



LA TEORIA POETICA DE JOAN MARAGALL A TRAVES DE
LES SEVES COL·LABORACIONS AL "DIARIO DE BARCELONA"



Va. B.
Marco

TREBALL DE TESINA DIRIGIT PEL DR. JOAQUIM MARCO
DEPARTAMENT DE LITERATURA CASTELLANA
FACULTAT DE FILOGIA. UNIVERSITAT DE BARCELONA

LJUIS QUINTANA I TRIAS
BARCELONA, SETEMBRE 1980

Sobresaliente



1.- MARAGALL PERIODISTA

1.1.- El Diario de Barcelona

1.2.- Dades biogràfiques

1.3.- Relacions Maragall-Diario de Barcelona

2.- PRODUCCIO CRITICA LITERARIA

2.1.- Articles comentats

2.2.- La llengua de Maragall

2.3.- Funció de la crítica

2.3.1.- L'emissor: el periodista com a poeta i orador

2.3.2.- El canal: la premsa

2.3.4.- El receptor: el públic

3.- LA POESIA SEGONS MARAGALL

3.1.- Panorama poètic de l'època

3.1.1.- Delimitació cronològica

3.1.2.- Principals característiques

3.2.- La crítica de Maragall

3.2.1.- Un aspecte particular: la poesia popular

3.3.- Els poetes segons Maragall

3.3.1.- Els autors catalans

3.3.2.- Els autors catalans en castellà

3.3.3.- Els autors en castellà

3.3.4.- Els autors estrangers

3.4.- Estudis crítics sobre la teoria poètica de Maragall

3.4.0.- Panorama bibliogràfic

3.4.1.- La poètica de Maragall segons els crítics

4.- EL TEATRE SEGONS MARAGALL

4.1.- La crítica de Maragall

4.2.- Els autors catalans

4.3.- Els autors estrangers

5.- LA NARRATIVA SEGONS MARAGALL

5.1.- La crítica de Maragall

5.2.- Els autors catalans

5.3.- Els autors en castellà

5.4.- Els autors estrangers

5.5.- Un aspecte particular: els assagistes estrangers

5.5.1.- Nietzsche

5.5.2.- Carlyle

5.5.3.- Emerson

5.5.4.- Ruskin

5.5.5.- Altres escriptors

6.- MARAGALL I EL MODERNISME

6.1.- Elements per una definició del Modernisme

6.1.1.- Un aspecte particular: la reivindicació de l'idioma

6.2.- El Modernisme dins la seva època

6.3.- Elements negatius en el Modernisme

7.- CONCLUSIONS

BIBLIOGRAFIA

INTRODUCCIO

Amb aquest estudi em proposo formular, a partir d'una lectura sistemàtica de tots els articles que va publicar Joan Maragall al Diario de Barcelona, una teoria poètica. He escollit aquests articles perquè crec que constitueixen un pensament força unitari, donada la regularitat de producció i de públic. A més, en estar escrits en castellà, constitueixen probablement un dels aspectes més coneguts arreu d'Espanya no només de l'obra maragalliana, sino també del moment cultural català. Les correlacions entre la cultura castellana i la catalana resulten, sorprenentment, un tema poc desenvolupat; aquest treball no pot pretendre dedicar-s'hi però crec que pot donar-ne algunes orientacions. Un altre estudi que podríem iniciar és el de les coincidències entre els pressupostos crítics de Maragall i els dels seus contemporanis arreu d'Espanya. Al final d'aquest treball he intentat demostrar com hi ha més d'un punt de coincidència entre el crític català i, per exemple, Clarín o altres crítics de la Restauració. És interessant també veure l'exacta sensibilitat que mostra Maragall en jutjar els seus contemporanis: del balanç que fa a la literatura castellana, en destaca els autors "noventayochistas" que tots coneixem i relega a un lloc secundari d'altres avui completament oblidats. El mateix es podria dir amb el que Carner anomena els autors amb estils "Victorbalaguerívolos" que Maragall col·loca en el lloc adequat.

Ara, abans que tots aquests estudis, en ve un,

crec jo, primordial, i és averiguar quins són exactament aquells pressupostos poètics de què parlavem: què creu el crític que cal exigir al poeta, narrador o dramaturg; què hi ha de censurable, en cada cas; en què s'ha excedit; quins valors ressalten. D'una manera inductiva podem arribar a establir una sèrie de factors positius i negatius per fer acceptable una obra i, cosa que és més important, una llista dels elements que, al parer del crític, motiven el fenomen literari.

Es per això que no he elaborat una poètica a partir dels Elogis, per exemple, sino que he preferit partir de la pràctica, del text maragallià pròpiament crític. Podria, evidentment, haver consultat altres textos, publicats en altres revistes, tant catalanes ("L'Avenç"...) com castellanes ("La Lectura"...). No ho he fet, refiant-me, com deia al començament de la unitat que suposa un mateix mitjà, i per tant un mateix públic, i alhora d'una regularitat de prop de trenta anys, amb dues interrupcions importants, 'cal dir-ho.

Naragall no només parla de literatura en els seus articles; les disquisicions, que són bàsiques en el seu discurs, el porten a tractar temes més generals, com pot ser l'art. Es per això que algun cop esmento una 'teoria estètica', però en tot cas intento restringir el camp d'estudi a la literatura i no parlar de fenòmens artístics. Tampoc no parlo de política o de sociologia o de dret. Els articles sobre Carlyle, per exemple, queden així reduïts en el meu estudi en una mera exposició d'aquells postulats seus que més influeixen, al meu

parer, en la teoria pròpiament poètica. Aquesta contínua delimitació crec que em permet cenyir-me a un tema concret, tot i que malauradament hagi de sobreentendre'n tants d'altres.

Circumscribit doncs al camp de la literatura, no em podia limitar tanmateix a la poesia. Quan parlo de teoria poètica en refereixo a allò que la Gran Enciclopèdia Catalana defineix d'una manera un xic enrevessada com "sistema teòric especulatiu referent a la natura i realització de la poesia, entesa com a funció creadora operant en tot missatge verbal i literari, sigui versificat o no." És evident però que la quantitat d'articles que Maragall dedica als poetes és superior a la que dedica als narradors o als dramaturgs.

A l'hora de llegir aquests articles, però sobretot d'estudiar-los i d'exposar-los calia seguir un ordre: crec que el cronològic, que és el que he escollit, resulta menys arbitrari que el temàtic, que és el que usen els editors de les Obres Completes (Selecta, 1961). Un cop seleccionats els articles que d'una manera o altra es refereixen al fenomen literari, els estableixo en quatre apartats, tot mantenint dins cada un d'ells, l'ordre cronològic.

Els autors han estat classificats en quatre grups: autors catalans que escriuen en català, autors catalans que escriuen en castellà, autors castellans (o caldria dir, autors espanyols que escriuen en castellà) i autors estrangers. La distinció entre el segon i el tercer és deguda a la pròpia teoria de Maragall: tanmateix no crec que ell mateix dubtés mai

en considerar els segons com 'catalans' i tots plegats com 'espanyols'.

Els autors estan estudiats en tres apartats: poesia (3), teatre (4) i narració (5). Dins d'aquest darrer hi ha també inclosos els assagistes. Puix que Maragall solia estudiar varis autors en el mateix article, pot ser que aquest es repeteixi en diversos apartats. Donat el caire generalitzador que molt sovint pren el seu text, n'he extret les disquisicions que fa sobre el fonòmen literari, quan això ha estat possible (com per exemple amb la poesia (3.2.) i el teatre (4.1.)). Al final de cada apartat he intentat una conclusió més o menys sistematitzada del que Maragall exigeix de cada gènere literari. Aquestes conclusions les he contrastades amb les obtingudes pels seus crítics (3.4.), tot aplicant el mateix esquema, per veure fins a quin punt el meu treball corrobora o dissenteix del que ells han dit.

Com que els poetes predominen de molt sobre els narradors i els dramaturgs, he explicat breument l'època en que la majoria d'ells es situen: el Modernisme (3.1.). Són generalitats que, a grans trets, es poden també aplicar als autors que no eren poetes. D'altra banda he intentat veure el que Maragall diu sobre el mateix Modernisme i comparar-ho amb el que en diu en els estudiosos (6).

El treball està precedit d'una explicació sobre l'estada de Maragall al Diario de Barcelona. Aquí, més que investigar, el que he intentat fer és sistematitzar les dades qu

estaven disperses en varis estudis monogràfics molt irregulars sobre el Diario i el que els biògrafs de Maragall expliquen. És aquest un aspecte que ha estat poc estudiat i que, crec, és molt simptomàtic d'un moment en que la premsa va adquirint una gran importància ideològica i en que l'intel·lectual té un paper ambigu i tens i, alhora, rellevant (capítol 1). Clou el treball un capítol (c.7) on exposo les conclusions a les que he arribat: és possible sistematitzar aquella teoria, es pot resumir en una sèrie de punts i com és conseqüent amb la seva època aquell que Carner considerà "generós conseller de la ciutadania, indispensable encoratjador de tota alta empresa, administrador de somnis col·lectius, ètic redreçador de senys i de voluntats."

Nota.- Les Obres Completes de l'Editorial Selecta són abreujades com OCl pel primer volum, i OClI pel segon. Cada article és citat per la pàgina inicial, o les pàgines inicials, si es tracta d'articles que publicà seguits.

També he consultat Artículos (1893-1903) Imp.Giró Barcelona, 1904.

Les anotacions entre doble parèntesi són totes meves.

1.- MARAGALL PERIODISTA

1.1- El Diario de Barcelona (1)

Quan Maragall entra a treballar al Diario de Barcelona, l'any 1890, manquen dos anys per que es celebri el centenari de la seva fundació. En efecte, el Diario havia estat fundat l'any 1792 per Pedro Pablo Husson de Lapezarán, súbdit d'origen italià que havia ja dirigit un diari a Madrid, i que havia aconseguit el privilegi i el monopoli de l'explotació de l'única publicació diària a Barcelona. Durant la invasió francesa al 1808, el Diario fou pràcticament ocupat per l'exèrcit invasor. Valent-se d'això, un altre impressor de diaris, Antoni Brusi i Mirabent, aconsegueix, el 28 d'Octubre de 1809, que li sigui atorgat el privilegi de publicació per la Junta de Reconstrucció Provincial, tot desposseint-ne a Husson per 'afrancesat'. Poc després de l'alliberament de Barcelona, en Brusi posa en pràctica la llicència, el 6 de Juny de 1814, però mor uns pocs anys més tard, el 1821, El seu gendre, Pau Soler, hereta el càrrec de director, mentre que la propietat segueix en mans de la família. Pau Soler no aconsegueix aixecar el diari de la progressiva decadència en que ha caigut d'ença que ha perdut el monopoli i ha aparegut la competència. La família avisa el net d'en Brusi, Antoni Brusi i Ferrer, que es troba viatjant per Europa. L'entrada d'aquest, home de món i cultivat, permet de revifar l'empresa i el diari esdevé l'òrgan del partit moderat, gràcies a una discreta i progressiva politització, i el defensor dels interessos catalans, tot mantenint-se ferventment monàrquic.

El Diario admet la col·laboració dels prohoms de la Renaixença: A. de Bofarull, Rubio y Ors, Pau Piferrer, Milà y Fontanals. En Brusi es sap rodejar d'un equip eficient: Pau Piferrer li ha estat presentat per en Cortada (director literari) i en Semir li presenta en Mañé y Flaquer, que comença l'any 1847 com a crític literari; en Coll y Vehí fa de traductor.

En Brusi defineix el seu ideari així: "éste ((el Diario)) nunca puede abandonar la bandera del orden, libertad y religión del cual hemos llegado a ser portaestandartes y que constituye la base del partido liberal católico de Europa." (1bis.) Poc a poc anirà delegant el seu poder a Mañé, el qual hereta el càrrec de director el 1865, tot deixant-ne la propietat a en Brusi.

"En la història del moviment catalanista s'ha fet més cas de La Renaixença i del Diari Català que del Diario de Barcelona perquè aquells representen una línia diríem més pura. Però qui s'atingui al nombre de lectors de Mañé y Flaquer i al ressó dels seus èxits a totes les llars barcelonines podrà fer una valoració exacta de la influència del pensament del director del Diario."(2). De fet un dels problemes amb que s'enfronta Mañé tot just entrar com a director és la indecisió política en que es troba el diari davant la revolució del 68. "Su ((del diari)) regionalismo moderado no logró convencer a todos los burgueses y además, el Brusi no sabía como responder a la llamada multitudinaria de las masas."(3) Mañé ho intenta amb una sèrie de mides no només polítiques sino també

tècniques: tot just entrar "una de les seves grans preocupacions fou donar als lectors una visió àmplia i intel·ligent dels esdeveniments europeus mitjançant un bon equip de responsables." (4) El nou director serà un dels protagonistes del que Mainer defineix com "el nuevo periodismo", fenòmen que es dona contemporàniament a tota Espanya i que és degut a una sèrie de causes: els avenços tècnics en la confecció, l'augment de la capacitat informativa i la creixent demanda d'orientació política per part del públic. (5) Es en aquest sentit que la frase inicial de Vicens i Vives adquireix el seu significat: Mañé és un home poderós.

Maragall passa doncs a ser secretari de qui porta ja vint-i-cinc anys com a director i que encara hi romandrà per onze anys més; d'un home molt conegut en els medis periodístics i polítics de Barcelona, amb una ideologia que es defineix per dues coordenades: el conservadorisme ("el mentor del conservadorisme local" (6)) i el regionalisme (7). A la llarga, aconsegueix fer del Diario "l'òrgan tradicional de la gran burgesia local barcelonina, catòlica, moderada, temorenca i espantadissa." (8)

1.2.- Dades biogràfiques

Maragall entra a treballar com a secretari de Mañé, l'any 1890, i publica al Diario notes crítiques de concerts fins el 1892, en que comença a comentar l'actualitat política i literària, firmant les seves cròniques, privilegi no gens fàcil d'assolir: a l'època "sols la plana major dels redactors pu-

blicava firmat un article cada setmana"(9). El 1901 mor Mañé i l'any següent Maragall comença a tenir problemes amb la direcció del periòdic. La patria nueva (article publicat l'11-IX-1902) li val un procés i es tem un empresonament que no s'arriba a produir. Una altre article, San Jorge, patrón de Cataluña (23-IV-1903) l'enemista definitivament amb la direcció i deixa de publicar. Dos anys més tard, Maragall comenta a Pérez-Jorba que va deixar el diari "per discomformitat amb els criteris dels llavors directors." (carta del 22-IV-1905) (10)

A l'any 1905 hi ha un canvi a la direcció. Segons Maragall explica en una carta a J.Conangla i Fontanilles "havent-se'n casat la publilla, renyiren amb l'oncle que regentava el periòdic i se'n sortí del tot, nomenant ella director (11) a l'Oliver." Miquel dels Sants Oliver serà doncs el successor de Baró i cridarà en Maragall. Però no resisteix gaire: Oliver marxa i amb ell l'equip que formaven, amb d'altres, Bonaventura Bassegoda, B.Amengual i Maragall. Aquest, després de la seva segona sortida, afirma que "greus coses haurien de succeir dintre el Diario, grans canvis radicals i definitius i sòlids perquè a mi m'estigués bé el tornar-hi a escriure." (carta a E.de Fuentes, 1906) (12)

De fet aquests canvis succeeixen el 1911 tot i que no semblen tan radicals com Maragall exigia cinc anys abans; en aquesta època l'autor rep l'arribada de tres personatges els quals, "amb algú més (procedència Círcol Conservador)" li anuncien que han invertit diners al Diario a condició que "els marquesos ((de Casa Brusi)) es quedessen a casa i ells hi po-

sessen un nou director (en Soler i Casajoana, maurista) apartant-ne a en Baró." (carta a E.de Fuentes, 20'VI-1911)(13) En carta a Pijoan, Maragall especifica que els tres personatges eren Josep Monegal, Arquer i Peira, i que el diari seguirà la línia de Maura i de Cambó (17-V-1911) (14). Maragall és consegüentment sol·licitat un altre cop i ell renova el compromís i hi escriu fins a pocs dies abans de la seva mort, el 20 de Desembre de 1911. Davant E.de Fuentes es justifica així: "hi tinc una retirada com a casa pairal del meu publicisme i no m'he sabut negar." (15)

1.3.- Relacions Maragall-Diario de Barcelona

"Les relacions de Maragall amb el "Brusi" ((reflecteixen)) les contradiccions i la confusió a que fou sotmés el poeta per la societat del seu temps." diu Pla (16). En efecte, la trajectoria de l'autor no és fàcil. De fet això és normal, donat l'enfrentament d'ideologies i ell s'ho espera de bon principi: en carta a Roura (22-X-1890)(17) explica els seus dubtes a ingressar al diari, a causa, diu, de "la falta d'afinitat entre les meves idees i les del Diario", tot i que finalment es decideix a entrar-hi perquè "idees, allò que se'n diu idees jo no en tenia gaires i lo mateix Diario no es podria assegurar que en tingués masses." La ironia de Maragall amaga un error d'apreciació que li costarà bastants maldecaps.

¿Per què ho escull? El 1890, ell ja té trenta anys: deu anys abans havia rebutjat l'oferta de treballar a la fàbrica del seu pare i havia decidit de dedicar-se a les lletres; du-

rant aquest període s'ha cultivat, ha après idiomes (francès, alemany (17 bis)), música, i, com que ha acabat la carrera d'advocat, fa de passant en un despatx. Però no ha publicat cap llibre, i tot i que després critiqui en molts dels seus articles, la pressa per publicar de molts joves, l'alternativa que ha prè davant la seva família no sembla gaire consistent. La possibilitat de treballar en un diari, encara que sigui d'ideologia diferent, és temptadora. Més difícil és saber per què el contracta Mañé y Flaquer: segons Pijoan "((en Maragall)) contava que en Mañé el va provar el primer dia fent-li escriure una carta i es va quedar parat de lo meravellosament que se n'havia sortit en Maragall..."(18).

De bon principi "les passions intel·lectuals de Maragall (...) no s'adeien gens amb els motlles encarcerats del Brusi."(19) Però, tot i que les diferències ideològiques entre director i secretari haurien d'haver creat dificultats, el cert sembla ser que, i en això els biògrafs es posen d'acord, Maragall va quedar fortament impressionat per Mañé i que aquest, al començament, guià quasibé tots els passos del seu secretari: segons Miquel S. Oliver fins i tot proposava els temes a tractar, "el asunto que con frecuencia le indica don Juan Mañé"; i aquell no sembla oposar-se, sobretot en "sus artículos de principiante, cuando obedece todavía las indicaciones del director."(20).

El cert és que, si va haver-hi tensions, aquestes no van sortir mai a la superfície en vida de Mañé i només a la seva mort començaren els vertaders problemes. S'ha parlat

de censura (21), però només en tenim una prova clara: Mañé va exigir que un article sobre Nietzsche passés la censura eclesiàstica. "Ya he fet l'article de Nietzsche, diu en una carta a Soler i Miquel del 1-VI-1893, ya està imprès de probes pro are me'l faran passar pel cedàs de la censura eclesiàstica. Això a la llarga em cansa ¡que tantes camàndules!"(22) Aquest "a la llarga" fa suposar que havia hagut cassos anteriors, però el fet és que Maragall s'hi resignà. L'article no va ser acceptat i Maragall el va haver de publicar traduït al català i amb el pseudònim "Pamphilos" a L'Avenç -tot i que en les OCII de Selecta consti en castellà amb la data II-1893-, com ha demostrat Valentí i Fiol (23). J.Pla, en canvi, nega aquesta possible censura: segons ell, al Diario, "Maragall hi disposà d'una llibertat magnífica: en sembla que((això)) no té el més lleu dubte."(24)

Els biògrafs de Maragall expliquen diverses anècdotes sobre l'estat d'esperit en que escrivia aquests articles: segons el mateix Pla, quan l'acabava "feia una cara fatigada i trasmudada."(25) Pijoan explica com "baixava amb els ulls extraviats, la cara esbarrellada i més vermellor a les galtes del que convenia."(26)

Malgrat les tensions, segueix endavant i adquireix un cert renom. Tot i que segons alguns autors la publicació del seu primer llibre Poesies (1890) és el que decideix Mañé a deixar-lo firmar els articles més regularment (27), a la llarga resulta més coneguda la seva obra de periodista que la de poeta: "la seva tasca d'articulista al Diario de Barcelona

(...) l'havia situat en una posició destacadíssima dins la societat."(28)

El 1901 mor Mañé i cal elegir un nou director: molts s'imaginen que serà Maragall, com per exemple Cortada , que ja el 1893 proposa la seva candidatura en un article a L'Avenç. (29). En un homenatge fet el mateix any de la mort de Mañé, pronuncien discursos en Rafael Manaz, en Soler i Casajoana (director en funcions), en Miquel S.Oliver (que serà nomenat director el 1905) i en Maragall (30). Es doncs un nom que "sona" com a possible substitut. Però, com diu Serrahima, "les idees que manifestava als seus articles li feien perdre punts davant dels nous propietaris."(31) I és que al 1891 hi havia hagut un canvi de propietat: l'havia heretada Maria Josepa Brusi, però durant la seva minoria d'edat n'era propietari el seu oncle Josep-Antoni Brusi i Mataró. (Veurem més tard com l'arribada a la propietat de la neboda reporta uns canvis tan sols superficials en el tarannà de l'empresa.) Les intrigues dels amos fan director en Teodor Baró, mediocre autor d'obres teatrals, que "no tuvo la iniciativa ni los arrestos suficientes para encabezar como Mañé los movimientos culturales, espirituales y políticos de su tiempo en Cataluña."(32) La direcció de Baró resultarà un desastre: la tirada baixarà dels 9000 exemplars de 1895 als 7000 de 1905 (33).

Els enfrontaments a partir d'això seran continus fins la sortida de Maragall el 1903. De resultes d'aquesta sortida, uns quants amics li dediquen un llibre on s'edita un recull dels seus articles més significatius: Artículos (1893-

1903) surt l'any 1904, amb una "Endressa" sense firma. En ella es presenta Maragall com "un poeta que tingué l'humilitat d'eixir del castell" i de davallar a una "clotada ((on)) hi viven els vells al abrigh de les tramontanes." L'arribada del poeta ho destarota tot. Fins i tot gosa parlar de "Sant Jordi mator (...). Car, abans d'anarsen de la vall, havia volgut obrir la finestra de bat a bat..." (34) L'anònim autor sembla insinuar una certa premeditació en Maragall. ¿Preveien potser ambdós una possible expulsió? (35) Es difícil saber-ho. R. Miquel i Planas dedica al llibre una article a Joventut, tot donant-ne les escasses dades bibliogràfiques: "1 vol. en 4^t de 300 pag. imprés per Giró." (36) El fet que no ens quedi constància que Maragall li ho comentés (com a mínim en alguna carta) ens fa suposar que el mateix Soler és un dels autors de la recopilació, i que per tant l'autor no considerava necessari agrair-li-ho per escrit. Podríem afegir els possibles noms d'altres co-autors: l'amentat Miquel S. Oliver; E. de Fuentes, que sembla seguir molt de prop el cas, per la correspondència; Pijoan, amic íntim...

Després de l'article del 23 d'abril, Maragall segueix escrivint a diverses revistes: Torrent i Tasis destaquen el fet que, durant aquest lapse de temps, l'autor rebutgés col·laboracions fixes en d'altres diaris (37). Els següents retorns a la redacció, en canvi, no reportaren tants problemes.

Al 1905 hi havia un cert esperit d'equip entre redacció i direcció; els problemes en tot cas deurién surgir entre redacció i administració i Maragall no en deuria ser el principal protagonista. Ell mateix comenta com Oliver abandonà

"cansat de tantes intrusions i intervencions de la direcció," (carta a E.de Fuentes 12-VII-1906)(38) En carta a Lluís Lluís explica que Oliver anava en total desacord amb Elias de Rogent, marit de la propietària Maria Josepa Brusi. D'altra banda, Baró, el director destituït -per les causes ja esmentades- tot i que, com especifica agudament Maragall, quedés "pospuesto a Oliver en jerarquía", després de la seva distitució "no cejó en su odio al catalanismo (...) ni en su empeño en hacer del Diario el instrumento aquí de Moret que es gran amigo suyo." (18-VI-1906)(39). Ara bé, Moret era el que havia fet votar, el 20-III-1906, la llei de Jurisdiccions, que diversificava la Jurisdicció militar de la civil i que havia provocat la reacció que menà a la constitució de la Solidaritat Catalana "contra la agresión simbolizada en la Ley de Jurisdicciones."(40) Això deuria provocar fortes discussions al sí del Diario, que finalitzaren amb la negativa de l'administració a adherir-se al moviment, cosa que segons algun autor, provocà la dimissió d'Oliver: Molist, per exemple, opina que la manca d'adhesió ocasionà al diari "el ser víctima de una fuerte campaña en contra, que llegó a poner en grave aprieto al Diario, sobre todo por la dimisión de Miquel S.Oliver, disconforme con la política de (...) Elías de Molins."(41) De tot això va derivar el que Maragall preveu en la mateixa carta: l'adveniment d'"un Eliasdemolinismo complicado con Baró que podría ser fatal. (...) ¡Pobre Diario!" I efectivament arreu es desfermà una forta campanya. Maragall aconseguí impedir que E.de Fuentes publicés un article sobre el tema a Joventut però no va poder pa-

rar els peus a La Veu de Catalunya i se'n queixà al mateix Fuentes, "no sols pel mal que fa al Diario sino també perquè em sembla una cosa, què li diré? poc noble." (carta de 1906) (42). De fet, 1906 és una data bàsica pels noucentistes: ¿hi veia ell en tot això un cert intent d'autopromoció?

En 1911 Maragall és un personatge important i ningú no gosaria censurar-li res: segons alguns crítics això explicaria que en els articles de la darrera època "no trobem rastre d'inhibició per part de l'escriptor, gens de reticència en exposar el propi parer." (43) Certs autors veuen en la seva tornada un plantejament polític: no sols hi ha l'afecte o els canvis de personal (i de relacions de poder) sino que potser "hi veia una tribuna neutral enfront dels sectors catalanistes contraposats." (44) D'altres expliquen aquest retorn com a conseqüència de la seva ideologia: per a Fuster, "aquell pòsit anarcòide es va disoldre en criteris cada vegada més 'assenyats' i 'ortodoxos'" (45); per a Marfany, l'autor "s'integra en el corrent ideològic conservador i tradicional de la burgesia catalana." (46) Benet, en canvi, parla d'un silenci voluntari: vist el fracàs de la Lliga i les conseqüències de la divisió catalanista a les eleccions de maig del 1910, "Maragall entenia que era temps de silenci." I afageix que el darrer article pròpiament polític havia estat al novembre de 1909, perquè els del Diario "tenen un valor distint." (47) Ara bé, totes aquestes raons no expliquen la forta reacció que els seus articles segueixen provocant entre el públic, com veurem amb Vuelta al caos (cf. 2.4.1.). Aquesta reacció el fa arribar fins

i tot a haver-se de justificar davant dels seus amics; arran de El rapto de la Gioconda, que comentarem més tard (3.2.), rep una suposem que sorpresa carta de Rahola i ell es disculpa així: "Només li diré - Vosté ja ho haurà observat- que els meus articles d'aquests últims temps tenen molt poc de raonats, no tracten de convèncer, són lírics; no representen més que una vaga i general posició d'esperit..."(carta del 19-X-1911)

(48)

2.- PRODUCCIÓ CRÍTICA LITERÀRIA

Exposaré aquí la llista dels articles que he comentat de entre els que Maragall va publicar al Diario i intentaré després fer un breu estudi sobre la llengua i l'estil emprats.

2.1.- Articles comentats

- 1892 22 i 29-X El Paraguay
 10-XII Un enemigo del pueblo
- 1893 22-II Las representaciones de Mme. Judich en Cuaresma
 26-II La nueva generación (&)
 4 i 11-III La vida regional
 22-IV Alrededor de un drama (&)
 29-IV La reforma electoral en Bélgica
 18-VI La democracia
 12-IX La "Festa Modernista"
 20-XII Progreso y Miseria
- 1894 3 i 7-I Progreso y Miseria (cont.)
 13-II Los anarquistas y la prensa
 12-IX En las alturas
 3-XI Crispi el dictador (&)
- 1895 23-I i 1-II El derecho nuevo
 24-III Militares y paisanos
 10 i 17-XII Contra el socialismo
- 1896 14-I St. Francesc y Flors de Calvari
 29-I Anant pel Món
 12-VI Un poeta leridano

- 10-VII Obras de Doña Concepción Arenal
- 20-VII Libertad, Igualdad, Fraternidad
- 28-VIII Un libro de sociología
- 1897 4-VIII Filología catalana
- 18-XII La energía nacional
- 1898 26-I Un folletín de Max Nordau
- 5-II Los males de la prensa
- 12-II Un libro nuevo
- 18-III José Soler y Miquel (&)
- 11-X La Neurastenia
- 25-IX El delito inmanente (&)
- 1899 8-III Vicente Cuyás y La Fatucchiera
- 18-III Hamlet (&)
- 14-VI Santa Eularia
- 21-VI "Estudis" de Enric de Fuentes
- 28-VI Tres libros nuevos
- 29-VII Lecturas veraniegas
- 7-VIII Alma contemporánea
- 16-VIII Goethe (&)
- 27-IX Los "Segadors"
- 8-XI Tristeza literaria
- 23-XI Una mala inteligencia (&)
- 6-XII Wagner fuera de Alemania (&)
- 1900 4-I "Poesies" de Casas y Amigó y "Sepulcres Blancs" de Brossa
- 8-II Ruskin

- 22-II La libertad y la decencia
- 15-III Problemas del día
- 17-III "Poemes de Mar" de Apel·les Mestres
- 23-III Poesías de don Mariano Aguiló
- 20-IV La obra de Santiago Rusiñol
- 25-IV La poetización de la fuerza
- 5-V Bibliografía regionalista
- 26 i 28-V Notas bibliográficas
- 31-VII Alma Castellana
- 16-VIII Un poeta nacional
- 19-IX Federico Nietzsche (&)
- 29-IX Lecturas piadosas
- 22-XI Un buen estímulo
- 1901 24-I Víctor Balaguer
- 31-I Poesía catalana
- 7-II La última lamentación de Núñez de Arce
- 14-II Thomas Carlyle y la democracia
- 21-II Campoamor
- 28-II La joven escuela castellana
- 7-III Amor y letras
- 13-III Arte y patria (&)
- 3-IV Novalis
- 24-X Prosa catalana
- 7-XI Poesía de noviembre (&)
- 14-XI Enfasis literario (&)
- 21-XI Verso y prosa
- 28-XI Un acontecimiento literario
- 5-XII Traducciones

- 12-XII El ismo (&)
- 19-XII Un premio al idealismo
- 26-XII Canción de Navidad (&)
- 1902 9-I El nacionalismo de "Los Pirineos"
- 2-I Economía psicológica
- 16-I Prosa y verso (&)
- 23-I Un libro de historia
- 6-II El fakir
- 13-II Poesías de Ignacio Iglesias
- 20-III Dos libros prácticos
- 3-IV De la pureza en poesía (&)
- 8-V A propósito de un poema
- 15-V Flors de Maria
- 5-VI Por el alma de Cataluña (&)
- 18-VI Jacinto Verdaguer (&)
- 26-VI Un libro
- 3-VII Amor y Pedagogía
- 28-VIII Gufa de las montañas
- 18-IX Las lenguas francas (&)
- 9-X Libros nuevos
- 13-XI Un libro fuerte e incompleto
- 20-XI Un libro piadoso
- 27-XI El preámbulo
- 4-XII "Jochs Florals" de 1902
- 11-XII Amadeo Pagés de Puig
- 18-XII Poesías de D.R. Perés

- 1903 1-I Sobre Novelas
 8-I El libro ideal (&)
 25-I Un libro estimulante
 19-II Poesía de otro tiempo
 26-II Poesía viva
 12-III Artículo sentimental (&)
 26-III i 2-IV Ruskin en catalán
- 1905 1-VIII Agosto
 8-VIII Examen de conciencia
 17-X Fruta de invierno
 24-X José Pijoan y su "Cançonet"
 12-IX La sardana y el género chico
 31-X Sensaciones de Otoño
 14-XI Dulce ley
 12-XII La obra y el título
- 1906 13-II La bella Victoria,
 24-IV Galería de catalanas hermosas
 7-V La Marsellesa
- 1911 13-VII Preparad los caminos
 31-VII El rapto de la Gioconda
 5-X Catalunya i avant
 19-X Réplica
 26-X Otro rapto

Els articles marcats amb un senyal (&) són els que també apareixen a l'antologia que li van publicar els seus amics:

Només abarquen doncs els publicats entre 1893 i 1903.

Això fa un conjunt de 122 articles que queden repartits així; 31 entre 1892-1898; 75, entre 1899-1903; 11, entre 1905-1906, i 5 en 1911. Caldria fer un estudi de tots els articles per veure si és un constant, però tanmateix resulta curiós observar com els que hem escollit nosaltres (i per tant aquells on creiem que s'acumula més 'informació' tècnica) es troben quasi bé tots en els primers mesos de l'any: gener, febrer i març (45 articles, cosa que fa un 36'5%) o en els darrers (26, un 21'1%). D'altra banda, la major part dels articles comentats es va publicar entre 1899 i 1903 (75, o sigui un 61'4%); això no és tan curiós si considerem que aquests anys són, com ja hem vist, l'auge del Modernisme i alhora el moment d'inflexió i de preparació de nous corrents.

2.2.- La llengua de Maragall

Maragall no s'amagà mai, i al final dels seus dies hi insistí molt, que per ell escriure en castellà significava traduir. Ho declara específicament en un articles que després comentarem: Catalunya i avant, adreçat a Unamuno. Ara, sempre és difícil demostrar si Maragall escrivia malament el castellà, sobretot si les catalanades no són gens abundants. En aquest punt, no gaire estudiat, cal dir-ho, els crítics dissenteixen. Pla, per exemple, opina que "Maragall escrivia correctament el castellà, un castellà, sempre, de tota manera, una mica pobre, traduït i enravenat." (1) J.Marco, en canvi, creu més aviat el contrari: "Cuando utiliza el castellano lo hace con un particu-

lar sentido expresivo. Atiende principalmente a las ideas y maneja la frase con ironía. (...) Maragall no concedió otro valor a la lengua que el instrumental. El castellano le ofrecía una tradición, unas formas establecidas a las que no era difícil amoldarse. La utilización del catalán en la prosa cotidiana exigía una actividad verbal creadora hacia la que Maragall no se sintió atraído." Crec que les coses van més per aquest cantó, tot i que no veig que la ironia fos el seu fort. El que és cert és que el nivell d'ús d'ambdós llenguatges era molt diferent: ho reconeix Serrahima quan diu que "ni la generació post-verdagueriana ni la nova generació modernista no s'adonaven de les insuficiències de la llengua literària en la qual produïen tota la seva obra." (3) No sé si no se n'adonaven, però el cas de Maragall és que no "tota" la seva obra és en català: l'argument de Marco pot ser-ne una explicació.

El nostre crític, en escriure, usa tot de figures convencionals: hi ha al·literacions, com quan parla de "la voz viva de mi espíritu" (pàg.225); juga sobretot amb les paradoxes: "la lengua oficial la entendemos demasiado bien" (pàg.234) i amb les antítesis, com veurem, per exemple, quan oposa poesia viva i artificial (pàg.212) o art minoritari i majoritari (pàg. 250). També, però molt menys sovint, usa polisèmies i de fet, tota la seva explicació sobre la paraula viva es fonamenta en els possibles usos de la 'vivacitat' oposant-la a 'mort' i alhora a 'academicisme'.

De vegades trobem en Maragall un procés de raonament

que mostra clarament les precaucions que prenia en escriure al Diario. Són frases plenes de matisacions per explicar contradiccions que ell creu només aparents. Un exemple el trobem en el comentari que segueix l'afirmació: "el instinto popular propende siempre al goce de la vida". Evidentment la frase és una mica forta pel que té d'exaltació lúdica. Ell comença, però, mostrant-se lleument favorable: "todo esto parece hermoso porque es vago"; segueix una afirmació en aquest mateix sentit, però en forma d'anacolut: "no se puede negar en absoluto"; i després fa una afirmació en sentit contrari: "pero tampoco habrá quien de ello lógicamente afirme la participación que al espíritu popular debe darse en la dirección concreta y reflexiva de cada pueblo"; la resolució és una tautologia: "el instinto popular tiene razón... cuando después resulta que la tenía." (pàg.356) El vitalisme que hi ha a les idees, trètes de l'Ibsen, es dissol en la forma expositiva: el crític potser no té dubtes però no gosa exposar cap'idea de forma gaire convençuda i tot es dilueix en un joc d'afirmacions contraposades on sembla voler adelantar-se a les acusacions de la direcció.

Un mètode d'associació d'idees típicament simbolista apareix a Sensaciones de Otoño. Maragall parla d'una olor que provoca la sensació d'un lloc llunyà, i com a conseqüència, "de todo un pedazo de vida, y de toda su felicidad". Hi ha doncs l'associació record d'una olor → record del seu context i posteriorment una reflexió sobre la immediata abolició de la sensació de temps que això produeix: "nos damos cuenta de que somos siempre aquellos mismos cuyo nombre era diminutivo y es-

tant en la seva obra periodística "el autor adivina y supone al interlocutor muy presente"(5)

Però potser més interessant que aquestes figures retòriques concretes, sigui veure com raona en exposar les seves pròpies teories. No cal dir que el primer que ell sempre s'empenya en manifestar és que no segueix cap retòrica ni cap mètode concret, com ja veurem.

