho és tant, per bé que s'entén pel context i la referència al reviscolament de la pròpia cultura: «Joventut triomfant / vida floreixent: / tu entones el cant / del Renaixement». I en una altra estrofa afig: «Els solemnes crits / dels teus joves braus, / salven oprimits / i pobles esclaus».⁶ La reivindicació patriòtica és central i va integrada en un plec més complet de reclams (la germanor, la llibertat i la defensa dels bandejats). En els dos poemes la gesta dels protagonistes demana acció i implicació en la història. Maragall ho dirà a través de referents de la natura: els joves «en les serres avials / remourem la gran tempesta». Duran i Tortajada emprará una imatge més agressiva: «l als imnes joiosos / de la nova sang, / rodaran a troços / els idols de fang». Tant en un cas com en l'altre, les accions es desenvolupen en un clima d'alegria i optimisme, perquè el temps premia la seua peripècia de mires amples. Els joves dels poemes compleixen amb escriu els cicles vitals: atenen les pulsions del seu temps («saludes les noves / floracions de roses»), renoven, amb els conflictes i xocs ineludibles, la història, i aquesta els recompensarà amb una «vida floreixent». Tot plegat, ens trobem, en el cas del poema de Duran, davant d'una declaració generacional. Per cloure la seua perspectiva, només cal constatar que un altre poema, «L'arribada dels vençuts», creix sobre «El Cant del retorn» maragallià, amb una ampliació del dramatisme narratiu, puntejat d'instantos melodramàtics i (massa) tòpics que el malbaraten, on sembla destacar-se que en la vida, en la història de la pàtria ja solen ser inevitables els sacrificis, i cal mantenir-ne memòria, ser-ne conscients, perquè gràcies a la seua immolació s'assegura la continuïtat del poble.

Daniel Martínez Ferrando comparteix amb Duran i Tortajada un seguit d'afinitats maragallianes, com ara la sinceritat, l'entusiasme vital, o l'exaltació patriòtica d'alguns poemes. La mirada crítica a València, en el poema «A la meua ciutat», segueix amb tota probabilitat la lliçó de l'«Oda nova a Barcelona»: no en la forma, ben allunyats un text de l'altre, sinó en la combinació d'amor i de dicteri. Siga com es vulga, és destacable que l'autor valencià proclamés obertament la seua admiració a Joan Maragall i li ofrenés, com els agradava de dir en aquell temps, el poemari. Així, llegim en la dedicatòria: «Al excels poeta / Joan Maragall / perquè en un esp- / lëndit, lluminós / dia d'estiu, baix / d'un cel blau pu- / rísim, un llibre de / llurs incompara- / bles poesies y un / aire suau y fala- / guer, tranquiliça- / ren mon atormen- / tat esperit vóra la / *mar inquieta / aquietadora*».⁷ Les paraules deixen veure que allò que el va comprendre fou la sensibilitat moral i estètica de Maragall, una mirada que fugia dels temes suats i que, quan els toca, sempre ho fa amb una perspectiva ben personal, i capaç al mateix temps d'incidir amb autoritat sobre temes espinosos que trasbalsaven el seu present.⁸

5 Cite de J. MARAGALL, *Poesia completa*, edició de Glòria Casals i Lluís Quintana, Eds. 62, Barcelona, 2010.

6 M. DURAN I TORTAJADA, *op. cit.*, p. 87-89.

7 Daniel MARTÍNEZ FERRANDO, *La cansó del Isolat*, València, Imp. López i Cia, 1911, p. 4. Les cursives són meues.

8 Constataré de passada que l'editor de la poesia de Francesc Badenes i Dalmau, V. G., afirma que l'admiració del poeta d'Alberic cap a Maragall es reflecteix en alguns dels seus versos. Com no ho acabe de veure clar, consigne la referència a peu de pàgina: *Antologia. Reproducció de les obres del poeta Francesc Badenes i Dalmau*, València, Edicions Marí Montañana, 1980, p. XV-XVI.

Un lustre més tard, al voltant de 1915, sorgiren un grup de poetes incipients, els més destacats dels quals –és un dir– foren Francesc Caballero Muñoz i Pasqual Asins, que publicaren a la col·lecció «Poetes valencians contemporanis», dirigida per Josep Maria Bayarri. Reporte aquesta dada per un fet remarcable. Aquells poetes, com diu Francesc Caballero Muñoz, «girarem els ulls, àvids d'horitzó, cap als poetes cabdals de Catalunya: Maragall, Verdaguer, Guasch, Carner, Riber...».⁹ El poeta que posa davant de tots és Maragall. No em sembla que s'hi puga afirmar, com respecte als poetes anteriors, una connexió poètica, però hi podem veure determinats trets molt genèrics, típics, d'altra banda, d'aquells anys. Caballero Muñoz fonamenta el seu «ideal poètic» en dos paraules clau, «emoció i sinceritat» – dos qualitats fonamentals en la paraula viva de Maragall–, i remata la qüestió així: «La meua ambició artística seria cantar la nostra Terra –la mar, l'horta, l'ambient– amb paraula i emoció verge, descobrir el tresor incògnit, impol·lut, que va passar desapercebut a la mirada esvaïda de tants poetes, simples versadors d'anècdotes, com ha sofert la nostra ànima, el nostre paisatge...». Unes aspiracions semblants enllacen molts poetes, però no cauen lluny de les línies poètiques de l'autor del «Cant espiritual».

De tot el que duem dit podem deduir que, per una bona part dels escriptors valencians més inquiets de les dècades del deu i del vint del segle passat, Maragall seria un referent clau per la seua personalitat, la seua poesia i el seu patriotisme. Per exemple, Carles Salvador comentà, respecte a l'esdeveniment de l'Assemblea Regionalista (i sobretot a l'opuscle adés esmentat) que «ixqué molejat lo meu esperit i purificat al crisol del verb. Llavors veguí que els catalans són germans nostres».¹⁰ El mateix Salvador recorria a Maragall, encara que sense esmentar-lo, per proclamar que aspirava a la «inspiració feta paraula viva, ço és, feta ritme, que raja de dins a fora».¹¹ La paraula per a Salvador brollarà de la deu interior, de la necessitat interna i, per tant, ha de convertir-se en vers en el moment oportú i en la forma que siga més adient, com confirma en una conferència inèdita.¹² El substrat maragallià de Salvador passa pel filtre de Joan Salvat-Papasseit; i l'exultació vital, l'espontaneïsm, etc., duen el vernís de l'autor d'*El poema de la rosa als llavis*.

També trobem petjades de Maragall en *Cançons de terra i mar* (1936) de Lluís Guarner. Erudit, traductor de Verlaine i Baudelaire, Guarner va ser poeta bilingüe. En català es va apropar en bona part a un populisme modern que sorgeix a partir de la dècada dels vint construït sobre una mirada subjectiva, influïda per alguna de les línies del simbolisme. El que l'acosta a Maragall és sobretot la seua poètica impressionista, la concepció del paisatge i la singular estratègia de vincular el cel i la terra. Això ho observarem essencialment en els poemes que es centren en el mar i la muntanya («Cançó del neguit», i «Cançó del dubte») i en «Romança sens lletra», tota una reflexió sobre la poesia mateixa. La referència al poeta de Barcelona es farà explícita quan en *Recança de tardor*, publicat a principis de 1950, incloga aquests poemes, al costat de tres nous, en un apartat titulat «La mar inquieta aquietadora»,¹³ a partir del quart vers de «Vistes al mar» de Maragall. Sospite que, en aquest cas, a banda d'alguns jocs in-

9 Francesc CABALLERO MUÑOZ, «Nota prefacial», dins *La poesia valenciana en 1930*, València, L'Estel, 1930, p. 27-29.

10 Vg. V. SIMBOR, *Carles Salvador i Gimeno: una obra decisiva*, Diputació Provincial de València, 1983, p. 13.

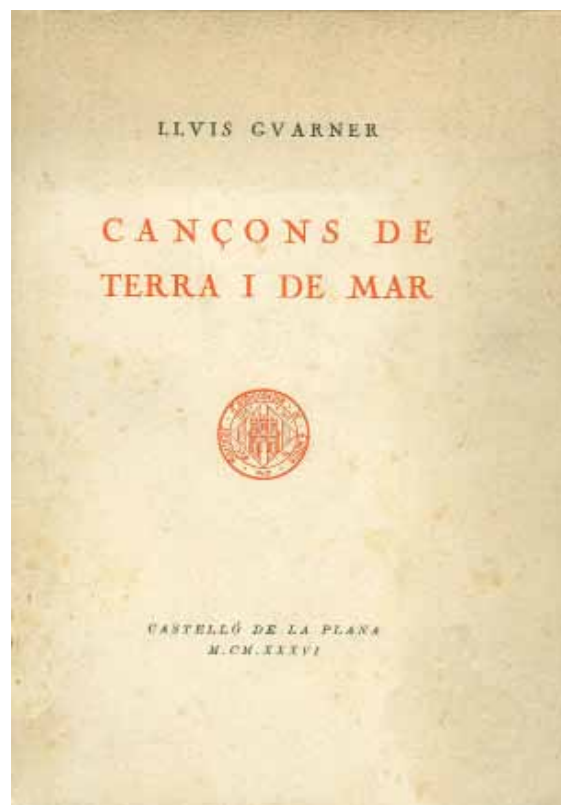
11 Carles SALVADOR, «Poesia», dins *La poesia valenciana en 1930, op. cit.*, p. 103-104.

12 Vg. V. SIMBOR, *Carles Salvador i Gimeno, op. cit.*, p. 123.

13 Lluís GUARNER, *Recança de tardor*, Torrell de Reus, Barcelona, 1950, p. 47-56.



tertextuals, hi intervenen tant afinitats temàtiques com estètiques. Amb la referència a «Vistes al mar», Guarner ens pinta una visió optimista a través de la mirada encantada enfront d'una natura en plenitud. «La Vida és plenitud de tots colors», dirà en «L'albada», un altre poema d'aquest recull. L'embadaliment que la natura provoca a Maragall el du a esbossar estampes marines per mitjà d'impressions, d'anomenar allò que veu, i el poema, per tant, esdevé un seguit de suggeriments, basat en gran part en el que no diu. Guarner també juga amb allò no dit, però fonamentalment en els efectes de la percepció. Els dos textos els uneix la integració amb la natura, perquè és una forma de transcendir la realitat. I com expressa això Guarner? Fixant-se en els lligams fonamentals que per a Maragall existeixen entre cel i terra: «El cel ben seré / torna el mar més blau». Són els dos elements d'un motiu recurrent i esdevenen un espill on s'emmirallen mútuament. Així, dirà, en «Estiu», que la mar «és la senda per a l'infinit», i que el cel és «la senda ideal / que ens duu fins a la pau / eternal». La identificació es completa en «Cançó del neguit», poema plàstic, sensual i desenfadat, rebatejat després tan sols com a «Neguit», amb tot un joc d'inversions altament suggerent: «Solcava la mar del cel / la gavina, amb veles blanques, / i el navili, al cel del mar, / volava amb ses blanques ales». I la imatge de Maragall («s'obre la vela com una ala») ofereix joc per als versos segon i quart. Davant la comunió entre cel i mar, la tria és fa difícil tal com s'enunciarà en l'estrofa següent.



Cançons de terra i de mar de Lluís Guarner

Un manlleu significatiu és el títol de «Romança sens lletra», tret del darrer vers de «Romanza sens paraules». Es tracta d'un diàleg a tres bandes, ja que remet a Maragall, però també a Verlaine. En aquesta ocasió més que comparar les diferències entre els dos poemes, convé anar al cor de les convergències. Les dues composicions tenen un disseny paral·lel: Maragall comença amb paraules i acaba amb una *romanza*, una cançó sense paraules; Guarner, en canvi, arrenca la peça amb una cançó –perquè encara no sabia què dir, ja que de dins li sorgia una cançó– i acaba en silenci, però amb els sentits en alerta, atents a la simfonia de la natura. Tots dos casos insinuen que la poesia transcendeix les paraules, a causa de la «màgia» que el poeta aconsegueix gràcies als recursos musicals i als efectes intensament lírics i emotius. Les irradiacions generades per la lírica s'assoleixen per un sentit del ritme molt refinat que va més enllà de la rima clàssica, que contempla ritme i jocs de la paraula, del vers i de l'estrofa, i també del poder suggestiu de les imatges. Una poesia de llenguatge planer, quasi transparent, que s'introdueix en el domini de la música per tal d'explorar indicis escàpols, ara sensorials o emotius, adés reflexius, però sempre lírics. El poema de Guarner té tot l'aire de ser una poètica. El defici interior, «no sabia el què», surt a la natura en recerca d'alguna cosa: «¡Paraules!... totes disperses / per el cel i la mar, sols / als llavis sentia el bes / de l'aire ple de sentors / de la mar bellugadissa / eternitzant sa cançó». Mentre s'embadaleix amb l'espectacle de la natura, resta en silenci. El final del poema trenca el clima creat i obliga el lector a implicar-s'hi: «Per a què cal la paraula / si hi ha llum, flaire i color?». No tinc clar que es pugui interpretar com una invitació a la poètica del silenci: més aviat, el que apunta és que el goig pertany a un estadi anterior a la verbalització, i tot i que les paraules no siguin capaces de captar tot el garbuix de titil·lacions interiors, només es pot sentir el gaudi d'aquell gaudi mitjançant la poesia, perquè l'embruix de l'art té el privilegi d'evocar o recrear aquell univers. En altres paraules, Guarner ofereix un viatge de doble recorregut: les inquietuds personals troben forma en el món extern i, aquest, després de passar per la forja poètica, retorna a l'exterior a través del poema. Poètica, gens allunyada, m'atreviria a dir, de la de Joan Maragall.

Tornem al principi. El títol de la secció esmentada i els poemes escrits en la postguerra –«Represa de la primera ofrena a la mar» i «Temps i eternitat»– aprofundeixen un leitmotiv fonamental del poema maragallià: el neguit humà que es mou al voltant dels temes del canvi i de la inalterabilitat, de la mort i de l'eternitat. El mar, amb tota la seua ondulació permanent, representa allò immutable, allò intemporal. En el primer poema, el vaivé infinit, sovint rítmic, pot esdevenir hipnotitzador, ja que per ser immutable esdevé segur. Si en la joventut cercava el misteri i «sentir vibrar la vida», després del terratrèmol general i el trasbals personal (òbvia referència al període de la guerra), el poeta, en un acte de despullament més cristià que shakespearí, es refugia en la mar, la natura, per refer-se i retrobar l'equilibri: «¡Torna'm ara el color i l'harmonia / de ta sinceritat!». Sura en el poema un sentiment religiós; però, amb ecos maragallians, el seu cel està en aquest món: en el mar i en la terra.

2. La postguerra

Durant la postguerra, l'interès dels poetes valencians per Maragall suposa un viratge significatiu respecte a la recepció anterior. Els escriptors, farts de la retòrica que «omplia d'espases la sintaxi, d'arcàngels / durament immutables a la porta dels cines», rebecs als poetes «celestiales» (en paraules de José



Agustín Goytisolo) que escopien «prades de Garcilaso» i «marbres asexuals»,¹⁴ i obsedits per l'home en minúscula, sense llenguatges inflacionistes, era raonable que focalitzaren la lectura de Maragall cap a aquell costat que, segons Joan Fuster, «parteix d'una estimació ètica de la vida com realitat superior i positiva: qualsevol manifestació de vida, només per ésser-ho, tenia per a ell quelcom de sagrat, puix que, en definitiva, l'home se salva en ella, s'hi redimeix».¹⁵ De fet, el mateix Fuster serà un dels artífexs d'una mirada nova de Maragall, ben allunyada de la fabricada pel noucentisme. Per aquest motiu, Joan Valls obri *Presoner de l'ombra*¹⁶ amb dos versos força coneguts del «Cant espiritual» («Home só i és humana ma mesura / per tot quan puga creure i esperar...») que són tota una declaració de principis: indica al lector què no hi trobarà i què hi podrà trobar. En ser aquesta la divisa del llibre, el lector pot pensar, des d'un bon començament, que l'home, les circumstàncies, aspiracions i abismes ja no són les de Maragall, sinó dels moments terribles de la postguerra, per on corre una atmosfera existencial espessa i un flagell tràgic. Una escenografia fosca com aquesta camparà per l'univers de Valls, que en aquest llibre, amb vers abrupte i imatgeria selvàtica i coloracions surrealistes, assaja un retrat, o més ben dit, una visió esbiaixada d'un món terrible, angoixat, tancat, ple de recels, de pors i de doble llenguatge. Una vida castigada per l'odi i l'autoexili. La veu del poeta viu, en conseqüència, reclosa en les tenebres. En el caos del seu univers, la Divinitat esdevé una nansa on agafar-se. Déu, els seus



Presoner de l'ombra de Joan Valls

silencis i els seus ressons, el sentit de la vida, de la mort i de la possible existència d'un altre món eren qüestions que travessaven la poesia de postguerra espanyola; però en aquest poemari, sobretot en els poemes «Dubte sobre la mort» i «Dubte de davant de Crist», Joan Valls s'orienta a partir del «Cant espiritual» maragallià, amb el qual hi ha molts aspectes en comú, i també diferències significatives. En el text de Maragall, tocat de diàleg i d'interrogacions, s'imagina el món dels humans i el món del més enllà com una continuïtat i, per tant, com una mateixa realitat –per aquest motiu el poeta reclama a Déu que la mort li siga «una major naixença». Joan Valls també creu en una altra vida, però no veu, en la vall de llàgrimes dels anys quarantes i cinquantes, cap cel imaginable. Com a cristià, creu, en «Dubte sobre la mort», que una vegada consumada la «freda norma amb què la mort sosté / el repòs del no-res sota el roser etern», hi ha una altra vida, on «jo veig la permanència del rieró i de l'àngel, / el missatge nocturn de qualsevol estrella»; tanmateix, no especifica si s'hi produirà cap resurrecció de la carn. La solució que hi proposa tampoc no és massa fidel a les doctrines més

14 Vicent ANDRÉS ESTELLÉS, *Llibre de meravelles*, València, Editorial 3i4, 1976 (2a ed.) [València, L'Estel, 1971], p. 40.
 15 Joan FUSTER, *La poesia catalana II*, Ciutat de Mallorca, Moll, 1956, p. 49-50.
 16 Joan VALLS, *Presoners de l'ombra*, València, Editorial Torre, 1955.

oficials de l'església, perquè de vegades insinua un cert panteisme molt vaporós, com apunta al principi del poema (la mort és «tornar a l'inici, a la còsmica suma / que atura cendra en la total absència») i sobretot en la conclusió, en què deixa caure que, després de la mort, «el retorn de l'amor deslliurarà puríssim / el broll de l'esperit en cada primavera». Siga com es vulga, Valls és lúcid i és conscient que les elucubracions que es fabrica són estratègies personals: «Tots els estris d'enginy per a sotjar-me / l'isolat diamant de l'esperança, / em serveixen sortosos en la ruta, / en el viatge llarg del meu exili».

Als ulls de Maragall, Déu ha fet les coses belles, i tot el seu pensament està contaminat d'entusiasme. Joan Valls també està tocat del tremolor vital en l'esfera individual i amorosa, atès que «sent l'hàlit furiós de la vida / i el baf de la terra».¹⁷ Ara bé, l'harmonia és absent del seu discurs. De partida, tot i que Déu és l'alè que el sustenta, l'home, ell, viu atiat per l'angoixa i els dubtes («la meua ombra s'hi perd en l'atzar comú»), i no pot defugir «l'angúnia de posseir sense remei / l'ombra que s'encarna a la dolor humana / i ompli el buit pensatiu de la nit personal», com dirà en el poema «Dubte davant l'ombra íntima». Segurament, «Dubte de davant de Crist» és el poema més lligat al «Cant espiritual» perquè, amb una tensió dramàtica i alhora esperançada, la veu del poeta dirigeix a Déu les meditacions i preguntes finals. Encara que no hi desconfie, deixa testimoni que la relació és sovint incòmoda i retorçada ja que els designis i els silencis divins no sempre són fàcils de comprendre, i el comportament humà tampoc no facilita les coses. Amb tot, conclourà: «mentre crema el dolor per descobrir-te / de la pedra a l'estel vull respirar-te». A diferència del model de Maragall, ací l'home és un «fang mòbil de lluites», que mostra el «verinosíssim fel del dubte, / que em fa sofrir en nit despietada», i sent Déu com a «absent». Maragall no sap on Déu és, però sap que hi és, i la seua presència és palpable («tot lo que veig se vos assembla en mi...»). En Valls, en canvi, Déu és esmunyedís, i els homes són «captaires / indignes de l'almoina immerescuda». Per què ho són? Perquè viuen una religiositat equivocada i superficial, que no es basa en la humilitat i en el servei als altres. I així hi ha una crítica a la parafernàlia ritualista i pomposa i al decantament polític de l'Església, que se sentia totalment feliç de ser un vigilant furibund, junt als militars, de la creuada espiritual del franquisme:

[...]

i amb creus d'argent s'amoixen les pregàries

i la teua paraula ha estat deserta,

sola entre lluissors organitzades

ressonant en un mar d'ombra confusa.

Absent, oh Crist, et sent i al teu seguici

manquen més veritables criatures,

més clares proves de sentir la norma

i el motlle del teu calze en la set viva.

(v. 15-22).

17 ID., *La cançó de Mariola*, Alcoi, 1947. Com que aquesta edició està perpetrada amb una ortografia bastant precària, cite per la reproducció continguda en ID., *Obra poètica*, Alacant, Instituto de Estudios Alicantinos, 1981.



En aquesta dinàmica, Déu «es fa cada vegada més difícil» a causa del seu comportament, i això dificulta imaginar el cel en la terra: l'home «es mou reblit d'enyor d'un cel que no / li penetra tan fàcilment a l'ànima». L'ansia no satisfeta d'una resposta divina porta el poeta a preguntar-se si el silenci celestial no serà una prova o una represàlia: «¿Serà només un fur d'amarga prova / la teua llunyania o serà un càstig / per fer comprendre que sols és misèria / el foc i el càlcul de les criatures?». Com indica el rètol de l'apartat on s'inclouen els poemes comentats, totes aquestes cavil·lacions són dubtes i els dubtes no esborren la fe, potser fins i tot la reforcen. La confiança ferma en Déu fa que de vegades davant la naturalesa espere «el bell miracle, la sobtada revelació, / l'eco de Déu entre les coses». En l'àmbit individual, en l'anhel profund de Déu, les coses apareixen sota una altra llum: la solitud preserva intacta «l'innombrable sentit de la fe eterna, / car perviu la bellesa / de les coses on, pura, la llum mana». És la creença enfebrada la que du el poeta a imaginar, creure i sentir la fe com un fet sempitern i contemplar les coses com a belles, sobretot les de la natura, atès que en les altres, aquelles marejades pel tràfec dels humans, domina l'ombra. En la fabricació de raons per justificar la seua creença, en Maragall és decisiva la vista («tot lo que veig se vos assembla en mi»), i en Valls el sentir.

3. Estellés entre els anys seixanta i els setanta

Vicent Andrés Estellés és d'aquells escriptors que no només conceben la llengua com una eina de competència utilitària i la literatura com un joc d'efectes malabars o de paradisos personals, sinó més aviat com un univers que conté la vida dels seus usuaris: «d'un mot quanta gent hi viu! / L'oiéu, i tenia tacte».¹⁸ Les paraules esgrafien tot un plus de càrrega vital i històrica. Ara bé, això és el que pensava Estellés, però la realitat era dramàtica: es trobava en un col·lapse històric, i li calia omplir un buit, bastir un mapa mental i personal del seu país, que el règim franquista es negava a reconèixer. Per això viu obsedit, com diu a *Les horacianes*, per «preservar amb els meus mots / un idioma, un país, una forma de vida».¹⁹ A més, si un país, en aquells moments, volia dir també una literatura, perquè era un dels pilars que el fonamentaven, s'entén per què en el *theatrum mundi* d'Estellés hi ha un diàleg permanent o un estira-i-arrotonsa amb els protagonistes, passats o presents, de la seua literatura,²⁰ a banda d'una constel·lació de referents culturals de tota mena. En aquesta dinàmica no sorprenen pas les referències a Maragall.²¹ Una part d'aquestes al·lusions són ja dels anys seixanta, un període allunyat de les preocupacions religioses de la dècada anterior. Així, per exemple, en una de les mencions més significatives, Estellés evoca un Maragall ètic, compromès amb el seu poble, que usa el llenguatge viu per dir la paraula honesta, que faça justícia al moment, i que no oculte, doncs, la realitat. Ho veiem en un dels poemes cívics del *Llibre de meravelles*, escrit segurament cap a finals dels seixanta: «Tu seràs la paraula viva, / la paraula viva i amarga. / Ja no existiran les paraules, sinó l'home assumint la pena / del seu poble, i és un silen-

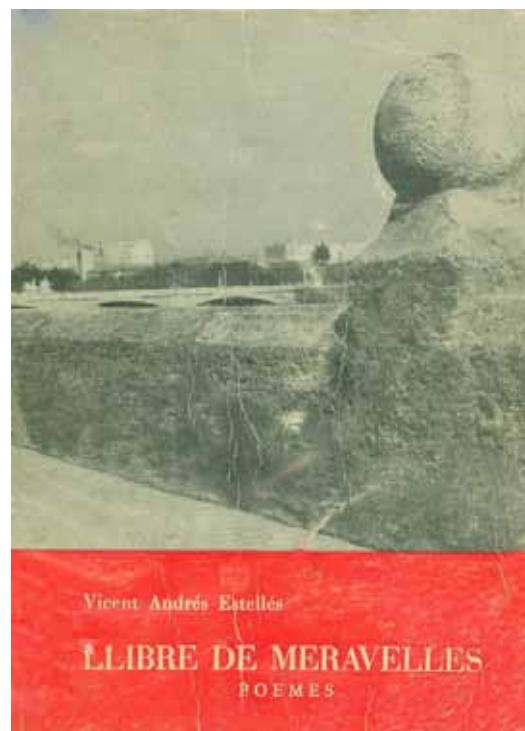
18 V. ANDRÉS ESTELLÉS, *Manual de conformitats, Obra Completa*, vol. 3, València, Edicions 3i4, 1977, p. 13.

19 ID., *Les pedres de l'àmfora, Obra Completa*, vol. 2, València, Edicions 3i4, 1974, p. 117.

20 Aquest punt l'he raonat de manera més desenvolupada a F. CALAFAT, «Individu, societat i literatura en la poesia de Vicent Andrés Estellés», dins *Vicent Andrés Estellés*, a cura de Ferran Carbó, Enric Balaguer i Lluís Meseguer, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2004, p. 104-107.

21 Les al·lusions a Maragall han estat detectades i estudiades per Ferran CARBÓ, *Com un vers mai no escrit. La poesia de Vicent Andrés Estellés*, València-Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana - Publicacions de l'Abadia de Monserrat, p. 107. I sobretot per Pere BALLART, «Vicent Andrés Estellés i els poetes catalans contemporanis», dins Vicent SALVADOR i Manuel PÉREZ SALDANYA (eds.), *L'obra poètica de Vicent Andrés Estellés. Gèneres, tradicions poètiques i estil*, València, Acadèmia Valenciana de la Llengua, 2013, p. 53-55.

ci. / Deixaràs de comptar síl·labes».²² A partir d'aquest plantejament, Pere Ballart afirma que «el vitalisme de la poesia maragalliana, unit a la seua poètica espontaneïsta, semblen necessàriament pròxims a les posicions d'Estellés». D'entrada, com que Estellés fa una picada d'ull al lector, podem interpretar com un gest de simpatia, d'afinitat, la referència a Maragall. Com a punt de partida és acceptable, però no podem oblidar que la idea d'espontaneïtat és ben diferent. La paraula viva en tots dos poetes vol dir naturalitat i expressió d'allò més personal, tot mirant que no estiga contaminat per l'encarcament o les convencions; tanmateix, en Maragall l'espontaneïtat va estretament lligada a la puresa i aquesta destil·lació de l'esperit ha de sortir quan li toque. L'escriptor ha de ser «posseït pel verb». L'estètica maragalliana es fonamenta en la depuració, en la captació dels moments especials, mentre que la poètica d'Estellés, per contra, és la urgència per expressar-se i expressar allò que ocorre al seu voltant. Comptat i debatut, la poètica de la puresa de Maragall es troba als antípodes de la poesia «impura» d'Estellés. El poeta de Burjassot està obert a qualsevol tema i registre, mentre que el barceloní és, segons quins temes, reticent i pudorós. És cert que tots dos advoquen per la llengua i la cultura populars, però, en el cas de Maragall, el nucli popular se centra en el llenguatge, en el lirisme de les cançons i en les visions de les llegendes; Estellés es decanta pel costat descarnat i pel pebre de les classes populars –i fins i tot li agrada l'enginy i la mala bava de capgirar les coses dels col·loquis valencians dels segles XVIII i XIX, com es pot veure en *L'arnat* (1970).²³ Pel que fa al vitalisme, el lligam és encara més genèric, sobretot si pensem que l'entusiasme de Maragall sol ser molt abstracte: el vitalisme d'Estellés, per limitar-nos al *Llibre de meravelles*, és més concret, i totalment relacionat amb el termòmetre de la carn i dels vaivens de la vida diària. Òbviament, en termes molts generosos, el vitalisme estellesià pot associar-se al del poeta de Barcelona, però realment té una dependència més gran, si més no en la secció «Teoria i pràctica de la flor natural», de l'entusiasme d'un Gabriel Celaya de *Las cosas com són* (1949), de qui transforma el «saberme uno de tantos», (a *Tranquilamente hablando*, de 1947),²⁴ en el famós «un entre tants». Fins i tot en el vitalisme cívic, si puc fer ús d'aquesta expressió, de «No és millor ni pitjor el temps», de «Propietats de la pena», està molt més proper de «Manos a la obra» (*Cantos ibéricos*, 1955) que no pas dels poemes patriòtics de Maragall. Tot simplificant, Celaya i Estellés es mostren lluny d'una concepció essencialista de les seues pàtries respectives. Les entenen, més aviat, com a resultat de l'acció i de la responsabilitat dels homes. L'un parla d'«estructura», l'altre, d'«edifici». En l'any 1968, o 1969, Estellés va escriure *Sonets mallorquins*. En el sonet II, per criticar Riba, al·ludeix a Maragall. Estellés diu que



Llibre de meravelles de Vicent Andrés Estellés

22 V. ANDRÉS ESTELLÉS, *Llibre de meravelles*, op. cit., p. 104.

23 ID., *Balanç de mar*, València, Edicions 3i4, 1978, p. 121-136.

24 Gabriel CELAYA, *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1969. p. 287.



es pensa poc vegades en Riba, perquè «segons els homosexuals, / no acceptava la vida plenament: / feia l'antologia de la vida». La llegia més que no la gaudia directament; l'abstracció i la forma l'absorbien. En aquest context, s'escola Maragall com una cita de reforç i de contrast: «En la [antologia] de Maragall, excloqué / allò de la sardana».²⁵ Com diu Pere Ballart, el poeta de Burjassot vol fer entendre que Riba no tria el poema de la sardana perquè feia referència a un acte popular força viu;²⁶ la cita de Maragall no és principal, sinó de reforç. En el mateix poemari, el sonet X es pot llegir –i més encara si tenim present que el poeta ha estat referenciat abans– com una contralectura entremaliada del «Cant espiritual», com un homenatge divertit. Estellés juga i ironitza amb la creença general de la resurrecció de la carn després de la mort, però si hi ha cap escriptor català que imaginés la vida futura com una continuació de la vida terrenal aquest és Maragall. Una vida, això sí, essencialitzada i perfeccionada. A Estellés li agrada fer aquesta mena de contraimatges iròniques. Ja havia fet, per exemple, una relectura vitalista de la Súnion de Riba en *Llibre de meravelles*. En el poema, com que l'altra vida és una extensió d'aquesta, «llavors entrem al ball i entrem en tots els bars / i mai no és tard per arribar a casa», i els protagonistes beuran fins a rebentar, perquè no hi haurà perill de ressaca ni d'altres seqüeles. Allà dalt, la vida és perfecta: una borratxera perpètua. I aquesta és la lectura d'un vitalisme desenfadat i irònic, molt en la línia que Estellés expandirà en els anys setanta.

II. L'actualitat

1. A tall d'excusa

La veritat és que no he sabut trobar en els poetes que sorgiren en les dècades dels seixanta i setanta del segle passat la presència de Maragall. Em puc arriscar a pensar que, si se'n confirma l'escassa presència, tal vegada es dega al fet que eren temps d'idearis esquerrans i d'heterodòxies diverses que farien veure el senyor de «La vaca cega» com una figura excessivament beatífica i burgesa. Al radicalisme polític dels anys setanta cal afegir la irradiació de l'irrealisme líric. Amb tot, un factor a avaluar és que una gran part dels escriptors valencians que es batejaren literàriament en aquells anys tenien un coneixement precari de la pròpia tradició. Un dèficit que ha desaparegut amb el temps a mesura que els poetes comencen a mantenir un tracte habitual amb els autors que els han precedit i s'inicia llavors un diàleg més fluid i profund amb aquells «mestres» que els interessen. En conseqüència, era raonable que a partir dels anys vuitanta i noranta del segle passat aflorés l'interès cap a una figura que funciona com a intel·lectual i com a model per la modernitat literària, i cresquessin els esments a la seua obra. Aquesta és la causa per la qual Sòria ha afirmat que:

Maragall és l'autèntic forjador de la poesia moderna en català, i un mestre amb el qual ens haurem d'amidamentre continuem provant d'escriure dins aquest problemàtic territori que hem denominat modernitat. Si de vegades, poques, Maragall pot semblar-nos arcaic, ho sembla precisament en la mesura en què és pioner.²⁷

25 V. ANDRÉS ESTELLÉS, *Vaixell de vidre, Obra completa*, vol. 8, València, Eliseu Climent Editor, 1983, p. 22.
 26 P. BALLART, *op. cit.* p. 55.
 27 Enric SÒRIA, «Un clàssic viu», *El País* (suplement «Quadern»), 13 de gener 2011, p. 4.

Per raons pràctiques, veurem primer les reflexions literàries al voltant de la figura i obra de Maragall, i tot seguit les connexions dels creadors amb la seua lírica.

2. Maragall com a nucli de reflexió

Enric Sòria ha escrit que li «hauria agradat escriure més i millor sobre alguns dels escriptors que admire»²⁸ i, entre ells, esmenta Maragall. Malgrat això, és un dels poetes valencians que ha mantingut una transacció bastant assídua amb el vate de Barcelona, tant en prosa com en poesia. Des de ben aviat es perceben punts de la personalitat de Maragall que li fan el pes, ja que és un dels dos noms indiscutibles –l'altre és Xènius– de l'assaig català abans de Pla «per la decència intel·lectual i la sinceritat humana».²⁹ Les primeres referències que en fa a *Mentre parlem* són sobre aspectes concrets. En una primera nota, del 7 de maig de 1980,³⁰ encara que siga de passada, mostra la seua simpatia cap a un escriptor sensible a les densitats i subtileses de la cultura alemanya, enmig d'una cultura, que, llevat d'excepcions, s'ha mostrat indiferent al món centreeuropeu: «la burgesia, per ací, encara viu a les mateixes caveres on la va trobar Xènius, pel que sembla». I això és una llàstima perquè «tan bé que havíem començat, amb Maragall». L'altra citació apareix en un «inventari personal» de prosistes útils (intitulada «Les faves comptades») que el podien ajudar a bastir «una prosa sensata, la que el temps reclama».³¹ Ineludiblement, les primeres espases de Sòria són, com calia esperar d'un escriptor que intenta un discurs d'arguments raonables i pletòric en subtileses, Josep Pla, Joan Fuster, Josep Maria Sagarra, Eugeni d'Ors, Gaziell i Joan Sales. Maragall hi entra en segon terme, al costat de Riba i Carner, i en el seu cas «la prosa ha patit els estralls del temps, encara que conserva pàgines notables per com estan escrites i, sobretot, pel que es diu en elles. La prosa castellana, curiosament, se li aguanta millor».³²

Anys més tard, afina una mica més a propòsit de la figura de Gabriel Ferrater. Segons Sòria, l'autor de Reus és un crític del qual cal aprendre, però no l'hem de creure amb els ulls clucs, perquè pot ser força esbiaixat. Cal llegir-lo amb esperit vigilant, tal com feia ell mateix fins als límits de tots coneguts.³³ Per exemplificar la seua conclusió, Sòria es basa en l'article «El núcleo de Maragall», on Ferrater, tot i que es percep que el respecta i el valora, se sent irritat perquè representava un determinat tipus d'escriptor, «el patrici, per entendre's». No nega el seu paper fonamental en la literatura catalana, però «el retalla tant com pot», i observa que només són uns pocs els poemes «cuya cualidad és genuinamente lírica», un aspecte que, com Sòria apunta, per molt que no ho vulga veure, «comparteixen els poemes de Ferrater». Un dels punts forts de les reticències a la poesia de Maragall recau en el «Cant espiritual», considerat quasi informe com a poema. L'opinió de Sòria es troba a l'altra banda: pondera que un dels gran encerts del poema és la perspectiva de la qual s'organitza i el to que se'n deriva; un registre discret

28 ID., *En el curs del temps. Un itinerari a través de vuit-cents anys de literatura catalana*, Ciutat de Mallorca, Moll, 2010.

29 ID., *L'espill de Janus*, Barcelona, Proa, 2000, p. 131.

30 ID., *Mentre parlem*, Barcelona, Eds. 62, 1991, p. 49-50.

31 *Ibid.*, p. 234.

32 *Ibid.*, p. 233.

33 *Ibid.*, p. 294-296.



i pròxim, però ferm i alhora enraonat: «és un poema prou ben articulat –amb una mica de dialèctica i tot, en la part central– en què l'autor resol amb encert el problema crucial que li planteja, que és de veu: com pot parlar a Déu un burgès de Barcelona que és creient, però no místic». La tradició que Maragall té més a prop, la poesia barroca i la brusquedat de March, no li són útils i se n'ha d'armar una veu pròpia: «El to aparentment humil, però enraonat (i en el fons, de tu a tu) amb què s'adreça a l'Altíssim és tota una troballa».

Un dels elements que ha generat sempre fortes divergències entre els comentaristes gira al voltant de la fragilitat (o no) de la llengua literària de Maragall. Ferrater pertany al sector dels reticents i n'és un dels més ferotges: Sòria, amb uns pocs exemples, mira de demostrar que sovint l'erra. Un darrer esment el fa cap a la rebequeria restrictiva de Ferrater que no podia percebre –o no trobava suficientment significativa– la modernitat de Maragall, i diu que el paper pioner l'han sabut veure amb objectivitat sobretot estudiosos forans, com ara Dámaso Alonso que el va considerar com l'introduïdor de la modernitat en les literatures hispàniques. Al costat d'un corrent crític al qual li costa reconèixer el paper capdavanter en el rentat d'imatge de la poesia catalana, també han existit lectors que han subratllat el paper renovador de Maragall, tot i que potser no l'hagen concretat detalladament –tal com Alexandre Planas, Josep Maria Capdevila o el mateix Fuster. També s'ha de dir que cada vegada s'està insistint més en aquesta perspectiva, com ho ha fet Sam Abrams en *Llegir Maragall, ara* (2010).³⁴ A més del Maragall heterodox i vital, Sòria subratlla aspectes que solen preocupar els creadors, o si més no, un poeta del seu tarannà, capficat, encara que no ho sembla a primer cop d'ull, a controlar les vies que ajuden a aconseguir un equilibrat joc dialèctic entre ser rabiosament actual i l'estira-i-arronsa amb la tradició precedent, i amb un interès constant vers els procediments «tècnics» i els corrents interns del poema. Des d'aquest angle, Maragall és molt innovador en el pla formal, amb estructures ben travades, factures sòlides i ben reflexionades. Amb aquestes armes literàries, és quasi inevitable que Sòria concloga, tot seguint Abrams, que Maragall és un dels iniciadors de la literatura moderna en català.

Un altre poeta i assagista que visita l'obra de Maragall i hi ha dialogat en diverses ocasions és Vicent Alonso. En una entrada del dietari *Trajecte circular*, Alonso, a propòsit de *L'instant etern* d'Enric Sòria, reflexiona sobre un tema constant en el pensament i en la poesia, sobretot moderna, com és la persistència de l'home en la perpetuació dels moments.³⁵ En la seua aproximació a la voluntat d'«eternitzar l'instant», Alonso relaciona distints autors, ben distants entre si, ja siga en l'estètica o en el temps, per veure'n les repercussions, ramificacions i afinitats. Els noms que hi reporta són, entre altres, els de Maragall, Borges, Keats o Mechthild de Magdeburg. «L'endimoniada dialèctica entre el que és canviant i el que roman igual a si mateix» és una de les qüestions que preocupen els humans, ja que meditar-hi i cercar-ne una síntesi o una resposta és el resultat de la manera que tenen les persones d'encarar la seua existència.

34 Vg. ID., «Un clàssic viu», *op. cit.*

35 Vicent ALONSO, *Trajecte circular*, Alzira, Bromera, 2003, p. 102-104.

Alonso cita alguns dels versos més coneguts del «Cant espiritual»: «jo, voldria / aturar tants moments de cada dia / per fê'ls eterns a dintre del meu cor!... / O és que aquest "fer etern" és ja la mort?». I comenta que han generat unes pàgines crítiques d'Arthur Terry sobre si aposten per l'ideal fàustic de moviment permanent o cap a una vida contemplativa.³⁶ El poeta valencià deixa de banda el tema, així com la qüestió religiosa, central en Maragall, i focalitza l'atenció en l'àmbit més general, això és, en el joc i xoc entre durabilitat i fugacitat, per preguntar-se si «l'instant que el poema eternitza és la mort de l'instant, la paralització del temps, de la vida». La resposta que en dóna és afirmativa, i aquesta és la paradoxa de l'art: expressar les experiències de la vida de l'única forma que li és possible, congelant-la, fixant-la en el paper. És l'arma de l'artista contra el temps. La fal·lera d'entatxonar la vida i el món en els límits de les paraules i de les formes és, per a Alonso, el destí del creador, sempre capficat a «comprendre», és a dir, a «sotmetre el que passa als límits del llenguatge, entestar-se a encabir dins dels motlles el flux dels esdeveniments, i creure alhora que res no s'ha quedat fora».

Un altre punt en què Alonso posa especial atenció, com abans ja ho havia fet Fuster, és la caracterització que Maragall fa de la poesia com «un estat tèrmic –diguem-ho així– del llenguatge»,³⁷ i ho fa perquè la intensitat màxima de l'expressió és un dels trets més definidors de la poesia moderna: els poetes aposten pels mots en estats de màxima ebullició, ja siga per mitjà de la musicalitat, dels suggeriments i de les imatges, o per tot plegat; persegueixen l'explosió semàntica que continga en una mateixa descàrrega verbal emocions, sensacions, vivències, pensament...

El 2006, quan se celebraven els cent anys d'*Enllà*, Alonso s'acosta de nou al poeta del «Cant espiritual». Diu: «sempre que parle de la poesia de Maragall em sorprenc parlant de mi mateix».³⁸ Per exemple, si es parla sobre la teoria de la paraula viva, Alonso, al marge de l'estètica que puga triar un poeta, és partidari de «situar emocions i poesia en la mateixa banda». La causa és que l'obra de Maragall du al seu «darrere un bon grapat de les seues "càpsules d'energia poètica", que és la manera com Arthur Terry definia alguns dels seus fragments»; i això mateix li passa «per certs retrets que la crítica li ha volgut fer».

