

FUNDACIÓ JOAN MARAGALL

72

JOSÉ MARÍA VALVERDE,
LECTOR DE
JOAN MARAGALL (2)

JOSEP M. JAUMÀ

QUADERNS



JOSÉ MARÍA VALVERDE,
LECTOR DE
JOAN MARAGALL (2)

JOSEP M. JAUMÀ



Editorial Claret

Josep M. Jaumà Musté (Reus, 1938) és professor de literatura anglesa a la Universitat Autònoma de Barcelona. A la Universitat de Barcelona va ser alumne de José M. Valverde, amb qui va mantenir una relació de deixeble i d'amic. Durant quinze anys va ser professor d'institut, experiència que recollí a *Els meus instituts* (Premi J. Pallach, 1980). Ha traduït diversos poetes anglesos: Philip Larkin, *Aquí* (1986), Robert Graves, *D'amor* (1991), Thomas Hardy, *Arbre talat* (1994), William Shakespeare, *Romeo y Julieta*, en versos blancs castellans (1997), Robert Frost, *Gebre i sol* (2003). També ha escrit dues peces teatrals: *Pedra i sang* (2000) i *El màrtir Cugat* (2004).

© Josep M. Jaumà Musté

Edició: Isidre Ferré

Fundació Joan Maragall (Cristianisme i Cultura)

València, 244, 2n – 08007 Barcelona

Primera edició: juny de 2005

Editorial Claret, SAU

Roger de Llúria, 5 - 08010 Barcelona

Imprès a Policrom

Tànger, 25 – 08018 Barcelona

ISBN 84-8297-812-8

ISBN 84-8297-744-X (obra completa)

Dipòsit legal: B. 30.979-2005

ÍNDIX

ESTUDI INTRODUCTORI	5
ARTICLES I CONFERÈNCIES SOBRE JOAN MARAGALL	29
Cuatro apuntes sobre la poesía de Joan Maragall (format pels articles:)	33
Para la incorporación completa de Maragall a la literatura española	33
Maragall y Unamuno	36
Forma, valor plástico, lenguaje, idioma y música	45
Profundidad y grandeza de la poesía de Maragall	53
La poesía de Joan Maragall	58
Maragall y las ideas estéticas	60
Un romántico que superó el romanticismo	65
Más sobre el <i>Cant espiritual</i> de Maragall	67
Generación del 98 y «Modernisme»	73
Poesía en Barcelona: un aspecto	81
APUNT FINAL	87

ESTUDI INTRODUCTORI

L'anterior quadern¹ s'obria amb un esbós de la vida de José María Valverde (de qui algun dia caldrà escriure la biografia completa) a fi d'emmarcar la seva empresa tan primerenca de mecanografiar, *editar* i, en part, traduir la primera antologia seriosa dels poemes de Joan Maragall. Aquest segon Quadern s'obre amb un intent —també només esbossat— de presentació del seu pensament —especialment pel que fa al llenguatge, la literatura i l'art, i els seus respectius papers a les nostres vides— amb una finalitat semblant: proporcionar un rerefons que emmarqui els articles i conferències sobre el nostre poeta que Valverde escrigué al llarg de quasi quaranta anys.

EI. PROFESSOR D'ESTÈTICA

I torno a començar amb un record personal: a les classes d'Estètica a la Universitat de Barcelona, sobretot durant els primers anys, ens regalava —devíem ser una dotzena d'alumnes— les separates del que anava publicant. Una de les primeres —i que encara guardo— va ser la comunicació «Una tarea actual de la Estética», presentada al III Congreso Internazionale di Estetica, a Venècia, el setembre de 1956.² Allà parlava de la doble herència estètica del segle XIX: per una banda, el *formalisme*, el reconeixement de la bellesa de les formes per elles mateixes, prescindint dels seus possibles sentits històrics, psicològics o transcendents; per l'altra, el *funcionalisme*, que entenia l'art com un servei a la societat, de manera que com més útil ens sigui un objecte més bell tendrem a veure'l (un quadre, per exemple, ens agradarà més com més contribueixi a fer habitable una estança). No intentar unificar aquests dos corrents, deia Valverde, seria catastròfic; de fet, però, assegurava, aquesta síntesi ja s'està produint: el disseny utilitari d'un cotxe pot arribar a ser tan bell

1. Josep M. JAUMÀ, *José M. Valverde, lector de Joan Maragall (1)*, Barcelona, Claret / Fundació Joan Maragall, 2004 (Quaderns Joan Maragall, 68).

2. Actes publicades per l'Istituto di Estetica dell'Università di Torino (s.d.).

com una forma abstracta, i una escultura, una música o un poema purament formals poden *moblar* més agradablement la nostra vida que no pas uns altres de més *realistes*. Amb el replantejament agosarat de conceptes i de materials dut a terme per les avantguardes artístiques del principi del segle XX, «*las máquinas saben que pueden ser hermanas de las "obras de arte" y éstas no se consideran degradadas porque se las emplee en sentido decorativo*».

Em sembla llegir ja en aquest text el que serà una preocupació constant del pensament i l'ensenyament de Valverde. Escriuria encara vint anys més tard: «*Atengámonos a la modestia funcional, que es la que engendra la mejor belleza.*»³ Calia, doncs, trobar l'encaix entre l'art i la vida, reconèixer l'autonomia del primer (el poema com un *artefacte*, com una màquina que cal que funcioni), però sense arribar a trencar mai amb la seva finalitat última, que és enriquir la vida dels homes i les dones concrets.

EL LLENGUATGE

De fet, Valverde ja havia descobert un *model* que exemplificava que aquesta compenetració era possible quan, encara estudiant, va trobar a l'Ateneu de Madrid un llibre de Wilhelm von Humboldt sobre el llenguatge. Aquell llibre no tenia res a veure amb la filosofia que li ensenyaven a la carrera (on, segons va explicar anys després, només aprenien «*un poco de escolástica de segunda mano y las ocurrencias personales de algunos profesores*»),⁴ però Valverde degué intuir a l'instant (el llibre mateix era un compendi bastant desordenat d'intuïcions, de «*chispazos*»)⁵ que aquell era el seu camí. Von Humboldt venia a dir que tots els nostres pensaments i sentiments, per elevats que ens semblin (conceptes com Bellesa, Esperit, Amor, Geni, el mateix íntim i in-tocable Jo...) en realitat no existirien si no els articuléssim amb aquesta cosa tan prosaica que és el llenguatge que parlem a totes hores i amb qui sigui. És a dir, el llenguatge és qui ens permet crear mons inefables que semblen molt allunyats de nosaltres, però no es desvincula mai —al contrari, en de-

3. José M. VALVERDE, «Uno por ciento de estética», *El arte del artículo (1949-1993)*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1994, p. 102.

4. *Pensar y hablar: Terceras Conferencias Aranguren de Filosofía*: «El hombre, animal de lenguaje», donada a la Residencia de Estudiantes de Madrid el 7 de març de 1994. Mecanoscrit inclòs en el Fons José María Valverde.

5. José M. VALVERDE, *Guillermo de Humboldt y la filosofía del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1955, p. 24.

pèn— de la seva arrel en la vida quotidiana, fins la de l'home més analfabet. Jo diria que, a partir d'aquell moment, la consciència lingüística fou per a Valverde la mare de tots els ous, l'eina per entendre el paper que els toca jugar a totes les àrees del món intel·lectual: la filosofia (la metafísica la donava per impossible: «*Gracias, no fumo*», deïa), la literatura (molt particularment la poesia), totes les arts, començant per l'arquitectura (la més òbviament geomètrica i útil alhora) i totes les ciències, des de la història fins a l'economia. No es cansava de qualificar aquesta consciència lingüística de «*perogrullesca*» (tan evident, que no admetia discussió), encara que, de fet, durant molts anys va trobar resistències tossudes vingudes de totes bandes. A molts els resultava difícil d'admetre que tantes construccions sublimes quedessin reduïdes a aquell instrument «*tan torpe y tan poco serio, tan callejón sin salida*»:⁶

*risible artilugio de ruiditos
que traen por los pelos las ideas.*⁷

El seu últim llibre de versos, *Ser de palabra*, de l'any 1976, se centrà en el mateix tema:

*y no queda más mundo vivo
tras las tierras de la palabra.*⁸

*no queda nada fuera
del paso de la boca a los oídos.
Alguien se empeñará siempre: «Deja a un lado
las palabras, y entiende lo que quiero
decir»; y a las palabras ha apelado.*⁹

Que depenguem en tot i per tot d'aquest «*artilugio de ruiditos*» ens obliga, per una banda, a ser modestos, a admetre els nostres pobres límits (és molt preferible ser humil que sincer, deïa), però alhora —i d'aquí les enormes pretensions humanes— el llenguatge és una eina amb una capacitat

6. José M. VALVERDE, *La literatura ¿qué era y qué es?*, dins *Obras completas*, vol. III, Madrid, Trotta, 1998-2000, p. 390.

7. José M. VALVERDE, «Quevedo», dins *Obras completas*, vol. I, *op. cit.*, p. 121.

8. José M. VALVERDE, «En el principio», dins *Obras completas*, vol. I, *op. cit.*, p. 325.

9. José M. VALVERDE, «Dos tesis», dins *Obras completas*, vol. I, *op. cit.*, p. 325.

10. José M. VALVERDE, «El robo del lenguaje», dins *Obras completas*, vol. I, *op. cit.*, p. 327.

creadora imparabile («por la palabra, el mundo se volvía infinito»),¹⁰ que serveix, també, de dipòsit de la memòria:

*en cada palabra
llegan millones de caras y años,
y calor y dolor de todos.*¹¹

Algú podria dir que del passat no ens queden només paraules, sinó també imatges, objectes, costums... Sí, respondria Valverde, però només ens són comprensibles en la mesura que puguem explicar-los amb paraules. Fins i tot Déu era, des d'un principi, la *Paraula*. Que al Mefistòfil de Goethe això li semblés ridícul, massa poc per a Déu («*Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen / Ich muss es anders übersetzen*» [«*Me es imposible valorar tanto la Palabra / tengo que traducirlo de otro modo*»])¹² i volgués traduir-ho per *sentit, força, acció*, etcètera, mostra fins a quin punt aquesta consciència lingüística troba oposició en els nostres hàbits mentals.

Però ja Maragall, recordem-ho, havia dit pràcticament el mateix: «Jo crec com de fe [...] que en la paraula és on més es veu la sola cosa que són matèria i esperit.»¹³

LA FILOSOFIA

Potser per això, a les classes de filosofia ens desconcertava una mica. Explicava els grans conceptes elevats i abstractes dels filòsofs amb paraules de la vida *de veritat*:

*Pero basta: es la hora ya. De nueve
a diez vieron el Ser, ese aguafiestas;
prosigan su vivir interrumpido:
yo vuelvo a mi silencio sin respuestas.*¹⁴

11. José M. VALVERDE, «Desde la palabra», dins *Obras completas*, vol. 1, *op. cit.*, p. 328.

12. Citat a José M. VALVERDE, «W. Von Humboldt», dins *Obras completas*, vol. II, *op. cit.*, p. 746.

13. «Discurs presidencial» (novembre 1905), citat a Arthur TERRY, *La poesia de Joan Maragall*, Barcelona, Barcino, 1963, p. 52.

14. José M. VALVERDE, «Historia de la filosofía», dins *Obras completas*, vol. 1, *op. cit.*, p. 274.

La gran corba ambiciosa traçada per la història de la filosofia al llarg de dos mil cinc-cents anys li semblava, com exposà més tard a *Vida y muerte de las ideas*,¹⁵ magnífica, però «un abuso del lenguaje, un “lapsus linguae”»,¹⁶ inhabitable com un gran castell de vidre. Tal com havia escrit el seu estimat Søren Kierkegaard, per què volem aquest palau, si després hem de viure en una cabana? Valverde recull una citació del filòsof danès: «*la filosofía es el ama seca de la vida. Vigila nuestros pasos. pero no nos amamanta.*»¹⁷

LA LITERATURA

En altres camps, com les arts i la literatura, no ens sorprenia pas menys. Ens convidava a baixar (no sempre amb èxit) del nostre núvol idealista i subjectivista per tal de fer-nos adonar dels aspectes *materials*, tant si es tractava d'un edifici com d'un poema. Deia que calia que aprenguéssim a analitzar-los com si fossin màquines, comprovant el funcionament de cada peça, practicant en ells una «*descomposició relojera*». Insistia, per exemple, en la importància decisiva del so de les paraules, del llenguatge parlat, de la lectura en veu alta, de la recitació interior, per a un mateix, de memòria. Els bons poemes, deia, són els que recordem amb plaer. Com escriuria anys després, recordant el seu mestre Eugeni d'Ors, calia començar per «*educarnos la voz y el oído*»,¹⁸ perquè «*la sociedad moderna, con su cultura y su educación, está dejando perder el oído, y, por tanto, la memoria y la capacidad de disfrute literario*». ¹⁹ El mateix diria també de la «*educación de la mirada, demasiado acostumbrada hoy día a meros signos convencionales*». ²⁰

Fugia de les generalitats de manual, del «*historicismo en que vivimos anegados*». ²¹ Ens empenyia cap a una concepció formalista, la dels New Critics nord-

15. José M. VALVERDE, *Vida y muerte de las ideas. Pequeña historia del pensamiento occidental*, dins *Obras completas*, vol. IV, *op. cit.*, p. 27-288.

16. José M. VALVERDE, «Heidegger: insidias en un lenguaje», dins *El arte del artículo*, *op. cit.*, p. 216.

17. Citat a José M. VALVERDE, «Soren Kierkegaard: la dificultad del cristianismo», dins *Obras completas*, vol. II, *op. cit.*, p. 766.

18. Prefaci a Eugenio D'ORS, *Tres horas en el Museo del Prado*, Madrid, Tecnos, 1989.

19. José M. VALVERDE, *La literatura ¿qué era y qué es?*, dins *Obras completas*, vol. III, *op. cit.*, p. 437.

20. Per exemple, a la presentació d'una exposició de fotos de Toni Vidal, el 1991.

21. José M. VALVERDE, «La degeneración de la generación», dins *El arte del artículo*, *op. cit.*, p. 15.

americans,²² senzillament perquè creia que en aquell moment, donada la nostra pobríssima formació, això era el que ens feia més falta; però no perdia mai de vista l'encaix necessari amb la concepció *funcional*: que aquells aspectes diquem-ne tècnics (formes, sons, colors, materials...) només adquirien sentit si tenien com a finalitat l'enriquiment personal del lector o de l'espectador.

EL MISTERI

Ara bé, aquest *enriquiment personal* toca el misteri; passa, deia, com amb el ceramista que, un cop ha enllestit la seva feina i ha posat la peça al forn, no té ni idea de com seran el toc i la gràcia finals. Hi havia, en això, una «*lectió muda sobre la vida misma*».²³ El misteri de l'art és semblant al misteri de la fe o al misteri mateix del llenguatge. Tots tres són igualment inexplicables, per més que els experimentem de ben a prop. Per a Valverde, l'encarnació del Déu bíblic (que encara que sigui la Paraula, no és d'aquest món ni té nom) en un home com qualsevol, és un fet semblant, paral·lel, a la misteriosa i imprevisible existència del llenguatge humà, perquè «*hablar es una acción contra natura*».²⁴ Valverde deia que els homes no poden haver inventat el llenguatge. No és una suma acumulada de mots. En el primer mot ja hi estava contingut tot el sistema, com una instal·lació elèctrica s'encén tota sencera amb un únic contacte:²⁵ «*Tuvo que ser regalo de repente*».²⁶

Els orígens i les raons últimes d'aquests fets estan més enllà de qualsevol explicació possible. Constitueixen una lliçó tan misteriosa com *muda*.