Abans que res trobem nombroses metàfores que podríem anomenar 'fisiologistes', o més ben dit, on la fisiologia n'és el "vehicle" en el concepte de Richards(6). Per exemple, quan defensa el fonament natural del ritme: "la frase poética (...) será siempre cadenciosa naturalmente, fisiológicamente." (pàg.81). Igualment, traduir implica un procés semblant a la transplantació: la bona traducció aconseguiria "la expresión (...) desgajada, pero viva, con todas sus raíces, dispuesta a ser transplantada a nuestro suelo y a nutrirse con nuestro sol y nuestro aire para que la savia siga corriendo vivaz y continue floreciendo su encanto." (pàg.166) El jove poeta, diu en un altre lloc, és com un nen: així com aquest es porta a la boca tot el que troba, aquell porta a la intel·ligència tot el que se li presenta (pàg.190). Seguint aquesta imatge, si és una frase feta que la Renaixença és el bressol de la nostra literatura, podem dir que amb el Modernisme l'infant s'ha fet nen. (pàg.200)

De vegades les metàfores són 'mèdiques': per solucionar els mals de la premsa hem d'aguditzar les seves contra-

ta sensación de permanencia nos deleita como una eternidad." (pàg.290). Es un tipus d'imatge que després un autor com Proust portarà a les seves últimes conseqüències.

Cap al començament de la seva producció crítica usa molts gal·licismes: parla del "frisson nouveau" (pàg.80), de les "poses" dels nous poetes (pàg.94), del "gros public" (pàg.147).... Això és característic de l'època, com ha mostrat Marfany, citant explícitament algun article de Maragall: "una de les manifestacions més clares d'aquest mimetisme ((amb França)) és l'ús abusiu i pedant de paraules i expressions en francès." (4)

La crisi que es comença a manifestar a partir de la segona entrada al diari i que serà molt clara al final de la seva vida es manifesta per una sèrie de recursos com són les preguntes retòriques adreçades a si mateix o al lector i que indiquen alhora dubte i voluntat d'acquiescència per part del públic: "¿No os dije que no creo en ello y que creo en otra cosa que me parece muy buena? ¿Por qué, pues, si no queréis ir por mi camino, esa pretensión de llevarme por el vuestro?" (pàg.761). També usa, amb més i més insistència, el jo narratiu: "Dicen que predico un individualismo anárquico..." comença dient a Preparad los caminos (pàg.755), títol de clares ressonàncies bíbliques. Alhora, s'adreça també directament al lector: "Observad...", "vosotros..." Per alguns autors això no és gens sorprenent, sino el resultat d'una determinada concepció del periodisme: segons Marco, per exemple, "Maragall no sólo és, sino que representa una particular concepción estética", i per

diccions, perquè " a veces la Naturaleza produce por si misma las náuseas que liberan el organismo de los venenos que contiene." (pàg.542). D'altra banda, així com el cos no avança mitjançant les operacions quirúrgiques, tampoc les societats no avancen amb les revolucions (pàg.679).

Un altre tipus de metàfores tenen relació amb el clima i la geografia. Els grans poetes clàssics són com muntanyes: com més altes són, més se les veu. Els clàssics no tan importants són, en canvi, "como pequeñas lomas". (pàg.211) La relació entre clima i cultura és innegable: la "zarzuela" desentona en una vall entre altes muntanyes, mentre que la sardana hi encaixa perfectament (pàg.697). Tot va lligat amb el que ell anomena "la ley de las cosas": si "todo lo encerrado se pretrifica y muere, o al menos se corrompe si su fuerza vital le permite resistir a la muerte", és perfectament comprensible l'estat de la llengua catalana, que "permaneció viva en su sepulcro, pero sufrió los efectos de su estancamiento secular." (pàg.166) També és possible descobrir relacions entre el sexe i l'escriptura: de Concepción Arenal, per exemple, diu que té un "sentido jurídico (...) de mujer"; intenta precisar com és: "cuando una mujer se pone a aprender sentido jurídico en los libros, lo profesa así, cerrado"; això suposem que vol dir que una dona, pel fet de ser-ho, es creu molt el que llegeix o s'ho pren molt al peu de la lletra. Doña Arenal fa una crítica severa a les execucions públiques, però "qué bien se transparenta el corazón en estas frases que quieren ser duras!" (pàg.488). Amb aquesta mentalitat, no és estrany que no encertés el sexe de

l'autor que s'amagava darrera el pseudònim de Víctor Català. Una altra autora que ell analitza un cop, però que cita de passada molt sovint, és Mme. Swetchine, regular corresponent a la Revue des Deux Mondes, que acaba de publicar unes Obras escogidas. Maragall ja comença per presentar-la com una excepció: "la mujer escritora es siempre una singularidad". Les característiques de l'estil 'femení', "la esencia femenil" les explicita més ara: "delicadeza", "sutileza de fácil penetración", "caridad más suave", "fe más tierna", "sonoridad del estilo". Tots aquests elements constitueixen avantatges que té la dona per a escriure temes religiosos, com fa Mme. Swetchine. (pàg. 610)

Ara bé, seria interessant d'estudiar d'on prové aquest mètode de raonament. Això ens allunyaria del nostre estudi, però voldriem apuntar dues possibles fonts d'inspiració: l'organicisme, un dels corrents derivats del positivisme, que defensava que "la sociedad humana se estructura y comporta de un modo parecido a un organismo biológico." Ferrater Mora parla d'un contemporani de Maragall que "estima que no hay ninguna identidad entre los procesos biológicos y los sociales, pero hay una homogeneidad entre ellos que hace posible afirmar el carácter 'superorgánico' de todo lo social." (7) També el vitalisme, que defensa "una interacción entre lo que se halla dentro del cuerpo orgánico y lo que se halla fuera en el espacio y en el tiempo y los organismos superiores a gran distancia." (8)

2.3.- Funció de la crítica

Maragall, a mida que va escrivint articles, intenta

definir el seu paper com a periodista, el mitjà que usa i el públic al qual es dirigeix. Estudiaré en tres apartats aquests tres elements de comunicació.

2.3.1.- L'emissor: el periodista com a poeta i orador

Maragall no sembla preocupar-se del seu paper fins que no adquireix una certa anomenada i sobretot des que se n'adona dels conflictes que això crea en la seva pròpia persona: és per això que només trobem una presa de postura clara arran de la seva primera sortida del diari.

De tota manera, el problema de la premsa en sí ja el ve preocupant des del començament i a partir d'aquí fa algunes observacions generals sobre els periodistes. El 1895, a El derecho nuevo (23-I i 1-II) compara la decadència de la seva època (un dels elements definidors del Modernisme) amb la d'altres moments històrics (Grècia, sobretot) i observa com en aquestes situacions la figura de l'heroi esdevé impossible i és substituïda per la de l'orador. Ambdós proposen models de vida però de manera diferent, quasi bé oposta perquè l'activitat i la rauxa de l'un són ben distintes de la passivitat i la reflexió de l'altre. A la nostra època ja no hi ha plataformes pels oradors però hi ha la premsa que "es un aspecto de la oratoria." (9) L'articulista d'opinió (el periodisme tal com Maragall el practicava) seria el nou heroi.

Però la figura en qüestió no el convenç. Poc després de la seva primera sortida, comenta a Víctor Català: "Ara em sento, encara que adolorit, lliure i més pur: ja soc només que

jo mateix; ja no soc periodista, no soc crític... Ja no haig de mirar els fets o les idees amb els cristalls deformadors del jutge pel públic..."(10)

Com ja hem vist (1.3.), els seus amics, arran d'aquesta sortida, li publiquen una recopilació dels articles que més renom havien tingut en el su moment, alguns dels quals coincideixen amb els que nosaltres havíem escollit. A part l'anònima "Endressa" que ja hem comentat, hi ha un "Prólogo" del mateix Maragall en el qual comenta el paper del periodista. Parla primer de la relació públic-autor: "en eso de escribir para el público se establece una misteriosa relación entre el escritor y los lectores, que hace que éstos cooperen en la inspiración de aquél, sin verle ni hablarle, y que aquél crea escribir, y escriba, en realidad, con especial eficacia, para personas bien determinadas, que le son, sin embargo, completamente desconocidas." Això concorda força amb el que hem vist quan parlavem del seu estil, sobretot en els darrers articles: preguntes retòriques o no, ús del jo narratiu, adreces constants al lector, etc. Parla també del perquè del seu propi ofici: "aquella ilusión que asalta al hombre de treinta años, de influir según su vocación en el medio social que le rodea", "el hondo deleite de sentir difundido el propio pensar en el espíritu público". Aquí Maragall es presenta com algú que hagués entrat a l'ofici per interès propi, quasi bé. Malgrat això, sabem els dubtes i la inquietud que li causà la seva entrada al periòdic. El cas és que insisteix en la idea de la influència directa sobre el públic. Un altre punt d'interès pel periodis-

ta és "aquel saber que uno trabaja en materia viva." Això mateix és el que ell troba lloable en joves periodistes meritòries com E.d'Ors. Finalment, insisteix en allò que ja hem vist que anava dient en els seus articles: "aquella hermosa embriaguez, en fin, del periodista, tan semejante a la del orador." (11)

Ara bé, no és fins el 1905, poc després de tornar al Diario, que Maragall es defineix com un d'aquells oradors, que havia mig rebutjat durant la primera etapa. Sota un títol significatiu, Examen de Conciencia (8-VIII) es presenta com pertanyent a "los que hacemos oficio de escribir para el público.": és a dir, es professionalitza. En fer-ho, es planteja una sèrie de punts programàtics: tot realitzant una autocrítica dels seu període anterior, analitza la tasca i els perills que l'esperen. Sembla com si l'autor, en retornar al treball periodístic després d'una separació forçada, se n'adonés que aquest serà l'ofici que ja definitivament el caracteritzarà davant el públic i que, per tant, no el pot tractar d'una manera tan 'dilettante' com fins aleshores havia fet. Quines són doncs les obligacions del periodista professional? En l'autocrítica se les planteja: "¿He cuidado siempre de atender a la voz viva de mi espíritu y en el bien y en el mal que mis palabras podrían causar?" (12) Semblen destacar-se dos punts: l'obligació de seguir la inspiració -i amb això ens apropem a les obligaciones del poeta com veurem més endavant (cf.3.2.)- i la responsabilitat moral que hom adquireix en escriure. En efecte, el periodisme té un perill molt clar: "porque demasiada ciega es la fe de nuestro tiempo en la letra de molde y demasiado socorrido el oficio de

periodista para que, a cuantos por una u otra causa vamos a parar a él, se nos tenga por profetas." Maragall insisteix en la seva professionalització i sembla resignar-s'hi: hi ha anat a parar perquè és "un oficio socorrido"; el que no vol fer és assumir ell aquell paper d'heroi-orador, de profeta, que uns anys abans destinava als articulistes, i que semblava acceptar en el "Prólogo" a Artículos.

Uns mesos després proposa un model particular de periodisme: la gran revelació de l'any, Eugeni d'Ors. Xènius és periodista "en el más bello sentido de la palabra" perquè "siente la actualidad de las cosas que el tiempo va dando, en relación con su profunda eternidad." (Galería de catalanas hermosas 4-IV-1906)(13). Tot i que la seva posició envers les idees de d'Ors no és tan elogiosa, trobem aquí una nova proposta: el periodista ha de connectar actualitat i eternitat, i això és el que fa la seva professió única en el camp de les lletres.

Si arran de la seva primera sortida del Brusi Maragall havia adoptat una postura conscient envers la seva tasca de periodista, a conseqüència de la segona sortida es torna hipercrític i contesta d'aquesta manera algunes acusacions: "Dicen que predico un individualismo anárquico y la disolución social y la positiva vuelta al caos ((Vuelta al caos era precisament el títol d'un article publicat la setmana anterior, el 6-VIII-1911)). Son nombres todo éso. Que me digan si estoy en lo vivo, o si están ellos más que yo, y tal vez nos entendamos." (Preparad los caminos 13-VIII-1911)(14) Aquest to exci-

tat pot sorprendre en qui ha estat considerat sempre com un model de seny i calma, però no desentona gens dins del conjunt dels articles publicats a la darrera època de l'autor. Aquesta resposta matisa també la involució ideològica que alguns crítics creuen observar en els darrers anys de l'escriptor, com per exemple Marfany: "Maragall es convertí en el tombant de segle en el capdavanter, ni que fos involuntari i contradictori, d'una nova reacció anti-modernista." (15) El que aquí ens interessa és veure com la clau de l'argumentació no és la negació de les acusacions sino la fidelitat a la pròpia causa: el "estar en lo vivo" o no, la qual cosa coincideix més o menys amb la teoria poètica que ell defensa. Amb tó despectiu rebutja com a simples "nombres" (i no "paraules vives") unes afinitats ideològiques molt comprometedores per a una persona del seu prestigi social i en una època molt moderada: la de l'auge noucentista. Si l'època li exigeix abandonar aquell compromís adquirit, és a dir "estar en lo vivo", el periodisme no li serveix.

D'altra banda les seves inquietuds personals l'allunyen progressivament dels diaris; per això en un dels darrers articles que escriu, es replanteja de nou el seu paper de publicista: aquesta crisi coincideix amb la crisi general que té com a poeta i home; segons Valentí i Fiol, "la mort sorprengué Maragall en un obscur estat de crisi espiritual, la complexa crisi d'un home de cinquanta anys." (16) També J. Benet recorda com el poeta, "en aquells dos darrers anys de la seva vida (...) entrà en una etapa d'intensa vida interior, en lenta però constant

ascenció espiritual." (17) A Rèplica, per exemple. (19-X-1911), l'autor oposa els interessos de la premsa i els propis: "la Prensa es hoy la plaza pública, el mercado de todas las empresas y la feria de todas las vanidades"; d'altra banda, "para mi espíritu, para mi interés no existe otra cuestión que la de la reforma individual." (18). Les postures semblen irreconciliables: està madurant un nou plantejament que truncarà la mort.

2.3.2.- El canal: la premsa

Tot i que Maragall tarda varis anys en definir-se com a periodista, no li costa discutir el problema periodístic en sí des de bon començament. Per que ell hi veu un problema: ja en 1894, comenta la publicitat que reben els autors de les bombes que en aquella època comencen a explotar a Barcelona; la premsa, opina, "está haciendo a los anarquistas un reclamo que parece providencial", i els incita més encara perquè "halaga la vanidad de los militantes" i "sugestiona a los neófitos". Cita al respecte una sèrie de criminologistes (Lombroso, Guénond...) que ho ratifiquen en llurs estudis (Los anarquistas y la Prensa 13-II-1894) (19). La premsa té doncs una responsabilitat moral que no pot eludir. ¿Quines solucions hi ha per evitar aquest mal?

La censura podria oferir-ne una. En un article posterior comenta l'arrasament d'una impressora fet per uns militars que es sentiren ofesos per una publicació. L'article acaba amb una frase imponent: "si todos nos sintiéramos un poco militares, tal vez los procedimientos militares nos ecandalizarían

menos, porque tendríamos más confianza en nosotros mismos que en vanas fórmulas y abstracciones, y con ello seríamos más realmente hombres." (Militares y paisanos 24-VII-1895)(20). Maragall sembla recolzar l'acció dels militars; amb tot, una lectura atenta ens permet observar com es plantegen una sèrie d'oposicions: acció/llei ("vanas fórmulas"); militars/paisans, i un ideal: ser més realment homes. Aquestes declaracions, més que a una apologia militarista, s'apropen a l'exaltació de la vida i del superhome que, segons veurem, són reflexe de les seves contemporànies lectures dels vitalistes alemanys.

La vertadera solució, però, no és fàcil de trobar, i segueix sent una obsessió. Los males de la Prensa (5-II-1898) és el títol d'un altre article. Tot recollint les afirmacions d'una enquesta feta a França entre diferents ideòlegs, Maragall es defineix per una postura conseqüent amb la de tres anys abans: la resposta que "pone el dedo en la llaga" és la que fa l'anomenada "Unión para la acción moral" que, després de desviar les culpes de la premsa en sí cap al públic, adelanta que la solució "sólo puede salir del exceso de mal; a veces la Naturaleza produce por si misma las náuseas que liberan al organismo de los venenos que contiene."(21). Això podria haver estat escrit per Maragall mateix, perquè aquí hi ha resumides algunes de les seves principals teories: recerca de l'home (ens hem d'autoacusar "virilmente"), i enfrontament amb el mal sense esquivar-lo: seguim en les pautes del vitalisme. Fins i tot l'estil s'hi assembla; així, veurem en una anàlisi del seu estil com Maragall sovint empra un argument fisiològic aplicat a l'a-

nàlisi social

En aquell procés d'autocrítica iniciat el 1905 que ja hem esmentat, l'autor precisa també el paper de la premsa, i més que res, el seu perill principal: el poder excessiu sobre les masses que resulten irresponsables des del moment que elles mateixes l'hi atorguen. Conseqüentment, la separació entre els interessos del publicista i els de la premsa és cada cop més progressiva (cf. Réplica).

2.3.3.- El receptor: el públic

Maragall no parla gaire sovint del públic però sí que especifica força bé la seva opinió sobre el que és el poble. Així, en un dels seus primers articles firmats, El Paraguay (22 i 29-X-1892) considera el poble "el perpetuo niño, el perpetuo humano, el perpetuo incapacitado." Fins i tot el diferencia del nen perquè el poble "nunca llegará a la mayoría de edad" (22). En un altre article, Crispi, el dictador. (3-II-1894) especifica que "el pueblo cree ser potente cuando no es más que fecundo". La distinció és important perquè, aleshores ¿quí pot parlar, si no és ell? Els herois, "las nuevas fuerzas que ha de regirle personificadas en determinados individuos." (23) Aquest aristocraticisme li permet resoldre la complexa explicació del desordre popular. Si es tiren bombes (fet que motiva un article: El delito inmanente) no és culpa del poble, sino que "la culpa es de los que no saben o no pueden ya gobernarle." ¿La solució? "Devuélvase al pueblo su aristocracia primitiva (...), que tenga una fe concreta, corpórea que comuni-

car, una superioridad que hacer sentir, una fuerza que hacer pensar (...) que pruebe la desigualdad natural de los hombres." (25-IX-1898)(24). Aristocràcia "primitiva", no l'actual, formada per arribistes poc menys dèbils que el poble, els herois han de proporcionar tres coses: fe, superioritat, força, i si els nous herois es manifesten a través de la premsa, això és el que aquesta haurà de proporcionar al públic. Ara bé, ¿qué determinava aquella desigualtat "natural"? "El clima, el modo de vivir, un cierto temperamento general colectivo, y muchas otras cosas" són el que fa diferenciar les races tot i que, esquivànt lleugerament el problema, opini que no es pot parlar de tipus etnogràfics purs (Problemas del día 15-III-1900)(25). Però que hi ha diferència entre grups, això sembla indiscutible: "las aptitudes mentales de los pueblos en conjunto, es decir, como tales pueblos, son desiguales." diu en un altre article (Economía psicológica 2-I-1902)(26). De la mateixa manera a cada poble li corresponen unes manifestacions culturals diferents i això també queda justificat pel clima i altres elements; per exemple, a Catalunya, "en este dulce país tan verde y suavemente montañoso", una música com la de la "zarzuela" resulta "una horrible profanación." En canvi, és molt adequada en d'altres llocs perquè "tiene un sabor, y bien vivo y bien de su tierra." Aquí rau un dels problemes del poble català, perquè com que tot just "está empezando su vida de pueblo moderno", és encara dèbil, i per tant, està indefens davant d'altres manifestacions culturals, "que pueden vaciar para siempre la fuente de su vida." (La sardana y el género chico 12-IX-1905)(27). Aquesta teo

ria entronca amb la que Maragall veu com característica del regeneracionisme de l'època: "el medi ja no era vist com un conjunt de determinants físiques i químiques, sino com una orografia (...) engendradora (...) d'unes certes estructures essencials a tota realitat de qualsevol ordre enquadrada en el seu àmbit." (28)

Aquest racisme que Maragall ha anat exposant no ha de sobtar en un autor tan influït pels vitalistes alemanys i situat en un moviment amb tendències aristocratitzants com és el Modernisme, que ja analitzarem més endavant (cf.3.1.). A partir d'aquestes teories de pobles desiguals i de pobles dèbils podrem començar a entendre el plantejament que fa ell del públic. Si el poble no pot ésser redentor sino que ha de ser redimit, semblantment, el públic ha de ser ajudat a sortir d'aquell domini a que l'havia sotmés la premsa mateixa.

Aquesta concepció es va elaborant a poc a poc. A l'inici Maragall recolzava un tipus d'acció violenta per part dels lectors en glossar l'atac dels militars a la impressora que els havia ofesos. Si aquells no reaccionaven quan es sentien ofesos no era per respecte de les lleis ni per confiança en els tribunals, sino perquè "no sentían a su alrededor el apoyo incondicional de una masa, porque no tuvieron valor para hacerlo." (Militares...). Fallen doncs dos punt fonamentals per a l'acció: la massa i el valor. Es aquest mateix públic el causant de tot, segons els autors francesos que Maragall citava (Los males...), i és ell el que s'ha de corregir: "más valiera acu-

sarnos virilmente a nosotros mismos." Ja estudiarem més tard les propostes que fa l'autor per a solucionar el problema de la immoralitat de l'art (el teatre concretament) davant la passivitat de l'espectador. Però de fet es poden aplicar els seus comentaris a tots el públics en general: per exemple, en front de les escandaloses representacions teatrals fetes per la Companyia Marini, comenta indignat el crític que, puix que "el público ha perdido esta facultad de rebelarse ante lo intolerable", ha de ser el govern "el que tome a su cargo la tutela de una opinión pública menor de edad o quien sabe si ya demasiado servil." (La libertad y la decencia 22-II-1900)(29). Aquesta "opinión pública" fa tant referència a l'espectador com a la premsa que no l'ajuda. Dins de la correlació de forces per a defensar la raó i la moral de l'espectador és aquest el que ocupa l'últim lloc, precedit de la premsa i, abans que ningú, del govern.

3.- LA POESIA SEGONS MARAGALL

3.1.- Panorama poètic de l'època

3.1.1.- Delimitació cronològica

Si ens atenim a les dades proposades pels crítics, l'obra periodística de Maragall al Diario de Barcelona s'inscriu en una època que inclou l'esplendor i la decadència del Modernisme i els inicis del Noucentisme. A. Yates (1), per exemple, proposa pel moviment modernista dues dates límit: 1888 (primera Exposició Universal de Barcelona, índex de la puixança de la indústria catalana) i 1911 (mort de Maragall i de Nonell). Entremig, Yates distingeix un trienni (1898-1901) on es donen una sèrie de fets (desastre colonial, creació de la Lliga i èxit en les eleccions de 1901) que faran de frontisa entre dues etapes diferenciades. Durant la primera (1888-1901) es posen de manifest les tensions bàsiques del Modernisme: positivisme vs. idealisme, realisme vs. romanticisme, naturalisme vs. simbolisme; durant la segona (1901-1911) aquestes tensions es decantaran primer cap a un costat (el naturalisme) i després cap a un altre (els corrents irracionalistes).

Carbonell et al. (2) coincideixen en la classificació però no en la seva qualificació. Inicien el moviment amb la primera festa modernista (Sitges, 1892) i el finalitzen en una primera etapa amb la desaparició de "Catalònia" (1900). Segons aquests autors en aquest període predomina el simbolisme. La segona etapa s'inicia amb la publicació de "Joventut" (1900) i finalitza també, com proposava Yates, amb la mort de

Nonell i de Maragall: el que predomina ara és el vitalisme, el nacionalisme i la concepció messiànica de l'artista.

Un altre autor, J.Castellanos (3), endarrereix la data de naixença del moviment i la fa coincidir amb l'aparició de "L'Avenç" (1881) tot i que no és fins el 1891, amb l'entrada de Jaume Brossa a la revista, quan "totes aquelles actituds es configuraren en un moviment conjunt, conscient, amb un programa i uns objectius." Castellanos hi distingeix dues etapes. La primera, que s'acaba amb la desaparició de "L'Avenç" (1894) i la separació dels seus protagonistes, inclou dos corrents diferenciats, "potser, millor, dues grans actituds, més que grups concrets": els defensors de l'Art per l'Art (amb gent com Rusiñol, Caselles, "i fins i tot, momentàniament" Maragall) i els regeneracionistes (Brossa, Coromines...). La segona etapa s'inicia amb la revista "Catalònia" (1898) que inclou, a part dels autors esmentats, d'altres, més joves com Alomar o Pérez Jorba. A partir d'aquí s'obriria també un doble front entre els partidaris d'una "política cultural que passava a través de la potenciació del catalanisme d'esquerres", i uns altres que "anaven preparant una versió assimilada i no incòmoda" del moviment. D'aquests darrers sortirà, cap al 1906, el moviment triomfador posterior, el Noucentisme; de totes maneres, durant tota aquesta etapa ja es manifesten els dos "pols extrems entorn dels quals gira tota la creació: l'espontaneïsmes (...) i l'arbitrarisme".

Aquests autors, i podríem citar-ne d'altres no contradictoris (3 bis), malgrat llurs diferències semblen coïn-

cidir en una sèrie de punts:

a) es distingeixen dues etapes 1888-1898/1901-1911

1892-1898/1898-1906

1881-1893/1898-1906

b) els darrers anys del Modernisme es veuen marcats per la pujada d'un altre moviment (que, com encertadament remarquen Marfany i també Castellanos, sorgeix del mateix Modernisme): el Noucentisme, el naixement del qual es situa cap a 1906 (primeres "Glosses" d'E. d'Ors a "La Veu de Catalunya"; Primer Congrés Internacional de la Llengua catalana; fi de la publicació de "Joventut"). D'aquí s'esdevindrà una tensió clara entre "dues mentalitats irreconciliables: una ideologia de crisi i una ideologia de perfeccionisme." (4).

3.1.2.- Principals característiques

El Modernisme ha estat força estudiat; només cal recordar que el seu nom li ve més justificat per la seva renúncia als modes tradicionals i la seva recerca de la novetat que no pas per l'establiment de nous valors: "l'obertura vers l'actual és convenient, saludable i vitalitzadora." (5)

L'origen del nom no és tanmateix literari; es va aplicar en un principi a un moviment religiós de caire progressista. Segons J. Marco, "podríamos preguntarnos si, de algún modo, el Modernismo forma parte de otro movimiento más amplio que alcanzaría todos los niveles y que tendría su origen en la transformación religiosa que se opera durante estos años." (6) Només a tall d'anècdota observem que el terme s'usa en aquest sentit ja entrat el segle XX. Quan Mn. Clascar, censor eclesiàstic

oficial de "La Veu", elimina a L'Església Cremada de Maragall un fragment en el qual aquest demanava l'ús de la llengua vernàcula a la missa, li comenta en una carta al poeta: "Com ja veurà, he tret allò que duia del llatí, perquè és una afirmació que l'han gastada molt els protestants i els modernistes.

(7) Maragall, doncs, resulta doblement modernista: pels censors eclesiàstics i pels lectors seglars de "La Veu". L'aspecte religiós del moviment ha estat prou estudiat per Valentí Fiol. Segons ell, va ser condemnat pels documents pontificis l'any 1907, és a dir dos anys abans de l'esmentada carta.

Però tornant al concepte tal com aquí l'utilitzarem, veiem com els Modernistes tracten d'omplir el buit que no va poder omplir la Renaixença implantant aquí "els resultats d'una centúria d'innovacions i exploracions artístiques", des del romanticisme fins al decadentisme, passant pel simbolisme i el naturalisme (8). Alguns autors inclouen el Modernisme dins d'un moviment ideològic global que és el regeneracionisme, el qual proposa una sèrie de solucions, no específicament polítiques sino culturals i morals, a la decadència de l'època, i que inclouen, a part la ja vista obertura del país a les influències europees, un retrobament de l'essència col·lectiva del país i una transformació moral comuna (9). Aquest abandonament del provincianisme l'observa també un altre crític, modernista ell mateix: Pere Corominas, segons el qual "...amb la mort del provincialisme s'extingeix definitivament l'esperit xarò i passa a segon terme el folklorisme." (10)

Tot això implica una concepció nacionalista nova. "Com però crear una art, una literatura, una cultura autènticament nacionals? Trencant amb el localisme estret i reclosit i obrint Catalunya a les idees més noves, més potents, més agosarades de l'Europa Contemporània." (11)

Europeisme, anti-provincianisme, regeneracionisme, nacionalisme... Junt amb aquests punts fonamentals, podem completar la llista amb els que proposen altres autors. Segons Yates, cal destacar la rebel·lia moral; una patologia individual, manifestada en un masoquisme dels sentits i un misticisme sensual; sinceritat; entusiasme idealista (12). Marfany insisteix en la nova concepció del que és l'intel·lectual i l'artista, que esdevenen "professionals" i la contradicció que suposa el fet de ser producte d'una burgesia contra la qual xocaràn molt sovint, perquè "és un part difícil i traumàtic." (13) Fuster parla d'unes "aspiracions clau" com són: liquidació de la Renaixença, crítica al pairalisme i al naturalisme; un idealisme generalitzat, ja sigui nihilista, espiritualista o cristià (14). Finalment, ens sembla interessant la insistència de Valentí Fiol en recordar que, característic de tot modernisme "és la indiferència bàsica (encara que sigui inconscient) per la substància de les novetats; aquestes només tenen valor pel profit que reporten a l'entitat que interessa 'modernitzar'" (15)

En poesia això es remarcarà pel repudi dels Jocs Florals (promogut precisament per la generació que havia nascut amb ells, és a dir, vers 1865) i la recerca de la inspiració "més enllà dels Pirineus" com alternativa a la poesia pe-

ninsular que no deixa, per això, de ser apreciada (11). Entre aquests escriptors estrangers, els que més destaca Fuster són Shelley, Heredia, Heine, Mallarmé, D.G. Rossetti, Leconte de Lisle, "junt amb els 'quatre mestres' fonamentals: Ruskin, Maeterlinck, Ibsen i Nietzsche." (16)

3.2.-La crítica de Maragall

Intentarem ara d'esbrinar quins són els plantejaments de Maragall, resseguint els articles que hem considerat més representatius.

De bon començament, l'autor sembla basar-se en una concepció molt sòlida del que és i el que no és vertadera poesia. En un dels seus primers articles, distingeix dos sentits de poesia: l'un és un sentit "maliciosamente vago" i destaca aspectes com l'habilitat, l'artifici, l'entreteniment; l'altre és el de la frase poètica "expresadora de una real emoción." A partir d'aquí es dona la distinció entre "versificador" i poeta: "el que busca un sentido estético de la emoción" junt amb "una intuición del lenguaje emocional." De fet, tot això és molt vague però hi ha una sèrie de constants que m'agradaria recollir: la intuïció i l'emoció són valors positius, contra la fabricació ("hacer versos") i l'habilitat. Tot intentant definir la frase poètica, Maragall observa com aquesta "siempre será cadenciosa naturalmente, fisiológicamente." Això ho demostra el cas personal que està tractant en aquest article, uns poemes de Magí Morera i Galícia que narren diverses commocions (la mare que ha perdut el fill, el patriota en un moment crí-

tic...): aquestes commocions causen en l'autor una alteració del pols i del ritme de respiració que l'obliguen a fer "pausas a cada cierto número de sílabas que pronuncia". A més, aquesta mateixa commoció dificulta el poder escollir les paraules adequades i això origina "un rítmico balbueco (...) por las leyes del propio organismo." El fonament "fisiològic" i per tant "natural" del ritme queda doncs demostrat. Aquest raonament de tipus positivista és molt freqüent en Maragall que vol fonamentar científicament les seves asseveracions. Un altre aspecte que m'interessa ressaltar és el "balbuceo" propi al poeta, perquè aquesta idea i aquesta nomenclatura s'aniran repetint constantment.

El procés de creació segueix uns passos molt determinats. Primer, el poeta sent unes "emociones literarias"; després, sofreix la suggestió d'un gran model, i finalment intenta "emular en viveza y brillo el foco deseado" -que en el cas de M. Morera és Campoamor-. Fixem-nos doncs en el fet que no qualsevol emoció pot ser tramesa: cal que sigui "literaria." Remarquem també la importància dels "modelos" a seguir. Maragall acaba donant uns consells per a la formació del poeta: cal que es reculli i que escolti "la santa voz de la emoción" i que la transmeti "aunque sea balbuceando" (Un poeta leridano 12-VI-1896)(17)

Ja tenim doncs definit des de molt aviat la funció i el mètode del poeta: buscar i expressar una emoció traduïnt-la de la manera més directa i natural possible: el "balbuceo rítmico"; això comprén tant l'estructura (ritme i rima) com

el lèxic (vocabulari). Poc després es reafirmarà en aquestes afirmacions. En un article de 1898, tot comentant un llibre de dret d'un jove prometedor, E. Prat de la Riba, distingeix la "poesía en mal sentido" i la "poesía verdadera". La primera és "una superposición de adornos retóricos, de afeites que empañan y desfiguran la natural expresión del pensamiento", mentre que la segona és "aquella que brota de la consideración intensa y penetrante de toda realidad, siendo como un esplendor de ella." Cal remarcar el to pejoratiu amb que és tractada la retòrica (adjectiu de "adornos" o de "afeites") i el vocabula-usat en la segona definició ("brota", "esplendor") que suggereix una aparició "natural" de la poesia. La poesia no es manifesta només en el poema: analitzant un text tan àrid com l'estudi d'una llei (la "Ley Jurídica de la Industria") observa l'autor que "de todo el lenguaje del libro se desprende como un aroma de ciencia-poesía." Fixem-nos finalment en l'aparició d'un nou element natural: "aroma". (Un libro nuevo 12-II-1898) (18)

En un article posterior trobem un nou element: la gradació qualitativa del text. Per fer aquest judici Maragall proposa un mètode: observar les reaccions obtingudes per la lectura. Si en sortim contents i amb voluntat de millorar serà un llibre bo; en canvi, si no n'obtenim cap estímul el llibre serà insignificant. Algú més caut s'aturaria aquí però ell segueix: els llibres que ens produeixen "inquietud" i "desconsuelo" són dolents. Apareix doncs, com haviem vist en el cas de la premsa la idea dels texts nocius i, de rebot, la responsabili-

tat de l'intel·lectual. Un signe d'excel·lència quedarà manifest quan el llibre "prende en seguida": una imatge romàntica (flama-poema). (Sta.Eularia 14-VI-1899)(19)

Però l'article més important d'aquest tipus és Alma contemporánea, on estudia un manual d'estètica de M.Llanas y Aguilaredo. Aquí ens trobem amb una contradicció que apareixerà en d'altres moments: d'una banda, Maragall ataca la literatura contemporània; de l'altra, les característiques d'aquesta època expliquen millor que mai la seva concepció de la poesia, tot originant aquella literatura que ell critica. De fet, què retreu Maragall als seus contemporanis? Que facin una literatura "pobre y retrasada"; que estigui mancada d'ideals forts, perquè això origina una debilitat nerviosa i un exhibicionisme històric que permeten que s'imposin "ideales fugaces". Ara, aquest refinament nerviós demostra d'altra banda que la poesia només pot ser "estremecimiento", que ha de consistir en "comunicar ingenuament la propia música interior". Tot això no eximeix l'artista d'una funció moral. No es pot abandonar a l'impresionisme superficial i a l'atac de nervis; el que ha de buscar és "lograr un excelsior para sí y para los demás". Excelsior com baluceo és una paraula clau en Maragall. (Alma Contemporánea 7-VIII-1899)(20)

En d'altres articles segueix defensant la importància del pressentiment o de la intuïció, aconseguida amb mètodes inefables: "el presentimiento, misteriosamente iluminado" és allò que ha de "cantar" el poeta. (La última lamentación de Núñez de Arce 7-II-1901)(21)

Comentant un tema sempre present en la literatura catalana com és la predominància dels poetes sobre els prosistes, Maragall se'n lamenta. "Sólo ciertos hombres en ciertos momentos de su sensibilidad pueden sin cometer pecado de artificio, abandonarse al santo balbuceo de la poesía y a sus misteriosas cadencias." (Prosa catalana 24-X-1901)(22) Això fa del poeta no només un ser escàs en nombre sino també en producció perquè, com diu en un article posterior, li cal "aguardar pacientemente su visión emocionante((de la realidad de la vida))." (Enfasis literario 14-XI-1901)(23) Tornant a la frase anterior, observem una sacralització de la figura del poeta, en una frase tan catecísmica com "cometer pecado de artificio", o en el balbuceig "santo". Remarquem també l'origen imprecís del ritme: la "misteriosa cadencia". La idea de l'expressió ingènua i infantil reapareix en l'article ja esmentat (Enfasis...) quan demana al poeta que es deixi de "periodos rimbombantes llenos de interrogantes y admirativos" i es preocupi més de dir les seves impressions "como un niño".

Aquestes idees es van repetint a d'altres articles; la fugacitat de la creació: la poesia és producte d'una tensió que dura "un corto momento sublime"; la necessitat de prescindir de la retòrica: el poble tan sols "balbucea" els versos del poetes que aprecia; la sacralització del paper de la poesia: si llegim massa estona "cesa el influjo santo de la poesía"; el paper de la inspiració: el poeta actua "anonadado por la potente delicia de la inspiración." Reapareixen, a l'article que estem comentant (Verso y prosa 21-XI-1901)(24), la distin-

ció que ja havíem vist entre prosa i poesia (cf. Prosa Catalana), i combat la creença popular segons la qual la poesia no és més que una manera bonica de dir les coses que també es diuen en prosa, "como una caligrafía del lenguaje". Evidentment el que diferencia prosa de poesia no és això sino dues característiques bàsiques: l'estat en que s'escriu, com ja deia en un anterior article, i l'expressió que és rítmica, "obedeciendo a un ritmo misterioso que hay en el fondo de las cosas."