La resta de l'article tracta de desmuntar alguns tòpics o idees que han crescut a l'entorn de l'obra de Maragall. Un primer tòpic era el seu caràcter contemplatiu, d'home poc donat a l'acció. La resposta d'Alonso és que, en cas del poeta de Barcelona, «no era només una estratègia d'escriptura, sinó una forma de ser, una manera de veure i viure el món». No obstant això, la seua inquietud constant, la seua vena castament anarquitzant li permetia ser alhora «anarquista i conservador». Tot seguit, considera que

36 Vg. Arthur TERRY, *La poesia de Joan Maragall*, Barcelona, Quaderns Crema, 2000 (2a ed.) [Barcelona, Barcino, 1963], p. 212-215.

37 La definició de l'«Elogi de la Poesia» és citada a V. ALONSO, *Trajecte circular*, op. cit., p. 232, i comentada a ID., «Sobre la concepció fusteriana de la poesia», dins *Homenatge a Fuster*, València, Conselleria de Cultura i Consell Valencià de Cultura, 1994, p. 115-124 (esp., p. 120-123), reproduït dins ID., *Les paraules i els dies*, Alzira, Bromera, 2002, p. 59-72.

38 V. ALONSO, «Adalaisal», dins ID., *A manera de tascó. Notes sobre literatura*, Publicacions de la Universitat de València, 2012, p. 173-175.



l'espontaneïtat maragalliana no invalida «la distància entre motiu i poema», perquè aquesta ja fa acte de presència «al mateix rajar incontrolat del sentiment i la passió». Segons Alonso, l'acte d'escriure ja imposa, de partida, un control, una consciència d'allò que es vol abocar al paper. I conclou rotundament: «Ni les interjeccions se salven del llast que el llenguatge sempre arrossega i que li impedeix de donar, amb exactitud, pèls i senyals de la vida». El repàs acaba amb una matisació a una afirmació de Terry, aquella que diu que la poesia de Maragall condueix els lectors «cap a noves comprensions de veritats necessàries». Alonso repara que seria raonable parlar de «destrets, no veritats. Necessaris, això sí», perquè «algú pot defugir les embranzides incontrolables dels sentiments i la passió o aquelles "morboses i descarades flatulències", que és com Fuster es referia a les derivacions maragallianes del vitalisme nietzscheà?».

Josep Iborra, crític literari, assagista i estudiós de l'obra de Fuster, en alguna ocasió ha parlat també de Maragall, sobretot en relació a l'escriptor de Sueca.³⁹ El que més valorava Fuster de Maragall era l'actitud ètica i cívica, que l'impulsava a reflexionar i a implicar-se en els problemes del seu temps. Però Iborra també l'esmenta de passada, en un parell d'ocasions, parlant de música en els assaigs d'*Inflexions*.⁴⁰ Així, reporta que Maragall, per parlar de l'abolició del temps en la música de Bach, feia servir el terme de «contingència».⁴¹ En una altra troba incomprensible que la temptativa de Maragall i Pedrell de fer una música moderna d'arrel catalana no prosperàs, i ho interpreta com un indicatiu del poc interès dels compositors catalans d'elaborar i aprofundir en una música amb identitat pròpia.

Per concloure l'apartat de la prosa, cal esmentar l'antologia divulgativa, i dirigida, encara que no exclusivament, a l'àmbit de l'ensenyament, titulada *Poemes i Elogis*, amb tria i introducció de Pere Calonge.⁴² El curador fa una selecció raonable i atractiva del bo i millor de Maragall. Pel que fa a la prosa, es decanta pels papers més acostats a la literatura i la llengua: els Elogis. En poesia, trobem els poemes més representatius que testimonien els moments més fulgurants i els diversos temes que va tractar, des de l'«Oda infinita» i «La vaca cega» a l'«Oda nova a Barcelona» i el «Cant espiritual», tot passant pels poemes dedicats al Comte Arnau, «Els cants de guerra» o «Vistes al mar». En la introducció, a banda dels trets i objectius de la seua literatura, incideix en la vessant ètica d'un Maragall atent a les pulsions de la seua societat, i el qualifica com un intel·lectual «tal com s'entén des de la segona meitat del segle XX». A banda d'aquesta estranya col·locació històrica, la caracterització que en fa Calonge és encertada. El presenta com un home pont entre la Renaixença i la modernitat literària i el qualifica com a «creador d'una veu pròpia, molt personal, a partir d'influències diverses, que el fan difícilment comparable a res que li siga contemporani».

39 Josep IBORRA, *Fuster, una declinació personal*, Publicacions de la Universitat de València, 2014, p. 243-244.

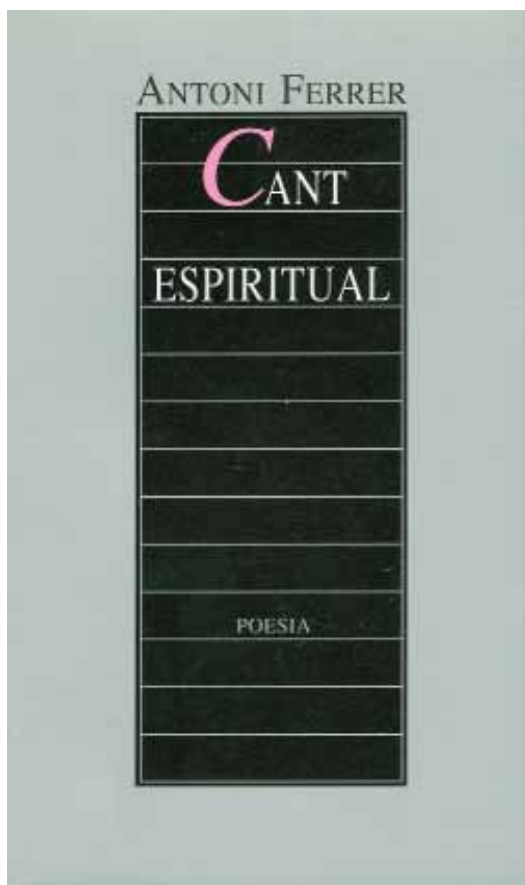
40 ID., *Inflexions*, Alzira, Bromera, 2005, p. 112-114. Iborra també va escriure una ressenya a l'edició crítica que Glòria Casals va fer d'*Enllà*; vg. ID., «Text i context», *El Temps*, núm. 296, 19 de febrer de 1990, p. 68-69.

41 «Per això plau sobretot al sentit musical la gran puresa de Bach, qui sembla redimir l'ànima de tota contingència»; vg. J. MARAGALL, «El drama musical de Mozart» (8 de febrer de 1905), dins ID., *Obres completes*, vol. I, Barcelona, Selecta, 1981, p. 794.

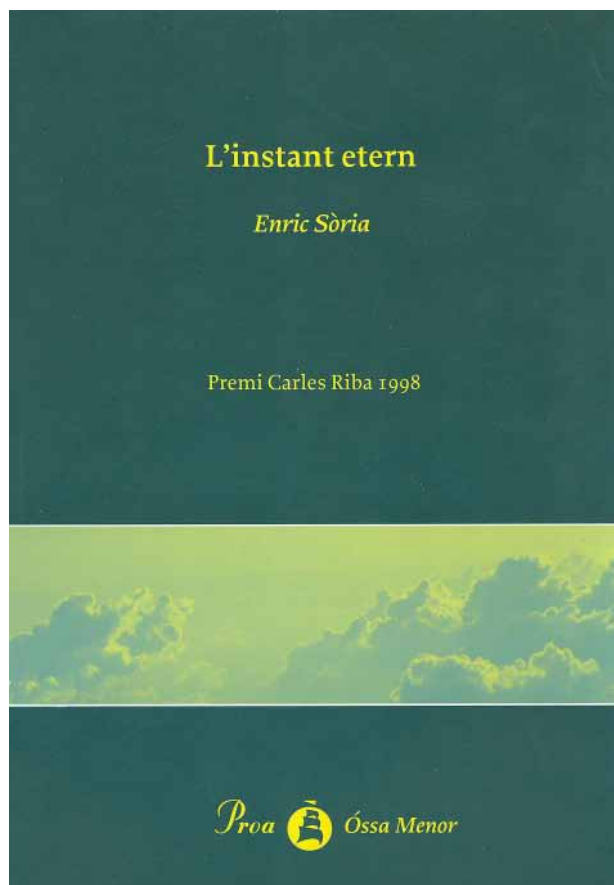
42 J. MARAGALL, *Poemes i Elogis*, a cura de Pere Calonge, Alzira, Bromera, 2010.

3. Diàlegs amb la poesia de Maragall

Dos títols de la dècada dels noranta del segle passat ens poden traslladar, en un primer colp d'ull, a Maragall, i són *Cant espiritual* (1992), d'Antoni Ferrer i Perales, i *L'instant etern* (1999), d'Enric Sòria.⁴³ La proposta del llibre de Ferrer estableix constantment vasos comunicants amb Ausiàs March i amb la resta dels cants espirituals posteriors, entre ells el de Maragall. En les dues citacions que en fa, Ferrer remarca els moments coneguts del poeta de Barcelona, com són la voluntat de convertir en permanents tants instants diaris i el «sia'm la mort una major naixença». Tot i els lligams, el periple de Ferrer és bastant diferent, perquè es tracta d'una exploració religiosa amb implicacions teològiques. És l'aventura de pensar Déu a través d'un viatge d'ascensió, poblat pel dubte i la caiguda, però amb l'esperança de la resurrecció, en una reflexió complexa, individual i col·lectiva, sobre la revivificació i la necessitat de creure en la transcendència de l'ésser humà.



Cant espiritual d'Antoni Ferrer



L'Instant etern d'Enric Sòria

43 Antoni FERRER I PERALES, *Cant espiritual*, València, Edicions Alfons el Magnànim - Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1992; E. SÒRIA, *L'Instant etern*, Barcelona, Proa, 1999.



Sòria és l'autor valencià al qual més li ha calgut «amidar-se» poèticament amb Maragall. Ho ha fet en dues ocasions, que controle: «Oda impossible a València» i *L'instant etern*. Començarem pel primer. «L'oda nova a Barcelona» de Maragall, al meu entendre, és el punt a partir del qual Sòria engega la seua maquinària poètica de l'«Oda impossible a València».⁴⁴ El poeta, primmirat com és, fa entendre que té presents els antecedents del gènere: «Ja sé que et mereixies tant una oda, / ciutat meua estimada, una mena / de càntic, a la manera antiga». D'un cantó, sospesa els clàssics grecs i llatins, perquè recorrien a les odes per «radiar» les proeses i excel·lències de figures rellevants o ciutats; i, de l'altre, poua en la tradició pròpia, on troba dues odes ineludibles dedicades a Barcelona: la de Verdaguer i la de Maragall. La primera, de tall més clàssic, és un cant en tota regla a la ciutat expansiva i al temps que la propicia, duta a terme amb retòrica generosa, i vestidures mitològiques i històriques. L'oda de Maragall és també l'exaltació de la ciutat, però aporta una perspectiva totalment nova: ofereix un enfocament més realista perquè mostra una urbs múltiple i explosiva pels seus contrastos. Maragall ordeix, paral·lelament a la ciutat enèrgica, una visió crítica, i projecta un retrat moral i social de Barcelona. Amb tot, l'oda encara té una funció exemplar. A Maragall, segons Sòria, com a barceloní, «la conflictiva vitalitat del temps li exigia alguna cosa més que un exercici, per excels que fóra, de virtuosisme panegíric. Li reclama també la reflexió, la ponderació i el balanç. Maragall ho suma tot en un poema formidable».⁴⁵

Sòria arreplega la perspectiva maragalliana, però en farà una destil·lació més aspra i incisiva, i pastada amb una consciència més amarga. És bo de veure les afinitats i divergències que presenten els dos poemes. Tots dos creixen sobre una estructura dialògica, ja que s'adrecen a un tu, la ciutat, però en el fons i en la superfície són un monòleg dramàtic, on el poeta aboca les esperances, les crítiques i els impropis a un personatge mut. Ara, en el cas de Maragall sura la idea que, sobre la traïdoria, el doble joc i la manca de noblesa, hi ha l'esperança que la ciutat es redimesca a través del Temple de la Sagrada Família. I conclou el poema afirmant que estima la ciutat, per bé que siga «mala», «vana coquina i traïdora i grollera», però «amb tos pecats, nostra! ¡nostra! / ¡Barcelona nostra! ¡la gran encisera!». Maragall se sap de memòria els seus dèficits, però també creu, per la mateixa evolució de la ciutat, en la seua capacitat transformadora. Per això el tancament té gran força, perquè proclama els defectes, i alhora confia en els poders encisadors i en els canvis il·lusionadors de la ciutat, i això gràcies a la seua capacitat d'auscultar els reclams diversos dels seus ciutadans. El poema de Sòria, en canvi, no contempla tal possibilitat; la ciutat és sorda, el diàleg és trencat; i el final inevitable, a la llarga, és la dissolució total de la que va ser, d'allò que la definia com una ciutat amb cara i ulls.

Sòria ja sap que la ciutat mereix un cant clàssic, però, per les transformacions de la societat i de mentalitat i el «canvi inherent a les coses», al poeta li cal escriure «amb nova agudeses que el gènere permet». Acuitat que Maragall ja va fer servir per capir una Barcelona complexa i perplexa, constituïda per diversos rostres i realitats. Va pintar-ne l'interior i els voltants, la part muntanyenca i la costa. Barcelona, a més a més, representava Catalunya. Hi trobem la Barcelona burgesa, però també la proletària i pobra. Ara bé, la tensió del poema puja graus quan s'enfila per la banda moral i el poeta fa traure els colors a la

44 E. SÒRIA, *Compàs d'espera*, València, Edicions de la Guerra, 1993, p. 34-37.

45 *Ai, València!*, selecció de poemes de M. Josep Escrivà i Pau Sif, Carcaixent, Edicions 96, 2003, p. 12. El pròleg és reproduït dins E. SÒRIA, *En el curs del temps. Un itinerari a través de vuit-cents anys de literatura catalana*, op. cit., p. 105-119.

ciutat: és, entre altres coses, covarda, cruel, grollera, falsa, capaç de desdir-se i desfer el que havia fet. Des de principis de segle XX fins a les seues acaballes, la mirada de l'escriptor esdevé més sensible i crítica respecte a l'urbs moderna o postmoderna: la ciutat és un terbolí enorme i canviant, en construcció i destrucció perpètua; allò d'actualitat rabiosa avui és ruïna emprenyadora l'endemà. Amb aquest estat de coses, Sòria parteix de la mirada més esmolada de Maragall, decanta el seu neguit líric pel vessant moral i ens instal·la en el viatge coll avall del deliri i l'autodestrucció duta a terme per la ciutat de València. L'amor i el dolor són presents en el seu poema i originen una introspecció descarnada, sagrant. El fil discursiu es basa en el leitmotiv segons el qual el poeta sap que la ciutat és mereix un cant, però alhora constata dolgut la impotència de fer-lo perquè l'oda hauria de ser «com còdol / tot replet de paraules que no vols recordar», o bé no pot cantar-la «mentre que et fas desfent-te», o perquè seria massa fàcil «blasmar-te pel que ets». No la pot cantar, i tanmateix la canta, la diu amb aquells mots que li haurien d'impedir parlar-ne. I aquest joc de fer el que no voldria fer i acaba fent es deu al fet que el poeta estima i pateix la ciutat que el fa i a l'ensems li impedeix sentir-s'hi còmode, perquè el foragita. El resultat és una mena de «contraoda» que injecta a la confessió un esquinçament dramàtic, més aviat tràgic, d'una amarguesa profunda, perquè la ciutat és víctima de la fatalitat que ella mateixa ha ordit.

El tram moral de les raons de Sòria pressuposa la ciutat física, per bé que sense els detalls de Maragall. N'assenyala el centre –algun carrer– que es mor i també els contorns, els barris que l'envolten, «on la infàmia esdevé arquitectura». Potser per la dificultat de descriure-la, l'autor es centra en la personalitat o la identitat que vol projectar. El programa és esborrar la història i la fisonomia, cultural i geogràfica, en nom de no se sap ben bé què: l'afany autodestructiu ha convertit la València creadora i d'aires europeus d'altres temps en una ciutat sense substància, que s'autoenganya amb una retòrica delirant i fastuosa, que es troba «en guerra guerrejada / de tu i en contra teu, en la vana matèria / dels somnis que t'afonen dins d'un gris laberint / que et condemna a l'oblit, oh tu, ciutat / o pur advertiment del destí que ens espera». La dissecció del poeta permet de comprendre les dimensions ètiques d'aquesta denúncia corprenedora, escrita en carn viva.

La immolació de la ciutat Sòria l'ha plasmada en moltes planes, però les més esborronadores i clarividents, a banda del poema que ara comentem, són les que apareixen sota l'epígraf «La ciutat que s'endevina», del dietari *Mentre parlem*, i d'alguna manera són el pòsit sobre el qual configura l'«Oda impossible a València».

La identificació del poeta amb la ciutat és ben present en Maragall. Potser una relació problemàtica, però ell encara hi confiava perquè, malgrat els defectes i els dèficits, mantenia una forma d'atracció i de ressorgir de les cendres pròpies. En canvi, en el poeta valencià el vent engrescador que bufa pel poema del barceloní s'ha esvaït; s'ha convertit en una soga de la qual és difícil fugir-ne, i acaba anihilant els seus habitants:



[...] jo, que només sóc en tu,
 que és una acompanyada manera de no ser,
 dissolt en centenars d'ídèntiques
 barriades anodines, en les vastes ruïnes
 on, com jo, uns altres súbdits teus
 dormiten renegant-te,
 consentint-nos només gràcies a l'oblit mutu.

(v. 73-79)

La sensació de viure en una ciutat que no crea vida ni «civilització», sinó només focs artificials i sucedanis de no se sap què esdevé una situació dramàtica, terrible: «No et deixes i no em deixes, ciutat meua, / estimada i horrible, inhòspita ciutat / on em trobe a casa meua».

Per concloure la comparació de les dues odes, paga la pena parar-se un instant en el llenguatge, en els versos i en la mètrica. En la represa de «L'oda nova a Barcelona», Maragall és conscient que, si vol fugir de la mistificació, li cal una llengua més elàstica, més impura, que integre registres i tons ben diferents. En aquest sentit, Sòria extrema el recurs, i el llenguatge aspre i l'improperi esdevenen substancials per deixar esclatar les turbulències internes («puta vella», «entaulat de cartó», «cosmètica de pinxo», «jungla casolana d'asfalt de sèrie b», «la més grotesca falla del gremi de l'absurd»...) en una illació lírica obsedida a mantenir la ponderació i les formes, per molt irritat que puga trobar-se el poeta. Maragall, en la segona part del seu poema, tot i que manté la rima, fa més flexives les estrofes i permet de vegades alliberar els versos. Sòria té més llibertat de moviments: prescindeix de les estrofes i de la rima regular. Les seqüències són prou variables i el poeta controla la mesura dels versos, però fuig de la regularitat. L'avançament del poema, sempre tenint-ne en compte el ritme intern, depèn del discurs i de l'efecte que es cerque en cada ocasió. Per tant, el fluir mateix del poema esculpirà la forma de les successions estròfiques i del vers.

En *L'instant etern*, Sòria apel·la, entre altres, a Maragall per tractar un tema que recorre la poesia del Barroc, com la captació dels goigs momentanis. En aquest llibre aprofundeix en les petges que deixa el terbolí del temps i en la captació del que fuig, perquè cal «estimar cada cosa purament mentre passa» i copsar la tensió soterrada «que no sentim aliena i en el canvi perdura», com ja deia a *Compàs d'espera*. En «Delimitació de camp», el primer poema del llibre, el poeta passa pel sedàs de la introspecció la seua existència, es mostra presoner dels hàbits, de les contradiccions –«el que no sóc estime»–, i enumera tot un seguit d'instantis que el poden atraure. I acaba:

Són eixos rars moments
que deixen una ànsia difícil de dissoldre
en el record, després, com la marea abandona
-amb tot de deixes peregrines per l'arena-
una vaga curiositat aventurera.

(v. 20-24)

Admira aquests «besllums», però, diu, «no m'hi barrege».⁴⁶ Aquests goigs i reflexions són claus per omplir la memòria, per perfilar els contorns que configuren la persona, però l'autor defuig perdre's en l'emmirallament, mira de no ser esclau de la nostàlgia d'allò que ha viscut. En tot cas, vol continuar bastint, de la quotidianitat, nous «besllums» que des de la distància li permeten saber qui és i l'ajuden a cercar-ne d'altres per continuar la roda de l'ànsia.

El 2007 Maite Insa, ja coneguda com a crítica literària, publica *El poema és sobrer*,⁴⁷ un llibre bastant insòlit en el panorama de la poesia catalana, perquè, conscient dels nostres temps rebolicats i de la separació existent, segons ella, entre poesia i vida en bona part de la lírica actual, defensa recuperar



El poema és sobrer de Maite Insa

els ponts trencats entre l'una i l'altra. En el seu viatge estètic, un dels padrins que tria és Maragall, perquè, jugant amb la paraula èuscara *Bertsolari* (= poeta popular que improvisa), és «versolari», però també «cresol, / atronadora veu fecunda, alegre i viva». Perquè «la poesia si és», s'ha d'obrir al món, cal «dir-la al vent» -en cas contrari serà «un cabàs inert de mots dringant en l'obscuritat»- i «que sone la música i que òmpliguen els solcs / versos de vaca cega, estrofes juganeres». O siga, que ha de transmetre el drama i la vitalitat del món que l'envolta. La poeta demana i s'exigeix «tancar el temps d'abstraccions» i obrir-se al «doll potent» de les experiències concretes. Per això vol fer servir tant paraules brutes, gastades, polsoses com mots tendres o innocents, però sempre tacats de vida, ja que són aquells «amb què em corprenc, que lluite per servir». El llibre és també un cant esgarrat a una terra, a una cultura i a una llengua ferides, que viuen un procés galopant de desfiguració. Aquest paisatge lacerat és l'escenari on la poeta vol arrelar i fer créixer la seua identitat, i un dels mèrits del volum és tocar amb rigor i amb expressió adolorida, però també rabiosament vital temes de repercussions tremendes.

46 ID., *L'instant etern*, op. cit., p. 15-16.

47 Maite INSA, *El poema és sobrer*, Alzira, Bromera, 2007.



Ara bé, *El poema és sobrer* conté un homenatge singular a Maragall, un volantí poètic sorprenent i juganer que consisteix a reescriure «La vaca cega» amb petites variacions per expressar la situació moribunda i dramàtica de la llengua catalana, especialment al País Valencià. Per observar l'operació d'Insa he superposat les dues versions i he marcat els canvis que introdueix a l'original de Maragall:⁴⁸

<p>Topant de cap en una i altra escorça,</p> <p>Topant de cap en una i altra soca,</p> <p>vencent a espai camins que abans lliscàvem,</p> <p>avançant d'esma pel camí de l'aigua,</p> <p>se'n ve la parla tota sola. És cega.</p> <p>se'n ve la vaca tota sola. És cega.</p> <p>D'un colp de modernor precís i amb traça,</p> <p>D'un cop de roc llançat amb massa traça,</p> <p>el lladre va buidar-li un ull, i en l'altre.</p> <p>el vailet va buidar-li un ull, i en l'altre</p> <p>se li ha posat un tel: la llengua és cega.</p> <p>se li ha posat un tel: la vaca és cega.</p> <p>Ve a abeurar-se als poblets com ans solia,</p> <p>Ve a abeurar-se a la font com ans solia,</p> <p>mes no amb el ferm posat d'altres vegades</p> <p>mes no amb el ferm posat d'altres vegades</p> <p>ni amb sos parlants, que no; ve tota sola.</p> <p>ni amb ses companyes, no; ve tota sola.</p> <p>Ses companyes, pels rètols, per les ones,</p> <p>Ses companyes, pels cingles, per les comes,</p> <p>pel silenci dels campes que ja no reguen</p> <p>pel silenci dels prats i en la ribera,</p> <p>fan dringar l'esquellot, mentre se'n riuen</p>	<p>fan dringar l'esquellot, mentres pasturen</p> <p>de la fila que fa... Ella perd via.</p> <p>l'herba fresca a l'atzar... Ella cauria.</p> <p>Topa de morro en l'esmolat imperi</p> <p>Topa de morro en l'esmolada pica</p> <p>i recula afrontada... Però torna,</p> <p>i recula afrontada... Però torna,</p> <p>i abaixa el cap a les arrels pregones.</p> <p>i baixa el cap a l'aigua, i beu calmosa.</p> <p>Diu poc, rossoll de mort. Després aixeca</p> <p>Beu poc, sens gaire set. Després aixeca</p> <p>al cel, enorme, l'embanyada testa</p> <p>al cel, enorme, l'embanyada testa</p> <p>amb un gran gesto tràgic; parpelleja</p> <p>amb un gran gesto tràgic; parpelleja</p> <p>damunt els mots espellofats torna</p> <p>damunt les mortes nines i se'n torna</p> <p>orfe de llum sota del sol que crema,</p> <p>orfe de llum, sota del sol que crema,</p> <p>recercant els parlants que se 'anaren,</p> <p>vacil·lant pels camins inoblidables,</p> <p>brandant llànguidament l'antiga llengua.</p> <p>brandant llànguidament la llarga cua.</p>
--	--

48 Maite Insa elabora el seu poema a partir de la versió establerta en l'anomenada «Edició dels Fills», i després divulgada per l'*Obra Completa* de la Selecta.

4. Per acabar

Si llegim «La vaca cega» d'acord amb els designis d'Arthur Terry, ens trobarem amb uns versos on l'autor vol centrar-se en la compassió que li produeix la resignació de l'animal: «Maragall es nega a tot intent de teoritzar: l'única cosa que li resta de l'experiència és la seua coneixença renovada del misteri de la vida. En altres mots, tot ordenant la seua reacció a l'espectacle de l'animal, ha arribat a transmetre quelcom de la força vitalitzadora que ve de la compassió».⁴⁹ Per contra, la lectura d'Insa n'obri altres possibilitats. L'estratagema que fa servir l'autora és accentuar, aprofundir els trets dramàtics implícits en el text de Maragall, que en referir-se al context actual de la llengua esdevenen agònics i tràgics. Amb aquesta reescriptura es ressalten la violència o la prepotència de les persones –també dels estats on conviuen diverses llengües–, la indiferència de la natura que ara es tradueix en impassibilitat i displacència dels humans i en la voluntat per sobreviure fins i tot en les circumstàncies més adverses. Així, la mà de l'home que parla o conviu amb la llengua la fereix, la deixa cega. Les altres llengües, amb el poder que les sustenten, tenen mitjans que les promocionen («els rètols, per les ones»), en faciliten l'ús i s'expandeixen. Mentre creixen, es riuen «de la fila que fa» l'idioma moribund que, amb pas insegur, perd «via», i es redueixen les ocasions i els àmbits on és usat. Per dir-ho de manera popular, en cada bugada perd un llençol. La llengua topa amb tot l'aparell (burocràtic, jurídic i polític) de l'imperi, i no li que queda altre remei que recular, i retorna «a les arrels pregones». Per reforçar metalingüísticament l'efecte dramàtic, l'autora emprarà un castellanisme: «rossoll de mort». Amb tot, esgotada i pesada, pel pes de la història que du a les espatlles, amb posat tràgic, la llengua «parpelleja» sobre els mots ferits, destrossats i a les palpes, sense cap mena de resignació; trau força de la feblesa; reprèn el camí i marxa cap endavant a la recerca dels «parlants que se n'anaren». Insa, amb uns pocs canvis estratègics, transforma el poema de Maragall en un text tràgic i alhora vital, perquè en el moment terminal la llengua assumeix l'esforç titànic de sobreviure i mantenir la dignitat.

Per últim, vull esmentar Gaspar Jaén i Urban. Potser s'hi podria fixar una certa connexió, a través de Vicent Andrés Estellés, amb alguna de les idees nuclears de Maragall: la seua aspiració, si més no en algunes etapes, de bastir una llengua fluïda, molt lligada a les vivències, d'una naturalitat altament elaborada, amb un llenguatge culte i al mateix temps amb sabor profundament local en alguns llibres, com ara *La Festa* (1982) o el darrer volum *Testament (sonets de l'hort de les palmeres)*, de 2012.⁵⁰ En aquest últim títol dedicat a pouar en la memòria, principalment de la infantesa i d'un Eix antic, rural, Jaén encapçala la primera part, titulada «De re aedificatoria», amb el vers «Mai més lliure un aucell travessarà aquests aires», pertanyent a «En una casa nova» de *Seqüències*. La secció focalitza els anys en què l'autor visqué a València mentre estudiava arquitectura; com evoca l'epígraf maragallià, els versos pinten la descoberta de la llibertat individual i de moviments pròpia d'una edat centrada en l'aprenentatge i en la descoberta de mons abans desconeguts.

49 A. TERRY, *La poesia de Joan Maragall, op. cit.*, p. 95.

50 Gaspar JAÉN I URBAN, *Testament (sonets de l'hort de les palmeres)*, Tarragona, Arola, 2012.



El llarg recorregut que he fet permet reconèixer que l'ombra maragalliana és més llarga i fecunda literàriament del que Sanchis Guarnier deia. Així i tot, el més rellevant no és tant la quantitat de les referències com la fertilitat del diàleg establert entre l'obra de Maragall i els escriptors valencians. Els noms de Salvador, Guarnier, Valls, Fuster, Estellés, Sòria, Alonso, Ferrer i Insa ens confirmen que la trobada virtual amb el poeta de Barcelona ha estat, en molts casos, altament activa, productiva i estimulante.

Rebut el 14 d'octubre de 2014
Acceptat el 12 de novembre de 2014



ROGER CANADELL I RUSIÑOL

Universitat Oberta de Catalunya

CAMINEU CAP ALS CIMS, ARBRES IMMÒBILS... JOAN MARAGALL LLEGIT PER MIQUEL MARTÍ I POL

Resum:

L'estudi de l'obra poètica de Miquel Martí i Pol i de la seva documentació personal, cedida a la Diputació de Barcelona i dipositada a la Biblioteca Bac de Roda, continua oferint als seus lectors i als estudiosos de la literatura i la cultura catalanes la possibilitat d'eixamplar els coneixements sobre el pensament estètic i sobre la trajectòria personal i literària del poeta de Roda de Ter. Aquest article pretén fer públic un poema inèdit de Miquel Martí i Pol trobat en el seu fons personal i, alhora, reflexionar sobre la influència o el ressò maragallià en la seva producció poètica de joventut.

Paraules clau: Miquel Martí i Pol — reescriptura — influències literàries — poesia catalana del segle XX

Abstract:

The academic study of Miquel Martí i Pol poetic work and his personal records (owned by Diputació de Barcelona and deposited at Bac de Roda library) offers the possibility to readers and specialists in Catalan literature to broaden knowledge on the poet's aesthetic thinking and his literary career. This paper is aimed at throwing light on a Miquel Martí i Pol's unpublished poem found in his own records and, at the same time, to reflect on the influence exerted by Maragall in his early works.

Key words: Miquel Martí i Pol — rewriting — literary influences — 20th century catalan poetry

El Fons Miquel Martí i Pol, que va ser dipositat per voluntat explícita del poeta a la biblioteca Bac de Roda, permet resseguir i aprofundir alguns aspectes poc treballats en els estudis sobre l'obra poètica de Miquel Martí i Pol. El II Col·loqui Internacional que es va dedicar al poeta i que es va celebrar la tardor de l'any 2013¹ va evidenciar que resten encara per estudiar de manera detinguda algunes facetes i aspectes de la seva trajectòria, tant personal com poètica, com per exemple les seves traduccions literàries, la relació epistolar mantinguda durant anys amb editors i escriptors il·lustres, o la importància d'algunes obres inèdites —especialment de joventut— que poden ajudar a comprendre part de la seva trajectòria poètica posterior.

Les influències literàries en l'obra primerenca de Martí i Pol tenen una relació directa amb el mestratge que van exercir sobre ell mossèn Josep Espinalt i Josep Clarà, els fundadors de la Penya Verdager,

1 Els dies 17, 18 i 19 d'octubre es va celebrar a Barcelona (IEC), Vic (UVic) i Roda de Ter el II Col·loqui Internacional Miquel Martí i Pol, en el qual es van aplegar els principals especialistes en la figura i l'obra d'aquest poeta per tal d'exposar, debatre i difondre les investigacions més recents: <http://www.uvic.cat/sites/default/files/dipticMiquelMartíPol.pdf> [consultat el 2 de setembre de 2014].

que a partir de 1946 va promoure la lectura i l'estudi de la literatura catalana al poble de Roda de Ter. Emili Teixidor, Miquel Arimany i Miquel Vilar, entre altres, també van formar part d'aquest grup que va mantenir la seva activitat fins ben entrada la dècada dels cinquanta i que va facilitar l'intercanvi i la lectura de llibres que difícilment hauria llegit un jove sense massa recursos que als catorze anys havia hagut de començar a treballar a la fàbrica. Sense l'estímul de Josep Clarà i dels seus amics, Martí i Pol probablement no hauria pogut accedir tan aviat als grans autors catalans i espanyols i potser hauria continuat satisfent els seus interessos literaris amb la lectura de les novel·les de fulletó que la seva mare conservava a casa:

Jo recordo haver llegit força novel·les de les de la mare, i alguna obra de teatre de les de l'avi. No m'agradaven gaire, tanmateix, i preferia els llibres que em deixaven els amics, en Josep Clarà, l'Emili Teixidor i en Miquel Vilar, sobretot.²

La influència de Josep Clarà en la seva trajectòria poètica de joventut ha estat referenciada especialment per Ignasi Pujades en el primer volum de la biografia del poeta –*Miquel Martí i Pol. L'arrel i l'escorça*–³ i per Jordi Berenguer i Queraltó en el llibre *Els inicis poètics de Miquel Martí i Pol (1944-1951)*,⁴ en els quals es recullen bona part dels testimonis documentals que evidencien el pes que van tenir en la seva formació els autors i els llibres que l'amic Clarà li va fer conèixer. Tant Josep Clarà, en parlar de les seves preferències poètiques, com Miquel Martí i Pol, en referir-se al mestratge que Clarà va exercir sobre ell, esmentaven de manera destacada tres poetes catalans: Jacint Verdaguer, Joan Maragall i Josep Carner. Deia Clarà: «He admirat i estimat, i ho faig encara, tres poetes per damunt de tot i crec realment que han estat forjadors del meu estre poètic: en Joan Maragall, mossèn Cinto i en Josep Carner».⁵ I Martí i Pol, al seu torn, en una entrevista publicada a la revista *Taula de canvi* el 1980, reconeixia que «en Clarà també va deixar-me llibres: Verdaguer, Maragall, Carner, els poetes “floreals”, etc. Després, quan hi va haver certa normalitat, vaig començar a comprar pel meu compte».⁶

És indubtable que la lectura d'aquells poetes i l'activitat de la Penya Verdaguer va conduir Miquel Martí i Pol a abandonar el castellà de les seves primeres composicions a partir de 1947 i a construir, progressivament, una veu poètica pròpia que li permetria guanyar el Premi Óssa Menor l'any 1953 amb *Paraules al vent*. Els temptejos, les provatures, els aprenentatges que es van produir en l'endemig han quedat parcialment conservats en els documents del fons personal de Martí i Pol i en els poemes publicats en revistes com *Roda de Ter*, però són pràcticament nuls –més enllà de les generalitats sobre les lectures efectuades, les referències posteriors, en pròlegs, entrevistes, articles, etc.– per demostrar la impor-

2 Miquel MARTÍ I POL, *Joc d'escacs*, Barcelona, Empúries, 1994, p. 63.

3 Ignasi PUJADES, *Miquel Martí i Pol. L'arrel i l'escorça*, Barcelona, Proa, 1999.

4 Jordi BERENGUER I QUERALTÓ, *Els inicis poètics de Miquel Martí i Pol (1944-1951)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002. Vg. també ID., «Les concepcions poètiques de Miquel Martí i Pol (1944-1951)», dins Àlex BROCH i Ramon PINYOL I TORRENTS, *Col·loqui Miquel Martí i Pol. Cinquanta anys de poesia 1948-1998*, Vic, Eumo Editorial, 1999, p. 109-120.

5 Carta de Josep Clarà del 25 d'abril de 1973 conservada en el Fons Miquel Martí i Pol de Roda de Ter. Arxiu Històric de la Diputació de Barcelona.

6 Emili TEIXIDOR, «Martí i Pol: el gest i la paraula. Moments amb Miquel Martí i Pol», *Taula de canvi*, núm. 21, maig-juny de 1980, p. 65-72.



tància d'aquelles primeres lectures en relació amb la forma i els temes de la seva obra immediatament posterior. És per això que resulta significatiu l'únic esment que, de manera tangencial, el poeta de Roda va fer a final dels anys vuitanta a la seva lectura de joventut de l'obra poètica de Maragall. En el pròleg a *Andorra (postals i altres poemes)*,⁷ Martí i Pol explica quina va ser la primera vegada que va anar a «les Valls», l'any 1952, «amb dos companys de la fàbrica i un amic comú a passar tres o quatre dies de la setmana de vacances que teníem aleshores».⁸ Com a anècdota, i sense estendre's en cap més detall, el poeta hi explica:

Per llegir durant les estones que no sabés què fer vaig endur-me'n les *Poesies* de Joan Maragall en una edició de l'any 1974 de l'editorial Edimar, i una tarda, a la terrassa de l'hotel, vaig escriure un poema, força dolent per cert, en un dels fulls en blanc del final del llibre. En acabar-lo, el vaig datar: Andorra la Vella, agost de 1952.⁹

Entre els més de set mil llibres del fons personal del poeta s'ha conservat el volum *Poesies* de Joan Maragall de l'editorial Edimar que Miquel Martí i Pol posseïa des de 1951, i en el full de guarda posterior s'hi pot llegir el poema manuscrit al qual es fa referència en el pròleg a *Andorra*:

Camineu cap als cims, arbres immòbils
 i jo em sento emportat de vostre anhel.
 Sou terra que s'exalta,
 terra lleugera que m'acosta al cel.
 Ignoro si petjant les vostres ombres
 us heu trobat, o bé bevent la llum.
 Jo entenc vostre missatge
 clar com el cel, intens com un perfum.
 Plantaré mes arrels en la terra aspra
 i alçaré el cor i els ulls a l'infinit,
 fins que, lliurat de tot el que m'aferra
 em perdi en el misteri de la nit.

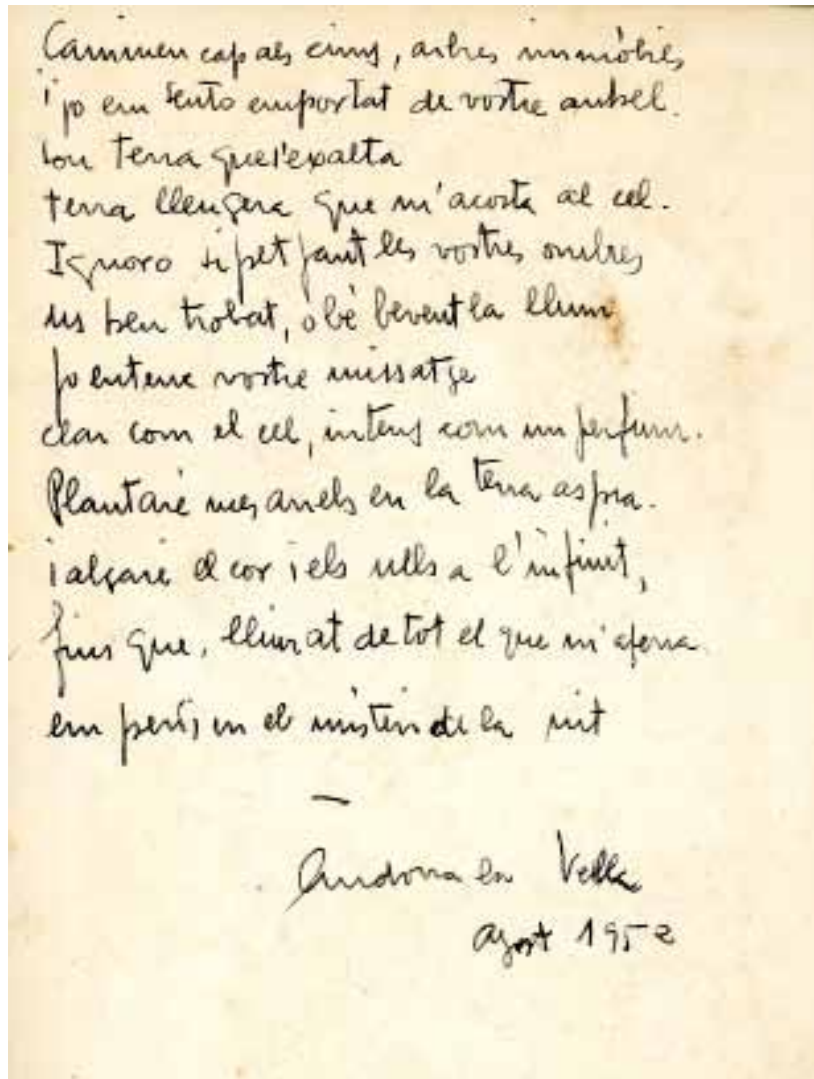
Andorra la Vella

Agost 1952

El poema està format per tres quartets, els dos primers de peu trencat i el darrer amb versos decasíl·labs en la seva totalitat, i obeeix a uns patrons formals –per les cesures, per la rima masculina només

7 M. MARTÍ I POL, *Andorra (postals i altres poemes)*, Eds. 62, Barcelona, 1989.
 8 *Ibid.*, p. 9.
 9 *Ibid.*, p. 9-10.

dels versos parells, etc.– i a una temàtica que recorda tant algun poema de Josep Clarà com de Joan Maragall.¹⁰ Al marge del comentari que el mateix Martí i Pol va fer sobre la qualitat del poema, és simptomàtic que fos precisament en aquells primers anys cinquanta quan va llegir Maragall, a més de Verdaguer, i quan va escriure molts altres poemes de temàtica religiosa o espiritual.



Full de guarda posterior del llibre *Poesies* de Joan Maragall de l'Editorial Edimar (1947) amb el poema manuscrit de Miquel Martí i Pol. Fons Miquel Martí i Pol de Roda de Ter. Arxiu Històric de la Diputació de Barcelona.

10 D'aquestes semblances també n'ha parlat J. BERENGUER I QUERALTÓ, *op. cit.*, p. 74-75.



Els crítics i estudiosos de la vida i l'obra de Martí i Pol, així com ell mateix en els pròlegs dels seus primers llibres –molts d'ells inèdits fins a la publicació de l'obra poètica completa de les edicions del Mall a mitjan dècada dels setanta–, han explicat a bastament el fervor religiós del poeta durant la seva infància i joventut, i el seu dubte i desencantament ja present el 1954 a *Veu incessant*,¹¹ i posteriorment a *El fugitiu*. La manifestació de la vivència espiritual així com també els qüestionaments identificables en alguns poemes de Maragall segurament van ajudar Miquel Martí i Pol a trobar l'expressió de la pròpia experiència i el propi pensament religiós.