L'EDUCACIÓ A TRAVÉS DE L'ART

El que sí que podem saber és tot el que cau d'*aquesta* banda de la frontera, allí on podem parlar i actuar. És significatiu que el seu primer llibre com a catedràtic d'Estètica a Barcelona fos precisament sobre la manera d'enten-

22. Ens regalà la separata «La falacia intencional», de W.K. Wimsatt i Monroe C. Beardsley, traduïda per ell i publicada a *Papeles de Son Armadans*, núm. VIII (novembre de 1956).

23. José M. VALVERDE, «Cerámica», dins *El arte del artículo*, op. cit., p. 70.

24. José M. VALVERDE, «Dos tesis», dins *Obras completas*, vol. I, op. cit., p. 326.

25. José M. VALVERDE, *La literatura ¿qué era y qué es?*, dins *Obras completas*, vol. III, op. cit., p. 387.

26. José M. VALVERDE, «Dos tesis», dins *Obras completas*, vol. I, op. cit., p. 326.

dre i d'utilitzar pràcticament les arts en la nostra vida concreta de cada dia. *Cartas a un cura escéptico en materia de arte moderno*²⁷ (1959) utilitza l'excusa de la lletjor manifesta de tantes esglésies per induir-nos a posar remei a la lletjor tant o més manifesta del món que hem construït. Es tracta que «*comencemos por hacer más claro y bello el pequeño mundo que vivimos a diario*» contra tot allò «*feo, sórdido, anticuado y —lo que es elemental— incómodo*» (p. 134)²⁸ que hi trobem. Per aconseguir-ho, hem de deixar enrere la nostra habitual actitud massa etèria envers l'art i actuar en cada cas com un «*consumidor concreto, práctico, imperativo*» (p. 133). El que les arts necessiten —escrivia, escandalitzant-nos una mica— «*no son ideas, sino clientes*» (p. 134) (suposo que volia dir: «*buenos clientes*»). Si ens tanquem dins d'una visió de l'art com a aventura de l'esperit, «*el arte queda sólo como cultura, y la cultura como imperialismo del intelecto humano, que todo lo reseca en ideas para poseerlo mejor*» (p. 139). Haver-ho malentès durant segles ha donat per resultat que «*todo el mundo moderno se ha vuelto un incoloro juego de ideas y abstracciones absolutas, y el pobre cuerpo del hombre se ha visto machacado y escarnecido entre alambradas como corolario de grandes temas filosóficos*» (p. 137).

Segons Valverde, el greu malentès ve del Renaixement, quan la burgesia ascendent s'aproprià de l'art (especialment de les formes clàssiques) per fer-ne un signe d'estatus social. Mentre que una catedral gòtica era «*como un caballo de carreras con sus huesos y músculos bellamente manifiestos*» (p. 147), les façanes dels palaus renaixentistes eren com una closca de tortuga: ahora que feien ostentació dels diners, n'amagaven la procedència vergonyosa. Durant segles, la conseqüència van ser unes arts hipòcrites, d'evasió, una «*pedantería cultural*» (p. 143) productora d'«*horrores de mucho mérito*» (p. 131).

Afortunadament, el moviment artístic modern del principi del segle XX posà punt final a aquell «*gran ciclo de dispersión*» (p. 154) i reprengué, com si fos des de zero, «*la trabazón natural de la plástica y la vida*» (p. 142). A partir d'ara, cal que «*todo lo que se haga responda a su función humana*» (p. 158) d'una manera tan pràctica com modesta: «*el funcionalismo es cosa de pobres*» (p. 161).

Per què, en comptes de preocupar-nos tant pels quadres —que sovint no són altra cosa que «*agujeros de evasión*» (p. 154)— no ens preocupem més

27. José M. VALVERDE, *Cartas a un cura escéptico en materia de arte moderno*, dins *Obras completas*, vol. III, *op. cit.*, p. 131-168.

28. Les pàgines indicades entre parèntesis fins al final d'aquesta secció, «L'educació a través de l'art», corresponen a *Cartas a un cura escéptico en materia de arte moderno*, dins *Obras completas*, vol. III, *op. cit.*

perquè les façanes siguin agradables als veïns i no un destorb a la vista? Fins i tot serà «*preciso educar a la màquina*» (p. 144).

Ara bé, aquesta «*auténtica re-educación*» (p. 134) no pot ser imposada a la força; l'art és cosa de llibertat: «*La belleza sólo se da por añadidura*» (p. 168). No pot convertir-se en assignatura obligatòria: «*Así no se caza el arte: lo que se atrapa de él es una sombra pálida, un deber escolar y no una alegría regalada*». «*Es preciso defender la desgana*» (p. 156) dels qui no vulguin entrar en el terreny pròpiament artístic; el seu propi instint i la necessitat els portaran a escollir, se suposa, el més còmode i pràctic. Amb això ja n'hi hauria prou.

LA POESIA

Les *Cartas a un cura escéptico* són contemporànies de dos llibres de versos: *Voces y acompañamientos para San Mateo* (1959) i *La conquista de este mundo* (1960). Són els poemaris que, personalment, m'agraden més. Jo diria que els motiva la mateixa empena: reeducar la nostra vida per fer-la més feliç; el títol del segon ja ho diu clar.

La poesia va ser l'enfilall on Valverde anava encastant des d'un principi les seves facetes. Ja el 1945 (el mateix en què edità la seva antologia maragalliana), l'institut Ramiro de Maeztu, en el qual havia estudiat el batxillerat, li publicà el seu primer llibre de versos: *Hombre de Dios; salmos, elegías y oraciones*. Pocs mesos després declarava: «*Leo con la más completa azarosidad y un creciente despego hacia todas las toneladas de papel impreso que no son las "pocas palabras verdaderas" que dijo Antonio Machado.*»²⁹ La poesia és entesa com a brevetat i veritat; Antonio Machado, com a guia. Machado representava el poeta que desisteix de l'expressió d'un suposat Jo íntim i que s'adreça al món objectiu, compartit:

*Qué puede ser de todos, qué nos anda
buscando a todos, de eso quiero hablar.*³⁰

Avui dia, deia Valverde el mateix any 1947, «*no se intenta expresar, sino aludir*».³¹ Es proposa, doncs, just el contrari del subjectivisme romàntic; d'aquí el cant coral de *Voces y acompañamientos*.

29. *El Español*, núm. 220, v (11 de gener de 1947).

30. José M. VALVERDE, «Preámbulo de la fe», dins *Obras completas*, vol. I, op. cit., p. 285.

31. *El Español*, núm. 227, v (1 de març de 1947), p. 5.

La poesia és llenguatge *normal* («el *bipérbaton*, esa monstruosa estupidez»)³² que aspira no només a ser escoltat o llegit, sinó a ser recordat, a *fer-se etern* a la memòria (tan semblant al «fer eterns tants moments de cada dia» del «Cant espiritual»!). La poesia «*cuanto más lírica, es decir, más temporal, resulta más resistente al tiempo*»,³³ perquè si «*hablar [és] ese modo de nadar contra la corriente del tiempo*»,³⁴ la poesia, en imposar un ordre al temps —un ordre sonor: la melodia—, arriba a deturar-lo, a fixar-lo: es torna clàssica. Escrigué sobre Louis Armstrong: «¿*Qué otro “clásico contemporáneo” hay cuya música nazca de la voz, de la canción —canción del pecho y los labios, es decir, de lo mismo que sustentaba a los “otros” clásicos?*»³⁵

La seva era una poesia que cantava la vida ordinària: les fruites del mercat, els sorolls del carrer, la gent, les converses, els records, els sentiments, els desigs, l'esperança, la fe... Una acceptació i celebració de la quotidianitat malgrat els entrebancs:

*siempre volará el día,
siempre habrá prisa y sueño y agonía.
Pero así me contento:
con ver que es fiel la vida y canta y reza
con su primer acento.*³⁶

Igual que el professor d'Estètica, el poeta proposa camins; una altra cosa és la dificultat, de vegades, de fer seguir els altres. Com li va passar a aquell inventor desapropiat del segle XVI, Juanelo, o al seu emperador, que Valverde sembla presentar com a *alter ego* l'un de l'altre:

*Y al fin, todo pasó, Juanelo y aquel César
que desde abiertos mundos quiso traer un aire
humano e imprevisto. Y se volvió a cerrar
la España absorta y pura.*³⁷

32. José M. VALVERDE, «Del diario de un joven literato (julio de 1953)», dins *El arte del artículo*, *op. cit.*, p. 32.

33. José M. VALVERDE, «Notas de entrada a la poesía de César Vallejo», inclòs a *Estudios sobre la palabra poética*, dins *Obras completas*, vol. III, *op. cit.*, p. 38.

34. José M. VALVERDE, «Viena, fin del imperio», dins *Obras completas*, vol. IV, *op. cit.*, p. 510.

35. José M. VALVERDE, «Del diario de un joven literato (mayo de 1952)», dins *El arte del artículo*, *op. cit.*, p. 31.

36. José M. VALVERDE, «A mi hija, en su primer cumpleaños», dins *Obras completas*, vol. I, *op. cit.*, p. 251.

37. José M. VALVERDE, «Un inventor: Juanelo», dins *Obras completas*, vol. I, *op. cit.*, p. 278.

Al final, el nom de Juanelo només va servir per a una «*danza llena de ajos y risotadas*». Com li passa a l'arquitecte que, exactament com les *Cartas a un cura escéptico*, proposa:

—*Ven, yo te enseñaré una vida más clara;
sin mobosos disfraces, sin pozos ni mazmorras.
Mira crecer mis casas como el árbol al sol,
alzándose en sutiles nervios, transfigurando
la vida del metal y el cemento en la vida
de la familia cálida en su regazo oculto.*

I rep com a trista resposta:

*No, no puedo aguantar espejo tan sereno:
tápame, por favor, mi desnudez pringosa;
tus formas, exagéralas, hazlas que nos distraigan:
miénteme como siempre, ayúdame a olvidar.*³⁸

Malgrat la transparència de les seves propostes, anava contracorrent. Afortunadament, la veu personal, construïda gràcies al vers, li oferia l'avantatge de poder tractar qualsevol tema:

*Si preguntáis, respondo: pero no
al modo usado, en un libro con notas
bibliográficas, o una conferencia,
sino en mi verso, en serio y a mi gusto.*³⁹

Perquè el vers té uns avantatges (inclosos els ecològics!) que algun dia convindria que acabéssim descobrir:

*La poesía, entonces, se verá
que es mejor que la prosa, no tan sólo
por su música y danza en el recuerdo,
sino porque es más breve, y unas frases
en ella valen tanto como un libro
que devora unos árboles sonoros.*⁴⁰

38. José M. VALVERDE, «El arquitecto y su cliente», dins *Obras completas*, vol. I, *op. cit.*, p. 280.

39. José M. VALVERDE, «Preámbulo de la fe», dins *Obras completas*, vol. I, *op. cit.*, p. 285.

40. José M. VALVERDE, «Conversación ante el Milenio», dins *Obras completas*, vol. I, *op. cit.*, p. 321.

LA TORNADA DE L'EXILI: ELS CANVIS

La barqueta de la poesia degué salvar-lo durant els llargs i durs deu anys d'exili nord-americà. Aparentment, en tornar, era el mateix Valverde de sempre. Fernández-Buey ha escrit que se li notava un cert canvi «*en tal o cual comentario irónico*». ⁴¹ A mi em sembla que aquell optimisme serè, equilibrat, llançat endavant malgrat els obstacles, de la primera etapa barcelonina s'havia transformat ara en posicionaments més exigents, més radicals. En una conferència donada a la Casa de las Américas de l'Havana, el 1992, diria de si mateix: «*Confieso que soy muy sectario en todas las cosas importantes*». ⁴² I és que, malgrat que aquí, per fi, teníem democràcia, el món havia canviat, en molts sentits cap a pitjor, i les noves circumstàncies exigien definir-se en camps que abans quedaven en un segon terme. D'una economia industrial, productora de béns materials, estàvem anant cap a una altra de depredadora, basada en l'especulació financera, amb el consegüent distanciament entre continents pobres i rics. La ideologia imperant trobava ara, gràcies a la tecnologia (la televisió, la informàtica...), noves maneres d'envair i manipular les consciències fins a graus no imaginats abans ni tan sols per George Orwell. Les avantguardes artístiques, que al principi del segle XX havien pretès remodelar el món, optaven ara per la repetició d'unes estratègies que ja eren purament formals. I fins i tot la consciència lingüística, que havia de ser un ajut per entendre'ns a nosaltres mateixos i adaptar-nos millor a la realitat, havia passat d'una posició marginal a esdevenir la protagonista d'una nova i central especialització acadèmica, terreny (com l'economia del moment) reservat per a les especulacions dels experts. Amb el desastre del Vietnam, l'optimisme modern semblava haver arribat al final: «*La historia perdió entonces su imagen lineal, de empuje hacia delante, para bien o para mal, y pareció empezar a dar vueltas sobre el mismo sitio. En las formas y en el lenguaje todo se hizo ironía, "pastiche", y "collage", renunciando a una voz propia.*» ⁴³

També per a Valverde, aquests canvis van suposar una renúncia dolorosa a la «*voz propia*», la poesia, i un decantament decidit cap a temes urgents, com l'ecologia i la política. La gravetat de la situació ecològica apareixia en el seu últim llibre de versos, *Ser de palabra*:

41. José M. VALVERDE, «Prólogo» a *Obras completas*, vol. IV, *op. cit.*, p. 11.

42. José M. VALVERDE, «Las dos vertientes de la poesía hispano-americana», dins *El arte del artículo*, *op. cit.*, p. 254.

43. José M. VALVERDE, «Lo posmoderno como kitsch y como chibolete», dins *El arte del artículo*, *op. cit.*, p. 220.

—¡No puede ser verdad! ¡Si ya tocábamos
el mundo nuevo, dócil en la mano,
suave, veloz y limpio de miserias!
¿Se acabó la alegría de rodar
carretera adelante, entre los campos,
soñando o conversando, sin sentirnos
culpables? ¿No podremos encender
una luz sin pesar el pro y el contra
con permiso oficial, si se merece?⁴⁴

LA NOVA CONSCIÈNCIA LINGÜÍSTICA

Però de tots aquells canvis, el que més el devia afectar, crec jo, va ser el nou rumb emprès per la consciència lingüística. A partir de la traducció de Saussure a l'anglès els últims anys cinquanta del segle passat i dels formalistes russos al francès els primers anys seixanta (és a dir, tots dos amb mig segle de retard), el llenguatge pren prioritat en la consciència occidental, però no a la manera que venia de von Humboldt, com una realitat concreta i compartida que desmunta les vaguetats il·lusòries de l'esperit, sinó com si es tractés d'un fenomen amb vida pròpia, allunyat de la vida real. Em sembla molt probable que aquesta *nova lingüística* estigui condicionada pel que George Steiner ha definit com un trencament entre *cosmos* i *logos*, qualificat per ell com el tret més característic i dramàtic del segle XX.⁴⁵ El llenguatge, en la mesura que constitueix un sistema separat i, per tant, no prou de *confiança* per transmetre el cosmos, la veritat, es converteix en una espècie de mentida instal·lada en la societat, en les boques i en les ments de la gent. El fet que a la nova lingüística això sembli importar-li menys que l'anàlisi extremament sofisticada, *científica*, dels mecanismes lingüístics, va fer que Valverde digués més d'un cop que sembla que «no saben lo que se llevan entre manos».⁴⁶ Per a ell, el llenguatge era «*vida y verdad, no sólo lenguaje*»,⁴⁷ mentre que l'esquerda oberta amenaçava el «*respeto a la palabra, que es el respeto a*

44. José M. VALVERDE, «Conversación ante el Milenio», dins *Obras completas*, vol. I, *op. cit.*, p. 322.

45. Vegeu de George STEINER, sobretot *Language and Silence (Essays 1958-1966)*, de 1967, i *After Babel. Aspects of Language and Translation*, de 1975.