En un article que va tant dedicat al poeta com al periodista, critica "els professionals" de la paraula: "¡Qué gran aberración!" Només hem de parlar quan tinguem alguna cosa a dir. "Cuando tiene ((el poeta)) dentro de su alma que expresar a los demás lo dice; pero si nada tiene, se calla." I allò que ens fa dir coses es la inspiració: "don misterioso cuya gloria y cuyo provecho pertenece al espíritu humano en general". (El derecho de hablar 30-I-1902)(24 bis)

La poesia no només s'oposa a la prosa sino també a la falsa poesia, com és per exemple "la poesía de ideas", que falla per la base, és a dir, no està feta a partir d'aquell estat innocent "al aire libre de la realidad inocente", sino amb un punt de vista pre-determinat "bajo la influencia de un determinado concepto de la vida." Falla també l'expressió, ja que les idees "son aspectos fragmentarios mientras que la poesía es la vida misma toda ella palpitando en armonía"; en fragmentar la realitat, s'ha perdut aquell ritme inherent que tant ens costava de captar (cf. el "ritmo misterioso" a Verso y prosa). La conclusió és clara; només es pot fer poesia "en estado de

poesía, es decir, en estado de emoción desinteresado de todo fin conocido y balbuciente con armonía." (Poesías de Ignacio Iglesias 13-III-1902)(25)

Aquest criteri tan rigorós, si exclou de l'àmbit de la poesia tantes composicions que pretenen ser-ho, hi inclou d'altres textos que no ho pretenien, per exemple aquell assaig jurídic de Prat de la Riba (cf. Un libro nuevo) o bé un estudi sobre l'ametller fet pel senyor M.Vallés i Vallés que segurament no esperava tanta glòria: fa poesia senzillament perquè "todas estas cosas están dichas de una manera tan sencilla y tan viva que su autor resulta un poeta." (Dos libros prácticos 20-III-1902)(26). "Sencilla" i "viva" són paraules que podrien semblar banals en d'altres autors però que aquí es justifiquen per tota una concepció de la poesia que, com anem veient, es fonamenta en uns resultats(vius) i un estil (senzill).

Maragall va definint en una sèrie d'articles el que no és poesia. Per exemple ¿què pot fer-la fallar?: "la preocupación filosófica o histórica", o bé el tema "que el poeta se ha impuesto" resultaran matèries que "enfrian la emoción y el encanto desciende a esferas de sonoridad enturbidad por voces extrañas." L'estat necessari no s'aconsegueix i per tant l'expressió falla. També les influències i les escoles de vegades fan errar. En canvi, el poble "purifica". Maragall segueix recordant-nos com no es pot aconseguir un bon poema "sino en estado de emoción desinteresada de toda enseñanza"; ens cal ser "un niño-poeta". Aquesta preocupació per la puresa l'aproparia als parnasians però se'n desmarca perquè aquests només han

pogut cantar "con una pureza hija de la frialdad": no els falla l'expressió però els falla l'estat emocional. (De la pureza en la poesia 3-IV-1902)(27) Maragall intenta buscar doncs el poeta superant escoles o títols. Hi ha, diu, tres tipus de possibles poetes: els homes que es troben "en estado de poesia plena" que són pocs; els ^{que} només "pueden hablar en momentos de poesia" que són més nombrosos; els que "son sensibles a la expresión ajena" però que mai seran "háviles para la propia." Aquesta naturalesa poètica els marca: resulta "pecado salirse de ella" i alhora és inútil escriure poemes "antes de que la palabra les sea dada". La sacralització és aquí molt més forta i aquells "misteriós" origen de la inspiració sembla situar-se en una regió divina: "la poesia es un destello de la aureola divina que circunda a la naturaleza humana" ha dit al començament de l'article que estem estudiant (Un libro piadoso 20-XI-1902)(28)

La recerca de Maragall es reflecteix en articles que duen títols significatius com El libro ideal (8-I-1903). Aquest llibre ideal es defineix així: "cuanto menos perturbe, cuanto más intensifique la serena contemplación de mis sentidos en su libertad actual (...) cuanto más se asemeje a un niño, a un hombre, mejor será." Una altra dada que tenim és que la poesia ha de ser realista, observadora i el mínim transformadora possible de la realitat; fins i tot el millor llibre davant la naturalesa "no sé que tiene de muerto." (29)

Davant aquesta visió de la poesia, els clàssics juguen un paper important: en ells destriem el que hi ha de variable en un poeta (l'estat del llenguatge, el corrent litera-

ri, la "manera personal") i el que hi ha d'immutable: "la inspiración del alma del mundo." El clàssic genial té un paper important: "los grandes genios personifican una época tanto más extensa cuanto más lejana y mayor fue la altura de ellos." En ells l'immutable hi predomina; però fins i tot els clàssics secundaris, petits, tenen un paper important: els grans són com "cúspides de la cordillera" i els petits seran "una pequeña loma." (En aquest cas concret, Maragall es refereix a un "petit clàssic: Jordi de Sant Jordi). Però a la llarga, de tots n'obtenim la mateixa llicó: "viendo lo que cae y lo que permanece de la poesía lejana podemos aprender a mejor sentir la voz eterna." (Poesía de otro tiempo 19-II-1903)(30) Maragall no precisa quina és aquesta "voz eterna": suposem que és aquella misteriosa font d'inspiració.

Un altre adjectiu que aplica sovint: "viva" és objecte d'estudi en comparar la poesia "viva" amb la poesia "artificial": la primera es definida amb els termes de costum: "expresión balbuciente de puro emocionada de la realidad que palpita en el fondo de nuestra inconsciencia." Es interessant compararla amb la definició de la segona, l'artificial: "frase rítmicamente construída sobre un sentimiento que ha pasado ya por nuestra inteligencia" perquè observarem una sèrie d'antítesis: "expresión/frase, balbuceo/construcción, palpar/pasar por, conciencia/inteligencia". Més tard ens parla de com només "semples" poetes quan "embriagados por pensamientos sentimentales acertamos a fundirlos métricamente al calor superficial de una elocuencia escogida." (Poesía viva 26-II-1903)(31). Aquí els

adjectius són paradoxals amb els substantius i els adverbis amb els verbs: "fundir/métricamente, calor/superficial, elocuencia/escogida". Aquestes sèries de les quals el primer element és el positiu i el segon és el negatiu ens il·lustren el camp connotatiu del text maragallià.

Quan Maragall torna al Diario de Barcelona, el 1905, el moviment modernista que ja està a les acaballes té davant seu dos 'fronts' culturals : el Noucentisme, que, com ja hem indicat abans, tot just comença a manifestar-se, recolzat per la burgesia liberal; i un altre, propiciat per les forces més conservadores, que es mou entorn del Cercle Artístic de Sant Il·luc encapçalat per un líder indiscutible: el bisbe Torres i Bages. El Cercle havia estat fundat el 1893 "per a contrarrestar certes tendències de la pintura i l'escultura modernista"; el seu líder "defensava l'estètica escolàstica neoplatonitzant que subordina els valors estètics als morals i religiosos."

(32). Estan per estudiar els punts en comú que poguéssin tenir les teories del Cercle amb les noucentistes, donada l'estreta relació entre Torres i algun prohoms com Bofill i Mates o J. Carner. El cas és que el públic del Diario es deuria moure més aviat prop del Cercle; d'altra banda, el mateix Maragall era reconegut amic del bisbe. Quan aquest pronuncia al Cercle un discurs amb el significatiu títol de "La Llei de l'Art", Maragall es troba amb el problema de ressenyar l'exposició d'unes idees que, d'entrada, no s'adiuen gens amb les pròpies, però que provenen d'algú amb prestigi que, ultra ser amic seu, és molt apreciat pels clients de l'empresa. El resultat és un ar-

ticle, escrit (suposem) amb aquelles dificultats narrades pels seus biògrafs, on amb gran prudència intenta de no trair els seus ideals. El mateix títol de la conferència esvera Maragall, perquè segons la seva pròpia estètica és paradoxal; ell n'intenta suavitzar la paradoxa amb l'antítesi: "Dulce Ley". Segons Torras i Bages cada cosa té la seva llei que és la seva raó de ser; l'articulista té ganes de tranquil·litzar-nos (i alhora tranquil·litzar-se): la llei no lliga sino que "la libertad natural de las cosas era la ley." Notem l'ús del passat "era": un cop acabada la conferència i reflexionant-hi veu que potser no n'hi ha per tant i que allò que ell a primera vista creia tan dogmàtic es pot arreglar. Més endavant Torras indica que la llei artística il·lumina i guia el talent artístic i que l'anatema caurà sobre que no la segueixi; ara Maragall no pot fer més que enriure-se'n: "el anatema seguía rozando nuestras cabezas (...), creíamos vernos en aquellos círculos infernales de la anarquía artística." Fa intents desesperats per seguir-lo: "nos parecía que el Obispo mismo nos echaba el puente de redención" que resulta ser "ver en el seno de la mayor anarquía la busca ardiente de la ley." Però això no ho ha dit el bisbe, això ho diu l'articulista, que acaba concluint que la llei artística és dolça perquè "no es otra que el impulso íntimo de nuestra naturaleza." (Dulce Ley 14-XI-1905)

(33) Segons Marfany el final de l'article "és una il·lustració claríssima de fins a quin punt el desig maragallià de sotmetre's i integrar-se a l'ordre i a la moderació ideològica de la seva burgesia catalana exigia d'ell un esforç d'autodomini i de sacrifici de les seves més íntimes tendències." (34) Per

exemple, aquell "impulso íntimo" és tot el contrari del que el Bisbe i qualsevol assistent a la conferència entenia per 'lleí'. Aquest recurs és comentat per Valentí Fiol i, més concretament referit a aquest article, per Marfany el qual observa com "Maragall aïlla una idea secundària dins l'argumentació d'un altre, una idea amb la qual ell combrega, i la converteix en idea central del seu propi comentari, que acaba duent-lo per camins que l'altre no hauria mai somiat de seguir."(35) Maragall aquí només fa que reafirmar-se en les seves teories cosa que, donat el context advers, ja és suficient.

Aquesta teoria que hem anat estudiant, l'anirà aplicant després a tot l'art. "Yo creo, diu en un article posterior, que la sana obra de arte es engendrada en una impresión de la realidad que produce la emoción artística." El pas doncs s'estableix així: realitat → impressió → emoció → obra d'art. El lèxic "impresión, emoción" és típicament modernista; en canvi, això de "sana" és més aviat de collita pròpia i està motivat pel context general de l'article. En parlar d'autors romàntics com Villiers de l'Isle Adam o Gérard de Nerval els considera "grandes espíritus" però "enfermizos", i a més amb un "torcido concepto del arte", perquè creien que l'obra d'art anava de l'ideal al real, torçant evidentment aquell esquema que hem senyalat: (La obra y el título 12-XII-1905)(36). Impressionisme, doncs, però no misticisme.

Els últims articles que publica, arrel de la seva tercera tornada al Brusi, són segurament els més personals; tot el to canvia; ara els temes són sempre excuses per digressions

i de vegades no hi ha ni tema; predomina l'ús de la primera persona; les exclamacions i els interrogants; els conceptes abstractes, les formulacions generals i les definicions.

A El Rapto de la Gioconda (31-VII-1911)(38) defén sorprenentment el robatori (ni tan sols el qualifica així) que s'havia produït recentment a París. Els museus no permeten d'apreciar les obres d'art; l'admirador es troba "atacado, por la pesadez del medio oficial, de súbita impotencia". Es una actitud pre-dada que argumenta usant una tesi nitzscheana: "¿Qué importa aquello del mayor bien posible para el mayor número posible al lado de unas pocas y grandes individualidades para levantar hasta las estrellas el mismo nombre?" Sembla una oposició radical al "vinga museus, vinga biblioteques" de la glossa d'E. d'Ors "Vers l'humanisme"(38). De fet, Maragall sembla reclamar, davant l'auge noucentista, una art personalista, individualitzat: "es menester la apropiación individual (...), el asumir un sólo hombre toda la 'representación humana", protagonitzat per aquest home superior que escapa de la massa ("el mayor número posible"). Es un projecte anarquitzant.

Maragall es reafirma en les seves teories en aquests darrers articles: l'art es produeix, diu en l'un d'ells quan "aparece el arcángel de la inspiración y tu sientes el deslumbramiento de su luz en los ojos de tu alma"; és aleshores quan s'obté l'art pur: "entonces tu arte es absolutamente puro porque es desinteresado". Aquest concepte d'art pur no havia aparegut encara en els seus articles. Com tan sovint fa, per aclarir aquest concepte l'oposa al d'art que es rendeix al

public: " el público es una cosa impura e impurificadora", si ens posem a servir-lo "al fin tu mente ya no consistirá sino en una diestra combinación de mecanismos." (Otro rapto 26-X-1911)(39). Cal no rendir-se a l'èxit, és la típica lliçó del que ja l'ha obtingut, però fixem-nos en les conegudes oposicions "inspiración y deslumbramiento / diestra combinación de mecanismos, arte desinteresado / cosa impura".

Intentem sistematitzar ara tots els conceptes que l'autor associa a la poesia.

Hi ha dos tipus de poesia:

a) la que és producte de l'emoció (12-VI-1896). A ella van lligats els conceptes de

suggestió (12-VI-1896)

intuïció (12-VI-1896)

produir alegria (14-VI-1899)

emulació ètica (14-VI-1899)

"prende en seguida" (14-VI-1899)

impressionisme (14-XI-1901)

ser viva (26-II-1903)

no-a) la que es producte de l'artifici (12-VI-1896). A ella van lligats els conceptes de

fabricació (12-VI-1896)

retòrica (12-II-1898)

"afeites" (12-II-1898)

mal sentit de la poesia (12-II-1898)

causa indiferència

inquietud

desconsol (14-VI-1899)

"rimbombancia" (14-XI-1909)

artificial (26-II-1903)

a.1.) Hi ha dos tipus de poeta: el poeta com a tal (12-VI-1896)
el versificador (12-VI-1896)

- b) Hi ha un procés de creació poètica que segueix l'esquema:
 commoció → alteració fisiològica (respiració...) →
 dificultat en escollir → "rítmico balbuceo" (12-VI-1896)
- c) Realisme: la poesia és una "consideración interna y penetrante de la realidad" (12-II-1893)
- d) La poesia es pot manifestar tant en el poema com en la prosa (12-II-1898, 20-III-1902)
- no-d) Es un error no diferenciar poesia de prosa (21-X-1901)
- e) El Modernisme és criticable perquè és
 pobre
 endarrerit
 mancat d'ideals forts
 dominat per les idees fugaces
 exhibicionista (7-VIII-1899)
- f) els elements configuradors de la poesia són
 estremiment (7-VIII-1899)
 comunicació de l'intern (7-VIII-1899)
 ingenuïtat (7-VIII-1899)
 excelsior (7-VIII-1899)
 pressentiment (7-II-1901)
- no-f) la lleï impideix de desenvolupar-se tots aquests elements (14-XI-1905)
- g) La poesia implica quelcom de sagrat (24-X-1901; 21-XI-1901;
 20-XI-1902; 26-X-1911)
- h) La poesia només es pot escriure en un moment d'inspiració;
 d'aquí la necessària escassetat de la producció poètica
 (14-XI-1901; 21-XI-1901)
- no-h) Escriure quan no és el moment és característic de la

poesia d'idees (13-III-1902) i

no permet d'escollir els temes adequats (1-IV-1902)

i) La inspiració és element fonamental (21-XI-1901; 30-I-1902;
26-X-1911)

j) La poesia és obligadament rítmica (12-VI-1896; 21-XI-1901;
13-III-1902)

k) Cal aspirar a la puresa però no a la fredor (3-IV-1902;
26-X-1911)

no-k) La impuresa és doncs un element negatiu. L'afany de notorietat pot ser-ne causant. (26-X-1911)

l) Els clàssics permeten destriar entre el variable i l'immutable (19-II-1903). Per exemple, els romàntics tenen d'immutable l'impressionisme, i de variable el misticisme (12-XII-1905)

Aquesta anàlisi ens permet doncs observar com el plantejament de Maragall es basa sobretot en l'exposició d'una sèrie d'elements positius als quals s'oposen, amb una finalitat normalment didàctica, una altra sèrie d'elements amb connotacions negatives (no-a; no-d; no-f; no-h; no-k). Aquest és un procediment que, com hem anat veient, empra sovint l'autor dins de la mateixa definició. Es interessant observar l'època en que sorgeixen certs conceptes. Així l'oposició entre les dues concepcions de la poesia es planteja des dels primers articles i es manté durant tota la primera època. El desglossament del procés de creació poètica el planteja a la primera època i el reprén a la segona, amb poques variacions, a part l'aparició del concepte "impressió" que abans anava inclòit amb el més vague de "commoció". Precisament la idea d'"inspiració" junt

amb la de "realisme" entren molt endavant (1898 i 1901); donat que es considera, sobretot el primer concepte, bàsic en el plantejament de la seva poètica, estranya que arribi tan tard. De fet, a la segona època no s'introdueix cap idea nova, si no és la d'"impressió" i també el rebuig, més o menys velat però que ja era de preveure, a la idea d'una possible "lleï". Ara bé, els anys 1905-1906 són, com hem vist, bàsics en el desmantellament del moviment modernista, i per tant no és rar que aquests dos conceptes entrin amb força. Les darreres col·laboracions són una reafirmació d'alguns aspectes concrets: la "sacralització", la "inspiració", la "puresa", que podríem veure com a continuació del que es plantejava a la segona època.

Ara, Maragall sembla plantejar-se amb més intensitat una possible teorització (amb totes les reserves del cas) durant els anys 1901-1902, que òbviament coincideixen amb els anys dels quals n'hem extret més articles (17 i 22, respectivament). Però com més amunt hem comentat, aquests són també anys d'inflexió pel moviment modernista i Maragall hi participa amb les seves pròpies aportacions sobre el que ha de ser la literatura.

3.2.1. Un aspecto parcial: la poesia popular

La poesia popular rep un tractament especial. Popular serà tota poesia de caire tradicional, anònima o no, coneguda i cantada, i les seves característiques serviran per a justificar les teories de l'autor.

Arran d'una polèmica iniciada per La Veu de Catalunya, sobre la necessitat de renovar la lletra de l'himne "Els Segadors" Maragall comença a definir-se. Segons ell, és clar que la lletra resulta anacrònica però si agrada és "por uno de esos misterios del alma popular", perquè "un canto nacional, un himno patriótico (...) es el alma de un pueblo." A més "la obra de arte popular (...) suele ser tan compleja como la vida del pueblo que la produce, adaptando y adaptándose." Ens trobem, d'una banda, amb la impossibilitat d'explicar, a causa del misteri; d'una altra, amb la impossibilitat de modificar, a causa de la compenetració total poesia-poble. Les iniciatives individuals no serveixen, només podem basar-nos en l'espontaneïsm: himne popular serà "lo que espontáneamente propague y generalice." (Los "Segadors" 27-IX-1899)(40). Tenim doncs un nou concepte per afegir als elements configuradors, que no resulta tanmateix gaire estrany. Aquest espontaneïtat no implica simplicitat : hi trobem complexitats i paradoxes, per exemple en la nadala El Rabadà : "El pueblo ha demostrado un maravilloso instinto del claroscuro al crear en medio del cacionero de Navidad (...) ese tipo suspicaz del rabadà (...); es un tipo popular." (Canción de Navidad 26-XII-1901)(41)

Interessa d'altra banda l'estudi dels cants populars perquè això ens permet la recuperació de la "catalanitat", un dels objectius dels Modernistes: "con la difusión de los cantos populares del campo y de la montaña nuestra alma se ha integrado en lo más puro de la tierra catalana", diu a Por el alma de Cataluña(5-VI-1902)(42).

La poesia no només es troba en el poema sino també en segons quina prosa, per exemple en els noms de les coses: "¡Qué (...) de maravillosa poesía evocan en imaginación y hacen desear en realidad esos nombres inventados por los pastores de nuestra tierra..." diu a Gufa de las montañas (22-VIII-1902) (43). La toponímia és una manera com una altra de reivindicar el país, com ho feien paral·lelament amb Castella genl com Unamuno, amb el seu poema "Ávila, Málaga, Cáceres..."; però a més cal observar com els noms del país són alhora significadors i significants de la realitat. L'origen és indiscutiblement popular: han estat inventats pels pastors...

L'espontaneïsmes apareix no només en els himnes patriòtics sino també en els revolucionaris; amb motiu de la festa del 1er. de Maig, Maragall sent com el poble canta: "Pero ¿qué canta? No se detuvo a escogerlo: espontáneamente se alzó de su pecho el canto que le han enseñado como de su redención social ya que la fiesta era de redención social." (La Marsellesa 7-V-1906) (37). Evidentment no pot mancar-hi un cert to redemptor: el poble fa el que li ensenyen i destria el que és bo no raonadament sino de manera instintiva. De la mateixa manera, el poble és manipulable. En un dels seus darrers i messiànics articles, Maragall clama contra l'embrutiment que suposa l'aparició de la tècnica en tots els camps: "toda invención material es seguida, por de pronto, de una agravación de la bestialidad."; les màquines introdueixen l'esclavitud a les fàbriques; els explosius apareixen arreu "por un prurito sangui-nario"; la fotografia i el cinema suposen una "difusión de la

vulgaridad y de la indecencia." Però on millor es veu la manipulació a la que està sotmés el públic és en el retorn del "dramón", que té èxit entre un públic motivat "por su rapidez, por su funesta baratura." De la mateixa manera que Juan de Mairena atacava el cinema perquè no permet de reflexionar prou, perquè és massa fàcil, així Maragall critica el "dramón" per la seva "baratura" (Película espiritual 12-X-1911)(44). En resum els valors que confirmen les tesis del crític són: espontaneïtat, instint, creativitat i puresa.

3.3.- Els poetes segons Maragall

3.3.1.- Els autors catalans

Es durant la primera època de la seva col·laboració en el Diario que Maragall estudia amb més regularitat la producció poètica contemporània; el gruix dels seus estudis es situa entre l'any 1899 i el 1903; abans no tenia prou seguretat i, sobretot, no podia usurpar el lloc a en Miquel i Badia, que mor el 1899 i al qual succeïx. A la segona època, es dedica preferenment a l'anàlisi d'assaigs i d'autors entre els que predominen els estrangers, els quals li permeten exposar amb més amplitud les seves teories estètiques, sense especificar-les en obres concretes. A la tercera època, i com ja hem indicat abans, ni tan sols parteix de les idees d'altri: preferix discòrrer basant-se en qualsevol anècdota.

Entre els poetes catalans que Maragall estudia, destaquen Victor Català, a qui dedica 2 articles; Enric de Fuentes, també amb 2; Rusiñol, amb 3; Evel·lí Dòria, amb 3; Verdaguer,

amb 4; Apel·les Mestres, amb 5. (45)

En un dels primers articles, parla de Verdaguer i hi exposa dos punts fonamentals del seu propi sistema estètic: l'autopoetització i la importància de la llengua vernàcula. L'auto-poetització es presenta com a "poetización de su propia llama" que Maragall destaca en els llibres que està comentant: St.Francesc i Flors del Calvari i que troba en canvi a faltar en Roser de tot l'any, on els seus sentiments han quedat convertits en "un externo fervor religioso." Remarquem l'antítesi usual: intern/extern. Pel que fa a la llengua vernàcula, la declaració és significativa però no gaire comprometedora: la llengua catalana "con ser la de Mosén Jacinto Verdaguer basta para que nos enorgullezcamos de que sea también la nuestra." (St.Francesc, Flors de Calvari 14-I-1896)(45 bis). Més tard amb motiu de la publicació de Santa Eulària del mateix autor, després de fer una sèrie d'observacions sobre com distingir la bona i la mala qualitat d'un llibre, i que ja hem anotat, comenta els canvis d'estil en Verdaguer, com passa de descriure la innocència de la santa a la fortalesa del temple de Júpiter. Però l'article encara parafraseja massa els textos de Verdaguer i la ressenya resulta exclusivament laudatòria. (Sta.Eulària 14-VI-1899)(46)

El seu esperit crític destaca en canvi quan comenta El Llibre d'Hores d'Apel·les Mestres: el llibre impressiona però no provoca pressentiments ni anhels: les seves poesies "concluyen en si mismas: son paganas." Tenim doncs ja una condemna moral que implica també una condemna estètica: les imatges han

d'anar més enllà del poema si realment pretenen una validesa. Pocs poemes hi arriben: només algunes "hores" aconseguixen "un enternecimiento y un mirar más allá que parecen simbólicos". Es aquest simbolisme que permet transcendir la experiència explicada, el que fa concloure al crític que en Mestres s'està revelant "algo nuevo en él y nuevo ascendiendo." Això ens mostra un conegut tema del crític: la tasca del poeta com una elevació, un "excelsior". (Llibre d'Hores de Apeles Mestres 12-IX-1899)(47). Aquest tema el seguirà en un article posterior on analitza els Poemes de Mar del mateix autor i apunta que "el poeta todavía asciende." (Poemes de Mar 17-III-1900)(48). Dos anys més tard, comentant un recull de poemes del mateix Mestres, anomenat Croquis Ciutadans, amb el tema comú de l'ambient ciutadà, hi observa una personalitat menys intensa que en d'altres obres, fins a veure-hi "algún retroceso a las tinieblas." (Libros nuevos 9-X-1902)(49)

L'obra d'una altre poeta modernista, Evel·lí Dòria, De sol a sol, li permetrà comentar un tòpic de la literatura de l'època: la tristesa. Maragall observa com hi ha una contradicció entre el dolor real, "su forma externa natural" i la manera de sentir-lo, que es característica de cada literatura. Aquesta distinció entre sentiment patit per l'individu (i per tant etern, universal...) i expressió d'aquest sentiment pels diferents corrents literaris li permetrà aprofundir en l'estudi de la literatura modernista i veure'n les seves principals motivacions, com més endavant analitzarem (cf.6) (Tristezas literarias 8-XI-1899)(50).

Potser és Casas i Amigó qui millor representa un dels tipus més característics del moviment: el poeta amb un "delicadísimo, casi enfermizo sentimiento de la vida", mort en plena joventut, als 28 anys. Amb motiu de la reedició de la seva obra Poesies (1ª edició: 1888), Maragall l'analitza i en destaca l'espontaneïtat; el sentit de la cadència i de la prosòdia; la influència de "los maestros de nuestro renacimiento literario"; però també la tristesa i l'excés d'enterniment. Maragall comença a deixar aquells articles exclusivament laudatoris i fins i tot el judici final és un xic sever: aquesta poesia és criticable perquè "toda poesía debe fortalecer", element de judici moral que ja li hem vist en d'altres articles (Poesies" de Casas y Amigó... 4-I-1900)(51).

Ràdicalment oposades resulten la vida i l'obra de Maria Aguiló, poeta de l'escola mallorquina i contribuïdor important de la Renaixença. En ell Maragall hi troba una sèrie d'elements positius que li serveixen per a afermar les seves teories abans que res, el llenguatge. Aguiló el domina perfectament però no resulta "un frío estilista" gràcies al seu "temperamento poético" i també a que sembla, aquest llenguatge, recollit "del fondo vivo de la poesía popular." Dos elements, temperament i tradició, li permeten esquivar el temut estilisme. Però no és només el tractament que li dona sino també la concepció que en té: segons Aguiló, el dialecte mallorquí no és tal sino "esa misma lengua, conservada en su pureza entre las olas del mar." Maragall sembla voler esquivar la polèmica: "nosotros se la aceptamos ((aquesta teoria)) desde luego al oírse la defender."

Després veurem com de fet el crític mateix és partidari d'un dialectisme que ara hom jutjaria immoderat perquè només el triomf de les tesis noucentistes ha posat un final momentani al debat.

A part de la llengua, hi ha la concepció del món: "su pensamiento es un pensamiento de viejo dentro de una sensibilidad joven"; hi ha doncs debilitat, placidesa, majestat de perspectives, plenitud poètica. En conjunt Maragall valora positivament, ultra la riquesa del llenguatge, la intensitat de l'expressió i la passió, però en critica el desequilibri: "sensibilidad exaltada (...) voluntad débil (...) perenne desfallecimiento" són factors que impideixen aquell enfortiment que exigia el poeta. Tot això, és clar, es justifica per l'època, pel "idealismo de la corriente romántica de la época" és a dir 1840-1850. (Poesías de Don M. Aguiló 23-III-1900)(52)

L'estudi dels mestres de la Renaixença alterna amb el dels joves poetes. De Joan M. Guasch, per exemple, jove guanyador de l'Englantina dels Jocs Florals de 1900, diu que només indica de manera incipient senyals d'adult, i que tot i les influències, "ecos que vagan alrededor suyo", es deixen ja sentir característiques futures (Notas Bibliográficas 26-V-1900)(53). Es una anotació molt poc comprometedora perquè evidentment el poeta no deu donar massa de si.

Prou conegut és en canvi Víctor Balaguer, del qual en comenta l'obra amb motiu de la seva mort. L'autor de A la Verge de Montserrat, de 1857, era un poeta romàntic que forma-

va part de "la juventud dorada barcelonesa de los años 1840 y tantos." Encarna doncs les inquietuds de la seva època: és progressista y nacionalista, i més concretament catalanista. Maragall comenta encertadament: "Eso de que un poeta catalán se excuse con la Virgen (y con la Virgen de Montserrat) al dirigirse a ella en lengua catalana pinta de un solo trazo todo el estado de ánimo social y literario de una época" -tal com ja havien fet Rubió, Aguiló o Aribau-. Fou a més a més l'ànima dels Jocs Florals. La seva poesia no es lliura, per això de les crítiques de Maragall: per exemple, en ell les influències -que tan importants són per la formació del poeta- s'imposen sobre la pròpia personalitat: Balaguer no sap assimilar i acaba en una imitació superficial dels trobadors. Maragall veu molt bé que en ell com en tants d'altres autors, l'important no és com escrivien sino que escrivissin: "toda la gloria de Balaguer consiste en haber trovato mucho en catalán cuando más convenía hacerlo". No sé si el pobre Balaguer hi estaria gaire d'acord i en tot cas no és pas molt per un dels prohoms de la literatura catalana del XIX, però els modernistes tenien força clara la seva tasca de dilucidar tot el que hi havia hagut de treball per la cultura i tot el que quedava de treball en literatura.

Un altre autor que ja hem comentat altres vegades, Apelles Mestres, sí que reuneix en canvi, les qualitats per ser un bon poeta, les que configuren una personalitat "idílica": "visión clara y precisa de la Naturaleza", "amor a lo externo de ella", "expresión correcta y transparente". Mestres ha su-

perat a més els pecats de joventut: "frialdad", "trivialidad", "vacilación"; gràcies a una "misteriosa evolució del espíritu" ha assolit la "fundamental unidad de la vida artística" i segueix per tant en aquell signe que ja li havia adjudicat en articles anteriors: "la ascensión indefinida". Unitat és aquí el mot clau: entre la visió de la Natura i l'expressió.

En el mateix article, Maragall comenta un nom desconegut en les lletres catalanes del moment: Víctor Català. Segons ell, això és un pseudònim perquè no es pot tractar d'un principiant: deu ser "algún ya reputado autor" o bé "un poeta que ha aguardado sabiamente la madurez de su inspiración para mostrarse"; si és així "aplaudimos sinceramente su conciencia artística" que l'impideix de presentar-se com certs autors que publiquen "por pueril vanidad". Aquest és, no ho oblidem, el cas del mateix Maragall, però el que cal observar aquí és la seva intuïció: efectivament era un seudònim d'algú que tenia ja 32 anys, que encara no havia publicat res i que no va ser realment conegut fins l'any següent que va publicar Drames rurals. Ara, el que ja resultava més difícil és que hi veiés una autora femenina, i que d'aquí n'esbrinés el perquè del seudònim que havia de fer servir Caterina Albert si realment volia publicar. A propòsit de la crítica que Maragall va fer d'aquest darrer llibre es va iniciar una correspondència entre els dos, la qual ens revela que ell no conegué la vertadera personalitat de l'autora fins a finals de 1902. I quan ella li ho diu, ell contesta que això és "una mostra de consideració que em concedeix al revelar-se'm ans que a ningú personalment." (car-

ta del 29-XII-1902)(54); de fet, l'autora mantindria encara durant un cert temps el seu incògnit. Però, ¿què havia vist Maragall en El Cant dels Mesos, els poemes de Víctor Català que li han revelat un autor de categoria? Uns requisits com "la vibración armónica de la emoción" o "la fragancia" que no queden del tot satisfactoris per culpa del seu conceptualisme i del "artificio un poco frío." La conclusió resulta una mica eclèctica: "armónica sinceridad pagana un poco artificiosa". Apareixen doncs una sèrie d'elements negatius -paganisme, formalisme- al costat d'uns altres de positius -harmonia, serenitat-.

El darrer autor que comenta Maragall en el mateix article és jove i tampoc gaire conegut: Ramon Suriñach; com en el cas de Guasch, el crític té una certa prevenció en jutjar-lo. Té els defectes comuns als autors joves: "falta de individualidad propia", "imitación difusa de los autores favoritos"; però en canvi no dissimula com d'altres que "afectan firmeza, (...) ahuecan la voz y el sentimiento" sino que accentua les seves "notas de ingenuidad". Així arriba a l'art vertader: "esto es poesía porque es vida", i no és com la de "tantos otros que pierden mucho tiempo fabricando fuegos artificiales". La crítica contra l'autor jove, que ja hem vist -per contrast- en el cas de Víctor Català, queda superada per la "ingenuïtat" i la "vida" que es contraposen a la "fabricació" i al factor "artificial". (Poesía catalana 31-I-1901)(55)

D'una manera diferent, també Evel·lí Dòria és poeta

perque "hace olvidar la manera del género que trata y comunica la emoción pura por encima de la moraleja, llevándolo todo a las más altas regiones." (Prosa y verso 16-I-1902)(56). Aquí hi ha dos punts importants: la necessària fusió fons (moraleja)/forma ("manera") i la recerca de l'ascensió, l'excelsior.