D'aquesta manifestació de la vivència del transcendent i de les possibles influències maragallianes en Martí i Pol destaquen especialment dos aspectes que aquí només s'apuntaran i que podrien donar peu a un treball de recerca més extens i complet. Em refereixo a les semblances entre ambdós poetes; en primer lloc, en el tractament de la natura com a creació i manifestació de la divinitat i, en segon lloc, en la importància de la paraula, de l'expressió, de la veu poètica, com a mostra de l'itinerari vital que, partint d'allò immanent, la contemplació del més quotidià i terrenal, condueix al transcendent.¹²

A l'«Elogi de la poesia», Joan Maragall descrivia l'èxtasi ocasionat per la contemplació de la Natura –«Sóc la natura sentint-se a si mateixa»–¹³ i manifestava la profunditat derivada d'aquesta observació conscient de la «forma natural» com a primer pas cap a l'expressió artística, que era allora expressió de la vivència del transcendent:

Heus aquí l'emoció estètica que ha trascendit, no a oració, ni a reflexió, ni a curiositat, ni a indústria, ni a pietat; sinó tan solament a un *afany d'expressió* sens altre interès que l'expressió en si. Heus aquí l'emoció artística. I naixent d'ella, l'art, la bellesa passada a través de l'home, humanada: l'expressió humana de la forma natural.¹⁴

Martí i Pol, un parell de mesos abans de viatjar a Andorra, quan ja tenia en possessió el llibre de poesies de Maragall –segons la data de compra manuscrita pel mateix poeta a la guarda del llibre– va escriure «Introducció a un poema», inèdit fins a la publicació de la biografia preparada per Ignasi Pujades l'any 1999. En aquesta composició, que Pujades creu que s'hauria pogut titular, pel seu contingut, «Introducció a una poètica»,¹⁵ Martí i Pol es refereix a l'origen de la inspiració, i sense esmentar concretament la natura sí que la vincula a l'observació d'allò «que em volta», a «les coses» i a la «terra que em sustenta». Aquesta contemplació de l'entorn era per al poeta de Roda allò que li descobria la bellesa i, com en Maragall, aquesta era «reflexe / de la summa bellesa que creava / del no-res amb paraules que eren vida»:

11 Vg. Roger CANADELL i Montse CARALT, «Presentació», dins M. MARTÍ I POL, *Veu incessant*, Eds. 62, Barcelona, 2013, p. 9-27.

12 Sobre la recepció de Joan Maragall a mitjan segle XX, vg. Lluís QUINTANA, «Notes sobre la recepció de Maragall a la dècada dels cinquanta», dins Antoni FERRANDO i Albert HAUF (eds.), *Miscel·lània Joan Fuster* (Estudis de Llengua i Literatura, vol. VIII), Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, p. 333-354.

13 J. MARAGALL, «Elogi de la poesia», dins L. QUINTANA, *La veu misteriosa. La teoria literària de Joan Maragall*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996, p. 456.

14 *Ibid.*, p. 457.

15 Ignasi PUJADES, *op. cit.*, p. 206.

Cap altra
raó pot inspirar-me les paraules
amb més vigor que aquesta de sentir-me
presoner del que em volta posseint-ho,
com el que s'abandona a l'abraçada
de la dona que estima, que és paraula
d'amor la que diem amb llavi tendre
com la que ens neix dels ulls plena de força.
Estimem en les coses la bellesa
i és just que l'estimem, perquè és reflexe
de la summa bellesa que creava
del no-res amb paraules que eren vida;
i aquests mots que nosaltres heretàvem
intentarem refer-los en les coses,
vivent ressò de la gran veu que un dia
els llançava a l'espai per vèncer els segles,
que és manament d'amor el que ens obliga
d'estimar aquesta terra que ens sustenta,
no pas sols amb els ulls fets d'altra terra,
sinó amb el cor i fins l'ànima tota.¹⁶

Sembla indubtable que la concepció de la poesia que Martí i Pol tenia a principi dels anys cinquanta, i que es descrivia en poemes com «Introducció a un poema», devia tenir alguna relació amb la descoberta de poetes com Joan Maragall, per a qui la manifestació del diví en la natura, en l'entorn més proper, era el primer pas cap a -una possible expressió de l'experiència estètica i, alhora, espiritual:

Avui he sentit lo Diví
en el camp, en el vent i en les plantes,
i en la majestat – de les pedres santes
que s'alcen en temple – al mig del camí.¹⁷

Així, tant en un poeta com en l'altre, la concreció dels elements contemplats en la natura es converteixen en metàfora de l'experiència vital i del camí de recerca espiritual. En el poema de Martí i Pol manuscrit dins el llibre de Maragall, aquests elements són presentats gairebé en forma d'oposats –terra/

16 M. MARTÍ I POL, «Introducció a un poema» (fragment), dins Ignasi PUJADES, *op. cit.*, p. 207.

17 J. MARAGALL, «Lo diví en el Dijous Sant» (fragment), dins ID., *Poesies*, Barcelona, Edimar, 1947, p. 155.



arbre, terra/cel, ombra/llum, finit/infinit, nit/claror– i contenen la complexa dualitat que per als dos poetes conformava la pròpia experiència humana: el poeta s'identifica amb els arbres que, arrelats a terra, s'exalten, es tornen «terra lleugera», per acostar-se al cel i fruit de la llum, de l'infinit. Aquesta idea de l'elevació de l'esperit, que en Maragall ja era present i que provenia segurament del coneixement de l'idealisme de Goethe, en Martí i Pol sembla seguir uns mateixos patrons, en aquells anys de joventut, de tal manera que també en la seva poesia, com diu Eugenio Trías referint-se a textos maragallians, «la mediació radical de la naturalesa i de l'esperit en l'ànima [la fa] capaç d'autoeivar-se de la seva dimensió material fins a la seva dimensió espiritual».¹⁸

La metàfora de l'arbre arrelat a terra, però que creix cap al cel, no era pas original ni en Maragall ni en l'obra de Martí i Pol, però en el cas d'aquest sí que és probable que els elements associats i als quals ja m'he referit –llum, infinit, ombra, etc.– estiguessin inspirats per la lectura del llibre de Maragall entre els anys 1951 i 1952. Així ho fan pensar, per exemple, les semblances amb la descripció d'«El pi d'Estrac», pertanyent al llibre *Seqüències*:

Aquest és aquell pi com una catedral
 que vora de la mar s'està secularment
 bevent l'aire i la llum amb copa colossal
 que mai travessa el sol ni la pot moure el vent.
 Immòbil beu els aires amb una remò igual
 a aquella que en la platja ressona eternament,
 i llença una gran ombra en l'hora migdial
 posant fredó i tenebra al cor del dia ardent.
 Jo, a l'hora de la sesta, m'hi solc aixoplugar
 de la mortal carícia del sol roent d'estiu,
 i veig a ran de terra la calda tremolar
 entorn; i a sobre sento milers d'aucells; i enllà
 la mar que brilla i riu.¹⁹

En els versos de Martí i Pol la identificació del poeta amb l'arbre sembla, gairebé, remetre concretament al pi d'Estrac, el qual també beu «l'aire i la llum» i «llença una gran ombra» protectora. Més enllà encara del poema «Camineu cap als cims, arbres immòbils...», Martí i Pol va tornar a usar en aquells primers anys cinquanta la metàfora de l'arbre, i es va referir a l'ascensió cap a «la llum», tant en poemes que van restar inèdits com en d'altres que van incloure's en reculls com *Paraules al vent* o *Veü incessant*. En un poema d'octubre de 1951 que s'ha conservat en el fons personal del poeta, Martí i Pol ja compa-

18 Eugenio TRÍAS, *El pensament de Joan Maragall*, trad. de Jordi Maragall i Noble, Barcelona, Fundació Banco Urquijo - Eds. 62, 1982, p. 83.

19 J. MARAGALL, «El pi d'Estrac», dins ID., *Poesies*, Barcelona, Edimar, 1947, p. 128.

rava els homes amb «arbres hissats en un turó»,²⁰ i després va reprendre la mateixa expressió a «Altra aurora per a nosaltres», el poema que clou *Paraules al vent*, per contraposar la necessitat de recerca interior amb l'aferrament propi de la naturalesa humana:

Què som? ¿Centaures àgils en la fosca
percaçant horitzons, en ruta sempre,
o bé arbres hissats damunt l'escorça
d'altres arbres que foren i concreten
la quietud del nostre viure estàtic?²¹

O encara en un altre «Poema» conservat entre els papers del poeta de Roda, la recerca existencial i espiritual es torna a concretar en un itinerari d'ascensió de la terra cap a la «llum que no minva»:

No estranyeu el meu pas;
pujaré, lentament si voleu, per l'estret corriol
que domina la vall i travessa la boira
fins atènyer el cim i el secret
cara al sol i a la llum que no minva.
Ara torno a les deus, oh germans!, us diria
el camí que he seguit si pogués amb la veu
vèncer l'ombra que us serva
i us obliga a topar uns amb altres.

[...]

Tots ens hem percaçat en la fosca
i potser hem defallit cent vegades,
però un jorn unirem nostres mans
en l'altura de llum,
com uns arbres hissats en terra
que tot ho fecunda
i amb el seu panteix vigorós
dóna vida a la vida.²²

20 M. MARTÍ I POL, «Nosaltres», Fons Miquel Martí i Pol, reproduït parcialment per J. BERENQUER, *op. cit.*, p. 192.
21 ID., «Altra aurora per a nosaltres», dins ID., *Paraules al vent*, Barcelona, Óssa Menor, 1954.
22 ID., «Poema», Fons Miquel Martí i Pol, reproduït per I. PUJADES, *op. cit.*, p. 203-205.



D'aquest camí d'ascensió, d'elevació, d'exaltació cap al cel i l'infinit, es desprèn una concepció de l'existència humana que, contràriament al que podria fer pensar d'entrada, pren sentit ple gràcies a una experiència transcendent que mai deixa d'estar lligada a la terrenalitat, a la immanència. Com diu Ignasi Moreta referint-se a «Excelsior»:

[e]] més *enllà* –horitzontal i, per tant, humà– es torna *més amunt* –vertical i, per tant, religiós. Ara bé –i aquí rau l'interès de la proposta maragalliana–: aquest decantament no és una substitució, sinó una superació. L'*amunt* no nega l'*enllà*, sinó que el redirecciona, el completa.²³

La crida a no perdre el nord i a girar sempre «els ulls enlaire» va acompanyada, en aquest poema de Maragall, del prec a fugir de la terra immoble, ja que en l'etern moviment i en el camí constant és on es troba la confluència i la unitat de l'enllà i l'ençà, de la vida i la mort, del temporal i l'etern. Una unitat que en el «Cant espiritual» es formulava en forma de pregunta –«O és que aquest "fer etern" és ja la mort?»–, i que també era explicada en una carta de Maragall a Josep Pijoan:

Oy que vostè's sent un impuls de amunt, amunt sempre, d'enaltiment espiritual perquè sí, per una altra vida o per aquesta mateixa, per si mateix o pels altres, tant se val..., amunt, amunt, sempre més, sempre més? Y doncs això ja és la vida eterna.²⁴

En el poema de Miquel Martí i Pol, el caràcter immòbil de l'arbre –immoble, diria Maragall²⁵ és mudat gràcies a l'exaltació de la terra mateixa, i es resol la confluència de la terrenalitat –la mortalitat, de fet– amb la llum del cel –l'infinit– quasi de forma paradoxal: amb una expressió semblant a la utilitzada per Maragall en un altre poema contingut en el llibre que Martí i Pol llegia l'estiu de 1952 –«la pensa a poc a poc se'm desaferra»–,²⁶ el poeta afirma que plantant les «arrels en la terra aspra» i alçant «el cor i els ulls a l'infinit» acaba alliberant-se de «tot el que m'aferra» per perdre's «en el misteri de la nit». Només arrelant-se en la realitat propera, en la natura que els envolta, s'arriba al necessari despreniment de tot per a copsar «el repòs que l'ànima somia»²⁷ –segons Maragall– o l'esmentat «misteri de la nit» –per a Martí i Pol.

En definitiva, doncs, la contemplació de l'absolut per la natura i el reconeixement del transcendent en la pròpia vida quotidiana per als dos poetes és el resultat d'una dinàmica d'arrelament i de despreniment que en el cas de Maragall continuaria essent identificable de manera significativa en un poemari com

23 Ignasi MORETA, *No et facis posar cendra*, Barcelona, Fragmenta, 2010, p. 254.

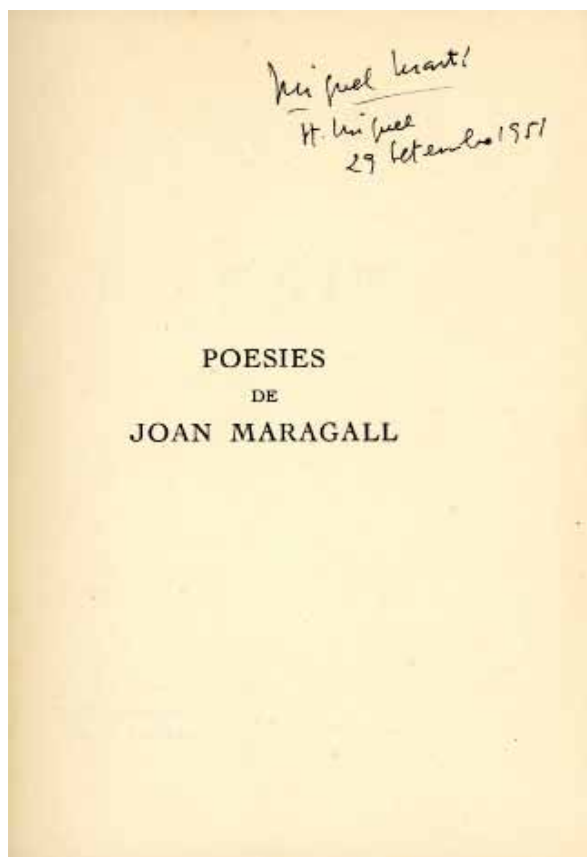
24 Carta a Josep Pijoan del 12 de juny de 1905, reproduïda per Anna Maria BLASCO I BARDAS, *Joan Maragall i Josep Pijoan. Edició i estudi de l'epistolari*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992, p. 318.

25 Al poema «Excelsior», contingut en el llibre *Poesies* de Joan Maragall que posseïa Martí i Pol (p. 265-266) s'hi diu: «Fuig-ne, de la terra immoble, / fuig dels horitzons mesquins: / sempre al mar, al gran mar noble; / sempre, sempre mar endins». I al poema «Pirenenques. II» (p. 80): «Tot està immoble dalt del Pirineu, / tot, menys la boira diàfana i lleugera / que corre com fumera / per valls, faldes i cims, arreu, arreu».

26 «Pirenenques. III», *ibid.*, p. 80-81.

27 «Nota d'àlbum», *ibid.*, p. 113.

Enllà, i que en Martí i Pol perduraria en les obres posteriors a *El fugitiu*²⁸ de manera més velada, però desvinculada del sentit religiós que havia tingut durant els anys quaranta i principi dels cinquanta.



Portadella amb la signatura de Miquel Martí i Pol i la data de compra del llibre *Poesies* de Joan Maragall de l'Editorial Edimar (1947). Fons Miquel Martí i Pol de Roda de Ter. Arxiu Històric de la Diputació de Barcelona.

Per acabar, i com a reflexió complementària a l'estricta lectura comparativa del poema escrit per Martí i Pol en el llibre de Joan Maragall, cal tenir en compte l'impacte que devia tenir en el poeta de Roda el descobriment de l'«Elogi de la paraula» i l'«Elogi de la poesia». La màxima maragalliana «Poesia és l'art de la paraula; entenent per Art la bellesa passada a través de l'home; i per Bellesa la revelació de la essència per la forma»²⁹ devia ressonar des del moment en què els companys de la Penya Verdaguer van llegir Maragall i van comprendre la relació entre el seu pensament i la seva concreció en l'obra poètica. A parer meu, és a partir d'aquests mots que encapçalen l'«Elogi de la poesia» que cal entendre un poema al qual ja s'ha fet referència més amunt i que va ser escrit un parell de mesos abans de l'estada a Andorra i, per tant, segurament en plena lectura del llibre de Maragall. «Introducció

28 *El fugitiu*, tot i haver estat escrit entre 1952 i 1957, no es va publicar fins que va ser inclòs dins M. MARTÍ I POL, *L'arrel i l'escorça. Obra poètica I*. Sant Boi de Llobregat, Edicions del Mall, 1979.

29 J. MARAGALL, «Elogi de la poesia», *op. cit.*, p. 453.



a un poema» acaba amb una reflexió sobre la paraula, els mots, la parla –que voldria que esdevingués «gran parla viva»– com a centre de l'expressió estètica a la qual aspira arribar el poeta. Indubtablement, les referències implícites a l'assaig de Maragall evidencien, encara més, el pòsit que aquest poeta va deixar en la incipient carrera literària de Martí i Pol al començament dels anys cinquanta:

I encara he de cantar pel goig estètic,
 per la viva pintura d'aquesta hora
 que intentaré servir amb els ulls, incòlume,
 com la més dolça plenitud del viure.
 Mes serà tosca la paraula inhàbil
 com són tosques les coses moridores,
 ombra només de la gran parla viva,
 i fins, potser, migrat el guany, encara
 que el cor no hi regategi esforç, que és feble
 el lligam que ens hi uneix i cent vegades
 defallirem en l'aspra temptativa
 de llançar-nos a dir tanta bellesa
 sense els sentits, amb els sentits intactes.
 Confio amb tot trobar la coneixença
 l'alè del creador, essent creatura,
 i que ella doni als mots matisos càlids
 que diguin finament, amb la sincera
 claredat del que viu, no del que conta,
 tota la gran vivència del crepuscle
 pels ulls oberts a l'èxtasi més íntim.
 I això ha de fer-los grans als ulls dels homes.

El poeta mostra en aquests versos el seu anhel d'expressar «tanta bellesa» per mitjà de «la sincera claredat» d'aquell que viu i experimenta contemplativament el que l'envolta, una voluntat que no s'allunya massa de «l'expressió humanada de la forma natural» amb què Maragall es referia a l'art –també a l'«Elogi de la poesia»³⁰, o a la «transsubstanciació sense residus de la matèria en forma lírica» de la qual parlava Carles Riba, també per influència maragalliana.³¹ Així, si en l'art de la poesia, per a

30 J. MARAGALL, «Elogi de la poesia», *op. cit.*, p. 457.

31 Segons el testimoni de Jaume Salés, recollit a la revista *Roda de Ter* d'octubre de 1987 i reproduït per Ignasi Pujades al primer volum de la biografia de Miquel Martí i Pol (*op. cit.*, p. 147), des de ben aviat la lectura de l'obra de Carles Riba va influir en la pràctica poètica dels joves de la Penya Verdaguer: «En aquella època anàvem tan al dia dels corrents literaris que quan Carles Riba l'any 1946 recollia i feia conèixer les famoses *tannkas*, nosaltres, un parell d'anys després ja fèiem exercicis de *tannkas* a Can Clarà».

Maragall, la paraula precedeix la idea, i si no hi ha distància entre fons i forma, per a Martí i Pol, fins al final de la seva obra «[l]a poesia situa l'expressió literària en un estadi diferent –jo, sincerament, penso que és superior– al de qualsevol altre mitjà expressiu escrit [...]. No es tracta només de jugar amb els sons, sinó de crear un entramat de correspondències i de referents que van més enllà del discurs sense perdre mai coherència».³²

El poema «Camineu cap als cims, arbres immòbils...», escrit pel poeta de Roda de Ter l'agost de 1952, podria semblar, doncs, anecdòtic enmig de la seva extensa producció poètica; però, gràcies a aquest i a altres manuscrits i mecanoscrits parcialment inèdits conservats en el seu fons personal de la Biblioteca Bac de Roda, es pot resseguir el rastre d'una influència fonamental com aquella exercida per Joan Maragall en la formació poètica i en el creixement artístic de Martí i Pol. Els pocs estudis sobre la seva obra de joventut –especialment els esmentats de Jordi Berenguer i Ignasi Pujades– ja van apuntar en el moment de la seva publicació algunes dades sobre el possible ressò de Maragall en les primeres obres en llengua catalana de Martí i Pol. Malgrat això, caldria que les idees que he intentat esbossar en aquest treball sobre la influència de Joan Maragall fossin aprofundides i s'acompanyessin d'un estudi complet i exhaustiu de la producció poètica del poeta rodenc dels anys quaranta i cinquanta, la qual ha estat la menys investigada pels especialistes i que, ben segur, encara avui, podria aportar novetats significatives.

Rebut el 29 de setembre de 2014

Acceptat el 27 d'octubre de 2014

32 M. MARTÍ I POL, «La poesia, encara», dins ID., *Què és poesia?*, Barcelona, Empúries, 2000, p. 46-47.

MARIA SEVILLA

Universitat de Barcelona

BENEIT I BENEÏT. JOAN MARAGALL, RURALISME I BANALITZACIÓ EN LA POESIA JOVE ACTUAL

Resum:

Aquest article té l'objectiu de resseguir la presència de Joan Maragall en alguns llibres i articles de poetes joves de l'actualitat més immediata. Per bé que la distància temporal és considerable, l'estudi tracta de recollir intertextualitats més o menys explícites i d'explicar-les en funció d'una tendència general de revaloració d'unes certes línies: panteisme, antiacademicisme, civisme, oralitat...

Paraules clau: Joan Maragall — poesia catalana del segle XXI — Blanca Llum Vidal — paraula viva — escriptura vs. oralitat

Abstract:

The aim of this article is to follow the influence of Joan Maragall in some of the books and articles written by young poets nowadays. Although the distance in time is quite considerable, the purpose of this study is to gather intertextualities more or less explicit and also explain them according to a general tendency to enhance certain lines: pantheism, anti-academicism, civism, orality...

Key words: Joan Maragall — 21st century catalan poetry — Blanca Llum Vidal — living word — writing vs. orality

Introducció

«Joan Maragall i la poesia jove actual». Aparentment, la relació entre aquestes dues variables pot semblar forçada i, tal volta, hom podria pensar que la fórmula més natural fóra «L'absència de Joan Maragall en la poesia jove actual», l'absència d'un Maragall mel·liflu, potser massa mel·liflu i tot; beatífic, populista, patriarcal. Josep Murgades explica, en certa manera, la poètica maragalliana com a reacció «contra l'anquilosament hiperretòric de la poesia de la Renaixença i, en definitiva, com un afany, igualment reeixit, per superar-ne l'academicisme de consistori jocflorallesc». I continua: «Ara: això era així al preu de voler entroncar amb un romanticisme primigeni ja llavors *demodé*». I *demodé*, sí, per obra i gràcia del simbolisme i d'un postsimbolisme emergent.¹

Això era així, diu, en aquell moment de finals del XIX i començaments del segle XX. Uns cent anys més tard, però, sembla que hi ha una certa tendència a recuperar algunes de les línies d'aquell romanticisme

¹ Josep MURGADES, «El meu Don Joan Maragall. (Contrapunts a Maragall en clau noucentista)», dins *Maragall: textos i contextos*, coordinat per Glòria Casals i Meritxell Talavera, Bellaterra, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2012, p. 319-335 (cits., p. 321).

primigeni: antiacademicisme, panteisme, gust per la interjecció, que diria Ors.² És cert que, segons la interpretació que en fa Ramon Pla,³ probablement hem de llegir la poètica de Maragall més enllà d'una simple exaltació neoplatònica i entendre-la com la glossa d'un fenomen semàntic concret, que és el de la capacitat de les paraules de donar una informació complementària a la merament referencial.

Accedir a la «paraula viva», per tant, és accedir al sentit ple d'allò que significa; és accedir no només a la informació «corporal» dels mots (referencial), sinó també a l'«espiritual» –com ens diu al començament de l'«Elogi de la Paraula»–,⁴ és a dir, la connotada. Maragall, per tant, hauria detectat la funció poètica del llenguatge, d'acord; però ho hauria fet d'una manera ben poc metòdica, influït per les escorialles d'aquell romanticisme primigeni panteista, antiintel·lectualista. Així, l'art, per ser veritable, «cal que'ns sia directament vingut del seu origen diví, que se'ns mantingui pur en l'emoció, i que l'expressió ne sia absolutament sincera» [EPoe, IV, § 23], és a dir, les seves condicions han de ser l'espontaneïtat, la puresa i la sinceritat. El que està fent Maragall, amb tot, és posar la intuïció al capdamunt del procés creatiu, sempre per sobre de les intencions racionals del poeta, l'expressió del qual ha d'allunyar-se de tota mena de sofisticacions retòriques innecessàries.

Es tracta, doncs, de marcar les distàncies del «ritme buit de vostra vanitat corruptora» [EPa, § 16], la d'aquells poetes que, «malaurats, tot sovint, damunt d'un gra d'inspiració sagrada, voleu aixecar edificis de raó vanitosa, inflant ridículament els vostres ritmes pera omplir-los de les paraules que neden mortes en les superfícies de les coses» [EPa, § 17]. A aquests poetes, Maragall els diu que aprenguin a parlar del poble, «del que's fa en la senzillesa de la vida, davant de Déu tot sol. Aprengueu dels pastors i dels mariners» [EPa, § 18].

L'ase va bufar la flauta i li sonà

Tot plegat ressona, d'alguna manera, en un text de Blanca Llum Vidal, publicat a *El Periódico*. L'article, titulat precisament «L'ase va bufar la flauta i li sonà. Notes de l'escolàstica d'avui», fa una crítica no incendiària, però sí almenys impetuosa, a l'academicisme presumptament ranci i elitista que es cou a la «Facultat de Santes Lletres».⁵ El correlat del discurs és Papasseit, aquell poeta que, «quan teníem quinze anys a tots ens agradava. Ara, que a l'apassionat autor de "La rosa als llavis" li deixem un lloc

2 Eugeni d'ORS, «Enllà i la generació noucentista», dins ID., *Glossari 1906-1907*, Barcelona, Quaderns Crema, 1996, p. 170-171.

3 Vg. Ramon PLA I ARXÉ, *La poètica de Joan Maragall*, (*Quaderns de la Fundació Joan Maragall*, núm. 44), Barcelona, Claret, 1999.

4 Totes les citacions dels textos dels Elogis (en català o en castellà) procedeixen de l'edició crítica que en va fer Lluís QUINTANA TRIAS, *La veu misteriosa. La teoria literària de Joan Maragall*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996. D'ara endavant, les assenyalaré, entre claudàtors, tan sols amb l'acrònim corresponent («Elogi de la Paraula» = EPa; «Elogi de la Poesia» = Epoe; «De la Poesia» = DP) seguit per la numeració del capítol i del paràgraf.

5 Hem de pensar, pels estudis que cursava l'autora l'any 2011, que es refereix a la Facultat de Filologia de la Universitat de Barcelona; vg. Blanca Llum VIDAL, «L'ase va bufar la flauta i li sonà. Notes de l'escolàstica d'avui», *El Periódico de Catalunya* (Suplement especial «Barcelona Poesia 2011»), 7 de maig de 2011, p. 108.



–encara que sigui un raconet brut i amb teranyines– a les nostres benaurades llistes canòniques de la literatura catalana, ja és tota una altra cosa». Certament, «Papasseit no és un literat d'aquells a qui Max Jacob aconsella de trencar el coll», i això és així perquè «el nostre poetaavantguardistacatalà no tenia la noble pal·lidesa amb què ens bronzegen les bombetes de la biblioteca».⁶ Aquí es posen en joc dues qüestions: d'entrada, la classe social d'un poeta que no venia precisament, ens diu Vidal, de casa bona; en segon lloc, el fet que, potser, a aquest poeta li faltava la meitat de la fórmula màgica d'Horaci. Perquè sembla que, si bé no es posa en dubte l'enginy, el cert talent de Papasseit, sí que prolifera el descrèdit a la seva tècnica, erudició i cultura.



La poeta Blanca Llum Vidal

És en aquest moment que entenem que l'article, a banda de ser un crit a l'antiacademicisme, és la formulació d'una poètica de la creació declaradament antiintel·lectualista. El cinquè paràgraf, de fet, ja s'enceta amb la «vetusta» pregunta: què cal per escriure? Vidal l'encerta (sobretot perquè ens estalvia un debat repetitiu i estèril) en dir que, per sort, avui ja no ens cal triar entre tècnica i talent. Val la pena,

6 *Ibid.*

però, destacar la manera com l'autora manifesta la seva (suposada) imparcialitat: ja no ens cal, demana, triar entre «[c]onèixer els grans, els clàssics, els moderns, els trencadors, els de la petja en el camí, o simplement –senzillament, més aviat– saber veure amb ulls pregons, autènticament emocionats, tot un “doll d'aigua a la font”? Què és el que cal perquè una "ploma garladora" escrigui res que ens mogui i que ens remogui? [...] No té sentit ni vol dir res voler triar entre si és la inspiració el que més importa o si l'estudi i la lectura allò que compta de debò. Se sap que és tot i el tot deu semblar una dansa d'horitzons que “per tot acaba i comença”».⁷

Potser, repeteixo, no ens cal triar; però la manera com Vidal caracteritza la meitat de la fórmula referent al talent potser la delata. D'entrada, l'especificació «senzillament» per comptes de «simplement» és significativa dins d'un discurs que, com veurem, també valora el parlar de l'home arrelat a la terra i a «la senzillesa de la vida, davant de Déu tot sol». La presència, tot seguit, de la fórmula «autènticament» fa inevitable una associació del tot intuïtiva i gens metòdica entre el talent (els ulls pregons, els dolls d'aigua a la font) i la veracitat com a atribut. Així mateix, la manera com descriu el fenomen de recepció estètica, lligant-lo amb el gest i el moviment («quelcom que ens mogui i que ens remogui», talment com el «tot» que és, al capdavant, el que compta, i que deu semblar «una dansa d'horitzons»), és molt característica d'un model que trobem en Maragall i, també, en Enric Casasses.

Com explica Marta Font i Espriu, la poesia, que segons Maragall (i, coincidint amb ell, Casasses) s'emet seguint el principi de sinceritat del poeta i que es rep espontàniament sol·licitada, és la representació màxima de la «conversa» (entesa, per la seva banda, com a paradigma de la comunicació verbal) i, al seu torn la conversa, impensable sense l'altre, és la *conditio sine qua non* perquè s'esdevingui la «paraula viva», ja que la significació plena dels mots, més enllà de la seva lectura referencial, depèn del context i de la intenció i el desig d'expressió de qui els emet.⁸

Així, per a Maragall, la imatge que activa l'espai conceptual de l'origen és la font, associada sovint amb el «brollar». Casasses, però, erotitza la paraula i l'acte mateix de parlar en situar-ne l'origen al cos i en associar el «brollar» amb el ritme, el moviment; en definitiva: el gest.⁹ Aquesta erotització del fet poètic vehiculat amb el gest en moviment se'ns fa present, llavors, en aquell «que ens mogui i que ens remogui» de Vidal, que per la seva mateixa qualitat somàtica s'acosta més a la meitat més instintiva de la fórmula horaciana.

7 *Ibid.*

8 Marta FONT I ESPRIU, «Versos en ressonància: lectures maragallianes d'Enric Casasses», dins *Maragall: textos i contextos*, op. cit., p. 297-310 (cit., p. 302-303).

9 Recordem, en aquest sentit, un fragment de «Contra els poetes en minúscula» de Papasseit: «Si tinguéssim Poeta aquest seria, amics, un home independent. Potser, potser i tot, fins ni escriuria versos... Cada gest d'aquest home, cada mot d'aquest home seria com un vers. Signaria una ratlla, i aquesta sola ratlla podria no pertànyer a cap alexandrí, podria no sonar a les pobres orelles dels doblegats versaires a preu fet, però amb aquesta ratlla tindriem un Poema. Si tinguéssim Poeta no hi hauria editor que llancés gastaments»; vg. Joan SALVAT-PAPASSEIT, *Mots-propis i altres proses*, Barcelona, Eds. 62, 1975, p. 82. És interessant, també, d'avançar-se i fer referència a Pau ALBORS, «Peripoètica (o quan el gest esdevé carícia)», dins B. L. VIDAL, *La cabra que hi havia*, Ciutat de Mallorca, Documenta Balear, 2008, p. 10: «perquè la paraula és, més que moviment, gest. I precisament el gest més genuïnament humà (de γένοϋς, naixement, origen), puix és aquell que ens fa humans perquè en ell neix el món».



En tot cas, i malgrat que ja no cal triar, és necessari d'aclarir què és això que s'entén per cultura, saber, erudició... De quina cultura i de quin saber estem parlant quan l'oposem, en la màgica fórmula, a la pulsio irracional? A partir d'això és que triar ja no fa cap mena de sentit perquè la significació que dona Vidal al «saber» inclou, també, l'impuls, la rauxa, la intuïció: «Entenc que l'estudi, doncs, pot aplicar l'esperit a aconseguir la coneixença d'alguna cosa, sigui un llibre, un brot de menta o sigui amor», i és així com l'ase, li sonés o no la flauta per atzar, «és ahora el savi, el beneit i el beneit».¹⁰ D'aquesta manera, i segons com, el que està fent Vidal és replantejar el dilema poètic (*ars, ingenium*) en termes epistemològics, on el «saber» inclouria les branques més típicament pròpies de l'erudició occidental però, també, les emocions i, fins i tot, la senzilla i silenciosa contemplació, per exemple, d'un brot de menta.

Ressonàncies

La relació entre aquest text i la poètica de Joan Maragall pot semblar forçada. Certament, l'intertext evident de l'article és Papasseit, i allò que es posa en dubte del model horacià d'aquest autor és el *saber*, no el *do* –quan, tal volta, el que hom posaria en dubte de Maragall no seria pas l'erudició, però potser sí el talent, l'ús inspirat i espontani de la forma lingüística, a desgrat de la seva poètica. No es pot negar, però, que aquesta concepció del saber amb què Vidal resol el dilema està molt a la vora d'aquella crida maragalliana a aprendre a parlar del poble. D'altra banda, cal saber que la poeta no és, en absolut, aliena a Joan Maragall.

N'hi ha prou de fixar-se, per ara, en quelcom de tan transparent i explícit com són els paratextos per veure que Vidal fa referència més d'un cop a Maragall. Així, al seu primer llibre, *La cabra que hi havia*, el poema «Prenyada» s'inicia amb uns versos de la «Soleiada» de Maragall, que li serveixen de línia argumental, més que no pas temàtica. A *Nosaltres i tu*,¹¹ segon poemari de Vidal, hi trobem, de nou, una referència a Maragall en un epígraf. Es tracta del poema «Suca els peus a la Tordera» (intitulat, segons l'índex inicial del primer apartat, «Cap al Montnegre») que, com en el cas anterior, funciona com a represa d'un poema de *Seqüències*, «Seguit de les vistes al mar». Ara, però, el que es reprèn del poema maragallià és el moviment discursiu: «Quan l'he tinguda lligada / m'he girat de cara al mar... / M'he girat al mar, de cara, / que brillava com cristall; / he aixecat el pom enlaire / i he arrencat a córrer avall».¹² Un moviment, aquest, que trobem al poema de Vidal en què, després de fer un recorregut d'íctic, a base de topònims, pels indrets que s'albiren tot sucant els peus a la Tordera, acaba amb l'exhortació: «i mira, mira a baix / es veu el mar!». Tal com se'ns indica a l'epígraf, el que fa Vidal és proposar una «semblant visió de la marina a la del poema "Seguit de les vistes al mar" d'en Joan Maragall». Abans d'aquesta referència, però, en trobem una altra: «semblant trepig i corredissa a la del poema "Després" de n'Enric

10 B. L. VIDAL, «L'ase va bufar la flauta i li sonà», *op. cit.*, p. 108.

11 EAD., *Nosaltres i tu*, Ciutat de Mallorca, Lleonard Muntaner, 2011.

12 Les citacions dels poemes de Maragall procedeixen del text establert a J. MARAGALL, *Poesia completa*, edició de G. Casals i L. Quintana, Barcelona, Eds. 62, 2010.

Casasses».¹³ Un poema que, precisament, acaba: «[...] salta la tanca / travessa el camp abandonat / i corre, corre avall / t'espero a la font!».

En aquest mateix recull de Blanca Llum Vidal cal destacar el poema «Anàvem a la posta per la plana», intitulat, segons l'índex de la quarta i darrera secció del llibre, «Oda a Joan Maragall». Aquest text, però, ja no funciona com a represa de cap poema que faci de correlat: la referència és feta a la poètica de Maragall mitjançant una mena d'elogi xamànic de la «paraula viva», que aquí s'associa amb el misteri o les potències que s'enfilen pels camins de les muntanyes després que «un pastor, un home de mar i un captaire / feren rotllana». Finalment, al llibre de poemes en prosa *Homes i ocells*,¹⁴ l'epígraf d'«Aproximat» ens remet de nou a una font maragalliana. En aquest cas, es tracta d'uns versos d'«El comte Arnau»; concretament, el conegut dictat de les veus de la terra –«Seràs roure, seràs penya, / seràs mar esvalotat, / seràs aire que s'inflama, / seràs astre rutilant»–, l'estructura anafòrica del qual és la que empra Vidal per al seu poema.

Esriptura formentera

Tornant a l'article de Vidal a *El Periòdico*, val la pena destacar com l'autora, en assenyalar els fonaments d'aquella mena de «saber» que demana, parla dels llibres, sí, però també de l'amor i del genèric «brot de menta». Aquí m'interessa no tant el concepte que amaga aquest «brot de menta» (el saber intuïtiu, contemplatiu) com l'expressió triada per l'autora per referir-s'hi o, més aviat, per connotar-ho.

Un «brot de menta», doncs, remet de manera plàstica a una certa idea de minimalisme, de puresa per simplicitat (i pur en tant que proper a l'origen), associada deliberadament a la naturalesa. En el fons, ens està remetent a allò mateix que entenia Maragall per aprendre a parlar del poble. A la vanitat dels poetes, Maragall oposa la profunditat (per bé que des de la simplicitat), la veracitat, l'ús legítim de la paraula. Tal com explica Eduard Cairol, «la llengua o el parlar del poble s'ofereixen com a alternativa per redreçar el curs d'una poesia que, deixada en mans de falsos poetes, s'ha allunyat fatalment del seu sentit i la seva comesa originals».¹⁵ Cairol també especifica a quina mena de poble es refereix Maragall, i ens diu que no es tracta tant d'un concepte social com d'un concepte referent a:

[...] un cert estadi evolutiu, com ara el *passat transcendental* de la humanitat, i en tot cas una noció vinculada a l'*origen*, però entès no pas en un sentit històric, cronològic (i molt menys encara regressiu), sinó com a *dipòsit*

13 La referència a Casasses no és circumstancial i tampoc no és, ni molt menys, l'única que trobem en Blanca Llum Vidal. De fet, la influència d'aquest poeta en Vidal és força present (sobretot en aquests dos primers poemaris). Aquesta relació ens interessa perquè permet d'evidenciar la línia Maragall–Casasses (com ja ha fet Marta Font i Espriu). A partir d'això, afirmar que la presència de Maragall en Vidal es realitza gràcies a la baula Casasses o sense aquesta baula intermediària seria, en qualsevol cas, agosarat. Sí que podem dir, però, que el joc de «ressonàncies» (que diu Font i Espriu) entre aquests tres poetes és evident.

14 B. Llum VIDAL, *Homes i ocells*, Barcelona, Club Editor, 2012.

15 Eduard CAIROL, «La poesia com a llengua originària. De Wordsworth a Maragall», dins *Maragall: textos i contextos*, op. cit., p. 127-140 (cit., p. 128).



de possibilitats fins ara inèdites [...] En ells hi ha tot el contrari que *vanitat*, tot el contrari que fatuïtat. En ells hi ha autèntica *experiència*.¹⁶

En aquest sentit, a la solapa de *La cabra que hi havia* trobem una expressió que sintetitza, com ben poques, aquesta actitud quan se'ns diu que l'escriptura de Vidal «és formentera, és a dir, de blat, i no s'hi bada». El correlat temàtic del poemari, de fet, és precisament la revaloració d'aquest origen: en destaco poemes com «Elegia al cant primigeni», «Talaiot», «Pedra foguera», o la segona composició del poemari que, paradigmàticament, fa: «Un caminet de molsa o floridura ressegueix / la fragilíssima línia que va de l'origen fins al final». El títol mateix del recull ja ens ho fa pensar: «la cabra que hi havia». El poema en prosa homònim, a *Homes i ocells*, glossa aquest títol-sentència: «Entre l'herba enfiladissa i una barca naufragant, m'has plantat l'esparracada que té nom d'animal-viu-passat-que-hi-és [...]». També el pròleg i la «Peripoètica (o quan el gest esdevé carícia)» són esclaridors en aquest sentit. Josep Grifoll ja parla en l'obertura d'una Blanca Llum «de la gent, [que] arrela».¹⁷ Pau Albors, a la seva «Peripoètica», va encara més enllà en referir-se a Vidal com a «poeta-pitonissa» de «parlar xamànic». Segons ell, l'única manera de deixar-se erotitzar per la paraula (això és: des de «la immediatesa del so esdevenint paraula») és entenent la poesia no com a ciència, sinó com a oracle; no ja com a logos, sinó encara com a mite. I només els nens¹⁸ i els poetes, ens diu l'autor, tenen aquest poder del «parlar originari –per originador–» (com és *originària*, per *originadora*, la pedra foguera)¹⁹ i tenen el coratge, també, de «tornar a ser déus, de jugar amb les paraules, de viure-les en la seva dimensió primera».

Deixant de banda, per ara, Blanca Llum Vidal, però no encara «La Cantàrida» –col·lecció de poesia on és publicada *La cabra que hi havia*–, el poemari *Solell*, d'Àngel Igelmo,²⁰ presenta una valoració semblant de l'origen, tot i que en aquest cas tal volta hem de parlar, més aviat, d'un plany a la «virginitat primigènia», que diu Albors. I és que a diferència del recull anterior, on l'actitud panteista apareix sempre en positiu, de manera manifesta, l'autor de *Solell* posa èmfasi en el sentiment de pèrdua (sentiment que no trobem en Vidal, probablement per la confiança que demostra tenir en la paraula, talment com Maragall) derivat d'una nostàlgia perpètua a aquest origen, l'allunyament del qual (potser de manera un xic maniqueïsta, ingènua) sembla ser directament proporcional al progrés. Poemes com «La recerca de l'origen» o «La intuïció de l'univers» ho il·lustren: «Ha anat creixent el temps / eixamplant-se les distàncies / alhora que augmenten les velocitats [...] La resposta? / Una vella plorant d'alegria / asseguda a un parc, mirant la gent / escoltant i sentint la bellesa de la unitat».

16 *Ibid.*, p. 129.

17 Josep GRIFOLL, pròleg a B. L. VIDAL, *La cabra que hi havia*, op. cit., p. 7-8.

18 Recordem que, a banda del pastor i de l'home de mar, Maragall exemplifica la idea del que és, per a ell, «parlar» precisament amb un infant: la nena de «Lis esteles» [EPa, § 21].