46. José M. VALVERDE, *La literatura ¿qué era y qué es?*, dins *Obras completas*, vol. III, *op. cit.*, p. 385.

47. José M. VALVERDE, «¿Qué es el pueblo de Dios?», dins *El arte del artículo*, *op. cit.*, p. 201.

toda la dignidad del hombre».⁴⁸ El llenguatge corrent, viu, que neix de baix a dalt, anava quedant arraconat: «*La palabra, sobre todo, ha quedado bruscamente devaluada: se puede decir todo, y no pasa nada, no es nada.*»⁴⁹ És com «*el Tercer Mundo [...] lo pobre, lo tosco, lo carente de rango ideológico*».⁵⁰ Però, afortunadament, «*los humanos no dejamos de hablar —a pesar de las computadoras y los políticos—, y nos entendemos básicamente de sobra para ir viviendo: ahí, en el mundo pobre y sencillo de la palabra corriente*».⁵¹

A *Ser de palabra*, Valverde reconeix que, a la seva primera etapa, no havia tingut prou en compte aquest fet:

*Pero no dije entonces que esa magia [el llenguatge] era robo también, que era un ardid de pirata embolsándose parte del juego, haciendo más pobre siempre al pobre, hasta en jerga política: «ayuda a los países en desarrollo», o bien, «empréstito», «inflación», y también, más sublime y aérea: «orden». «paz». Todo el lenguaje está comprado por los amos.*⁵²

Mentrestant, el pobre «*no se atreve ni a usar como suyo el lenguaje*».⁵³

Ja McLuhan havia dit que els canals audiovisuals feien el paper de substituïts de l'intercanvi humà: «El mitjà és el missatge» (el *massatge*, afegia, fent broma; i Valverde comentava: exactament, el que ens domestica). Els *mass media* s'havien convertit, segons McLuhan, en la nostra naturalesa; tot el que no ens és imposat per la pantalla és, senzillament, com si no existís. Donant per bona aquesta situació aberrant, l'antic professor de literatura clavava «*su puñalada por la espalda a la palabra, hoy destrozada*».⁵⁴ El paroxisme d'aquesta prioritització del llenguatge (especialment de l'escrit) com a sistema independent del seu ús comú era, per a Valverde, l'obra de Jacques Derrida, que, en la seva mateixa il·legibilitat trufada de «*curiosos engendros*» —on «no

48. José M. VALVERDE, *Viena, fin del imperio*, dins *Obras completas*, vol. IV, op. cit., p. 528.

49. José M. VALVERDE, «Universitarios: un vago olor a nihilismo», dins *El arte del artículo*, op. cit., p. 97.

50. José M. VALVERDE, «Ideología, palabra, Tercer Mundo», dins *El arte del artículo*, op. cit., p. 183.

51. *Ibidem*.

52. José M. VALVERDE, «El robo del lenguaje», dins *Obras completas*, vol. I, op. cit., p. 327.

53. *Ibidem*.

54. José M. VALVERDE, «El mensaje de McLuhan», dins *El arte del artículo*, op. cit., p. 182.

expresa ningún interés que no sea negativo ante los dilemas»—,⁵⁵ delata el seu allunyament de la vida real, al qual Valverde contraposava «*la sensata claridad que hoy sólo queda en algunos ingleses*».⁵⁶ Perquè «*la cuestión está, como dijo Juan de Mairena, el inmenso discípulo del Glosario, en que no se nos muera la lengua viva, la que hablamos*».⁵⁷

Tot això explica els versos de lamentació en el poema adreçat a l'amic Gabriel Ferrater, que tanca *Ser de palabra*:

*al fin te diste a la lingüística,
peor alcohol que el de beber,
destripando el pobre juguete
en que consiste nuestro ser.*⁵⁸

Però acaba amb l'esperança de continuar conversant amb ell «*para que hablemos otra vez*». Se suposa que amb paraules vulgars i corrents, perquè, malgrat tot, el llenguatge és el nostre millor tresor i «*no podemos aceptar morir en silencio para siempre*».⁵⁹

Llàstima que Valverde no arribés a conèixer, segons sembla, Mikhaïl Bakhtin. En l'obra d'aquest rus cristià, perseguit implacablement per Stalin (que li prohibí de publicar res), hi hauria trobat una posició intel·lectual en la qual m'imagino que s'hauria sentit a gust. Gairebé mig segle abans que nosaltres, Bakhtin s'havia enfrontat i havia donat resposta a la lingüística de Saussure, a la teoria literària formalista, a la psicologia freudiana, al positivisme científic. Per a ell, el llenguatge és com un préstec que ens concedeixen, com un pis llogat: en fem el que ens plau, és el racó de la nostra intimitat, té el nostre estil personal inconfusible, però no és nostre, sinó una part de la casa comuna. Jo no seria ningú sense el llenguatge dels altres. Valverde mateix havia escrit des de molt aviat coses molt semblants: «*Una persona al andar por la vida va multiplicando su rostro al conocer a unos y a otros.*»⁶⁰ Bakhtin ho hauria signat.

55. José M. VALVERDE, «Lo posmoderno como kitsch y como chibolete», dins *El arte del artículo*, op. cit., p. 222 i 224.

56. Ibídem, p. 222-223.

57. José M. VALVERDE, «Presencia de Eugenio d'Ors», *Ínsula*, núm. 106 (octubre de 1954), p. 3. Al manuscrit, conservat en el Fons José María Valverde, aquest article duia el títol «Del fracaso considerado como una de las bellas artes».

58. José M. VALVERDE, «Gabriel Ferrater», dins *Obras completas*, vol. 1, op. cit., p. 336.

59. José M. VALVERDE, «Desde la palabra», dins *Obras completas*, vol. 1, op. cit., p. 329.

60. José M. VALVERDE, «Sólo para escritores», dins *El arte del artículo*, op. cit., p. 76.

La majoria de les ciències fa temps que s'han allunyat del llenguatge corrent. Valverde escriu: «*Resultaba escandalosamente notorio que, desde comienzos de nuestro siglo, la ciencia —sobre todo, la física, la ciencia por antonomasia— se volvía de espaldas al lenguaje. Los físicos, por lo visto, trabajan ya sin palabras*». ⁶¹ Malgrat l'amor del poeta pel món material i malgrat la seva esperança posada en la tècnica («*y rueda, que me gusta más que rosa*», ⁶² deia un vers primerenc inèdit), ja a l'escola, a classe de ciències, descobrí la dura partició:

*Y una severa voz nos dijo: Prohibido
imaginaros algo, pintar en vuestra mente,
recordar las imágenes de la vida y la infancia.
[...]
sobre todo ; renuncia!, sobre todo ; silencio!* ⁶³

I les màquines, que havien de ser *educades* per a poder col·laborar amb l'home, s'han tornat ara *monstruoses*:

*Los motores, las máquinas queridas
con que soñar pudimos que la tierra
se haría mansa y fértil y amigable,
van destruyendo todo, digiriéndolo
en excremento muerto y en neblina.* ⁶⁴

El llenguatge mateix, un cop accepta aquella divisió, «*hecho ciencia, técnica y locura, / puede hundir toda historia y todo plan*». ⁶⁵ Ja Kierkegaard havia advertit d'aquest perill: «*¡Qué irónico es que precisamente por medio del lenguaje pueda un hombre degradarse por debajo de lo que no tiene lenguaje!*» ⁶⁶

61. José M. VALVERDE, «La oscura historia de la ciencia», dins *El arte del artículo*, op. cit., p. 128-129.

62. José M. VALVERDE, [«Los nombres»], dins *Obras completas*, vol. I, op. cit., p. 122.

63. José M. VALVERDE, «Introducción a la Física», dins *Obras completas*, vol. I, op. cit., p. 279.

64. José M. VALVERDE, «Conversación ante el Milenio», dins *Obras completas*, vol. I, op. cit., p. 322.

65. José M. VALVERDE, «Dos tesis», dins *Obras completas*, vol. I, op. cit., p. 326.

66. Citat a José M. VALVERDE, «Søren Kierkegaard: la dificultat del cristianismo», dins *Obras completas*, vol. II, op. cit., p. 767.

LA LITERATURA

La consciència de la divisió *cosmos/logos* afecta d'una manera més plena, naturalment, la literatura. El títol del seu llibret de 1982, *La literatura ¿qué era y qué es?* (per a mi, el millor dels seus en prosa), ja ho diu tot: la literatura, en el seu sentit clàssic, tradicional, està més que amenaçada. Per una banda, els *mass media*, i molt particularment la televisió, embruten les fonts —si no castren les arrels mateixes— del llenguatge viu, des de les cançons infantils fins a la conversa íntima. Per l'altra, la divisió fa que el llenguatge patini per damunt de la realitat (fent, potser, piruetes mai no imaginades abans, que poden ser fins i tot divertides), però no ens nodreix interiorment ni arrela de veritat en les vides personals. La literatura era —i hauria de seguir sent— una necessitat vital: som fills del que ens agrada i que recordem. El poeta és poeta gràcies als seus poemes igual com la humanitat és humana gràcies al llenguatge, i no a l'inrevés. En el món actual, l'omnipresència d'un llenguatge imposat —fals quasi per definició— que penetra i impregna fins als últims racons de la nostra ment, i la consciència i acceptació tàcita d'aquesta situació resulten mortals per a l'escriptor. O així és com entenc jo la duresa de frases com les següents: la consciència lingüística tal com es dona en aquest moment «puede ser alienación perturbadora», «a lo que más se parece es al cáncer»,⁶⁷ «es una epidemia vírica»,⁶⁸ «la mayor amenaza actual para el escritor se llama autoconciencia»,⁶⁹ «en peligroso desdoblamiento casi esquizofrénico, un escritor llega a verse —mejor dicho, a oírse— escribir a la vez que escribe, con riesgo de quedarse hipnotizado en este segundo plano, olvidando aquello de que escribía».⁷⁰ Són frases que abunden en aquest llibret i en els articles d'aquesta època, però que no recordo que hagués escrit mai, amb aquesta duresa, abans. Si la llengua de l'escriptor fos viva perquè formés part de la llengua que parlem normalment (a diferència de la que ens imposa qualsevol mena de poder, sigui ideològic, econòmic o el que sigui), ¿la consciència lingüística seria igual de fatídica? Jo crec que no.

La literatura que resulta de la situació actual li semblava anar, a més de desorientada, fins i tot contra l'ecologia. Per mirar de posar-hi remei pro-

67. José M. VALVERDE, *La literatura ¿qué era y qué es?*, dins *Obras completas*, vol. III, *op. cit.*, p. 384.

68. José M. VALVERDE, *Vida y muerte de las ideas*, dins *Obras completas*, vol. IV, *op. cit.*, p. 241.

69. José M. VALVERDE, *La literatura ¿qué era y qué es?*, dins *Obras completas*, vol. III, *op. cit.*, p. 444.

70. José M. VALVERDE, «Escribir en Austria», dins *El arte del artículo*, *op. cit.*, p. 230.

posava que a l'escriptor «*se le pagase más cuanto menos espacio ocupase*». ⁷¹ Deia que a les novel·les massa llargues «*sobra papel*», ⁷² i la superabundància actual de publicacions acadèmiques (fruit de les exigències burocràtiques i impossible d'abastar fins i tot per als especialistes) és titllada sense contemplacions de «*calderilla más o menos grotesca*». ⁷³ Entrar en una llibreria on només hi havia novetats (li havia sentit dir més d'una vegada, a ell, «inesgotable lector» ⁷⁴ i autor de tants milers de pàgines impreses) el marejava. Tornava a aquella declaració seva dels vint anys: només l'interessaven les «*pocas palabras verdaderas*». En un dels articles insereix el record personal d'«*aquella vieja de Osuna que, ya hace mucho, tuvimos algún tiempo en casa y que sólo nos servía para oírla hablar, sobriamente poética y señorial*». ⁷⁵ Però aquest món del llenguatge viu, innocent i alhora poètic i senyorial, imprescindible per a la literatura encara que només fos —posats a demanar el mínim— com a punt de referència, semblava estar desapareixent, esfumant-se, del nostre entorn. Valverde hauria pogut fer seva una frase d'Ossip Mandelstam citada per Seamus Heaney: «Si crec en l'ombra del roure i en la constància de l'articulació del llenguatge, com puc apreciar l'època actual?» ⁷⁶

I això no podia pas ser remeiàt a través de l'escola, tal com sovint volem creure. Com ja hem vist abans, «*así no se caza el arte*». L'ensenyament obligatori de la literatura podria ser fins i tot contraproduent:

La neutralización de elementos peligrosos como la fe religiosa o la imaginación poética se consigue en las sociedades más avanzadas —entre las cuales, por lo menos en este sentido, parece que vamos entrando nosotros— haciéndolas formar parte del programa obligatorio de la cultura y la educación. [...] Personalmente, confieso mi tristeza al verme en algunos libros de texto de bachillerato. ⁷⁷

71. José M. VALVERDE, «Sólo para escritores», dins *El arte del artículo*, op. cit., p. 77.

72. Norbert BILBENY, *Puntes al coixí. Converses amb pensadors catalans*, Barcelona, Destino, 1989, p. 214.

73. José M. VALVERDE, *La literatura ¿qué era y qué es?*, dins *Obras completas*, vol. III, op. cit., p. 438.

74. Norbert BILBENY, *Puntes al coixí. Converses amb pensadors catalans*, op. cit., p. 213.

75. José M. VALVERDE, «Lo natural y lo comercial», dins *El arte del artículo*, op. cit., p. 171.

76. Citat a Seamus HEANEY, «Lowell's Dominion», dins *The Government of the Tongue*, Londres, 1986.

77. José M. VALVERDE, «La neutralización de la literatura (y otras drogas)», dins *El arte del artículo*, op. cit., p. 163-164.

Ell optà per un paper semblant al de Karl Kraus a la Viena del final de l'imperi: davant l'ampul·lositat buida («*centro del vacío de valores europeo*», es-crigué Hermann Broch) d'aquella kakània i el seu «*alegre apocalipsis*»,⁷⁸ Kraus fou un «*crítico moralista del decir*»⁷⁹ i proclamà que «*una verdad no artística sobre el mal es mala*»,⁸⁰ i girant còmicament del revés el llenguatge dominant: «En el nostre imperi no hi *surt* mai el sol!» Crec que aquest era l'ideal dels abundants comentaris humorístics d'en Valverde.