La censura feta a Ignasi Iglesias ja l'hem vista: fa "poesías de ideas (...) réveries filantrópico-sociológicas en verso" i no "poesías fuertes, verdaderas." I fins i tot quan n'intenta una d'aquest darrer tipus, resulta que "el poeta, viciado en abstractas reflexiones, vuelve a ellas((les idees)) matando la esencial continuidad de la vibración poética." Un exemple molt clar el tenim en el poema "La pomera vella", on, a partir d'una descripció, Iglesias reflexiona sobre la vida i obté "abstracciones, conceptos, es decir, poéticamente nada." (Poesías de Ignacio Iglesias 13-III-1902)(57)

Apel·les Mestres, autor que sembla agradar molt Maragall, resulta en canvi criticat per un poema narratiu, En Misèria, sobre un modern heroi que al moment d'enfrontar-se a l'ideal el rebutja per por del perill i segueix el seu camí. El poema és criticable per dues raons: l'irrealisme de la situació i l'errònia interpretació del vitalisme. La situació no és humana perquè tot home que renega de l'ideal "deja con ello de pertenecer a la humanidad anhelante de un más allá" i per tant el poema "no es poético porque no es humano". D'altra banda, Mestres no ha entès el vitalisme: "ese vitalismo que implica una renuncia y desprecio de un ideal no satisface..."; cal buscar un vitalisme com el de Nietzsche i tot i que "es muy

probable que Apel·les Mestres no haya pensado para nada en el superhombre nietzscheano", aquest li serveix per denunciar aquell (A propósito de un poema 8-V-1902)(58)

Verdaguer, en canvi, no decepciona mai. Amb motiu de la publicació del seu darrer llibre, Flors de Maria, Maragall en destaca la senzillesa, a la qual contribueix l'ús del llenguatge popular, i la bellesa irracional: "la razón se rinde de pronto anegada por la oleada de belleza." (Flors de Maria 15-V-19026559) El poeta mor poc temps després i, amb aquest motiu el crític fa un repàs de tota la seva obra. L'Atlàntida és "el monumento del catalán moderno"; el Canigó ens és més proper i té més ambient popular; Idil·lis i cants místics són una mostra de la "delicuescencia" franciscana i del prodomini del temperament èpic. Però totes tres obres són massa impersonals; ni tan sols el tercer llibre: "tampoco se muestra en ellos (els Idil·lis...) toda su alma". El crític sembla interessar-se més pels darrers volums: a Roser de tot l'any Verdaguer reflecteix l'angoixa del que comença a perdre la serenitat; a St.Francesc vol superar la tribulació; a Flors de Calvari els crits de rebel·lió semblen ofegar les oracions. El crític sembla que tingui una visió linial de l'obra del poeta i, contra el parer general, preferix les darreres obres pel que tenen de més personal i no tan èpic. (Jacinto Verdaguer 19-VI-1902)(60)

Els estudis sobre autors consagrats i sobre d'altres menys coneguts segueixen alternant-se. Arran de la sor-

tida de Boires Baixes de Josep M. Roviralta, el crític lloa "la visión poética de un idealismo vago y delicado" tot i la seva excessiva "abstracción", o el seu "amaneramiento de escuela", l'autor resulta interessant perquè "algo vivo palpita en su voz". Les crítiques són les habituals en les que fa als autors joves: inexperiència, amanerament, abstracció. Boires Baixes també val la pena perquè és una mostra de la col·laboració interdisciplinària entre les arts de l'època: els poemes són musicats per Granados; els dibuixos són de Lluís Bonnin, i la impressió d'Oliva i l'enquadrernació de Conrad Martí han estat especialment acurades. (Libros Nuevos 9-X-1902)(61)

Ara bé, algun d'aquests amanerats "versificadors" pot esdevenir poeta: aquest és per exemple el cas d'Alexandre de Riquer, que tot i tenir l'habilitat d'"agrupar palabras con cierta música exterior" no n'abusa. Fixem-nos en l'"agrupació" de paraules -que no arriba a "frase"- i en l'origen "exterior" de la música -perquè si fos "interior seria l'adequat, el "ritmo" tan buscat-. En Enyorances, el llibre de Riquer, els resultats realment bons s'obtenen quan la inspiració és només motivada per fets reals, com la mort de l'esposa: aleshores "la fuerte realidad le ha hecho poeta". En canvi, de vegades les influències literàries destaquen massa, i així, del conjunt de poesies, "no puede decirse que sean todas ellas poesía pura", perquè a part del "dolor vivo" apareixen "las aficiones meramente literarias de Riquer." Torna l'antítesi entre inspiració en i imitació dels models externs. (Un libro piadoso 20-XI-1902)(62)

Amb motiu dels Jocs Florals de 1902, Maragall fa un repàs dels principals corrents que hi participen, perquè en ells "podría decirse que está reflejado todo nuestro movimiento literario desde su origen." Morts els principals representants de la generació romàntica (Milà, Aguiló, Balaguer, Rubió) queden alguns seguidors seus com Ubach y Vinyeta, autor de poesia religiosa, inspirada també en el recentment desaparegut Verdaguer. D'altra banda hi ha els catalanistes, com Matheu, que fa el discurs presidencial, o Rahola, autor d'una reivindicació de la llengua. Amb ells entronquen els naturalistes, com Planas, Borí y Fontestà o Marià Vayreda. D'altres autors més joves, i encara no assimilables a cap corrent, apareixen, com Josep Carner, autor de poesies simbòliques, místiques o humorístiques. Maragall prefereix les d'aquest darrer tipus, i també Carner tendirà a descartar aquelles. Dos grans autors destaquen sobre els altres: Mn. Costa y Llobera i J. Ruyra. El crític fa una sèrie de consideracions sobre els Jocs que després analitzarem; de moment, cal remarcar que no s'hi troba cap representant d'aquella primera generació modernista, que havia abjurat del jocfloralisme i com, en canvi, els més joves se n'aprofiten pel seu llençament, com Carner. (Jochs Florals de 1902 4-XII-1902)(63)

La mort d'Anicet Pagés de Puig li serveix per estudiar la seva figura, potser més interessant que la seva obra. En efecte, Pagés té una biografia difícil de conèixer, cosa que ajuda a "componernos el tipo ideal de poeta". En la seva obra cal distingir la producció inicial de la posterior. Entre

la primera destaca el seu poema sobre el Comte Arnau, tema prou interessant: "no hay poeta catalán a quien no haya fascinado"; a més, Pagés ha sabut fer servir menys la filosofia i més la seva intuïció poètica, i això admira Maragall, que no ha sabut prescindir de les reflexions i ha introduït la "filosoffa": és el pecat que "hemos hecho otros de menos fibra que él." Les relacions entre l'obra de Maragall i Pagés de Puig han estat estudiades (cf. Marfany (64)); el que aquí volem remarcar és aquesta humil actitud davant el poeta "amb fibra" que ell, honestament, no es reconeixia. La segona època de Pagés (iniciada 20 anys després de la primera i d'una llarga estada a Madrid) és menys interessant: són poesies "más exteriores, más floralescas". Pagés, a més, ha sabut estudiar els personatges catalans destacant-ne llur caràcter arrauxat: forma part d'aquella escola que "diríamos (un poco bárbaramente) gruesista del lenguaje y del sentimiento catalanes" i que s'inclouria en el corrent iniciat per Balaguer i prosseguit per Guimerà i Matheu i de vegades, Verdaguer. Es un aspecte parcial del caràcter català que a Maragall sempre fascinà molt. Pere Corominas ho remarca en les memòries sobre el seu amic: segons ell més d'un cop Maragall li havia dit: "Els homes d'acció són moguts per estímuls profunds que jo no conec. Per això m'interessen i m'atrauen." (65) (Aniceto Pagés de Puig 11-XII-1902) (66)

Dins la campanya de recuperació dels clàssics a la que la Renaixença va donar tanta importància, es publiquen en 1903 les Obres Poètiques de Jordi de Sant Jordi, editades per Massó i Torrents. Els clàssics, com hem vist abans, són les

montanyes que marquen l'horitzó del poeta; Jordi de Sant Jordi és "una pequeña loma" comparat amb algú com Ausiàs March que seria "la cúspide de la cordillera." (Poesías de otro tiempo 19-II-1903)(67)

El darrer assaig que Maragall dedica a un poeta concret és el que fa el 1905, durant la seva segona estada al Diario: tracta d'un llibre de Pijoan que porta a més un pròleg del mateix Maragall: tot té un aire de compromís més que de funció periodística pròpiament dita. Pijoan és un vertader poeta perquè "no habrá lector que no sienta el escalofrío que da el verbo poético"; però resulta molt prolífic, cosa que esdevé "su riqueza y su miseria". A partir d'això, el crític inicia una de les seves disquisicions típiques de la segona i sobretot de la tercera època: critica "esa pseudo-poesía de las odas al vapor, a la electricidad o al problema social, que algunos consideran la verdadera poesía moderna." Es evidentment un atac contra els corrents vanguardistes, però Maragall no especifica pas de qui parla. (Josep Pijoan y su Cançoner 24-X-1905)(68)

3.3.2.- Els autors catalans en castellà

Les escasses anàlisis que Maragall dedica a aquests autors aporten una idea no pas nova però que veurem enfocada des de varis punts de vista: el problema de la llengua vernàcula, que ja ha estat esmentat en el cas de Verdaguer (cf.3.3.1.) i que també s'esmentarà en el cas de Gabriel y Galán (cf.3.3.3.) i en cas del Modernisme (cf.6). Així, parlant de D.R.Perés, autor de Musgo, compara el seu cas amb el de Cabanyes: hi podem

trobar, és clar, "un no sé que de austeritat catalana en el sentiment y de noble sobriedad en el lenguaje", però això "a expensas, sin embargo, de la emoción poética, que sólo brota palpitante y comunicativa cuando el poeta habla en vivo, esto es, en su lengua materna." (Poesías de D.R.Perés 18-XII-1902) (69). L'esforç no compensa i tot queda en una traducció perquè "la retama i la ginesta serán siempre cosas equivalentes hasta cierto punto, pero no más que hasta cierto punto: hay dos almas de por medio." Tot això enllaça amb el problema de la traducció, que ja veurem més tard (cf.6); observem de tota manera com Maragall adelanta ja una qüestió que després serà molt discutida. Aquest problema l'havia vist també en l'obra de Magí Morera i Galícia, emmarcat en la teoria de les influències que rep l'autor. En el cas de les Poesías de Morera, hi ha un mestratge indiscutible de Campoamor, causat per tres circumstàncies: "la sugestión del maestro, (...) la afinidad de temperamento" i el canvi de llengua. Això últim "deja la substantividad del propio talento más indefensa ante las influencias exteriores..." (Un poeta leridano 12-VI-1895)(70)

3.3.3.- Autors en castellà

Tres poetes interessen molt Maragall: Gabriel y Galán, Núñez de Arce i Campoamor. Això ha estat escassament observat pels seus estudiosos: Pijoan ho esmenta de passada (71); també Fuster ho indica: "José M. Gabriel y Galán i Vicente Medina interessaven encara Maragall - Maragall mai no escriví el nom de Rimbaud, només dues vegades el de Baudelaire i el de Verlaine." (72) Hi ha un to certament crític en el "mai" oposat a

l'"encara": era un lector endarrerit, per dir-ho d'alguna manera. Ara bé, per què aquests autors?

Núñez de Arce és, segons el crític, un resum de la lírica del segle XIX: Quintana, Espronceda, Arolas, Zorrilla són els poetes que Maragall considera representatius d'aquest segle. En Núñez veiem com "sus cantos (...) son la lamentación de una rebeldía nunca triunfante." La seva obra és l'expressió de "una duda atormentada" que no és més que "la rebeldía del espíritu racionalista de su siglo contra el dogma. La razón desencadenada ni quiere rendirse a la fe ni puede vivir sola en el misterio de la vida...": típica crítica del positivisme del XIX des de la perspectiva del nou segle. "La trágica caída de España" (suposem que el 98) li deixa ben poques coses al poeta: "la fe en un cielo enturbiado, el amor a una tierra que se hunde bajo sus pies, la música de un lenguaje: ésta última lo único positivo". Remarquem la simbologia i les antítesis: el cel (creença religiosa) / la terra (creença patriòtica); pel primer hi ha "fe" però resta "enturbiado", pel segon "amor" però "se hunde". Maragall estableix una evolució des del segle XVIII, quan la poesia és "entretenimiento"; passant pel XIX, en que és "grito de combate de ideas, discurso sonoro", fins arribar al XX, en que és "balbuceo de las recónditas armonías del alma". Si Núñez es dedica al "grito" i no al "balbuceo"; a les "ideas" i no al "alma"; al "discurso sonoro" i no a les "recónditas armonías" en deduirem que "resume la lírica española del siglo XIX" però que no pot pertànyer al XX. Per tot el que hem anat veient no podem dir que el crític admir

"encara" els poetes del XIX, ans al contrari, sap situar-los molt bé dins la seva època. Però és que a més Núñez de Arce, molt decimonònic, té una confiança il·limitada en el progrés i això el fa oblidar que a Deu cal buscar-lo "no por el conocimiento sino por el sentimiento." (La última lamentación de Núñez de Arce 7-XI-1901)(73). Aquí es distancien totalment el poeta i el crític.

De manera semblant, aquesta distanciació també es produeix amb Campoamor. Maragall certament l'admira, i com no havia de fer-ho, si és l'autor que inspira els primers poemes de futurs prohoms del Modernisme castellà, com Rubén Darío? Ell és doncs "el poeta de más substancia de la España del siglo XIX", tal com sona, però aquesta afirmació, una mica forta per la sensibilitat actual, no l'impideix formular algunes crítiques: el seu "conceptismo filosófico" resulta antipoètic; "la naturalidad" arriba a la "trivialidad"; tot això forma un seguit de "caídas lamentables" perquè "la preocupación filosófica ofusca por completo ante sus ojos el poético resplandor de la realidad." La inspiració és substituïda per la intenció: primera impuresa. La segona impuresa és òbvia: la seva intencionalitat el porta a "un prurito de jugar con el vocablo" de la qual cosa en sur una "expresión trivial". La tercera ve per un altre camp: el de la moral. I abans de condemnar, Maragall adelanta que, és clar, alguna cosa falla des del moment que cal parlar de moral, que això és "cosa ociosa en los grandes poetas puros", perquè aquests, el que fan és que "se limitan a intensificar la vida expresándola". La immoralitat de Campoamor

consisteix en que "deprime la fe en la definitiva bondad de la vida" i també en una certa "impiedad". I arribem al problema del públic: amb aquesta moral, li sortirà, com era d'esperar, un públic de "clases medias (las de fortuna, las de la inteligencia y las del corazón)"; en resum: "un gros public de buena fe". (Campoamor 11-XI-1901)(74). Observem doncs el triple front amb el que s'acusa Campoamor: manca de relevància de la inspiració, expressió injustificada i moral discutible. Tot això contrasta força amb les afirmacions inicials: si tenim en compte que l'article està escrit a la mort del poeta, podem suposar que el crític en part no gosa aixecar-se totalment contra un autor de molt renom i que certament l'ha influït també a ell, i que en part no es vol pas enfrontar amb el gros public (i aquest sí que n'és un!) del Brusi.

Un cas ben divers és el de Gabriel y Galán; aquest autor li serveix per fer una llarga disquisició sobre llengües i dialectes. La llengua oficial, diu Maragall, amb el seu "manoseo" i la seva "mustiez de palabras y giros" és necessària, no hi ha dubte, pels expedients, els discursos, la bona societat o la premsa, però és absolutament inútil per la poesia: no s'hi poden expressar "cosas vivas, ingenuas." Cal aleshores buscar el dialecte, perquè en ell "la palabra queda en una vaguedad donde cada cual puede percibir lo que su espíritu anhelaba en aquel momento". La llengua oficial "la entendemos demasiado"; a més, "el alma del pueblo es esencialmente dialectal". Contra el "manoseo" i la "mustiez" i l'oficialitat, és a dir, contra el desgast, cal oposar la "vaguedad" del dialectalisme

i la creativitat, ambdues expressions de l'ànima popular. Això ho demostra el crític amb exemples de l'estranger: Dickens, Burns, Kipling; o del país: Gabriel y Galán o Medina. Perque aquests darrers escriuen en la vertadera llengua espanyola, "la única viva", que serà "la de las mil lenguas diversas(...)" ricamente significativas en sus matices." Es clar, tot això només s'entén si es té clar el que és la poesia: "vago presentimiento de la realidad fundamental que nos hace vibrar (...), balbucear." (Poesía viva 26-II-1903)(75) Tornem-hi: la realitat no és una qualsevol, sino la "fundamental"; la percepció no pot ser clara: és un "presentimiento" i a més "vago"; l'expressió no ha de ser massa arrodonida: ha de quedar en un "balbucear". Tot això encaixa molt més en el dialecte extremeny que emprava Gabriel y Galán a Extremeñas que no en la llengua oficial. Aquesta recerca d'un nou castellà pot situar-se dins els intents de combatir la retòrica oficial fets, per la generació del 98 a Castella. La defensa del dialecte contra la llengua oficial oposa el crític als intents del grup de "L'Avenç" de normativitzar l'idioma, només tres anys abans del 1er. Congrés de la Llengua Catalana.

3.3.4. Autors estrangers

Pocs poetes estrangers són analitzats, perque interessien més al crític els assagistes i perque, com veurem, té una certa prevenció contra les traduccions de poesia. Dos d'aquests autors són molt previsibles: Goethe i Novalis. Hi ha també un exemple oposat, és a dir, el que no és un vertader poeta: Sul-

ly Prudhomme. Després hi ha l'anàlisi de dos narradors "poètics" que veurem més tard (cf.4.3.4.).

L'excusa de l'article sobre Goethe és la celebració de 150é. aniversari del seu naixement, festejat no només per tots els alemanys, sino també per "todas las gentes cultas, i ja això el diferencia d'altres genis menys universals, com Cervantes, V.Hugo o Wagner. De Goethe, Maragall en destaca dues caraterístiques bàsiques: el sentit conscient de la seva obra literària i la seva personalitat com poeta-educador. No produeix de manera instintiva "como el pájaro su gorgceo", sino que "conscientemente asciende por el camino de la belleza"; com Dante, es distingeix d'aquesta manera d'altres poetes com Shakespeare o Homer, on "la pluma del genio va siempre más allá del genio mismo", segons ens recorda el crític que digué Heine de Cervantes, "Goethe siempre sabe lo que hace" però això nosaltres no ho veiem d'antuvi: la Humanitat "irá descubriendo y descubrirá ((cosas)) como conscientemente sentidas y puestas por el poeta."

D'altra banda, la seva filosofia, en ser constructiva, o sigui, un "naturalismo trascendental que se resuelve con gran optimismo", fa d'ell "un educador perpetuo", diferent de l'"inflamador de muchedumbres que canta la libertad" com Hugo o Lamartine, o del "poeta a la moda de una època" com Byron. (Goethe 16-VIII-1899)(76)

Aprofitant també un centenari, el de la mort de Novalis (25-III-1801), escriu Maragall un article commemoratiu.

Es un autor d'obra escassa, poc coneguda, no gens divulgada, però tot i així és més contemporani nostre que fill del XVIII. Segons Mme. de Wyzewa, crític de la Revue des deux Mondes, Wagner està més influït per Novalis que no pas per Weber o Schopenhauer. Maragall afageix pel seu compte que, a més, "ha impreso carácter a toda la actual evolución idealista europea"; junt amb Emerson, Ruskin o Carlyle "son padres de un neo-idealismo y hasta de un neo-misticismo." A part de la seva modernitat, un altre valor té Novalis i és que resulta un "poeta integral (...). Todas las cosas y sus diversos órdenes aparentes los consideraba dentro de la sola realidad poética" i per aquí arriba a una total identificació amb la seva obra: "su obra es él mismo." Finalment hi ha la vessant filosòfica: tot i ser protestant, "su alma de poeta tendía irremisible hacia las luces del catolicismo." Novalis és doncs recuperable per tres raons: la important influència sobre els corrents intel·lectuals més moderns, la seva concepció de la poesia com dedicació plena, la seva moral, decent tot i ser pagana. (Novalis 3-IV-1901)(79)

Si tot això ens uneix a Novalis, la manca d'aquestes qualitats ens separen de Sully Prudhomme, flamant premi Nobel de Literatura de 1901. Es un poeta de la "generación realista" que es caracteritza pel seu "entermecimiento", la seva "moral estoica" i la descripció de la mort com "una vaga metempsícosis absolutamente anodina". Això s'oposa als vertaders valors del poeta: "emoción (...), bondad (...), anhelo importante del alma.", respectivament. La memòria del tribunal Nobel ressalta

en Prudhomme "el doloroso análisis, (...) la melancólica simpatía, (...) el espíritu investigador y observador"; Maragall no hi està gaire d'acord: "no son éstas precisamente las cualidades esenciales de un poeta". El Tribunal creu que l'obra premiada és "testimonio del destino sobrenatural del hombre." Maragall no hi troba aquest testimoni, perquè no sent palpitant "en la realidad viva el impulso sobrenatural del alma". No és un poeta idealista i "apenas puede llamarse poeta en el pleno sentido de la palabra." (Un premio al idealismo 19-XII-1901)(80)

Sistematitzant una mica tots els conceptes tant de caire positiu com negatiu que han anat sortint, i comparant-los amb l'esquema obtingut de la sistematització dels articles més generals (cf.3.2.), veurem una sèrie de coincidències:

a) L'emoció és un dels elements més importants. Es troba en la poesia de V.Català i d'Evel·lí Dòria i manca en la de Prudhomme. Altres elements són:

l'emulació ètica exemplaritzada en la poesia de Goethe i que també podem trobar en Novalis;

la vida, en l'obra de Suriñach i Núñez de Arce.

b) El "balbuceo rítmico", conseqüència del procés de creació, tal com veiem en la definició de la poesia en l'articles sobre Núñez de Arce.

c) El realisme que és fonamental en l'obra d'A. Mestres (i també, quan manca, causa del seu fracàs) i en la de Roviralta; és el fonament de la poesia de Novalis, perquè en ella hi converteix tota la realitat.

f) la comunicació de l'intern, que assoleix sovint Verdaguer;
la ingenuïtat de Suriñach;

el pressentiment de Núñez de Arce;

l'excelsior, fita que va assolint A. Mestres a mida que va publicant i que també hem vist en E. Dòria i en Goethe que "asciende por el camino de la belleza": tots aquests són elements fonamentals.

l) Els clàssics, com models que inspiren Casas i Amigó, són també bàsics. Jordi de Sant Jordi, com poeta menor, i Novalis com poeta primordial, seràn dos exemples a seguir.

Cal remarcar les escasses al·lusions fetes a la importància de la inspiració (i): de fet Maragall hi fa referència quan parla dels poetes que no la segueixen. Apareixen en canvi altres elements que no havíem inclòs en l'esquema del punt 3.2.

m) l'espontaneïtat, bàsica en els joves poetes com Casas i Amigó o Evel·lí Dòria.

n) L'ús de les llengües nadiues que fa apreciar molta part de Verdaguer, i que salva pràcticament l'obra de Balaguer. També és essencial per comprendre la gràcia de Gabriel y Galán.

o) La transcendència que obliga que el poema simbolitzi més que no digui, com passa en A. Mestres.

p) La maduresa és requisit indispensable per publicar amb certa decència: pocs el segueixen, llevat de Víctor Català.

A aquest esquema cal oposar el dels elements negatius:

no-a) L'artifici que perjudica la primera obra de V.Català o de Roviralta; en canvi, al mancar-hi, incrementa el valor de l'obra de M.Aguiló o de Suriñach;

la "rimbombancia" que es fa palesa en el "discurso sonoro" de Núñez de Arce, o en la "música exterior" de Riquer;

la tristesa que provoquen Casas i Amigó o Prudhomme és condemnable; la serenor de M.Aguiló en canvi, ens redimeix;

la immoralitat que es dedueix del "paganisme" de Mestres o de Víctor Català, o de l'"estoïcisme" de Prudhomme;

la versificació, que no es pot confondre amb la creació: allò és el que fa Riquer quan simplement "agrupa paraules" i no arriba a fer frases, gino només versos.

no-c) L'irrealisme del tema proposat per Mestres a En Misèria ja condemna tot el poema,

no-f) L'exterioritat, és a dir, el no deixar traspuar la sensibilitat interna perjudica l'obra de Verdaguer, la fa "impersonal"; dóna "frialdad" a l'obra del jove Mestres, i converteix els darrers poemes de Pagés de Puig en "exteriores".

no-h) La poesia d'idees és característica dels que no escriuen en el moment de la inspiració i per tant produeixen de tot menys poesia. Aquest és l'origen del "conceptualismo" de Víctor Català, I. Iglesias o Campoamor; el de les "abstracciones" de Roviralta; el de l'aparició de temes no poètics, que el fan "prolífico"; el del predomini de les "afecciones literarias" en Riquer; el del positivisme de Prudhomme, massa preocupat per la "investigació."

no-k) La impuresa produïda per l'afany no poètic perjudica Hugo convertint-lo en un mer "inflamador de muchedumbres", o Byron, que queda en "poeta a la moda".

no-l) La imitació és el parany dels que van massa lluny en la inspiració dels clàssics; això és el que passa amb molts poetes joves com Guasch o Suriñach, o amb d'altres no tan joves, però massa obsessionats per un sol model, com és el cas de Balaguer amb els trovadors.

no-n) L'ús de llengües no-maternes perjudica autors com D.R. Perés, perquè li treu fluïdesa o Magí Morera, que queda massa sotmés a la influència d'autors, com Campoamor, la llengua -i no només la genialitat- dels quals els domina.

no-o) La trivialitat és conseqüència del plantejament de la poesia de manera massa superficial: és el que passa amb els primers poemes de Mestres o amb part de l'obra de Campoamor.

no-p) La manca de maduresa delata la joventut de Guasch o de Roviralta.

3.4.- Estudis crítics sobre la teoria poètica de Maragall

3.4.0. Panorama bibliogràfic

Entre l'extensa bibliografia sobre Maragall, els estudis que van més enllà del panegíric indiscriminat o de l'anecdota insustancial no són gaire abundants. Per estudiar la teoria poètica he escollit els que m'han semblat més generals; per d'altres apartats he deixat els més concrets que tracten la visió maragalliana del Modernisme (cf.6), del teatre (cf.5)

i la narrativa (cf.4) que ell va analitzar.

La bibliografia escollida segueix un procés gairebé linial i força indicatiu. Fora d'uns quants llibres publicats immediatament després de la mort del nostre poeta, i que més que estudis són impressions o memòries, com per exemple el pròleg de Miquel S. Oliver a les Obres completes (sèrie castellana) (ed.1912), el llibre de Corominas Del meu comerç amb en Joan Maragall (1935), i, abans, el de Pijoan El meu don Joan Maragall (1927, l'edició primera no porta data); fora d'això, doncs, no trobem res de nou fins els anys 50, per causes òbvies: rebuig més o menys velat dels noucentistes i desastres posteriors. Una excepció a aquest rebuig, o si més no, una forma matisada n'és l'article de Carles Riba "Les cartes de Joan Maragall a Antoni Roura" publicat a Per comprendre... (1937), però que és originari de l'any 1930. El mateix Riba serà el que reprendrà l'estudi crític i seriós a partir del 50 amb Per què he votat Joan Maragall i el 54 amb el pròleg a l'Antologia poètica, però de fet els anys 50 veuen només l'aparició d'una sèrie d'estudis força dispersos, alguns més aviat testimonials, com és el volum d'Homenots (sisena sèrie) de Josep Plà, del 56, molt ampliat després a Tres biografies (1968); d'altres més sistemàtics, però molt fora de context, com l'article de Gabriel Ferrater "El núcleo de Maragall" (1953). Són els anys 60 i 61 els que marquen realment l'inici d'una preocupació per Maragall que no s'apaga fins recentment. L'any 1960 apareix el pròleg a Vida escrita, recull d'articles del nostre poeta, publicat a Madrid, fet per Riba, i l'article de Marià

Manent "La poética de Maragall". La Diputació de Barcelona organitza un homenatge al poeta fent coincidir amb una extranya carambola cronològica el centenari del naixement (1860), el cinquantanari de la mort (1911) i una visita del generalíssim a Barcelona: de les conferències que es fan només ens interessa la de Valverde: "Maragall y las ideas estéticas". Un pròleg, un article i una conferència no són tampoc gaire, però indiquen una inquietud que es manifesta plenament l'any següent en l'homenatge que dedica la revista "Serra d'Or" al cinquantanari -aquest cop sí- de la mort del poeta: hi publiquen articles Jordi Carbonell, A. Cirici Pellicer, J. Teixidor, M. Serrahima (que està preparant una biografia sobre el nostre autor), J. Benet (que adelanta part de la seva monografia sobre la Setmana Tràgica i el poeta) i J. Molas, entre d'altres. L'any 61, també hi ha el petit estudi de Valentí Fiol "Maragall y los clásicos", publicat al 64; i el 62, del mateix autor, "La gènesi del Cant Espiritual". Tot això indica l'auge dels estudis maragallians. L'any 63 A. Terry publica La poesía de Joan Maragall; l'any 66, Serrahima, la seva biografia; també d'aquesta època són els estudis de Marfany aplegats amb el títol de Aspectes del Modernisme (1975).

Però ja a meitats dels 70 s'observa un declinar en aquests estudis, i el nom de Maragall apareix només en llibres més generals, com són les històries de la literatura. Aquests són els casos de Literatura Catalana Contemporània (1972) de Fuster, -que provoca una crítica força dura de Marfany, però que no trascendí a polèmica-; de la Introducción a la lengua

y literatura catalanas d'A.Terry i J.Rafel (1972, traducció catalana de 1977); o bé de Literatura Catalana (1979) de Carbonell, Espadaler, Tayadella i Llovet. Per una raó o l'altra, aquell interès que havia suscitat el poeta durant els anys 60, declina durant els 70. Caldria analitzar el perquè d'aquest alts i baixos, però això seria objecte de tot una altra classe d'estudi: la receptivitat de Maragall.

3.4.1. La poètica de Maragall segons els crítics

Intentarem ara veure què diuen els crítics sobre les teories del poeta (no sobre la seva producció com a tal) tot comparant-ho amb el que nosaltres hem cregut veure en els seus articles.

a) Els dos tipus de poesia: aquesta distinció en la que tant va insistir ell ha estat una mica obviada pels crítics. De fet, en concentrar llur atenció sobre un tipus (a) han considerat que l'estudi de l'altre (no-a) perdia el seu interès. Només dos autors ho recorden. L'un, Miquel S.Oliver, era company del poeta i és molt probable que escrivís seguint més els records que no pas les lectures: la poesia segons la veia Maragall, ens diu era "una transfiguració emocional i mística (que) ve a separar l'art de la paraula en dues porcions": "l'art legítim i viu, i (...) la literatura considerada com ofici, métier".(81) L'altre autor, J.Pla, basa el seu llibre en records personals, seus o d'amics mutus com Pijoan o Pujols. Pla cita textualment (amb totes les reserves que puguin suscitar les 'textualitats' de Pla) Maragall i li fa dir d'una poesia de Gabriel Alomar:

"Aquests versos no tenen res a veure amb la poesia: són una pura declamació, un laboriós treball artístic fet en fred, desproveït de tota emoció, situat al marge de tot sentiment, sense batec cordial, una cosa perfecta, marmòria, gebrada. La poesia és una altra cosa, al meu entendre. (...) La retòrica m'ofega." Algunes expressions com "declamació", "desprovist de tota emoció", "sense batec cordial" potser són maragallianes, la resta és Josep Pla químicament pur (82).

L'emoció. Pla, aquest cop transcrivint declaracions de Pujols, parla de la importància de la "titil·lació emocional" i del paper d'aquesta en la pròpia vida del poeta. "Si Maragall externament fou un conservador, un burgès impàvid (...) internament sofria una confusió inextricable" (83). Però potser és Marià Manent qui més directament toca fons en definir la poesia de Maragall com d'una "restitució religiosa de la beutat de l'Univers emmirallada en l'emoció de l'home". (84) L'emoció recull la bellesa de la realitat: és l'element activador inicial del poema. Valentí i Fiol matisa aquesta definició: "Maragall identificava la poesia amb l'emoció produïda per una experiència, de tal manera que aquesta emoció venia a formar part de l'experiència mateixa", en introduir l'element "experiència" que Manent potser obviava. No és però una emoció qualsevol. Valentí acostava el poeta al poeta al romanticisme, com veurem després però le'n separa per un grau d'intensitat: a diferència dels romàntics més típics, ell prefereix "la contenció al lliure desfogament emocional." (85) Ara, amb l'emoció sola no n'hi ha prou: per això Osvald Cardona, tot citant una carta a Unamu-

no, parla de "la conjunció de l'emoció i la potència (...).

No par forçar els bells moments emotius ni recercar expressions sonores i vanes."(86) El mateix estudiós lliga aquest concep-

te amb el de la intuïció, "un mot que ell potser no empra mai, perquè se li confon amb la inspiració que és un tot únic."(87)

No estem pas gaire d'acord: Maragall, ultra usar més d'un cop aquest mot, com ja hem vist, destria força bé ambdues idees.

La intuïció. Segons Cirici, el poeta "reacciona contra el mecanicisme racionalista del positivisme ambiental d'aquest moment. Per això l'interessa tant la intuïció, el sentit de la natura, el vitalisme i la coratjosa força de Nietzsche." (88) Després veurem el que hi ha de discutible en aquest enfoc tan "antipositivista" però és cert que la intuïció, n'es un element pertinent. Terry és potser qui més ha insistit en aquest aspecte. Segons ell, Maragall va a la recerca de veritats universals, i no intenta descobrir-ne de noves sino "veure les coses antigues amb més de frescor". Aquesta és una "saviesa" que només es troba amb la intuïció: "Tota la tendència dels Elogis i d'altres assaigs semblants és d'avivar les percepcions del lector a força de dirigir la seva atenció (més exactament-redirigir-la) sobre certs objectes o problemes, de manera que s'adoni d'aspectes que abans desconeixia." Terry recorda també com aquesta insistència en la intuïció és el que més se li va retreure.(89) En una altra anàlisi, el mateix crític diu: "su método de composición, en apariencia casual (...), se basa en la fe en el poder de la intuición." (90)

La redempció. La poesia producte de l'emoció era la única que

ens podia incitar a una emulació ètica. Això ho repeteix Miquel S. Oliver quan diu que gràcies al concepte de la paraula viva "l'art torna a caure dins l'esfera de la moral." (91) Tot recordant El comte Arnau, Riba observa com l'autor no s'hi identifica però tampoc el rebutja del tot: al final "el rescata del seu errant infern", així com "allunya Nausicaa del suïcidi" gràcies al poder redemptor de la paraula viva (92). Serrahima es basa en l'Oda Infinita, una de les primeres obres del poeta, perquè "en ella hi ha l'estètica maragalliana i el fonament metafísic en el que s'apuntala": Deu com "revelament de la natura" i "la virtut redemptora de l'Art." (93) Terry relaciona aquest veure la poesia com "instrument ètic" amb el pensament finisecular.

b) El procés de creació poètica. Aquest aspecte al que Maragall dedica una certa importància ha estat poc desenvolupat pels crítics. Només dos estudiosos s'hi han fixat. Carles Riba anota que el procés és: "haber visto hermosamente" → esperar amb "humildad" la inspiració → tenir "anhelo de reproducir", amb la qual cosa "la palabra rítmica (...) acudirá por si sola" → actuar amb "sinceridad" per a "saber esperarla" i "distinguir-la con el ritmo original" (94); és un esquema que coincideix més o menys amb el primer dels proposats per Maragall. Manen destaca en aquest procés dos elements: el positiu i el negatiu. El positiu és la necessitat d'estímul: "la recerca, el desig de la poesia": això ell "ho admetia però una mica a contracor" perquè de fet el que reclamava era "la indispensable passivitat del poeta." L'element negatiu és "l'acció de la voluntat i

la intel·ligència... en sentit negatiu." La voluntat "repri-meix tot desig prematur d'expressió"; la intel·ligència permet conèixer "les paraules vives" entre les altres.(95) Remarquem que, positius o negatius, ambdós elements actuen. L'anàlisi de Manent és més esquemàtica i reuneix més elements i bàsics de la teoria maragalliana.

c)El realisme. Si l'emoció davant la Natura era un element bàsic dins la creació poètica, és per que aquesta es basa en el reflexe de la realitat: és en això que vol insistir Riba quan diu que la poesia, segons Maragall, "con el sentimiento del poeta, debe reflejar la belleza de las cosas, acercarnos a ella distrayéndonos de nuestros sueños: no crea precisamente la belleza en un objeto de arte, nos la muestra en la realidad y en la vida" (96). Segons Cirici, aquest realisme cal precisar-lo: "el pensament estètic de Maragall se situa clarament dins la posició nominalista. La seva realitat no és pas la dels realistes, sino la de l'art objecte." Una definició del que és el nominalisme potser ajuda a comprendre això: el nominalisme "posaria a primer terme els fenòmens i no veuria en les idees sino una superestructura heurística bastida al damunt d'ells". (97) La definició és precisa però no aporta gaire a la comprensió de l'asserció anterior: de fet, en situar el poeta dins el context escolàstic, el que fa Cirici suposem que és indicar que no creia en gèneres sino en individualitats i que per tant no estava per un realisme classificador que intentés encaixar els fenòmens observats en teories més o menys generals. Això ve a ser el que afirmava Riba: no abstraure de la bellesa dels

objectes la idea de l'art sino buscar-la arreu. Aquesta concepció la relaciona Fuster amb la de Novalis "la poesia és la realitat absoluta " i la veiem també en l'article Novalis, que ja hem comentat(cf.3.3.4.)(98).

d)Poema i prosa. Aquesta dualitat que Maragall veia com no-antitètica, perquè era possible trobar en ambdues la "poesia", l'estudien els crítics en la seva pròpia obra, en canvi, cap dels autors consultats no la considera com a concepció teòrica del poeta mateix. Un dels primers en parlar-ne és Gabriel Ferrater, que en l'assaig publicat el 53 critica fortament molts dels poemes de Maragall, exposant que "son sencillamente artículos de periódico que sólo un acrecentamiento de vehemencia que en ellos puso el gran escritor impidió que, en efecto, se transformaran en colaboraciones para el Brusi."(99) Això és contradir de tot en tot la teoria del mateix Maragall, pel qual hem vist que era pecat greu confondre els temes que s'havien de tractar en un article amb els que es podien tocar en un poema. Riba també ho diu, de manera més atenuada: "Versos y oración suelta fueron para él medios de comunicación paralela de un mismo mensaje y de una misma doctrina. Y sin embargo, jamás los confundió: ni sus artículos y ensayos son poemas, ni sus poesías, con lo ciudadano, coloquial y gráfico, hasta impuro, del idioma que empleó, degeneran nunca en discursos." (100) J. Carbonell s'oposa, a partir d'un cert punt, a la teoria exposada per Riba. Segons ell la dualitat vers-prosa s'estén al contingut ideològic, el 'missatge' expressat: "Un home troba sorprenent la divergència entre el to realista, en contac

te no evitat amb els esdeveniments contemporanis, de la seva correspondència i els seus escrits periodístics i la temàtica evasiva, allunyada dels problemes reals de la vida catalana, de quasi tots els seus escrits literaris." El mateix Carbonell proposa una explicació a aquesta divergència: "Fent un esforç mental que obeïa al dictat de la seva consciència, Maragall podia escriure articles i cartes; en canvi, donada la seva particular teoria literària (...), el que no veiés els problemes obrers com a cosa pròpia havia de dificultar-li força aquesta fluència indispensable."(101)

La solució de Carbonell és suggerent i crec que comprén millor que Riba aquest aspecte de la teoria de Maragall: és un error no diferenciar les doctrines que cal tractar en prosa de les que espoden tractar en poesia (no-d). Si Riba vol dir només que Maragall no usa en uns poemes el que ataca en uns articles aleshores sí que estem d'acord: no hi ha contradiccions però, com precisa Carbonell Carbonell, tampoc no té coincidències. Això, que Riba precisa amb claredat en el nivell formal, queda massa vague en l'estudi dels continguts.

El desconeixement d'alguna de les tesis del poeta ha dut alguns crítics a no considerar prou els seus assaigs: per exemple Serrahima, que en d'altres punts és prou lúcida amb l'obra i sobretot amb la persona del poeta, opina que "va escriure poc" i, a més, que "l'obra essencial que va deixar no és pas gaire extensa", i d'entre els seus escrits en castellà, "la meitat ben bé no és essencial en la seva obra."(102) Ara, pel que hem anat veient, no només gràcies a molts d'aquests arti-

cles en castellà podem reconstruir la teoria estètica del poeta sino que, en aquesta teoria, veiem com ell considera els articles diferents però no inferiors al treball del poema.

f) Els elements configuradors. Per resumir tots aquells conceptes que veiem de comunicació de l'intern, ingenuïtat, estremiment, pressentiment... els crítics usen molt un mot que Maragall usa molt poc, almenys als articles del Diario (més, en la seva correspondència i als Elogis): l'espontaneïtat. Sobre això, tothom hi té alguna cosa o altra a dir però em temo que la divulgació del vocable es deu més a la crítica noucentista que a les intencions del mateix Maragall. Un dels primers en proposar la teoria de l'espontaneïisme és Riba, que ja el 1930 la considera un aspecte primordial en la seva obra: comentant la recent aparició de la correspondència entre el poeta i el seu amic Roura considera que "hi apareix (...) el conflicte íntim d'on havia de vibrar tota la seva obra i que, al nostre entendre, havia de donar-li aquell desequilibri ja constatat des dels primers estudis de la seva psicologia: volem dir precisament el conflicte entre l'espontaneïtat i la senceritat." La sinceritat li causa "desconfiança" i és motiu "per estimar-se, almenys en el que d'ell volia preservar i indefinidament millorar." A això s'oposa "l'espontaneïtat del seu ésser ple de salut, tot instint de dominació i fírmement de les necessitats naturals." (103) Quasi trenta anys després, Riba torna a exposar la mateixa teoria però sense aclarir-la gaire: "lo capital es que Maragall, siempre a vueltas con su íntimo problema, el de la conciliación de espontaneidad y sinceridad, al preguntarse qué era la poesía

y cuáles las ocupaciones del poeta, creyó más efectivo el camino que por lo etéreo conducía a efectos más luminosos; y se arrobó con ellos y con las confirmaciones en que se tranquilizaba."(104) Si hem entés bé això, el que vol dir Riba és que l'espontaneïtat que el poeta defensava (o almenys els lectors l'hi imaginaren) li resultava difícil de conciliar amb una part de la seva personalitat, la part d'ell que "volia preservar i indefinidament millorar", i que li aflorava quan posava en joc la sinceritat: d'aquí se'n dedueix un conflicte prou amagat, "íntimo", però perdurable, que "vibra en tota la seva obra." Sempre segons Riba, aquest conflicte el resol el poeta pel camí de "lo etéreo", és a dir rebutjant, en la teorització (al "preguntarse qué era la poesía"), el camí no -eteri que deu ser, suposem, la preocupació per l'aspecte formal i la creació conscient: en definitiva, exaltant l'espontaneïtat.