19 A més del poema homònim que trobem a *La cabra que hi havia*, és interessant de recordar, en aquest punt, l'antologia *Pedra foguera* (amb poemes d'autors com Josep Pedrals, Jaume C. Pons, Mireia Calafell, Pau Vadell, Àngel Igelmo, Laia Martínez i López, la mateixa Blanca Llum Vidal...), publicada el març del 2008 per Documenta Balear i duta a terme des de la iniciativa del col·lectiu *Pèl Capell*. Aquell mateix any neix, dins de Documenta (i emmirallant-se, d'alguna manera, en l'antologia), la col·lecció «La Cantàrida», que també ha publicat AKBAR i *Apèndix city* de Pau Vadell.

20 Àngel IGELMO, *Solell*, Ciutat de Mallorca, Documenta Balear, 2009.

Un contrapunt: l'urbs

Si en Igelmo aquesta actitud apareix des del sentiment de pèrdua; l'actitud en negatiu, des del contrast, dins d'aquesta mateixa col·lecció, la trobem sobretot en dos reculls que funcionen com a «nissaga urbana»: *AKBAR* i *Apèndix city*.²¹ I és que, veritablement, sembla que en tots aquests poemaris de Pau Vadell encara ressoni (o torni a ressonar) aquella dialèctica, tan recurrent en el discurs modernista, entre el camp i la ciutat: «D'aquesta atenció al món, escalfa el cor veure el nom propi de les herbes salvatgines formar part d'alguns poemes, just en aquest temps de podadors carnisers de l'arbrat urbà».²² O Vidal, a *Nosaltres i tu*: «Tan endins i atravesada, guapament, / tinc avui la pluja fonda, de muntanya, / que de cop m'és la ciutat, Barcelona, / una etèria i gran pantalla reflectint / lo que no és [...] *Ho cura tot, és un suquet d'ésser modern / que no cou gens, sempre i quan miris endavant. / Darrere, hi havia els boscos*».

La ciutat, per tant, com a allunyament d'aquell origen revelador i com a focus, també, del tedi, de la deprivació, de la banalitat... però, sobretot, de l'automatisme de la societat postindustrial:

El llibre *AKBAR* de Pau Vadell té a veure amb l'imaginari dels altres, amb la dificultat de captar l'imaginari de l'altre [...] El seu conjunt s'aixeca igual com la torre *Agbar* s'aixeca a Barcelona. Els lectors del futur han de saber que hi ha una torre amb aquest nom i que, en un moment determinat, l'arquitectura es construeix, no pas com un espai d'habitat, sinó com una metàfora; igual que com bona part de la ciència avui és construcció de metàfores. Mentre que la literatura deconstrueix el procés de les metàfores per intentar tornar a tenir sentit filològic, no filosòfic.²³

Curiosament, aquesta preocupació tan contemporània contra la lògica funcional-maquínista que no deixa espai per a la vida o la domesticitat de les relacions humanes fou ja assenyalada d'alguna manera (tot i que en circumstàncies, no cal dir-ho, completament diferents) per Maragall en alguns dels seus textos civils, per exemple a l'article «La ciutat», quan afirma que:

[...] la ciutat és un món, el compendi vivent d'un món. No una cosa diferent de la muntanya solitària, ni de la plana riallera, ni de la vileta activa, ni de l'erm miserable; sinó que pren vida de tot això donant-li ànima i sentit. Tots els que de prop o de lluny l'estimin, són els seus ciutadans perquè li donen sentit [...] són els ciutadans que fan la grandesa de la ciutat, que és la ciutat mateixa; perquè sense grandesa, sense atracció, sense esperit radiant, per tot arreu pot haver-hi grans aglomeracions de gent i de cases; però no hi ha la ciutat veritable.²⁴

Per a Maragall, doncs, la ciutat és (o hauria de ser) un tot orgànic, assimilable no a la massa o a la multitud informe, sinó al poble. Altrament no tindríem una ciutat veritable, sinó senzillament una aglomeració de cases i d'anònims (els mateixos que vagaregen, autòmats, a *AKBAR* i a *Apèndix city*). Aquesta visió

21 Pau VADELL, *AKBAR*, Ciutat de Mallorca, Documenta Balear, 2009; i ID., *Apèndix City*, Ciutat de Mallorca, Documenta Balear, 2010. La definició procedeix del darrer volum.

22 Maria Antònia SEGURA, «Epíleg» dins À. IGELMO, *Solell, op. cit.*, p. 77-79 (cit., p. 77).

23 Vicenç ALTAIÓ, pròleg a P. VADELL, *AKBAR, op. cit.*, text oral transcrit per P. Vadell i Jaume Pons Alorda, p. 37-39.

24 J. MARAGALL, «La ciutat», dins ID., *Obres Completes*, Barcelona, Selecta, 1981, vol. II, p. 729.



comunal de la ciutat es fa palesa, també, a la seva «Oda nova a Barcelona», que no és aliena, tanmateix, a la problemàtica social que va fer-se tan ineludible després de la Setmana Tràgica i que marcà tants altres textos de Maragall, com ara l'article «Ah! Barcelona...», en què desenrotlla el seu socialisme utòpic (més espiritual que polític) i ens diu que:

L'esperit revolucionari hi és fort com el vi, la brutícia de les ciutats sembla regida pel termòmetre, els mendicants hi pul·lulen com les mosques, hi ha molta pols i moltes bullangues i, ben mirat, no hi són d'origen diferent, les bombes, els renecs i la moneda falsa. La bomba i el renek són, sobretot, una mateixa cosa: un desfogament destructor de la impotència per crear. L'àngel que volgué i no pogué ésser com Déu, blasfemà; el qui odia la societat i no se sent fort per a transformar-la, tira una bomba al mig de la plaça; el sentiment és el mateix: la impotència enrabada.²⁵

Una represa: escriptura formentera

Deixant enrere aquesta petita divagació urbana que té més a veure amb coincidències d'actitud que no pas amb qüestions de mestratge o d'intertextualitats, m'interessa reprendre l'article de Vidal amb què havíem començat aquestes línies. Un article, ja ho he dit, no incendiari (per la bona dosi d'ironia que té, que ens en distancia), però sí impetuós. Això és així no només per l'empenta que Vidal posa en l'argumentació, sinó també pel to del discurs que, si ens hi fixem bé, és ple de tematitzacions, d'interpel·lacions al lector, de diminutius i superlatius emfàtics. Tot plegat ens acosta al registre oral (que no pas, però, al col·loquial), molt propi de la poesia d'aquesta autora, on a banda dels trets esmentats (vocatus, tematitzacions...), n'hi abunden d'altres que ja queden fora de l'estàndard: formes dialectals o històriques (pensem en el recurrent ús de l'article «lo»), tant lèxiques com morfològiques, abreviacions amb recursos tipogràfics per adequar l'ortografia a la mètrica («prô»), etc.

Així, quan parlem d'«escriptura formentera» no parlem només de disquisicions sobre quin és l'ús legítim de la paraula, sinó que ens referim a com és aquest ús legítim de la paraula. Ens referim a la llengua, al discurs; i la manera com discursivament queda reflectit tot això és mitjançant el gust pel registre oral, però també mitjançant la cerca de la llengua natural (no convencional), el prosaisme, els correlats plàstics de tast rural. Es tracta, altra vegada, d'aquell aprendre a parlar del poble, com si «la llengua originària dels homes [hagués] de tenir forçosament un grau superior de *veritat*, és a dir, una major correspondència amb l'autèntica naturalesa de les coses»,²⁶ com si el retoricisme i la «vanitat» dels poetes pervertís aquesta puresa original, o com si l'ús més legítim de la llengua residís en els sintagmes

25 ID., «¡Ah!, Barcelona...», dins ID., *La Setmana Tràgica. Tres articles*, edició d'Ignasi Moreta, Barcelona, Fragmenta, p. 41-47 (cit., p. 45). Impotència enrabada per a una poesia que, a voltes, s'emprenya. Arribats a aquest punt és impossible no recordar l'antologia *Ningú no ens representa. Poetes emprenyats*, Urús, Setzevents, 2011. Aquesta antologia, publicada el mes de novembre, arran de l'efervescència assembleària i cultural que va ser el 15M, conté alguns textos reeixits i, altres, no tant, i és volgodament anònima (els textos es presenten en ordre alfabètic i no van signats). Alguns dels poetes que apareixen a la relació inicial del llibre són Àngel Igelmo, Arnau Pons, Blanca Llum Vidal, Carles Hac Mor, Enric Casasses, Dolors Miquel, David Caño, Ester Xaragay, Jaume C. Pons, Josep Grifoll, Laia Martínez i Lopez, Maria Cabrera o Pau Vadell.

26 E. CAIROL, «La poesia com a llengua originària. De Wordsworth a Maragall», +op. cit., p. 131.

nominals o les formes verbals més simples: «Aquella canal», «Lis esteles», «Mira».

Una manera de vehicular aquesta llengua original o natural, gens aliena a Maragall, és mitjançant el seu ús com a nomenclatura. Així, i malgrat que ningú, a hores d'ara, deu dubtar de l'arbitrarietat del signe lingüístic, és cert que l'ús de topònims, del nom exacte de les plantes, etc., reverberen d'alguna manera la pretensió d'una llengua no convencional i, doncs, la connexió amb un llenguatge primitiu natural, original. D'aquesta manera, i així com Maragall, en tants poemes, es preocupa de fer esment del nom dels cims, de les muntanyes o dels pobles, alguns dels poetes joves que ja hem vist també troben un cert gust en la possibilitat d'íctica de la llengua. Pensem, per posar un exemple, en «Croquis berguedans», de *La cabra que hi havia*, que comença amb una cita de Perejaume («Els noms són la vida terrestre dels aires») i que va resseguint els moviments d'una «dona antiga, tu, vella sàvia» per part del berguedà, amb Casserres (*poble poema* on va créixer Vidal) com a punt de referència. De la mateixa autora, i ara a *Nosaltres i tu*, destaca també en aquest sentit el poema «Suca els peus a la Tordera» (o «Cap al Montnegre»), que ja havíem comentat.

Aquest valor motivat i fonosimbòlic del llenguatge també l'hem d'anar a buscar en el gust per donar el nom exacte de la flora –però, per algun motiu, no tant de la fauna– de cada indret, com en el volum d'Ingelmo: «pins vora alzines / alzines vora roures / roures vora verns / verns vora autopistes / pins vora garrics / garrics vora mates / mates vora tamarius/ tamarius vora hotels / pins vora arboceres / arboceres vora garballons / garballons vora rotabocs / rotabocs vora fàbriques / així succeeixen els pins». És interessant de recordar allò que diu Maria Antònia Segura Bonnín a l'«Epíleg» de *Solell*: «Escalfa el cor veure el nom propi de les herbes salvatgines formar part d'alguns poemes».²⁷

I és que sembla, d'alguna manera, que els noms siguin, certament, «la vida terrestre dels aires»; és a dir, que es justifiquin per ells mateixos i que donin entitat pròpia (i alhora compartida) a l'experiència que vehiculen els poemes. Això és: que «escalfen el cor» en veure'ls en la mesura que, des de la concretesa més subtil a la vida quotidiana (i deliberadament rural), es reverbera l'experiència universal (i volgudament primigènia). És així com el punt nuclear del poema en prosa «Pluja a la vall del riu Corb», d'*Homes i ocells*, és un parèntesi amb la següent descripció d'íctica: «la llet de bruixa amb la flor verda, el senyal que assenyala cap a l'olivera de l'església del rector de Vallfogona, la creu de terme de Maldà, la pedra arran de terra protegint la cantonada, les petxines repartint els pesos de Vallbona».

27 Maria Antònia SEGURA, «Epíleg», dins À. IGELMO, *Solell*, op. cit., p. 77-79.



Existim en les cançons

A la segona part del llibre *Nosaltres i tu*, hi ha un poema que fa: «Existim en les cançons / que en el món hi ha. / I així, Foc i Aigua i Terra i Aire / i l'amplitud que hi ha en el ser / pur oposat i alhora amic / van donant la primordial, / l'elemental, la concordant / rima del món...». Si Maragall té una concepció metafísica de la realitat i, per explicar-la, recorre sempre a l'espai mític o oníric, sembla que la poesia de Vidal va per viaranyes força semblants. En aquest cas, veiem com la cançó (l'art poètica entesa des de la seva connexió amb els elements més primigenis) pren un paper central com a principi amalgamador de «l'amplitud que hi ha en el ser pur oposat i alhora amic»; una amplitud sense resoldre que existeix, però, harmònicament, en la «concordant rima del món».²⁸ El que vull destacar aquí, però, no és tant el sentit de la cançó en aquesta visió cosmogònica de Vidal com el sentit de la cançó en tant que expressió de l'experiència dialògica, que és el que fa que veritablement «existim».

Recordem que per a Maragall la conversa com a paradigma de la comunicació verbal troba la seva màxima representació en la poesia, impensable sense l'altre si es vol assolir la significació plena i genuïna de la seva matèria primera: la paraula, on s'abracen, també sense resoldre, «tot el misteri i tota la llum del món» [EPa, § 9]. Tot plegat ens du, inevitablement, cap a una revaloració de la paraula oral, de la poesia recitada on el cos, d'acord amb aquella erotització del fet poètic que ja hem vist, esdevé font, origen d'un poema que no és complet (ni acomplert) si no és recitat. Així, «s'entén el recitat poètic com un acte físic on la veu de qui recita queda presa de la vivència que transcorre en el poema que s'expressa».²⁹ La matèria primera del poema, esdevé la persona que recita, «amb tota la seva fisiologia i tots els seus mecanismes psicofísics»,³⁰ i l'origen d'aquest recitat ha de venir «del desig de transmetre la idea, ha de sorgir de l'anhel. Un cop hi ha el desig de comunicar alguna cosa, el cos s'activa i la veu serà el resultat d'aquest desig concret i dels pensaments actorals específics sobre el poema».³¹

La poesia jove més actual és ben conscient d'aquest fenomen, però l'efervescència de la poesia oral no és una novetat de fa quatre dies. Des de la segona meitat dels noranta, sobretot a Barcelona, és possible de trobar recitals cada setmana a bars, restaurants, casals, associacions culturals. Aquest gust renovat per «l'oreig de la poesia»,³² que diu Lis Costa, hauria recollit les experiències futuristes i dadaiistes de principis de segle, els recitals de la generació beat, de la *performance*, així com del rock, el punk,

28 «Poesia és l'art de la paraula, entenent per Art la bellesa passada a través de l'home, i per Bellesa la revelació de l'essència per la forma. Forma vull dir l'empremta que en la matèria de les coses ha deixat el ritme creador. Perquè, consistint la creació en l'esforç diví a través del caos, en l'essència de l'esforç està el ritme, o sia alternació d'acció i repòs. Així el trobem en el moure's les onades en la mar, i en el petrificat oneig de les muntanyes; en la disposició de les branques en el tronc, i en l'obrir-se de les fulles; en els cristalls de les pedres precioses, i en els membres de tot cos animal; en l'udol del vent i el de les bèsties, i en el plor de l'home» [EIPoe, § 1].

29 Gemma REGUANT I FOSAS, «Recitar Maragall. Una proposta: el cor al cos», *Haidé*, núm. 2, 2013, p. 101-108 (cit., p. 101).

30 *Ibid.*, p. 102.

31 *Ibid.*, p. 105.

32 Lis COSTA, «L'oralitat com a experimentació en la poesia catalana de finals del segle XX», *Catalonia*, núm. 3, 2010, p. 1-6 (cit., p. 1).

el reggae, el rap i també el hip-hop o l'*spoken word*,³³ i, en definitiva, el concepte de polipoesia d'Enzo Minarelli. I ho hauria fet des dels anys setanta, aleshores encara a les escenes més *underground*. Alguns dels representants d'aquest període, i participants entre d'altres del grup poètic dels vuitanta *O així*, són Jaume Sisterna, Joan Vinuesa, Àngel Carmona, Jordi Pope i Enric Casasses; aquest darrer, potser, el més influent en les noves generacions de poetes. Als anys noranta destaquen Xavier Sabater, Carles Hac Mor, Ester Xaragay, Dolors Miquel... i ja entrant al nou mil·lenni, Eduard Escoffet, que ha realitzat una important labor de difusió amb el cicle «Viatge a la Polinèsia» i «PROPOSTA festival internacional de poesies + polipoesies», aquests darrers celebrats al CCCB; així com Josep Pedrals, ànima dels recitals poètics a l'Horignal, bar que ara mateix, i potser amb l'Heliogàbal, lidera la llista d'espais on, regularment, es fan aquesta mena d'espectacles. Eduard Escoffet, alhora, col·labora amb Bradien, i han participat a la vintena edició del festival Sònar (2013), en què també eren presents Jansky (amb lletra i veu de Laia Martínez i López). Entre els projectes més recents de polipoesia destaquen, també, Maria Cabrera i Irene Fontdevila amb Vladivostok, així com 14+1 Llenya prima, que combina catorze poemes de catorze poetes dels Països Catalans (entre ells, Maria Cabrera, Mireia Calafell, Jaume C. Pons, Pau Vadell o Blanca Llum Vidal), i catorze il·lustracions d'uns altres catorze il·lustradors catalans, tot plegat amalgamat amb catorze cançons del músic Joan Castells, Petit.

En molts d'aquests casos, però, no assistim només a l'efervescència d'un interès especial per al recitat per part dels autors, sinó que els poemes mateixos, com a textos escrits, reflecteixen aquesta predisposició per a l'oralitat. L'article de Vidal amb què començava aquest estudi, sense anar més lluny, ja fa palesa aquesta predisposició (fins i tot essent un text en prosa) en presentar molts dels trets característics d'aquesta autora: gust pels vocatius i les formes conatives en general, per la interjecció, que diria Ors; gust per les tematitzacions,³⁴ interès per reflectir la riquesa lèxica i expressiva que permet l'ús de diversos registres i també variants dialectals de la llengua, més enllà del que fa o deixa de fer la normativa (talment com Àngel Igelmo a *Solell*). I és que, com diu Víctor Obiols, «Les *vritats, esprits, pros, colmados* els marcarà amb un triangle equilàter vermell el corrector, però déu me'n guard de dir-ne res; les raons prosòdiques les ha de regir el criteri de l'orella de la poeta, que és sagrat, i fer-los la cara nova als mots no hauria de ser blasfemable. Perquè, com ja deia a *La cabra que hi havia*, publicat a Documenta Balear el 2008: "Déu és la tinta entintant el món i fent-lo paraula".³⁵

Conclusió

I és veritat: «Déu és la tinta entintant el món i fent-lo paraula», perquè la paraula ja no és el punt on «s'abracen i's confonen tota la meravella corporal i tota la meravella espiritual de la nostra naturalesa» [EPA, § 4]; el llenguatge ja no és tan sols una representació de la realitat mitjançant la qual podem accedir al món, sinó que és la realitat mateixa: la paraula ja no reflecteix, sinó que constitueix. En tot un

33 Entre el rap i l'*spoken word*, la competició de *Poetry Slam* de Barcelona se celebra cada mes al CCCB amb una important afluència d'*slammers* i de públic.

34 Sense abusar-ne mai, però, i tenint sempre molta cura de no interferir en el ritme del text. De fet, el resultat d'aquest tret d'estil, més que satisfactori en Vidal, ens pot fer pensar en la novel·lista que aquesta autora, en més d'una ocasió, ha definit com un dels seus principals referents: Mercè Rodoreda.

35 Víctor OBIOLS, «Seràs el nom de qui diu vent només amb aire», *Ara*, 15 de setembre de 2012.



segle, per força ha d'haver canviat la manera d'entendre el llenguatge, la poesia; d'entendre llur funció. Per força ha canviat el món on aquest llenguatge i aquesta poesia (independentment del món o no) es desenvolupen: l'antiga autonomia de l'art, així, sembla que s'ha anat dessacralitzant i ha deixat pas als discursos compromesos, polititzats, de fort component filosòfic i metaliterari en el mateix gènere «poesia».

De començament segle XX ençà, doncs, les teoritzacions sobre l'art, el llenguatge, la poesia, han pres tendències ben diverses, però les actituds que, amb aquest petit estudi, hem anat resseguint, tenen certs punts de contacte. No només parlo de la visió mítica, cosmogònica d'un Casasses, d'una Vidal; parlo també (i sobretot) d'una actitud força general d'assimilació entre origen i naturalesa, esperit primigeni i ruralia, lírica i oralitat –no ja com un deix d'ingenuïtat romàntica, sinó com a resultat d'un procés de banalització, de desautomatització d'una realitat desgastada i dessemantitzada mitjançant el retrobament amb la concretesa, amb la referencialitat aparent, amb «el gust que té la Parla entre la Terra» (a *La cabra que hi havia*). Banalització, per tant, en el sentit més sagrat possible d'aquest terme. Banalització entesa com a retrobament amb una existència senzilla, atemporal, beneïta i beneïda, que absorbeix les petiteses de l'experiència.

Maragall, cercant la significació plena i genuïna de la paraula, ja sembla que fou conscient de la importància de la coneixença dels llibres, de l'amor, també dels brots de menta. Papasseit, com assenyala Vidal, posà en pràctica potser de la manera més intuïtiva aquest saber. La resta del segle XX, sobretot a partir dels anys seixanta, ja no deixa de nodrir-se de l'experiència de la banalització, de la banalització com a eina expressiva i, doncs, portadora de sentit –i no només com a recurs irònic o com a recurs narratiu per a la incorporació de la matèria humana.

Arribats a aquest punt, dir que Maragall és el nom que esperona aquesta actitud és probablement inadequat. De fet, és molt possible que una baula important d'aquesta tendència (com a projecció cap a la poesia jove de començaments segle XXI) l'haguem d'anar a trobar en Joan Vinyoli. Enric Casasses, al pròleg de la *Poesia completa* de Vinyoli, diu que «[e]l gran segle de la poesia catalana, el que venint de Verdaguer dóna a Maragall, Alcover, Guerau, Carner, Salvà, Papasseit, Riba..., culmina en Vinyoli», el poeta que dóna veritats fondes que necessitàvem saber «clavades amb la paraula exacta, precisa», i ho fa «sense trampes ni postures, sense enganyar-se, sense defugir les veritats, per dures que siguin: “cremàrem rusc i eixam perquè volíem / la freda veritat de les estrelles”. Si hi ha pintura és gran pintura, reveladora, i no mai maquillatge».³⁶ Així mateix, Josep Grifoll, al pròleg a *La cabra que hi havia*, presenta Vinyoli en qualitat de mestre: «“No temis / d'usar llenguatge si sents ja ben fermat / el cup de vi”, escrivia el mestre Vinyoli en el seu “Interludi” cap allà l'any setanta. La Blancallum ja l'hi té. Cada vers seu val més que mil imatges, que s'hi destil·la, s'hi despulla, s'hi estripa com un parrac».³⁷

36 Enric CASASSES, «Doncs passa-hi a través i se't farà tot clar», pròleg a Joan VINYOLI, *Poesia completa*, Barcelona, Eds. 62, 2010, p. IX-XXXII (cits., p. IX, X i XII).

37 J. GRIFOLL, *op. cit.*, p. 7.

El que de ben segur sí que podem dir és que el nom de Maragall hi és. Casasses el presenta com a «poeta del futur» en el llistat de poetes convocats en el seu poemari *UH*, del 2007.³⁸ Sigui com sigui, i més enllà dels cànons, no deixa de ser interessant la possibilitat d'afirmar la conjunció «Joan Maragall i la poesia jove actual» enfront de «L'absència de Joan Maragall en la poesia jove actual», que semblava aparentment menys forçada. I no deixa de ser curiós de poder-ho fer en un moment en què, des de l'acadèmia, la figura de l'«homenot», que diu Murgades,³⁹ va veient-se, mica en mica, relativitzada. Però entrar en el que s'hi diu, i sobretot s'hi cou, a la Facultat de Santes Lletres, que diu Vidal a *El Periódico*, ja no és objecte d'aquest estudi (si no és que volguéssim tancar-lo recordant, com fa Vidal, que sí, «[m]oltes gràcies, senyors, que no fos cas que ens donessin gat per llebre. Amén»).

Rebut el 25 de setembre de 2014

Acceptat el 24 d'octubre de 2014

38 Tal com indica M. FONT, «Versos en ressonància», *op. cit.*, p. 298.

39 J. MURGADES, «El meu Don Joan Maragall», *op. cit.*, p. 333.

TESTIMONIS



Rellotge d'or del poeta



NANCY DE BENEDETTO

Università di Bari

UN ESTRANY CENTENARI DE MARAGALL A ITÀLIA

Aquest any se celebra a Itàlia el centenari del naixement d'un gran filòleg, Vittorio Bodini (1914-1970), que en les dues dècades més productives de la seva existència (anys cinquanta i seixanta), va donar una significativa empenta als estudis hispànics a Itàlia. Tot i procedir d'una formació florentina, i freqüentar l'important ambient «hermètic» de la ciutat, Bodini era meridional, d'un Mediterrani molt al sud de la banda adriàtica d'Apulia. Era també molt bon poeta (*La luna dei Borboni*, *Metamor*, entre els reculls més famosos), traductor ineludible (Cervantes, Góngora, Alberti, Lorca, entre d'altres autors) i, com molts dels estudiosos de la seva generació, era una mena d'intel·lectual orgànic al sistema cultural italià postbèl·lic tant a l'àmbit acadèmic com als circuits artístics i crítics.

Durant la consulta de l'arxiu Bodini, el material del qual es conserva en còpia a l'Archivio Centrale dello Stato di Roma, em vaig assabentar de l'existència d'unes poques, però importants i inèdites, referències a la literatura i al pensament d'àrea catalana. De bell nou em vaig fixar en una breu i intensa correspondència amb Eugeni d'Ors del 1952, a més d'una traducció inèdita per l'editor Bompiani de *La civilització en la història* que no es va acabar de publicar. (Em proposo de destriar les raons que el portaren a la decisió de suspendre el volum del qual, en un primer cop d'ull, només puc dir que recollia textos que ja devien haver estat publicats a la *Storia del mondo in cinquecento parole* de 1941 i *Epopèa della Spagna* de 1948).

Així, resseguint les traces de les activitats de Bodini en el camp de la traducció, sobre les quals estic enllestint un volum que es publicarà abans que acabi el 2014, vaig trobar unes cartes que va intercanviar amb Giulio Einaudi. Bodini va ser col·laborador exclusiu de l'editor en la secció de literatura en llengua castellana als anys seixanta, i per això és remarcable que li aconsellés, amb una certa insistència, la publicació de les *Elegies* de Carles Riba:

La seconda proposta [scil.: la primera era Huidobro] riguarda invece il grande poeta catalano Carles Riba, stranamente sconosciuto in Italia. Il Prof. Giuseppe Sansone è il nostro unico ed eccellente catalanista, ed ha avuto dalla famiglia Riba i diritti per tradurlo in Italia, ciò che egli vorrebbe fare per voi.

La carta és del 12 de desembre de 1964. Cal afegir que, a la casa Einaudi, s'anava assentant la tradició de no apostar per poetes poc coneguts. De fet, encara avui publiquen molt pocs volums de poesia, i sempre d'autors més que reconeguts: *Le elegie di Bierville* van haver d'esperar l'any 1977 per veure la llum.

Finalment, entre els documents que em van cridar més l'atenció, hi havia un homenatge inèdit a Joan Maragall, a la carpeta 103 de la capsa 23, que conté les ressenyes escrites per al major programa cultural radiofònic d'aquell període, el *Terzo Programma* de la Rai. Bodini hi va col·laborar durant un any. Aquests textos són datats l'any 1966, tot i que no tenen cap indicació temporal pròpia. Naturalment, la data em va semblar de sobte incongruent: quin centenari maragallià es podia celebrar aquell any a Itàlia?

A la ressenya, Bodini deia que havia conegut Ernest Maragall quan aquest estava a punt de lliurar un monument important dedicat a la poesia del seu pare a la ciutat de Barcelona. No fou difícil de comprovar, a la biografia del fill del poeta, que el seu viatge a Itàlia remuntava a l'any 1961, quan se celebrava la coincidència del naixement (1860) i el cinquantenari de la mort (1911) del seu pare. El monument, *ça va sans dire*, era l'*Empordà*, que s'instal·là aquell mateix any als jardins que, més tard, portarien el nom de Salvador Espriu.

D'altra banda, a la carpeta 23 de la capsa 8 de l'arxiu (*Corrispondenza italiana*), vaig trobar una carta, amb data 12 de gener del 1962, de Cesare Lupo, que escrivia a Vittorio Bodini per finalitzar el contracte de col·laboració amb la Rai que havia signat l'any abans, atès que, «come Lei sa, è consuetudine del *Terzo Programma* avvicinare annualmente i collaboratori delle rassegne di cultura».

Ara bé, deixant de banda l'anecdòtica i el divertiment de posar-se a escodrinyar entre els petits errors d'un arxiu important, cal subratllar el punt més interessant d'aquest episodi, això és, el fet de poder rescatar una celebració italiana que encara no ha estat assenyalada per part dels especialistes maragallians: un homenatge escrit per una personalitat que es movia fora dels estudis de literatura catalana, i en un espai molt representatiu per a la cultura italiana oficial. Vittorio Bodini coneixia, evidentment, alguns dels escrits teòrics de Joan Maragall, en coneixia sens dubte la poesia, i proposà al públic italià el que es podia trobar en italià l'any 1961. I no era poca cosa: es tractava del «Cant Espiritual» traduït per Eugenio Montale.



Vittorio Bodini

IL CENTENARIO DI JUAN MARAGALL

Barcellona celebra a distanza d'un anno le due date estreme, della nascita e della morte, del suo poeta Juan Maragall. Un figlio di Maragall, attualmente in Italia, sta facendo per conto del Municipio barcellonese il monumento che sarà eretto su una piazza principale della città. Il monumento, in marmo apuano, raffigurerà, su un'altra stele, il busto del poeta, e davanti ad esso due grandi figure femminili, allegoriche, l'una in piedi l'altra sdraiata, compostamente dialoganti: sono la montagna e il mare, i due amori del poeta.

Il contributo di Maragall è decisivo per la poesia catalana. Prima di Verdaguer, i poeti che avevano scritto in catalano non facevano che tradurre dal castigliano. Verdaguer prima e Maragall dopo fondano nei tempi moderni una tradizione poetica catalana restituendo alla lingua catalana quella dignità e quell'autenticità di suono che aveva avuto per esempio con Ramon Llull.

Si suole affermare che la sua poesia, nella misura in cui si inurbò, perdette la ricchezza della parola, acquistando in cambio in attualità e efficienza. Rispetto all'intenso bucolicismo di Verdaguer, Maragall rappresenta infatti il momento dinamico di una Catalogna ottimisticamente lanciata verso l'avventura industriale, con una borghesia che mira a incorporarsi, sia come realtà economica che come ideali di vita, all'Europa, anche se è talvolta scossa da tumulti romantici o da bombe anarchiche, che esplodono all'incrocio fra il vecchio e il nuovo secolo.

Questa adesione alla società e alla Catalogna del suo tempo, ma più ancora alla patria dell'avvenire, trasformò quello che avrebbe potuto essere il travaglio drammatico d'un poeta che sa di affidare il messaggio della propria anima a un mezzo linguistico di cui non è in grado di valutare la durata, in un fervido programma di ambizioni e superamenti, di mete di volta in volta raggiunte, che servirono a orientare tutta una generazione, e a far sentire alla classe dominante, che era in Catalogna la borghesia, il compito di allevare le generazioni alla verità e all'elevazione etica, facendo coincidere il mondo morale con quello dei miti della terra catalana.

Laín Entralgo ricorda il colloquio tra Unamuno e Maragall, così diversi fra loro, e tuttavia così cordialmente e esemplarmente amici. Unamuno proponeva che i catalani si sforzassero di catalanizzare la Spagna, perché da tale sforzo, simultaneo con quello delle altre regioni per imporre all'insieme il loro spirito, sarebbe risultata la vera nazione spagnola. Ma perché l'impresa espansionistica dei catalani potesse essere ispanicamente feconda, bisognava esprimersi in castigliano. Al che replicava Maragall: «Questo, non lo credo possibile... Possiamo strapparci questa lingua?... La prova è già stata fatta: è durata cinque secoli, e la lingua catalana non ha voluto morire... Cacciata dalla vetta, si rifugiò nella vivacità della bocca popolare, e cinque secoli dopo è ritornata in vetta... Potete ancora chiederci il suo sacrificio? La nostra mano tremerebbe come davanti a cosa sacra».

In un periodo in cui la poesia cantava ancora cupe disperazioni romantiche, nichilismo e estenuazioni dei sensi, Maragall impresso alla sua una lucida e ordinata visione del mondo, sorretta da una fede incrollabile che superò religiosamente i confini della città visibile per empire di sé il cosmo e la parola. (Di questa scrisse un memorabile Elogio).

Se tutta la poesia di Maragall reca in sé questo messaggio di una fede non facile, il punto più alto egli lo ha certamente raggiunto in quel «Cant Espiritual» che in Italia ha avuto la ventura di essere tradotto da Eugenio Montale. Ecco la sua stupenda versione:

Se il mondo è tanto bello, se si specchia
la tua pace nei nostri occhi, tu
potrai darci più in un'altra vita?

Perciò tengo così, Signore, agli occhi,
al volto, al corpo che m'hai dato e al cuore
che vi batte; e perciò temo la morte.

Con che altri sensi mi farai vedere
sulle montagne questo cielo azzurro,
e il mare immenso e il sole ovunque acceso?
Metti tu nei miei sensi eterna pace,
e non vorrò che questo cielo azzurro.
Chi mai non disse «fermati!» a un momento,
fuor di quello che gli portò la morte,
non lo intendo, Signore; io che vorrei
fermar tanti momenti d'ogni giorno
per farli eterni nel mio cuore. –O questo
«farli eterni» è già la morte?– E che sarebbe
allora mai la vita? Ombra del tempo,
illusione del «qui» e del «laggiù»,
e il calcolo del poco e il molto e il troppo
solo un inganno, perché il tutto è il nulla?

Non importa. Sia il mondo ciò ch'esso è,
così diverso, esteso e temporale,
questa terra con quanto in essa cresce
è la mia patria; e non potrà, Signore,
essere la mia patria celestiale?



Uomo sono e la mia misura umana
per ciò che posso credere e sperare;
se qui fede e speranza in me si fermano,
nell'aldilà me ne farai tu colpa?
Nell'aldilà io vedo cielo e stelle,
anche lassù vorrei essere un uomo:
se ai miei occhi le cose hai fatto belle,
se per esse m'hai fatto gli occhi e i sensi,
con un alto «perchè» dovrò rinchiuderli?

Tu sei, lo so; ma dove, chi può dirlo?
In me ti rassomiglia ciò che vedo...
Lasciami creder dunque che sei qui.
E quando verrà l'ora del timore
che chiuderà questi miei occhi umani,
aprimene, Signore, altri più grandi
per contemplare la tua immensa face,
e la morte mi sia un più grande nascere.



MARTA PESSARRODONA

Esriptora

UN ERROR TIPOGRÀFIC? O UNA MAGDALENA A LA MEVA TASSA? A PROPÒSIT DE «VINC DEL MAR I L'ESTIMO»

Sense proposar-m'ho, al llarg de la meua vida, la poètica inclosa, crec haver retut homenatge als/les poetes que m'agraden. I ho he fet dins dels meus poemes. El cas és, però, que fins fa relativament poc –pensant en termes històrics–, no m'he adonat que un dels meus homenatges més explícits a Joan Maragall es perdia totalment. En especial, per a qualsevol maragallià de pro. Intentaré explicar-me, amb ganes d'arrecerar-me a l'ombra del gran amic del poeta: Josep Pijoan. D'aquí la terrible temptació de dir i, pitjor, escriure, «El meu Joan Maragall». (Com es pot veure, he resistit la temptació impúdica en aquest «un texte», que diuen els francesos, quan no saben què dir d'un escrit).

A la vegada, penso que cal una anotació biogràfica i personal. Com a tota persona nascuda en plena guerra (mundial) i postguerra (espanyola), els meus estudis van ser, del primer al darrer ensenyament, és a dir, al darrer dia universitari, en llengua castellana. Per adobar-ho, els meus pares havien perdut la guerra (l'espanyola), cosa la qual impedia que traspués en la meua formació el seu republicanisme català. Tot i així, la meua mare em va ensinistrar, durant un estiu adolescent a la Segarra, i en una festa d'estiuejants vaig recitar «La vaca cega»! A més a més, des dels tretze anys fins a entrar a la universitat, vaig cursar estudis en un institut de Barcelona (a Terrassa, on vaig néixer i on vivia, no hi havia instituts en aquella època i, sembla, els meus pares van decidir per a mi una educació republicana, no pas mongil, que era l'única possibilitat d'ensenyament secundari). Per tant, l'institut barceloní on vaig cursar estudis a partir del tercer curs de batxillerat, el d'aleshores, que és l'actual Poeta Maragall es deia Instituto Maragall i tenia himne propi: «En el campo de las letras / brilla un nombre, Maragall / que es la fe de Cataluña / y es orgullo nacional», si recordo bé la lletra. (Per cert, conservo més bon record del segon ensenyament que de l'universitari, encara que poc maragallanisme em van insuflar al carrer Provença de Barcelona).

De tota manera, en algun moment adolescent, que no puc datar, em vaig comprar (gràcies als meus pares vaig ser una compradora precoç) dos volums de llibre vell de *Poesies* de Joan Maragall. És l'edició d'*Obres Completes* de 1912, amb el segell de Gustau Gili, Editor. Crec que se'n diu l'Edició dels Fills. Naturalment, encara els tinc i per més que he ampliat i molt el meu repertori bibliogràfic pel que fa a Maragall, sempre hi torno. També, en data indeterminada vaig aconseguir, amb peu editorial Sala

Parés Llibreria, *Epistolari I* (1930), amb pròleg de Carles Soldevila; *Epistolari II* (1931), amb pròleg de Carles Rahola; i, *last but not least*, *Discursos i pròlegs* (1935), amb pròleg de Josep Carner. Confesso que els dos volums de l'*Obra Completa* maragalliana d'Editorial Selecta (1960) em van arribar escandalosament tard a casa. Cap als anys noranta del segle passat i, encara, per la profunda generositat de Glòria Capellas.

Segurament els dos volums de poesies de 1912, de Joan Maragall, als quals m'he referit, no em van fer una experta en el poeta. Em van donar i encara em donen, però, molt plaer de lectora corrent de la seva obra. Un plaer que, amb els anys, va desembocar en un poema, «Vinc del mar i t'estimo», inclòs al meu llibre *Memòria i* (Lumen, 1979). Un poema que, curiosament, no figura a les dues antologies de la meua poesia, que he publicat fins ara: *Tria de poemes* (Columna, 1994) i *Poemes 1969-1974. Antologia* (Metèora, 2007). En canvi sí que consta al volum *Poemes 1969-1981* (Edicions del Mall, 1984). I hi figura perquè no és un volum antològic, ans l'edició en un volum dels meus primers quatre llibres.

Fins aquí, confio que l'eventual lector ja s'haurà adonat que manllevava el títol del primer vers de l'estrofa quarta de l'«Oda nova a Barcelona». El cas és, però, que en l'Edició dels Fills, la de 1912, que tant he rellegit, figura com «Vinc del mar i t'estimo», com es pot comprovar. Avui, rellegant el meu poema, veig –segurament ja ho sabia– que el meu homenatge maragallià no es limitava al títol. Aporto proves:

«Vinc del mar i t'estimo»
(exercici dolorós de fal·làcia patètica)

Els mestres m'han parlat sovint
d'aquesta ciutat teva.
Sí, teva, monòlit de traïcions,
trencacolls endomassats on caure.

Ben aconsellada, m'he apropat al mar
pidolant recer, i les aigües més brutes
i grises que mai, m'han dit:
torna-hi, no la deixis enrere!

M'he allunyat del mar,
per «l'amor que m'empeny...»
i he regirat, pacient, recons burgesos
on tan i tan sovint se te m'amagues.



(El temps no passa endebades: és una burgesa,
mesquina ara, generosa d'altres vegades,
que ningú no sap quins afanys, quins delers
li donen, sovint, l'encís que m'atrapa).

Amunt d'aquesta ciutat tan teva,
quan ja no veig el mar, sinó tan sols
la línia verdosa i ocre d'unes muntanyes
massa urbanes, fins i tot escapçades,

trobo els teus fills (com aquell matí,
hores després de dir que m'estimaves), rossos,
innocents, amb la perversa amenaça d'ésser,
algun dia, la teva imatge duplicada.

La teva ciutat m'és el no-res si no hi ets,
si ja no té on reflectir-se. I tu ets lluny,
has estat lluny, i seràs lluny, potser,
quan tornis demà, perquè s'hi emmiralli.

(Dins *Memòria i*, 1979)

Podria aportar més proves dels meus homenatges al poeta Maragall, com podria ser un poema, «Matí de tardor a la Font de Sant Patllari», amb el subtítol «Camprodon 1911», que formarà part d'un llibre meu futur, *Geografies*, que, de moment i segurament durant uns anys, és tan sols un *work-in-progress*.

Ara mateix, però, la meva incògnita és si l'errata a l'edició de 1912 d'«Oda nova a Barcelona» va fer que el meu poema sigui com és. Personalment, no sóc partidària dels errors. Crec des de sempre que es pot dir tot i tot en un poema. En conseqüència, millor no incloure-hi errades informatives. Això no obstant, sé que el títol del poema que he reproduït té una errata, com la té l'edició de l'«Oda nova a Barcelona» de 1912.

Tot això m'ha fet pensar molt. Avui per avui, hi ha una història del meu estimat institut, convenientment prologada per la Consellera d'Ensenyament de torn. Una història que m'ha permès saber moltes coses que no vaig saber quan n'era alumne. Per exemple, que la senyora Clara Noble, al curs 1933-34, quan l'institut des del 1929 va passar a dir-se Maragall (el nom primitiu era Infanta Maria Cristina; ai las, les infantes borbòniques i Barcelona!) va regalar una col·lecció de les obres completes del seu marit a la biblioteca del centre. Un llegat que devia incloure part dels volums que tinc i que he esmentat. Uns volums, els de l'obsequi «noble», que mai vaig veure a l'aleshores migrada biblioteca del meu institut, per cert. Havíem perdut la guerra! I, incipient poeta des de feia anys, jo volia ser García Lorca! Maragall no formava part de la meua geografia en aquell institut exclusivament per a noies, que es deia Maragall.

Amb el temps, les meves incursions en els *années noires* ibèrics m'han explicat, en part, perquè mai vaig creuar ni un mot català amb la meua estimada professora de llengua francesa, Adela Maria Trepàt. Mereix, crec, una explicació.

Adela Maria Trepàt Massó (1905-1964), que figura com a llatzinista i traductora (Ovidi, a la Bernat Metge), era col·laboradora molt estimada de Carles Riba. Un Riba al seu pis de l'avinguda República Argentina de Barcelona als anys dels meus estudis a l'institut. Un «mestre» tan allunyat de l'ensenyament com es vulgui o volia el franquisme. Per altra banda, tampoc crec haver creuat cap mot en el nostre llemosí amb l'extraordinària professora d'història, Maria Comas de Montañez (1903-1988), aleshores. En realitat era Maria Comas Ros, una estudiant que va participar en el famós creuer per la Mediterrània de 1933. Era amiga de Salvador Espriu, un altre participant en aquell creuer tan paradigmàtic? En qualsevol cas, mai vam creuar un mot català, per més que, segurament, en la meua tria d'història, com a especialitat, en aquells estudis de «Filosofia y Letras», ella hi va tenir molt a veure.