LES ARTS. L'ARQUITECTURA

Què havia esdevingut d'aquell antic propòsit d'embellir i fer més agradables les nostres vides amb les noves arts i l'arquitectura? El canvi general cap a la postmodernitat li portà una altra decepció. D'aquell ideal seu tan semblant al dels tallers vienesos de l'època de Kraus, els *Gesamtkunstwerk*, on pretenien redissenyar-ho tot —fins la pala del carbó— amb un «*sentido modesto y realista, funcional pero sin puritanismos*»,⁸¹ s'havia passat a una situació on el disseny era simplement un engranatge més, indispensable, per accelerar el consumisme desenfrenat i multiplicar el capital.⁸² Actualment, «*¿quién querría de veras una arquitectura honrada, sin desperdicios, atendida a las “necesidades elementales”, cuyo mejor resultado sería la invisibilidad, el pasar inadvertida, con sólo una sensación de bienestar natural, como en un cuerpo sano?*». En comptes d'això, «*todos queremos que nuestra arquitectura “luzca” y nos embellezca y oculte ante la mirada ajena, como máscara y propaganda. La humanidad fue puesta a prueba, moralmente, por la nueva arquitectura, y no la aceptó*».⁸³ «*En contra del proverbio, por lo que toca a la arquitectura, casi nadie sabe dónde le aprieta el zapato.*»⁸⁴

78. José M. VALVERDE, *Viena, fin del imperio*, dins *Obras completas*, vol. IV, *op. cit.*, p. 423.

79. *Ibíd.*, p. 507.

80. *Ibíd.*, p. 521.

81. *Ibíd.*, p. 467.

82. Frederic JAMESON, *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, p. 34: «Avui dia, la producció estètica ha estat, en termes generals, integrada dins la producció de béns de consum: la frenètica pressió econòmica per produir més i més articles que cada vegada semblin més nous (des de vestits fins a avions), i amb percentatges de vendes cada cop més alts, assigna a la innovació i a l'experimentació estètiques una funció i una posició estructurals més i més essencial.»

83. José M. VALVERDE, «Lo posmoderno como *kitsch* y como *chibolete*», dins *El arte del artículo*, *op. cit.*, p. 221.

84. José M. VALVERDE, «Una crítica ausente: la de arquitectura», dins *El arte del artículo*, *op. cit.*, p. 250.

LA RELIGIÓN

Enmig d'aquesta crisi generalitzada, el llenguatge religiós «*ha llegado a mostrarse, hoy día, como el más problemático de los lenguajes —tanto para los creyentes como para los no-creyentes. No había parecido así durante mucho tiempo: incluso, la referencia religiosa pudo valer tradicionalmente como la base misma del lenguaje, el término común para garantizar la comprensión mutua*». ⁸⁵

La radicalització de la seva fe cristiana —a la manera de Kierkegaard—, on «*el Dios cristiano no es ético, es un Dios incomprensible, misterioso y que trasciende todas las categorías morales*», ⁸⁶ li fa dir que «*la teología en este momento haya perdido sentido. Gracias a Dios, porque entonces el cristiano comprende que su fe no se puede sistematizar en frases ni en andamiajes conceptuales como en la teología clásica*». ⁸⁷ Per això no li agradava l'expressió «teologia de l'alliberament» (de la qual se sentia molt proper) i hauria preferit canviar-la per «*cristianismo liberador*». ⁸⁸ L'evangeli no s'ha de confondre amb les abstraccions de la filosofia i la teologia: «*Humanísimamente, Jesucristo da una importancia decisiva al comer y al beber, al cuerpo y sus miserias*». ⁸⁹ El llenguatge religiós més o menys acadèmic resulta qüestionable; el que no és qüestionable, per a Valverde, és l'íntima connexió entre el fet que parlem i un Déu que és la Paraula. D'aquí que estigui d'acord amb Nietzsche: «*“Me temo”, vino a decir [Nietzsche], “que no vamos a desembarazarnos de Dios porque no sabemos desembarazarnos de la gramática”*». ⁹⁰

La secció central, nuclear, de *Ser de palabra* (és a dir, l'home) acaba amb un poema titulat «*Creer en el lenguaje*», on, a l'extrem totalment oposat al «*nirvana de la condición “posmoderna”*», ⁹¹ parla de viure la vida amb total serietat, de donar-se als altres, de «*hablar de veras*», «*con sentido*»; i diu:

*déjate llevar de la mano por el gran ángel del lenguaje,
cree en tu propia palabra, la de todos, y ya estarás salvado.* ⁹²

85. José M. VALVERDE, «Sobre el lenguaje religioso», dins *El arte del artículo*, op. cit., p. 169.

86. Norbert BILBENY, *Puntos al coixí. Converses amb pensadors catalans*, op. cit., p. 221.

87. *Ibíd.*, p. 220.

88. José M. VALVERDE, «Sobre la mentalidad cristiana actual», dins *El arte del artículo*, op. cit., p. 236.

89. José M. VALVERDE, «¿Qué es el pueblo de Dios?», dins *El arte del artículo*, op. cit., p. 204.

90. José M. VALVERDE, «Sobre el lenguaje religioso», dins *El arte del artículo*, op. cit., p. 170.

91. José M. VALVERDE, «Lo posmoderno como kitsch y como chibolete», dins *El arte del artículo*, op. cit., p. 224.

92. José M. VALVERDE, «Creer en el lenguaje», dins *Obras completas*, vol. I, op. cit., p. 331.

ECOLOGIA I POLÍTICA

La vida presa amb total serietat el conduí inevitablement al terreny polític, especialment per les greus hipoteques que estem carregant damunt del futur d'aquesta terra que tant estimava:

*La gran cuestión de vida o muerte [és] la cuestión ecológica: si no se quiere dejar el mundo inhabitable para la especie humana, se impondrá una suerte de «racionamiento» del consumo, energético y general, a escala planetaria, incompatible con el axioma capitalista de la competitividad egoísta.*⁹³

Després de la caiguda del mur de Berlín es refermà, a contracorrent de quasi tothom, en la necessitat de guiar-nos per un sentit comunitari, comunista. Als països de l'Est, deia, «*ba triunfado un espejismo*» del qual despertaran, com nosaltres, amargament: «*La política es, básicamente, habas contadas, cuestiones de comer o no comer, vivir o no vivir, sin esgrimir utopías ni exigencia de pureza y libertad absolutas.*»⁹⁴ El que cal és «*una economía que apunte al bien común*»,⁹⁵ i això exigeix «*una apelación a cuanto haya en el hombre de dignidad, de solidaridad, de instinto para no desesperar de la vida en el mundo*». ⁹⁶ «*El orgulloso proceso de la modernidad va, en definitiva, hacia una pauperización del mundo.*»⁹⁷ Pauperització, desertització, contaminació, planeta hipotecat...

En aquest lamentable panorama, nosaltres som els «*desarrollados subdesarrollantes*». ⁹⁸ Potser per això optà per anar «*a contrapelo de la evolución dominante hacia el "nuevo orden" mundial, que también parece absorber a la mayoría de los intelectuales*»,⁹⁹ i no tenia ni cotxe («*transportes públicos, preus privats*», citava de Lewis Mumford), ni televisió («*teleinvidente*», s'autoanomenava), veia el telèfon «*para quien vive siguiendo el hilo de las palabras, como un tigre al*

93. José M. VALVERDE, «¿Racionalismo, o "Raisons du coeur"?», dins *El arte del artículo*, op. cit., p. 214.

94. José M. VALVERDE, «Qué es el pueblo de Dios?», dins *El arte del artículo*, op. cit., p. 209.

95. José M. VALVERDE, «En este traspies de la historia», dins *El arte del artículo*, op. cit., p. 244.

96. *Ibidem*, p. 245.

97. *Ibidem*, p. 246.

98. José M. VALVERDE, «Sobre la mentalidad cristiana actual», dins *El arte del artículo*, op. cit., p. 236.

99. José M. VALVERDE, Epígraf a la secció VI, dins *El arte del artículo*, op. cit., p. 233.

acecho [que] le mantiene tembloroso y a la intemperie ante la ruptura en cualquier momento»,¹⁰⁰ i era radicalment anticonsumista:

*Yo, si sacio la tripa
y resguardo del viento
mi piel, ya estoy contento;
no quiero más confort.
Atiendan a mi prójimo,
al pobre, mientras lo haya,
y cese la batalla
de tanto vendedor.*¹⁰¹

I quan la conversa girava, com ho fem tan sovint, entorn de temes de diners, de gangues o, entre universitaris, de qüestions burocràtiques i altres desgràcies per l'estil, ell callava i semblava que s'absentés: «*Nunca llegaremos a saber si era en parte sordo o no*», diu Rafael Argullol. «*Muchas veces lo hacía ver de manera que hacía una criba substancial en las conversaciones y diálogos; había multitud de temas que, simplemente, no le interesaban. [...] No le interesaban los engranajes vinculados con el poder y la administración.*»¹⁰² Tractava, en definitiva, de ser això que avui sembla tan difícil de ser: conseqüent. «*Ya está dicho de sobra que si la vida no respalda lo que se dice —no lo “reduplica” en términos kierkegaardianos— se convierte en la peor mentira, en mera “estética”— en el mal sentido de la palabra.*»¹⁰³

L'estètica de veritat, que trobà, com ara veurem, en els poemes (no tant en els escrits teòrics) de Joan Maragall, és la que es posa al servei de la vida. Li passa com al llenguatge, que pot córrer el perill de convertir-se en una «*cárcel mortal*», però és també, afortunadament, la «*voz de la más secreta esperanza*».¹⁰⁴

100. José M. VALVERDE, «“Neo-vanguardia” y nueva comunicación», dins *El arte del artículo*, op. cit., p. 179.

101. José M. VALVERDE, «Tango del mal consumidor», dins *Obras completas*, vol. I, op. cit., p. 295.

102. David MEDINA, «Presentación. José María Valverde: el hombre, la palabra, el pensamiento. Entrevista con Rafael Argullol», dins *Obras completas*, vol. I, op. cit., p. 11.

103. José M. VALVERDE, «Tiempo de hablar, tiempo de comer, tiempo de morir», dins *El arte del artículo*, op. cit., p. 173.

104. José M. VALVERDE, «James Joyce», dins *Obras completas*, vol. II, op. cit., p. 661.

ARTICLES I CONFERÈNCIES
SOBRE JOAN MARAGALL

Reproduueixo en aquest quadern els escrits de Valverde sobre Maragall que he trobat: sis articles i quatre conferències, que abracen quasi quaranta anys, de 1945 a 1983. Crec que parlen per ells mateixos, de manera que em limito a unes breus informacions i a algunes notes marginals.

Algunes repeticions eren inevitables, però només en el cas dels dos últims textos (la lliçó al Col·legi de Llicenciats i el discurs d'ingrés a la Reial Acadèmia de les Bones Lletres) m'he permès excloure alguns paràgrafs que parlaven de coses que no feien al cas o insistien en d'altres que el lector ja haurà trobat en textos anteriors. Alhora, també m'he permès de reproduir entre claudàtors fragments significatius que apareixien en els manuscrits i que van ser eliminats a l'hora de la publicació.

A l'Arxiu Maragall hi ha constància que hi hagué, com a mínim, dues conferències seves més: una a l'Escola Pia de Sarrià, *En torno a Maragall*, el 29 de maig de 1960, en el centenari del poeta, i una altra a l'Ateneu Barcelonès, el 9 de juny de 1961, amb Josep M. de Sagarra i Guillem Díaz-Plaja, en el cinquantè aniversari de la mort del poeta. Però els escolapis (cosa estranya) no n'han conservat el text, i els arxius de l'Ateneu estan —*hélas!*— tancats per temps indefinit. Jo recordo també una conferència a l'Aula Magna de la Universitat de Barcelona, l'1 de desembre de 1964, la primera dins d'un cicle sobre Unamuno, en què Valverde es tornà a referir a la semblança i diferències entre els dos poetes amics.

Només hi ha un manuscrit al Fons José M. Valverde que no he sabut datar. Com que la seva lletra no canvià pràcticament gens des de la seva joventut, ni tampoc la seva manera de redactar (en paper foli, amb alguns afegits entre línies, sense quasi correccions), no tinc cap pista per endevinar-ne l'època, encara que sospito que és dels primers anys, potser d'abans de venir a Barcelona.

Els textos recollits són els següents:

- I. *Cuatro apuntes sobre la poesía de Joan Maragall*, format pels articles:
 - I.I. «Para la incorporación completa de Maragall a la literatura española»
 - I.II. «Maragall y Unamuno»
 - I.III. «Forma, valor plástico, lenguaje, idioma y música»
 - I.IV. «Profundidad y grandeza de la poesía de Maragall»Aquests articles van aparèixer al setmanari *El Español*, de Madrid, el 22 de desembre de 1945, els dos primers, i el 20 de gener de 1946, els altres dos.
- II. *La poesía de Maragall*
Introducció a una lectura de les traduccions valverdianes de «La vaca cega» i del «Cant espiritual». Manuscrit al Fons José M. Valverde, sense data ni lloc.
- III. *Maragall y las ideas estéticas*
Conferència pronunciada dins l'acte del centenari organitzat per la Diputació de Barcelona el 18 de maig de 1960, i publicat a *San Jorge*, núm. 39 (1960). Altres col·laboradors a l'acte van ser: Ramón Menéndez Pidal, Guillem Díaz-Plaja, Nicolás González Ruiz, Mossèn Ramon Roquer, Melchor Fernández Almagro, entre altres.
- IV. «Un romántico que superó el romanticismo»
Article aparegut a *Ya* (Madrid) el 29 de maig de 1960 i a *El Día* (Santa Cruz de Tenerife), el 22 de juny del mateix any.
- V. «Más sobre el "Cant espiritual" de Maragall»
Publicat a *Convivium* (revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Barcelona), núm. 17-18 (gener-desembre de 1964), p. 219-223.
- VI. «Generación del 98 y "Modernisme"»
Lliçó al Col·legi de Llicenciats, del 4 de març de 1982, dins del curs *Llicions de literatura comparada catalana i castellana (segles XIX i XX)*, publicades per Edicions de l'Abadia de Montserrat el 1985.
- VII. *Poesía en Barcelona: un aspecto*
Discurs d'ingrés a la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, llegit el 20 de gener de 1983. Li respongué Joan Perucho. Publicat en forma d'opuscle per la mateixa Acadèmia.

Cap d'aquests textos no figura a la llarga bibliografia que consta a les *Obras completes*¹⁰⁵ de Valverde, per altra banda tan ben informades i tan útils.

105. José M. VALVERDE, *Obras completas* (ed. de David Medina), 5 vol., Madrid, Trotta, 1998-2000. Fins ara només han aparegut els quatre primers volums.

I. CUATRO APUNTES SOBRE LA POESÍA DE JOAN MARAGALL

Com ens diu al primer paràgraf del primer dels quatre articles que segueixen —i que formen una unitat—, aquests van ser escrits coincidint amb l'año grande de Verdaguer, és a dir, el 1945, el mateix de l'antologia maragalliana, i abans que Valverde hagués vingut mai a Catalunya. Resulta sorprenent que un estudiant de segon curs de Lletres de la Universitat de Madrid tingués la maduresa que demostren, però recordem que era el mateix any que publicà, amb èxit, el seu primer llibre de versos, Hombre de Dios. Aquests articles eren el complement lògic de l'antologia; moltes de les traduccions que hem trobat inserides en el llibret estaven destinades precisament a la confecció d'aquests articles, que van ser publicats a El Español. Semanario de la política y del espíritu —característic d'aquell terrible moment de postguerra— en dues entregues i en una lletra petita i atapeïda ben poc apropiada a la calma d'esperit que requereixen.

Uns anys més tard, el desembre del 1951, Dionisio Ridruejo, de més edat però membre del mateix grup d'amics que Valverde, feia un parlament a la Casa del Llibre de Barcelona on, segons el Correo Catalán del 7 de desembre, «bordó un canto encendidísimo al cantor de la “Vaca cega”». A més del descobriment genuïnament «gozoso» del nostre poeta, doncs, sembla probable que la seva figura servís de punta de llança (com també passava, entre d'altres, amb Chesterton, per exemple) per introduir una mica d'oxigen en aquell període asfíxiant.