A partir d'aquí, el terme es va extenent entre els crítics: Terry parla de Maragall com escriptor "neo-romàntic" entre d'altres coses perquè creu "en l'origen espontani de la poesia" (105); Serrahima, en comentar les crítiques dels noucentistes, les justifica en part pel temor que, enfront de l'obra depuradora, la teoria de l'espontaneïtat seria utilitzada per fer servir el mot o l'expressió incorrectes i, encara pitjor, els serviria d'excusa."(106) En la seva refundició dels Homenots, publicada el 68, Pla parla de "la convicció -que molt coneixedors d'aquesta poesia mantenen-" que la pròpia producció de Maragall es feu "d'una manera pràcticament espontània i naturalíssima."(107) També ho plantegen així Carbonell et al.:

"Maragall creu que la suprema missió de la poesia és expressar de manera espontània la vida" i situen aquesta concepció dins el Modernisme "contra el seu corrent més esteticista." (108

D'altres remarquen en canvi en el poeta el segon terme de l'oposició exposada per Riba: la sinceritat. Així, Valverde opina que el mateix Maragall "distingue varios grados ((de sinceritat)): desde el mero decir lo que se piensa por voluntad de decirlo, pero con indiferencia respecto al modo de expresarse, hasta el supremo grado de sinceridad poética, en que no sólo se necesita una forma determinada de lenguaje, sino también un ritmo, que ya no pertenece al fondo del alma del poeta." (109) Aquesta, és clar, resulta una manera prou hàbil de solucionar un problema que es plantejaria immediatament: si el poeta insisteix que no es preocupa pel mode d'expressió i que només es basa en la sinceritat, d'on surten el llenguatge poètic, la rima, el ritme? La distinció entre varis graus seria perfectament acceptable si no fos pel fet que, segons Maragall, el ritme sí pertany al fons de l'ànima del poeta, com ja hem vist. De tota manera és cert que Maragall té ben clar que no és el mateix xerrar o confessar-se ni que sigui amb tota la sinceritat del món que escriure poemes. Un altre autor, A. Yates, uneix ambdós conceptes en una sola definició: segons ell, oposant-se a l'"artifici treballat", típic de l'escriptor simbolista, Maragall exalta "la sinceritat poètica de l'expressió espontània 'divinament' inspirada." (110) Ara, pel que hem llegit a Riba, això resultava difícil: si hom volia expressar-se espontàniament, no hi havia lloc per a la sinceritat, que impulsava a una au-

to-reflexió continua.

De fet, crec que la disjuntiva plantejada per Riba, si la interpretació que n'hem fet és correcta, segueix actual i que els altres crítics o bé hi afageixen matisos (Serrahima, Valverde, Carbonell et al;) o bé la obvien (Yates) però no la solucionen.

g) La sacralització en que també insisteix molt Maragall no és gaire valorada pels autors consultats; quan parlem de la visió romàntica veurem com alguns només l'esmenten de passada. Potser únicament Osvald Cardona ha tocat aquest punt i ha insistit en la seva desvirtuació per "alguns panegiristes de la inspiració. En efecte, les paraules pòtiques són intocables, sagrades, però no tot el text pot estar format per paraules sagrades perquè aquestes "són poques"; per tant, "caldrà ajuntar-hi altres paraules (...), caldrà refer aquests versos secundaris perquè siguin dignes dels primers." (111) Aquest pensament, així exposat en Maragall potser no l'hi trobariem mai, però no resulta gaire xocant; d'altra banda, això ens reporta a l'aspecte de la reelaboració, que ja examinaré, i també a la famosa carta a Pi Joan (30-V-1903), en la qual s'indigna davant la dita de Goethe segons la qual l'art serveix per emplenar els buits de la inspiració: aquesta indignació contrasta amb la coincidència entre Goethe i el comentari d'O. Cardona. En què quedem, doncs? És difícil precisar: Maragall resulta molt obscur en aquest punt -segons uns autors- o massa clar -segons els més crítics.

h) Sobre la necessitat de trobar el moment adequat i per tant

la necessària escassetat de la producció poètica hi tornarem en parlar de la paraula viva (m).

i) La inspiració és estulada sobretot per M. Manent. Aquest distingeix dos tipus de teoritzadors sobre poesia: "els que admeten l'existència de la inspiració i els que la neguen." Ara, "les relacions de la intuïció creadora i el poeta són molt variables i per això és arriscat d'elaborar com feu Maragall una teoria basada gairebé exclusivament en una experiència única." (112) Manent observa aleshores -ja ho hem citat abans (cf. b)- un fenomen curiós: el poeta defensa en el procés de creació una absoluta passivitat, un lliurament total a la inspiració, però ha de reconèixer la necessitat d'obeir estímuls com "la recerca, el desig de poesia", i a més l'acció de la voluntat i la intel·ligència. Això ens porta encara a una altra conclusió: Maragall opinarà que el text no cal revisarlo mai; el mateix Manent ens recorda que si ens atenim a aquesta teoria "no pot haver-hi un moment crític positiu" i que això porta a negar la revisió del text.

Alexandre Cirici troba en aquesta teoria una doble asserció: negativa i positiva. Maragall nega el valor "dels que s'expressen per voluntat de dir el que pensen" i confirma "el valor d'allò que és dit per una forta necessitat d'expressar-se"; això comporta una mena d'"automatisme" que considera negativa l'acció de l'enteniment i la voluntat (113). Però això no coincideix amb el que deia Manent: segons ell la voluntat i la intel·ligència treballaven, si bé en sentit negatiu. Tot i

que Maragall no s'acabés de definir sobre aquest tema, no crec que fos gaire partidari dels automatismes; no els considerava implícits a la inspiració.

Fuster adelanta la idea de l'"adulteració (...)" contra la veritat d'una paraula que nasqué "sagrada" (cf.g) i que es produiria en cas de qualsevol modificació "per aprensió estètica" i "per adequació a una mètrica convencional." (114)

Terry intenta resumir en una sola definició el que ell considera els dos punts fonamentals de la poètica de Maragall: la inspiració (i) i el ritme (j): "todo el concepto maragalliano de poesía hace resaltar el carácter fragmentario de la inspiración poética y la idea de que el contenido de un poema debe venir dictado por lo que él denomina 'ritmo'". (115)

j) El ritme, com element imprescindible en la vertadera poesia, perquè és conseqüència natural de l'emoció, va lligat al problema de les relacions forma-contingut. .

Un dels primers que estudia els aspectes formals del pensament (i no només l'obra) del poeta és M.Manent: Maragall, diu, creu que l'autor "s'ha de desinteressar de tot el que no sigui forma" perquè el que ha de pretendre és "crear una emoció purament estètica", i per tant descartar altres interessos com la pietat, l'amor, la justícia... Ara, hi ha una sèrie d'elements impurs que són tanmateix "indispensables a la creació poètica": aquesta és una antítesi que ja Manent havia trobat en el procés de creació. Aquests elements impurs són: "el plantejament deliberat de l'obra i el concurs de preocupacions i

sentiments (...) que, sembla, haurien d'emboirar la contemplació inspirada, espontània..." Ja ho hem dit abans: la 'inspiració' pot quedar contrarrestada per 'preocupacions i sentiments'; 'l'espontaneïtat', pel 'plantejament deliberat'. Però tots quatre elements són indispensables. Cal diferenciar doncs aquest 'plantejament' -mal necessari- d'aquella 'forma' -element imprescindible-. Maragall, segueix Manent, reconeix "la unitat de matèria i forma" i això "comporta fonamentalment una (...) afinitat íntima amb el ritme de les coses", és a dir "el ritme del cosmos". I aquí tornem a la qüestió original: el que Maragall critica, tot resignant-s'hi, és la planificació de l'obra; difícilment podria combatre la forma quan és ella la portadora del ritme i el ritme és l'element indispensable del poema. El que cal és veure la "possible adequació" de formes poètiques a les "secretes lleis d'un ritme natural." (116). Cirici sembla seguir aquesta opinió, però de manera menys matisada, quan opina que "la matèria no s'organitza a partir d'unes fòrmules deliberades, sino que la forma neix del ritme mateix, de la textura mateixa de la matèria treballada." (117)

Aquesta distinció no està tan clara en d'altres autors. Per exemple, Valverde, tot parlant d'un neo-romanticisme en el poeta, el justifica perquè en ell hi ha una rebel·lió contra les formes: "aparece en principio ese afán de una forma sin límites una forma sin forma, una lírica que no deja nada fuera y que no se sujeta a ningún límite." (118) Pla va molt més enllà i estableix d'una manera radical l'oposició fons-forma; segons ell, el poeta era "molt més apassionat per les qüestions de fons que

per les formals (...). Pretenia que aquestes qüestions de forma, d'estil eren la mort de la paraula viva."(119) Evidentment el problema rau en el fet que no tots parlen de 'forma' entenent el mateix i que, més particularment, els que no fan la distinció proposada per Manent i posen en el mateix sac la 'planificació' del poema i 'l'estructura' del vers tendeixen a dissoldre la qüestió.

El millor seà doncs usar el lèxic del mateix Maragall: insistir en el "ritme". Així, Serrahima veu ja en l'Oda Infinita "l'afirmació que la paraula poètica, la que revela la bellesa de la vida i de la mort, porta per força en ella mateixa un ordre i un ritme i que en el moment que es desvetlla en el poeta el desig d'expressió, el mateix desig fa nèixer les paraules amb un ritme propi".(120) També Marfany insisteix en aquest punt: "Els poetes no diuen mai res de nou sino que repeteixen les mateixes idees bàsiques en situacions emocionals diferents que són les que creen les diverses formes rítmiques."(121)

Resumint, veiem que gairebé tots els crítics troben en Maragall una preocupació per la necessitat de fer coincidir la idea amb la paraula i el ritme, de manera a constituir una unitat indiscutible: un canvi en l'un ha de portar una variació en l'altre. Això és, en part, una manera de superar el problema de la forma, o d'esquivar-lo, si es vol, però no hi ha un intent real d'enfrontar-la amb el fons.

k) La puresa. No ha estat gens estudiada la pretensió de Maragall -cal dir que molt vagament formulada- de buscar una poesia

pura. De fet, la major part dels autors prefereixen centrar tota l'atenció en la idea de la paraula viva que inclouria la de puresa com més endavant veurem.

l) El paper dels clàssics l'estudiem en el 3.3.4.

m) La paraula viva. Maragall parla escassament de la paraula viva en els seus articles del Diario de Barcelona, segurament perquè creia haver-ne parlat prou en d'altres llocs i perquè no era el tipus de col·laboració que hom li demanava en aquest diari; tot i així, els seus crítics s'hi refereixen perquè consideren que és una pedra de toc per a comprendre la seva poètica. Nosaltres esmentarem aquests estudis des del moment que resulten molt sovint un resum de les teories que els mateixos crítics han estat elaborant.

Ja hem vist com Riba considerava l'actitud redemptora de la poesia (cf.a) un dels efectes de la paraula viva, i dos exemples d'això n'eren el rescat del Comte Arnau, i l'allunyament de Nausicaa del suïcidi. Més tard matisa el que entén per 'paraula viva' i tot considerant les aportacions crítiques fetes fins el moment (1954), opina que "sovint es va, invocant-la, més enllà de la intenció del mateix Maragall", perquè el que hom acaba fent és "una utilització de la tesi maragalliana contra la guia tècnica gràcies a la qual, i només amb la qual, s'ha de revelar possible la creació d'un català escrit comú." Evidentment, Riba està enfadat contra els que ell creu que manipulen el poeta i el fan capdavanter del moviment antiformalista i fins i tot antinormatiu; si Maragall, diu Riba, hagués

tingut "un llenguatge preparat amb correcció (...) la inspiració i el ritme creador ((fixem-nos en els dos conceptes bàsics: i i j)) haurien posat en moviment un idioma correcte, de l'estat convencional, a la primera, teòrica condició natural que és la poètica; sense alterar-ne la fesomia ni l'estructura ans fent-la orgànicament coherent i ultrant totes les seves possibilitats expressives." La paraula viva "no és ni ha estat al capdavant altra cosa." (122) Maragall pretenia que estava actuant amb una llengua normalitzada i volir fer-la retornar al seu estat primitiu, no gastada (la "teòrica condició natural") perquè donés tot el seu fruit. No pretenia doncs alterar la llengua sino treure'n totes les possibilitats, donar-li 'vida', però, sempre segons Riba, això no hauria estat ben entès i la teoria de Maragall s'hauria prè com un rebuig de la campanya normalitzadora que tot just aleshores s'estava endagant. Després analitzarem la posició del poeta davant el Modernisme i tornarem sobre el problema de la llengua, però de moment adelantant que, al meu parer, Riba planteja de manera força clara, i alhora voluntàriament polèmica contra tot un corrent interpretatiu, el que ell entén per paraula viva.

Manent veu la qüestió des d'un altre punt, no conflictiu però amb el de Riba: d'entre les qualitats humanes, diu, considera Maragall que la paraula és "el suprem do natural de l'home", i la poesia, "la flor natural de la paraula." De la mateixa manera que la mètrica tradicional és rebutjable perquè sovint "els motlles tradicionals" no responen a un ritme natural sino a una rutina, també pot haver-hi "una paraula forta que trenca el motlle". 'Poesia' doncs, no va tan lligat a 'estro-

fa' o 'vers' com a 'paraula', i per tant la paraula viva no implica només mot sino també poema. D'altra banda, en la paraula viva "no ens fascina el signe sino l'objecte en la seva realitat envaïdora." (123). D'una certa manera, Manent repeteix la idea de Riba: Maragall vol superar el significant i quedar-se amb el significat, retornant a un suposat origen natural de la paraula i per tant als orígens de l'idioma; arribar fins quan la paraula era encara 'viva'. Un exemple del mateix Maragall ens ajudarà a comprendre-ho: en l'article titulat Agosto, parla de l'origen d'aquest mot, el mes dedicat a l'emperador August. Durant la Revolució Francesa hi ha l'intent de canviar el mot per un de més racional, que suggereixi l'estat del clima: Thermidor. Aquest intent fracassa perquè "cuando el nombre y la cosa se juntan casualmente, disparatadamente, el sentido parece más intensamente propio que cuando la razón humana tiene la pretensión de dar el nombre adecuado." (Agosto 1-VIII-1905) (124) En aquesta defensa de l'arbitrarietat del signe lingüístic, Maragall defensa un origen del llenguatge no racional (com el dels revolucionaris francesos) sino intuïtiu.

Els altres autors no afegeixen gran cosa més a aquests estudis. Serrahima ha analitzat la paraula viva respecte a la reacció que provoca aquesta teoria entre els noucentistes, i justifica la reacció que provoca explicant que la teoria del poeta no va ser entesa i que tampoc la situació de la llengua literària es podia permetre segons què. (125) Pla segueix més o menys la mateixa pauta: justifica les idees de Maragall a) com una reacció contra el retoricisme i l'academicis-

me; b) com una lògica conseqüència del seu amor per la vida, que li inspirà Goethe, i finalment c) com una teoria, en molts aspectes "certa" però que no tingué en compte una sèrie de punts com per exemple que "l'anarquia dialectal" defensada pel poeta hauria acabat fent inservible el català.(126)

Fuster s'interessa per la paraula viva sobretot com originadora del poema: "el poeta, d'alguna manera, esdevé un transmissor passiu de la vida que el posseeix, de la intensitat amb que la viu." Cal aconseguir un "estat de gràcia" que es pot presentar quan "una crispació interna -la vida-pugna per objectivar-se en paraula i ho aconsegueix sense trair-se. Aquesta paraula és la 'paraula viva'."(127)

En canvi altres crítics ressalten la teoria de la paraula viva no tant com originadora del poema sino com caracteritzadora d'un llenguatge poètic, en el sentit doncs que li havia donat Ribà: així, segons Terry, el que interessa Maragall més que la crítica, és "una redefinición de ciertos términos claves -palabra, canción, inspiración, pueblo- que cree están en peligro de convertirse en clichés."(128)

Per veure en què va insistir més Maragall quan parlava de la paraula viva, si en la força que origina el poema o en la llengua que el caracteritza hauríem de repassar tot d'articles que no entren dins de la competència del nostre treball. De tota manera, segons que hem vist en els 'nostres' articles, la idea de vida va més unida a les connotacions de la llengua poètica -a)f)...- que al procés de creació en si -b)-.

L'afirmació, repetim, és en tot cas discutible perquè no tenim prou elements de judici. D'altra banda, i en això coincidim amb O.Cardona, creiem que en parlar de 'paraula', Maragall fa més aviat referència a "tota expressió parlada, el llenguatge enter."(129)

4. EL TEATRE SEGONS MARAGALL

4.1.- La crítica de Maragall

Maragall fa escasses crítiques de representacions teatrals perquè no és aquest el seu lloc dins del diari: per això no pot desenvolupar-hi les seves teories sobre el fenomen dramàtic. De totes maneres, alguna cosa podem esbrinar a través d'uns pocs articles. De bon començament, insisteix en un aspecte que ja li havíem vist en d'altres articles: la moralitat necessària en tot espectacle. El crític s'escandalitza davant els que ha fet una tal Mme. Judich durant la Quaresma, que són "los mas verdecillos del año". Això en part està fomentat pel públic que primer hi assisteix i després va fent de predicador de moralitat arreu, sobretot "a aquellos para quienes todo el año es forzosa y durísima Cuaresma." Fixem-nos com un comentari que es presentava com un pamflet moralista -segurament suggerit pel director, puix que Maragall porta poc temps al diari- va derivant lleument cap a punts que interessien més l'autor: si Mme. Judich té èxit no només es deu a la irresponsabilitat del públic sino també a que "dice de una manera tan deliciosa (...). Se mueve tan bien en las tablas, es tan moderna..." Maragall se'n riu, és clar, però ja veiem apuntar-s'hi uns quants elements positius: d'una banda, dicció, presència i modernitat; de l'altra, moralitat. De fet, l'article té un aire de "gazetilla" total i, tot i que ell porti ja més d'un any firmant, aquest no ho està, segurament perquè aquest tema no entrava dins de les seves competències (Las representacio-

nes de Mme. Judich en Cuaresma 22-II-1893)(1)

El crític aprofitarà sovint el comentari d'obres no directament teatrals, però sí relacionades, per proposar les seves teories dramàtiques pròpies. Així, al costat d'una crítica de Casas i Amigó, n'introdueix una altra de Sepulcres Blancs de Brossa. Aquest és autor de "dramas-libro", "gènero de moda"; ell ell, hom té una concepció més abstracta que en el teatre: això fa que "la lectura" hi domini sobre "la plasticidad". A més, normalment es tracta de "dramas de tesis" (nomenclatura derivada de la 'novel·la de tesi' naturalista) i quan es representen resulten un fracàs, perquè per ser representable, calen dos qualitats a una obra: aptitud per a "las ideas generales" i per a "una concepción plástica de la vida". Això es troba a pocs autors: a Dumas fill, per exemple, li manquen les idees; Ibsen, en canvi, reuneix "sólo en ciertos momentos" ambdues condicions. ("Poesies" de Casas i Amigó y "Sepulcres Blancs" de Brossa 4-I-1900)(2)

Un tema ja vist, els problemes de les llengües minoritàries, en aquest cas concret, el flamenc a Bèlgica, el porta a teoritzar un cop més sobre el teatre. A Bèlgica, diu, hi ha abundància suficient de representacions en flamenc, i això és una "gran lección para nosotros los catalanes." Perquè el teatre "es la forma literaria que más directa y extensamente influye en la gran masa del público, la que más trascendencia social tiene." Per seguir l'exemple flamenc cal seguir un programa, anar a la recerca d'un ideal comú, dominant el personalisme, basant-nos en una educació pròpia i treballant molt. (Un buen

estímulo 22-XI-1903)(3)

Un aspecte més concret de l'art dramàtic, la representació, el tracta en El Fakir. Amb aquest títol ridiculitza la manera d'interpretar que impera a l'època i que ell troba massa espectacular. També critica els decorats o els efectes especials pel paper massa rellevant que adquireixen: l'essencial del drama no consisteix en "las almohadas que ahogan a Desdèmona", ni en "la tos de la dama de las camelias", ni en "la parálisis cerebral de Espectros", sino en "los efectos y pasiones que son el alma de la acción." Això, com veurem després, és culpa del Naturalisme; el teatre modernista ha intentat solucionar-ho. El cas és que el públic, a la llarga, s'ha deixat enredar i hom s'explica, per tant, l'èxit d'obres com La Carcajada o La corte de Napoleón davant "dramas más altos", simplement perquè aquests darrers s'han representat "mal vestidos". I és que hom no ha acabat d'entendre el vertader significat del drama: "el arte dramático es eminentemente sintético"; es basa en la "intensificación" i en la "gran realidad interna"; els decorats tenen doncs poca importància. (El Fakir 6-II-1902)(4) En un altre article especifica això de la gran realitat interna. El teatre, diu, no és la realitat. Per exemple, "la furia celosa de Otelo" resultaria un espectacle insopportable si fos representat de manera realista: "el genio artístico (...) penetra aquella realidad y nos la muestra llena de armonía sin por eso alterarla: no es una mutación sino una trasfiguración." Per tant "es la realidad artística, el sentido de la degollación ((de Desdèmona)) lo que nosotros le pedimos ((a

l'autor)) y lo que más nos complace." (La bella Victoria 13-II-1906)(5)

4.2.- Els autors catalans

Només dos autors tracta Maragall amb certa profunditat: Brossa i Víctor Balaguer.

Sepulcres Blancs és un drama "ibseniano, porque el resorte de su acción es la individualidad, y feminista, porque la individualidad que lucha (...) es una joven." L'acció és profundament immoral i per tant condemnable. Ara, com que "la obra es prototipo de la influencia ibseniana, hoy tan poderosa en nuestra literatura, y del modernísimo drama-libro con tesis, hemos creído deber señalar su aparición." La moralitat doncs és un valor que fa condemnables obres que només per la seva modernitat (la modernitat que interessa el crític: la ibseniana) resultarien interessants. ("Poesies" de Casas i Amigó... 4-I-1900)(6)

De Víctor Balaguer en parla amb motiu de la seva mort, com ja hem vist abans (cf.3.3.1.), i repassa, junt amb la seva obra poètica, la dramàtica; en fa una crítica força severa: el tema és d'un "patriotismo grandilocuente"; el català que usa és "incorrecto pero vigoroso" i tot queda, en resum, en un "cantar algo hueco de una libertad un poco vaga". Un nou aspecte condemnable, doncs, és la superficialitat. Afegim-hi després la grandiloquència i un xic d'immoralitat, que apareix per exemple en "el erotismo literario", que Balaguer imita dels trobadors provençals (Víctor Balaguer 24-I-1901)(7). Un cop mort

Balaguer, s'estrena un drama seu amb música del mestre Pedrell: Los Pirineos. Pretén ser una exaltació nacionalista, però queda massa ambigua: no és ni espanyola, ni francesa, ni catalana. Per tal de donar sentit i consistència al drama s'hi ha introduït uns personatges i el cor, però tots queden "sin consistencia real y sin tampoco fuerza simbólica": el resultat és que el conjunt queda fals i incomprensible. Realisme i simbolisme s'han de combinar en una fórmula adequada per donar valor al conjunt (El nacionalismo de "Los Pirineos" 9-J-1902)(8).

4.3.- Autors estrangers

Entre els autors que és estudia Naragall es troben Ibsen i Wagner. D'Ibsen precisament tracta un dels primers artífels que firma: Un enemigo del pueblo, títol de l'obra que començava. L'autor norueg és un poeta "en que palpita de verdad toda alma moderna". El fons de l'obra és "la conquista del ideal", i això s'oposa a "cierta concepción materialista de la vida": aquella és "una forma modernísima" del nou teatre. L'autor escull un personatge-símbol que s'enfronta a "capas más bastas, intelectuamente hablando." Dues idees es plantegen a l'obra en forma de paradoxa: "la verdad de ayer es la mentira de hoy" i la minoria "siempre tiene razón y la mayoría nunca". La primera expressa l'evolució de l'home cap a la veritat. La segona "se refiere no a las grandes y profundas corrientes de ideas que imprimen carácter a un pueblo y marcan su dirección, sino a los movimientos superficiales y despóticos de las turbas que (...) se lanzan a aplastar brutalmente ideales que no pueden comprender". A la coneguda antítesi "pueblo/turba" (cf.2.4.3.)

s'hi afageix ara la de "profundas corrientes / movimientos superficiales": el fons elitista de l'intel·lectual davant les masses que "no pueden comprender" segueix sent el mateix. Vist així, es comprén que Ibsen pugui ser considerat artista: ell fa "gran Arte, arte trascendiendo a la vida eterna". A més, és un futur ideòleg perquè "los poetas y los filósofos suelen ser los precursores de los grandes movimientos"; i és que Ibsen és un autor modern: "de la tendencia del mismo a los dramas de Victor Hugo hay ya una gran diferencia." (Un enemigo del pueblo 10-XII-1892)(9). Unes idees conegudes, doncs: el personatge-símbol, l'oposició poble/massa, l'art transcendent. La idea de modernitat s'expressa aquí mitjançant l'oposició ideal/material.

Amb motiu de l'estrena de l'obra, Maragall escriu un altre article. El públic ha resultat "afinado, inteligente y nervioso al mismo tiempo". El tema té un plantejament "desconsolador" (els més llestos dominen sempre els intel·ligents de bona fe), però és l'únic camí que "conduce a plantear el gran problema entre el pensamiento y la acción, la inteligencia y la voluntad, las minorias aristocráticas y las turbas groseras e instintivas." I també aquest plantejament permet trobar una solució: hem d'aconseguir "las multitudes gobernadas por los fuertes", amb la qual cosa "los inteligentes son los que se apoderan del pueblo" i així li donen una direcció "que se atribuye falsamente al espíritu popular." Al final, "el hombre fuerte viene cuando ha de venir a dar sentido a las cosas." (Alrededor de un drama 22-IV-1893)(10). Queden plantejades aquí algunes de les constants de la filosofia ibseniana, interpretada pe-

Maragall, i que a grans trets coincideix amb el pensament finisecular arreu d'Europa: la realitat vista com una lluita d'opostos on ambdós elements juguen un paper. No podem doncs deduir que per l'autor siguim 'millors' la voluntat que la intel·ligència o les minories que les "turbas": simplement dóna més rellevància a les primeres perquè ell creu que no li havia estat prou reconeguda per altres pensadors. D'aquí se'n dedueix també l'elitisme, l'aristocràcia dels intel·ligents i també la recerca del super-home. Quina part hi ha d'Ibsen i quina de Maragall no és fàcil de dir i en tot cas no entra dins l'esquema del nostre treball. De tota manera cal ressaltar els continus subterfugis del crític per que res no se li pugui atribuir explícitament, com ja hem analitzat (cf.2.2.) Remarquem com el públic, entre altres valors, té el de ser "nervioso"; aquest és un fet que després veurem quan parlem del Modernisme: el nerviosisme i la neurastènia com valor estètic positiu. El mateix Ibsen serà recordat en moments molt diversos; en un passeig per les muntanyes, per exemple, Maragall diu que l'alpinista li suggereix "la simbòlica figura de Halvard Solness, de Ibsen." (En las alturas 12-IX-1894)(11)

Maeterlinck és presentat durant la primera festa modernista (que, com precisa Mafany, "és la que a posteriori fou batejada com a segona."(12)), amb La intrusa, traduït per Pompeu Fabra, i interpretat entre d'altres actors per Casellas i Rusiñol. Sobre aquesta representació s'ha escrit força (cf. Valentí o Mafany) i també sobre les conseqüències que tingué pel Modernisme tant en l'aspecte de la recuperació de la llengua (cf. carta a Roura del 15-IX-1893) com en el teatral. Però

veiem el que en diu el propi Maragall. La traducció és molt lloable perquè Fabra ha mostrat "la devoción de un filólogo-artista capaz de transportar los nerviosismos de un idioma a los nerviosismos de otro idioma." Destaquem aquí un altre cop el caràcter positiu del "nerviosisme" i també el fet de parlar del català com un "idioma". Pel que fa a l'obra en si, al crític impressiona sobretot "aquella vaga poesia (...), aquella poesia enfermiza", i també "el sobrecogedor final que levantó ((el público)) en una nerviosa aclamación." (la "Festa Modernista" 12-IX-1893)(13). Maragall destaca com impressionants, característiques de la poesia tals com "vaga" o "enfermiza", pròpies d'un Modernisme el qual ell després condemnarà parcialment precisament per alguna d'aquestes característiques. Fixem-nos en l'ampli ús de 'nervi' que tant suggereix 'ritmo' com 'passió'.

Amb Wagner es presenta de bell antuvi un problema de comprensió, i per comprendre'l millor Maragall endega una campanya en el Diario de Barcelona amb dos articles, l'any 1899 i amb un tercer, l'any 1901. En el primer article, titulat significativament Una mala inteligencia, i motivat per una representació del Tristán, inicia una petita divulgació de Wagner. Aquest autor veu la música "sólo como un medio de intensificar la expresión" i per tant l'interés de l'obra rau tant en l'acció com en la paraula. Tot va dirigit a que davant els personatges, el públic "además de ver todo lo que éstos hacen, entienda sin perder palabra todo lo que dicen": l'important és "el efecto de conjunto"; per tant els intèrprets han de representar i dir més que cantar. Maragall destaca doncs el Wagner

poeta, fa dels cantants uns lectors i valora el conjunt. Ara, a Espanya es fa, diu ell, una cosa absurda: es representa no en alemany, amb la qual cosa s'acoplaria la lletra a la música, ni en "nuestro idioma" (no especifica quin) amb la qual cosa almenys s'entendria, sino en italià que ni s'acopla ni s'entén i, el que és pitjor, amb cantants d'òpera italiana que canten i no declamen. El resultat és un disbarat; el públic només segueix la música i no entén res: "se aburre durante las tres cuartas partes de la velada" però dissimula. La única cosa que tot plegat s'obté és "matar la santa espontaneidad artística... que, activa o pasiva, es la cosa más sagrada." El resultat és que Wagner queda com un autor d'òpera qualsevol on el tema és sempre igual; la música consisteix en "melodías que sólo traducen el sentimiento general de cada pasaje, siendo hasta cierto punto indiferentes las palabras que expresa..." La conclusió és l'eterna incomprensió del públic que ha de "esforzarse en comprender como óperas lo que no son óperas." (Una mala inteligencia 23-XI-1899)(14). Pel que hem anat veient, ja podem comprendre immediatament quins són els 'pecats' dels que representen erròniament Wagner: eliminen l'espontaneïtat (per cert, aquesta és una de les poques vegades que usa el mot, en el Diario almenys), i la sacralització queda profanada. A més destrueixen una de les condicions del ritme que és la natural, i per tant perfecta, coincidència entre paraules i música. Tot això, deixant de banda, és clar, la polèmica sobre la correcta comprensió de Wagner. Perque hi ha una (moderada) polèmica. A "La Veu de Catalunya", Sunyol li objecta, en paraules del mateix

Maragall, "que en toda representación de obras artísticas (...) cada cual según su aptitud percibe lo que quiere y que los que la entienden menos se inclinan ante el entusiasmo de los que la entienden más"; Maragall respon amb un altre article: Wagner fuera de Alemania.

Comença adelantant una teoria: "la esencia del arte teatral consiste en impresionar directamente y por conjuntos." Repetint una afirmació de l'article anterior, Maragall presenta una alternativa: o representar l'autor alemany en la seva llengua original, i obligar el públic a llegir i per tant a perdre's l'espectacle, o traduir-lo a l'idioma del públic, i aleshores s'aprecia l'espectacle però es perd molt més: el "conjunto" llenguatge-música: "el lenguaje resulta martirizado y desfigurado (y por tanto antiartístico) y con ello tampoco la expresión melódica queda satisfecha." ¿Quina és la solució? Descobrir en Wagner, no l'autor d'un teatre universal, que no ho pot ser des del moment que resta incomprensible al públic no alemany, sino "un jefe de escuela" que impulsí els nostres autors a "producir obras inspiradas originariamente en su lenguaje respectivo y en las que la música sea un medio de expresión, de intensificación de aquel lenguaje y sobre todo del espíritu del pueblo que lo habla y lo siente (...). Ser cada uno (...) un Wagner de su propia patria." El teatre ha de ser un art nacional perquè és l'art per les multituds (Wagner fuera de Alemania 6-XII-1899)(15). Dues idees cal ressaltar. Primer, la concepció del teatre com impressió d'un conjunt (en aquest cas concret música i lletra, on aquella és "intensifi-

cación prosódica " d'aquest) i també com art popular"para las multitudes". Després, la reïvindicació d'un teatre (i d'un art) nacional contra l'art traduït o importat: Wagner no s'ha d'adaptar, el que s'ha d'adaptar és la seva idea.

Sobre aquest aspecte 'nacionalista' de l'art, l'estrena de Quo Vadis? al teatre Novetats li permet introduir un autor d'aquest caire, el polac Sienckiewicz. Quo Vadis?, abans de ser espectacle teatral, havia estat una novel·la "històrica-realista" on l'autor reviu personatges de l'Antiguitat i llur esperit religiós, però aquest novel·lista és sobretot important perquè té "la vocación irresistible de autor nacional". En aquest sentit té publicades una sèrie de novel·les sobre la història de Polònia i concretament sobre les lluites dels polacs contra l'ordre teutònic. Evidentment, tota aquesta informació Maragall la té de segona mà, concretament gràcies a uns articles de Me. Wyzewa a la Revue des deux Mondes. Ara, el patriotisme de Sienckiewicz interessa Maragall perquè no és un patriotisme de tesi sino un "estudio cariñoso y escrupuloso" dels personatges i llur època. No li predica rebel·lió ni resignació al seu poble sino que vol "despertar su conciencia de raza, haciendo revivir los héroes de ella, y revelando las cualidades que hay en el fondo de la naturaleza polaca." El crític usa una metàfora que, com passa sovint en el seu cas, es prolonga fins a fer-ne una alegoria: el poeta és un sol a ras d'horitzó. Però com sabrem si és un sol llevant o ponent?: "Para los pueblos que despiertan a la propia conciencia nacional (...)"
los grandes poetas son también soles muy bajos (...). El pue-

blo a quien despiertan emprenderá animoso un nuevo camino o caerá otra vez en tenebroso sueño; pero la belleza del sol siempre es la misma." (Un poeta nacional 16-VIII-1900)(16). Caràcter messiànic de l'artista, certament, però també explicitat d'una manera no gaire comprometedora: sigui quin sigui el seu resultat la bellesa romandrà; l'article és de començaments de segle quan moltes esperances modernistes s'esfondren. Observem el projecte de l'art nacionalista: afermar la consciència de raça buscant els seus herois i les seves qualitats. És una mica el projecte del mateix Maragall a Visions i cants: com Marfany precisa, a les llegendes que ell volia reviure, Maragall "cercava (...) els atavismes ancestrals de la nostra col·lectivitat tal com apareixen a través de la creació popular d'uns mites." I més endavant afageix: "els regeneracionistes critiquen la concepció historicista, romàntica de la nacionalitat i en defensaven una de racista, en el sentit més autèntic del mot."(17)

Però el crític torna sobre el problema de Wagner i, concretament, sobre la seva traducció o adaptació. Traducciones és precisament el títol d'un article on comenta la de El capvespre dels Deus feta per Jeroni Zanné i Antoni Ribera, i publicada per l'Associació Wagneriana. ¿Què ha passat aquí? El que preveia el crític dos anys abans. Els traductors enduts pel seu entusiasme han volgut retransmetre el contingut i l'acció, d'una banda, i el ritme e la manera exterior, de l'altra, i ha resultat que "el genio de nuestra lengua queda sacrificado a la casi literal correspondencia con el texto de Wagner." ¿Per

què? Perque l'esperit alemany "conceptuoso y abstracto" s'oposa al català "más bien plástico"; cal buscar una traducció "informadora", és a dir "exacta pero en sintaxis catalana"; que seria molt més profitosa per comprendre el drama Wagnerià. (Traducciones 5-XII-1901)(18). De fet seguim amb el mateix problema: si adaptem Wagner massa literalment, ni el divulguem ni contribuïm a la formació de la llengua. La solució potser es troba en el drama escrit per Balaguer i musicat per Pedrell i que abans hem vist criticat fortament per d'altres raons: en referim a Los Pirineos, acceptable des del moment que sap seguir la teoria wagneriana ja que "la realiza más adecuadamente que con las obras genuinamente alemanas del maestro de Bayreuth en países donde no pueden ser bien sentidas." I és que ha sabut buscat "un asunto nacional propio" i "una música popular reveladora del genio lírico de la raza." (El nacionalismo de "Los Pirineos" 9-I-1902)(19). Nacionalisme i racisme són doncs els dos aspectes a explotar.