Tot plegat em determina a no modificar el títol del meu poema «Vinc del mar i t'estimo». Si reedito el llibre, *Memòria i*, on el vaig publicar fa tants anys, o l'incloc en una futura antologia de la meua poesia, em limitaré a treure'n les cometes, bo i pensant en l'Edició dels Fills Maragall. I tornaré a la Font de Sant Patllari de Camprodon. Com va dir Paul Valéry, *on ne termine pas un poème, on l'abandonne*.



MARIA PLANELLAS

Universitat de Barcelona

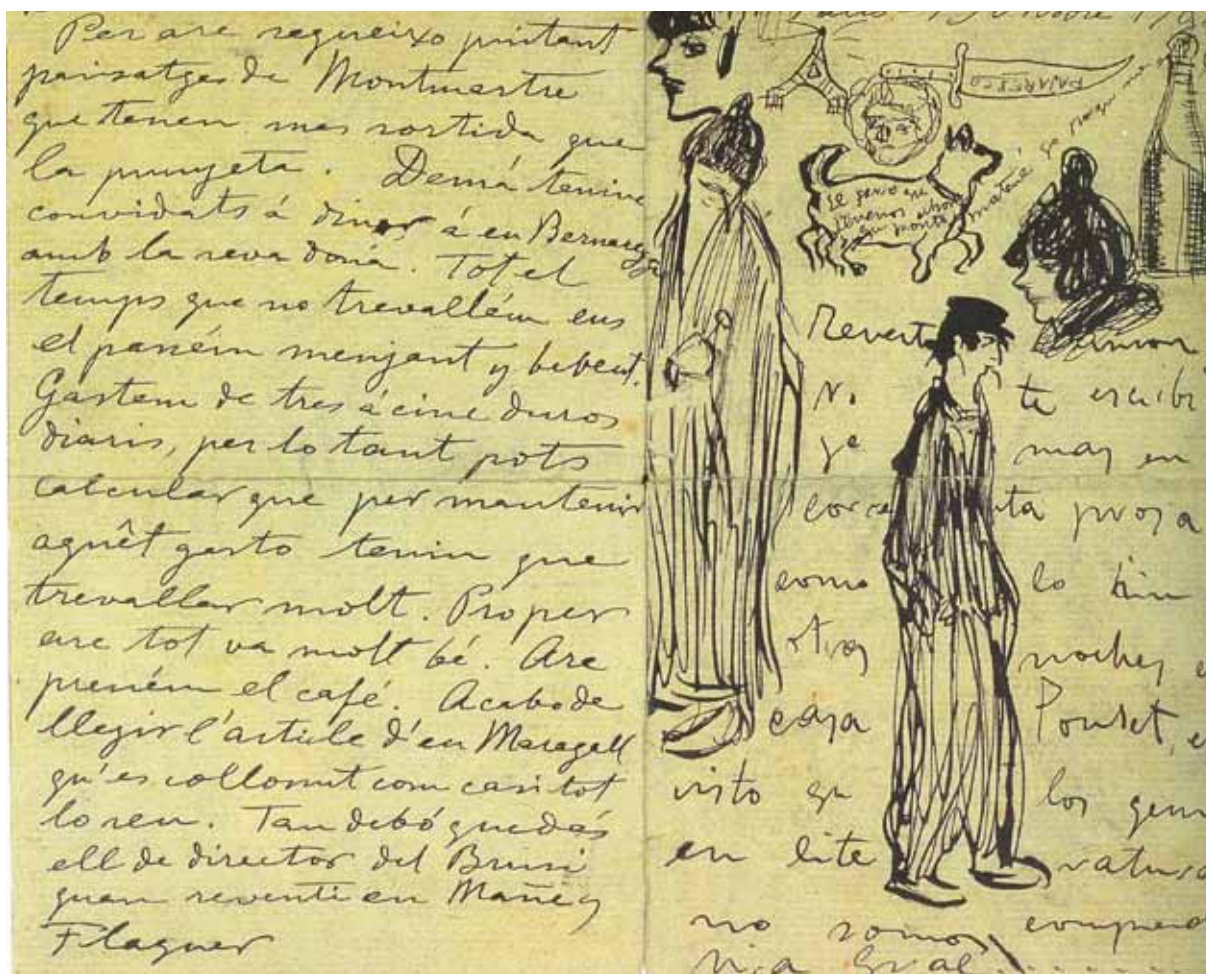
UNA NOTA SOBRE MARAGALL I PICASSO

Fent unes pràctiques curriculars a l'Arxiu Joan Maragall, em vaig trobar amb documents relativament interessants i, com a mínim per mi, desconeguts; un exemple intranscendent seria la carta de *Radio Nacional de España en Barcelona* adreçada a Clara Noble l'any 1952, és a dir, vuit anys després de la seva mort, recomanant-li escoltar un programa en el qual es parlaria del seu difunt marit. Evidentment, es tracta d'episodis menors, però potser val la pena deixar constància d'un paperet que vaig trobar classificat a la lletra P dins una de les cinc capses que formaven el recull «Cartes de condol i corresponència posterior rebuda a la mort de Joan Maragall». Aquella nota atribuïa a Picasso el comentari que reproduïxo amb transcripció diplomàtica: «Acabo de llegir l'article d'en Maragall que és collonut com casi tot lo seu. Tan de bo quedés ell com Director del Brusi quand reventi en Mañe y Flaquer».

No sabia dir si el primer que em va cridar l'atenció va ser descobrir un elogi d'aquesta mena escrit –suposadament– pel pintor de fama internacional, o la mala classificació del paperet, que ni per l'època d'escriptura –la carta tenia com a data l'any 1900– ni pel destinatari –la família Reventós, no pas la de Maragall– era al lloc corresponent. El cas és que, com que en aquell moment no tenia respostes concretes als meus dubtes, vaig deixar de pensar-hi durant un temps. Més tard, la curiositat es va imposar, i vaig escriure a la Biblioteca del Museu Picasso demanant si allà en tenien alguna notícia.

Va ser d'aquesta manera que em vaig assabentar que hi havia un original i que era propietat de la família Reventós, però que el museu tenia el *Carnet català* de Picasso, on el pintor transcrivia una estrofa de les «Vistes al mar de Maragall» i la traduïa al francès per a Fernande Olivier, la seva amant.

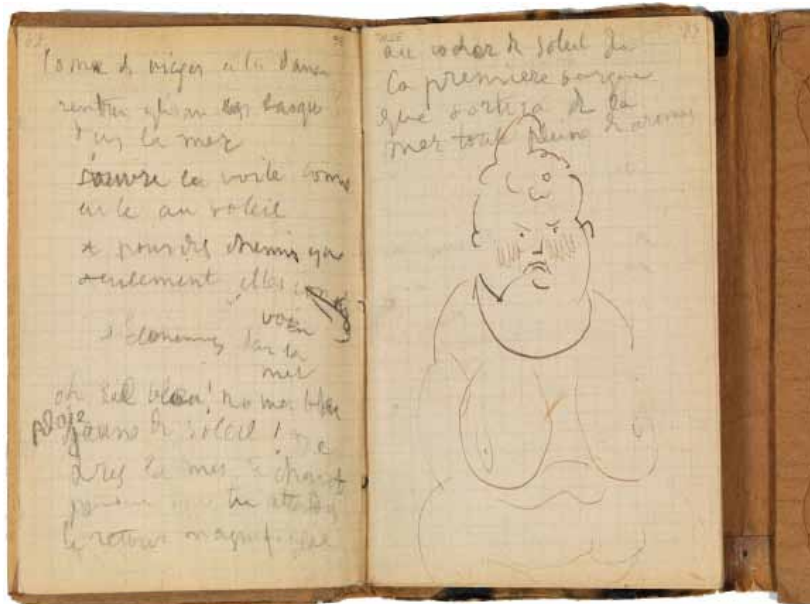
Així, doncs, ja eren dos els documents que relacionaven el poeta català i el pintor cubista, i hi havia un doble fil per resseguir. El que tenia més al meu abast era aquella traducció de «Vistes al mar», que ja havia estat detectada per Joan B. Cendrós i Benigne Rafart. En tot cas, no podem perdre de vista el fet que aquells versos no representaven el Maragall més innovador, i tindria poc sentit elaborar un discurs partint de la idea que Picasso li devia tal o tal altra cosa. Encara em quedava aquella carta, i clar, no és el mateix copiar un tros de poema sense cap comentari que dir d'un article que és «collonut»: així que vaig contactar amb Ana Reventós i Gil de Biedma, de la Fundació Picasso-Reventós, la qual, sense posar cap entrebanc, em va facilitar l'accés a l'epístola puntualitzant que estava escrita no només per Picasso, sinó també pel seu amic Casagemas –com també m'havien fet notar des del Museu– i que no estava dirigida a Jacint Reventós, sinó al seu germà gran, Ramon.



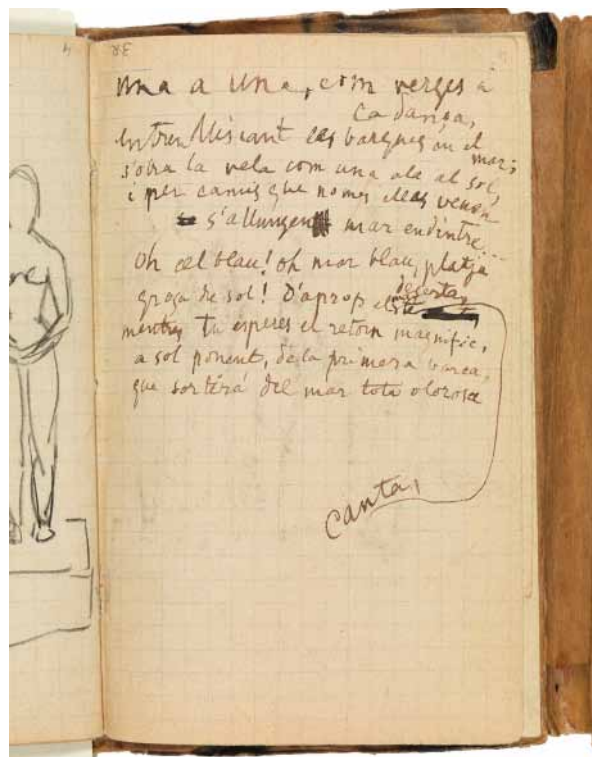
Carta de Pablo Picasso i Carles Castagemas a Ramon Reventós (19 de novembre de 1900), propietat de la família Reventós. Aquesta carta forma part de l'exposició temporal del MNAC «Casagemas. L'artista sota el mite» (30 d'octubre de 2014- 22 de febrer de 2015).

Un cop vaig tenir la reproducció a les mans es va imposar l'evidència. És fàcil constatar que el document és format per dues parts ben separades: una escrita en una cal·ligrafia ordenada i neta, en català, i l'altra amb un munt de ninots que menges el lloc de les poques frases que hi ha escrites en castellà. La diferència és palesa, com també ho és el fet que el fragment sobre Maragall va ser escrit per Casagemas.

Carles Casagemas, l'artista *maudit*, que després de molt temps a l'ombra està sortint a la llum sobretot gràcies a la recent tesi doctoral de Dolors R. Roig, va ser un dels millors amics de joventut de Picasso, i el seu suïcidi fou el desencadenant de l'època blava del pintor. Pintava amb un cert èxit, i també es poden llegir escrits seus a la revista *Juventut* o *Els quatre gats*. Francesc Fontbona, en un article a *La Vanguardia* («Cultura/s», 26 de novembre de 2014) contempla aquesta doble vessant com a tret finisecular característic, i considera que els articles «completen el perfil d'aquest creador inquietíssim, plena-



Pablo Picasso. *Carnet català*, p. 72-73 (Gósol, 1906). Museu Picasso, Barcelona



Pablo Picasso. *Carnet català*, p. 3. (Gósol, 1906) Museu Picasso, Barcelona

ment identificat amb una època en què la idea d'art total era molt present». Era, doncs, un d'aquests joves talents, com Ramon Reventós (tot i que aquell estava més centrat en la pintura i aquest en l'escriptura), que aleshores començaven a fer cap en el panorama cultural i artístic català, però aquesta trajectòria incipient es va estroncar amb la seva mort abans que complís els vint-i-un anys.

En fi, l'any 1900 Carles Casagemas escriu a Ramon Reventós comentant-li que un article de Maragall és «collonut com casi tot lo seu». No he pogut esbrinar quin era l'article en qüestió, ja que n'hi ha més d'un publicat per aquelles dates (per exemple, el que dedica a la mort de Nietzsche el 19 de setembre del mateix any), i cal afegir que Casagemas no dona cap indicatiu concret que en faciliti la identificació. Picasso, per la seva banda, el 1906 transcriu i tradueix al *Carnet català* un fragment de «Vistes al mar».

Això indica que Maragall era més o menys llegit, respectat, admirat i, si més no, conegut per la generació d'avantguardistes que es covaven dins un modernisme triomfant que explotava totes les formes d'expressió. D'acord: la relació entre Picasso i Maragall no sembla donar més de si; però la funció de xarnera de Casagemas ens permet reforçar testimonialment aquest díptic ideal.

VÀRIA



Segell de lacre de
Joan Maragall, amb
la inscripció «J.M.»



IGNASI MORETA

Universitat Pompeu Fabra

ERNEST HELLO: LES MOTIVACIONS D'UNA TRADUCCIÓ DE MARAGALL¹

Resum:

L'any 1900 Joan Maragall publica una traducció castellana del llibre *Physionomies de saints*, del pensador catòlic francès Ernest Hello. Les referències que hi fa Maragall en el seu epistolari permeten deduir que hi hauria hagut un interès inicial del traductor per l'obra traduïda, interès que s'hauria vist decebut en conèixer l'obra més a fons. Una errònia contextualització (per part de Maragall) d'Hello en el marc del Modernisme religiós francès podria ser la clau que expliqués aquest estimul inicial.

Paraules clau: Joan Maragall — Ernest Hello — traducció — literatura francesa — literatura religiosa — hagiografies

Abstract:

In 1900 Maragall published a Spanish translation of the book *Physionomies de saints*, by the French catholic writer Ernest Hello. The references that Maragall made in his personal correspondence allow us to infer that there would have been an initial interest of the translator in the translated work, interest that would have been disappointed when he knew about the work further. A wrong contextualization (by Maragall) of Hello in the French religious modernism could be the key to explain this initial interest.

Key words: Joan Maragall — Ernest Hello — translation — French literature — religious literature — hagiography

L'any 1899, Joan Maragall tradueix del francès al castellà l'obra *Physionomies de saints*, del pensador catòlic francès Ernest Hello, que apareixerà el 1900.² Disposem de molt poca informació sobre les motivacions d'aquesta traducció;³ a part del pròleg a la traducció mateixa, Maragall només hi fa referència en dues cartes a Roura. A la primera, de febrer de 1899, li comenta que l'editor li dona pressa i que

1 Aquest article s'emmarca dins la producció del Grup de Recerca *Ne varietur* (2014 SGR 1019).

2 Ernesto HELLO, *Fisonomías de santos*, traducció del francès por Juan Maragall, Barcelona, Juan Gili [Colección de Autores Católicos, I], 1900; reproduït dins J. MARAGALL, *Obres completes*, vol. II, Barcelona, Selecta, 1961, p. 775a-899b (per a aquesta edició, d'ara endavant faré servir l'acrònim OC seguit del número del volum). El text original va ser publicat el 1875: Ernest HELLO, *Physionomie de saints*, París, Victor Palmé, 1875. La segona edició, ja pòstuma, va aparèixer tres anys abans de la traducció de Maragall: ID., *Physionomies de saints*, París, Perrin, 1897. Aquesta segona edició incorpora, a més d'un canvi en el títol (*Physionomie* es transforma en *Physionomies*), tres capítols més al final del volum, sense que la bibliografia sobre Hello aclareixi si aquests canvis obeeixen o no a la voluntat de l'autor. La traducció de Maragall duu el títol de la segona edició, però no incorpora els tres capítols finals que aquesta afegeix.

3 Antoni M. de BARCELONA, «Introducció» a J. MARAGALL, *Obres Completes*, vol. II, *Fisonomías de Santos*, Edició dels Fills, Barcelona, Sala Parés, 1929, p. 9-16, comenta l'acostament de Maragall a Hello i compara les dues figures, però no aporta cap dada sobre les motivacions de la traducció. La inclusió d'aquest text en aquelles obres completes va ser criticada per alguns comentaristes (especialment a *La Nau* del 10 de juliol de 1929 i del 22 de gener de 1930), cosa que va motivar que el director de l'edició, Joan Estelrich, la defensés explícitament; vg. Joan ESTELRICH, «Hello i Maragall», *La Veu de Catalunya*, 21 de juliol de 1929; i ID., «La "meravella" d'Hello», *La Veu de Catalunya*, 24 de juliol de 1929. L'última aportació de la bibliografia maragalliana a l'estudi d'aquesta traducció és la de Víctor OBIOLS, «Lectura d'una traducció de Joan Maragall: les *Vidas de santos* d'Ernest Hello», dins *En el batec del temps*, Barcelona, Institució de les Lletres Catalanes, 2012, p. 209-221.

«haig de tenir traduïdes i repassades [les *Fisonomías de santos*] per tot lo mes que ve».⁴ A la segona, del mes següent, li transmet l'enuig que li provoca la traducció:

Tinc els treballs empantanegats. Lo d'en Sardà encara no ho he començat, per dedicar-me del tot a les *Fisonomías de Santos*, que en Gili em dóna pressa, però si vols que et diga la veritat ja em pesa; l'autor mateix decau, i ja voldria haver-m'ho tret de davant. Me falten un centenar de planes. Me sap greu treballar aixís obligat i per compromís. O és que no hi estic fet, o que no serveixo per feines llargues a plaço fixo que s'han de fer tant si a un li ve de gust com no, lo qual vol dir que no es fan bé, o que no es fan amb la puresa artística d'impuls amb què vaig traduir la *Ifigènia a ratos*.⁵

D'altra banda, als arxius d'Ernest Hello⁶ i de Joan Maragall no hi ha cap document que doni llum sobre la traducció. A la biblioteca de Maragall no es conserva ni tan sols l'exemplar francès de l'obra traduïda (tampoc no hi ha la biografia d'Hello citada per Maragall al pròleg), i l'únic volum relacionat amb Hello que hi podem trobar és una obra de Ruysbroeck traduïda per Hello i publicada l'any 1869,⁷ amb una atzarosa història entre 1869 i 1908 a la qual val la pena dedicar una petita digressió. Aquest llibre, inicialment, devia pertànyer a algú que va signar-lo –de manera il·legible– en el frontispici, sota la indicació impresa «PROPRIÉTÉ DE», i abans o després va ser propietat d'un gabinet de lectura, atesa l'etiqueta a la coberta i el segell de la p. VII que atribueix el volum al «Gabinete de lectura, Asalto 5, Barcelona» i li assigna el núm. 798. Posteriorment va pertànyer a Verdaguer (ignoro si va demanar el volum al gabinet de lectura en préstec i no el va tornar, si el va comprar en una llibreria de vell, si li fou regalat...), que tenia un notable interès per Ruysbroeck.⁸ A la mort de Verdaguer, Josep Pijoan va intervenir en l'ordenació dels seus papers⁹ i va aprofitar les circumstàncies per quedar-se el cobdiciat exemplar –aquest cop, el robatori és manifest–, que va donar a llegir a la seva amant Teresa Mestres, amb qui va començar a relacionar-se l'any 1907. Tot això ho confessa Pijoan mateix en la nota que va escriure al frontispici de l'obra: «Aquest llibre es trobava entre els papers de Mossen Jacinto Verdaguer que vaig ordenar en 1907. La Teresa el va tenir sempre a mà i el llegia cada dia. J. P.». Finalment, el llibre va passar a propietat de Maragall –Pijoan l'hi devia regalar, estampant-hi abans l'anotació indicada– probablement cap al novembre de 1908, data en què Maragall en va traduir alguns fragments en una de les seves llibretes.¹⁰ Els nombrosos subratllats i marques de lectura del volum (el primer subratllat destaca «ll y a des paroles qu'il faut deviner, et qu'on profane en les expliquant») podrien ser de qualsevol dels successius posseïdors i lectors de l'exemplar.

4 Carta a Antoni Roura del 18 de febrer de 1899, dins OC I, p. 1128b.

5 Carta a Antoni Roura del 17 de març de 1899, dins OC I, p. 1129.

6 Una consulta exhaustiva del Fons Ernest Hello dipositat als Services des Archives de l'Institut Catholique de Paris (deu caixes de 34x25x8 cm amb manuscrits, edicions, correspondència i material divers, sense catalogar) no va donar cap dada sobre la versió maragalliana, malgrat que hi ha documents d'una naturalesa semblant, com una carta de 1903 d'un clergue italià adreçada a la viuda d'Hello manifestant-li el seu propòsit de traduir l'obra del seu difunt marit. Agraïxo a Marie Sollogoub, directora dels Services des Archives, les facilitats concedides per a la consulta d'aquest fons. D'altra banda, no em va ser possible la consulta dels arxius de l'editorial Perrin (on va aparèixer la segona edició de l'obra d'Hello, tres anys abans de la traducció de Maragall), en curs de reorganització en el moment que hi vaig intentar fer una recerca.

7 RUSBROCK L'ADMIRABLE, *Oeuvres choisies*, traduit par Ernest Hello, París, Librairie Poussielgue Frères, 1869 (AJM, 3-3-12bis).

8 Ho prova l'article Jacint VERDAGUER, «Ruysbroek. Al rvnd. mossèn Enric Pla i Deniel en lo dia de sa missa nova», *Lo Pensament Català*, any I, núm. 14, 31 de juliol de 1900, p. 101-111, recollit dins ID., *Prosa*, a cura de Joaquim Molas i d'Isidor Cònsul, Barcelona, Proa, 2003, p. 460-463.

9 Vg. Anna M. BLASCO I BARDAS, «Josep Pijoan i Jacint Verdaguer», *Anuari Verdaguer 1993-1994* [1995], p. 295-323.

10 *Agenda de butxaca 1907-1911* (AJM mrgll-Mss. C. F.).



Ernest Hello sembla d'entrada un autor força allunyat dels interessos intel·lectuals de Maragall: es tracta d'un pensador catòlic obertament apologeta i polemista, que encapçalava algunes de les seves obres —*Physionomies de saints*, sense anar més lluny— amb ostentoses submissions a l'autoritat del Magisteri catòlic romà. Les dues cartes a Roura citades semblen indicar clarament que Maragall tradueix Hello per encàrrec de l'editor. De totes maneres, és possible que l'acostament inicial a l'autor francès fos motivat per alguna cosa més que no pas un simple encàrrec atès que Maragall era molt refractari a acceptar-ne.¹¹ Quan diu a Roura que «l'autor mateix decau», sembla que està defraudant unes expectatives que s'hauria creat prèviament.¹² ¿D'on li vindrien, aquestes expectatives? Una hipòtesi és l'interès del simbolisme —i, especialment, del decadentista francès Joris-K. Huysmans— per Hello.¹³ Huysmans, convertit al catolicisme el 1892, havia publicat el 1884 la novel·la *À rebours*, on tractava Hello de «savi enginyer de l'ànima»,¹⁴ però també de «fanàtic religiós» i de «petulant pontífex»;¹⁵ a *La-bas* (qui sap si una font del títol d'*Enllà*),¹⁶ de 1891, posava en boca d'un dels personatges que Hello era el major psicòleg del segle.¹⁷ Huysmans era molt crític amb l'Hello traductor dels místics —d'Angela da Foligno i de Ruysbroek—,¹⁸ però en continuava valorant la penetració psicològica, especialment a *L'homme* i a *Physionomies de saints*.¹⁹ Molt més discutible és situar Hello en el terreny del Modernisme religiós:²⁰ Hello no hi pertany en absolut, ni pot considerar-se'n un precedent. Tanmateix, aquesta imatge, falsa, d'un Hello proper al Modernisme ens pot posar sobre la pista del possible interès de Maragall per ell en el context d'un acostament cada cop més gran a la temàtica religiosa. En el pròleg a la traducció de *Fisonomías de santos*, Maragall el presenta com «uno de los grandes escritores de este siglo», i de seguida l'emmarca en un context que defineix de «neocatòlic»:

11 Cf. Jaume TUR, *Maragall i Goethe. Les traduccions del «Faust»*, Departament de Filologia Catalana de la Universitat de Barcelona, 1974, p. 48.

12 V. OBIOLS, *op. cit.*, p. 213, rebutja aquesta lectura i considera que quan Maragall diu que «l'autor decau», simplement expressa la voluntat de «treure-se'l del davant»: «quan una tasca ens enfarfega la percepció immediata de l'objecte és fàcilment negativa, però es tracta d'una percepció circumstancial, mancada d'objectivitat. [...] Aquí discrepo de la valoració que en fa Moreta, potser excessivament convençut de la veracitat de les opinions que sustentava Maragall en la correspondència». El fet, però, que Maragall pràcticament no torni a citar Hello en els seus textos públics o privats —el cita tan sols, i de passada, en dos articles: «La gloria y la fama», *La Lectura*, núm. 96, desembre de 1908 i «La bondad redentora», *Diario de Barcelona*, 5 de febrer de 1903 recollits dins OC II, p. 241a i p. 671— crec que mostra que el distanciament d'Hello no és merament circumstancial, sinó clarament ideològic.

13 Marfany subratlla el fet que Huysmans havia posat de moda Hello; Quintana, en un primer moment, reflexiona sobre un passatge de la traducció maragalliana que converteix Hello en simbolista i, en un segon estudi, destaca que Hello era «un autor francès estrictament ortodoxo pero muy apreciado por los simbolistas por su interés por la vida íntima de los místicos y los santos»; vg. Joan Lluís MARFANY, «Joan Maragall», dins Martí de RIQUER, Antoni COMAS, Joaquim MOLAS, *Història de la literatura catalana*, vol. VIII, Barcelona, Ariel, 1986, p. 221, nota 86; Lluís QUINTANA TRIAS, *La veu misteriosa. La teoria literària de Joan Maragall*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996, p. 109-110; i ID., «La definitiva bondad de la vida. El pensamiento religioso en la obra de Joan Maragall», *Bulletin Hispanique*, núm. 1, juny de 2003, p. 133-158 (cit., p. 154).

14 Joris-Karl HUYSMANS, *A repêl*, traducció de Miquel Martí i Pol, Barcelona, Edhasa, 1989, p. 142.

15 *Ibid.*, p. 143 i 144.

16 V. OBIOLS, *op. cit.*, p. 213, més aviat en dubta.

17 J.-K. HUYSMANS, *La-bas*, París, Flammarion, 1978, p. 37.

18 Al «Prefaci escrit vint anys després de la novel·la», subratlla que Hello «estava posseït per la mania d'esporgar, d'edulcorar, d'encendrar els místics, per por d'atemptar contra el fal·laç pudor dels catòlics»; vg. J.-K. HUYSMANS, *A repêl*, *op. cit.*, p. 17.

19 El 1899 escrivia que «l'Hello de talent est celui qui a écrit l'*Homme* et les *Physionomies de saints*»; vg. ID., «Bouquins. À propos de Barbey d'Aureville, Hello, Dom Legeay et Émile Mâle», *Écho de Paris*, 26 d'abril de 1899, p. 1, recollit dins *Huysmans*, París, L'Herne [Cahiers de l'Herne, núm. 47], 1985, p. 346.

20 Vg. J. L. MARFANY, «Sobre l'evolució ideològica de Maragall», *op. cit.*, p. 153, i ID., «Joan Maragall», *op. cit.*, p. 220, que sembla suggerir que l'interès de Maragall per l'obra d'Hello ve del fet que aquest es prestava a ser interpretat com a «modernista», en el sentit teològic del terme.

Formó parte de aquella falange de neocatòlics que se agitaron a mediados de este siglo: los Lamennais, los Lacordaire, los Gratry, los Montalembert, los Veuillot y tantos otros que sintieron el catolicismo con el refinamiento y la intensidad de hijos del siglo XIX, y que trabajaron con fe y entusiasmo para asimilar la nueva civilización a la Iglesia. Hermosa falange de sociólogos creyentes, luchadores y místicos, cuya obra, suspendida hasta cierto punto por la generación positivista que les sucedió, empieza ahora a ser admirada y continuada por una nueva generación que quiere ir más allá.

Esta nueva generación se fijará seguramente en Hello más que en sus compañeros; porque si en lo que tuvo de luchador y político pertenece con ellos principalmente al pasado, en lo que tuvo de místico es perenne y empieza además a ser muy del presente, respondiendo a grandes anhelos del porvenir.²¹

És a dir: les polèmiques d'Hello («lo que tuvo de luchador y político») ja no interessin a ningú, mentre que el que se salva de la seva figura és el seu vessant místic. Però el que resulta interessant d'aquesta citació és el caràcter desencertat de l'alineació d'Hello (1825-1885) amb Lamennais (1782-1854), Lacordaire (1802-1861), Gratry (1805-1872), Montalembert (1810-1870) i Veuillot (1813-1883).²² D'entrada, la cronologia ja mostra que Hello és una mica posterior. Lacordaire i Montalembert foren els dos grans deixebles de Lamennais quan tractaren de reconciliar l'Església amb els avenços de la Revolució Francesa, una tasca que fou condemnada per l'encíclica *Mirari vos* de Gregori XVI (1832) i que motivà el trencament de Lamennais amb Roma; l'obra de Lamennais posterior a aquesta ruptura emfatitzà les connexions entre cristianisme i alliberament social, de manera que avui hom el veu com un precursor del socialisme cristià i de la teologia de l'alliberament.²³ Per la seva banda, Gratry –alienat també amb el catolicisme liberal–²⁴ s'oposà a la infal·libilitat pontifícia, tot i que va acabar acatant els resultats del Concili Vaticà I. Veuillot, en canvi, defensava inequívocament la doctrina ultramuntana, si bé inicialment havia estat company de lluites de Montalembert a favor de l'ensenyament religiós. El Modernisme religiós, condemnat per l'encíclica *Pascendi* de Pius X el 1907, tenia els seus antecedents en la tasca de Lamennais i els seus seguidors, però no en la de Veuillot ni tampoc, és clar, en la d'Hello. De totes maneres, encara que aquests noms apareguin en forma de llistat i amb un Veuillot que sembla més aviat desentonat, és possible que Maragall estigués força al corrent del que significaven: a la biblioteca paterna hi ha prou obres d'aquests autors, i és molt probable que Mañé i Flaquer, que havia participat al segon congrés de catòlics liberals de Malines (1864) i havia mantingut correspondència amb Montalembert, l'hagués familiaritzat amb aquest moviment.²⁵ Maragall mateix, a la biografia del seu mestre en periodisme, en farà constar les connexions amb el catolicisme liberal francès:

21 OC II, p. 775a.

22 L'any 1891, a la biblioteca de l'Ateneu Barcelonès hi havia quatre obres de Lamennais (entre elles, les obres completes), sis de Lacordaire, setze de Gratry, sis de Montalembert i dues de Veuillot, com es desprèn d'ATENEU BARCELONÉS, *Catálogo de la biblioteca precedido del reglamento interior de la misma*, Barcelona, L'Avenç, 1891 (AJM 2-5-29).

23 Per totes aquestes dades, vg. Jordán GALLEGO, «Introducció» a Félicité Robert de LAMENNAIS, *Paraules d'un creient. El llibre del poble*, i Henri Dominique LACORDAIRE, *Conferències de Notre-Dame de 1845*, traducció de Lídia Anoll, Barcelona, Facultat de Teologia de Catalunya - Fundació Enciclopèdia Catalana [Clàssics del Cristianisme, núm. 20], Barcelona, 1991, p. 7-57.

24 Eduard VALENTÍ FIOL, *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos*, Esplugues de Llobregat, Ariel, 1973, p. 31. Josep Maragall Vilarosal, pare de Joan Maragall, posseïa dues obres d'Auguste Joseph Alphonse Gratry: A. GRATRY, *La moral y la ley de la historia*, Barcelona, Imprenta del Diario de Barcelona, 1868 (AJM Inv. 209, obra relligada amb d'altres editades pel *Diario de Barcelona*; al lloc hi consta *Folleto del Diario de Barcelona*); i ID., *Los sofistas y la crítica*, Barcelona, Imprenta del Diario de Barcelona, 1873.

25 Sobre els contactes de Mañé amb el catolicisme liberal francès, vg. Joan BONET I BALTÀ i Casimir MARTÍ I MARTÍ, *L'integrisme a Catalunya. Les grans polèmiques: 1881-1888*, Barcelona, Editorial Vicens-Vives - Fundació Caixa de Barcelona, 1990, p. 12 i 14; i C. MARTÍ, *L'Església de Barcelona (1850-1857). Implantació social i dinàmiques internes*, Barcelona, Curial - Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1984, p. 64 i 480-481.



A París, [Mañé] ha lligat amistats amb alguns dels nobles campions d'aquell moviment catòlico-polític tan entusiasta, tan generós, tan ple d'il·lusió en fer penetrar el sentit cristià en la moderna democràcia: el P. Lacordaire, el comte de Montalembert, Mgr. Dupanloup, aquells grans enteniments profundament cristians, aquells grans caràcters d'aristòcrates sincerament demòcrates, aquells il·lustres representants d'una alta modernitat, d'aquell bell romanticisme social, d'aquella ventada de puresa que travessa la corrompuda atmosfera del segon Imperi, són llavors els amics de Mañé.²⁶

Maragall sap qui són Lacordaire i Montalembert. El que possiblement no sap és qui és Hello, ja que situar-lo en l'estela dels catòlics liberals francesos és un error flagrant, potser motivat simplement pel fet que l'autor havia dedicat un breu estudi a Lacordaire.²⁷ La clau que explica l'interès inicial de Maragall per ell podria ser, doncs, aquesta identificació errada amb el catolicisme liberal francès que certament havia influït Mañé. Hello no és Lamennais ni Montalembert, però inicialment Maragall s'ho devia pensar i, per això –si la hipòtesi és correcta–, en devia emprendre la traducció d'acord amb Joan Gili.²⁸

L'obra que Maragall tradueix, *Physionomies de saints*, no és ni la més coneguda ni la més ambiciosa d'Hello; la més coneguda i ambiciosa la traduirà al castellà anys més tard, el 1910, Miquel dels S. Oliver: *L'homme: la vie, la science, l'art*.²⁹ Maragall tradueix l'obra en què Hello recull, seguint el calendari del santoral, vides de sants. En certa mesura és coherent amb l'exaltació dels individus singulars pròpia del Maragall d'aquests anys, lector entusiasta d'Ibsen, Carlyle i Nietzsche.³⁰ S'ha destacat que el criteri d'Hello per escollir els sants inclosos al seu *Flos sanctorum* és el de la propensió a l'activitat:³¹ el sedentari Maragall manté, doncs, la seva fascinació pels homes d'acció.³² A més, l'obra d'Hello ha estat qualificada de crèdula i, fins i tot, de *naïf*, pels seus exegetes. Pierre Havelin, per exemple, assenyala:

Il n'a aucune critique. Il est crédule comme un enfant. Quand il raconte la vie des Trois Rois Mages ou de saint Denys l'Aréopagite ou de saint Georges, les extravagances de saint Siméon Salus ou les miracles stupéfiants de saint Leufroi, il ne suppose pas un seul instant que la légende puisse avoir enrichi l'histoire, si même elle

26 *Biografía de D. Joan Mañé y Flaquer*, dins OC I, p. 892a. El pare de Maragall posseïa tres obres de Doupanloup: EL OBISPO DE ORLEANS, *El ateísmo y el peligro social*, Barcelona, Imprenta del Diario de Barcelona, Barcelona, 1866 (AJM Inv. 48 i 98); DOUPANLOUP, *Cartas de Monseñor Doupanloup, obispo de Orleans, á un miembro de la Academia de Santa Cruz sobre educación intelectual*, versió castellana de Cecilio Navarro, Barcelona, Imprenta del Diario de Barcelona, 1871 (AJM Inv. 209, obra relligada amb d'altres editades pel Diario de Barcelona; al llom hi consta *Folleto del Diario de Barcelona*); ID., *Carta de Monseñor el obispo de Orleans á M. Gambetta*, Barcelona, Imprenta del Diario de Barcelona, 1871 (obra relligada dins el *Folleto del Diario de Barcelona*, núm. 3).

27 E. HELLO, *Le Père Lacordaire, ses oeuvres et sa doctrine*, París, Victor Palmé, 1868.

28 V. OBIOLS, *op. cit.*, p. 214, considera que això no passa de ser una conjectura: «I si fos irrellevant el fet de situar-lo en el deixant del catolicisme liberal, al qual potser se sentia personalment proper, per fixar-se més, justament, en els aspectes que apuntàvem en iniciar aquesta ponència? La poesia i la mística, i ambdós àmbits xifrats en el llenguatge i el silenci?». La hipòtesi d'Obiols és que Maragall podria haver arribat a Hello no pas a la recerca del catolicisme liberal francès, sinó a la recerca de la mística. El resultat, però, hauria estat igualment decebedor per Maragall, ja que en traduir-lo s'hauria donat que, més que un llibre místic, *Physionomies de saints* és un llibre piadós; i pietat i mística, no cal dir-ho, són conceptes molt diferents.

29 Ernesto HELLO, *El hombre: la vida, la ciencia, el arte*, trad. de Miquel dels Sants Oliver, Barcelona, Eugenio Subirana, 1910.

30 Sobre aquesta triple influència, vg. I. MORETA, «Els herois d'Ibsen, Carlyle i Nietzsche», dins ID., *No et facis posar cendra. Pensament i religió en Joan Maragall*, Barcelona, Fragmenta, 2010, p. 109-116.

31 Vg. Michel AMGWERD, *L'oeuvre d'Ernest Hello*, thèse présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Fribourg (Suisse), Sarnen, L. Ehrli, 1947, p. 281.

32 Aquesta actitud és explicada per Maragall mateix en la carta a Pere Corominas del 22 de gener de 1902, dins OC I, p. 957.

ne l'a pas entièrement supplée. Il ne s'étonne que d'une chose, en sa candeur absolue, c'est que les saints d'aujourd'hui ne fassent pas de miracles aussi extraordinaires que ceux d'autrefois.³³

Michel Amgwerd, l'autor de l'estudi més complet i fiable que existeix sobre Hello, també assenyala la seva «crédulité un peu naïve», i explica que «quand il signale le transfert des reliques des Rois Mages, quand il exalte les interprétations symboliques de saint Grégoire, quand, même sur l'autorité des Bollan-distés, il parle des privilèges du mois de mars, "le mois des commencements et des renouvellements", le sourire du lecteur acquiert quelque légitimité».³⁴

Aquesta innocència d'Hello la subratllava també Maragall al pròleg a la seva traducció: «se encuentra en Hello caídas de estilo y de concepto que desconciertan: de lo sublime descende súbitamente a lo trivial, a lo pueril; de lo más vibrante pasa sin transición hasta lo ñoño: canta como un profeta, y se duerme de pronto como un niño o como un viejo: es de una desigualdad genial».³⁵ Aquest pròleg és molt representatiu de l'estil de Maragall a l'hora de manifestar discrepàncies amb personatges de l'òrbita catòlica aparentant, però, completa admiració: realitza la mateixa operació amb Verdaguer, per exemple.³⁶ Pel que fa a l'obra traduïda, Maragall la contraposa inicialment a les vides de sants a l'ús, destacant que en els retrats d'Hello els sants no són personatges remots sinó plenament vivents i actuals: «los santos [...] se confunden con nosotros [...] revelándonos que en el fondo de la humanidad hay algo siempre igual bajo las mayores diferencias exteriores, y que la santidad es una cosa muy humana, que por ser muy fuerte y hondamente humana es también divina».³⁷ Després, però, assenyala les «caídas de estilo y de concepto» que ja hem esmentat, i acaba amb una contraposició –en forma de lloança enverinada– entre les vides de sants tradicionals i les *fisonomías* d'Hello:

Toma Hello el rasgo dominante de cada santidad, lo señala, lo marca profundamente, hasta lo exagera, subordina a él toda la vida y la obra del santo, lo compara con los de otros afines u opuestos, y después manda, por decirlo así, el Santo a la gloria, dejando indeleble su expresión en nuestra alma. Este procedimiento es muy adecuado a los lectores modernos que leen poco y aprisa y necesitan latigazos geniales a su sensibilidad estragada. Por esto, y ante todo por la nueva inquietud de los espíritus que buscan orientación, creemos que el libro de Hello puede ser un libro providencial: providencial en haberse retardado su difusión, y providencial por el momento en que empieza a difundirse y para el porvenir.³⁸

En altres paraules: Hello redueix cada sant a una caricatura, la qual cosa és molt adient per als lectors apressats que volen receptes fàcils. És sens dubte un mèrit de Maragall ser capaç de llançar aquesta

33 Vg. Pierre HERVELIN, «Ernest Hello», *Revue de Fribourg*, novembre i desembre 1907, vol. 38; cito de la separata: Friburg (Suïssa), Imprimerie de l'Oeuvre de Saint-Paul, 1908, p. 17.

34 M. AMGWERD, *L'oeuvre d'Ernest Hello*, op. cit., p. 285; V. OBIOLS, op. cit., p. 215, sembla acusar Amgwerd de dispendent per aquest comentari.

35 OC II, p. 776b.

36 Vg. I. MORETA, «Verdaguer i Maragall: anotacions per a un treball comparatiu», *Revista de Girona*, núm. 217, març-abril de 2003, p. 187-188. Vg. també l'article «Un cura», *Diario de Barcelona*, 16 d'octubre de 1902 (OC II, p. 281b), comentat dins ID., *No et facis posar cendra*, op. cit., p. 208-210, on es realitza la mateixa operació.

37 OC II, p. 776a.

38 OC II, p. 777a.



acusació amb uns termes que no escandalitzin els lectors de la «Colección de autores católicos» en què va aparèixer la traducció, tots els volums de la qual duïen la menció «con licencia del ordinario», amb els corresponents *nihil obstat* i *imprimatur*.

Rebut el 8 de juliol de 2014
Acceptat el 3 de setembre de 2014

MOISÉS LLOPIS I ALARCON

Universitat de València

EL «CANT ESPIRITUAL» DE JOAN MARAGALL: UNA VERSIÓ LLIURE D'ARMANDO URIBE ARCE

Resum:

L'article analitza la traducció al castellà que el poeta xilè Armando Uribe Arce va fer del «Cant espiritual» de Joan Maragall dins de la celebració dels Jocs Florals de la Llengua Catalana de l'any 1962 i posa l'atenció no només en el grau de fidelitat de la traducció al pensament original sinó també en el conjunt d'estratègies que en permeten una mirada particular.

Paraules clau: Joan Maragall — «Cant espiritual» — traducció — mort — Armando Uribe — poesia catalana

Abstract:

The article intends to analyze the translation of Joan Maragall's "Cant Espiritual" into Spanish made by the Chilean poet Armando Uribe Arce in the literary contest *Jocs Florals de la Llengua Catalana* of 1962 with consideration not only of the level of fidelity to the original thought, but also to the set of strategies that, at once, allow a peculiar interpretation of the text.