Para la incorporación completa de Maragall a la literatura española

Todavía sigue siendo Maragall algo extraño y lejano a la historia de la literatura española. Cuando se vuelve la cabeza hacia atrás, río arriba de nuestra cultura, nadie sabe dejar de mirar un momento a Madrid y fijarse en la orilla catalana, donde se asienta Maragall, en unión de algún otro, como Mossén «Cinto» Verdaguer, justamente reivindicado por ese «año grande» que es el centenario. Pero, habiéndome adentrado ahora gozosamente por la poesía de Maragall, no tengo humor de esperar los años que falten hasta cien, para decir varias cosas que creo que están esperando ser dichas (siquiera no pueda exhibir mejor título para ello que el de no tener una gota de sangre catalana por ninguno de mis dieciséis costados, ni aun haber pisado jamás su tierra, con lo que no hay lugar a la menor suspicacia).

Lo digo porque sé de sobra que no todo ha sido la miopía «madrileñista» en la visión de nuestra historia cultural; más graves recelos han pesado hasta no hace mucho, y aun bien pudo seralzada la figura de Maragall como caríatide del catalanismo. Félix Ros ha estudiado con mejor conocimiento el

asunto en las páginas éstas de *El Español*: por mi parte, desde luego, estoy dispuesto a conceder que las ideas federales de sus obras en prosa —que no conozco— y una porción de sus poemas —los menos poéticos— se puedan interpretar como preparadoras, si se quiere, del separatismo. Pero esto ahora da lo mismo. No en vano ha pasado el tiempo, cuya perspectiva muestra las cosas *sub specie eternitatis*, dejando de las personas solamente lo que tiene razón de no morir. Los que se juzgaban valles sin comunicación, confluyen suavemente, igualando sus alturas en el más ancho río que reúne sus aguas.

Evidentemente aparece Maragall poco acorde con la poesía española de su tiempo. Si concebimos que en aquella época pudiera aparecer un gran genio, es suponiendo que se formara por reacción, como luego los Unamuno, Machado, etc. (Pero eso es mirando a la capital, y estamos ante un catalán.)

Nace Maragall —nos dice el «docto padre Espasa»— en 1860.^a Todavía Bécquer ha de vivir diez años. Rosalía de Castro, veinticinco. Pero —me ciño siempre a lo poético— Maragall no es ya nunca «siglo XIX». El siglo XIX, en poesía, significa la deserción de la inteligencia del servicio de la intuición poética, siendo malamente sustituida, en unos casos, por cierta ganga de armazón oratoria o ideológica, en otros, por un hervor inconcreto de inagotable aliento —Espronceda—, y, en los más auténticos, por un nebuloso sentimentalismo que adelgaza la corteza de retórica mostrenca, permitiendo el brote, aquí y allá, de las aguas vivas de la poesía —Bécquer, Rosalía—. Es el siglo propicio a los poetas de «chispazo»; de verso corto, de «escuela sevillana» —ensanchando mucho más este término de lo que se suele, como mera referencia de oposición a «salmantina», escuela de más «talento» y menos «ángel»; propicio también a las poetisas. Este abandono de la inteligencia tiene, es cierto, sus ventajas, permitiendo que mane la poesía sin adulteración de filosofía o de ensayismo, pero, en cambio, no la preserva de muchas otras impurezas, y priva por completo al poeta de sentido autocrítico, dejándole escribir montones de versos al azar sin que sepa él mismo dónde puede haber dicho algo de valor.

En cambio, Maragall ya señala este primer papel de vasallo a la inteligencia —de hecho, le concede muchos más, como luego se verá; traduzco: «La acción de la voluntad y del entendimiento son muy importantes en

^a. Al manuscrit hi ha també aquesta frase: «Sólo mirándole desde aquí comprendemos qué secreta unidad tiene con los hombres del 98, que vendrán algo después de él».

la obra poética, pero en un sentido negativo; la de la voluntad ha de ser reprimir el deseo prematuro de hablar, la del entendimiento conocer las palabras vivas entre el bullir de las que el deseo de hablar haya evocado impuramente».

Maragall, en efecto, es poeta inteligente, y aún más, con un sentido total del mundo y de la vida, principalmente en los órdenes estético y metafísico. No es extraño, así, que nos aparezca desprendido de la «cultura central» española contemporánea. Afortunadamente, nació en Cataluña y por consiguiente alejado de aquel ambiente donde los hombres del día eran, por ejemplo, don Ramón de Campoamor, don Gaspar Núñez de Arce, don José Echegaray, *et caetera*. En cambio, Maragall hablaba a sus lectores, como periodista, de Nietzsche, de Ibsen, de Ruskin; y traducía *Pensaments* de Goethe, obras de Novalis, Hello, y, lo que es mucho más importante, *Ifigènia a Tàurida*, *Nausica*, *Poemes homèrichs*, la Primera Olímpica, de Píndaro, y otras helénicas.

Por eso, visto a través de lo que llevamos de siglo, no sólo no resulta pasado y extraño sino precursor y preparador de los caminos que inmediatamente habían de seguir los demás —ahora iré con Unamuno—, aunque le ignorasen quizá. En conclusión, creo que no hay derecho a seguir poco menos que prescindiendo de Maragall en la visión de nuestra cultura, como casi se hace. Bien está que para su época pudiera acaso resultar escasamente comprensible en Madrid este inmenso poeta de profundidad cósmica, de luminosidad de mediodía, y de tan acariciador amor a las cosas, enriquecido además con los aires griegos y germánicos; pero nosotros ya no podemos hacernos los ciegos. De hecho y de derecho, Maragall está situado en nuestra cultura; si personalmente renunciamos a él, el daño es sólo para nuestra propia sensibilidad y espíritu.

Ahora bien, hay un gran obstáculo, estoy por decir que material, que nos estorba en la lectura de Maragall. Es, naturalmente, el idioma. A primera vista, para un lector común, sus poemas pueden parecer tan inaccesibles como en algún idioma extranjero. Sin embargo, en primer lugar, he de advertir *inter nos* al que me lea, que vale la pena aprender el catalán sólo para leerle. Pero, dejando esta razón,^b es lo cierto que un mediano conocimiento del latín y el francés —los de un bachillerato regularmente aprovechado—, sobre todo si se conoce algo la evolución histórica del latín al castellano —asignatura también del bachillerato—, allana mucho el camino. Por lo que toca a

b. Al manuscrito: «exabrupto cordial».

las versiones, es mi impresión que sólo deben usarse como auxiliares, página por página, pues, además de no pasar de medianas las pocas que hay, la poesía de Maragall necesita su propio idioma, si no se quiere matar sus principales y más delicados encantos. (Lo digo con la experiencia de quien ha visto morir algún poema de él en las manos al traducirlo.)

Y, por supuesto, no me parecería digno dedicar un párrafo serio a refutar a quien pusiera esta dificultad del idioma como obstáculo para considerarle totalmente incluso en la cultura española. ¿Cuántos españoles hay capaces de entender el «Mío Cid»? ¿O los poemas en gallego de Rosalía de Castro? A no ser que nos plazca mejor poner, como en los textos del Instituto, esa barrera de «Literaturas regionales», yerto limbo, ni extranjero ni español, capaz de momificar al más pintado. Porque el regionalismo de una poesía no lo da el idioma, sino la estrechez de ámbito, el sentido de «gaita», usando los conceptos de José Antonio. Poesía de «gaita» es «El embargo»,^c aunque lo entendamos todos; poesía de «lira», el «Cant espiritual» o *El comte Arnau*.

Maragall y Unamuno

No es nada inédito, este asunto. Cuantos trataron alguna vez de Maragall y su poesía, ya hicieron constar su relación con Unamuno, pero —según el *leit-motiv* de Chesterton— no hay nada tan maravilloso como descubrir el Mediterráneo. Nadie me hará la injuria, espero, de creer que busco las «fuentes» de Unamuno, al estilo de ciertos eruditos incapaces de saber qué es lo original y lo vivo —así el Brocense^d buscando a Virgilio en Garcilaso—. A pesar de su mutuo conocimiento, de su relación epistolar —mina de discrepancias—, y de su afecto —«La catedral de Barcelona» está dedicada «A Juan Maragall, nobilísimo poeta»—, yo pienso que Unamuno no tomó a Maragall en ningún aspecto como punto de arranque de su pensamiento, en primer lugar porque no se compagina esto con el «yoísmo» de don Miguel, y además porque las coincidencias entre dos hombres de este tipo suelen producirse, más que por tomar uno de otro, por comunidad de atmósfera en que se mueven y de cuestiones con que se encaran.

c. Del poeta extremeño José María Gabriel y Galán (1870-1905).

d. Professor d'humanitats clàssiques a la Universitat de Salamanca, que va viure entre 1523 i 1601.

Ya dejaba indicado antes que Maragall se mueve en un ámbito estético, metafísico y místico que tiene bastante analogía con el de Unamuno, con lo que las probabilidades de coincidencia quedan muy aumentadas.

Voy a limitarme a tres constantes comunes: la trascendencia del sentimiento de la belleza, la realidad concedida a las criaturas poéticas y el sueño de conservar las cosas más allá de la muerte. He medido cuidadosamente las denominaciones de estas tres constantes, de modo que puedo explicarlas *ad pedem litterae*. Veamos la primera: el sentimiento de la belleza —Dios me dé años y plenitud para madurar esta concepción— no se dirige de un modo inmediato a la integridad del hombre (que no es sólo inteligencia, sentimiento y voluntad, sino, al mismo tiempo, «vida», algo que empezó y terminará, y que tiene una serie de problemas para continuar existiendo). La belleza podrá ser captada por el intelecto o por el sentimiento —no lo sé—, y sentida tal vez por los dos, y aun si se quiere podrá poner en movimiento la voluntad —lo que me parece mucho suponer—, pero la experiencia vulgar y de cada cual nos dice que el sentimiento de la belleza, normalmente, no afecta a nuestro ser entero, prescinde de una región de nuestro «hombre vivo», hasta el punto de que todos hemos sentido alguna vez como si el admirar una cosa bella fuera, por decirlo así, suspender nuestra existencia, que vuelve a fluir en cuanto cesa nuestro estado admirativo. Por eso el esteticismo resulta una actitud tan manca. (De aquí que me oponga rotundamente a considerar la poesía solamente como arte, porque es algo más, trasciende, se dirige a nuestro ser entero desde el primer momento.)

Pues bien, ese sentimiento de la belleza que normalmente no afecta a la totalidad de nuestro ser y vida, en ciertas ocasiones, por la vaga contemplación y la calidad del espíritu que admira, llega a «trascender», a poner en vibración toda nuestra hombría, y entonces es cuando la belleza nos habla de Dios, nos hace mejores y nos consuela del dolor de la vida. En Unamuno, el momento más alto de esta trascendencia es el que le inspira su inmortal poema «Hermosura»:

¡Aguas dormidas,
verdura densa,
piedras de oro,
cielo de plata!
¡Hermosura! ¡Hermosura!
descanso de las almas doloridas
enfermas de querer sin esperanza.

¡Santa hermosura,
solución del enigma!
Tú matarás la esfinge,
tú reposas en ti sin más cimiento;
gloria de Dios, te bastas.
¿Qué quieren esas torres?
Ese cielo, ¿qué quiere?
¿Qué la verdura?
Y ¿qué las aguas?
Nada, no quieren;
su voluntad murióse;
descansan en el seno
de la hermosura eterna
[...]
Y ahora dime, Señor, dime al oído:
tanta Hermosura
¿matará nuestra muerte?

En Maragall, el momento en que este sentir constante en él se hace más independiente y claro, es en el poema «La Dona hermosa» (La Mujer hermosa):

La presència de la Dona hermosa
te fa humil i devot contemplatiu.
En la presència de la Dona hermosa
hi ha quelcom d'un repòs definitiu.
[...]
L'oblit de la Dona hermosa
és mort, resurrecció, deslliurament.
En l'oblit de la Dona hermosa
hi ha l'etern recomençament.

«L'etern recomençament!» Como un eco del «eterno retorno» nietzscheano, brota esta embrionaria constante:

Altra vegada la música
i altra vegada la verdor:
tu sempre tornes, Primavera,
no es cansa mai, el Creador!

(Otra vez la música / y otra vez el verdor: / tú siempre vuelves, Primavera, / no se cansa nunca el Creador!)

Nos recuerda a Unamuno:

Han vuelto los vencejos
(las cosas naturales vuelven siempre),
las hojas a los árboles,
a las cumbres las nieves.
Han vuelto los enérgicos,
lo que no es arte vuelve;
vuelta constante es la naturaleza
por cima de las leyes.

Pero vamos al segundo punto, de más notable importancia: la gran realidad concedida a las criaturas poéticas (tomando el término «poéticas» en el lato sentido en el que abarca, por ejemplo, a los personajes de novela). Siempre ha existido la sospecha de que los personajes creados por una mente, al ponerse en acción novelística o teatral, adquieren por sí solos más vida de la que su autor les dio, y que en muchas ocasiones llegan a ponerse en conflicto con éste, quizá porque su ser inicial supone la necesidad íntima de actuar precisamente de cierta forma; pero no se ha podido hablar del todo sobre el tema hasta que Unamuno y Pirandello lo han hecho carne. El trabajo del autor de «Seis personajes» era ante todo una lucha con sus propias criaturas, luchando, dialogando y vociferando con ellas en su despacho de trabajo hasta que lograba establecer un acuerdo con ellas. De Unamuno, ya es celebrísima la sublevación de Augusto Pérez, el protagonista de *Niebla*, que va a don Miguel a su casa de Salamanca para suplicarle que no le mate. Lo conocido del pasaje me impide excederme más. Pues bien, con anterioridad a esto, Maragall ya había dialogado con su protagonista en la inmortal leyenda *El comte Arnau*. En su segunda parte, las almas errantes del conde Arnau y de su amada Adalaisa, la abadesa de San Juan, van por los espacios arrastrando la pena que pesa sobre el conde mientras en el mundo perdura su canción. De pronto, suspendiendo la vieja leyenda, y como fin de la segunda parte, el poeta, en el trozo VIII, titulado «Escolium», se enfrenta y conversa con Adalaisa, pero en lugar de presentarla en el mundo real, como Unamuno, de que está separada por su doble condición de muerta y de personaje ideal, hace lindar los dos mundos como el blanco y el negro en ajedrez; maravillosa solución poética. Así comienza:

Com dos que enraonant van de costat
tot caminant per un camí partit,
l'un pel caire del marge assoleiat
i l'altre a baix, pel bac tot ensombrít,
Adalaisa i el poeta s'han parlat,
cos i esprit ell, mes ella tota esprit.

(Como dos que conversando van juntos / andando por un camino partido, /
el uno por el borde del lado con sol / y el otro abajo, por la ladera de sombra, /
Adalaisa y el poeta se han hablado, / cuerpo y alma él; mas ella toda espíritu.)

Adalaisa se va quejando y añorando el mundo de las cosas reales, pobre fantasma nostálgico. De pronto, apercibe al poeta en su margen y se vuelve asustada hacia Arnau:

[...] Dignes, Arnau:
quí és aquest que per la trista via
nos va menant com ombres sens virtut?

([...] Di, Arnau: / ¿Quién es aquél que por la triste senda / nos va llevando como sombras sin virtud?)