Un dels darrers articles publicats abans de la seva segona sortida del Diario és un repàs més o menys general del teatre europeu. Comença per una tesi: "la bondad fundamental de una obra consiste en la conformidad con su naturaleza": una simfonia no és per ser escenificada ni una obra de teatre és per ser llegida. Això és el que passa per exemple amb Franческа da Rimini de D'Annunzio, on el valor literari és superior al teatral i on el quadre històric supera la presentació escènica. ¿Quina és doncs aquesta "naturaleza del teatro"? Cal que sigui "drama teatral, escénico, plástico, síntesis de la

vida humana que entre por los ojos y los oídos." Aplicant aquest motlle a Ibsen, es veu que li manca "fuerza plástica"; en ell, la síntesi és "puramente espiritual"; resulta "un gran teatro de los espíritus y un pseudo-teatro." A Maeterlinck li manca "una completa integridad de la vida humana" i li sobra aquella plasticitat que mancava a Ibsen. Potser són Hauptmann i Sudermann els que millor equilibri han conseguit entre els dos pols anteriors. Echegaray, en canvi, fabrica "conservas" i per tant "en toda Europa es lo que más se parece a un teatro nacional como un fantasma se parece a un hombre." El Cyrano de Bergerac de Rostand, queda com "reflejo romántico del teatro." (Fruta de invierno 17-X-1905)(20) La síntesi spectacle-text segueix sent el valor bàsic; però altres valors com el nacionalisme pesen prou per relagar Echegaray al museu.

Conclusions..- Si repassem les afirmacions i negacions del crític al llar dels articles examinats, veurem un conjunt de condicions que ell sembla exigir a les obres per atorgar-les validesa.

a) El teatre ha de ser na síntesi d'expressió visual (la plasticitat (4-I-1900)) i literària, o bé de llenguatge i música. El bon actor ha de reunir dicció i presència: és això el que explica l'èxit de la immoral Mme. Judith (22-II-1893). Maragall exigeix l'efecte "de conjunto" i considera greu defecte la inadequació lletra-música (23-XI-1899); defineix el teatre com l'art que impressiona per conjunt (6-XII-1899), i més tard com art síntesi (6-II-1902), i més concretament síntesi entre

ull i oïda: ha de tenir força plàstica (en això falla Ibsen) i força literària (i en això falla Maeterlinck) (17-X-1905).

b) El teatre no pot ser vulgarment realista: ha de transcendir la realitat com un símbol; els seus personatges ho han de ser: aquest és un dels valors d'Ibsen (10-XII-1892) i és allò que manca precisament a l'obra de Berenguer i Pedrell, on els personatges no tenen consistència real ni força simbòlica (9-I-1902). L'art dramàtic intensifica la realitat interna (6-II-1902), la transfigura (13-II-1906).

c) El teatre a més té trascendència social (22-XI-1900). Va dirigit al poble però no a la massa, la turba (10-XII-1892 i 22-IV-1893). En aquest sentit l'artista té un paper messiànic, de guia, com Sienckiewicz (16-VIII-1900): cal evitar el nacionalisme ambigu com el de Balaguer i Pedrell (9-I-1902). El teatre és doncs un art nacional i popular (6-XII-1899).

d) El punt anterior explica l'exigència d'una moralitat que normalment destaca per la seva absència, com en les representacions de Mme. Judich (22-II-1893), o en la protagonista femenina de Brossa (4-I-1900) o en l'erotisme, copiat dels trobadors provençals, de Balaguer (24-I-1901).

e) Altres elements exigibles són: la modernitat, de la que n'és portaveu Ibsen (10-XII-1892), i que per desgràcia, garanteix l'èxit de Mme Judich (22-II-1893). Brossa resulta modern gràcies als seus "dramas-libro" (4-I-1900) i en canvi Echegaray o E. Rostand queden definitivament arxivats (17-X-1905). Una particularitat de la 'modernitat' és el Nerviosisme que

trobem en el públic que aplaudeix Un enemigo del pueblo (22-IV-1893) o La Intrusa (12-IX-1893).

La defensa de l'espontaneïtat i la sacralització de la paraula poètica (23-XI-1899) o l'exaltació de la raça (16-VIII-19006 ja havien estat estudiats abans.

5. LA NARRATIVA SEGONS MARAGALL

5.1.- La crítica de Maragall

El crític no dedica cap article a teoritzar sobre la prosa o la narració; les seves opinions les deduirem a partir de les crítiques que fa a obres concretes.

5.2.- Els autors catalans

Un dels primers prosistes analitzats és Rusiñol i el seu llibre de narracions Anant pel món. Es un volum que cal llegir "a la menguante claridad de una tarde de noviembre"; ja des de la mateixa cobertura "tétrica" adivinem el seu contingut "triste, atormentado", que ens provoca una "sonrisa de amargura". Rusiñol relata "impresiones y recuerdos" que resulten "de una sensibilidad dolorosa". Hi ha diversos temes no gaire diferents uns dels altres: la vida social, exemplificada en un mestre pobre, un organista ex-nen prodigi, un vell cavall de toros; la natura, reflectida en les supersticions que suscita; l'ànima, però només en "estados de emoción vaga y depresiva"; els records d'un amic mort, com el crític Yxart, tenyits "de tristeza y de sombras"; i alguns estudis, com el que dedica a La Intrusa on exalta l'art oposant-lo a les petiteses de la vida real. En general, Rusiñol revela "una personalidad artística muy moderna aparte de algunos resabios románticos." (Anant pel món 29-I-1896)(1). Ara, si extraïem les connotacions de tot el que ens ha explicat Maragall veurem com aquestes quasi sempre impliquen tristesa (fosc, capvespre, tardor, ombra) decadència (vell organista, vell cavall), irracionalisme (su-

persticions), inconformisme (estats depressius, admiració pel personatge de La Intrusa). Són tòpics de l'època que trobarem després com prototípics de la "personalidad artística moderna".

En un volum de narracions, aquest cop sobre un tema més concret, l'erotisme, Maragall hi troba el mèrit que l'autor, Enric de Fuentes, no elimini "su ca ticisme catalán de fondo y forma". A més, Fuentes es basa en la contemplació, i d'aquí ve el seu valor com text perquè "la vida del artista verdadero es un excelsior continuado e inacabable, una tensión progresiva hacia el misterio de la belleza de las cosas." ("Estudis" de Enric de Fuentes 21-VI-1899)(2).

L'obra narrativa d'aquests dos autors serà seguida per Maragall en una sèrie d'articles successius; és el que havíem vist fer-li amb l'obra de poetes com Verdaguer o Apel·les Mestres. La publicació de El jardí abandonat de Rusiñol no aporta gaires sorpreses. Hi veiem aparèixer els temes de sempre -"tristeza", "vibración nerviosa excesiva", "sentimentalismo enfermizo"- que poden fer-li assolir algun èxit, perquè "tienen para el público, el atractivo de una patología artística." Hi ha certament en l'obra una correlació amb la pintura del mateix autor (per exemple, amb els seus Jardines de España). En resum, "la tristeza y la muerte son en él cosas naturales, son la expresión de su vida, que tiende a transfigurarse en bella idea pura." "Bella idea pura" perquè hi ha distinció, hi ha refinament, i hi ha idealisme. En Rusiñol no trobem contrastos ni vacil·lacions: això és símptoma que ens trobem en la "lí-

nea recta definitiva del talento de un autor." (La obra de Santiago Rusiñol 20-IV-1900)(3). Fixem-nos com tristesa, excés nerviós, i esperit malaltís no indiquen res dolent o censurable i com a més té èxit entre el públic que, pel que sembla, aprecia "la patología artística". Fins i tot, Maragall sembla instaurar Rusiñol com un clàssic que es trobi ja en la línia del "talento definitivo".

Una novel·la nova, Els sots feréstecs de R. Casellas, impressiona i alhora desagrada el crític. L'impressiona, per començar, pel sol fet de ser una novel·la. En efecte, els llibres en prosa estan desapareixent i només hi ha traïció en "el medio popular (rural o ciudadano) donde los nombres y sus cosas tienen algo de perenne." La de Casellas és una novel·la rural, de caràcter èpic: el protagonista és col·lectiu i està dominat pel fatalisme: això ja treu individualitat i relleu als personatges. Ara, no hi ha dubte, que l'observació és impressionant: "este mundo de Montmany ha sido visto por Casellas con tanta penetración de la realidad que, a los ojos del lector, toma un valor de símbolo." Això indica una "fuerte individualidad artística" però també una visió parcial, incompleta de la vida. Hi manquen els contrastos: l'heroi, Mn. Llätzer, resulta "demasiado vago y borroso" i la lluita entre "el principio redentor" i la "fatalidad de la materia" resulta "desigual". La conclusió és "la impresión de conjunto, deprimente, pesimista, y en este sentido, inmoral, es decir de obra artística incompleta." El conjunt és un fracàs, tot i que els elements parcials siguin bons. Pel que fa a la prosa de Case-

llas, no és del tot pura, però és "vigorosa" i "vivificadora" de manera que pot "empujar poderosamente el renacimiento" de la prosa catalana (Prosa Catalana 24-X-1901)(4). Els elements que considera Maragall negatius, com la immoralitat, producte del pessimisme, o la visió depriment, ens són coneguts en d'altres gèneres, com el teatre o la poesia, però no l'hem trobat en la prosa fins ara: Rusiñol també ho era de pessimista i no resultava condemnat. La manca de contrastos, els personatges borrosos i la irrealitat del conflicte podríem trobar-los també com factors criticables en els estudis dels altres gèneres. Els elements positius són més originals, sobretot la insistència en la necessitat d'un simbolisme producte d'una observació "penetrante" de la realitat.

La campanya de recuperació dels clàssics empresa durant la Renaixença és recolzada per Maragall, com ja havíem vist amb motiu de la reedició de les poesies de Jordi de Sant Jordi. La reedició del Curial e Güelfa és ressaltada pel crític en dos sentits: pel paper que jugen els clàssics i per la reivindicació de l'idioma que això representa. Els clàssics indiquen la persistència dels sentiments humans i dels mòbils de les accions sigui quin sigui l'escenari en que aquests es desenvolupen, per exemple l'Edat Mitjana, considerada com una realitat tan diferent a la nostra. Però és que, a més, la novel·la catalana reflecteix la realitat històrica i el sentiment popular molt més que no pas les narracions cavalleresques en altres llengües, i per tant resulta molt més actual. D'altra banda, la publicació del Curial desmenteix aquests catalans

tan ignorants que consideren "nuestro idioma (...) grosero por naturaleza e inadecuado para la expresi3n de elevados o refinados sentimientos." La conseqüència és que "nuestro renacimiento literario va promoviendo ya un renacimiento en las costumbres. (Un acontecimiento literario 28-XI-1901)(5). Realisme i recreaci3 de l'esperit popular mitjançant l'idioma nadiu són doncs les grans qualitats d'aquesta novel·la.

Enric de Fuentes, que ja havíem vist analitzant i tractant el tema de l'erotisme, el tornem a trobar narrant, al volum de contes Aplec, temes com la joventut, l'amor, la dona, ambientats en medis ciutadans i sobretot entre llurs classes mitjanes i en "los productos más genuinos de la ciudad sin llegar nunca al cosmopolitismo de arriba ni de abajo." (Prosa y verso 16-I-1902)(6). El realisme matisat, sense exageracions, segueix sent un valor positiu.

I tornem a Rusiñol, que en El poble gris reprén un tema ja conegut en ell, en mostrar-nos com "odia artísticamente su espíritu ciudadano" el poblet mediocre i gris. Això és mostra d'un esperit "no precisamente catalán sino barcelonés", influït pel "menestral gongorismo de Serafí Pitarra" i el "lirismo delicado de Alfons de Musset". En general, les narracions de Rusiñol tenen "calor artístico" i "piedad" però encara hi manca "plenitud" perquè es fixa massa en detalls desagradables (Libros Nuevos 9-X-1902)(7). Veiem doncs en Rusiñol la influència dels romàntics francesos i també de la tradició sainetesca del país, junt amb detalls naturalistes excessius.

Víctor Català és el darrer dels narradors analitzats al Diario. Amb els seus Drames Rurals, Víctor Català ofereix la seva visió d'un camp "hondamente sentido", amb un propòsit ben determinat, segons Maragall: "revelar sólo lo duro". Per tant aquests drames necessàriament resultaran "siniestros" al ser narrats amb "una piedad casi cruel de puro exaltada." Això no pot agradar a algú preocupat com ell per la responsabilitat de l'escriptor davant el públic, i per la necessitat consegüent de mantenir una moral irreprotxable: "necesitamos protestar de estas revelaciones fragmentarias." Efectivament l'art té un aspecte "social", i per tant exerceix una certa influència sobre "espíritus débiles en formación." El procediment "fragmentario" no és honest, és "antiartístico" perquè "el arte sano es todo él composición, integración, síntesis" i té una finalitat primordial: "debe dejar el alma aligerada." Ara, no hi ha dubte que 'el' narrador té personalitat: "le auguramos gloria" però, això sí, cal que "olvidado de que escribe, escuche sólo la lengua viva que las (realidades de la vida) enuncia en su interior, y se despreocupe de componer el cuadro." El títol mateix és ja molt explícit: Un libro fuerte e incompleto (13-XI-1902)(8). Aquí hi ha una sèrie d'idees conegudes: el deure moral de l'escriptor i la despreocupació per la composició. Però sobretot una ens sorprèn veure-la canviada de context: la de l'art com síntesi, que creïem només aplicable al teatre; és que aquí síntesi vol dir unió -"integración", "composición", en un sentit doncs molt diferent al que normalment usa; unió de tots els elements de la realitat, tant els

bons com els dolents.

5.3.- Autors castellans

Les anàlisis d'aquests autors no són gaire abundants però hi podem trobar alguns elements reveladors. Per exemple, en l'obra de l'asturià Ochoa, autor de Un alma de Dios i posteriorment de Los señores de Hermida, publicada aquesta darro-
ra amb un pròleg de Leopoldo Alas, el crític hi troba "el re-
poso y la seriedad observadora del hombre del Norte, un sen-
timiento de la Naturaleza profundo cual no suele encontrarse
en los temperamentos meridionales." Aquesta coincident clim-
ma-temperament-cultura ja l'havíem vist en aquell estudi sobre
l'adequació de la sardana al clima català i de la sarsuela al
castellà (cf.3.2.1.). D'un altre escriptor, Nicolás María Ló-
pez, estudiat en el mateix article, autor de Tristeza andalu-
za i En Sierra Nevada, Maragall en destaca unes relacions sem-
blants. A les narracions de En Sierra Nevada hi ha humor, "sen-
siblería sin llegar al lloriqueo" i també "goce alegre de la
Naturaleza". Però Nicolás María López és sobretot interessant
perquè és l'autor del pròleg a les Cartas Finlandesas d'Angel
Ganivet. En aquest pròleg, hom hi diferencia l'escola granadi-
na de l'andalus. Aquesta és "sobrecargada (...), paradójica
(...), de un sensualismo apasionado (...), de un claroscuro
excesivo." Aquella té en canvi "luz más igual y serena (...),
expresión más clara y sobria (...), gracejo menos retorcido."
Aquesta diferenciació es deu a alguna cosa. Concretament, apun-
ta Maragall, a "cierta especialidad de la raza" i també a "los

reflejos de nieve soleada": tot plegat "comunica (...) un caràcter singularíssim" a les obres de l'escola granadina. (Notas bibliográficas 26 i 28-V-1900)(9). Són les teories de N.M. López pero Maragall les fa seves entusiasmat.

Amb el tomb del segle, Maragall decideix fer una revisió general dels nous corrents literaris en la literatura castellana. Prèviament fa una divisió entres generacions: la primera, en la que inclou Valera i Pereda; la segona, amb Clarín, Palacio Valdés, Unamuno, Altamira; la tercera, amb Martínez Ruiz, Candamo, Baroja. La primera es caracteritza per "la insinceridad de la expresión", "la frialdad", "la falta de vida". De Valera, per exemple, diu que "estamos cansados de oír el seu "clasicismo (...) estilismo (...) casticismo"; "nos estorba siempre" la seva afectació, "pecado mortal literario". Pereda el salva en front d'altres moguts com ell per la febre del "cervantismo", que ha resultat ser "una verdadera calamidad". Contra tots aquests autors de la primera generació post-romàntica s'alça la figura de Larra, atacat per poc castís i afrancesat, quan de fet tenia un castellà "simple, claro, intenso". La segona generació té "mayor naturalidad en la expresión" i per tant "el lector recibe la información de primera mano"; "su música del lenguaje (...) es una sola cosa con la idea-sentimiento." Finalment, la tercera es caracteritza per "un esfuerzo de sinceridad" però necessita "sustraerse de la sugestión" que la rodeja: per no caure en els perills de "sequedad (...) extravagancia (...) amaneramiento negativo"; tot i així, "el simple intento, siendo de buena fe, merece alaban-

za y estímulo." En el Diario de un enfermo de Martínez Ruiz, hom hi troba una "vigorosa sensibilidad" i una "sobriedad de estilo"; a les Estrofas de Bernardo G. de Candamo hi ha molta imitació però també "afinidades". Pío Baroja a Vidas Sombrias mostra encara massa tristesa però "o mucho nos engaña el deseo o la reacción ha empezado"; La Casa de Aizgorri està escrita amb "pureza de líneas armónicas" i amb "visión espiritual de la realidad palpitante"; s'hi remarquen a més les influències d'Ibsen i Maeterlinck. En resum, en tots aquests nous autors es veu una "evolución saludable (...) hacia la sinceridad, hacia la expresión directa y viva del sentimiento." (la joven escuela castellana 28-II-1901)(10). Les crítiques als post-romàntics s'acumulen: insinceritat, fredor, manca de vida, afectació, excés de casticisme, classicisme, estilisme. En front d'ells s'alça la llengua d'un romàntic, simple, clara, intensa; la de la generació prèvia al 98, natural i amb perfecta concordància fons-forma, i la de la mateixa generació del 98, sincera, sòbria, sensible, pura, espiritual... Uns possibles excessos podrien ser l'abús de la tristesa, la sequedat, l'extravagància, l'amanerament.

Un autor que ja havia estudiat Maragall abans, Unamuno, és presentat ara com "un gran agitador de ideas". En Amor y Pedagogía apareix una novel·la que no ho és del tot, perquè en aquest autor el gènere té poca importància, és "mero portavoz de un espíritu inquieto". Hi ha abstraccions, en efecte, però són "vivas"; els personatges són ombres, però "de gran realidad humana"; i quan es constitueixen en símbol no deixen

de ser "palpitantes". Per tant, tot i semblar una novel·la de tesi està prou "dramatitzada" com per provocar "pasiones". (Amor y Pedagogía 3-VII-1902)(11) La superació del problema narratiu queda insinuada aquí, caldria fondre novel·la de tesi i novel·la psicologista (abstraccions/vives, ombres/de gran realitat, símbols/palpitants, tesi/dramatitzada).

Amor y Pedagogía va ser publicat per una editorial barcelonesa molt activa: Henrich, dins la col·lecció "Biblioteca de novelistas del siglo XX". Maragall fa un repàs en un article posterior, a la producció d'aquesta editorial i ens mostra com és una de les capdavanteres del país. Ha publicat d'Unamuno aquell "estudio sobre la educación" que ja li coneixem: tot i ser de tesi, a la novel·la se li veu un sentit de la vida i cert enginy; el comentari en tot cas sembla menys apassionat que el d'uns mesos abans. De Timoteo Orbe, Henrich ha publicat Guzmán el Malo, una novel·la massa exemplar, plena de disquisicions sociològiques, on els personatges són més aviat "entes portadores de ideas". Azorín, amb La Voluntad, ha presentat una lucubració sobre coses muy diversas y abstractas" però el llibre es salva de ser massa poc concret perquè hi ha "una sombra de acción entre sombras de personajes", cosa que no tenia Orbe ni té Zozaya, autor de La Dictadura, que es queda en un "estudio endeble psico-terrorífico a lo Stendhal." Aquests llibres són mostra de "el mal que adolece no sólo la novela, no sólo el teatro sino toda la literatura (...)" la impureza, la hibridez, una especie de impotencia artística que busca fuerza fuera del arte o declina la que tuviera en

preocupaciones que no son para artistas...". De fet el que passa és que aquests autors no veuen que el novel·lista no ha de ser ni filòsof ni moralista ni crític: "el arte bello lleva en sí toda su finalidad, que es síntesis bella de las otras fragmentarias juntas." (Sobre novelas 1-I-1903)(12). Les crítiques van sobretot dirigides doncs a la novel·la de tesi i al seu fonament: la presentació d'elements extraartístics: les idees, "las preocupaciones que no son para artistas". Això fa rebutjables les obres de Zozaya o Orbe, i si Unamuno i Azorín es salven és que introdueixen "vida", "ingenio", acción". En resum tal com observa J. Molas comentant precisament alguns d'aquests articles, Maragall "destaca les qualitats revolucionàries de l'estil, la sinceritat, la vinculació directa als moviments espontanis de la vida". En canvi no dóna gens d'importància "a tres aspectes importants d'aquests ((joves escriptors))": la crítica política social i literària del país, el descobriment del paisatge com a possibilitat estètica, la recerca de la realitat última del poble espanyol" (12 bis).

5. 4.- Autors estrangers

Les lectures estrangeres de Maragall no són gaire extenses en el camp de la narrativa. Maurice Barrès és un dels primers novel·listes que esmenta i la seva obra Déracinés que forma part del grup de la Novela de la energía nacional. Es la història de set joves que decideixen emigrar de llur país; en arribar a París es troben "desarraigados" i els arriben tota mena de desgràcies. Si s'haguessin quedat "en su verdadera patria" (és a dir la seva regió) "sus cualidades se habrían

desarrollado y fructificado (La energía nacional 18-XII-1897).

(13) La reivindicació nacionalista de Barrès és recollida per Maragall en un intent de combatre les tendències centrífugues de molts artistes modernistes.

Amb motiu de l'inici de les seves vacances, el crític fa un repàs de les lectures que li semblen més interessants. Esmenta els "filòsofos-artistas" com Taine i Macaulay; la Vida de Bellini, traduïda per Goethe, i els novel·listes més coneguts i evidentment anti-tesi com Juli Verne, Bret Harte i Rudyard Kipling. Aquest darrer és "el autor de moda entre los anglosajones" i mostra "una ligera filosofía de misántropo burión". A partir d'una anècdota del Livre de la Jungle (el crític es basa en la traducció francesa), l'autor mostra la necessitat de l'ordre i l'organització per la victòria militar a uns indis astorats davant la magnificència britànica. (Lecturas veraniegas 29-VII-1894)(14) La superioritat d'uns pobles sobre els altres i la moral militar i imperialista exaltada per Kipling impressionen positivament Maragall, immers de ple en la lectura dels vitalistes, fins i tot els més "avant la lettre" com Bellini.

Kipling és analitzat més detalladament en un article posterior. Maragall parteix d'una crítica que fa l'autor britànic T.M. Bortzen des de la sempre bempensant Revue des Deux Mondes: Kipling exalta la guerra i mostra una gran des preocupació moral. Maragall no vol polemitzar (jaixò mai!) i intenta precisar els límits de l'obra de l'anglès: té realment un estil original, molt personal, espontani, fet d'una barreja

de "realismo brutal" i "simbolismo poètic"; es constitueix en una mena de reporter-poeta amb una visió directa de la realitat, que s'oposa a "la poesia de gabinet, en que tantos poetas se aniquilan fundiendo su nihilismo en la masa del público. Un exemple d'això es troba en obres com Tomlison, condemna de l'home que només pensa i no actua, o en Stalky i cia. Kipling té èxit perquè publica per "una raza ((l'anglesa)) ya demasiado propensa a los excesos de la acción." Però no està sol: "forma parte de una corriente literaria general que está ya más que iniciada. En cada país muestra un aspecto especial, aunque en la mayor parte su origen inmediato (como en Italia con Gabriele d'Annunzio) parece ser la asimilación del vitalismo exagerado de Nietzsche, reaccionando contra el espiritualismo mortecino y demasiado vago de los últimos tiempos." Rudyard Kipling és poeta de la India, un poble dèbil. ¿Quin paper juguen aquest darrers? Potser "infundir idealismo a la fuerza material de aquellos ((els pobles forts))". (La poetización de la fuerza 25-IV-1900)(15) Ara bé, personalitat, espontaneïtat, realisme simbòlic, anti-nihilisme, dialèctica pobles forts/dèbils; tot això ens sona ja. Les fonts les indica el mateix Naragall: Nietzsche i el vitalisme, i la reacció anti-espiritualista.

L'obra narrativa d'altres autors només s'esmenta de passada, com ha estat el cas ja vist de Stendhal, o com l'Enrique de Ofterdingen de Novalis, que "parece había de ser su obra capital" però que "dejó solamente empezada y en la cual quería dar su visión poética de la vida en su conjunto." (Novalis 3-V-1901)(16). Un altre autor esmentat, només casualment, és E.A.Poe, a la "sinistra fantasía" del qual apel·la per evo-

car la vida dels presoners de Cabrera, explicada per Miquel S.Oliver en el seu llibre d'història Mallorca. (Un libro de Historia 23-I-1902)(17)

Conclusió. - Com hem anat fent fins ara, unificarem els elements positius i negatius més importants i que sovintejen més en els judicis de Maragall sobre la narrativa.

a) El realisme. L'observació de la realitat és un valor que hom pot trobar a Casellas (24-X-1901); un aspecte parcial d'això és el manteniment de la realitat històrica que veiem en el Cu-rial (28-XI-1901). E.de Fuentes sap trobar un realisme moderat (16-I-1902); els personatges d'Unamuno, tot i ser sovint només 'ombre' no deixen de tenir valor per llur "gran realidad humana" (3-VII-1902).

L'exaltació de la vida dona un aspecte determinat a aquest realisme, combatint els aspectes més intel·lectualitzants: cal recuperar Bellini, cal llegir Verne o Bret Harte (29-VII-1899), i més concretament, Kipling, per l'exaltació que fa de la força (29-VII-1899 i 25-IV-1900). És l'existència de vida allò que salva obres tan aparentment intel·lectualitzants com les d'Unamuno i Azorín.

no-a) L'excessiu naturalisme de Rusiñol en El poble gris, perquè es fixa només en els detalls desagradables (9-X-1902), o la fragmentació de la realitat que aconsegueix Víctor Català (13-XI-1902), són altres tantes meneres de 'pecar' contra el precepte anterior.

b) El simbolisme. A través d'una observació intensa de la realitat arribem a extreure'n símbols: és el que assolix Casella: (24-X-1901) i Unamuno -que a més aconsegueix que siguin símbols "palpitantes", amb la qual cosa fon b) amb a)- (3-VII-1902). Kipling, d'una altra manera, també hi arriba (25-IV-1900).

no-b) Quan els personatges no assolixen la categoria de símbols queden, com alguns de Casellas, un xic borrosos (24-X-1901). De vegades només poden ser "entes portadores de idees" com els de T.Orbe, o "sombras de personajes", com els de Zoza-ya. (1-I-1903)

c) L'art ha de ser una síntesi de tots els aspectes de la realitat (1-I-1903), cosa que no fa V.Català (13-XI-1902), i que sí fa Novalis (3-IV-1901).

d) Conseqüentment, s'explica que en qualsevol manifestació cultural hagin d'acordar-se fets aparentment tan diversos com el clima i el temperament, com passà en els pòtes Ochoa i N. N.López (26 i 28-V-1900).

e) L'empremta de la casta és el que dóna valor a l'aparent exotisme d'E.de Fuentes (21-VI-1899) o a l'esperit més que català, barceloní, de Rusiñol (9-X-1902). L'exaltació dels valors de la raça anglesa explica l'èxit de Kipling (25-IV-1900). L'oblit de la pròpia nació porta la desgràcia als amics, en la novel·la de Barrès (18-XII-1897).

no-e) Cal no abusar del casticisme com fa Valera (28-II-1901)

f) La llengua ha de ser simple, clara, intensa, com la de

Larra; ha d'haver-hi concordança fons-forma i naturalitat; ha de ser sòbria, sensible i pura (28-II-1901). Cal impulsar l'ús de la llengua nadiua, amb reedicions d'obres de categoria universal com el Curial (28-XI-1901) i amb la intensificació de l'ús de la prosa, com fa Casellas (24-X-1901).

no-f) L'afectació resulta "pecat mortal" (cf. la "sacralització" 3.2.); també són criticables l'estilisme, la sequedat, l'amanerament.

g) Altres aspectes com l'excelsior (21-VI-1899), l'espontaneïtat (25-IV-1900), l'expressió del sentiment (28-II-1901), o el deure moral de l'escriptor (13-XI-1902) els hem anat trobant també en d'altres gèneres com la poesia, el teatre i fins i tot el periodisme.

5.5. Un aspecte particular: els assagistes estrangers

Tot i que no encaixi exactament dins dels límits del nostre treball, crec que val la pena revisar els comentaris que fa Maragall sobre una sèrie d'autors que, sense ser específicament narradors, o autors de teatre o de poesia, són prou rellevants a la ideologia de l'època com per influir poderosament en la teoria estètica de Maragall.

5.5.1. Nietzsche

Aquest és un dels autors més esmentats. L'aparició de Nietzsche en la ideologia espanyola finisecular ha estat prou estudiada (cf. Nietzsche en España de Gonzalo Sobejano) i també el paper que ha jugat Maragall en la introducció d'aquestes

idees. Segons Valentí i Fiol, la del crític català és, exactament, la quarta referència que surt a Espanya sobre aquest autor (18). El que aquí vull fer és ressaltar alguns comentaris de Maragall que ens poden ajudar a justificar les arrels de la seva teoria.

El primer article on apareix la figura de Nietzsche és de 1893: La reforma electoral en Bèlgica. Perque la seva presentació entre el públic del Drusi no resulti massa brutal, el crític relaciona el filòsof alemany amb Hobbes. A partir d'una declaració d'aquest: "la libertad política no es otra cosa que el poder político", explica com aquell "quiere llevar la libertad hasta un atomismo y falta de cohesión tales, que los más fuertes, en cualquier momento dado, puedan sobreponerse a todos los demás sin que el cuerpo social, desleído, sea capaz de oponerles el menor estorbo". Això resulta ser "un moderno anarquismo" e implica que "las ideas de libertad e igualdad resultan antitéticas." (La reforma electoral en Bèlgica 29-IV-1893)(19). Segons Valentí i Fiol, en aquest article, "el nombre va acompanyado de una referencia clara a la doctrina: el filósofo es citado como representante de un aristocraticismo que se aproveche cínicamente de las consignas políticas del momento." (20). Interessa veure que Maragall ressalta una teoria que hem vist en part exposada quan ens parlava del paper de la premsa i del periodista. Seria interessant comparar aquest article amb aquell de febrer del mateix any on feia la presentació 'oficial' del filòsof i que no pogué passar la censura eclesiàstica, com ja hem explicat (cf.1.3.), per veure

fins a quin punt Maragall ha cregut convenient modificar les seves pròpies opinions.

Amb motiu de la mort del filòsof, el to és ja molt moderat: l'acusa de supèrbia, perquè "intentó crear un mundo a su imagen y semejanza". En presentar el superhome, no ho va fer "con calma de creador" sino "con gestos descompasados". Ara, Así hablaba Marathrusta és d'una "poesía maravillosa", i mostra una "intensidad inquieta" i un "optimismo exasperado". El que passa, i aquí Maragall comença a 'interpretar' com abans hem vist que feia amb Novalis (cf.3.3.4.), quan Nietzsche diu que busca l'home, "sin quererlo confesar, a quien busca es a Dios, su gran tormento". I per això, perquè el troba, "desfallosce en la locura". Maragall salva de Nietzsche el que pot: "Cier-to que su soberbia fue como satánica y que destruyó mucho" però va saber menysprear allò que és més convencional, i estimar la novetat, amb una "absoluta sinceridad"; va buscar Déu, encara que "por caminos extraviados". (Federico Nietzsche 19-IX-1900) (21). Evidentment les ganes de redimir Nietzsche són més fortes que l'interés per divulgar-lo; però hi ha elements que ja hem trobat en la teoria de Maragall: una poesia "meravellosa" gràcies a la intensitat i l'optimisme; una concepció "ascendent" del poeta (l'excelsior); el menyspreu per la convencionalitat, l'amor a la novetat i l'ús de la sinceritat.

En un altre article on comenta el moment literari, Nietzsche és considerat quasi un poeta perquè "en los relámpagos intuitivos de su delirio por lo absoluto puede atreverse a imi-

tar el grito poético." (Enfasis literario 14-XI-1901)(22) Només la intuïció sobtada ("relàmpago") pot justificar el que és molt condemnable: el crit arravatat.

Ja hem comentat abans que en cap moment sembla Maragall renunciar als seus autors preferits i com els defensa davant interpretacions que ell considera errònies, com per exemple la que mostra Apel·les Mestres en el poema En Misèria. Nietzsche ha estat mal comprés: el vitalisme "no es una simple exaltación de la bestialidad." La renúncia a la pròpia humanitat perquè surti el superhome no pot produir "una nueva bestia hermosa sino un hombre que sea por así decirlo el espíritu de la carne." El materialisme d'aquesta doctrina és només aparent: allò que hi ha és "una sed de ideal" i "un afán metafísico que se desconoce demasiado." Amb el temps s'arribarà a una correcta comprensió del filòsof alemany i es podrà "redimir su nombre" creant una escola diferent a l'actual (A propósito de un poema 8-V-1902)(23) Observem com una de les explicacions més intenses de Nietzsche la fa Maragall com de passada ("a propósito de..."), intentant col·locar-lo en la cultura contemporània i lluitant contra les interpretacions errònies. L'ortodòxia, segons ell, és la lectura del poeta metafísic i idealista; l'heterodòxia, un materialisme aparent acceptat per uns deixebles equivocats.

5.5.2.- Carlyle

Una de les primeres referències fetes a Carlyle surt a un article que ja hem comentat: La nueva generación, on Mara-

Maragall explica dues característiques de la nova generació: "indulgència intel·lectual" i "considerar con amor la vida". I cita el que "un literato español que siente en alto grado lo moderno dice en el prólogo de una traducción castellana de Los Héroes de Carlyle". Aquesta traducció va ser publicada a començaments de 1893 per Manuel Fernández y Losanto, amb un pròleg d'Emilio Castelar i una introducció de Leopoldo Alas; la traducció era de Julián G. Orbón. Clarín és el que "siente en alto grado lo moderno"; ell contraposa, en la introducció, Taine, respectable però envellit, "con su claridad y minucioso examen de las apariencias y sus nombres", a Carlyle, amb les seves "intuiciones poderosas y profundas". (La nueva generación 26-II-1893)(24) De fet, Clarín és, segons S. Reser, un dels primers introductors a Espanya d'aquest autor i d'altres com Macaulay o Ruskin. El contacte amb aquests autors anglesos "debió realizarlo en las páginas de la Historia de la literatura inglesa, de Taine."(25) Notem doncs com ben aviat Maragall mostra un dels principals inspiradors de la seva teoria 'intuicionista'. Aquest pròleg deuria deixar ben impressionat Maragall, perquè en torna a parlar en un article posterior, i amb una cita molt llarga. Segons Clarín, Carlyle concilia "la selección espiritual necesaria" dels governants i "la democracia, indeclinable prurito moderno." La democràcia no s'ha d'anular sino que s'ha de "elevar" fins que el poble arribi a "entregar su poder (...) en manos de los que más saben (...), de los que tienen un ideal de realidad" (La democracia 18-III-1893)(26). Aquesta concepció "aristocràtica" de la societat és

recolzada plenament per Maragall en la resta de l'article.

Set anys després torna a comentar Los Héroes a propòsit de Problemas del día de C.Silió y Cortés. Aquest autor s'apropa a Carlyle "al reaccionar contra la especie de fatalismo fisiologista de la escuela positivista" però no aconsegueix "poética elevación de éste". A més, la figura de l'heroi no està prou aconseguida: "tampoco vemos apuntar el grande hombre que haya de regenerar como por encanto a la España fuertemente centralizada". (Problemas del día 15-III-1900)(27). Notem que ni Silió y Cortés ni Carlyle pretenen escriure poesia, però això tampoc és necessari, com ja hem vist, per aconseguir la "poética elevación" de l'anglès ni en justifica la manca en el català. Ara, amb els dos està d'acord Maragall com antipositivista (tot i la gran influència que aquesta escola ha exercit en la seva manera de pensar).

Un altre llibre de Carlyle, un conjunt de notes preses durant la revolució del 48, planteja una comparació entre la democràcia i el caos; l'autor anglès ho explica amb el "estilo imaginativo que le es tan característico." La democràcia seria com una casa que cau per tot arreu, en la qual els habitants estarien contents de la seva llum i ventilació. L'esperit democràtic es manifesta amb unes característiques: "mania de independencia", "ineptitud para obedecer", "ausencia de respeto". En general, hi ha "una falta general de energía y de realidad." L'educació "se ha vuelto retórica": el jove se l'educa "para obtener éxitos exteriores". Conseqüentment "la elocuencia ha ve-

nido a ser la manifestación por excelencia del talento humano." (Tomás Carlyle y la democracia 14-II-1901)(28). Els defectes que Maragall troba tan sovint en els nous poetes: retòrica, efectismes, eloqüència, i també, manca de respecte a la tradició i oblit dels mestres són convenientment explicats per Carlyle en situar-los com conseqüència de l'època "democràtica".