Key words: Joan Maragall — "Cant espiritual" — translation — death — Armando Uribe — catalan poetry

1. El «Cant espiritual» de Maragall a Xile

L'any 1939, l'exili literari català recuperà els Jocs Florals de la Llengua Catalana, una plataforma d'expressió que recorregué Europa i bona part d'Amèrica, i que no només va deixar patent la voluntat de reconstrucció i de compromís col·lectiu dels intel·lectuals de l'època expatriats i dels residents a Catalunya, sinó que també va permetre la internacionalització de la cultura catalana més enllà de la mera publicació de les obres literàries.¹ Un dels premis que respongué especialment a aquesta voluntat d'interacció entre la cultura catalana i la d'acollida va ser el guardó que es lliurava a la traducció de composicions catalanes d'alguns dels poemes dels nostres autors més representatius.

L'any 1962, Santiago de Xile va ser, per segona vegada, la ciutat encarregada d'organitzar aquests Jocs Florals restaurats, els quals van ser promoguts per la Institució de Cultura Catalana de la capital andina. En el transcurs de l'acte, el jurat va fallar el Premi Catalano-Americà a la traducció d'un o més poemes del català al castellà a «El "Cant Espiritual" de Joan Maragall, en versió castellana», proposada pel poeta xilè Armando Uribe Arce. Josep Miquel Sobrer, en un article recent en aquesta mateixa revis-

¹ Vg. Josep FAULÍ, *Els Jocs Florals de la Llengua Catalana a l'exili (1941-1977)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002.

ta sobre les traduccions castellaneres d'alguns poemes de Maragall, apunta que el «Cant espiritual» de Maragall és «potser el poema que més èxit internacional ha assolit entre les composicions poètiques maragallianes»,² i en ressenya fins a dinou versions; tanmateix, en el llistat de noms dels traductors no s'esmenta el d'Armando Uribe. Així doncs, aquí pretenem donar a conèixer i analitzar aquesta traducció del poeta xilè, la qual és descrita, en el volum que inventaria l'acte, com una proposta «lleugerament subjectiva i d'una agilitat que, en certa manera, el modernitza, sense alternar-ne l'essència».³

És sabut que la complexitat de traslladar al text traduït el mateix efecte que l'autor pretenia causar en el lector del text original obliga a projectar en el text una contínua negociació amb l'autor, de manera que el llenguatge de la traducció presente valors equivalents als de la llengua original, sense oblidar els elements dinàmics i la qualitat estètica que el caracteritzen. A més a més, en el nostre cas, l'alt grau de similitud entre ambdues llengües (el català i el castellà) pot induir el traductor a proposar «transposicions fàcils» en lloc de «repensar el poema de rel per introduir-lo al geni de l'altra llengua».⁴ La proposta d'Uribe es planteja precisament des d'aquesta línia, i és capaç d'interpretar el poema no des de la seua literalitat formal (és a dir, a partir d'una correspondència directa del missatge expressat per Maragall), sinó més aviat des d'una mirada que, expressada en la llengua del traductor, recupera el sentit i, més encara, guarda una estreta relació amb els valors literaris del poeta xilè.

2. La versió del «Cant espiritual» d'Armando Uribe Arce

Quan Armando Uribe Arce –assagista, jurista i poeta xilè nascut l'any 1933– presentà la traducció als Jocs Florals de la Llengua Catalana de 1962, ja havia publicat tres llibres de poesia: *Transeúnte pálido* (1954), *El engañoso laúd* (1956) i *Los obstáculos* (1961); i un assaig sobre el gènere poètic en Eugenio Montale (1962).

Fruit de l'equilibri privilegiat entre l'inconscient del poeta i l'objecte final, que és el poema mateix, la poesia d'Armando Uribe recorre, ja des dels inicis, una trajectòria temàtica que l'aboca a una «sutil angustia constant, en la que el lenguaje parece funcionar como instrumento de melancólica expresión».⁵ De fet, en *Transeúnte pálido*, el seu primer poemari, l'escriptor ja expressa la «idealización de un estado anhelado, que más tarde en sus siguientes libros será la muerte y la gracia divina en el absoluto».⁶ Dos anys més tard, amb la publicació d'*El engañoso laúd*, Uribe especifica aquest «estado anhelado» i converteix la reflexió sobre la mort en el tema exclusiu del volum. Així doncs, la mort, entesa com a no-vida, ocupa un espai simbòlic inexcusable en el desenvolupament cognitiu del jo poètic on la imatge escatològica del cadàver és interpretada només com «la cáscara del ser, el revestimiento»⁷ que el propi ésser humà ha d'emplenar.

2 Josep Miquel SOBRER, «Sobre les traduccions al castellà de quatre poemes de Maragall», *Haidé. Estudis maragallians*, núm. 2, 2012, p. 109.

3 *Jocs Florals de la Llengua Catalana. Any CIV de la seva restauració*, Talleres Gráficos de Encuadernadora Hispano Suiza, Santiago de Xile, 1963, p. 40.

4 J. M. SOBRER, *op. cit.*, p. 109.

5 Rodrigo PURCELL TORRETTI, «Armando Uribe: una aproximación a su poética», *Taller de letras*, núm. 41, 2007, p. 95.

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*, p. 96.



El cant espiritual és una composició lírica que expressa la transcendència del poeta davant el fet de la mort, raó per la qual s'adreça a Déu i reflexiona sobre el seu destí o la seua salvació. Més enllà de les lectures en clau religiosa o filosòfica que s'han fet del poema,⁸ el «Cant espiritual» de Maragall és, com especifica Arthur Terry, una mostra del «goig que experimenta [el poeta] en la bellesa natural tal com els sentits la perceben, ensems amb la sensació de trobar-se arrelat a l'experiència humana i terrestre».⁹ És aquesta visió «humana i terrestre» la que ens ha d'ajudar a interpretar el poema no des d'una mirada metafísica –mística– sinó des d'un equilibri tàcit entre l'experiència d'aquest món –el físic– i l'esdevenidor. Aquest transvasament d'experteses entre la vida terrenal i l'espiritual fa que el poeta considere que «la bellesa d'aquesta realitat sobrenatural serà la d'aquest món mateix i serà copsada, igual com en aquesta vida, sensualment, encara que amb uns sentits perfeccionats, capaços d'abastar-ne, no fragments, sinó la totalitat».¹⁰

Vist des d'aquesta perspectiva, el poema de Maragall és, doncs, un cant a l'existència de Déu i una enorme injecció de vitalisme, un goig de vida que s'aixeca més enllà del fet del traspàs; amb la qual cosa, el jo poètic no es planteja la mort com un acabament sinó com «una major naixença». La traducció d'Uribe, per contra, se servirà d'una sèrie d'estratègies formals i lingüístiques per a ressaltar el dolor que el subjecte sent davant el mateix fet de la mort. En ambdós casos, però, el jo poètic esdevé subjecte actiu de l'anhel que viu i assumeix la mort també com una qualitat pròpia de l'ésser humà.

Reproduïm a continuació la traducció del poema proposada per Armando Uribe:

EL CANT ESPIRITUAL DE JOAN MARAGALL

¡Tan bello el mundo ya, Señor! Se mira
con tu paz en el ojo... ¿Qué otra cosa
nos puedes dar en otra vida?

Lleno

de celo por los ojos, por el rostro,
por el cuerpo donado, en que palpita,
Señor, un corazón... ¡temo la muerte!

El cielo azul sobre los montes, y el
mar inmenso y el sol que brilla en todo
¿me harías ver con múltiples sentidos?

8 Vg. Glòria CASALS «Seqüències: gènesi, estructura i recepció» dins J. MARAGALL, *Poesia. Edició crítica*, Barcelona, La Magrana, p. 717-731.

9 Arthur TERRY, *La poesia de Joan Maragall*, Barcelona, Quaderns Crema, 2000, p. 207.

10 Josep-Lluís MARFANY, «Joan Maragall» dins Martí de RIQUER, Antoni COMAS i Joaquim MOLAS, *Història de la literatura catalana*, vol. 8, Barcelona, Ariel, 1986, p. 242.

Si me das paz eterna en los sentidos
que sea el cielo azul mi único cielo.

No entiendo al que le dice «ven» al solo
momento de la muerte. Yo querría
tantos momentos cada día, ¡y dentro
del corazón eternizarlos todos!

¿O eternizar es ya la muerte? Entonces
¿la vida qué ha de ser? Sólo una sombra
del tiempo que huye, el «lejos» y el más «cerca»
ilusorios, el número: lo mucho,
lo poco y demasiado engañosos
porque ya todo es todo?

Lo mismo da. Este mundo, como sea,
tan diverso y extenso y temporal,
esta tierra con todo lo que se cría
es mi patria, Señor: ¿y no podría
ser también una patria celestial?
Soy hombre y es humana mi medida
para creer, para esperar. Si acaban
aquí fe y esperanza ¿será culpa
más allá?

Más allá cielo y estrellas
y aun ahí querría ser un hombre.
Si a mis ojos las cosas son tan bellas
y si Tú las hiciste y para ellas
mis ojos y sentidos, –¿por buscarles
otro por qué, cerrarlos?

¡Si no cabe
para ningún otro!

Sé que Tú eres,
Señor, ¿adónde? No lo sabe nadie.



En mi se os asemeja cuanto veo.
 Deja entonces que yo te crea aquí
 y cuando aquella hora pavorosa
 venga a cerrar el ojo humano, abre
 Señor en mi otros grandes, con que mire
 tu faz inmensa. ¡Y sea
 la muerte un nacimiento para mí!¹¹

El poema s'obre amb una petita introducció on el mateix Uribe dóna les claus interpretatives que han de regir aquesta traducció «lleugerament subjectiva» en la qual, a diferència del que ocorre amb les traduccions presentades per Sobrer,¹² l'autor decideix mantenir el títol original i en català, afegint-hi només l'apunt que es tracta d'una «versió castellana»:

Esta libre versión del *Cant Espiritual* se funda en cierta manera de leerlo que no es –al parecer– la canónica. Sería este poema, según la versión, no un monólogo del espíritu que se somete a la Divinidad aun cuando no comprende sus insondables propósitos (el canto de un Job feliz, para entendernos), sino el desafío apenas velado de un ser humano –carne y espíritu– a la Divinidad que le impone un dolor y una muerte que no acepta, una fugacidad y precariedad de todo lo que rechaza. El de un Fausto que ha caído ya en la tentación, por así decir.¹³

Aquesta traducció se centra en la mirada que el jo poètic adreça al mateix fet de la mort. Així doncs, el poeta xilè esborra del poema maragallià l'actitud pacient i exemplar (que la relaciona amb la del tòpic bíblic de Job) i, per contra, li atorga una veu molt més activa i, alhora, rebel, com la del mite fàustic. Estem al davant d'una veu que transcendeix el límit fixat a l'ésser humà, per curiositat o orgull excessiu, i que acaba pagant-ne les conseqüències. Per tant, en la mesura que es reconeix com a ésser efímer i caduc, el jo poètic del «Cant espiritual» d'Uribe no es converteix en espectador passiu, que es plega als designis de Déu, sinó que manifesta la seua desesperació i se'n dol, amb una visió que coincideix amb la proposta temàtica que fa de la mort el guardonat escriptor xilè al llarg de la seua poesia, en què «el yo es asumido como un ser dependiente de Dios y se establece una búsqueda constante de la trascendencia, de una otredad que finalmente redima al sujeto obligado a vivir en esta modernidad con la que se ha establecido el ácido diálogo».¹⁴

Ens trobem, llavors, davant del retrat d'un subjecte que no es lliga únicament a Déu i als seus propòsits, sinó que va més enllà i es concep com una víctima de les conseqüències d'un pacte fàustic. D'aquesta manera, Uribe vol veure en el poema de Maragall el jo de les seues composicions, un subjecte dirigit a una redempció que passa, necessàriament, pel mateix fet poètic:

11 *Jocs Florals de la Llengua Catalana, op. cit.*, p. 83-84.
 12 J. M. SOBRER, *op. cit.*, p. 109.
 13 *Jocs Florals de la Llengua Catalana, op. cit.*, p. 83.
 14 R. PURCELL TORRETTI, *op. cit.*, p. 106.

El Hombre tendría, según la postura de Uribe, ciertas necesidades poéticas para su redención que no puede dejar de cumplir. Esta redención debe ser entendida como una liberación de la impronta de Hombre Moderno. De esta manera Poesía y Hombre serían inseparables, y su separación produce un final terrible [...]. La modernidad es para Uribe la división entre la Poesía y el Hombre, es la fragmentación, la imagen quebrada. El sujeto poético, ante esa realidad, junto con apelar a una trascendencia en la fe, se defiende como puede con la ironía de sus propias contradicciones.¹⁵

En la traducció del «Cant espiritual», aquest plantejament es desenvolupa a través d'una sèrie d'estratègies i recursos que abans afecten l'estructura mètrica del poema, i que, després, repercuteixen directament en l'elaboració del sentit per part del traductor.

D'entrada, i des d'un punt de vista formal, hom observa un canvi que afecta la versificació de la composició. El «Cant espiritual» de Maragall està format per cinc estrofes de versos decasíl·labs cesurats a *maiore* amb distribució irregular: les tres primeres estrofes estan formades per tres versos cadascuna; la tercera en té cinc; la quarta, onze; i, finalment, la darrera estrofa té vint-i-tres versos. La proposta d'Uribe, per contra, tot i que manté la mètrica dels versos com a *endecasíl·labos*, altera el nombre de versos, de manera que finalment el poema acaba amb vuit estrofes: la primera amb set versos; la segona amb tres; la tercera amb dos; la quarta amb quatre; la cinquena amb sis; la sisena amb cinc; la setena amb catorze; i, finalment, la vuitena amb set versos.

Un dels aspectes més interessants de la proposta és el que afecta el ritme: Uribe fidelitza l'isosil·labisme de Maragall adaptat al metre corresponent castellà, amb una única excepció: el *setenario* del penúltim vers, «tu faz inmensa. ¡Y sea[!]», en què l'escriptor xilè, a pesar que la poesia original d'Uribe és deutora d'una tradició clàssica, trenca la cadència de la composició i opta per un vers d'*arte menor*, un esquema que, per exemple, regeix la formació de la *silva*, un tipus de lírica culta d'arrel italianitzant emprada pels autors del *Siglo de Oro* castellà, un període literari, de gran influència en la poesia d'Uribe.¹⁶

Ara bé, aquesta traducció-reescriptura es fonamenta en la mateixa recepció del poema per part del poeta i en la construcció d'un jo poètic que s'allunya de l'original maragallià i, des d'aquella «libre versió» reconeguda pel mateix traductor, és alhora reflex de la seua pròpia concepció poètica. En altres paraules, Uribe se serveix de les actituds i els valors morals que Joan Maragall va plasmar en el seu «Cant espiritual» per projectar-hi una evolució temàtica que, més enllà del «malentendido voluntario, y acaso no estéril» amb què intenta justificar la llibertat del torsimany, passa per la redempció de l'ànima i la recerca de la transcendència, eixos a través dels quals Uribe interpreta la consecució de la mort en l'ésser humà.

15 *Ibid.*, p. 107.

16 R. PURCELL TORRETTI, *op. cit.*, p. 86.



La primera diferència que evidencia aquest nou plantejament la trobem en el tractament de la divinitat. Dues versions publicades al continent americà i recollides per Sobrer, i anteriors a la d'Uribe, proposaven per al castellà el tractament de «vos» per referir-se a Déu, i resseguien així el patró original de Maragall.¹⁷ Uribe, conscient que aquesta variació social del castellà d'Amèrica ja no és habitual a Xile,¹⁸ fa servir la segona persona del singular, d'ús més corrent i marca de major confiança, aproximació i familiaritat a Déu:

<p>Si el món ja és tan formós, Señor, 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, Señor, i el cor que s'hi mou sempre... ¡i temo tant la mort!¹⁹</p> <p style="text-align: right;">(v. 1-6)</p>	<p>¡Tan bello el mundo ya, Señor! Se mira con tu paz en el ojo... ¿Qué otra cosa nos puedes dar en otra vida? Lleno de celo por los ojos, por el rostro, por el cuerpo donado, en que palpita, Señor, un corazón... ¡temo la muerte!</p>
---	--

Tanmateix, és cert que més endavant, resseguint el model de Maragall, i a diferència del que ha desenvolupat al llarg del poema, fa servir el tractament de vós per adreçar-se a Déu quan diu: «en mi se os asemeja cuanto veo». En aquest cas, però, el pronom *os*, completament obsolet en els usos familiars i col·loquials xilens, respon en realitat a un grau elevat del llenguatge comparable al de les representacions del teatre clàssic.²⁰ Per això, apuntem la hipòtesi que la variació en la fórmula de tractament detectada en aquest vers siga deguda a un lapsus del traductor, més que no pas a un efecte deliberat i significatiu. En aquesta línia, però, creiem interessant recordar l'explicació que fa Ignasi Moreta a l'entorn d'aquest mateix vers en l'original maragallià:

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 estariem en la primera hipòtesi– que sembla apuntar cap a la identitat entre la natura, Déu i l'home.²¹

Uribe, sobretot si ens fixem en la correspondència «se vos assembla en mi» per «en mi se os asemeja», sembla entendre el vers de Maragall d'acord amb la «primera hipòtesi» de Moreta i, per tant, estableix en la seua versió l'assimilació entre natura i Déu respecte a la mirada del jo poètic.

17 Parlem de les versions de Conangla Fontanilles, apareguda a la revista *Bohemia* de l'Havana el maig de 1911 i de Banús i Grau, publicada el 1939 a *Catalunya; revista d'informació i expansió catalana* de Buenos Aires. Totes dues traduccions són treballades per J. M. SOBRES, *op. cit.*, p. 113.

18 Félix MORALES, «Panorama del voseo chileno y rioplatense», *Estudios en honor de Ambrosio Rabanales. Boletín de Filología*, Universidad de Chile, núm. XXXVII/ 2, 1998-1999, p. 840.

19 Reproduïm el text de l'edició J. MARAGALL, *Poesia*, a cura de G. Casals i L. Quintana, Barcelona, Eds. 62, 2010.

20 F. MORALES, *op. cit.*, p. 836.

21 Ignasi MORETA, *No et facis posar cendra. Pensament i religió en Joan Maragall*, Barcelona, Fragmenta, 2010, p. 429.

El fet cert és que Uribe, no tan preocupat per imitar la rima de l'original, actualitza el llenguatge emprat per Maragall i defuig les construccions desmesurades, la sintaxi forçada o els diferents enllaços fònics de l'original, com les afèresis. És per això que centra la funció expressiva del jo poètic –exclamacions, interrogacions retòriques– en l'element central de la reflexió que l'ocupa:

¿Amb quins altres sentits me'l fareu veure	El cielo azul sobre los montes, y el
aquest cel blau damunt de les muntanyes,	mar inmenso y el sol que brilla en todo
i el mar immens, i el sol que pertot brilla?	¿me harías ver con múltiples sentidos?
Deu-me en aquests sentits l'eterna pau	Si me das paz eterna en los sentidos
i no voldré més cel que aquest cel blau.	que sea el cielo azul mi único cielo.

(v. 7-11)

També hi ha casos en què la traducció tria solucions diferents que matisen o complementen el sentit original, com el que acabem d'assenyalar en negreta o els següents:

i el cos que m'heu donat, Senyor, i el cor	por el cuerpo donado, en que palpita ,
que s'hi mou sempre... ¡i temo tant la mort!	Señor, un corazón... ¡temo la muerte!

(v. 5-6)

Uribe, alhora que tradueix, modernitza, i recorre a estratègies semàntiques de suport com l'ús abundant de conceptes abstractes, les construccions amb «lo» castellà o l'elisió d'alguns mots: des de pronoms febles fins a substantius, com en el següent fragment, en què es perd la referència explícita al «Senyor». Tanmateix, la marca més destacable se situa en la correspondència entre «Atura't» i «ven», totalment contraris en l'àmbit del moviment, però amb un sentit complementari en el context, el d'un jo poètic que dóna importància a totes les experiències belles que aconseguim retenir a la memòria, raó per la qual voldria eternitzar tants moments viscuts dins seu i aturar la mort:

Aquest que a cap moment li digué « Atura't »,	No entiendo al que le dice « ven » al solo
sinó al mateix que li dugué la mort,	momento de la muerte. Yo querría
jo no l'entenc, Senyor ; ijo, que voldria	tantos momentos cada día, ¡y dentro
aturar tants moments de cada dia	del corazón eternizarlos todos!
per fé'ls eterns a dintre del meu cor!...	¿O eternizar es ya la muerte? Entonces
¿O és que aquest «fer etern» és ja la mort?	¿la vida qué ha de ser? Sólo una sombra
Mes llavors la vida, ¿què seria?	del tiempo que huye, el «lejos» y el más «cerca»
¿Fóra només l'ombra del temps que passa,	ilusorios, el número: lo mucho,
i la il·lusió del lluny i de l'aprop,	lo poco y demasiado engañosos
i el compte de lo molt, i el poc i el massa,	porque ya todo es todo?
enganyador, perquè ja tot ho és tot?	

(v. 12-22)



Eduard Valentí, en parlar de la relació del primer vers citat amb el mite fàustic recreat per Goethe, recorda que, en efecte, «Faust no digué [...] “atura’t”» al moment que li portava la mort; sinó que per haver-ho dit al primer moment de plenitud sentit en tota la seva vida, morí; i morí en virtut d’una imprecació anterior».²² Ara bé, en la mesura que entenem, encara que implícitament, que Faust accepta la mort, pel fet de donar la seua vida per resolta, podem interpretar, com ho fa també Valentí, que:

El *Cant Espiritual* és expressió d’una experiència diversa i, de fet, oposada. El sentiment de plenitud no el dóna aquí l’acció (o, millor, el resultat de l’acció ja perfeta) sinó la contemplació. No es tracta de conquerir l’eternitat anant d’experiència en experiència, sinó de sentir-la en una visió única, donada des de fora. [...] L’instrument de comunicació amb l’univers i, per tant, amb Déu que (goethianament) s’hi manifesta, no és l’afany, ni tan sols el sentiment, sinó la visió, els ulls. El poeta s’aquieta, satisfet, en la contemplació de la Natura i de la pau que hi regna. Ha aconseguit, doncs, el mateix que Faust cercava [...] per uns camins diferents.²³

Uribe, recordem-ho, llegia el poema de Maragall precisament des de la perspectiva d’un «desafío apenas velado de un ser humano –carne y espíritu– a la Divinidad que le impone un dolor y una muerte que no acepta, una fugacidad y precariedad de todo lo que rechaza. El de un Fausto que ha caído ya en la tentación, por así decir».²⁴ La temptació expressada per l’escriptor xilè no és cap altra que la que també llegim al Faust goethià: la d’eternitzar un instant per la plenitud vital que li provoca i, doncs, en aquest precís instant, morir. Sembla allunyar-se una mica del caràcter donat per Maragall a la figura de Faust com a símbol d’una alternança entre l’«aquietament joiós» i l’«afany incontenible»,²⁵ ahora que l’apropa considerablement a la seua manera d’entendre el subjecte davant la transcendència de la mort.

Acabem l’anàlisi d’aquesta traducció amb un apunt que demostra la peculiar mirada de la versió, en aquest cas en relació a la rima. Els darrers versos del «Cant espiritual» maragallià són els que presenten una major variació en la traducció, segons es desprèn de l’article de Josep Miquel Sobrer, el qual presenta fins a quinze possibilitats del sintagma «hora de temença» que, en alguns casos, segueixen el patró original de *nom + sintagma preposicional* (casos com «la hora de temer», «la hora de temor») i, d’altres, s’adapten a un esquema diferent, sobretot a través d’un sintagma adjectival («la temible hora», «el instante angustioso», «la tremenda hora») que, en algunes ocasions, s’acompanya d’un determinant demostratiu («aquella hora de horrores», «aquella hora de temor») o d’un adverbi («el momento tan temido», «la hora, demasiado solemne»). De totes aquestes, hi ha quatre correspondències que, en el conjunt de traduccions que centren l’anàlisi de Sobrer, es repeteixen dues vegades cadascuna: «la hora de temores», «la hora del temor», «la hora temerosa» i «la hora tan temida».²⁶ Uribe, però, no segueix cap d’aquestes interpretacions i en proposa una de nova, «hora pavorosa», amb la qual cosa trenca la rima maragalliana «temença/haixença», i deixa l’obertura del final sense una represa sonora.

22 Eduard VALENTÍ, «La gènesi del “Cant Espiritual” de Joan Maragall», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. 29, Barcelona, 1961-1962, p. 89.

23 *Ibid.*, p. 91.

24 *Jocs Florals de la Llengua Catalana*, op. cit., p. 83.

25 E. VALENTÍ, op. cit., p. 92.

26 Vg. J. M. SOBRER, op. cit., p. 110-111.

La solució aparentment poc encertada de convertir la «major naixença» en un «nacimiento para mi» es pot interpretar com una transformació del text que va més enllà de la traducció literal i hi afegeix un matís ulterior: el d'un subjecte que, com Faust (i potser, *ça va de soi*, com l'Arnau en un primer moment), és abocat a la seua condició de no-humà –i lògicament no pot veure en la mort una «major naixença»– sinó, d'acord amb la lectura que el mateix Uribe fa del concepte de mort, com un primer «nacimiento» que ha de posar fi a la seua vida. En aquest punt, també s'allunya d'altres versions, les quals tradueixen aquesta «major naixença» per «nacer mayor» en la proposta de J. Paluzie, o «mi mejor amanecer», segons Miguel Mus Reynés:²⁷

Tot lo que veig se vos assembla en mi...	En mi se os asemeja cuanto veo.
Deixeu-me creure, doncs, que sou aquí.	Deja entonces que yo te crea aquí
I quan vinga aquella hora de temença	y cuando aquella hora pavorosa
en què s'acluquin aquests ulls humans,	venga a cerrar el ojo humano, abre
obriu-me'n, Senyor, uns altres de més grans	Señor en mi otros grandes, con que mire
per contemplar la vostra faç immensa.	tu faz inmensa. ¡Y sea
¡Sia'm la mort una major naixença!	la muerte un nacimiento para mí!

(v. 39-45)

3. Conclusions

És evident l'estreta vinculació que guarden ambdós poetes en relació al tractament d'un tema tan recurrent en el gènere poètic com el de la mort. No serà debades recordar el probable «Elogio de la muerte» («El elogio de la muerte es que no hay tal muerte») que, paradoxalment, Maragall no va tenir temps d'escriure. Uribe, amb l'experimentació de la traducció del conegudíssim poema maragallà, aconsegueix fer-lo seu i traslladar-hi tota l'essència interpretativa que, dins d'aquesta línia, caracteritza també la seua poètica, des d'un xoc entre tradició i modernitat que afecta la forma, el ritme, la rima i el tractament temàtic de la composició. D'altra banda, com cal esperar de la traducció de poesia, Uribe evita en moltes ocasions les correspondències directes entre dues llengües molt pròximes, i porta el text al seu territori amb un esperit propi que, tanmateix, manté l'essència del missatge que Maragall va voler transmetre en escriure l'original «Cant espiritual».

Rebut el 31 d'octubre de 2014
Acceptat el 18 de novembre de 2014

²⁷ *Ibid.*, p. 112.



MARIA PUJOL I VALLS

Universitat Internacional de Catalunya

JOAN MARAGALL PER A INFANTS I JOVES O COM REINVENTAR UN CLÀSSIC¹

Resum:

Estudiar l'obra de Joan Maragall que s'ha publicat per a nens i joves no només vol dir conèixer els poemes i proses que han semblat oportuns per a aquests lectors, sinó que suposa entendre les circumstàncies històriques i culturals que han empès l'aparició dels llibres, els elements que acompanyen el text literari de cada volum —com ara la il·lustració, la tipografia o les activitats didàctiques— i els criteris de selecció i ordenació dels escrits. Amb el sistema d'anàlisi de llibres infantils i juvenils de Gemma Lluch i Margarida Prats, es poden desambiguar tots aquests factors per conèixer l'abast i característiques d'uns títols per a joves que en realitat compten amb textos que no estaven destinats originalment a ells.

Paraules clau: Joan Maragall — literatura infantil i juvenil — paratextos — il·lustració

Abstract:

Studying Joan Maragall's work that has been published for children and young adults not only means knowing the poems and prose that have seemed appropriate for these readers, but it also involves understanding the historical and cultural circumstances that triggered the creation of these books, the components that go with the literary text in each volume —such as illustration, typography or educational activities—, and the criteria for selecting and organising the writings. With Gemma Lluch's and Margarida Prats's system for analysing children's books, all those factors can be clarified in order to know the scope and features of some publications for young adults that actually include texts that were not originally addressed at them.

Key words: Joan Maragall — children's literature — paratexts — illustration

0. Existeix una literatura maragalliana infantil i juvenil?

Estudiar l'obra de Joan Maragall per a nens i joves pot semblar una incongruència si es té en compte que el poeta no va escriure cap text destinat a aquests lectors en particular. Ara bé, sí que ha esdevingut necessari conèixer la recepció de la seva prosa i poesia entre els més joves; i és que, fins i tot, el mateix autor va contemplar la possibilitat de publicar en un format específic per a ells algunes de les seves obres ja existents. Així doncs, actualment comptem amb diversos volums considerats infantils o juvenils que recullen poesia o narrativa seva: des de *Tria*,² publicat en vida del poeta, passant per les di-

¹ Aquest article s'enquadra dins la producció del Grup de Recerca 2014 SGR 1019 «Ne varietur».
² J. MARAGALL, *Tria*, Girona, Dalmau Carles, 1909.

verses reedicions posteriors, fins als nombrosos reculls apareguts en època democràtica. Una dotzena d'obres seves es poden agrupar en diferents edats lectores incloses sota el gran paraigua de *literatura infantil i juvenil*: algunes es consideren per a primers lectors –o, fins i tot, per a prelectors, quan es tracta d'àlbums il·lustrats–, diverses per a infants que llegeixen autònomament i d'altres per a adolescents o destinataris de lectura fàcil.

La peculiaritat d'aquesta situació porta a debatre els límits entre literatura per al públic general i per a gent jove, i com aquesta qüestió es veu condicionada per les motivacions per crear cada publicació, els formats triats i la selecció de textos que les conformen. Per això, no és d'estranyar que un sistema efectiu per calibrar les obres infantils i juvenils es basi en tres grans vessants d'una publicació: la pragmàtica, la paratextual i la textual. Si s'aplica aquest mètode al corpus de Maragall, se'n pot mesurar la divulgació entre els lectors joves; principalment, l'anàlisi de cada un d'aquests tres aspectes comporta la valoració de cada capa que conforma la creació, com si es despullés una cebeta. Així, la primera capa, la pragmàtica, inclou el context: les motivacions per publicar les obres tant en vida de Maragall com posteriorment; les celebracions de les efemèrides maragallianes, i la difusió entre els infants, vista de manera diacrònica. La segona, la paratextual, versa sobre els elements del llibre –il·lustracions, col·lecció, pròleg, glossari, proposta didàctica, etc.– que determinen, entre altres coses, si les paraules es tracten com a obra purament artística o com a contingut acadèmic. L'última, la textual, observa els temes i l'organització interna de la producció.

L'obra del poeta sovint ha arribat a mans dels més joves mitjançant antologies de poesia i llibres de text per a l'escola. Per ser conscients de l'abast total de la seva repercussió també cal, en un futur, analitzar aquestes mostres; ara bé, un estudi previ que se cenyeixi a les publicacions de Maragall com a únic autor suposa un pas necessari i prou autònom per desenvolupar la recerca sobre la seva producció.

1. Primer pas: el context

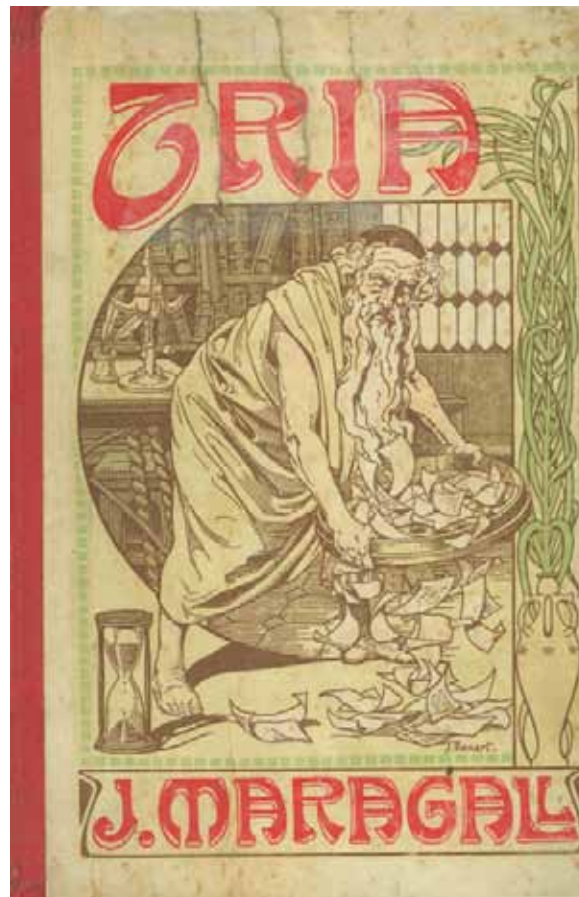
Tant Gemma Lluch³ com Margarida Prats,⁴ en les respectives propostes de sistemes per analitzar obres infantils i juvenils –la primera, per a tots els gèneres i la segona, basant-se en el model de Lluch, per a poesia en concret–, suggereixen d'abordar les publicacions pels components que n'envolten i condicionen l'aparició. En aquest cas, la popularitat de l'autor i el context històric són els dos grans detonants que impulsen l'edició dels títols. Aquesta característica ja es fa palesa en vida del poeta perquè les crítiques negatives d'Eugeni d'Ors el porten a refer algunes poesies i proses, i publicar-les dins de

3 Gemma LLUCH, *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*, Conca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.

4 Margarida PRATS, «La poesia per a infants. Estat de la qüestió en llengua catalana», *Caplletra*, núm. 46, 2009, p. 149-182.



Tria.⁵ Segons Glòria Casals,⁶ aquesta revisió amb filtre noucentista comporta la supressió d'elements estilístics i temàtics sobrers. Així doncs, aquest és un primer exemple de la versatilitat d'alguns textos maragallians: l'autor i l'editor consideren que poden anar destinats a diferents edats lectores i només cal aclarir-ho amb l'afegit *Llibre de lectures selectes, en prosa y vers, pera els nois y noyes de les escoles y col·legis de Catalunya*. Les reedicions de 1931⁷ i 2007⁸ són facsímils de l'original i, per tant, s'hi manté l'especificació. Tanmateix, la versió de 1961⁹ hi esborra tots els trets infantils i en canvia el subtítol: *Nova edició del llibre de lectures publicat en 1909 amb textos en prosa i en vers revisats i seleccionats per l'autor*. Sembla que aquest format compleixi més fidedignament l'ideari d'Ors, és a dir, que l'autor depuri l'obra; i aquí s'efectua sense necessitar l'aparent excusa de portar-ho a terme perquè es tracta d'una edició infantil.



Coberta de la primera edició de *Tria*

5 J. MARAGALL, *Tria*, Girona, Dalmau Carles, 1909.

6 Glòria CASALS, «Joan Maragall», *Lletra*, 1999, <http://lletra.uoc.edu/ca/autor/joan-maragall>, § 16 [consultat el 13 de maig de 2014].

7 J. MARAGALL, *Tria*, Girona, Dalmau Carles, 1931.

8 ID., *Tria*, Barcelona, Primera Plana, 2007.

9 ID., *Tria*, Barcelona, Casa del Llibre, 1961.

Aquesta *Tria* de 1961 apareix en ocasió del centenari del naixement del poeta; mig segle més tard, l'efemèride es convertirà en motiu de diversos nous volums; en canvi, només tres títols, *Poesies*,¹⁰ *El cel ben serè*¹¹ i *Tant de gust de conèixer-lo, senyor Maragall*,¹² obren camí en aquest gènere entre 1962 i 2009.

En tots tres casos, la recuperació d'alguns poemes s'entén dins d'un moviment literari que va més enllà del del poeta mateix: els dos primers apareixen dins de col·leccions de poesia infantil catalana, i el tercer, en una de «lectura fàcil» sobre diversos autors clàssics –tal com descriu l'editorial, no és una col·lecció pròpiament per a nens, sinó que es tracta de «llibres monogràfics dedicats a conèixer personatges coneguts de tothom per la seva obra. Els textos han estat escrits segons el mètode de Lectura Fàcil de l'IFLA (Internacional Federation of Library Associations and Institutions), adreçats a col·lectius amb dificultats lectores i de comprensió».¹³ Amb tot, els llibres de lectura fàcil acostumen a estar disponibles a les sales infantils de les biblioteques i els d'aquesta col·lecció compten amb un format molt acolorit.

Els tres volums són mostres de l'intent de normalització cultural després del franquisme que es proposa reviscolar la literatura catalana i recordar-ne la tradició. En la mateixa línia, quan arriba el cent-cinquantè aniversari del naixement del poeta i el centenari de la mort, l'Any Joan Maragall convida a difondre el seu llegat, però vist sota un nou prisma: entre 2010 i 2011 es publiquen cinc obres seves en format infantil o juvenil. Gairebé totes contenen un aclariment que indica que no són reculls per a adults; fins i tot, encara que *Avui és Sant Jordi*¹⁴ no ho especifica, no hi ha dubte de qui és el destinatari principal, gràcies a la coberta, les il·lustracions i la trajectòria de l'editorial. Els altres dos àlbums il·lustrats de gran format, *La vaca cega i altres poemes*¹⁵ i *Joan Maragall (Vull conèixer)*,¹⁶ sí que remarquen que contenen «Poemes de Joan Maragall per a lectors de diverses generacions», el primer, i «Un llibre per a iniciar-se en el coneixement de la vida i l'obra del poeta Joan Maragall», el segon, a la contraportada. Si bé són llibres d'entreteniment, també són divulgatius perquè inclouen glossaris i explicacions sobre l'autor i la seva obra. El quart títol clarament infantil d'aquest grup és *Entre el sol, núvols i vents...*,¹⁷ gràcies a l'aparença i les notes a la contraportada que assenyalen que és per a «joves lectors», específicament «a partir de 10 anys». En canvi, el cinquè llibre és, sens dubte, més escolar que els altres, que es presenten com a lectures d'entreteniment i iniciació lúdica al cosmos maragallià; aquest últim està dissenyat com a eina acadèmica per als estudiants de secundària ja que els textos estan acompanyats d'una proposta didàctica. Ho subratllen frases com «Es poden fer exercicis de lectura en veu alta d'alguns dels poemes a classe. Els alumnes poden fer ells mateixos una selecció de les poesies»;¹⁸ i, a més, Teresa Mañà¹⁹ també remarca que està destinat a batxillerat.

10 ID., *Poesies*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1987.

11 ID., *El cel ben serè*, Barcelona, Cruïlla, 2003.

12 ID., *Tant de gust de conèixer-lo, senyor Maragall*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006.

13 «Tant de gust de conèixer-lo, senyor Maragall», Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2011, <http://www.pamsa.cat/pamsa/catalog/Tant-de-gust-de-coneixer-lo-senyor-Maragall.html> [consultat el 13 de maig de 2014].

14 J. MARAGALL, *Avui és Sant Jordi*, Barcelona, Baula, 2011.

15 ID., *La vaca cega i altres poemes*, Barcelona, Baula, 2010.

16 Pep MOLIST, *Joan Maragall (Vull conèixer)*, Barcelona, Baula, 2010.

17 J. MARAGALL, *Entre el sol, núvols i vents...*, Barcelona, Baula, 2010.

18 ID., *Antologia poètica i altres textos*, Barcelona, Baula, 2010, p. 105.

19 Teresa MAÑÀ, «Joan Maragall per a nens», *Serra d'Or*, núm. 6, 619-620, juliol-agost de 2011, p. 57.



Per tant, l'auge per dedicar tot un any a commemorar un autor clàssic serveix per revitalitzar, entre els més joves, figures com la de Maragall, que comptava fins llavors amb un fons discret per a ells. Segons Oriol Izquierdo, celebracions com aquesta són útils «perquè l'arbitrària casualitat del calendari dóna un pretext objectiu, no discutible, acceptat, per mirar enrere, cap al llegat dels noms més eminents de les nostres lletres»²⁰ i aprofitar per multiplicar-ne la popularitat, reivindicar-lo i recuperar-lo. D'aquesta manera, s'acosta l'escriptor a les noves generacions perquè en gaudeixin com a lectors primerencs i n'esdevinguin consumidors potencials en el futur:

I benvingudes siguin les iniciatives que permeten que els lectors joves coneguin els seus poetes i en puguin fer un tast quan encara no tenen la capacitat d'entomar-los sencers. És el primer pas, però, perquè un dia puguin abastar-los plenament i passar del senzill i juganer «El cel ben serè» al reflexiu i profund «Cant espiritual» o bé de «La ginesta» a l'«Oda a Espanya»...²¹

En definitiva, l'efemèride és una aposta de futur que consisteix a fer més assequible un autor del passat als lectors actuals, tal com defensa Glòria Casals:

Ara el que és important també és que, un cop acabi oficialment l'Any Maragall, el 20 de desembre d'enguany, tot això deixi empremta. De fet és el que hauria de passar amb tots els «Anys»: que no ens quedem només amb la celebració de l'efemèride i prou. Ja entenem que no pot ser sempre al mateix ritme, ni de bon tros. Però tampoc pot morir: amb una altra intensitat, però cal que continuï. Tot allò que s'ha fet ha d'haver servit per alguna cosa més que per a la commemoració concreta. Perquè es llegeixi més Maragall, sense anar més lluny!²²

Davant d'una oportunitat comercial com aquesta, el que resulta més sorprenent és que només l'Editorial Baula hagi aprofitat l'avinentsa de l'Any Joan Maragall i sigui qui treu al mercat els cinc volums esmentats. De fet, durant els primers anys del segle XXI, és habitual que Baula publiqui edicions infantils d'autors com Mercè Rodoreda, Pere Calders, Joana Raspall i Salvador Espriu en ocasió dels anys dedicats a aquests escriptors. En canvi, durant la mateixa època, altres segells sòlids dins de l'edició en català per a infants, com ara Publicacions de l'Abadia de Montserrat i La Galera, només publiquen de manera molt insipient arran d'efemèrides literàries.

2. Segon pas: els paratextos

Tal com s'ha exposat, el context i les funcions que es designen a les publicacions són decisius a l'hora de crear-les. Per exemple, en el cas de l'obra de Maragall per a joves, la crítica de nous moviments artístics influeix en la producció de l'escriptor; o, quan la literatura catalana experimenta una època de recuperació cultural –que pot incloure anys commemoratius de l'autor–, proliferen les seves obres per a lectors de diverses edats. Aquest fet sovint significa donar un nou valor a uns textos de fa més de cent

20 Oriol IZQUIERDO, «Vigila, esperit, vigila, no perdís mai el teu nord», *Escola catalana*, núm. 471, 2011, p. 4.
 21 Josep M. ALOY, «Joan Maragall i els lectors joves», *Escola catalana*, núm. 471, 2011, p. 18.
 22 Sandra BALAGUER, «Entrevista a Pere Maragall i Glòria Casals», *Escola catalana*, núm. 471, 2011, p. 24.

anys, un procés que és possible gràcies als paratextos.²³ Tots els seus elements, a més, poden establir un ús prederminat per a cada llibre: una lectura escolar, divulgativa, feta per plaer... No ha de sorprendre, doncs, que Prats destaquí el paper fonamental del suport material per concretar l'edat lectora d'un volum:

Hauríem de considerar en quina mesura el suport material en què els poemes són vehiculats determina la seva inclusió o exclusió al gènere per a infants. [...] La pedra de toc per decidir si un corpus textual de poesia, tant si procedeix de reculls folklòrics com d'obres de diversos autors, pot ser inclòs com a obra infantil serà el suport material en què es vehicularà.²⁴

Òbviament, és sempre el lector final –o mitjancers com els pares, mestres, bibliotecaris, etc.– qui en decideix la utilitat. Per exemple, *Avui és Sant Jordi*²⁵ és pura poesia i il·lustració, no conté cap component didàctic; però això no vol dir que no es pugui fer servir a l'aula per gaudir de la literatura i aprendre a valorar-la. Una vegada més, es demostra que els humans som racionals perquè som lliures i tenim la facultat d'aprofitar el món que ens envolta com més ens convingui.