El poeta le habla y se extraña:

Vius la vida veritable
de l'esprít i encara et dol?
Camines a lo immutable...

(¿Vives la vida verdadera / del espíritu, y aún te duele? / Caminas a lo inmutable...)

Pero a Adalaisa le duele ser ente inmaterial, y le suplica:

No hi ha res com veure el sol!
Doncs tu treu-nos a la vida
de les coses corporals,
bon amic, baldament sia
per patir-hi tots els mals.

(¡No hay nada como ver el sol! / Llévanos, pues, a la vida / de las cosas corporales, / buen amigo, aunque sea / para sufrir todos los males.)

El poeta insiste, y entonces Adalaisa le replica:

Doncs tu bé te n'acontentes
de la vida que ara tens.

(Pues tú bien te contentas / con la vida que ahora tienes.)

Él dice:

sí que de la meva vida estic content
perquè dins d'ella dues vides són.
Mes si aquest ésser fos descompartit
i mos sentits restessin corporals,
jo més m'estimaria abandoná'ls
per a ésser, com tu, sols un esprít.
No ara, que tot canta en mes entranyes
i que tinc muller pròpia i que tinc fills...

(sí que estoy contento de mi vida, / porque en ella hay dos vidas. / Mas si esta existencia no fuese compartida / y mis sentidos sólo fuesen corporales, / preferiría abandonarlos / para ser, como tú, sólo un espíritu. / No ahora que todo canta en mis entrañas / y que tengo mujer propia y tengo hijos...)

Adalaisa contesta:

Dirxós de tu, que pots volê amb veu viva
i que ets a temps a prendre i a deixar,
i tens a casa la muller captiva
que et dóna fills i filles a estimar.
Però, digues com fou que la trobares...

(Dichoso tú, que puedes querer con voz viva / y estás a tiempo de coger y dejar / y tienes la mujer guardada en casa, / que te da hijos e hijas que amar. / Pero di cómo fue que la encontraste...)

Entonces el poeta cuenta largamente a Adalaisa su amor y habla de sus hijos:

I els fruits ja no li caben a la falda,
i roden pel trespol [...].

Mas al cabo ha de interrumpirse porque oye llorar a Adalaisa. Y es que ésta siente aumentado su dolor por las dichas que oye:

Ah! tingués jo els ulls oberts a llum del dia,
d'altre crit, d'altre modo ploraria.
El xisclé esgarrafós de la partera,
com de bèstia ferida, em fóra grat;

(¡Ah!, tuviese yo los ojos abiertos al día / y con otro grito, de otro modo lloraría. / El clamor desgarrador de la parturienta / como de bestia herida, me fuera grato.)

El poeta la exalta y alaba, y al final dice:

Mes ara tu, Adalaisa, ¿què somnies
de tenî un fill, si ja no ets d'aquest món,
i en el món que ets no calen fills ni filles,
perquè els esprïts lo que han de ser ja ho són?

(Pero ahora tú, Adalaisa, ¿qué sueñas / de tener un hijo, si ya no eres de este mundo / y en el mundo en que estás ya no hay hijos ni hijas, / porque los espíritus lo que han de ser ya son?)

Pero Adalaisa fulmina al poeta en su ignorancia:

I què saps tu ni d'aquest món ni d'altres
ni de lo que és un cos o un esperit,
ni de lo que un gran desig pot en nosaltres
restant en l'últim ai! del nostre pit?

(¿Y qué sabes tú de este mundo ni de otros / ni de lo que es un cuerpo o un espíritu, / ni de lo que un gran deseo puede en nosotros, / quedando en el último ¡ay! de nuestro pecho?)

El poeta, angustiado, acaba por exclamar:

Adalaisa, Adalaisa, per pietat,
al temps hi ha encara coses no sabudes;
la poesia tot just ha començat
i és plena de virtuts inconegudes.
Mes ara tens raó, prou hem parlat,
esperem en silenci altres vingudes.

(Adalaisa, Adalaisa, por piedad, / en el tiempo hay cosas aún no sabidas; / la poesía apenas ha comenzado / y está llena de virtudes desconocidas. / Pero ahora tienes razón; bastante hemos hablado, / esperemos en silencio otras ocasiones.)

Y termina la segunda parte. Como se puede ver a través de este pequeño resumen, no cede esta conversación del creador con su criatura a la misma de *Niebla*, y, probablemente, es el trozo más intenso de la leyenda.

Examinemos ahora la otra cuestión en que parecen asemejarse Unamuno y Maragall; el deseo de que no mueran las cosas de esta vida en la eternidad. En Unamuno no ofrece mucho relieve; aparece en algunas ocasiones, pero sin llegar a constituir por completo una «constante», al menos visible. Así, en la «Elegía a la muerte de un perro» dice:

[...]
¡El otro mundo!
¡Otro... otro y no éste!
Un mundo sin el perro,
sin las montañas blandas,
sin los serenos ríos
a que flanquean los serenos árboles,
sin pájaros ni flores,
sin perros, sin caballos,
sin bueyes que aran...
¡el otro mundo!
¡Mundo de los espíritus!
Pero allí ¿no tendremos
en torno de nuestra alma
las almas de las cosas de que vive,
el alma de los campos...
...La lengua de tu alma, pobre amigo,
¿no lamerá la mano de mi alma?
...¡El otro mundo es el del puro espíritu!
¡Del espíritu puro!
¡Oh, terrible pureza,
inanidad, vacío!
[...]

En Maragall es éste el principal fundamento de toda su poesía. Incluso, por ejemplo, en los versos de *El comte Arnau* citados más arriba con otra intención se advierte claramente este afán, este sueño de no perder las amadas

cosas de la tierra al pasar a la eternidad; pero donde encuentra forma definitiva y completa es en el mil veces maravilloso «Cant espiritual», cuya atmósfera sólo encuentra par en las mejores odas de Fray Luís de León, al mismo tiempo que por el apretado juego de interrogaciones y de frases de anhelo anticipa el estilo de Unamuno:

Si el m n ja  s tan form s, Senyor, si es mira
amb la pau vostra a dintre de l'ull nostre,
 qu  m s ens podeu dar en una altra vida?...

(Si el mundo es ya tan bello y se refleja, / oh, Señor, con tu paz en nuestros ojos, /  qu  m s nos puedes dar en otra vida?)

Deu-me en aquests sentits eterna pau
i no voldr  m s cel que aquest cel blau.

(Dame en estos sentidos paz eterna / y no querré m s cielo que este azul.)

Pensemos en Unamuno:

porque, Señor, no tienes otro cielo
que de mi dicha llene la medida.

La tierra, dice Maragall:

 s ma pàtria, Senyor, i no podria
esser també ma pàtria celestial? [...]

M s enllà veig el cel i les estrelles
i encara all  voldria esser-hi hom.

(Es mi patria, Señor, y no podría / ser también una patria celestial? / [...]
M s allá veo el cielo y las estrellas / y aún all  hombre quiero seguir siendo.)

Y termina con esta oración tan unamunesca:

Sia'm la mort una major naixença!

( Nacimiento mayor sea mi muerte!)

Recordamos todas aquellas expresiones de don Miguel: «desnacerse»...

{Para terminar, aunque en modo alguno sea una constante de pensamiento, quiero traer aquí la visión, breve y alucinante, que en el *Himne Ibèric* nos da Maragall de Portugal para que se compare con la de Unamuno en sus libros de viaje:

La dolça Lusitània - a vora del mar gran
les ones veu com vénen - i els astres com se'n van;
sonnia mons que brollen - i mons que ja han fugit.
Li van naixent els somnis - de cara a l'Infinit.

(La amorosa Lusitania / está al borde del gran mar. / Ve las olas cómo vienen / los astros cómo se van; / sueña mundos que aparecen / y mundos que ya han huído. / Le van naciendo los sueños / de cara hacia el Infinito.)]^e

Forma, valor plàstic, llenguatge, idioma y música

No he de dar aquí a la palabra «forma» el tosco sentido con que habitualmente se usa, en preceptivas y manuales, contraponiéndola a la palabra «fondo», como dos elementos poco menos que independientes, aunque tampoco asegure que vaya a ser precisamente la «forma» escolástica, que actualiza la «materia», porque sería precisa una difícilísima investigación filosófica para determinar lo que corresponde a cada una en la poesía. Para entendernos, bajo el título de «forma» trataré de aludir a aquella parte de la poesía que no profundiza en las esencias de las cosas, sino que las describe, amén de los recursos de las palabras en cuanto sonidos puros, o, dicho de otro modo, lo que no es «pensamiento» sino «visión» y «audición». (Naturalmente, los recursos del sonido alcanzan verdadera justificación poética cuando, mediante ellos, «veamos», o al menos «veamos mejor». No aludo a la onomatopeya, que es un sonido que imita a otro; sino a esta oculta razón psicológica —tiene nombre y todo: sinestesia— por la que, dicho vulgarmente, el nombre Abdón nos hace pensar en un señor gordo mejor que en uno flaco, y los términos «mosquito» y «elefante» no son intercambiables, y si quisiéramos resumir en un solo verso, pongo por caso, la visión del Escorial, sería mejor

^e. Els paràgrafs entre claudàtors apareixen en el manuscrit però no en el text publicat, potser per manca d'espai.

que lo hiciéramos abundante en «a» y en «o», que en «i» y en «u», al contrario que si hablásemos de unas flores junto a un arroyo.)

Ahora bien, no se crea que todas esas palabras que he distinguido en el epígrafe «Forma, valor plástico, lenguaje, idioma y música» se pueden desgajar realmente; todas constituyen una sola cosa, una sola maestría, no siendo cosa sencilla discernirlas una de otra.

Maragall es un maravilloso artista de la expresión. En las ocasiones en que su poesía se adelanta en profundidades de orden filosófico, y poetiza poco menos que la existencia y el ser, este virtuosismo de expresión cobra conciencia de servicio y se limita a ser clarísimo cristal, tardándose mucho en advertir, además de la grandeza de la idea, «lo bien dicho que está». Tomando un ejemplo al azar, véanse estos versos —ya citados— del «Cant espiritual»:

Mes llavors, la vida, què seria?
Fóra l'ombra només del temps que passa,
la il·lusió del lluny i de l'aprop,
i el compte de lo molt, i el poc, i el massa,
enganyador, perquè ja tot ho és tot?

(Pero entonces, la vida ¿qué sería? / Fuera sombra del tiempo huyente sólo, / ilusión de lo lejos y lo cerca, / cuenta del mucho, el poco, el demasiado / ¡engañoso, pues todo ya lo es todo!)

Pero, como buen mediterráneo, sabe que tan esencial es la piel como el esqueleto, y se complace en describir las cosas, en ocasiones, con claridad y sencillez, a un tiempo levantinas y helénicas. Tal, la célebre «Vaca cega», veinticinco versos apretados, sin una sola reflexión, puramente descriptivos, y por eso mismo trágicos sin paliativos, como la realidad:

Ve a abeurar-se a la font com ans solia,
mes no amb el ferm posat d'altres vegades
ni amb ses companyes, no: ve tota sola.
[Ses companyes, pels cingles, per les comes,
pel silenci dels prats i en la ribera
fan dringar l'esquellot, mentre pasturen
l'herba fresca a l'atzar... Ella cauria.]^f

f. Els versos entre claudàtors apareixen en el manuscrit però no en el text publicat.

(Va a la fuente a abreviar como solía, / pero no con su antiguo paso firme,
/ ni con sus compañeras, no. Va sola.)

[Observad desde «Pel silenci del prat...» hasta «herba fresca a l'atzar». ¡Qué impresión de calma, de frescura matinal, de rocío en el césped, de cielo ancho de primavera, de silencio en los vastos campos, junto al río, oyéndose sólo, de vez en vez, la leve esquila de una vaca que se ha movido un poco mordiendo la hierba!]^g Y la poesía acaba apagándose lentamente, como un ocaso, mientras la vaca se aleja:

vacil·lant pels camins inoblidables,
brandant lànguidament la llarga cua.

(vacilando por sendas que no olvida, / moviendo sin vigor la larga cola.)

Sobre esta concisión mágicamente sugeridora, el propio poeta dice en alguna ocasión —traduzco—: «Hay en mí una irresistible propensión en sugerir un mundo con una sola palabra intensa, lo que para mí es el ideal de la poesía. ¿Se tiene? Entonces sólo es necesaria la palabra inspirada. ¿No se tiene? Entonces en vano se estiran los versos para alcanzarla».

[Para añadir más ejemplos de descripciones, se puede citar «Del Montseny», de la que son, verbigracia, estos versos:

Passa una àliga al cel
que sembla que amb son vol l'espai s'eixampla,
i tot resta més buit i més quiet
quan s'ha perdut enllà. La fosca avança.
Al davant i al peu dels cims
hi ha una casa abandonada;
entra la fosca per la porta oberta
i sols troba el silenci
arrupit pels racons de les estades,
i al bell mig del corral,
i al peu de les escales,
fins en la llar de foc,
Déu meu! allí el silenci.

g. El paràgraf entre claudàtors apareix en el manuscrit però no en el text publicat.

(Pasa un águila por el cielo / que parece que con su vuelo el espacio se ensancha, / y todo queda más vacío y más quieto / cuando se ha perdido allá. La sombra avanza. / Delante y al pie de las cimas / hay una casa abandonada; / entra la sombra por la puerta abierta / y sólo halla el silencio / acurrucado en los rincones de los cuartos / y en medio del corral, / y al pie de las escaleras, / y hasta en el lar del fuego, / ¡Dios mío! allí el silencio.)

Primero es el ámbito infinito del ocaso; en él, la «música callada» del silencio, el silencio real y presente, «inmóvil y visible como una gran desgracia», hasta en el mismo lar; «Déu meu! allí el silenci.»^h

Pasando al terreno de lo musical, hay algo en lo que Maragall llega a donde ningún otro. Es en los efectos de *tempo*, en los *accelerandi* y *ritardandi*, y en las transiciones, en que un pasaje narrativo queda súbitamente cortado por otro descriptivo de distinto «aire», que lo ambienta. Así, por ejemplo, la poesía «En la mort d'un jove» termina con este suavísimo *ritardando* cada vez más «piano» —ya señalado por Capdevila—,ⁱ que remata en el contrapunto del paisaje exterior:

[...] una serena
va començà a regnà en el pit i el rostre
del moribond. L'alè anava i venia
suaument emperesit, fins que esperàvem...
I no tornà... Llavors esclataren
més alts els plors al Cel... Ell ja no hi era...
Pro a fora, al camp, era un ponent dolcíssim...

(una serenidad / comenzó a reinar en el pecho y en el rostro / del moribundo. El aliento iba y venía / suavemente perezoso hasta que esperamos... / Y no volvió... Entonces estallaron / más altos los llantos al cielo... Él ya no estaba... / Pero fuera, en el campo, había un poniente dulcísimo...)

Es también muy notable este breve poemita, aparentemente inane, cuyo principal y sutilísimo encanto no está ni siquiera en lo que describe, sino en la visión que deja al terminar, como campana de reloj que se extingue, se queda abierto en el horizonte de tiempo y espacio:

b. Els paràgrafs entre claudàtors apareixen en el manuscrit però no en el text publicat.

i. Josep M. Capdevila, prologuista del volum 1, *Poesies*, de l'edició de les *Obres completes* dels fills.

Oh! tu, port de Barcelona,
bé n'estaves d'ufanós
quan volgué conquistar Tunis
Carles Quint Emperador.
Vessaves les naus a centes
fins al més llunyà horitzó,
vessaves armes i prínceps
i colors al vent i al sol.