5.5.3. Emerson

El filòsof americà és presentat com una possibilitat 'cristiana' del vitalisme de Nietzsche. Maragall comenta El hombre y el mundo, publicat a la Biblioteca Mignon per Rodríguez Serra, editor; l'autor és un místic i mostra un "desenfrenado individualismo religioso", per tant no es pot considerar "un libro de devoción cristiana." Ara, Emerson interessa per varies coses: "sinceridad" i "fervor" que "nos han parecido indudables". A més té una "elevación del sentimiento, un amor a las cosas del alma y a los misterios de la vida". Com Nietzsche, "busca a Dios por caminos tal vez extraviados" però ho fa "ardientemente". Ara bé, cal dir que segueix un "espiritualismo radicalísimo"; és "liberrimo" en la recerca de Déu; s'expressa amb "exaltación". (Lecturas piadosas 29-IX-1900)(29). Maragall s'adelanta a les crítiques: el catolicisme d'Emerson és prou discutible, és un místic (cosa que a Maragall no agradava gaire) i un individualista. Però té una sèrie de valors que al crític interessaven molt: sinceritat; elevació; amor a la vida; passió; exaltació (i no eloqüència). Tot això ho hem anat veient fins ara: no és doncs sorprenent que agradi.

Emerson és citat amb motiu d'un article que abans hem esmentat sobre els poemes d'Ignasi Iglesias. Recordem que Naragall li criticava la poesia 'social': la poesia ha de tractar dels temes que li són pertinents i en "estado de poesia". Per justificar això fa una cita d'Emerson: "Y Dios no creó varias cosas bellas sino que la belleza ha sido creadora del universo" (Poesías de Ignacio Iglesias 13-III-1962)(30) La cita no té comentaris i és que de fet és prou ambigua com per justificar l'actitud del crític (només en estat de poesia podem captar la bellesa del món), però també la d'Iglesias (si tot l'univers ha estat creat per la bellesa, també ha estat creada la qüestió social per ella, i també mereix la poesia).

5.5.4. Ruskin

El primer estudi en profunditat és el que li dedica amb motiu de la seva mort. Com en el cas de Carlyle, Ruskin és considerat poeta sense ser autor d'obra poètica. No és tot i que no musicalitza sino que vol ser "el organizador material de la realidad por él entrevista". Però ho fa abans que tothom i això li fa recordar el Nietzsche que diu "Yo soy el precursor de mi mismo." Ruskin creu que l'art ha d'expressar una idea; aquesta idea ha de ser alta i pura i "la obra artística ha de llegar a todos los hombres." Es un reformista però no preconitza "revoluciones sangrientas" sino "la eficacia social de un arte ideal y puro". Es converteix ell mateix en apòstol: funda una colònia agrícola, recupera les tècniques medievals, imprimeix a mà, fracassa sempre: "querer detener el tremendo

torbellino de nuestro siglo fascinándolo con el puro ideal de un arte primitivo e ingenuo, resulta empresa más que de poeta de soñador." En la continuació del mateix article publicat al cap d'una setmana, Maragall comenta un conferència de Ruskin sobre el tema de la dona, tema interessant, quan "en nombre del feminismo se exponen teorías tan horribilmente feas sobre lo que debe ser la mujer en la sociedad." Perque Ruskin, diu el crític, compara la dona a una reina que "debe saber reinar en él ((el món)) de un modo distinto y conforme a su naturaleza". L'educació de la dona ha de seguir dues màximes: educació física per ressaltar la bellesa, educació cultural per sentir i jutjar. (Ruskin 1 i 8-II-1900)(31) La contradicció de Ruskin és evidentment la del poeta que en part s'adelanta a l'època i en part és menyspreat per aquesta porque intenta recuperar valors que es consideren ja perduts. Fixem-nos en la insistència en la "puresa", en la validesa social de l'art, i en la importància que hi té la vida. Maragall torna a esmentar l'autor anglès en un article on hem vist que repassa les característiques estilístiques del moment: Enfasis literario; diu d'ell que "en su ideal estético-humanitario puede ser solemne con naturalidad" (Enfasis literario 14-XI-1901)(32). Ruskin es diferencia doncs dels seus massa eloqüents i enfaticos seguidors, en la "naturalitat."

Aprofitant la traducció d'uns fragments de l'obra de Ruskin, recollits sota el títol de "Natura", Maragall escriu encara dos articles més, on resumeix els principals temes

que aquell va tractar: la naturalesa, com valor essencial; les seves teories sociològiques, i el fracàs que van representar en ser dutes a la pràctica; els pintors que va estudiar, com Turner; la moral, que ell extreu a partir de la natura. El conjunt resulta de gran força poètica però li manca cohesió. De Ruskin destaca també la seva força simbolista que alterna amb un descriptivisme quasi pueril. "Formula conceptos infantilmente poéticos (...). Pero de pronto la visión toma majestad, se levanta a las alturas de la poesía para caer en seguida nuevamente en ideas de pueril ordenación." A partir d'una visió sap ser moralista, sociòleg o humorista. A la llarga, és crític respecte al progrés natural i defensa un "quietismo paradisiaco, que parece ser al fin y en conjunto el ideal ruskiniano. (Ruskin en catalán 26-III- i 2-IV-1903)(33). Naturalesa, moral, simbolisme, són valors que defensarà també Maragall en la seva teoria estètica.

5.5.5.- Altres autors

L'obra d'altres autors estrangers serà també aprofitada per recolzar la teoria estètica i ideològica del crític, sobretot pel que fa a la necessitat de buscar homes (herois) capaços de dirigir i educar les masses. Així opina Henry George, que protesta contra l'aplicació de la raó i la justícia al govern: "la razón y la justicia (estas dos abstracciones) viniendo en contra de una de las más profundas leyes de la naturaleza humana ((la desigualtat entre els homes)) precisamente para hacer progresar al hombre!". La igualtat provoca la

decadència: cal buscar els herois que ens salvin, "el autor nos deja presentir más allá de la larga noche demagógica una vaga aurora de héroes, héroes que condensan en sí y representan por sí solos todo progreso humano." (Progreso y miseria 20-XII-1893 i 3 i 7-I-1894)(34). També protesta Max Nordau, "violento por temperamento, materialista por escuela y moralista por vocación" davant el mal exemple que es dona sovint a les masses; en aquest cas concret, en ocasió de la instal·lació d'una estàtua indecorosa dedicada a Naupassant: "elevar ante sus ojos ((els de les multituds)) una figura que sintetiza una cosa que no es buena (...) es desviarlas del camino del bien." (Un folletín de Max Nordau 26-I-1898)(35). Un altre autor, que aquest cop no és estranger, Azorín, amb la publicació de El alma Castellana ens fa sentir un problema semblant. Hi ha una decadència; les seves causes són la "debilidad" i la "anomalía"; l'augment de la llibertat d'idees és paral·lel a l'increment de l'opressió pels governants. I conclou Maragall: "se siente en ésto un divorcio muy marcado entre el país y sus elementos directores, que hace sospechar en el pueblo español una cierta ineptitud en producirlos adecuados a su temperamento" (El alma castellana 31-VII-1900)(36).

6.- MARAGALL I EL MODERNISME

Com veu Maragall el Modernisme, moviment en el qual participà, és el que intentarem esbrinar aquí. Molt típic del seu tarannà és el repartir de manera més o menys equitativa, lloances i crítiques a un autor determinat, o a un moviment, i aquí no en fa excepció. D'altra banda tot i que quedarà palès que hi ha una evolució en els seus gustos filo-modernistes, crec que ha quedat també força clar que la seva afecció per alguns autors o per algunes concepcions filosòfiques no varien pas gaire: tant tard com en 1902 hem vist com retroia a A. Nes- tres no el seu vitalisme (un dels elements bàsics del moviment) sino precisament l'errònia interpretació que en feia. Serà qüestió doncs de veure si hi ha el distanciament que algun crític li troba (1) o si no és més aviat un refinament d'unes concepcions que ja mostrà ben aviat.

6.1.- Elements per una definició del Modernisme

Abans de parlar de Modernisme per primer cop, Ma- ragall comenta en un article allò que ell considera "el momen- to actual del pensamiento joven, en apariencia" i que es pot resumir, diu, en un mot: nihilisme. Però això no vol dir manca d'ideals; el que passa és que aquests estan "latentes" i que "no acertamos a condensar nuestras aspiraciones y nuestros an- helos en una palabra." Allò que caracteritza aquests joves és: un interès per "la cuestión social por si misma", cosa que fa que l'estudïin "en la misma vida del pueblo"; també hom hi pot trobar "amplitud", "indulgencia intelectual" i el "considerar

la vida en todas sus realidades". Per tot arreu es senten "vo-
ces de negación (...) voces de duda". El problema segons Gu-
yau "el maestro de los jóvenes", ha estat plantejat així: "El
equilibrio, la conciliación de la individualidad siempre cre-
ciente, con el sentimiento de la solidaridad que va creciendo
cada vez más." Els joves es mouen entre dos pols: "el socialis-
mo y el anarquismo", i per molt criticables que trobem llurs id-
eals "hay más sinceridad y más promesas en las dudas e inquietu-
des de los jóvenes que en las escépticas o estériles afirmacio-
nes de los que todavía tienen en sus manos el fantasma del po-
der social." (La nueva generación 26-II-1893)(2)

Aquest article, que deuria sorprendre els lectors
del Brusi i que degué passar desapercebut a Mañé, és prou fort.
De fet es venen a justificar totes les idees modernes pel sol
fet que són 'sinceres' i que no estan plantejades amb sufici-
ent claredat. Remarquem que Maragall en un determinat moment
s'hi identiifica ("no debemos surir...") tot i que quan escriu
l'article ja té 33 anys. De fet, molts d'aquests plantejaments
són prou vagues (nihilisme, interès per la qüestió social, am-
plitud de mires, indulgència, amor a la vida, lluita indivi-
dualitat-solidaritat, sinceritat) com perquè qualsevol s'hi
adhereixi. Caldria considerar que Maragall s'indugué també en
algun dels pols, socialisme o anarquisme? Aquesta és una qües-
tió que no entra dins del nostre treball, però podem recordar
que si Maragall es declarà contra alguna cosa, aquesta és el so-
cialisme (3).

Una de les primeres referències fetes al Modernisme apareix en l'article que dedica a la Festa Modernista de 1893. Els seus components són Rusiñol i altres artistes del "elemento joven". El públic està format per "gran número de aficionados al frisson nouveau del arte, a la última palabra del pensamiento moderno, a la moda de la estética contemporánea." El marc és mostra de "un cierto refinamiento en ir a buscar la deseada emoción a través de la melancólica marina del Prat" fins arribar al "Prado Suburens (adjetivo decadente y modernísimo de puro antiguo)". La festa ja l'hem descrita (cf. 4.3.); la conclusió que en treu el crític és que "Rusiñol ha plantado el estandarte de fe y de independencia artística." (La "Festa Modernista 12-IX-1893)(4). La timidesa de Maragall en parlar del nou moviment és patent: quan escriu amb cursiva expressió com "elemento joven", "frisson nouveau" o "modernísimo"; i de fet aquests conceptes tan imprecisos -modernitat, joventut, novetat,- junt amb d'altres -ruralisme (mar, contrast Siges-Barcelona), antigor decadència, fe i independència- serveixen no per definir sino per delimitar el que a l'època s'entén per Modernisme.

La següent referència feta a la "poesía moderna" es troba en l'article Un poeta leridano, dedicat a l'obra de l'agut Morera: "En este verdadero culto por la sinceridad de la emoción estética y por la pureza de su expresión, encontramos la razón de ser de las nuevas tendencias de la poesía moderna, cuyas mismas extravagancias y hasta afectaciones son como tributo y acatamiento a aquella luz, naciente y vaga todavía."

(Un poeta leridano 12-VI-1895)(5). Emoció i expressió són els dos elements bàsics; en el moviment contemporani la sinceritat de l'una pot comportar 'extravagància; i la puresa de l'altra, l'afectació. Crec que amb aquest article es pot adelantar ja la que serà la seva constant actitud davant del moviment modern: interès pels seus plantejaments i desconfiança pel radicalisme amb que s'exposen.

Un dels precursors del moviment, tot i que sempre hi mantingué una actitud de reserva (6), és el malaguanyat crític i poeta Soler i Miquel, a qui Maragall dedica un article necrològic, on recorda entre d'altres coses, que aquest crític "descubrió lo que hay de vivo y sincero en esta corriente de ideas y sentimientos que se ha dado en llamar decadentismo y aquí más generalmente Modernismo." No es deixà enganyar per "maneras, poses" sino que "abarcó; confundida con la tendencia estética, la tendencia moral del espíritu moderno, al impulso de renovación que late en el fondo de su aparente descomposición actual." (José Soler y Miquel 18-III-1897)(7). El Modernisme doncs es presenta davant de molta gent (entre ells, suposem, els lectors del Brusi) com un moviment "decadentista" (adjectiu pejoratiu que, com Maragall preveu, no arribà a prosperar), ple de "maneres", incitador a la "descomposició". Però això són "exterioridades", i contra elles lluità Soler i ara lluita Maragall. Cal veure com és un moviment d'"ideas y sentimientos", amb elements vius i sincers, i amb una tendència moral i no només estètica: l'impuls de renovació.

L'anàlisi d'un autor murcià, Vicente Medina, li permet observar com també a la poesia castellana corren aires nous quan estava "descaminada hace mucho tiempo en la versificación pomposa y hueca, en las estrofas más o menos esculturales y en las muertas imitaciones de Bécquer, Campoamor o Núñez de Arce." Són aquests els defectes de la poesia castellana i contra ells es rebel·la Medina, però de manera excessiva, perquè accentua el tò tràgic i al final la tristesa acaba com "un llanto asfixiante que corre inacabable sin alivio." Nova versificació, anti-retoricisme, canvi dels mestres inspiradors, seran característiques del nou moviment; la tristesa, un dels excessos més repetits.

En el mateix article, el crític emprà un recurs típicament simbolista per qualificar un llibre: la sinestèsia. "Si pudiéramos dar una idea general de un libro asimilando su contenido de color, diríamos que el Busca buscando de Baixet es gris..." (Gris no té evidentment les connotacions de mediocritat si no de gran ciutat.) Aquest llibre és una recopilació d'articles perquè Baixet és un "chroniqueur"; ara, les recopilacions de cròniques corren el perill de perdre llur principal qualitat, "esta vibración fugitiva(que) es parte integrante de la concepción del escritor y del efecto producido en quien lee." (Tres libros nuevos 28-VI-1899)(3).

Aquella tristesa que criticava és novament denunciada en un altre article titulat precisament Tristeza literaria: "De cada diez libros que caen en nuestras manos, nueve son tristes a más no poder." Com a conseqüència, "de la lectura de

las obras modernas se sale (...) con una especie de agorafobia moral, es decir de horror a los grandes espacios del alma." Una mostra d'això es troba en els autors que publica la Biblioteca Mignon de Madrid, com Clarín, Palacio Valdés o Medina; i, en autors catalans, com Evel·lí Doria i el seu De sol a sol. Cal lluitar contra llur "fúnebre prurito de ensalzar todo lo débil, lo enfermo, lo apagado, lo vencido de la vida"; en suma, "la tétrica sugestión del siglo". (Tristeza literaria 8-VI-1899) (9) Recordem doncs, com a negatius, aquests elements sinònims de la tristesa.

Una de les definicions més precises que dóna sobre Maragall sobre Modernisme la trobem en un article sobre Ruskin. Els deixebles d'aquest autor (Rossetti, Burne Jones, William Morris, Puvis de Chavannes) "han formado escuela restaurando un cierto idealismo en el arte, un cierto refinamiento en las industrias artísticas y hasta un vago y delicado sentimentalismo social (...). Todo ésto es lo que se ha llamado Modernismo y va desenvolviéndose entre burlas y veras, entre corduras y locuras, entre exageraciones y aciertos inolebles." (Ruskin 1-II-1900)(10). Evidentment la identificació del Modernisme amb el prerrafaelisme és discutible però idealisme, refinament o sentimentalisme són paraules que hem anat trobant; fins i tot la presentació del moviment com una cosa plena de dubtes no és nova.

¿Quin és el programa que ha d'impulsar un moviment que es consideri de veres modern? Maragall n'adelanta un en

article, ja esmentat, on comenta l'abundància de representacions de teatre a Bèlgica i com això s'hauria d'imitar aquí. "Trabaje pues cada uno de nosotros en su esfera con los ojos puestos en el ideal común; dominemos ese personalismo mezquino (...); ennoblezcamos nuestra causa ennobleciéndonos nosotros mismos; eduquémonos en el presente para ser dueños del porvenir; trabajemos en el amor que une y fecunda..." (Un buen estímulo 22-XI-1900)(11). Treball, ideal comú, lluita contra el personalisme, educació, contacte amb el present, amor: aquestes bases d'un programa són suficientment àmplies com per que siguin acceptades per qualsevol contemporani, i sobretot dels programadors noucentistes.

Naranyall es pregunta sobre l'evolució del Modernisme en observar aquella desviació (que ja hem esmentat al començament del capítol) que es produeix en l'obra d'A. Nestres respecte del 'veritable' vitalisme. Ell mateix adelanta un possible desenvolupament idealista de l'inicial materialisme. "El falso vitalismo de éste ((Nestres)) nos ha provocado a reaccionar contra todo sentido materialista de la vida y nos ha hecho decir algo de (...) lo que llamaríamos materialismo moderno, que cada día sentimos ser menos materialismo y evolucionar de un modo conforme al eterno anhelo de la Humanidad, único animador de toda poesía verdadera." (A propósito de un poema 8-V-1902) (12) "Cada día sentimos ser...": no sabem si això és la constatació d'una experiència o d'un desig, el que queda clar és que ell s'inclina per una concepció idealista del moviment.

6.1.1.- Un aspecte particular: la reivindicació de l'idioma

Los primeros proclamos seriosos pel manteniment de l'idioma català són tardanes. No és fins el 1901 que trobem una afirmació d'aquest tipus: "El finlandés, el flamenco, el catalán, el esloveno y otros idiomas han despertado de su sueño secular y han sacudido el yugo de otras lenguas que los dominaban." (Armas y letras 7-III-1901)(13). En barrejar el cas del català amb el d'altres idiomes, Maragall dilueix en part la qüestió però també aprofita una de les seves teories favorites: la situació del problema en un marc europeu.

Aquesta recuperació de la llengua catalana ha seguit un procés: primer, "sólo se sentía bien viva en las bajas regiones", on quedaria relegada per quatre o cinc segles; després, "con la difusión de los cantos populares del campo y de la montaña, nue tra alma se ha integrado en los más puro de la tierra catalana." La influència estrangera també ha contribuït gràcies a ella, la llengua "se ha refinado y ennoblecido", ara cal acabar amb "lo impuro". (Por el alma de Cataluña 5-VI-1902)(14). Aquestes llengües minoritàries són "lenguas francas": en no tenir gramàtiques ni acadèmies, queden "abiertas a toda expresión espontánea de cada lugar"; per tant, "nos sentimos profundamente alegres" de pertànyer a una llengua franca. El fet que siguin llengües minoritàries no implica en absolut manca de comunicació: "con un hombre que te entienda bien, si es que tienes algo de substancia que decirle, puedes darte por bien contento." És més: aquestes llengües tan petites són les

vertaderament universal, perquè "lo único universal es la expresión viva, y con la vida mudable de cada pueblo" i per tant "lo único realmente vivaz son los dialectos, las lenguas francas de gramáticas, libres de academias." (Las lenguas francas 18-X-1902)(15).

Maragall lluità sovint contra aquell "yugo de otras lenguas" i es rebel·là, per exemple, contra una llei que prohibia l'ensenyament religiós en català. Ho va fer proposant un possible preàmbul per una llei oposta: "Si un Estado contiene pueblos que hablan lenguajes distintos, a cada uno se le ha de dar tan alta enseñanza en el propio, porque el lenguaje (...) es algo sagrado que no se legisla sino que es legislador." (El Preámbulo 27-XII-1902)(16).

Els darrers articles són fortament polèmics amb tot d'aspectes i d'opinions, i també ho són amb la qüestió de la llengua. En Catalunya i avant polemitzava amb "namino que "dijo y sostuvo que los catalanes deberíamos esforzarnos en catalanizar España, y que deberíamos hacerlo en castellano." I ell respon: "yo creo que esto no puede ser, pues la personalidad catalana no está bastante fuerte para tal intento." De fet, la prova està en quan això va fer, per exemple, durant la Decadència, no es va aconseguir res, en canvi la llengua "ahuyentada de la altura, se refugió en la vivacidad de la boca popular." Dirigent-se més directament al seu lector potencial, com fa molt sovint en els darrers articles, Maragall argumenta que "si algún alma sentís en ella ((la llengua castellana)) cuan-

do la hablamos, es el alma de la otra ((la llengua catalana)); sin ella no nos oirfais siquiera." Cal doncs una ànima perque una llengua sigui expressiva, de la mateixa manera que cal una llengua perque una cultura ho sigui: la llengua catalana és doncs "alma y símbolo del catalanisme. (Catalunya i avant 5-X-1911)(17)

Resumint doncs les opinions de Maragall sobre el problema de la llengua, problema tan sensible en l'època del Modernisme, veiem que la defensa que ell en fa és molt propera als postulats de la seva teoria estètica: és un fenomen interessant perque és popular, no està subjecta a cadèmies, és viva; representa l'ànima del poble i és sagrada; no impideix la comunicació perque no importa la quantitat de públic a qui pugui arribar. El seu origen és antic, el seu manteniment es deu a la iniciativa popular; la seva reaparició implica un acte de rebel·lia.

La traducció..- Aquest és un element amb paper rellevant dins el programa de recuperació de l'idioma, perque és "el mejor medio de injertar en ella ((la pàtria)) por medio de su alma personal, cuanto pueda del alma del Universo." De les traduccions se'n deriven nombrosos avantatges: incorporen "la esencia ajena"; universalitzen la pròpia; enriqueixen la llengua i eduquen el públic. (Arte y Patria 13-III-1901)(18)

La polèmica sobre les traduccions de Wagner ja l'hem esmentada en part en tractar del teatre, i de Wagner en particular (cf.4.3.). En un dels articles on tractava d'aquest tema

titulat precisament Traducciones, Maragall n'ofereix una espècie de teorització. La traducció resulta, diu, una "apropiació per confusió". El procés és comparable al que es realitzaria amb una planta: cal "desgajar" l'expressió estrangera, transportar-la i fer-la créixer amb la nostra terra i el nostre aire. Hi ha unes quantes condicions per que resulti eficaç: comprendre les dues llengües, i obrar amb amor per encertar "el sentido ajeno y la expresión propia." En cas contrari es produeix un desequilibri que dóna com a resultat o bé una traducció literal, en el qual cas es sacrifica l'idioma, o bé una de lliure, i es sacrifica l'original. La solució, eclèctica, com era de suposar, ha de resultar fer-ne una de "exacta pero en sintaxis catalana." (Traducciones 5-XII-1901)(19).

Aquest mateix problema el toca en un altre article on considera les traduccions com importants per a la cultura catalana, perquè permeten retrobar la tradició i superar problemes com són l'ús de la llengua catalana per "necesidades inferiores" (com el sainet i la poesia més picaresca) o el que hagi quedat "bastardeada" per influència del castellà, que com a llengua pot ser semblant, però en el "espíritu" és totalment diferent. A través de la poesia popular i de l'obra personal d'autors com Milà, Aguiló, Balaguer, però també de les traduccions, com les de Ruskin fetes per Cebrià de Montoliu (i que el crític comenta en aquest article) la Renaixença ha recuperat l'idioma. (Ruskin en catalán 26-III-1903)(20)

6.2.- El Modernisme dins la seva època

Maragall en tot moment es preocupà de situar el nou moviment dins dels corrents estètics del segle XIX, com a reacció contra uns i 'recuperació' dels altres.

Molt a l'inici de les seves col·laboracions, planteja, en un assaig titulat El Derecho Nuevo, les característiques de l'època en el moment, com un estat natural dins del cicle històric. "Parece como que toda civilización, todo ciclo histórico completo, haya de poder dividirse en dos grandes períodos." L'un es caracteritza per la "expansión del pensamiento"; l'altre, pel "desnvolvimiento ((d'aquest pensament)) en la vida." Exemple del primer és Grècia, i del segon, Roma. Entre ambdós hi ha una època de transició; "en esta época la poesía y el arte tienden a perder espontaneidad y frescura y descenden a la imitación crítica y erudita, al propio análisis, al subjetivismo." Es aquí on ens situem nosaltres: "sospechamos que ésta es nuestra posición en la historia de la civilización que floreció en el Renacimiento." (El Derecho Nuevo (11), 1-II-1892)(21). Això de fet és una resposta a les crítiques que es comencen a formular al moviment modernista; com tan sovint fa, Maragall no les rebutja de ple sino que les matisa i a la llarga aconsegueix que perdin valor conservador (decadència vs. puresa dels antics costums, per exemple) i les en dóna un de nou (decadència com promesa d'una nova època) més progressista. El plantejament és clar: els que comparen la crisi finisecular amb la decadència romana ("y todo se vuelve a hablar de bizantinismos, y de Bajos Imperios, y de bárbaros y de rui-

nas..."), s'equivoquen no en el concepte sino en la seva ubicació: la nostra "més punts de contacte tiene con la decadencia griega que con la romana." Efectivament, el que ens passa és que tot el caudal d'idees aparegudes durant el primer cicle no l'hem sabut encara desenvolupar. Hom ha perdut l'espontaneïtat i la fescor, dos valors bàsics, i només ha aconseguit ("descender a") la imitació i el subjectivisme (oblidant l'objectivisme, bàsic per a comprendre la realitat)

En un assaig posterior toca de nou però només parcialment la idea del cicle històric. Parlant de la crítica romàntica (concretament, la de Piferrer) comenta com hom tendeix a demanar a l'agent gran una crítica freda, "olvidándonos de que también fueron jóvenes y también tuvieron sus arrebatos juveniles, y sus apasionamientos y su modernismo, que entonces era romanticismo... y ahora quiza también lo es." A més, aquest mateix crític exposà unes teories teatrals molt properes a les del seu contemporani Wagner: podem deduir doncs que "sesenta años atrás había en Barcelona espíritus que bien podemos llamar hermanos nuestros hasta por su especial modo de vibrar." (Vicente Cuyás y la Fatucchiera 8-III-1899)(22).

El cas concret de Piferrer, amb un esperit "hermano nuestro" és només un exemple del que per Maragall és patent: el Modernisme prové directament del Romanticisme o, dit d'una altra manera, el Modernisme és la manifestació contemporània de l'esperit romàntic, un esperit que hom pot trobar en cada cicle històric. La ironia en el to (punts suspensius, "quizá")

no indica dubte sino tímidesa en l'exposició d'aquesta teoria.

Un adjectiu que va usualment lligat als ja vistos de decadentisme i romanticisme és el de cerebralisme. Ara, el que passa és que a força de dir que "la enfermedad de nuestro siglo es el cerebralismo", algú s'ho ha acabat creient, i la gent ha deixat de llegir; això no pot ser: Espanya sempre s'ha caracteritzat per "la ignorancia", "la desgana de saber" i "la opacidad del entendimiento." Cal iniciar una campanya "por arriba" perquè els intel·lectuals mateixos ja fallen: Marfany només fa que trobar-los "pereza intelectual", "estancamiento", "ignorancia de lo que no sea la técnica del oficio". Lectures, doncs, però també descobriment de la natura, no només per fugir de la calor a l'estiu sino per "refrigerar nuestro espíritu", i per tant "rehacerse sumergiéndose en la grandeza de la soledad, del reposo de las montañas y campos y de los vastos horizontes." (Lecturas veraniegas, 20-VII-1899)(23). Aquí hi ha temes que ja coneixem: la crítica a l'excessiva concentració en les tècniques de l'ofici. Però tot l'article exalta un aire de programa. Un programa i una lluita contra una sèrie de fets (ignorància, desgana de saber, intolerància, mandra, estancament) i que passa per uns quants punts: educació, formació de l'èlite i redescobriments de la natura: en suma un programa regeneracionista, que ja es troba plenament exposat en Visions i Cants (publicat l'any següent a aquest article) com molt bé analitza Marfany (que cita, per demostrar-ho, tota mena d'articles excepte aquest)(24).

Els modernistes no pretenen un allunyament de la realitat, com sovint hom diu, sino més aviat un redescubriment d'aquesta. L'artista, diu Maragall comentant Rusiñol, ha d'anar a la recerca de la realitat "que es para el artista como su mística esposa." Compara la davallada d'Orfeu als Inferns, on va abraçant totes les ombres "para conocer a Eurídice en su íntimo abrazo", amb la trobada de Rusiñol i la Realitat en El Jardí abandonat (La obra de Santiago Rusiñol 20-IV-1900)(25).

Fixem-nos doncs com la realitat no és fàcil de trobar: cal reconèixer-la en la foscor. També cal remarcar la sacralització que fa el crític del procés poètic: és una unió mística entre el poeta i la realitat.

Tornant a una de les grans constants de la crítica de Maragall, que consisteix en situar el moviment modernista dins dels corrents històrics (característica de tota la crítica historicista), veiem com planteja el segle XIX com una època d'accions i reaccions. Ha estat bàsicament un segle "enfático (...)" a causa de la sugestión democrática. " Els autors romàntics, com Hugo o Lamartine, fan "grandes discursos en verso"; Schiller resulta "menos endosiado que Goethe pero más enfático", etc. Això provocà una primera reacció de senzillesa que "en general fue desgraciada por antipoética." Es basà en un error de plantejament: "¿Por qué emplear el lenguaje sagrado de la poesía, el verso, para las pequeñas realidades?" En aquest punt del treball crec que no cal explicar en què consisteix l'error i quines són les possibles solucions. El cert és que aquest estat de coses ha de provocar una contra-reacció: "el

romanticisme ha proseguit su carrera después de haberse saludablemente penetrado de realidad en el naturalismo pético, y de haberse estremecido con vagos presentimientos del alma. Esto último, que es lo que caracteriza el fondo del movimiento que aquí se llama modernista, es lo que ha dado, a veces, a la voz de los maestros una entonación de solemnidad." Observem dues coses: primer, l'emmarcament del Modernisme dins d'un context europeu ("el movimiento que aquí se llama..."); segon, la presentació del moviment com fruit d'una evolució: romanticisme més ("penetrado de") realisme més 'estremiment'; finalment, aquest mateix estremiment, que el diferencia de l'"antipoesia" realista i de l'"énfasis" romàntic. És més, això anirà intensificant-se: "Presentimos un avance de la poesía hacia adentro."

Ara bé, el que passa és que els joves poetes només copien allò que és més extern, i això explica el que ell denuncia de bon començament en aquest article: "Nuestra moderna generación es enfática: dice las cosas con demasiada solemnidad." (Enfasis literario 14-XI-1900)(26).

En d'altres articles, Maragall es preocupa per especificar què entén ell per romanticisme. Aquest moviment, diu, representa la recuperació de l'Edat Mitjana; el moment en que "las frías construcciones neoclásicas se derrumban"; la trobada d'un ideal nou; la resurrecció de "las nacionalidades muertas"; la promoció d'estudis i investigacions. (El "ismo" 12-VII-1901)(27) Ara, això no és més que una mostra del que Maragall vol veure en el romanticisme i del que vol adaptar a la nostra èpo-

ca. Totes aquestes característiques doncs, són perfectament transplantables al moviment modernista. Cal remarcar com la crítica al neoclassicisme no és només per la seva 'fredor' sino per les seves "construccions" que ja de per sí són un atentat contra la vertadera poesia. Nacionalisme i recuperació de les velles glòries medievals; nous ideals i noves formes i també investigació han de ser també els tres pols de l'activitat finisecular.

Aquella època post-romàntica i anterior al Modernisme és estudiada en un altre article. De fet, la generació "realista" que és la que la viu, resulta traumatitzada perquè "representa el doloroso choque entre el idealismo romántico y el positivismo pseudo-científico del XIX." Aquest positivisme "quiso satisfacer al espíritu humano con la mera apariencia de las cosas materiales" i el xoc amb el romanticisme resultà "doloroso" arreu d'Europa: així tenim un Núñez de Arco que "se queja gritando"; un Bartrina que "intenta disimular su dolor bajo una capa de frío escepticismo"; un Carducci, que "blasfema"; un Prudhomme, que "llora con elegancia". La opinió que li mereixen alguns d'aquests autors ja l'hem vista en els apartats corresponents però el cert és que no aconsegueixen la categoria d'un Mistral, autor d'obres "circundadas de una aureola de ideal que es puro brillo de la realidad póstica y viva." I és que aquells autors no coneixen el vertader idealisme "ese algo que se desprende de la obra de arte verdadera" i en canvi en plantejen un de "triste" que resulta la "glorificación de un esta-

do de ànim lamentable y que en algùn modo pertenece ya al pasado." (Un premio al idealismo 19-XII-1901)(28). Maragall doncs ens presenta la generació post-romàntica com fruit justificat d'una època, desgraciada, autora d'alguna obra de valor, però amb un plantejament encara erroni. L'idealisme és un factor important però només si representa "la realidad poética y viva" no si exalta certs estats d'ànim ja superats. Tot està enfoccat doncs de manera a descobrir en ls precedents del Modernisme les aportacions necessàries però no suficientment madures perquè s'arribi a una concepció 'adequada' de la poesia.

Es també el que que passa amb el teatre, on el Naturalisme "inmiscuyéndose indebidamente" en el teatre, ha provocat una concepció errònia que "pretende comparar la boca del escenario" a "una ventana abierta de la calle o la realidad íntima del hogar". Això ha causat el fracàs d'obres notables: "cuando se representaban las obras más grandes de la dramática moderna en un tablado desnudo sin decoración con un simple cartel que decía 'bosque' o 'palacio'" hom no les apreciava. (El Fakir 6-II-1902)(29). El Naturalisme per tant representa una teoria anacrònica de la dramaturgia i els seus prejudicis endarrereixen l'apreciació d'aquelles "obras más grandes de la dramática moderna".

L'Edat Mitjana, en canvi, aporta molt a la poesia contemporània. En efecte, en els Jocs Florals, on "vemos en compendio la historia de nuestro renacimiento literario" podem veure com els poetes actuals estan "informados en el románti-

co enamoramiento de la Edad Media". L'apreciació d'aquesta doncs és feta via el Romanticisme. A partir d'això, "esta inspiración empezó a balbucear leyendas y romances." ("Jocs Florals de 1902 4-XII-1902)(30). Queda clara la vinculació entre la poesia neopopular cultivada als Jocs Florals i la literatura medieval, que és, a més a més, com ja havíem vist en un altre article, aquella que s'ha de recuperar, perquè representa l'esplendor cultural. Observem la reaparició del "balbuceo", màxima garantia de l'autèntic poeta.

6.3.- Elements negatius del Modernisme

Maragall, coherentment amb els seus punts de vista ideològics, i estètics en particular, no podia acceptar algunes de les manifestacions més típiques -que solen coincidir amb les més espectaculars- del Modernisme. A part d'això, tot i que com hem intentat demostrar hi ha una coherència evident en la seva teoria estètica, cal dir també que el crític evoluciona cap a postures cada cop més individualistes i allunyades de qualsevol moviment.

Però ja molt d'hora critica en Rusiñol uns quants fets: aquest autor estudia "todo lo pequeño, lo incompleto, lo abortado, lo arruinado (...) y unas generaciones nerviosas, hiperestesiadas ((lo)) consideran con amor y con lágrimas, y trocando los frenos, hasta ((lo)) enaltecen y glorifican." La Natura només l'aprecia parcialment: "de la intensamente misteriosa expresión de la materia inanimada, sólo siente el deje anonadador y triste que conduce a forzosas supersticiones."

Això és resultat d'un "sentimiento a nuestro entender deficiente o enfermizo de la vida." ¿Què hi ha de discutible en tot això? Que aquest actitud és "un estado del alma", un aspecte de l'art "muy digno de ser considerado (...) pero incompatible con una visión o un presentimiento sano, total, equilibrado de la vida". És el que passa també amb l'aristocraticisme que mostra Rusiñol quan vol "marcar una oposición (...) entre los artistas y ciertos medios sociales." Ilaragall està d'acord amb l'"aristocraticismo de conducta, ideal del artista" però no si arriba a "una especie de arte montado en el aire", reduït a "deleitar refinadamente a unos cuantos iniciados", perquè aleshores es comet un gran error: distanciar l'art de la vida. ("Anant pel món" 29-I-1896)(31) Dos punts són molt criticables, per tant: la parcialitat de l'anàlisi del món - i per tant de la Natura- cap als aspectes més terboles ("lo pequeño, lo incompleto...") - i consegüentment, la responsabilitat en que cau l'artista que influeix en un públic "hiperestesià"-; la manca de contacte entre l'artista i el públic més general.

Posteriorment, el crític torna sobre un tema que ja ha via considerat abans: el de "las generaciones nerviosas" i "el mal de este fin de siglo, el mal de moda, la enfermedad que viste": la Neurastènia. Establint una de les seves apreciades comparacions històriques, confronta aquesta actitud amb la dels romàntics: "en tiempos del Romanticismo las personas que se preciaban en algo habían de estar tísicas, éticas com entonces se decía." La causa de la Neurastènia -de "lo que su nombre etimológicamente indica: agotamiento nervioso"- es troba en

l'acumulació en curt plaç de gran quantitat de progressos científics i industrials. Això, a més, és explicable històricament, segons que diu A. Hellays en el Journal des débats (La Neurasténia 11-X-1898)(32). El paral·lelisme amb el Romanticisme és traslladable doncs fins i tot en els seus aspectes més negatius, o si es vol, més banals: l'enfermetat com element identificador.