Però de quina manera els creadors dels paratextos replantegen textos ja existents? L'obra de Maragall per a lectors joves n'és una mostra ben diversa i representativa. Partint de la premissa que, en realitat, els fragments narratius o poètics publicats com a obra infantil i juvenil, en un origen, no anaven adreçats a aquests lectors, el camp recorregut i per recórrer és infinit. Així, aquella *Tria* inicial agrupa textos ja publicats –alguns traduïts del castellà–, però revisats seguint els nous criteris noucentistes, en un volum il·lustrat i explícitament destinat al jovent. Quan surt a la llum, el que causa gran sorpresa són les imatges que acompanyen els textos: «Els dibuixos de Joaquim Renart van fer saltar més d'un de la cadira».²⁶ Eugeni d'Ors, en una glossa, altra vegada instiga cert rebombori al voltant del que Casals anomenaria el «desafortunat episodi de la il·lustració de *Tria*».²⁷

La *Tria* publicada avui és, per les seves innoblíssimes condicions editorials, de lo més indigne que s'hagi vist a ser deixat en mans de un petit per l'educació estètica del qual vulgui vetllar-se... –La horrible edició! Jo no conec res més lleig, més antipedagògic, més «immoral»... –Sí: «immoral» és aquella il·lustració infame, interpretació calumniosa de cada pàgina del text! Me faltarien mots per a dir la seva grolleria, l'estulta baixesa ab què hi són traduïts cada un dels símbols maragallencs.²⁸

23 Fem servir aquest terme amb el significat amb què va ser encunyat per Gérard GENETTE, *Paralimpestes. La Littérature au second degré*, París, Seuil, 1982, p. 10: «Le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son paratexte: titre, sous-titre, intertitres; préfaces, postfaces, avertissements, avantpropos, etc.; notes marginales, infrapaginales, terminales; épigraphes; illustrations; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, que procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire».

24 M. PRATS, «Notes sobre la poesia per a infants», *Temps d'Educació*, núm. 12, 1994, p. 136-137.

25 J. MARAGALL, *Avui és Sant Jordi*, Barcelona, Baula, 2011.

26 G. CASALS, «La Pastoral de Maragall», dins *Professor Joaquim Molas. Memòria, escriptura, història*, a cura de Ferran Carbó, vol. I, 2003, p. 304.

27 *Ibid.*

28 Eugeni d'ORS, *Glossari 1908-1909*, vol. III, Barcelona, Quaderns Crema, 2001, p. 508-509.



«Malgrat els impropis de Xènius, l'edició no deixa de ser bella peça ben treballada»,²⁹ aclareix Mañà amb encert. I és que tots els paratextos traspuen modernisme harmònicament: les il·lustracions en color de la coberta i a dues tintes de l'interior, els petits motius a l'inici o al final d'un fragment, algunes caplletres, títols integrats en la decoració... De fet, Ors es retracta de l'agror expressada a la glossa en una carta reconciliadora dirigida al poeta tres dies més tard; s'hi excusa de la desproporció dels seus comentaris i traspasa a l'editor la responsabilitat de les il·lustracions.³⁰

Al cap dels anys, la voluntat de perpetuar el llegat maragallià continua present i l'interès per *Tria* en fa aparèixer una versió facsímil el 1931, que es tornarà a publicar el 2007. La selecció de textos també surt a la llum el 1961, en honor al centenari del naixement del poeta, però els nous paratextos es desmarquen absolutament dels de 1909: s'eliminen totes les il·lustracions i figures, el pròleg de Salvador Albert, el primer editor, i qualsevol referència als infants; i el subtítol *Llibre de lectures selectes, en prosa i en vers, per als nois i noies de les escoles i col·legis de Catalunya* es converteix en *Nova edició del llibre de lectures publicat en 1909 amb textos en prosa i en vers revisats i seleccionats per l'autor*. L'aparença ara és estilitzada, amb una portada amb mig fons blau marí i tipografia sòbria. Conseqüentment, la divergència de paratextos en els dos llibres ve marcada per la selecció de diferents lectors destinataris o *implied readers*, és a dir, el gruix de lectors que l'autor té en ment quan escriu.³¹ Aquesta reaparició dels anys seixanta s'entén com a mostra del pont que es vol crear entre la cultura catalana prefranquista i la recuperació encara tan minsa de l'època. Concretament, és un exemple de les diferents etapes de la recuperació cultural: fins a la dècada dels seixanta, les manifestacions literàries en català –ja siguin clandestines, aprovades per la censura o a l'exili– essencialment formaven part d'una cultura elitista; no és fins llavors que es valora la possibilitat d'oferir dosis de cultura catalana i en català al gran públic per tal d'assegurar la pervivència de la llengua en tots els àmbits.³² Aquest volum de 1961, doncs, desprèn un to nostàlgic i és poc accessible per als infants. En canvi, la versió de 2007 també comparteix aquest valor tradicional i romàntic –fins i tot, de bibliòfil–, però sense la desesperació implícita en l'anterior.

Per contra, la mirada que ofereixen els altres llibres infantils i juvenils de Maragall apareguts des dels anys vuitanta és ben oposada a la *Tria* de 2007: una vegada més, els paratextos condicionen la difusió dels textos. L'element que hi crida més l'atenció és la il·lustració, i no és d'estranyar que aquell que conté menys obra gràfica és el que està destinat a lectors més grans: l'*Antologia poètica i altres textos* només compta amb les fotografies de les cobertes. Amb tot, sí que és un dels que acompanya l'obra literària amb més explicacions sobre l'autor, la seva producció, bibliografia i propostes d'activitats, atesa la seva voluntat didàctica.

29 T. MAÑÀ, *op. cit.*, p. 55-56.

30 Vicente CACHO VIU, *Revisión de Eugenio d'Ors (1902-1930)*, Barcelona, Quaderns Crema, 1997, p. 191-196.

31 Perry NODELMAN, Mavis REIMER, *The Pleasures of Children's Literature*, Boston, Allyn & Bacon, 2002; Peter HUNT, *Criticism, theory & children's literature*, Oxford-Cambridge (Estats Units), Blackwell, 2002, p. 46-47.

32 Joan TRIADÚ, «Una edat sense llibres o una literatura sense futur», *Serra d'Or*, núm. 8-9, agost-setembre de 1962, p. 34-35; Josep VALLVERDÚ, «Necessitat d'una literatura majoritària», *Serra d'Or*, núm. 3, març de 1961, p. 14-15.

Els altres dos llibres amb moltes notes paral·leles són *Tant de gust de conèixer-lo, senyor Maragall* i *Joan Maragall (Vull conèixer)*. Com ja indiquen els títols, els editors o prologuistes s'encarreguen de fer més accessibles les paraules del poeta. El primer, de lectura fàcil, inclou una introducció de les autores M. Carme Bernal i Carme Rubio, la biografia del poeta i comentaris i glossaris a les poesies, acompanyats de diverses fotografies o dibuixos de Marta Balaguer de mitja o una pàgina, a dues tintes, amb un aire fresc. El segon és una combinació a sis mans més sofisticada: Pep Molist escriu un recorregut biogràfic i creatiu de Maragall amb poesies seves intercalades i dibuixos d'Ignasi Blanch en aparença d'àlbum il·lustrat. La placidesa de la limitada varietat de colors i el traç que recorda el d'un esbós anuncien al lector l'extraordinarietat de l'autor:

Aquest entrellat de textos que confegeix Pep Molist és una manera original de presentar l'obra del poeta i, amb l'ajuda dels traços de paisatges i figures d'Ignasi Blanch, tots dos aconseguen apropar la vida de Maragall als lectors infantils.³³

Aquest llibre i, sobretot, *La vaca cega i altres poemes* es poden considerar les dues perles gràfiques infantils de l'Any Joan Maragall. El segon també incorpora una introducció a cada poema i una biografia de l'autor, tot i que no hi són necessàries perquè el missatge general que transmet la publicació és més aviat artístic: només d'observar les cobertes, amb una imatge tan evocadora i poètica, amb un format tan gran, el nen es predisposa a entrar a un món màgic i potser no vol que explicacions dels editors l'entorpeixin. Per sort, tal com defensava Daniel Pennac,³⁴ el lector té el dret de saltar-se pàgines; en aquest cas val la pena observar les il·lustracions de totes les pàgines i obviar els preàmbuls. No en va, el contrast i fusió d'una gamma reduïda de colors càlids i freds es fa present al llarg de totes les pàgines i ajuda a identificar cada poema, diferenciant-lo de la resta. Si bé l'aparença i distribució de text i imatge són clarament d'àlbum il·lustrat, no hi ha elements pròpiament infantils; fins i tot la tipografia imita la lletra d'una màquina d'escriure. Per tant, es pot qüestionar l'apreciació reduccionista de Mañà: «les làmines de paisatge que emmarquen cadascun dels poemes fan bonic però no hi afegeixen res».³⁵ Aquestes il·lustracions de Subi, a part del paper seductor, també exerceixen una funció bàsica per a l'aproximació a la poesia: marcar el ritme per assaborir-la. Aquí, a més, el pas de les il·lustracions marca el moviment de l'animal. Aquesta concepció recorda *El mar en calma i viatge feliç*,³⁶ un àlbum il·lustrat amb dos poemes de Goethe que només conté dos versos cada dues pàgines; la resta de l'espai l'ocupen imatges seqüencials que representen i dosifiquen els elements principals de les poesies: el lent desplaçament de la barca, els sentiments del mariner i els canvis en el clima. I aquest és el «misteri» dels paratextos: poder capgirar un text com qui gira un mitjó. O tindria el mateix efecte que un lector, petit o gran, llegís *La vaca cega* en un full mal fotocopiats i en blanc i negre? Això no vol dir que la literatura hagi de dependre sempre tan estretament de les il·lustracions, sinó que aquesta és una opció molt vàlida per actualitzar la tradició, perpetuar-la i acostar-la a les noves generacions. Perquè una literatura sigui viva, cal que els seus autors clàssics hagin aparegut en formes tan diverses, però alhora tan pròpies del seu temps, com l'edició modernista de *Tria*, l'àlbum il·lustrat de *La vaca cega i altres poemes*, el format escolar d'*Antologia poètica i altres textos* i, per descomptat, la transmissió oral

33 T. MAÑÀ, «Joan Maragall per a nens», *op. cit.*, p. 58.

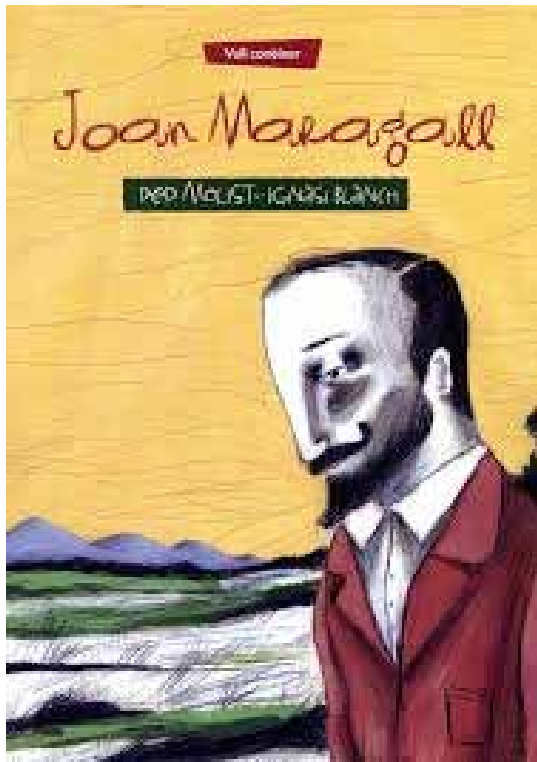
34 Vg. Daniel PENNAC, *Comme un roman*, París, Gallimard, 1992.

35 T. MAÑÀ, *op. cit.*, p. 58.

36 Johann Wolfgang von GOETHE, *El mar en calma i viatge feliç*, Barcelona, Editorial Juventud, 2004.



dels versos més populars. També la presentació infantil i de dimensions petites d'*Avui és Sant Jordi*³⁷ esdevé una baula riquíssima –o una «petita delícia»–³⁸ per convidar els més petits a gaudir de la poesia del poeta; gràcies al traç juganer de Subi, els nens es poden sentir atrets per uns personatges que els són propers perquè formen part del seu imaginari literari –cavallers i princeses– o de la seva vida quotidiana, com ara una aula o, d'una manera més puntual, les parades del dia de Sant Jordi. Així, es compleix la funció que Izquierdo atorgava a l'Any Joan Maragall: «Posar en valor des del present un patrimoni que s'ha mantingut viu fins a nosaltres. I posar-lo en valor ara i aquí comporta, a més, fer-li passar la prova de ser llegit per lectors d'avui, i no des dels estereotips heretats [...] fins a transmetre'l a les generacions que vindran».³⁹



Cobertes de dues publicacions de l'Editorial Baula per l'Any Maragall

Arran de la celebració de 2010-2011, els infants més grans també han tingut accés a un compendi coherent i ben lligat de poesies maragallianes, *Entre el sol, núvols i vents...*, acompanyades d'inconfundibles dibuixos de Montse Ginesta. Aquí les imatges no adquireixen la rellevància dels àlbums il·lustrats

37
38
39

J. MARAGALL, *Avui és Sant Jordi*, Barcelona, Baula, 2011.
J. M. ALOY, «Joan Maragall i els lectors joves», *op. cit.*, p. 19.
O. IZQUIERDO, «Vigila, esperit, vigila, no perdís mai el teu nord», *op. cit.*, p. 5.

perquè el component més destacat és el text; malgrat que les cobertes són en color, tot l'interior és en blanc i negre. A més, l'obra, amb un caràcter didàctic marcat, és introduïda per una breu presentació, una biografia de l'autor, suggeriments didàctics i s'hi intercalen glossaris. Aquest llibre té com a antecessor *Poesies*, la primera selecció maragalliana per a nens triada per algú que no és el poeta mateix. Com tantes d'altres, conté una breu biografia de l'autor i introducció, i un vocabulari final, tot i que aquestes pàgines més didàctiques es mantenen al marge del cos principal del llibre perquè porten poca il·lustració i no resulten gaire vistoses; en canvi, la resta de l'espai es racionalitza entre els poemes i els dibuixos de Mabel Poveda perquè tots dos queden integrats en cada plana. Les il·lustracions conviden a interessar-se per cada poema atès que formen una sola unitat: l'ús de colors pastels per a paisatges amb elements naturals antropomòrfics i poques figures humanes explícites criden l'atenció al lector i el transporten a un món diferent.

Després de *Poesies*, hauran de passar setze anys més perquè es torni a trencar el silenci: el 2003, *El cel ben serè* esdevé el volum de Maragall per a la col·lecció «Vull llegir!» de Cruïlla, que edita uns llibrets de tapa tova i grapats, amb un sol poema –o un fragment– d'un autor reconegut, accessible per a primers lectors (el text està duplicat en lletra de pal i lligada) i per a infants que el vulguin aprendre de memòria. El contingut explicatiu només ocupa la pàgina final, amb un brevíssim esbós de Maragall i un aclariment sobre l'origen del poema. L'obra gràfica ocupa les pàgines senceres de la dreta i frena el tremp més apassionat dels versos –tan sols un, dos o tres– de l'esquerra: per bé que «les aquarel·les de Perico Pastor transmetien de manera encertada l'atmosfera serena i calma que reflecteix el poema»,⁴⁰ el lector s'ha d'adonar que la gavina de les il·lustracions representa la veu del poeta i els seus sentiments quan admira el paisatge. Així doncs, el significat i l'estil del dibuix negre desenfadat i les petjades dels colors de la natura es desmarquen de l'aspecte més infantil de Mabel Poveda o de Subi a *Avui és Sant Jordi*.

El text d'*El cel ben serè* és una molt bona mostra de com uns versos estan acompanyats de diferents paratextos segons els lectors als quals van dirigits, al marge de l'*implied reader* de l'autor: aquestes estrofes provenen d'un poema més llarg, «Vistes al mar», publicat a *Enllà* el 1906.⁴¹ En aquella primera edició, Maragall no tenia en ment el públic infantil, però posteriorment el poema –sencer o només alguna part– ha aparegut als reculls *Poesies*, *El cel ben serè*, *Tant de gust de conèixer-lo, senyor Maragall*, *Antologia poètica i altres textos*, *Entre el sol, núvols i vents...* i *Joan Maragall (Vull conèixer)*. Per tant, es confirma la visió de Glòria Casals:

No considero que hi hagi una poesia per a gent jove i una altra per a gent no tan jove. És veritat que hi ha textos, en general (en totes les llengües i de totes les èpoques) que poden ser més complexos. Però això no ha d'impedir que siguin llegits per tothom. [...] A mi em sembla que molta de la poesia de Maragall és ben accessible i interessant per a tots els públics.⁴²

40 T. MAÑÀ, *op. cit.*, p. 57.

41 J. MARAGALL, *Enllà*, Barcelona, Tipografia L'Avenç, 1906.

42 S. BALAGUER, «Entrevista a Pere Maragall i Glòria Casals», *op. cit.*, p. 24.

Coberta d'*El cel ben serè* de Cruïlla

Per no caure en simplificacions, recordem que cal tenir en compte que l'estil dels paratextos influeix sobre la recepció dels llibres perquè poden aportar diferents connotacions al text o a la predisposició del lector. Tampoc no es pot oblidar el paper motivacional dels mitjancers entre l'obra i el lector: per exemple, si un adult ajuda el nen a adonar-se que la gavina de les il·lustracions d'*El cel ben serè* representa el poeta, a l'infant segurament se li despertarà més interès pel poema i li serà més fàcil endinsar-s'hi i sentir-hi empatia. Els llibres en formats atractius per als joves faciliten, als intermediaris, la feina d'acostar un text prejutjat amb indiferència o desgana: «el poeta Joan Maragall no és un poeta per a gent jove. Dit això, i tal com s'ha esdevingut en molts altres escriptors, és fàcil pensar que una part de la seva poesia ha arribat, no obstant això, a la població jove, sobretot per la mediació de mestres i bibliotecaris».⁴³

3. Tercer pas: el text

El paper de l'editor, per tant, recau en la tria dels textos i l'encàrrec dels paratextos. I, de vegades, no només selecciona els poemes o proses, sinó que en descarta algunes parts. Davant d'aquesta presa de decisions, ens podem preguntar per quines raons alguns poemes de Maragall són els més recurrents en antologies per a infants i joves; potser perquè els editors es deixen portar pels precedents o perquè alguns temes els semblen més apropiats? I en quina mesura combinen poesia i prosa?

Com més extens és el volum, més possibilitats existeixen perquè hi apareguin tots dos gèneres. En canvi, els que contenen menys text i més il·lustració estan només dedicats a la poesia, com ara *El cel*

43

J. M. ALOY, «Joan Maragall i els lectors joves», *op. cit.*, p. 18.

ben serè, La vaca cega i altres poemes, Avui és Sant Jordi, a més d'altres compendis més llargs com *Poesies, Tant de gust de conèixer-lo, senyor Maragall, Entre el sol, núvols i vents...* i *Joan Maragall (Vull conèixer)*. De fet, les dues obres més àmplies també contenen narrativa: *Tria* i *Antologia poètica i altres textos*. Ara bé, aquesta última ha rebut alguna crítica: «Tot i que aquests textos [de prosa] poden ajudar a ampliar la visió que els alumnes tenen de l'escriptor, en l'obra queden poc justificats i fan més aviat un paper de farciment».⁴⁴ Així doncs, quan es vol reduir el corpus maragallià a la mínima expressió, els editors es decanten per les poesies, encara que no sempre siguin les mateixes. Algunes són clarament recurrents perquè apareixen en quatre o més reculls («La fageda d'en Jordà», «La sardana», «La vaca cega», «L'ametller», «Oda infinita», «Seguit de les vistes al mar I, II, III», «Sol, solet...» i «Vistes al mar») tot i que de vegades només de forma parcial: de «Seguit de les vistes al mar I, II, III» sovint només se'n copia «La ginesta altra vegada!» i, de «Vistes al mar», només algunes parts. Sobretot a *Joan Maragall (Vull conèixer)*, possiblement per la seva voluntat tan divulgativa, hi predominen molts fragments, i no pas poemes sencers.

A l'hora de seleccionar les peces, malgrat la temptació de limitar-se a reproduir els textos escollits per Maragall a *Tria*, els editors prefereixen pouar del corpus general i construir unes antologies variades i poc repetitives. Per exemple, les coincidències entre *Tria, Antologia poètica i altres textos* i *Entre el sol, núvols i vents...* no abunden, tot i contenir una trentena de textos cada una. En part, es deu al fet que algunes pàgines presents a *Tria* «són difícils de comprendre per al públic escolar [dels anys 30]»⁴⁵ i alguns temes han quedat desfasats al llarg del temps:

Alguns solemnes i transcendents com «El temple de la fe»; molts d'altres exalcen la natura i el pas de les estacions («Empordà», «Nit d'abril», «Agost», «Octubre») i un bon nombre estan dedicats a reflexionar sobre el significat de les festes religioses («El dia de Sant Josep», «Nadal», «Corpus»);⁴⁶

Altres temes encara són plenament vigents i coincideixen amb els més habituals dins de la poesia infantil. En aquest gènere en català, els assumptes acostumen a estar relacionats amb els animals i el curs de l'any –sobretot per a volums monotemàtics–, el mar, el menjar, la música, els sentiments, l'amistat, les pors, les joguines, i la vida quotidiana a casa i a escola,⁴⁷ a més de les formes pròpiament folklòriques, que també li són properes.⁴⁸ Arran de l'Any Joan Maragall, però, s'han ampliat els temes de les obres monotemàtiques –com ara la diada de Sant Jordi, amb *Avui és Sant Jordi*– i de miscel·lània –amb accents patriòtics i religiosos.

Així doncs, fins a cert grau, la poesia maragalliana publicada per a nens es pot identificar com a tal perquè els temes són habituals dins del gènere i perquè, en el fons, la temàtica infantil no deixa de

44 T. MAÑÀ, *op. cit.*, p. 57.

45 *Ibid.*, p. 56.

46 *Ibid.*, p. 55.

47 M. PRATS, *op. cit.*, p. 171.

48 Teresa COLOMER, *Introducción a la literatura infantil y juvenil*, Madrid, Síntesis, 1999, p. 157.



beure d'un pòsit universal. En aquest sentit, la natura és absolutament present en tots els reculls; ja sigui per explicar les impressions del poeta davant d'un paisatge de mar o muntanya («Vistes al mar», «Pirenença», «La fageda d'en Jordà»), com per centrar-se en animals («La vaca cega») o vegetació («L'ametller», «Febrer», «L'himne de l'arbre fruïter», «L'ànima de les flors»), o bé denotar el cicle estacional («Tardor», «Com avances, Primavera», «Fi d'any»). El poeta solia combinar les seves percepcions de l'entorn amb els pensaments que li provoquen, que fins i tot poden ser espirituals i sobre la mort («Nota d'àlbum»). I no oblidem que les tradicions, símbols patriòtics i mites es poden considerar uns altres temes molt presents en gairebé tots els llibres, amb poemes com «La diada de Sant Jordi», «L'estimada de Don Jaume», «Els reis», «El cant de la senyera», «La fi del comte l'Arnau» i «La sardana».

L'entorn diari del nen és un altre dels assumptes habituals en la poesia infantil. Per tant, no sorprèn que, en els reculls maragallians, també s'hi facin aparèixer textos sobre els records d'infantesa del poeta («Sol, solet...» n'ha esdevingut un clàssic, però també «Els reis» o «Els núvols de Nadal») o escenes que s'imagina, algunes amb un to costumista («Rêverie», «Romanza sense paraules»).

L'últim gran tema comú en el gènere i l'autor és el dels sentiments, que se centra en l'amor («Diumenge», on l'afecte per a l'estimada es barreja amb el retrat quotidià de l'ambient dominical; «Nodreix l'amor», «Diades d'amor», «Haidé», «Jugant»), per bé que és una disposició més aviat adulta, i no hi inclou gaire la de l'amistat o d'altres de més properes als infants. D'altra banda, molts textos que tracten paisatges naturals, com «El cel ben serè», transmeten la sensació de plenitud del poeta quan admira el mar i els pins alhora en un dia clar, i són percepcions properes als lectors actuals perquè enllacen amb les tendències ecologistes de les darreres dècades. Fins i tot, per l'interès de valorar el paper dels poetes i de fer perviure concretament la figura de Maragall, és comprensible que algunes antologies comptin amb poemes sobre l'acte d'escriure («L'oda infinita»). Només un llibre, *Antologia poètica i altres textos*, posa èmfasi en els textos sobre ciutats i altres territoris, i es pot entendre com una estratègia per interpel·lar el lector que coneix aquells llocs. Ara bé, Mañà destaca que la selecció de *Poesies* és arriscada,⁴⁹ i potser es refereix als poemes de contingut més transcendental. Al mateix pròleg del llibre ja s'esmenta aquesta característica:

En aquesta selecció trobareu uns quants dels temes més freqüents en la poesia de Maragall: la natura (en especial el Pirineu i el mar), la vida, el patriotisme, l'amor, i sobretot un gran desig insatisfet que travessa la seva existència: arribar a un estat superior, que ell expressava sovint en termes religiosos.⁵⁰

Certament, aquest és un tema poc estès en les publicacions actuals, però és essencial en el corpus maragallià. De fet, alguns reculls no el contemplen (*Tant de gust de conèixer-lo, senyor Maragall, Entre el sol, núvols i vents...*, *La vaca cega i altres poemes*), mentre que els altres sí (*Tria, Poesies, Antologia poètica i altres textos, Joan Maragall [Vull conèixer]*). I una vegada més es demostra que les tendències de la societat de cada època fan determinar el tipus de reedicions o nova selecció de contingut dels llibres.

49
50

T. MAÑÀ, *op. cit.*, p. 56.

J. MARAGALL, *Poesies*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1987, p. 3.

A banda de recaure a l'editor aquesta tasca de triar els textos, també li pertoca l'ordenació. En aquests casos, els reculls segueixen dues aproximacions: la cronològica o la temàtica. D'una banda, a *Triar*, Maragall determina un ordre temporal; només se serveix, a l'inici, de l'«Elogi de la paraula» i diversos poemes sobre indrets i símbols de Catalunya, i el camp i la ciutat; els següents, sobre festes religioses o tradicionals i la natura, ja estan ordenats segons el curs de l'any, i precedeixen la rondalla final «Les tres preguntes» i «Excelsior». L'*Antologia poètica i altres textos* també està organitzada per ordre cronològic de publicació segons la data del llibre on van aparèixer originalment. A més, l'índex analític les referència temàticament: llegendes i mitologia, religiositat, temes principals, topònims. Així mateix, els textos de *Joan Maragall (Vull conèixer)* estan distribuïts seguint el fil conductor de la biografia del poeta ja que el llibre «combina, a cada dues planes, unes breus dades biogràfiques, un poema i una il·lustració».⁵¹

D'altra banda, les altres quatre antologies guarden un criteri semàntic. Les poesies d'*Entre el sol, núvols i vents...* estan agrupades per seccions: moments i records, temps i tradicions, arbres i flors, mar i muntanya. L'ordre de *La vaca cega i altres poemes* és molt simple perquè només conté dues parts: «La vaca cega» i les altres sis poesies («La diada de Sant Jordi», «L'himne de l'arbre fruïter», «Seguit de les vistes al mar», «La fageda d'en Jordà», «Sol, solet», «Els reis»). Els deu poemes de *Poesies* segueixen una organització no explícita: les primeres són les de caire més social («Sol, solet...», «Rêverie», «L'oda infinita»), seguides de les naturalistes («Vistes al mar», «Pirinenques I», «Pirinenques III», «Al cim», «La vaca cega») i acabant amb les més emocionals o transcendents («Nodreix l'amor», «La sardana», «Cant espiritual»). Finalment, a *Tant de gust de conèixer-lo, senyor Maragall*, el sistema és semblant: les primeres poesies són les que contenen referències més infantils («Sol, solet», «Jugant», «Els reis») i les següents versen sobre la natura («Vistes al mar V», «Vistes al mar I», «Seguit de les vistes al mar II», «Romanza sens paraules», «La vaca cega», «Pirenca», «Ai! Caminet, caminet», «Seguit de les vistes al mar II», «L'ametller», «La fageda d'en Jordà»). Per tant, existeix una relació entre l'edat dels destinataris i la distribució dels continguts dels llibres perquè segueix un ordre cronològic quan el seu públic ideal no és tan infantil, però tampoc no se'n poden extreure més generalitzacions atès que la idiosincràsia de cada publicació determina una estructura bastant al marge de la maduresa dels lectors.

4. Conclusions

Els dotze llibres de poesia i prosa de Joan Maragall per als més joves han estat impulsats gràcies a uns contextos històrics concrets; i el format i el contingut de cada títol vénen determinats pels lectors als quals van destinats. Emprant el mètode d'anàlisi de Lluch (2003) i Prats (2009) per a obres infantils i juvenils, es poden estudiar aquestes publicacions en tres estadis o capes. La primera, que és la pragmàtica o contextual, dóna raó de les motivacions per treure a la llum aquests volums entre 1909 –encara en vida de l'autor– i 2011. Aquests fets estan marcats per la voluntat de fer perpetuar el poeta entre els més joves, mitjançant tant reedicions de *Triar* en diversos formats com altres seleccions noves aparegudes dins de la democràcia i sobretot arran de la celebració de l'Any Joan Maragall.

51

J. M. ALOY, *op. cit.*, p. 19.



La segona capa, la paratextual, estudia els elements del llibre que no es troben dins els textos escollits, com ara la il·lustració, la col·lecció, el pròleg, el glossari o les propostes didàctiques. Aquests components determinen a quina franja d'edat van destinats els llibres i quin ús se'n pot fer. La versatilitat que aporta l'obra gràfica sobre els textos comporta que els àlbums il·lustrats vagin adreçats als lectors més petits i no compleixin una funció obertament instructiva, com ara a *El cel ben serè*, *La vaca cega i altres poemes*, *Joan Maragall (Vull conèixer)* i *Avui és Sant Jordi*. D'altres contenen menys dibuix i més text, sovint amb aclariments biogràfics i glossaris, com la primera versió de *Tria*, *Poesies*, *Tant de gust de conèixer-lo*, *senyor Maragall*, *Entre el sol, núvols i vents*, els quals estan pensats per a lectors més grans. *Antologia poètica i altres textos*, en canvi, és un compendi amb activitats per a estudiants de secundària. Encara que Maragall no escrivís aquestes peces per a lectors joves, queda clar que els paratextos demostren el propi poder perquè indiquen quin és el destinatari principal de cada volum. En conseqüència, es qüestiona la relació entre l'*implied reader* –o lector ideal– que l'escriptor concep, el que l'editor tria quan hi afegeix els paratextos i el receptor final que acaba gaudint de l'obra. Una mostra d'aquesta circumstància es troba en l'edició de *Tria* de 1961, que es desfà de qualsevol connotació infantil i es publica amb una aparença sòbria i sense il·lustració.

La tercera capa, la textual, se centra en la temàtica i organització dels fragments. Les variacions en la selecció dels temes al llarg dels cent anys d'aquestes publicacions posen de manifest els canvis de tendències socials i la universalitat de molts assumptes que no es poden circumscriure com a propis de la literatura per a jovent o per a adults. Els poemes sobre la natura, les festes tradicionals, les relacions humanes o els records d'infantesa del poeta destaquen a dins de tots els reculls perquè abunden en el corpus maragallà i es poden integrar fàcilment en volums per a lectors joves. Altres peces que tracten el fet d'escriure o temes més transcendents també hi són sovint presents encara que no es consideren recurrents per a aquests destinataris. Paral·lelament al contingut dels reculls, també cal observar l'ordenació de les poesies i proses; si bé existeix certa regularitat a l'hora d'estructurar per ordre cronològic els volums més extensos, no apareixen altres indicis que relacionin l'edat dels lectors amb la distribució interna de les antologies.

Així doncs, les necessitats culturals de cada moment provoquen l'aparició d'aquestes obres com a infantils i juvenils, cosa que s'aconsegueix mitjançant els paratextos i triant els temes més contemporanis a cada època, però sempre a partir d'escrits destinats originalment al públic en general. D'aquesta manera, al llarg de més d'un segle, s'ha reinventat i donat vigència a un autor cabdal de les lletres catalanes.

Corpus de Joan Maragall analitzat

Tria, Girona, Dalmau Carles, 1909.

Tria, Girona, Dalmau Carles, 1931.

Tria, Barcelona, Casa del Llibre, 1961.

Poesies, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1987.

El cel ben serè, Barcelona, Cruïlla, 2003.

Tant de gust de conèixer-lo, senyor Maragall, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006.

Tria, Barcelona, Primera Plana, 2007.

Antologia poètica i altres textos, Barcelona, Baula, 2010.

Entre el sol, núvols i vents... Barcelona, Baula, 2010.

La vaca cega i altres poemes, Barcelona, Baula, 2010.

Avui és Sant Jordi, Barcelona, Baula, 2011.

Pep MOLIST, *Joan Maragall (Vull conèixer)*, Barcelona, Baula, 2010.

Rebut el 8 de juliol de 2014

Acceptat el 3 de setembre de 2014



ISABEL TURULL

Universit  «La Sapienza» - Roma

MARAGALL EN LES CONSIDERACIONS LINGÜÍSTIQUES DE CARLES RIBA¹

Resum:

Els escriptors noucentistes van veure en les normes fabrianes un sistema d'afirmació de modernitat que els permetia esbandir directament els autors del XIX que no les havien tingut a la seva disposició: aquí quedava inclòs també Maragall. Riba, en canvi, feia una valoració crítica de la llengua del poeta, insistint en aquells aspectes que considerava vàlids seguint el seu concepte de tradició. Aquest estudi analitza les consideracions ribianes sobre la llengua de Maragall i la seva evolució, paral·lela a les vicissituds polítiques del país.

Paraules clau: Joan Maragall — Carles Riba — Pompeu Fabra — llengua normativa — llenguatge poètic — tradició

Abstract:

Noucentistes used Fabra's reform of the Catalan language in the XX century as a way to affirm their modernity compared with XIX century writers, who could not use it, and Maragall was included among those. Riba, on the other hand, was critical of Maragall's language, but valued it in relation to his concept of tradition. This study analyzes Riba's considerations of Maragall's language and the way they develop in parallel with political vicissitudes in Catalonia.

Key words: Joan Maragall — Carles Riba — Pompeu Fabra — prescriptive language — poetic language — tradition

En la «Intenció de l'autor» que obria el primer recull *Escolis i altres articles*, Riba declarava que aquells textos no constitu ien «l'aplicació d'un sistema literari estructurat des d'antuvi i en totes les seves peces» (OC/2, p. 41).² Al llarg de la seva producció crítica es va mantenir essencialment fidel a aquesta intenció i tant les seves lectures com els seus escrits segueixen els impulsos de cada moment. Aix  no obstant, el seu pensament crític respon a una gran coherència interna que ha perm s als estudiosos investigar quines hi eren les influències m s marcades, de Valéry a Plat , passant per altres autors no tan coneguts, com Ernst Cassirer o Louis Lavelle,³ a més de la del seu mestre, Karl Vossler, i amb ell l'idealisme alemany, etc. Pel que fa a les qüestions de llengua, i no només del llenguatge de la poesia,  s bàsica sobretot la gran admiració pel classicisme francès del segle XVII, probable-

1 Aquest article s'enquadra dins les activitats del Grup de Recerca *Ne varietur* (2014 SGR 1019).

2 Citem, si no diem altra cosa, per l'edició següent: Carles RIBA, *Obres completes* a cura d'Enric Sull  i Jaume Medina, Barcelona, 1986-1988. Les obres de crítica es troben als volums 2, 3 i 4, d'ara endavant OC/2-3-4.

3 Especialment Jordi Mal  ha resseguit les diferents influències en l'obra de Riba. En destaquem: Jordi MAL , «"He parlat i per això he cregut"». La darrera poètica de Riba, entre Plat , sant Agustí, Paul Valéry i Ernst Cassirer», *Els Marges*, núm. 71, 2002, p. 107-125; i el més recent, ID., «La paraula en Joan Maragall i Carles Riba», *Reduccions*, núm. 100, 2012, p. 187-219.

ment filtrat a través de Gide, que el portava a comparar Fabra amb el «gairebé mític Vaugelas».⁴ No volem entrar aquí més en detall sobre les filiacions de la poètica ribiana, sinó fixar-nos en com evolucionen les seves consideracions lingüístiques, especialment en referència a Joan Maragall.

Cal començar amb l'únic text que d'alguna manera s'acosta a una estructuració teòrica i que el crític va publicar el 1957. Es tracta d'uns «esbossos», segons ens diu ell mateix, que li havien servit de preparació per a una entrevista que li havia de fer Joan Teixidor el 1953, però que va considerar prou rellevants per incloure'ls com a apèndix, mantenint-ne tanmateix la forma de notes, dins el recull *...Més els poemes*.

Hi veiem els valors «màgics» de la paraula, que el poeta retroba (OC/3, p. 262-263), però, sobretot hi veiem la preocupació per la llengua com a instrument que l'escriptor ha d'utilitzar per crear-se un llenguatge propi. Una llengua que hauria de ser un «teclat de sons justos» (OC/2, p. 251), com ho és per exemple el francès, i que el català potser hauria pogut esdevenir si hagués continuat la seva evolució sense la dictadura franquista. Per aconseguir una llengua així, cal, en primer lloc una normativa, que els gramàtics ensenyen i que en el cas del català té el nom de Fabra; en segon lloc, una tradició. Si abans de la guerra s'anava creant un públic lector que podia contribuir a fonamentar i consolidar la tradició, ara la situació sembla paralitzada i provoca que, a més, no existeixi una distinció clara entre el llenguatge d'estar per casa i el que un poeta autèntic necessita.

Són aquestes les qüestions que ens semblen essencials respecte a la consideració de Riba per la literatura catalana en general, i per Maragall en particular. Per una banda, la problemàtica de l'existència, o més ben dit, la inexistència, d'un públic lector: «Per una mena d'il·lusió col·lectiva s'ha cregut en l'existència d'un públic més extens que no era ni podia ser en realitat [...] no ho blasmo ni ho lamento: ha estat, és, la preparació d'un veritable públic futur» (OC/3, p. 260). Per l'altra, la manca de tradició: «Hi ha [...] poca massa de tradició operant» (OC/3, p. 259). Qüestions totes dues que retrobarem en el pròleg de l'antologia de la poesia de Maragall que Riba publicarà el 1954, perquè, per a Riba, Maragall és el paradigma del poeta que ha de formar part de la tradició. Ara bé, com veurem també, tradició vol dir un patrimoni literari que les noves generacions recullen segons la nova sensibilitat: «¿com restaria encara activa [la poesia de Maragall], sense això, com a influència?» (OC/3, p. 260).

Al llarg dels diferents reculls d'articles publicats en vida de Riba, hi veiem tanmateix una evolució. Riba va madurant com a poeta i com a crític paral·lelament a la llengua catalana que, gràcies a la tasca de Fabra i dels escriptors que n'accepten l'autoritat, es va allunyant d'aquell idioma «caòtic», que era el

⁴ Vg. Isabel TURULL, «Carles Riba i Pompeu Fabra», dins Miquel Àngel PRADILLA (ed.), *Fabra, encara: actes del III Col·loqui Internacional »La lingüística de Pompeu Fabra«* (Tarragona, 17, 18 i 19 de desembre de 2008), Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2012, p. 177-185.



que podien utilitzar els autors anteriors. L'adjectiu és referit justament a Maragall, però Riba matisa la seva afirmació: «i tanmateix dens d'estil interior» (OC/3, p. 220). Com considera, doncs, efectivament la llengua del poeta de «La vaca cega» i com evoluciona aquesta consideració, condicionada per les vicissituds polítiques del país, és el que comptem veure aquí.

En una primera fase, que podem fer coincidir amb la publicació d'*Escolis i altres articles*, el seu volum més noucentista, la preocupació fonamental de Riba és la llengua i la tasca d'aconseguir fer-ne una eina dúctil: en aquest volum trobem freqüents referències a la qualitat estrictament lingüística dels autors que comenta i a la seva adequació a les propostes fabrianes, que per altra banda defensa en tota ocasió. De Maragall comenta com ha aconseguit «nostrar» els *Himnes homèrics*, i ja el col·loca dins la seva idea de tradició: «I mireu si no és molt, d'una obra, poder dir que val per tota una tradició» (OC/2, p. 47).

En una segona fase, una certa seguretat proporcionada per l'acceptació general de les normes fabrianes, unida als assoliments en el camp polític, fa passar a segon terme la preocupació per la correcció lingüística. Riba pot aplicar, llavors, a l'anàlisi dels autors els coneixements que ha anat adquirint en part a Alemanya sota el mestratge de Vossler, i en part en les seves lectures, que abasten els camps més diversos. Allò que considerem més característic d'aquest període –i que hauria hagut de continuar i aprofundir-se amb el temps– és la gran ambició intel·lectual que es trasllueix en els textos: ambició de tractar els temes més complexos i de posar per tant a prova no només les pròpies capacitats, sinó també aquesta llengua que només així podrà demostrar la seva ductilitat. Dins *Els Marges*, en citar Maragall, ho fa sobretot per presentar la seva interpretació de la metafísica maragalliana: «Arnau, voluntat saltadora de fites, es redimeix per l'amor més pur, un amor que és tot paraula viva. I paraula, en la metafísica maragalliana, és també acte» (OC/2, p. 224). I dins *Per comprendre*, en comenta el conflicte entre espontaneïtat i sinceritat, relacionant-lo amb Goethe:

Només que Goethe eludí sobiranament de dur aquest conflicte al seu art com a tal, i aviat també a la seva vida com a tal; Maragall, més goethià en això que el mateix Goethe, potser perquè menys abundant, potser més encara per la seva desconfiança, tan poc goethiana, en la raó i en l'art, va fer servir la seva poesia de preciosa vàlvula; i [...] en ella cregué conciliar l'inconciliable, espontaneïtat i sinceritat. (OC/3, p. 56)

La guerra, però, trenca aquesta evolució i el Riba que hauria d'haver estat filòleg, crític, professor universitari, queda reduït a sobreviure fent classes particulars i a fer feinetes editorials com la de corrector. Si el nou recull *...Més els poemes*, publicat el 1957, no aporta variacions substancials respecte als conceptes teòrics de Riba sobre poètica o sobre llengua, hi veiem algunes diferències de fons important.