(¡Oh, tú, puerto de Barcelona! / bien estabas de ufanoso / cuando quiso conquistar Túnez / Carlos Quinto el Emperador. / Vertías las naves a cientos / hasta el más lejano horizonte, / vertías armas y príncipes / y colores al viento y al sol.)

Hasta que no ha terminado el poemita, no empieza a haber la menor emoción. [El secreto está en la repetición de «vessaves», la enumeración y el final en agudo. Y sobre todo, en acabarse ahí, en no seguir. Es el mismo encanto de los viejos romances, siempre incompletos, siempre llenos de «puentes rotos» hacia el vacío, de perlas que se abren hacia el misterio:

Yo no digo mi canción
sino a quien conmigo va.]^j

Como caso de transición de «aires» está «Joan Garí», en cuya primera estrofa dice:

Fra Joan fa penitència
enfilat a dalt d'un cim.
Li duien una donzella
que tenia els mals esprits.

Montserrat, muntanya santa
la muntanya de cent cims.

[Fray Juan hace penitencia / subido en una cumbre. / Le traen una donzella / que tenía los malos espíritus. // Montserrat, montaña santa / la montaña de cien cumbres.]^k

j. El text entre claudàtors apareix en el manuscrit però no en el text publicat.

k. Aquests versos entre claudàtors apareixen en el manuscrit però no en el text publicat.

Como se ve, los dos versos de Montserrat, con su aire de estribillo, interrumpen el *tempo* narrativo de todos los anteriores, infundiéndoles una añeja brevedad de leyenda ya sabida, que sólo se dice por cantar.

Y en *El comte Arnau*, el primer diálogo del conde y la abadesa, intenso, terrible, es interrumpido tres veces por esa mansa acotación en presente, que les da lejanía de febriles muñecos en medio de un escenario de belleza inmensa y serena:

Canta una alosa de la part de fora,
per la finestra entra el sol brillant,
el cel és blau i resplendent a l'hora:
el comte i l'abadessa es van mirant.

{Canta una alondra por fuera, / por la ventana entra el sol brillante, / el cielo es azul, resplandeciente la hora: / el conde y la abadesa están mirándose.}^m

Un mágico efecto de tragedia producido por la simple repetición se halla en el segundo trozo de la segunda parte de esta leyenda, «La cançó del “Comte Arnau”»:

—Tota sola feu la vetlla,
muller lleial?
Tota sola feu la vetlla,
viudeta igual?
—No la faig jo tota sola,
comte l'Arnau;
no la faig jo tota sola,
valga'm Déu val.
—Qui teniu per companyia,
muller lleial?
Qui teniu per companyia,
viudeta igual?

Y así hasta cuarenta y cinco estrofas con el mismo estribillo. En otras ocasiones la poesía evoca todos los encantos de la música, haciéndolos revivir poéticamente.

m. Els versos entre claudàtors apareixen en el manuscrit però no en el text publicat.

Quan l'esposa canta i fila
el casal s'adorm en pau

[Cuando la esposa canta e hila / la casa se duerme en paz]ⁿ

dice *El comte Arnau*, cuando el conde suplica a su mujer que cante la canción que le condena, a ver si termina por anegarla de dulzura y cambiarla mediante el amor. Nótese el efecto de «*el casal*» con sus «eles» palatales, a lo catalán, llenando el verso de dulzura, de bálsamo, de lentitud, de sueño. Y «*el casal*», al caer sobre «s'adorm», no es «*la casa*», ni aun «*el caserío*», sino tal vez la masía, la casa grande de campo tranquila al mediodía (llena de moscas torpes, de sol en el zaguán y sombra fresca por los cuartos).

En «La cançó de Sant Ramon cantada per una russa» glosa el encanto de aquella vieja copla que, al oírla en labios extranjeros, se le aparece virginalmente con toda su fuerza.

«La Mare de Déu - un roser plantava»,
l'immòbil donzella - cantava encisada,
els ulls admirats - del propi miracle,
en llavis eslaus - la mel catalana.
«D'aquell sant roser - naixia una branca».
Cantava cançons - de la meva mare,
que quan jo era infant - ja me les cantava.
[...]
La canta de prop - i sembla llunyana.

[«La Madre de Dios - un rosal plantaba», / la inmóvil doncella - cantaba hechizada, / los ojos absortos - del propio milagro / en labios eslavos - la miel catalana. / «De aquel rosal santo - nació una rama». / Cantaba canciones - que oí a mi madre, / que cuando era niño - ya me las cantaba. / [...] / La canta de cerca - y se oye lejana.]^o

El pensamiento de Maragall sobre las formas poéticas, como los ritmos, tan ricas y naturales en él, se encuentra expresado en estas palabras, las únicas realmente sabias que he encontrado sobre este problema. (Traduzco:) «[...] en nuestra realidad poética, el verso es generalmente de imitación [...]

n. Els versos entre claudàtors apareixen en el manuscrit però no en el text publicat.

o. Els versos entre claudàtors apareixen en el manuscrit però no en el text publicat.

y toda nuestra métrica una tradición [...] pero [...] para predicar en nombre de la sinceridad poética una resuelta rebelión y romper de una vez los moldes tradicionales [...] o para proclamar, al contrario, la sumisión escrupulosa a los ritmos tradicionales [...] haría falta el poder de determinar si las variadas formas de la métrica usual son sólo una rutina, una convención, una ley externa que por debilidad o pereza dejamos imponer al ritmo interno de la palabra viva; o bien si aquellas formas tradicionales son ya en sí inspiraciones comunes del ritmo natural en el sentido poético del nombre, y, por tanto, como unas leyes internas del canto poético evolucionando con el tiempo y según el sentido de cada lengua». Y termina por resolver: «Dejemos que las palabras vayan y vengan con el vaivén de la inspiración dentro del metro en que se nos presentan [...] pero nada más. Porque si la palabra fuerte rompe el molde, vale más que lo rompa, que nosotros las palabras; así es justamente cómo los moldes se van renovando».

Por último, para cerrar este apunte, es preciso aludir a otra fuente de belleza originalísima: el idioma. Si la poesía de Maragall es poco menos que imposible de traducir, es precisamente porque en ella vive «el genio de su lengua», todos los recursos de un idioma poco escrito, sabiamente usado, como por quien se ha paseado a menudo por otros. Porque en los idiomas en que se ha escrito mucho y mucho tiempo, en que se ha poetizado, se ha filosofado, y se ha hecho abundante literatura mala, cada palabra es una historia, y una personalidad con determinadas preferencias de estereotipia, de convención, de compañías. (En castellano ha habido sólo un poeta en nuestro siglo que usase el lenguaje con completa virginidad y carencia de estereotipia aprendida: el chileno Pablo Neruda.)

Además, cada lengua tiene el modo de ser de sus hombres, y el catalán —palatal, líquido, fuerte, sonoro— tiene mucho de sensual, de visual, de táctil, de saboreador, de lleno de luz. Cuando nombra las cosas parece que las palpa en las yemas de los dedos, que las saborea en el paladar, como zumo espeso de una fruta. Si en el castellano se nombran las cosas, en el catalán parece que se gozan. Y también hay en él una segura fuerza vital, de hombres que pisan fuerte por la vida; ahora recuerdo, en el valenciano, el saludo corriente: «*Com va la gana?*», en que la «*gana*» no es sólo el apetito de comer, sino el más profundo apetito, la vitalidad, la ambición, el ánimo ante la vida. (No es pura imaginación: entrarle a alguien «*una desgana*» significa «perder el conocimiento».)

Cuando Maragall describe de este modo a la abadesa Adalaisa:

Adalaisa mig riu i està contenta:
té la cara carnosa i molt afable,
un xic de sotabarba arrodonida
i un clot a cada galta.

(*mig riu* = sonríe, *un xic* = un poco, *clot* = hoyo, y *galta* = mejilla) ¿Cómo se va a lograr con el austero decir del castellano sustituir esa leve sensualidad, aun sin pecado, ese «pinrar palpando» con palabras humildes y expresivas que, aun a costa del idealismo, ponen tanta fuerza de humanidad: *carnosa, sotabarba?*

Y lo mismo cuando pone en boca de Arnau:

Adalaisa, tu que ets tan vividora...

o:

tos llavis gruixuts...

No sé qué significará «oficialmente» *gruixuts*, ni hace falta; a mí me parece que, aplicado a unos labios, es mucho más significativo el sonido y la sugestión de esa palabra *gruixuts*, que cuantos conceptos lógicos pueda encerrar.

Profundidad y grandeza de la poesía de Maragall

De intento he ido dejando para el último apunte el aludir, siquiera muy por encima, a lo principal de todo, razón de los anteriores apuntes. Sencillamente, la poesía de Maragall; no en el «segundo misterio» —las cosas exteriores—, ni en el «tercero» —la palabra—, sino en el «primero» —el alma—, único que propiamente constituye la íntima esencia de la poesía, ese último «quid» que la hace trascender el ser artístico, convirtiéndola en ennoblecedora del alma, plenamente justificada ante la muerte y ante Dios.

Ya indicaba antes que Maragall vive y piensa en un ámbito de amplitud metafísica, con preocupaciones que abarcan la más honda raíz del hombre, y con un sentido estético siempre alerta; pero de ningún modo «desvitaliza» el mundo, como le es preciso hacer a la filosofía, y así, por una parte, esa radicalidad no carece de todos los ingredientes, cálidos y sentimentales, de su existencia personal y, por otra, ese sentido de la belleza no empequeñece las cosas, haciéndolas meras introductoras hacia la Belleza con mayúscula. Bien

claro lo dice: (traduzco) «Al revés de Platón, nunca he amado buscando la Belleza y el Amor a través de las cosas bellas y de los seres a quienes he querido, sino que la cosa bella ha sido para mí la belleza, y la mujer amada ha sido para mí el amor, de manera que cuando no he tenido delante aquella cosa individual, viva, o cuando una mujer viva ha dejado de serlo, Belleza y Amor han sido para mí vagas ideas sin eficacia».

Por eso, a pesar de las palabras que copié en el primer apunte («No sé si haré más poesía. El que ahora me apasiona es el orden metafísico...») no había peligro de veleidades filosóficas; más fácil le hubiera sido, al trascender el campo de lo poético, ir a parar a la mística, como él mismo sospecha en ese párrafo. Porque Maragall es esencialmente poeta, y poeta en el más alto grado, que es aquél cuyo recinto no cede en nada al de la filosofía —ni aun, si es preciso, en capacidad de considerar el ser en abstracto— pero que mira las cosas en otro sentido, no desde ese ser abstracto, sino desde su alma de hombre que vive, que anhela, teme, ama; y todo ello mediante cosas, dulces cosas limitadas y concretas, con un nombre, un volumen, un tiempo y una fisonomía. (Si esto se acerca al existencialismo o al vitalismo, allá filósofos; por parte de la poesía no se ha alterado su eterno modo de ser: no sé si los filósofos podrán decir otro tanto.) Es decir, de si concede o no realidad a los universales, a los conceptos generales, Maragall no nos habla, porque no es filósofo; nos dice sólo que «en su existencia» cuentan sólo los objetos, porque es hombre, es poeta.

De todo esto una cosa quiero sacar para la visión de sus versos: la médula de la poesía de Maragall es su infinito amor a las cosas, su voluptuosidad sin pecado en sentirlas, en gozarlas, todas, desde la más efímera hasta la totalidad del ser. ¿Franciscanismo? No sé. Sí sé que en él se está viendo toda la profunda, táctil sensualidad del hombre levantino, que pasa blandamente la mano sobre el lomo del universo, como una fruta propicia, que hace brotar de la jugosidad de las «eles».

Así se nota en el imperecedero «Cant espiritual» —ya citado— en que el poeta no querría abandonar el mundo, sus anchas limitaciones y su hombría aun entrando en la eternidad.

Home só i és humana ma mesura
per tot quan pugua creure i esperar...

(hombre soy y es humana mi medida / para cuanto crea y espere)

Y cualquier verso del «Cant espiritual» respira idéntico amor a las cosas.

Este sentimiento es el que da origen a ese vago panteísmo poético —*tot ho és tot*— tan perceptible, por ejemplo, en «Les muntanyes»:

Quan m'he adreçat i he mirat
la muntanya, el bosc i el prat
me semblaven altrament: [...]

Tot semblava un món en flor
i l'ànima n'era jo.
[...]
Jo l'ànima del vent [...]

(Cuando me erguí y miré / la montaña, el bosque y el prado / me parecían distintos [...] / todo parecía un mundo en flor / y su alma era yo. / [...] / Yo el alma del viento [...]) Naturalmente, no hay un verdadero panteísmo —unidad de toda sustancia; pero para el poeta el mundo «lo es todo», le bastaría sin desear otra cosa, si no fuera precedero —y por eso llega a sentirse alma de las cosas.

Pasando a otro tema, en el citado *El comte Arnau* encontramos uno de los momentos más intensos de la poesía de Maragall, en que el alma errante del conde ve a toda la humanidad en una sola mirada y en un momento; imagen verdadera del poeta, que es el que lleva la angustia, el dolor y los años de todos los hombres en sus espaldas. Tales son estos alucinantes versos que resumen toda la vida y todos los países en unas «pocas palabras verdaderas»: ve a los hombres.

Els veig, la cara somniosa
del son terror, que es van alçant;
sento la veu misteriosa
que els va cridant, que els va cridant.
De tant en tant paren l'orella:
no saben què és; miren entorn;
veuen la terra que és tan bella
i mig rient baixen el front.
Mes han de fer ben tost per viure:
el dia és curt, la feina és gran...
I van perdent aquell mig riure:
els uns del tot, altres no tant.
Jo passo entre ells sense fer nombre
ni entre els vivents ni entre els esprïts,
com un ensomni, com una ombra,
com un despert entre adormits.

(Les veo la cara soñolienta / alzarse de la tierra; / siento la voz misteriosa / que les grita, que les grita. / De vez en vez, ponen oído / no saben qué es;

miran en torno; / ven la tierra, que es tan bella / y sonriendo bajan la frente.
/ Pero bien pronto han de hacer por la vida; / el día es corto, el trabajo grande... / Y van perdiendo aquella sonrisa: / unos del todo, otros no tanto. / Yo paso entre ellos sin hacer número / ni entre los vivos, ni entre los espíritus, / como un sueño, como una sombra, / como un despierto entre dormidos.)

Pero a continuación, la mujer, como símbolo vivo de todas las mujeres, transporta la terrible melodía de Arnau a su tono menor y va haciendo un dulce paralelismo:

En el bon temps, a casa nostra,
jo feia igual que ara fas tu:
tu sota el cel, jo sota un sostre:
per a una mare tot és u.
Quan els infants i les criades
eren dormits, ja de nit gran,
jo recorria les estades
com un fantasma vigilant.
Jo veia els somnis i figures
volar damunt dels fronts dormits;
tocava el rostre a les criatures
per si eren freds o bé enardits.

(En los buenos tiempos, en nuestra casa / yo hacía igual que ahora haces tú: / tu bajo el cielo, yo bajo un techo: / para una madre, todo es lo mismo. / Cuando los niños y las criadas / estaban dormidos, de noche grande, / yo recorría los cuartos / como un fantasma vigilante. / Veía los sueños y las figuras / volar sobre las fuentes dormidas; / tocaba el rostro a las criaturas / por si estaban fríos o bien templados.)