Segons declaren alguns biògrafs veladament, i J. Pla explícitament, dos anys més tard de la publicació de l'article, aquesta enfermetat la patí el propi Maragall: un "embalun de desgràcies" (morts del pare, de Soler i Miquel, d'Yxart i de Sardà) "es projectà sobre la seva salut, que notòriament minvà, i féu el que en aquests moments se'n deia una neurastènia." Pla cita en aquest respecte una carta a Mafió del 27-III-1901. (33)

Un tema molt usat a l'època, la manca de voluntat, és estudiat a Hamlet, on es compara el poble espanyol amb el príncep danès: "Hoy el pueblo español es un gran Hamlet" perquè "presintiendo su falta de fuerzas positivas, aprovecha para obrar cualquier momento de arrebató..." Alhora, n'és conscient: "el sentimiento de su debilidad se le ha parecido simultáneo con aquella revelación." En canvi, Fortimbràs és una "transfusión" que "de pueblos a pueblos puede ser una evolución natural y es casi una ley histórica". (Hamlet 9-IV-1899) (34) Aquest article ha estat estudiat per Marfany, i n'ha deduït que "no deixa dubtes sobre la necessitat ineluctable d'a-

quest procés intervencionista i salvador de Catalunya a Espanya." (35). Això sembla indubtable però aquí el que nosaltres hi volem veure és més aviat la part de denúncia (i no tant la de solució que proposa) que fa de la situació del país: manca de forces i de voluntat i alhora consciència del propi defalliment.

Una possible solució a aquell desequilibri emocional que anava trobant el crític, es localitza potser en l'obra de tres autors: A. Mostres, V. Català i R. Surinach, que fan mostra de "serenidad", cosa que "empieza a hacer mucha falta porque el arte debe resolver siempre en un equilibrio esencial las mayores tempestades de la vida." Aquí es planteja també un tema que preocupa sovint Maragall: el de l'excessiva joventut dels poetes que publiquen. Aquest no és certament el cas de Víctor Català, a qui Maragall endevina una evident maduresa, inexistent en els que "se apresuran a reunir impresas, y por pueril vanidad, obras prematuras..." (Poesía catalana 31-I-1901) (36). Això darrer passa, en canvi, amb J. Roviralta, un jove autor tractat en un altre article. Un llibre "siempre supone algo completo"; si hom vol publicar "inspiraciones sueltas, visiones fragmentarias", cal que recorri a "periódicos y revistas, que para ésto son." Ara, Roviralta ha solucionat en part el problema; en efecte, un autor pot prendre dues actituds: o bé "pretende darse a si mismo y nada más", o bé "da un objeto que tiene valor por sí, como objeto" i aleshores afegeix a la seva obra, la d'altres artistes: impressors, decoradors, tipò-

gràfs...; aleshores podem dir que "ahí va un libro con unidad artística; ahí va un gusto y una época." (37).

De fet, quan Maragall demana que els joves autors publiquin en diaris i revistes, el que fa és reconèixer la importància que aquests mitjans van adquirint; com diu en un altre article: "El periódico (...) es el género literario que los domina todos." Ara, això provoca que a la llarga s'arribin a confondre els gèneres i que el que hom dedica a les cròniques ho dediqui als llibres. No pot ser: el novel·lista no ha de ser filòsof, moralista o crític, i viceversa. "El arte bello lleva en si toda su finalidad que es síntesis bella de las otras fragmentarias juntas." I d'aquí ve "el mal que adolece (...) toda la poesía y todo el arte moderno: la impureza, la hibridez (...) preocupaciones que no son para artistas." (Sobre novelas 1-I-1903)(38)

Conclusió.- El Modernisme, doncs, 'es pot resumir en una sèrie d'elements significatius: favorables els uns i desfavorables els altres.

Entre els primers remarcuem:

- a) El Modernisme consisteix en una recuperació de l'antigor i concretament de l'Edat Mitjana (12-IX-1893, 12-XII-1901 i 4-XII-1902).
- b) Indica un gust per la novetat en general (12-IX-1893), i més concretament per una nova moral (18-III-1893), una nova versificació (21-VI-1899), uns nous mestres (21-VI-1899), unes

noves formes (12-XII-1901) a uns nous ideals (12-XII-1901).

També, és clar, unes noves generacions caracteritzades per llur joventut (12-IX-1893)

c) L'idealisme (18-XII-1898, 1-II-1900, 19-XII-1901, 8-V-1902)

d) El vitalisme, en el sentit d'amor a la vida (26-II-1893, 18-III-1898); la fe (12-IX-1893); la frescor (1-II-1895).

e) L'anti-Naturalisme (14-XI-1900, 6-II-1902)

f) El contacte amb Europa, com es pot veure en l'"amplitud de miras" dels joves (26-II-1893) o en llur europeïsm (14-XI-1900)

g) Hi ha a més una sèrie d'elements comuns amb l'estètica maragalliana com:

- la sinceritat (26-II-1893)

-l'espontaneïtat (1-II-1895)

-l'anti-retoricisme (21-VI-1899)

-l'estremiment (14-XI-1900)

-el nacionalisme (12-XII-1901)

h) Paral·lel al plantejament modernista, Maragall estableix un programa regeneracionista que consisteix en els següents punts: educació (22-XI-1900, 28-VIII-1899); formació de l'élite (28-VIII-1899); redescubriment de la natura (28-VIII-1899) la qual cosa va relacionada amb el ruralisme (12-XI-1893); treball, ideal comú, lluita contra el personalisme, contacte amb el present (12-XI-1893) i amor (22-XI-1900).

i) Els elements derivats del Romanticisme són fonamentals i es concreten en: l'arravatament i l'apassionament (8-III-1899)

l'èmfasi (14-XI-1901); la dedicació de la poesia als grans temes (14-XI-1900); l'anticlassicisme i el nacionalisme (12-XII-1901).

Entre els elements desfavorables remarquem:

- a) La decadència (18-III-1898), concretizada en l'exaltació de la tristesa (21-VI-1899); de "lo débil, lo enfermizo, lo apagado de la vida" (8-XI-1899); la visió parcial de la realitat (29-X-1896); la concentració en l'autoanàlisi (1-II-1895)
- b) La imitació erudita (1-II-1895) i el tecnicisme (29-VII-1895)
- c) L'ús de "poses" (18-III-1898), la neurastènia (11-X-1893); la manca de voluntat, amb consciència d'això (9-IV-1899); la manca de maduresa (31-I-1901).

7. CONCLUSIONS

Heu parlat en la introducció d'intentar concretar una teoria poètica. No oblidem però, a l'hora de fer-ho, que amb això traïm un postulat essencial en Maragall i que ell va explicitar privadament i pública. A Libertad, Igualdad, Fraternidad, per exemple, parlant de les diferències entre els pobles llatins i els nòrdics, tema típicament romàntic, exposa les teories que s'han fet, tot rebutjant-les perquè

"la vida és cosa más fuerte que todas las teorías y todas las abstracciones; éstas quieren resolverlo todo y no resuelven nada y aquella todo lo resuelve sin líneas ni fórmulas." (Libertad, Igualdad, Fraternidad 20-VII-1896)(1). En una carta a Roura comenta com en una ocasió va intentar formular de manera més o menys concreta les seves opinions: "... de seguida em vaig trobar que començava a escriure una mena d'assaig de "poètica" i això tampoc no és bo, de voler-se definir (encara que sia per un mateix) coses que per anar bé han de restar indefinides." (carta del 12-VII-1904)(2).

Sigui com sigui, aquests són els punts en que crec que es pot concretar la poètica maragalliana:

a) La poesia té una funció i un mètode. La seva funció és expressar, comunicar a l'exterior una emoció interna. Aquesta emoció interna està produïda per la contemplació de la realitat entenent per 'realitat' el que és producte de la vida i no de l'artifici. Es tracta doncs d'un concepte restringit: no podem cantar a la màquina de vapor perquè és un producte artificial

tot i que sigui tan real com una muntanya o la boira. Aquesta realitat ha d'estar presentada de tal manera que el seu objecte trascendeixi, i esdevingui símbol. Això, que no està gaire explicat en tractar de poesia, ho està força en tractar de teatre.

El mètode d'escriptura ha de ser directe i natural, en el doble sentit de la paraula: no forçat, i per tant, espontani; d'acord amb la Natura, i per tant, seguint les seves lleis fisiològiques, amb la 'natural' cadència respiratòria: el ritme. L'espontaneïtat i el ritme poden originar una expressió poc articulada: tenim el "balbuceo" que és garantia que s'ha respectat el mètode correcte. En d'altres estudis (els Elogis...), Maragall preferirà parlar de "paraula viva".

La llengua emprada ha de ser la que ens es més pròpia: la materna. A més a més, d'aquesta mateixa llengua materna hem d'aprofitar el que hi ha de menys pre-fabricat, menys codificat: la variant dialectal que coneixem.

La inspiració és el vincle que garantitza que la realitat que hem d'expressar ens sigui donada de manera espontània i que l'expressem de manera no artificiosa. I ho garantitza perquè és a la vegada 'natural' (portany a l'home, és un "dón") i té origen no humà ("misteriós" cf. 30-I-1902)

El poeta és un ser diferent als altres perquè la seva activitat el fa ascendir en un continu "excelsior". Alhora té una gran responsabilitat. D'una banda, pot "trair" el mètode i la seva poesia resultar "bastarda". D'altra banda, pot desvirtuar

la funció, i oferir o bé només aspectes parcials de la realitat (com fan molts modernistes, en exagerar la tristosia, per exemple) o bé no-vitals (com feien molts neoclàssics): en ambdós casos enganyen el públic que sempre resta, per definició, dèbil.

b) Sobre el teatre, la teoria no resulta tan desenvolupada. Ha de ser una síntesi d'expressió visual i literària. Ha de ser realista i reflectir la vida. Aquí potser més que en la poesia, Maragall insisteix en la necessitat d'un simbolisme, precisament perquè en el teatre hi ha més possibilitat de perdre'ns en l'anècdota, des del moment que aquesta resultava, si complíem els requisits, quasi impossible d'introduir en el poema. A més la diferència quantitat i qualitat del públic el fa insistir en la responsabilitat de l'autor. Finalment, és en el teatre on Maragall s'inclina més decididament per la 'modernitat': és significatiu que aquí no parli mai del paper dels clàssics.

c) La narrativa tampoc no té una teoria gaire afinada. Maragall insisteix en la necessitat que sigui síntesi de tots els aspectes de la realitat i en el seu valor com a símbol.

d) El periodisme el classifica curiosament com una variant de l'oratoriat. El periodista té unes responsabilitats semblants a les del poeta: ha de servir-se de la inspiració, ha de ser realista ("estar en lo vivo") i té una gran responsabilitat moral: aquest és l'aspecte en que més insisteix Maragall perquè aquí, més encara que en el teatre, el públic és molt ampli i incontrollable. Allò que diferencia el periodisme dels altres

gèneres és la connexió que estableix entre actualitat i eternitat.

e) El Modernisme. Si comparem la visió que ens dóna Maragall del Modernisme (cf.6) i la que ens donaven els crítics (cf.3.1.2.) veurem com en ambdós casos hom ressalta la novetat, l'idealisme, l'anti-naturalisme, l'apropament a Europa, el regeneracionisme. A part, Maragall ressalta també la recuperació dels valors antics (i això l'apropa encara a la Renaixença), el romanticisme i el vitalisme. Si hem de 'situar' Maragall dins una de les classificacions que han fet els crítics dels artistes modernistes veurem que, com sol ocórrer, encaixa difícilment en una sola. És idealista, romàntic, vitalista, però insisteix en que cal basar-se en la realitat, i, a més, no menysprea, a l'hora de raonar, arguments típics del positivisme i el naturalisme, com són aquelles metàfores que ja hem comentat (cf.2.1.) i les concordàncies clima-raça-cultura, que l'apropen als mètodes investigadors de l'escola de Taine. És vitalista però mai místic. Dóna una importància bàsica a la forma, però no suporta els esteticistes, i defensa el programa regeneracionista.

Creiem doncs que hi ha molt més eclecticisme en la seva 'teoria' del que els seus crítics han vist. A partir d'aquesta hipòtesi, es pot considerar Maragall com molt influït per l'escola crítica de la Restauració, que inclou gent com Clarín i també Yxart o Sardà, dos dels principals mestres de Maragall. Aquesta escola crítica es caracteritza pels següents factors:

"desaparece o disminuye la influencia, predominante anteriormente, de las escuelas idealistas alemanas; muere la reacción antifrancesa de la generación del 68; la estética deja de interesar y se huye de la teorización; la crítica literaria se limita al estudio de la obra o autor examinado; y hay más objetividad que en los escritos anteriores. (...) Hay reflejos del positivismo de Taine (...). El tono general de estos críticos (...) es el eclecticismo."(3). ¿No hem anat trobant, fins ara, molts d'aquests elements: antiesteticisme, rebuig a la teorització, influència de Taine, eclecticisme...? Evidentment caldria estudiar això molt més i ens escapariem ja dels límits del nostre treball però crec que val la pena fer encaixar Maragall dins els corrents crítics de la seva època a Espanya.

Al final de la seva vida prén una actitud molt personalista: no podem dir que s'interessí, com els seus companys Brossa o Corominas, per fer una política cultural d'esquerres, i també el veiem polemitzar amb el Noucentisme, pel que té precisament de programa i de sumissió a unes formes. Les "Glosses" que li dedica Eugeni d'Ors, amb motiu de la publicació d'Enllà i arran de la seva mort, en presentar-lo com un poeta i un pensador únic, el deixen en un lloc certament alt però també inaccessible; com autor d'unes teories curioses i insostenibles; calia, crec, un estudi que intentés demostrar com aquestes teories no són certament tan curioses ni, sobretot, tan insostenibles.

Notes a MARAGALL PERIODISTA (Capítol 1)

- (1) Per la informació sobre el Diario de Barcelona m'he basat en J.Alvarez Calvo El Diario de Barcelona. Su fundación e historia. 1792-1938, Barcelona, 1940; E.Molist El Diario de Barcelona, Barcelona, 1964; Torrent i R.Tasis Història de la premsa catalana, Barcelona, 1966.
- (1 bis.) Citat per Molist Ob.cit. pag.102
- (2) Vicens i Vives Industrials i polítics al segle XIX Barcelona, 1958, pag.291
- (3) Molist ob.cit. pag.158
- (4) M.Llorens in Vicens i Vives Ob.cit. pag.387
- (5) J.C.Mainer La Edad de Plata Barcelona, 1975 pag.71
- (6) J.Fuster Literatura Catalana Contemporània Barcelona, 197 pag.32
- (7) E.Valentí i Fiol Els clàssics i la literatura catalana moderna Barcelona, 1973 pag.128
- (8) Ibidem. pag.292
- (9) J.Pi Joan El meu Don Joan Maragall Barcelona, 1927 pag.36
- (10) OCI pag.941
- (11) OCI pag.955
- (12) OCI pag.986
- (13) OCI pag.992
- (14) OCI pag.1059
- (15) OCI pag.992
- (16) J.Pla Tres biografies Barcelona, 1968 pag.92

(17) OCI pag.1101

(17 bis) Sobre els coneixements més aviat minsos de Maragall en alemany vegi's J.Tur Maragall i Goethe Barcelona 1974, especialment pàgines 17 a 41.

(18) J.Pijoan Ob.cit. pag.10

(19) Fuster Ob.cit. pag.41

(20) Miquel S.Oliver "La vindicaci3n y el desquite de Catalunya" in OCII pag.973 i 978

(21) J.L.Marfany Aspectes del Modernisme Barcelona,1975 pag.106

(22) J.Pijoan Ob.cit. pag.36

(23) E.Valentí i Fiol Ob.cit. pag.330

(24) J.Pla Ob.cit. pag.45

(25) Ibidem. pag.25

(26) J.Pijoan Ob.Cit. pag.50

(27) cf.J.Torrent i R.Tasis Ob.cit. pag.10

(28) E.Valentí i Fiol Ob.cit. pag.64. Cf. també J.Pijoan Ob.Cit. pag. 39 i 41

(29) Ho explica Maragall a Roura en una carta datada "11 de la nit del Dijous Sant". OCI pag.1108

(30) E.Molist Ob.cit. pag.160

(31) M.Serrahima Vida i obra de Joan Maragall Barcelona, 1966 pag.71

(32) E.Molist Ob.cit. pag.169

(33) Ibidem. apèndix pag.185

- (34) Joan Maragall Artículos (1893-1903) Barcelona, 1904 pàg.6
- (35) En aquest cas probablement l'autor de l'"Endressa" seria un col·laborador del Diario
- (36) R.Miquel i Planas Els articles d'en Joan Maragall in "Joventut" 9-II-1905 nº265
- (37) J.Torrent i R.Tasis Ob.cit. pàg.112
- (38) OCT pàg.985
- (39) OCTI pàg.911
- (40) M.Tuñón de Lara La España del siglo XIX Barcelona, 1971 pàg.367
- (41) E.Molist Ob.cit. pàg.175
- (42) OCTI pàg.911
- (43) J.Torrent i R.Tasis Ob.cit. pàg.113
- (44) M.Serrahima Ob.cit. pàg.106
- (45) J.Fuster Ob.cit. pàg.41
- (46) J.I.Marfany Ob.cit. pàg.156
- (47) J.Benet Maragall i la Setmana Tràgica Barcelona, 1961 pàg.232
- (48) OCT pàg.1086

Notes a PRODUCCIO CRITICA LITERARIA (Capítol 2)

- (1) J.Pla Tres biografies 1963 pàg.91
- (2) J.Marco in Modernismo en Cataluña Barcelona, 1976 pàg.83
- (3) M.Serrahima "Serra d'Or" Barna. Nov.1976 pàg.15
- (4) J.L.Marfany Aspectes del Modernisme Barna.1975 pàg.40
- (5) J.Marco Ob.cit. pàg.82
- (6) I.A.Richards The philosophy of Rethoric New York, 1936 pàg.93
- (7) J.Ferrater Mora Diccionario de Filosofía Madrid, 1979 pàg.2450
- (8) J.Ferrater Mora La filosofía actual Madrid, 1970 pàg.40
- (9) OCII pàg.460
- (10) OCI pàg.941
- (11) Joan Maragall Artículos (1893-1904) Barna. 1904 pàg.7 i 8
- (12) OCII pàg.224
- (13) Ibidem. pàg.732
- (14) Ibidem. pàg.755
- (15) J.L.Marfany Ob.cit. pàg.156
- (16) Valentí i Fiol Els clàssics i la literatura catalana moderna Barna.1972 pàg.151
- (17) J.Denet Maragall i la Setmana Tràgica Barna.1963 pàg.227
- (18) OCII pàg.761

- (19) OCLII pag.420
- (20) Ibidem. pag.467
- (21) Ibidem. pag.540
- (22) Ibidem. pag.327
- (23) Ibidem. pag.417
- (24) Ibidem. pag.565
- (25) Ibidem. pag.598
- (26) Ibidem. pag.626
- (27) Ibidem. pag.696
- (28) J.Narfany Ob.cit. pag.100
- (29) OCLII pag.598

Notes a LA POESIA SEGONS MARAGALL (Capítol 3)

- (1) A.Yates Una generació sense novel·la? Barcelona, 1975 pàgs.8 i ss; Marco precisa que aquesta datació ja es troba a J.Ràfols, cf.Modernismo en Cataluña Barcelona, 1976 pàg.75
- (2) Carbonell et al. Literatura catalana Barcelona, 1979
- (3) J.Castellanos in "L'Avenç. Revista d'història" nº25, Barcelona, 1980, pàgs. 26 i ss.
- (3bis) Marco Ob.cit. pàg.75 recorda dues divisions més encara: la de Valentí i Fiol:1881-1906, i la de Marfany: 1893-1911
- (4) Yates Ob.cit. pàg.10
- (5) Valentí i Fiol Els clàssics... Barna.1973 pàg.125
- (6) Marco Ob.cit. pàg.77
- (7) Denet Maragall i la Setmana Tràgica Barna.1961 pàg.187
- (8) Yates Ob.cit. pàg.61 i ss. ,
- (9) J.L.Marfany Aspectes del Modernisme Barna.1975 pàg.99
- (10) Pere Corominas Interpretació del 800 in Obres Completes Barna.1947 Pàg.1126
- (11) J.Castellanos Ob.cit. pàg.28
- (12) A.Yates Ob.cit. pàgs. 62 i ss.
- (13) J.Marfany Ob.cit. pàg.22
- (14) J.Fuster Literatura catalana contemporània Barcelona, 1971 pàg.35 La visió excessivament tòpica de Fuster ha estat criticada per J.L.Marfany a Opcit. pàgs.61 i ss.

- (15) Valentí i Fiol Ob.cit. Pàg.126
- (16) J.Fuster Ob.cit. pàg.35
- (17) OCII pàg.81
- (18) Ibidem. Pàg.544
- (19) Ibidem. pàg.101
- (20) Ibidem. pàg.582
- (21) Ibidem. pàg.146
- (22) Ibidem. pàg.158
- (23) Ibidem. pàg.161
- (24) Ibidem. pàg.162
- (24 bis) Ibidem. pàg.177
- (25) Ibidem. pàg.181
- (26) Ibidem. pàg.638
- (27) Ibidem. pàg.182
- (28) Ibidem. pàg.198
- (29) Ibidem. pàg.207
- (30) Ibidem. pàg.210
- (31) Ibidem. pàg.212
- (32) Valentí i Fiol Ob.cit. pàgs.37 i 58
- (33) J.L.Marfany Ob.cit. pàg.169
- (34) OCII Pàg. 230
- (35) J.L.Marfany Ob.cit. pàg.170

(36) OCII pàg.231

(37) Ibidem. pàg.250

(38) Eugeni d'Ors Obra catalana completa 1950 pàg.189

(39) OCII pàg.323

(40) Ibidem. pàg.587

(41) Ibidem. pàg.274

(42) Ibidem. pàg.648

(43) Ibidem. pàg.194

(44) Ibidem. pàg.250

(45) Les personalitats de Víctor Català, S.Ruñol, J.Verdaguer o A.Mestres són prou conegudes. E.de Fuentes (1864-1935) era íntim amic de Maragall, "cal adscriure'l dins el corrent de la novel·la psicològica"; E.Dòria (1862-1921) és autor d'assaig i poesia "d'un estil i un to acordats amb 'la Renaixensa'". Altres autors també comentats per Maragall són: F.Casas i Amigó (1859-1887), autor d'un únic llibre de poemes romàntics amb temes sentimentals o patriòtics; J.M.Roviralta (1880-1960), crític però sobretot poeta "representant decidit de les tendències simbolistes"; R.Suriñach (1881-?), novel·lista, dramaturg i poeta "de les petites coses i de les figures humils." Totes aquestes dades estan tretes del Diccionari de la literatura catalana Barcelona, 1979.

(45 bis) OCII pàg.84

(46) Ibidem. pàg.101

- (47) OCTI pàg.109
- (48) Ibidem. pàg.122
- (49) Ibidem. pàg.195
- (50) Ibidem. pàg.111
- (51) Ibidem. pàg. 116
- (52) Ibidem. pàg.124
- (53) Ibidem. pàg.131
- (54) OCTI pàg.938
- (55) OCTI pàg.144
- (56) Ibidem. pàg.174
- (57) Ibidem. pàg.180
- (58) Ibidem. pàg.184
- (59) Ibidem. pàg.185
- (60) Ibidem. pàg.188
- (61) Ibidem. pàg.195
- (62) Ibidem. pàg.198
- (63) Ibidem. pàg.200
- (64) J.L.Marfany Ob.cit. Pàg.124-125
- (65) Pere Corominas Del meu comerç amb en Joan Maragall in Obres Completes Barcelona, 1947 pàg.1139
- (66) OCTI pàg.201
- (67) Ibidem. pàg.210

- (68) OCII pàg.227
- (69) Ibidem. pàg.203
- (70) Ibidem. pàg.81
- (71) J.Pijoan Ob.cit. pàg.90
- (72) J.Fuster Ob.cit. pàg.25
- (73) OCII pàg.145
- (74) Ibidem. pàg.147
- (75) Ibidem. pàg.212
- (76) Ibidem. pàg.108
- (79) Ibidem. pàg.151
- (80) Ibidem. pàg.169
- (81) Miquel S.Oliver En Maragall i la seva obra de publicis-
ta Barcelona, 1912
- (82) J.Pla Tres biografies Barcelona, 1968 pàg.79-80
- (83) Ibidem. pàg.71-72
- (84) Marià Manent Poesia, llenguatge, forma Barcelona, 1973
pàg.34
- (85) Valentí i Fiol Ob.cit. pàg.35
- (86) Osvald Cardona Art poètica de Maragall Barcelona, 1971
pàg.57
- (87) Ibidem. pàg.77
- (88) Alexandre Cirici in "Serra d'Or", Barcelona, nov.1961 pàg.34

- (89) A.Terry La poesia de Joan Maragall Barcelona;1963 pàg.111
- (90) A.Terry Introducció a la lengua y literatura catalana
Barcelona, 1977 pàg.179
- (91) Miquel S.Oliver Ob.cit. pàg.21
- (92) C.Riba Clàssics i Moderns Barcelona, 1979 pàg.81
- (93) M.Serrahima Vida i obra de Joan Maragall Barcelona,1966
pàg.41
- (94) Carles Riba" Pròleg a Vida escrita de Joan Maragall" in
Obres completesII Barcelona,1967 pàg.689
- (95) M.Manent Ob.cit. pàg.35
- (96) C.Riba Obres completes pàg.689
- (97) A.Cirici Ob.cit. pàg.35
- (98) J.Fuster Ob.cit. pàg.451
- (99) Gabriel Ferrater Sobre literatura Barna.1979 pàg.93
- (100) C.Riba Obres completes pàg.699
- (101) J.Carbonell in Serra d'Or Barna. nov.1961 pàg.36
- (102) M.Serrahima Ob.cit. pàg.11
- (103) C.Riba Per comprendre... in Obres Completes II pàg.398
- (104) Ibidem. pàg.689
- (105) A.Terry La poesia... pàg.217
- (106) M.Serrahima Ob.cit. pàg.64
- (107) J.Pla Ob.cit. pàg.97.

- (108) J. Carbonell et al. Ob.cit. pàg. 351
- (109) J.M. Valverde in "San Jorge" Barna. Jul .1961 pàg. 42
- (110) A. Yates Ob.cit. pàg. 77
- (111) O. Cardona Ob.cit. pàg. 106
- (112) M. Manent Ob.cit. pàg. 33
- (113) A. Cirici Ob.cit. pàg. 35
- (114) J. Fuster Ob.cit. pàg. 44
- (115) A. Terry Introducción... pàg. 180
- (116) M. Manent Ob.cit. pàg. 37 i ss.
- (117) A. Cirici Ob.cit. pàg. 35
- (118) J.M. Valverde Ob.cit. pàg. 44
- (119) J. Pla Ob.cit. pàg. 94
- (120) M. Serrahima Ob.cit. pàg. 60
- (121) J.L. Marfany Ob.cit. pàg. 159
- (122) C. Riba "Pròleg a Antologia poètica de Joan Maragall" in Obres Completes II pàg. 542
- (123) M. Manent Ob.cit. pàg. 44 i 45
- (124) OCII pàg. 284
- (125) M. Serrahima Ob.cit. pàg. 65
- (126) J. Pla Ob.cit. pàgs. 85, 117 i 107, respectivament
- (127) J. Fuster Ob.cit. pàg. 43
- (128) A. Terry Introducción... pàg. 179
- (129) O. Cardona Ob.cit. pàg. 105

Notes a EL TEATRE SEGONS MARAGALL (Capítol 4)

- (1) OCTI pàg.345
- (2) Ibidem. pàg.116
- (3) Ibidem. pàg.612
- (4) Ibidem. pàg.179
- (5) Ibidem. pàg.720
- (6) Ibidem. pàg.116
- (7) Ibidem. pàg.141
- (8) Ibidem. pàg.172
- (9) Ibidem. pàg.77
- (10) Ibidem. pàg.354
- (11) Ibidem. pàg.256
- (12) J.L.Marfany Aspectes... Barcelona, 1975 pàg.16
- (13) OCTI pàg.81
- (14) Ibidem. pàg.112
- (15) Ibidem. pàg.114
- (16) Ibidem. pàg.135
- (17) J.L.Marfany Ob.cit. pàg.113 i 114
- (18) OCTI pàg.165
- (19) Ibidem. pàg.171
- (20) Ibidem. pàg.225

Notes a LA NARRATIVA SEGONS MARAGALL (Capítol 5)

- (1) OCII pàg. 36
- (2) Ibidem. pàg. 105
- (3) Ibidem. pàg. 130
- (4) Ibidem. pàg. 159
- (5) Ibidem. pàg. 164
- (6) Ibidem. pàg. 183
- (7) Ibidem. pàg. 195
- (8) Ibidem. pàg. 197
- (9) Ibidem. pàg. 132
- (10) Ibidem. pàg. 149
- (11) Ibidem. pàg. 191
- (12) Ibidem. pàg. 206
- (12 bis) J. Holas in Serra d'Or Barna. Nov. 1961 pàg. 50
- (13) OCII pàg. 535
- (14) Ibidem. pàg. 106
- (15) Ibidem. pàg. 128
- (16) Ibidem. pàg. 151
- (17) Ibidem. pàg. 176
- (18) Valentí i Fiol El primer modernisme artístic Barcelona 1973 pàg. 328 i ss.; Gonzalo Sobejano Nietzsche en Espanya Madrid, 1970

- (19) OCII pàg.365
- (20) E.Valentí i Fiol Ob.cit. pàg.329
- (21) OCII pàg.138; en l'edició de Selecta aquest article està presentat, no sabem ben bé per què, com si fos una continuació del que fou censurat set anys abans.
- (22) Ibidem. pàg.160
- (23) Ibidem. pàg.183
- (24) Ibidem. pàg.347
- (25) S.Beser Leopoldo Alas, crítico literario Madrid, 1968 pàg.40
- (26) OCII pàg.353
- (27) Ibidem. pàg.600
- (28) Ibidem. pàg.619
- (29) Ibidem. pàg.610
- (30) Ibidem. pàg.180
- (31) Ibidem. pàg.118 i 120
- (32) Ibidem. pàg.160
- (33) Ibidem. pàg.213
- (34) Ibidem. pàg.404, 407 i 409
- (35) Ibidem. pàg.539

Notes a MARAGALL I EL MODERNISME (Capítol 6)

(1) J.Fuster Literatura catalana contemporània Barcelona, 1971
pàg.41

(2) OCTI pàg.345

(3) Cf. Contra el socialismo (10- i 17-XII-1895) OCTI pàg.470
S.Giner a "Serra D'Or" Nov.1961, intenta explicar aquesta pos-
tura de Maragall, perquè és "fruit d'un lamentable desconoci-
xement de les seves fonts teòriques". (pàg.47) Segons J.L.Mar-
fany, l'explicació és més fàcil: "Maragall no es refereix pas
al socialisme, sino a la tendència a l'uniformisme social."

Aspectes del Modernisme Barna, 1975 pàg.179

(4) OCTI pàg.80

(5) Ibidem. pàg.83

(6) J.L.Marfany Ob.cit. pàg.43

(7) OCTI pàg.92

(8) Ibidem. pàg.103

(9) Ibidem. pàg.111

(10) Ibidem. pàg.113

(11) Ibidem. pàg.612

(12) Ibidem. pàg. 183

(13) Ibidem. pàg.622

(14) Ibidem. pàg.649

(15) Ibidem. pàg.655

(16) Ibidem. pàg.665

- (17) Ibidem. pàg.760
- (18) Ibidem. pàg.624
- (19) Ibidem. pàg.166
- (20) Ibidem. pàg.213
- (21) Ibidem. pàg.458
- (22) Ibidem. pàg.98
- (23) Ibidem. pàg.106
- (24) J.L.Marfany Ob.cit. pàg.99 i ss.
- (25) OCTI pàg.130
- (26) Ibidem. pàg.160
- (27) Ibidem. pàg.167
- (28) Ibidem. pàg.169
- (29) Ibidem. pàg.179
- (30) Ibidem. pàg.200
- (31) Ibidem. pàg.36
- (32) Ibidem. pàg.261
- (33) J.Fla Tres biografies Barna.1968 pàg.159
- (34) OCTI pàg.580
- (35) J.L.Marfany Ob.cit. pàg.103
- (36) OCTI pàg.143
- (37) Ibidem. pàg.190
- (38) Ibidem. pàg.206

Notes a les CONCLUSIONS (Capítol 7)

(1) OCII pàg.492

(2) OCI pàg.1139

(3) S.Beser Leopoldo Alas, crítico literario Madrid, 1963
pàg.57 i 58

BIBLIOGRAFIA

ALVAREZ CALVO, Joaquín Diario de Barcelona. Su fundación e historia. (1792-1938) Imprenta la Neotípica Barcelona, 1940

"L'Avenç. Revista d'història" 2ª època; nº25; Barcelona, Març 1980. Inclou l'article de Jordi CASTELLANOS Modernisme i Noucentisme (pàg.26-36) i una selecció de textos feta pel mateix autor (pàg.37-51)

BENET, Josep Maragall i la Setmana Tràgica Edicions 62 Barcelona, 1964

CARBONELL, Antoni - ESPADALER, Anton M. - LLOVET, Jordi - TAYADILLA, Antònia Literatura catalana Ed.EDHASA Barcelona, 1979

CARDONA, Osvald Art poètica de Maragall Ed.Selecta Barcelona, 1971

COROMINAS, Pere Interpretació del 300 català (1932); Del menut comerç amb en Joan Maragall (1935) in Obres Completes Ed.Selecta Barcelona, 1972

FERRATER, Gabriel Sobre literatura Edicions 62; Barcelona, 1971

FERRATER MORA, Josep La filosofia actual Alianza Ed. Madrid, 1970

Diccionario de Filosofia (4 vol.) Alianza Ed. Madrid, 1979-1980

FUSTER, Joan Literatura catalana contemporània Ed. Curial
Barcelona, 1978

Gran Enciclopèdia Catalana Vol.9, pàg.250, Enciclopèdia Catalana S.A., Barcelona, 1976. Article
Joan Nafé i Flaquer
Vol.11, pàg.725, Barcelona 1973.
Article poètica

MAINER, José Carlos la Edad de Plata Los Libros de la Frontera
Barcelona, 1975

MANENT, Marià Poesia, llenguatge, forma Edicions 62, Barcelona, 1973

MARCO, Joaquín Modernismo en Cataluña Nuevo Arte Thor, Ed;
Barcelona, 1976

MARFANY, Josep Lluís Aspectes del Modernismo Ed. Curial Barcelona, 1975

MIQUEL I PLANAS ^{Joep} Els articles d'En Joan Maragall in "Joventut"
9-II-1905, nº265, Barcelona.

MOLIST, Esteban El Diario de Barcelona Ed. Nacional Barcelona, 1964

OLIVER, Miquel dels Sants En Maragall i la seva obra de publicista La Il·lustració catalana
Barcelona, 1912

"La vindicació y el desquite de
Cataluña" in OCH, pàg.969-979

D'ORS, Eugeni Obra catalana completa Ed. Selecta; Barcelona, 19

- PIA, Josep Tres biografies. Maragall, Pi Joan, Puigola in Obra Completa (vol.X) Ed. Destino Barcelona, 1968
- PAGNINI, Marcello Estructura literaria y Método crítico Ed. Cátedra Madrid, 1978
- PIJOAN, Josep El meu don Joan Maragall Llibreria Catalònia Barcelona, s.d.
- RIBA, Carles "Les cartes de Joan Maragall a Antoni Roura" (193) in Obres Completes (vol.2) Edicions 62, Barcelona, 1967
- "Per què he votat Joan Maragall" (1950) in Clàssics i moderns Edicions 62 Barcelona, 1979
- "Pròleg" a Antologia poètica de Joan Maragall in Obres Completes (vol.2) Barcelona, 1967
- "San Jorge" nº39, Juliol, 1960. Inclou l'article de José María VALVERDE Maragall y las ideas estéticas (ps.42-47)
- "Serra d'Or" any III, nº 11-12, Novembre-Desembre, 1961. Inclou els articles de Maurici SERRAHIMA Sobre el llenguatge de Joan Maragall (pàgs.15-19); Josep M. CAPDEVILA Com entenien la crítica Maragall (pàgs.30-31); Alexandre CIRICI-PELLICER Maragall dins la perspectiva de la plàstica actual (pàgs.34-35); Jordi CARBONELL "Mausicaa", final d'etapa? (pàgs.36-38); Salvador GINER El pensament social de Joan Maragall (pàgs.47-48); Joaquim MOLAS Joan Maragall i "la jove generació d'escriptors castellans" i Mafai

TASTIS Consideracions sobre la Bibliografia de Maragall (pàg.38-41)

SERRAHIMA, Maurici Vida i obra de Joan Maragall Ed.Bruguera
Barcelona, 1966

TERRY, Arthur La poesia de Joan Maragall Ed.Barcino Barce-
lona, 1963

- - i RAFEL, Joaquim Introducción a la lengua y li-
teratura catalanas Ed.Ariel
Barcelona, 1977

TORRENT, Joan i TASTIS, Rafael Història de la premsa catalana
Ed.Bruguera Barcelona, 1966

TUÑON DE LARA, Manuel La España del siglo XIX Ed.Laia Bar-
celona, 1971

TUR, Jaume Maragall i Goethe Departament de Filologia Catala-
na, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1974

VALENTI I FIOL, Eduard El primer modernismo literario cata-
lán y sus fundamentos ideológicos Ed.
Ariel Barcelona, 1973

Els clàssics i la literatura catalana
moderna Ed.Curial Barcelona, 1973

YATES, Allan Una generació sense novel·la? Edicions 62
Barcelona, 1975

VICENS I VIVES, Jaume i LLORENS, Montserrat Industrials i po-
lítics (Ségle XIX) Ed.Vicens-Vives Bar-
celona, 1961