En primer lloc, contràriament al que havia fet en els articles dels reculls anteriors, Riba hi analitza només autors catalans, excepte quan comenta les traduccions pròpies (l'*Odíssea* o les tragèdies de Sòfocles). Per altra banda, si els que són escrits abans del final de la guerra («Memòria de Rosselló-

Pòrcel» o «Carta a una poetessa», tots dos de 1938; «Lírica de cambra», de 1933) es refereixen de manera molt aprofundida a qüestions de poètica, estilística, etc., en els textos posteriors la preocupació principal torna a ser bàsicament la llengua.

Així, és significatiu que ...*Més els poemes* s'obri amb una nota a la poesia d'Ausiàs March, i que Riba hi insisteixi en el paper del poeta en la creació de la llengua literària: «Ausiàs March, com tot sobirà poeta, necessita crear-se una llengua per al seu inèdit missatge» (OC/3, p. 151). Si al llarg dels primers reculls d'articles Riba anava agafant seguretat no només com a crític sinó en la seva posició respecte a la llengua catalana, i després de parlar-ne de manera insistent l'anava considerant cada cop més en un segon terme com quelcom de ja assolit, ara, donat el canvi polític, s'hi torna a referir, enyorant el moment i admirant el poeta del segle XV que es trobava a les mans una eina dúctil i sobretot rica, elegant i exacta:

Per a la seva poesia [March] es comprometé amb el puixant català de la seva vida concreta: lliure ja de tota servitud provençal, ric, elegant i exacte gràcies a una llarga tradició artística, animat, ara i adés, resoltament, per la desimboltura del lèxic i de la sintaxi populars. (OC/3, p. 151)

En la mateixa òptica podem considerar els seus comentaris en memòria de Costa i Llobera: «Ressaltaria per damunt de tot com l'idioma natiu fou per a Mn. Costa, entre les coses de la seva *pietas*, la primera i la més entranyable [...] d'on el pudor, la tendresa, la sagrada cura amb què el manejà i l'il·lustrà» (OC/3, p. 174-178). Com també són significatius els diversos articles que trobem aquí referits específicament a Joan Maragall.

El 1929, Riba comentava: «La poesia maragalliana d'aquell mateix temps [1906] avui ja ens apareix, en certa manera, preservada dins un sagrat clos d'arcaisme» (OC/3, p. 54). I ja hi podem veure com Riba era d'aquells pocs noucentistes «lúcids» (l'adjectiu és de Miralles) que van entendre que «la lliçó de Maragall era imprescindible»⁵. Els escriptors joves veien en les normes fabrianes un sistema d'afirmació de modernitat respecte als autors del XIX que no les havien tingut a la seva disposició: això els permetia d'esbandir-los simplement perquè utilitzaven una llengua «incorrecta», i aquí quedava inclòs també Maragall. Riba, en canvi, no només en valora l'obra poètica, sinó també la llengua, si més no en alguns aspectes.

5 Vg. Carles MIRALLES, «Fabra i els escriptors», dins *Simposi Pompeu Fabra. Jornades científiques de l'Institut d'Estudis Catalans*, 2000, p. 159-180. Miralles analitza com van rebre els escriptors la normativa fabriana i evidencia els punts en comú entre la situació de la llengua catalana del segle XIX i la de la llengua grega al mateix segle, amb la disjuntiva entre la *dimotikí*, llengua del poble, i la *kathareúousa*, un grec «depurat», construït sobre la llengua antiga. També destaca certs paral·lelismes amb el classicisme francès del segle XVII, per comentar que Riba comparava Fabra amb Malherbe (tot i que la comparació era amb «el gairebé mític Vaugelas»).



Sobre Maragall, trobem dins ...*Més els poemes* en primer lloc un article que correspon a la primera part de la tesi doctoral que Riba va defensar en plena guerra a Barcelona sota els bombardeigs del 1938. En aquell estudi feia un comentari aprofundit de la *Nausica* maragalliana, referint-se especialment al perfil psicològic dels personatges, i a les relacions d'aquesta obra amb la que, sobre el mateix tema, Goethe havia tingut intenció d'escriure sense arribar a fer-ho. Hi sovintegen també les referències a altres grans autors, de Rilke a Stendhal o, en parlar d'Ulisses, Dante, altre cop Stendhal, Goethe naturalment, Nietzsche, Rilke, etc.

Posteriorment, és a dir, a mesura que ens endinsem en el període fosc de la dictadura, l'actitud de Riba es torna més defensiva, i ho podem veure en els seus textos maragallians de 1950 («Per què he votat Joan Maragall») o de 1954 («Nota preliminar a l'*Antologia poètica* de Joan Maragall»), inclosos també en aquest recull. Al primer, parla del poeta, però sobretot de la seva actitud cívica i dels poemes relacionats amb aquesta: l'«Oda nova a Barcelona» o el famós «Adéu, Espanya» al final de l'«Oda a Espanya» de 1898. Esmenta també com Maragall no havia acceptat la proposta de Cambó i Prat de la Riba de ser diputat per la Lliga,⁶ i encara tornarà sobre aquest tema en la «Carta abierta a D. Ramón Guardans», que no va incloure dins el present recull, sinó que va aparèixer en el pòstum «Polítics i intel·lectuals i altres assaigs».

Al segon es refereix insistentment a la llengua de Maragall, que és l'aspecte que ens interessa més aquí, i fins i tot a la intenció de fer-ne un estudi seriós:

Una anàlisi [...] del seu idioma, caòtic i tanmateix tens d'estil interior, farà aparèixer d'una simplicitat en alguns casos veïna de la malvolença tota utilització de la tesi maragalliana contra la guia tècnica, gràcies a la qual, i només amb la qual, s'ha revelat possible la creació d'un català escrit comú. (*OC/3*, p. 220)

Riba aplica al cas concret, i fins a un cert punt problemàtic, de Maragall el seu concepte del poeta com a creador de la llengua literària: considera la lliçó maragalliana imprescindible, a diferència d'altres noucentistes, i és rellevant l'explicació que fa del seu idioma «caòtic i tanmateix tens d'estil interior»:

Cal dir caòtic, no per referència a un tipus ideal d'idioma, que en el seu temps tot just començava a ésser fixat segons normes i bon ús, sinó pensant en allò que el mot «vivent» correntment significa: perquè en l'idioma de Maragall, junt amb el que és vivent en els més diversos graus de significació, pul·lulen mots, formes, construccions i girs difunts o amb una vida purament llibresca, ultracorreccions i pures invencions [...] Però cal dir que aquest idioma té la singular tensió d'un estil interior molt personal, amb uns trets i un moviment intraduablement catalans. (*OC/3*, p. 220-221)

6 Per a aprofundiments sobre la posició de Riba com a model d'intel·lectual, i en relació amb Maragall en aquest sentit, vg. Olívia GASSOL BELLET, «Carles Riba, un model d'intel·lectual per a una cultura en crisi. Els anys 50», dins *La projecció social de l'escriptor en la literatura catalana contemporània*, a cura de Ramon Panyella, Lleida, Punctum & GELCC, 2007, p. 351-363.

Malgrat no haver pogut gaudir d'una escolarització i d'un ensenyament gramatical de la llengua pròpia, Maragall havia aconseguit crear-se un idioma poètic vàlid, que no era la llengua ideal a la qual Riba i els noucentistes aspiraven, però que assenyalava cap a aquella direcció i podia ser útil per a tot aquell que s'hi acostés amb sentit crític:

No ho aconseguí ben bé, si tant es vol ni de lluny, però assenyalant cap al llenguatge de la ciutat vivent, renovà profundament alguna cosa, més útil per als tècnics que discriminen i guien que no pas per als escriptors que imiten i que abans d'haver estudiat gramàtica ja desdenyen l'acadèmia. (OC/3, p. 220)

D'altra banda, la situació política ha canviat i el que s'havia aconseguit respecte a la llengua ara està gairebé tot perdut, de manera que cal tornar a plantejar uns arguments de defensa que haurien de semblar superflus:

El que no és lícit és valer-se de les il·luminades divagacions maragallianes per a justificar cismes en un terreny que pertany a la instrucció pública i per a estalviar-se tractes amb la gramàtica, el diccionari i les regles eternes d'aquest diví art de la construcció que és el del poeta. (OC/3, p. 221)

Tinguem en compte que en aquest moment no només la instrucció pública en català ha estat eliminada, sinó que és el període de repressió de la llengua en totes les seves manifestacions, si bé ja no d'una manera tan ferotge com als anys quaranta.

En els comentaris sobre la llengua de Maragall, Riba es refereix també a la intervenció dels «correctors de bona voluntat» (OC/3, p. 220, nota 1). En una literatura com la catalana, amb totes les seves vicissituds, començant per la mateixa revolució que va representar la reforma fabriana que va deixar fora de la normativa autors com Narcís Oller, o el mateix Maragall, el paper dels correctors ha tingut un gran protagonisme, creant unes relacions de vegades de col·laboració, com en el cas d'Espriu i Francesc Vallverdú, o d'altres més tenses com en el cas d'Oller i Emili Guanyavents.⁷ Per a Riba, aquests personatges poden excedir-se en les seves correccions i certament la «bona voluntat» no és suficient per fer una tasca científica: concretament en l'edició Gili i l'anomenada «dels Fills» de Maragall, els correctors han intervingut sobre els textos quan en realitat no tenen, malgrat la seva bona voluntat, «possibilitat de mantenir un criteri fix i coherent». Seria basant-se exclusivament en els manuscrits o les còpies autògrafes que caldria fer un estudi seriós sobre l'idioma de Maragall, i efectivament, veurem més avall com Riba és conseqüent amb aquesta premissa.

⁷ Vg. Víctor MARTÍNEZ-GIL, «Correctors i escriptors en la literatura catalana: el concepte de coautoria lingüística», *Llengua & Literatura*, núm. 8, 1997, p. 189-218.



Per altra banda, és d'aquesta època l'antologia que Riba va publicar de la poesia de Maragall i que va provocar «gran revuelo» (*OC/3*, p. 340), tal com ell mateix ja preveia en la «Nota preliminar», que després va incloure en el recull que ens ocupa (*OC/3*, p. 218-224).

Lluís Quintana⁸ veu, al llarg dels anys cinquanta, un corrent de noves interpretacions de Maragall que es poden inserir dins l'intent de recuperació del Modernisme del mateix període: «era un model cultural que donava vivor i "identitat civil" a una comunitat prostrada per la guerra». Segons ell, tant la tria dels textos per a l'antologia com els altres escrits ribians que s'hi refereixen entren dins aquest corrent, i això seria congruent amb la nostra estructuració cronològica. Olívia Gassol, per la seva banda, en la seva anàlisi de Riba com a model d'intel·lectual, els considera un «intent, com havia fet amb Verdaguer, de posar Maragall al seu lloc», i continua:

En el pla estètic, rebut la interpretació espontaneista habitual en certs crítics com ara M. de Montoliu; en l'historiogràfic, el vincula només històricament, encara amb matisos, a la generació del 98; i en l'intel·lectual, el converteix en l'exemple d'individu al marge de la política activa, però amb un sentit polític inqüestionable, compromès amb la cultura i amb la llengua.⁹

Si bé és cert que Riba acostava Maragall a les que són en realitat les posicions d'ell, cal considerar aquesta «apropiació» com un element en el procés dialèctic que suposa la creació d'una tradició; «tradició», és a dir, un dels elements fonamentals que tota literatura hauria de tenir, com hem vist, i que Riba lamenta reiteradament al llarg de la seva obra crítica no trobar en la literatura catalana.

En tot cas, però, la tria ribiana segueix un criteri que no correspon al dels maragallians tradicionals i, de fet, per a ell l'adjectiu «maragallià» representa:

[...] un cert tipus de sentimental, complagut en el que podríem anomenar un esteticisme de l'enfebrada puresa, i que inconscientment prolonga i disminueix el que per al Mestre fou una situació inicial i, millor encara, un punt d'arrencada: el seu modernisme. (*OC/3*, p. 220)

Riba proposa la que és la seva lectura de l'obra del poeta –tot i preveure «l'esquinçament de més d'una vestidura» (*OC/3*, p. 218)–, perquè considera que cada generació –representada, això sí, per aquells que tenen «informació, intel·ligència i gust»– ha de concedir o de negar la categoria de clàssiques a les obres que li han arribat en llegat. Aquest concepte es torna a relacionar amb la cultura francesa si pensem en Vaugelas i com per a ell el punt de referència per a la llengua ha de ser la cort i més concre-

8 Lluís QUINTANA, «Notes sobre la recepció de Maragall a la dècada dels cinquanta», *Miscel·lània Joan Fuster. Estudis de llengua i literatura*, vol. VIII, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, p. 333-354

9 Vg. O. GASSOL, *op. cit.*

tament «la plus saine partie de la cour»,¹⁰ o sobretot si veiem més avall com el mateix Riba parla d'un comitè dispers de «feliços pocs», recordant evidentment el *to the happy few* stendhalià.

Ens fixarem ara en dos escrits que Riba no va incloure en els diferents reculls que va publicar en vida, però que són rellevants respecte al tema que ens ocupa. El primer ens mostra concretament la seva posició respecte al problema filològic de l'adaptació a la normativa fabriana d'un text prefabrià i concretament d'un text de Maragall. Es tracta de l'edició crítica de la tragèdia *Nausica*,¹¹ que havia estat publicada després de la mort del poeta el 1913 amb correccions de versos sencers. Ens interessa analitzar els criteris que Riba va seguir des d'un punt de vista lingüístic, perquè ens mostren com compaginava el rigor filològic amb la fidelitat a la normativa. I recordem que l'edició crítica de *Nausica*, juntament amb el comentari sobre l'obra que va ser publicat com a article dins *...Més els poemes* i del qual ja hem parlat, va constituir la seva tesi doctoral.

Per a Riba era «àdhuc irritant» que Maragall no hagués pogut aplicar a la seva obra la normativa fabriana i, en el cas de la *Nausica*, considera que:

Essent tan manifesta per a tothom que posi els ulls sobre el manuscrit una voluntat de justesa clàssica, la temptació d'acostar l'obra, almenys un poc més, el poc més que una darrera revisió de l'autor almenys ho hauria fet, a aquella justesa, ha esdevingut més forta i ha estat excusa molt atenedible per a cedir-hi una necessitat d'ordre diguem-ne pedagògic: no desorientar un públic de teatre i de llibre, tan afanyós precisament d'anar ben orientat.¹²

Això, tanmateix, no pot autoritzar una falsificació del text original, i així els criteris que cal seguir són els de l'adaptació purament ortogràfica, deixant intactes els aspectes morfològics, lèxics o sintàctics –mentre que Riba regularitza de forma més aviat despreocupada la puntuació. Per a ell, cal, sí, fer una tasca didàctica, però aquesta no autoritza l'editor a inventar-se un text o a interpretar quina hauria pogut ser la decisió de l'autor en alguns casos determinats, per exemple allà on el mateix Maragall presenta vacil·lacions, etc. Són aquests els motius pels quals Riba criticava l'acció dels correctors, que en el cas de la *Nausica* havien arribat a refer-ne alguns versos,¹³ en l'edició de 1913, o a adaptar aspectes morfològics, en l'Edició dels Fills.

10 Vg. Claude-Favre de VAUGELAS, *Remarques sur la langue française: fac-similé de l'édition originale publié sous le patronage de la Société des textes français modernes; introduction, bibliographie, index par Jeanne Streicher*, París, Librairie E. Droz, 1934 [1647].

11 Per a una anàlisi exhaustiva d'aquest text, vg. V. MARTÍNEZ-GIL, «Algunes consideracions sobre l'edició de textos pre-fabrians», *Els Marges*, núm. 50, 1994, p. 41-63.

12 Citem per l'edició a cura d'Enric SULLÀ, *Nausica de Joan Maragall, text establert sobre el manuscrit de l'autor per Carles Riba*, Barcelona, Ariel, 1983, p. 58.

13 Segons V. MARTÍNEZ-GIL, *op. cit.*, p. 57, el corrector de l'edició de 1913 devia ser Emili Guanyavents; el curador de l'Edició dels Fills va ser Joan Solervicens.



Ara bé, els criteris de respecte filològic que Riba proposava van passar totalment a un segon terme a partir de la postguerra, atesa la situació d'emergència en què es trobava la llengua, i les edicions posteriors han presentat sovint lectures abundantment corregides. El mateix Joaquim Molas, en la petita antologia *Lectures de poesia catalana*, publicada el 1968, advertia el lector: «Hem regularitzat l'ortografia segons les normes actuals i ens hem permès de corregir alguns mots i girs incorrectes, sempre que amb això no desfèiem la mesura del vers». I modificava alegrement un «profond» per un «pregon», al tercer vers de «La fageda d'en Jordà»; cosa que, efectivament, no canviava la prosòdia ni la rima, però que no deixava de ser una falsificació.¹⁴

El darrer text ribià que comentarem, «“Hermós” y “formós”»,¹⁵ carta al director de *Destino*, 15 de maig de 1948, té una certa relació amb l'aspecte de Riba com a crític textual de l'obra maragalliana, però sobretot ens parla de la llengua del poeta, tant el poeta Maragall com el mateix Riba.

La carta és una resposta a Manuel de Montoliu i al seu article «La obsesión purista», publicat al *Diario de Barcelona*, el 30 d'abril. Montoliu hi parlava de «la psicosis del purismo» que, segons ell, havia estat la causa de la inclusió de la paraula «formós» en l'edició pòstuma del «Cant espiritual» maragallià.¹⁶ Per a Riba, la qüestió apareix relacionada amb la llengua literària, mentre es deixa per a Fabra l'aspecte normatiu: «bastaria recorrer el *Diccionario General* de P. Fabra, en el que no faltó la colaboración del propio señor Montoliu y en el que son numerosísimos los castellanismos admitidos como ya incorporados a nuestro vernáculo». Si Montoliu defensava l'ús d'«hermós» malgrat titllar-lo de castellanisme, perquè el considerava «universalmente popular en Cataluña», mentre que per a ell «formós» era erudit i no viu, Riba veu com els poetes i fins i tot el mateix Montoliu es veuen contínuament obligats a utilitzar mots d'aquesta mena:

[...] «formós», vocablo erudito, no vivo, de acuerdo; pero no más erudito ni menos vivo que muchos que el señor Montoliu y los poetas, incluso Maragall, se ven continuamente precisados a emplear, lo mismo en castellano que en catalán.

Pel que fa al cas concret de «formós», ell mateix com a poeta no l'ha utilitzat gaire —«evidentemente no tiene la misma extensión de significado que en castellano el correspondiente y envidiable "hermoso"»—, però allò que justificarà en el seu escrit és la seva utilització per part de Maragall, i ho farà amb els mitjans del filòleg. És en fer l'edició crítica de la *Nausica*, per exemple, o bé en col·lacionar els tres manuscrits del «Cant Espiritual», que es pot veure com el poeta de la paraula viva havia emprat efectivament

14 Vg. J. MARAGALL, *Poesia. Edició crítica*, a cura de Glòria Casals, Barcelona, La Magrana, 1998. Hi trobem la poesia citada a la p. 749.

15 C. RIBA, «“Hermós” y “formós”», *Destino*, núm. 562, 15 de maig de 1948, p. 8; reproduït dins *OC/4*, p. 191-193.

16 L. QUINTANA, *op. cit.*, comenta la polèmica i la resposta de Riba, que «a l'article, assenyalava clarament que Montoliu havia fet una "plancha", tot fent notar, amb indissimulada satisfacció, que als manuscrits de Maragall hi consta efectivament "formós"».

«formós»; és a dir que: «escribió una "palabra muerta", o sea "formós", y no una "palabra viva", o sea "hermós", como tras fogosos cálculos afirma el señor Montoliu».

Riba reivindica, doncs, el paper del poeta com a creador del seu propi llenguatge, fidel a la normativa, però amb l'autonomia que ha de tenir com a creador, tant en el cas de Maragall, que no tenia a disposició la normativa fabriana, com en el d'ell mateix; i en segon lloc insisteix en la importància del paper del filòleg, que ho ha de ser segons un criteri científic, és a dir, com ho és ell mateix i com ha quedat demostrat que *no* ho era Montoliu: «[...] todo crítico, como todo poeta, dormita de vez en cuando... [Pero] *no* está bien proceder tan a la ligera, sin consultar ni comprobar previamente datos y textos». I per acabar considera que allò que seria realment interessant seria investigar la gènesi dels poemes maragallians: «Sin duda va siendo ya hora de que se precise lo que realmente significa para Maragall y en la obra de Maragall la teoría de la palabra viva, y no se tome más el rábano por las hojas».

Conclusió

Ens podríem remuntar fins al concepte de *latinitas* varronià per trobar-hi la idea de la influència dels poetes en les llengües, idea que reprenen els gramàtics del classicisme francès, i també Riba. Per a ell, a més, cada escriptor ha de crear-se el propi estil o, com l'anomena en altres llocs, el seu propi idioma, de la mateixa manera que Maragall, amb totes les diferències del cas, parlava de «dialecte», en el sentit d'«idiolecte», de cada poeta i fins i tot de cada persona.¹⁷

Ara bé, el que és rellevant és que el poeta noucentista considera imprescindible disposar d'un instrument com la llengua francesa del classicisme, que proporcionava als seus escriptors un teclat de sons justos, fins i tot mecànics. A partir d'això, cada escriptor pot allunyar-se'n de la manera que li sembli més adient, però si es troba amb una llarga tradició, com passa altre cop amb el francès, que ha recorregut diferents etapes, inclosa la del romanticisme que arriba a esbotzar l'instrument, no caldrà que es debati personalment amb una munió de problemes de gust que altres escriptors ja hauran resolt, i només s'haurà d'enfrontar amb els que planteja ell mateix.

Per a Riba, Maragall és una peça imprescindible d'aquesta tradició. Cal matisar, però, que tradició no vol dir una herència intocable que l'escriptor rep dels que l'han precedit, sinó un patrimoni que cada generació ha de fer seu: la renovació que representa Maragall, segons ens diu, és més útil «per als tècnics que discriminen i guien que no pas per als escriptors que imiten». És sota aquesta llum que hem de veure les interpretacions que fa de Maragall i que la crítica ha considerat de vegades –justament o no: això ara no importa– de forma negativa.

Rebut el 6 de setembre de 2014

Acceptat el 9 d'octubre de 2014

¹⁷ J. MALÉ, a «La paraula en Joan Maragall i Carles Riba», *Reduccions*, núm. 100, 2012, p. 200, afirma que Maragall pren el terme «dialecte» en el sentit d'«idiolecte», és a dir la varietat personal d'una llengua, perquè, cita: «cada hombre tiene su sentir individual y ha de expresarlo a su manera».

CASA MUSEU



Englantina d'Or.
Premi a la poesia «La sardana»,
guanyat als Jocs Florals de 1894



DOLÇA TORMO I BALLESTER

Biblioteca de Catalunya

VICENTE RISCO, DUES CASES FAMILIARS A GALÍCIA

VICENTE MARTÍNEZ-RISCO AGÜERO, OURENSE 1884-1963. INTEL·LECTUAL I POLÍTIC GALLEG

Fundación Vicente Risco

Rúa San Lorenzo, 3

32660 Allariz (Ourense)

(0034) 626002019

secretaria@fundacionvicenterisco.com

Pousada Vicente Risco

Calle Grande, 4

Castro Caldelas (Ourense)



Retrat de Vicente Risco

Conèixer Maragall sovint implica investigar uns laberíntics lligams amb els artistes i escriptors del seu entorn amb qui va tenir relació o concomitàncies il·lustratives. A voltes cal seguir camins on quasi s'ha esvaït la petja, tot i ser substancials per lligar una biografia molt complexa. Sovint cal viatjar lluny, i desplaçar-se per visitar les cases-museu d'alguns dels seus coetanis amb qui va compartir inquietuds i afanys. Aquest és el cas que avui proposem. Vicente Risco, una mica més jove que Maragall, comparteix amb ell afinitats i coincidències rellevants: ambdós escriptors són persones benestants, amb els avantatges i també amb els condicionaments que suposa viure de renda. Pel que sabem, tots dos eren d'aspecte menut i delicat amb un toc de dandisme. Compartien finor d'intel·lecte i disposició mística mundana. Ambdós mantingueren una actitud discreta enfront dels moviments socials i polítics de la seva època tot i haver-ne estat ideòlegs rellevants sobre les arrels dels nacionalismes. Les conclusions, però, a les quals arribaren, en llurs estudis sobre l'esdevenir de la nació gallega i la catalana dins un marc de l'iberisme, semblen divergir. Tot i que pouaren de les mateixes deus i es mogueren en àmbits selectes similars, el ruralisme de l'un i el cosmopolitisme urbà de l'altre els donaren perspectives oposades a l'hora d'encarar el futur.

Per saber sobre l'obra i la vida de Vicente Risco proposem la visita a dues de les cases on va viure. Deixant de banda la lectura, quasi obligada, de les seves publicacions, el passeig esbarjós pels llocs que mantenen el record d'aquest escriptor pot ser-ne una bona introducció. Les cases, de fet, són casalots centenaris, ubicats en el més profund i primigeni paisatge gallec.

La primera casa ressenyada es troba a Allariz, on la Fundación Vicente Risco aplega objectes personals, obra escrita i impresa, a més d'una biblioteca de referència sobre l'autor i la seva època. S'hi ha ubicat, conjuntament, l'obra del seu fill, Antonio Risco, estudiós de l'espiritualisme oriental. La Fundació té una vida activa de salvaguarda i difusió dels dos autors que custodia.



Façana de la Fundación Vicente Risco

La segona casa, allunyada d'Ourense uns 50 quilòmetres, va ser la llar on va néixer encara que en l'actualitat s'hagi transformat en un hotel. No obstant això, la restauració amb què se l'ha habilitat dona una informació de primera mà del que havia estat el recer familiar de l'escriptor. A més, com que en aquells dies la intel·lectualitat feia vida social en cenacles i ateneus, es poden completar les visites biogràfiques amb un tomb pels cafès de l'època, encara oberts al públic.



Fundación Vicente Risco



Entrada de la Fundación Vicente Risco



Biblioteca de Vicente Risco. Fundación Vicente Risco



Dormitori de Vicente Risco. Fundación Vicente Risco



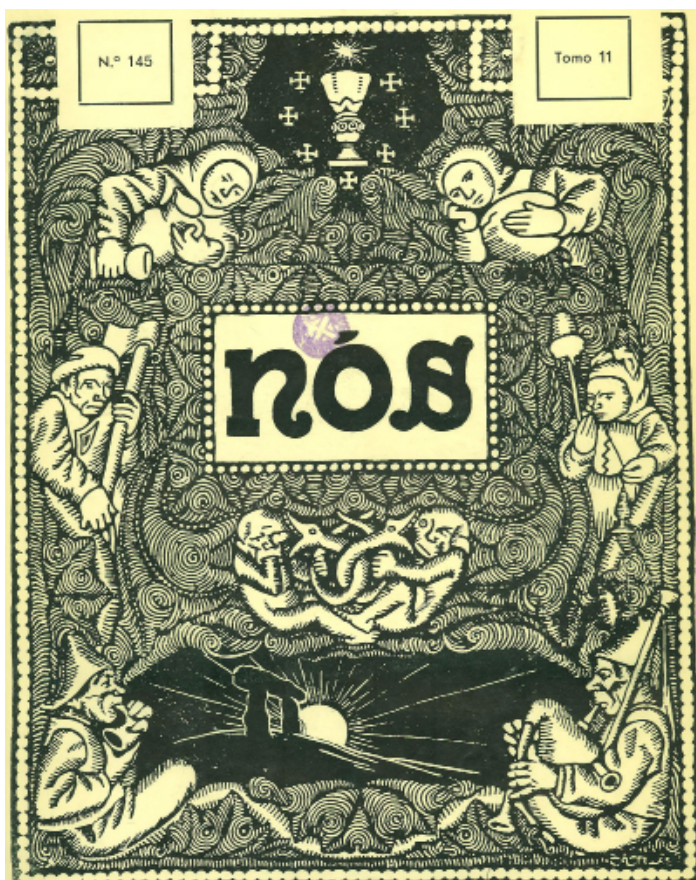
Risco juntament amb Castelao i Ramón Otero Pedrayo va ser un dels principals exponents del galleguisme militant del s. XX. Ell, però, a diferència dels seus dos companys que sofriren greus represàlies, va mantenir sempre una línia discreta d'actuació. I el seu tarannà d'escriptor conservador el portarà a arreglar-se plenament en la doctrina catòlica contrareformista de Pius IX, segons sosté Méndez Ferrín.

Risco, al llarg de la seva vida, va evolucionar per diferents etapes intel·lectuals, polítiques i espirituals, aparentment molt diverses i contradictòries, però en el fons totes elles es van mantenir ben travades en la personalitat d'un home interessantíssim, molt culte, enamorat de la seva terra, que definirà com una «evocación espiritual de lo vernacular».

L'escriptor va viure una primera etapa de dandisme cosmopolita i decadent, trets que d'alguna manera el van marcar tota la vida. En aquesta primera època, funda la revista *La Centuria* (1917-1918) d'expressió castellana («hoy se hace literatura gallega, acaso más gallega que nunca, pero la mejor se hace en castellano, porque el gallego no es una lengua literaria») on van tenir cabuda textos seleccionats dels principals representants del simbolisme internacional: Joséphin Péladan, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Rabindranath Tagore, G. K. Chesterton, Jan von Ruysbroeck i Omar Khayyam, entre d'altres.

L'any 1919 s'incorpora a l'efervescent cultura gallega. Més endavant, influenciat directament per Joris-Karl Huysmans, escriurà l'assaig *Nós, os inadaptados* (1933), que és un manifest sobre la seva concepció de l'artista: una persona altament espiritualitzada, aristocratitzant i elitista. Aquí, amb el propòsit de tractar «contra el anonimato de lo público», Risco pren com a model la figura ja consagrada de Joan Maragall, «íntimo, recogido, exquisito, para muy pocos, aislado de la masa». I sap sintonitzar també amb el nostre poeta quan escriu sobre la necessitat del predomini de l'esperit en tota obra d'art: «en todo arte hay un intento de poner el alma al desnudo, en carne viva y entregarlo a los hombres. El arte es una obra eucarística».

Compromès en l'etapa fundacional del galleguisme, institueix les anomenades *Irmandades da Fala* (1916-1931), organitzacions socioculturals de caire nacionalista que l'escriptor ajuda a crear i desenvolupar per tot el territori. Funda també amb Castelao la revista *Nós*, publicació que influí decisivament en el món intel·lectual de Galícia de 1920 a 1936. S'associa a la secta teosòfica de Mario Roso de Luna, comenta i segueix els escrits d'Helena Blavatsky i molt especialment els de Rudolf Steiner, alhora que s'endinsa en l'estudi de l'orientalisme. Precisament seria des de la teosofia que Risco aprofundirà en les significacions del símbol, que li seran eines imprescindibles per al seu pensament expressat en metàfores i formes d'expressió analògiques.



Portada del primer número de la revista *Nós* (1920)



Portada del núm. 48 de la revista *Nós* (1931)

L'any 1920 aplega les seves reflexions polítiques en el llibre *Teoria de nacionalismo galego*, publicat en gallec i castellà (1930), on deixa establerta la importància que tenen el paisatge i les tradicions ancestrals com a forces modeladores en els homes que hi viuen. Aquesta influència silent però poderosa afaïçonarà en especial un grup d'homes selectes, de refinada intuïció, proveint-los d'un acendrat sentit patriòtic; ells seran els elegits, «sintieron a voz da terra, que non queria morer», els destinats a conduir els altres.

Risco diu haver llegit amb atenció la *Conferencia pronunciada por D. Francisco Cambó en el teatro de los campos Elíseos, de Bilbao, el dia 28 de Enero de 1917*, i coincideix plenament amb el polític català quan aquest responia sobre la forma en què s'ha d'emmarcar la nova nació: «Monarquia? o República? Catalunya». I aquesta conferència, en part, servirà a l'escriptor per formular una teoria tota particular sobre el nacionalisme. Per una banda, no segueix els treballs d'Ernest Renan, segons els quals un poble pot esdevenir nació tan sols a partir de la seva voluntat col·lectiva, però, per l'altra, tampoc no es mostra totalment d'acord amb les reflexions de Theodor Mommsen per a qui la base d'una nació és l'herència rebuda dels ancestres, aquells qui reviu de sota terra nodrint els vius en tot moment. Així Risco, tot i partint d'aquells autors, es llança a una síntesi agosarada d'ambdues doctrines encetant



una tercera via, una via kàrmica que seria la condició final per a la consecució de l'alliberament nacional, i que passa per múltiples depuracions fins a l'eclosió d'un destí de caire religiós, un «sentimiento religioso da terra». Aquest sentiment de depurada espiritualitat s'hauria de resoldre en una organització socio-política puixant en riquesa i justícia.

Risco, dins del marc teosòfic, atribueix a Galícia un cos astral, com correspon a tot ser viu, i des d'aquí infereix el concepte de la nació com una «siempreviva»: una realitat espiritual. L'anomena «La Dormida». Serà ella qui despertarà joiosa en sentir el crit de la bona nova, el qual li anunciarà el seu desvetllament. Però, tot i esperant despertar a la llibertat, l'adormida «no és morta, jo la veig ben viva», com diu el lema gravat en la copa dels Felibres; o bé, com diu la fórmula bíblica «surge et ambula», la qual esdevindrà quasi un mot de pas al nostre País. Així, doncs, la pàtria sempreviva, encara que invisible, tapada o velada als ulls de molts, conserva i retorna contínuament els seus béns fecunds. El projecte nacional galleguista elaborat per Risco és de caire atlantista, celta de soca-rel; oposat al nacionalisme mediterrani, amb qui manté, però, llaços fraternals.

Risco, admirant l'espiritualitat del budisme esotèric d'Alfred Percy Sinnet, pensa en tot moment en la força de la realitat espiritual de les coses, «toda las cousas deste mundo son asegún»: les coses d'aquest món són, doncs, segons el motlle immutable de les idees platòniques. Per la bondat de llur astaticitat, l'escriptor proposa una futura Galícia ideal «labriega y celta...que ha de ser puro fósil vivo». Un poble de viure empedreït, i retornat a l'Època d'Or de la humanitat, que per a Risco és l'època medieval. Moment històric en el qual l'Esperit, l'Església, va vèncer la Matèria, l'Imperi. L'escriptor no està sol en aquest singular encantament virgilià: es justifica en Oswald Spengler, qui considera el pagès un ser «tranhistòric», en el sentit d'un home que viu al marge de les contingències històriques, atent només a la roda de les estacions que dicta la mare Naturalesa, les lleis divines immutables.

El nostre autor combat tot progrés, tot modernitat, tot maquinisme, per ser «feo, trivial y monótono». No admet la domesticitat de l'home modern que, segons ell, és una persona disminuïda que ha estat obligada a junyir la vida innoble, laica, indigna i plebea de la ciutat, la qual descriu com un rusc de degeneració. Serà el seu personatge literari de Don Celidonio, el protagonista de *O porco de pé*, qui il·lustrarà exemplarment l'home abocat a una vida rebutjable, «filistea». Risco fa servir el qualificatiu de filisteu aplicat tant als individus com als estats per referir-se a tot allò brut de la societat que s'hauria de depurar. En aquest sentit el seu combat contra la lletjor del viure modern i l'enyorança d'una vida pagesívola és semblant a l'expressat pel gran poeta irlandès William Butler Yeats.

Seria, potser, encertat arribar a la conclusió que el model de nació gallega pensada per Risco, malgrat el molt estudi i erudició que hi esmerça, no podia ser altre que l'elevació a categoria general de la seva pròpia vida: una nació rural, formada per petits nuclis dispersos dins una naturalesa amansida pels conreus, regida per una configuració social basada en el nucli familiar. Família d'inspiració celta, on tots els membres tenen el mateix valor individual en drets i responsabilitats, sense diferència de gènere o

edat, on el pare n'és únicament el lligam representatiu, molt lluny de l'omnipotència d'un *pater familias* llatí. Un poder sacre orientador regiria sobre totes les llars.

L'any 1937, Risco encara torna a publicar, a *Misión, revista catòlica de Ourense*, el seu model nacional: «lugar idílico, patria arcaica, donde el hombre vive con armonia con el medio y con Diós ...volveremos a la aldea [...] ella es Galicia entera, la verdadera, la única, aldea nuestra».

Vicente Risco és un dels creadors de la prosa narrativa gallega: *A Coutada* (1926), *O porco de pé* (1928). Conrea també l'assaig i el teatre. Però la seva obra cabdal pertany al terreny de l'antropologia cultural, els seus estudis sobre Galícia es troben a *Etnografía: cultura espiritual* i a la *História da Galiza* (1962).

Amb la victòria del Front Popular, Risco renuncia al seu projecte nacional, del tot incompatible amb els nous aires que s'imposaven. S'adona que cal retirar-se, ser prudent, tot i que ell mai no havia pretès un estat propi independent. Es reclou a casa, torna a escriure en castellà, manté viu i irrenunciable el seu sentiment galleguista, s'adapta a les noves situacions.


En els últims anys, ha aparegut una llibreta manuscrita de Vicente Risco titulada *Doutrina e ritual da moi noble orde galega do Sancto Graal*, escrita als voltants de 1920 en format de catecisme. El contingut evidencia una afinitat amb les organitzacions rosacreu. El personatge principal és Parsifal, l'home nou, qui representa les noves generacions. L'heroi immaculat wagnerià avança per aconseguir el seu destí, guiat per la llum de l'estelada de l'Apòstol, la Via Làctia. La llibreta és un document rar i curiós, que la Xunta ha tingut l'encert de publicar. Potser aquestes poques pàgines escrites amb la lletra pulcra de Risco són tan sols fruit d'un esbargiment intel·lectual, però, tot i així, no deixen indiferent el lector.

Per concloure: Vicente Risco va combatre l'Occident racionalista i relativista amb tots els seus recursos; va buscar, en l'espiritualitat tradicional d'Orient, una guia per a redescobrir i valorar el llegat dels propis ancestres. Va somiar una «Galiza» autèntica, per fer-ne una muralla enfront d'un progressisme i un liberalisme econòmic que jutjava nefastos. El nostre autor pertanyia a una Europa que persistia bevent d'un idealisme robust que pretenia trobar solucions als seus reptes.




Vindas
 32 - Que son fin a conversión de Klinday?
 - Klinday é un casto iniciante que coñece a doutrina e poder do Vliques. A súa conversión significa que todos os actos do seu reino de honra poden ser satisfactorios na súa terra, nos domínios do Graal.
 33 - Que significa a Estrela do Monte do Graal?
 - O instrumento do Sobral con tradición, de lixeira, cos leuchianos.


FIN DA DOCTRINA



TIRMITER




HOC




PROFITEMUR

MISTERIUM

NOTA: A orde do Castelo de Portugal é a continuación da Orde do Templo da que pasou os séculos, nos casos estables, fundamentalmente iniciada o Señor Rei Don Diniz, cóncomitantemente que foron transmitidos de xeración en xeración na Casa Real Portuguesa, principalmente nos Reis da Casa d'Aviz.





COUSAS TRANSITORIAS

A Orde poderá ser fundada por 12 Cabaleiros - Poderá, dillos ser no monte Gebrois. Neste caso o Cerimonial pode ser:


- Xuramento de todos eles.
- Protección de estes.
- Leitura e firma das Constitucións.
- Algoce Anónimo.
- Misterios do Graal.

Só se començará cunha Orde se tiver 12 homes polo menos un que fose Cabaleiro Encarado d'unha das táis Ordes:

- Donhaça
- Monte do Graal
- Castelo de Portugal
- Santo Sepulcro
- San Xosé de Xersaleim

Ata ter a Estrela do Graal para començar a Orde, e a Orde, se pendera por si mesma por esta cerimonia.

LAVS DE O



Vicente RISCO, *Doutrina e ritual da moi noble orde galega do Sancto Graal*, Ourense, Xunta de Galicia, 1998. Ed. facsimil, fulls 12 i 20



Caricatura de Vicente Risco, per Prieto Nespereira. Fons de la Fundación Vicente Risco

Per a més informació:

Carlos CASARES, *Vicente Risco*, Vigo, Galaxia, 1981.

Juan RIBERA LLOPIS, Olivia RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, «Relacións entre Vicente Risco e Joan Maragall», dins *Congreso Vicente Risco. Actas*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1995, p. 331-351.

Vicente RISCO, *Teoría do Nacionalismo Galego*, Ourense, Impr. de La Región, 1920.

Joaquim VENTURA, *O nacionalismo Kármico de Vicente Risco*, Santiago de Compostela, Laivento, 2000.

APÈNDIX

NORMES DE PRESENTACIÓ D'ORIGINALS

Requisits generals

- Els textos de la revista seran escrits en llengua catalana. S'acceptaran també articles 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 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 fixat.
- **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)

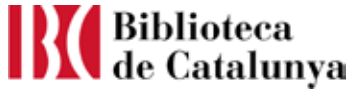
ID.

Ibid.

op. cit.

ed. cit.

BASES DEL 2N PREMI HAIDÉ



La revista [Haidé. Estudis maragallians. Butlletí de l'Arxiu Joan Maragall](#) de la Biblioteca de Catalunya convoca, amb el patrocini de la Institutió de les Lletres Catalanes, el segon «Premi Haidé», que té com a objectiu distingir el millor treball de grau sobre l'obra i la figura de Joan Maragall i/o la producció literària i artística del seu període.

Bases

1. Poden concursar-hi tots els estudiants de grau que hagin acabat la carrera durant els anys 2014 o 2015 amb un treball final sobre la producció literària i/o artística catalana a cavall entre el segle XIX i el XX i, especialment, sobre l'obra i la figura de Joan Maragall. No seran admesos treballs de màsters o d'altres tipus d'estudis.
2. Els originals han de ser escrits en llengua catalana.
3. A la primera pàgina del treball, hauran de constar les dades següents: títol, nom i cognom de l'autor/a, adreça de residència, número de telèfon i adreça electrònica, nom i cognom del tutor/a acadèmic/a, universitat, departament, data i nota de l'avaluació. No s'acceptaran originals presentats amb pseudònim.
4. Els treballs han de ser enviats per correu ordinari, o lliurats a mà, en un exemplar imprès i enquadernat amb espiral, a l'Arxiu Joan Maragall (C. Alfons XII, 79, 08006, Barcelona) abans del dia 30 de setembre de 2015. És indispensable enviar-ne també una còpia electrònica, en format pdf, a l'adreça haide@bnc.cat
5. Les dimensions dels originals poden variar entre 25 i 70 pàgines aproximadament.
6. El jurat serà format per tres membres, dels quals dos seran escollits pel Consell de Redacció de la revista i un tercer per la Institutió de les Lletres Catalanes.
7. La decisió del jurat serà inapel·lable i el premi podrà ser declarat desert. El resultat serà comunicat a tots els participants, a través d'un missatge electrònic, abans del dia 31 d'octubre.
8. El premi consisteix en la publicació d'una part del treball com a apèndix de la revista Haidé, i en una remuneració econòmica de 300 €.
9. L'acte de lliurament tindrà lloc a l'[Arxiu Joan Maragall](#) abans de final d'any, en una cerimònia oberta al públic.

EL CONSELL DE REDACCIÓ

El número 3 de la revista *Haidé. Estudis maragallians*
s'ha publicat el dia 17 de desembre de 2014.