Para terminar esta nota, en el que mi íntimo deseo sería copiar y copiar versos sin añadir ni interponer nada de mi parte, no quiero dejar de traer alguna cita que, por ese arte adivinatorio que necesita todo lector de un artículo de esta especie, simplemente de «alusión», pueda hacer presentir algo de lo que en Maragall es el amor. Su sentimiento de alcance filosófico y estético, aunque, como antes decía, capaz sólo de amar lo concreto, con nombre, está en versos como:

...a meditâ els seus ulls al bat del sol.

(a meditar sus ojos bajo el sol.)

La vaga tendencia panteísta de que hablé llega al amor también:

I té la gràcia al cos tan abundanta
que en ella naix i mor tot lo que fa:
ella és el cant si canta,
ella és la dansa, si li plau dansar.

[Y tiene la gracia en el cuerpo tan abundante / que en ella nace y muere
cuanto hace: / ella es el canto, si canta, / ella es la danza, si le place danzar.]^p
Pero, sobre todo, la mujer es una «cosa», la más amada de las cosas, la más
bella, y a ellas se compara:

la seva veu com font en nit callada.

(su voz como fuente en noche callada.)

Jo us parlo d'ella com d'un vol d'aucells
que us fa mirâ al cel blau sens violència.

(Yo os hablo de ella como de un vuelo de aves / que os hace mirar el cie-
lo sin violencia.)

Perquè tot ella és el ponent dolcíssim
d'un jorn puríssim que vol sê infinit.

(Porque toda ella es el poniente dulcísimo / de un día puro que quiere ser
infinito.)

Pero no hay falsos idealismos ni platonismos; el amor a la mujer es para
hacerla esposa y madre, y Maragall la canta así repetidas veces, sin temor
aun a la anécdota:

Perquè Déu beneïa ses entranyes
moltes voltes, i alguna doblement.

(porque Dios bendijo sus entrañas / muchas veces, y alguna doblemente).
(Maragall tuvo doce hijos. *{sic}*)

En fin, valgan estas notas apresuradas, casi al margen de la lectura, ya
que no como estudio de verdadera orientación, como simple llamada y cebo
para el lector, a quien mi único deseo ha sido infundir interés por la poesía
de Maragall.

^p. En el manuscrit però no en el text publicar.

BREU COMENTARI

Trobem, doncs, en aquests primers articles d'un jove Valverde un elogi incondicional de la poesia de Joan Maragall pel fet de ser el fruit d'una vida viscuda plenament i a fons, allunyada de la inconcreció romàntica i del sentimentalisme mancat d'autocrítica; la seva sinceritat i la seva espontaneïtat contribueixen, a més, a la renovació del llenguatge poètic, sempre en perill d'esdevenir simplement convencional.

L'aproximació que fa Valverde a aquests poemes es troba ja farcida d'intuïcions i de preses de posició crítica que l'acompanyaran tota la vida. Algunes, com l'observació minuciosa de les formes (els «cambios de aire», el «final en agudo», etcètera), responen a la tècnica de la lectura atenta (close reading) dels New Critics, que ensenyarà a classe. En canvi, quan parla de la particularitat dels sons del català («las eles palatales, llenando el verso de dulzura»), o quan diu que «cada lengua tiene el modo de ser de sus hombres», s'endinsa en un terreny que el Valverde posterior —després de la tesi doctoral sobre von Humboldt— hauria jutjat propi d'un romanticisme herderià erroni. Les llengües i el «petit teclat dels seus sons», com li agradava dir, són eines neutres que no expressen res per elles mateixes, ni l'esperit del poble ni cap predisposició en cap sentit, ni poètic ni pràctic. És clar que aquí fa provenir el geni de la llengua de Maragall, no tant de la llengua mateixa com del fet que, segons ell, té la sort que s'hi hagi escrit poca —mala— literatura.

II. LA POESÍA DE JOAN MARAGALL

Aquest manuscrit sense data, introducció per a un públic castellà a una lectura de les traduccions valverdianes de «La vaca cega» i del «Cant espiritual», té un contingut i fins unes formulacions tan semblants a les dels quatre articles precedents que per força ha de ser-los molt proper en el temps.

Es preciso remediar el alejamiento en que se conserva para nosotros el nombre de Maragall, el gran poeta catalán. Excepto la dificultad inevitable del idioma, todas las demás causas que ha podido haber para que no le comprendiéramos han caducado definitivamente. No es extraño que, en su tiempo, en el principio de siglo, no pudiera ser bien entendido en Madrid un poeta que, como él, en tantos aspectos resultaba precursor de la incorporación de unos problemas estéticos y filosóficos que Unamuno, inmediata-

mente, pondría en circulación. Con plena independencia de la poesía decimonónica y de la reacción que suscitó la generación del 98, Maragall vivía ajeno a estos avatares, recogiendo tranquilamente los efluvios de la literatura griega y de Goethe.

Su poesía ofrece unas cuantas características muy marcadas. En primer lugar, como ya dije, la amplitud metafísica y estética de su intuición del universo. Esto no le impide detenerse en las cosas concretas, y paladearlas luminosamente, con la sensualidad sin pecado del hombre mediterráneo. Otra cosa hay que, inevitablemente, hemos de perder en los versos que aquí leamos, pues serán versiones especiales que, aunque hechas con amor, matarán todo el genio del idioma, que Maragall poseyó como ningún otro. Lástima será que no podamos ver cómo en una lengua menos caída a manos de la literatura que el castellano, hay una especial virginidad de recursos que aumenta el teclado de los poetas.

No obstante, vamos a ver cómo, en un momento dado, Maragall sabe contemplar directamente y con toda humildad una cosa de la naturaleza, sin interponer la menor reflexión o idea propia entre la realidad y el verso. Escuchemos «La vaca cega», una escueta descripción de callada tragedia.^a

Sólo quien así es capaz de mirar las cosas en su pureza libre de ideas puede luego hallar tan profundo sentido en el cosmos, tan significativa armonía en cuanto existe. La belleza suprema, la última causa de lo que se mueve, late al lado de las ideas de Maragall. Pero es curioso observar cómo en él el poeta riñe cuerpo a cuerpo con el filósofo en germen y le vence. En un momento de su vida exclama: «No sé si haré más versos. Lo que ahora me apasiona es el orden metafísico, o más bien místico». Pero siempre reconoce que a él no le mueven la Belleza ni el amor en abstracto, sino las cosas bellas y la mujer amada. La filosofía, pues, estaba vencida. Quedaba el camino místico, pero se detuvo en la mitad. Bien lo vemos en su poema fundamental, el «Cant espiritual». El poeta se ha enamorado de las cosas, de las dulces cosas concretas, y le pide a Dios que no le separe de ellas ni aun con la muerte: que quiere gozar la eternidad divina en estos mismos horizontes en que vive. Nadie tan afincado en la propia humanidad como los poetas. La limitación de ser hombre no es para ellos cárcel, como para Platón, ni fuente de inmundos placeres para tratar de olvidar el dolor de vivir, sino huerto de pe-

^a. Aquí, al manuscrit (disponible al Fons José M. Valverde), hi ha un espai en blanc amb un dibuixet molt esquemàtic d'un cap de boví i una ratlla ondulada que potser representi un camí.

queñas cosas amadas. El poeta bendice y ama su propia limitación; goza las cosas tal como existen, no en sus conceptos, ni en la belleza ideal y suprema a que aluden, sino en su humilde realidad.

Oigamos...

{I aquí, evidentment, llegí el «Cant espiritual».}

III. MARAGALL Y LAS IDEAS ESTÉTICAS

Aquest text s'insereix dins els actes del centenari del naixement del poeta, l'any 1960.

No sé si lo difícil supera a lo honroso en la misión de hablar hoy y aquí, en tan mesurado margen de tiempo, sobre ese riquísimo mundo que es el sentir estético de Maragall. Voy, entonces, a sujetarme a su punto central, o mejor dicho, a la línea esencial de evolución en el modo maragalliano de ver el mundo, aludiendo, de paso, a cómo esta experiencia se inserta en la gran experiencia del espíritu europeo en su época, que es, a mi juicio, la crisis del subjetivismo romántico del siglo XIX y el intento de apertura de una nueva objetividad, en que se basa cuanto haya de fecundo y de positivo en nuestro siglo XX, al menos hasta la fecha.

Me referiré indistintamente a su obra en verso o en prosa; Maragall se expresa igual en ambos medios, e incluso se podría decir que su lírica está —al modo romántico— tan inmediatamente aplicada a la expresión de sus ideas y problemas personales, que en ocasiones sus poesías renuncian a tener plena autonomía de objetos bellos, al margen del alma de su creador.

Maragall, pues, es un superador del Romanticismo desde dentro. El itinerario de su vida es el del abandono del individualismo exaltado, del intimismo egoísta, del orgullo idealista, para atenerse humildemente a la realidad de la vida humana, en sus límites, que, aunque signifiquen renuncia, son a la vez luminosos y cálidos y, más aún, son la forma desde la cual se ve el sentido de la esperanza en la inmortalidad del hombre en visión divina.

Vamos a observarlo, en primer lugar, en cuanto al sentido que tuvo Maragall del lenguaje y de la poesía. Es sabido que los escritores románticos se rebelaron contra las formas definidas, regulares y ordenadas, porque les parecían una sujección indigna de la libertad del espíritu. Incluso, a partir de la época romántica, se establece en la cultura europea una actitud general de ironía respecto a toda forma en que se pueda manifestar el espíritu, el cual,

al utilizar una forma, lo hace despreciativamente y pensando en otras que utilizará en otras ocasiones. (No olvidemos que el símbolo del tiempo romántico es Don Juan, voluble y estéril.)

En Maragall aparece, en principio, este afán de una forma sin límites, una forma sin forma, una poesía que no deje nada fuera y que no se sujete a ningún límite: valga el ejemplo de su poesía «L'oda infinita», donde el poeta nos habla de un canto que tiene empezado y nunca acabará, escrito al dictado del espacio y del universo entero, y donde su persona se funde, de modo casi panteísta, con las cosas del paisaje.

Pero Maragall supera esta actitud desde su mismo centro: el ideal del romántico era ser sincero, absolutamente, es decir, explorando y conociendo del todo la propia alma y expresándola del todo —un doble imposible, pues; y Maragall, aparentemente, sigue este modo de ver. En ese sentido suele entenderse —o malentenderse— su doctrina de la «palabra viva» como fuente y sustancia de la poesía. En realidad, Maragall no se queda ahí: aunque a primera vista haya aceptado el ideal de la sinceridad, lo supera, en cuanto distingue varios grados de la sinceridad: desde el mero decir lo que se piensa por la 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, una palabras insustituibles que han salido al encuentro del espíritu, llegando desde fuera, sino también un ritmo que ya no pertenece al fondo del alma del poeta, sino que está en el tiempo universal, resonando en los oídos de todos...

Es más interesante, sin embargo, observar otro aspecto de esta evolución de Maragall: el aspecto central, me atrevería a decir.

Los románticos y sus herederos inmediatos se embriagaron en el sueño de una exaltación del espíritu individual, el sueño de que el alma hubiera de apoderarse del universo entero a fuerza de crecer en la conciencia de su libertad y de su energía íntima. Es ese sentimiento que va desde «Fausto» hasta el superhombre de Nietzsche.

Pues bien: ese sentimiento se encuentra expresado y a la vez superado y vencido, en Maragall, sobre todo en *El conde Arnau*, que es para él lo que fue el Fausto para Goethe: versión de una leyenda de la tradición popular, pero llevada a ser expresión de su sentir más original y profundo. Recordemos: El conde Arnau, símbolo de la violencia, la injusticia y la deshonra, llevando a su lado a Adalaisa, la abadesa raptada e infamada, recibe a su muerte la condena de vagar fantasmalmente por el mundo hasta que su canción, la canción que cuando él la cantaba era anuncio de males y opresiones, sea redimida por la boca de una muchacha que la cante dando voz a su puro amor. Ahora

bien, este claro símbolo de la función purificadora de la poesía, adquiere aquí un carácter personal: aquí es donde Maragall supera la crisis de su inicial romanticismo. El espíritu, si se quiere emancipar orgullosamente de los límites reales de la vida humana, se encuentra en el vacío, y desea entonces volver a las cosas, renunciando a su pretensión de soberbia.

La figura del poeta —recordémoslo— irrumpe en un momento dado dentro de su propia obra y dialoga con su personaje Adalaisa. Es una intrusión sorprendente, y tal vez arriesgada para la estructura misma del poema; pero se justifica por lo que de este modo logra expresar Maragall. Adalaisa se lamenta, en su oscuro mundo de alma en pena, y —anticipándose al «Cant espiritual»— desea ver al menos el sol y las montañas, las cosas resplandeciendo bajo el cielo azul...

El poeta, inicialmente, parece extrañarse de que la vida puramente espiritual le resulte dolorosa a Adalaisa, si es la vida verdadera, y le dice:

vius la vida veritable
de l'esprít, i encara et dol?

Pero Adalaisa insiste en su nostalgia del mundo, y el poeta le explica, con la palabra exacta:

La vida que tu ara ansies
és la gran resurrecció.

¡Resurrección! Esta es la clave, la palabra que, esperada y creída a lo cristiano, hace que el poeta se muestre satisfecho y de acuerdo con su vida en el mundo; con la esposa, los hijos y la hermosa tierra alrededor.

Pues la inmortalidad del espíritu implica también que, de algún modo, no muera lo visible, lo concreto; «la carne», según la palabra del Credo.

Ese sentimiento, en forma de anhelo, lo encontramos en la maravilla del «Cant espiritual». El poeta, absorto en la visión del mar, la tierra y el cielo, angustiosamente acosa a preguntas a Dios: esta patria del mundo, si es tan bella, ¿no podría seguir siendo mi patria en la eternidad?

[...] és ma pàtria, Senyor, ¿i no podria
ésser també ma pàtria celestial?

Y ya antes ha dicho: dame en estos sentidos la paz eterna, y no querré otro cielo que este cielo azul:

Deu-me en aquests sentits l'eterna pau
i no voldré més cel que aquest cel blau.

La muerte, entonces, habría de ser un nacimiento mayor, para contemplar la faz inmensa de Dios con ojos renovados, pero siempre ojos humanos:

Sia'm la mort una major naixença!

Este anhelo hallará respuesta y cumplimiento. El poeta ha amado con amor legítimo y fecundo a las cosas y a las personas, y sabemos —mejor dicho, esperamos y creemos— que todo amor legítimo se ha de insertar y perpetuar en el amor dichoso del hombre a Dios, mediante la resurrección y la gloria eterna. Y entonces ¿a qué viene esa angustia? ¿Es que Maragall, un cristiano auténtico, no sabía que su fe le garantizaba la realización de su afán?

Al llegar aquí debo invadir un poco la jurisdicción del Dr. Roquer, para aludir a un hecho: el cristianismo de nuestra época —y tal vez un poco más, el de la época de Maragall— ha olvidado en gran medida ese maravilloso dogma que es la resurrección de la carne. Incluso, la teología apenas habla de esto, desde San Agustín acá. El viejo espiritualismo asiático, maniqueo, que veía en la materia un mal absoluto, en lucha con el espíritu, bien absoluto, se ha filtrado en la mente del cristiano después de producir innumerables herejías, y ha hecho que el alma se crea enemiga del cuerpo, debiendo escapar de su cárcel; en contra del dogma de que Dios se ha hecho un hombre y de tantos otros dogmas, por añadidura, hasta llegar al recientemente proclamado: que la Madre de Dios, en cuerpo glorioso, ya está sumida junto a su Hijo.

Pero Maragall —me dirán— clama por las cosas, por el mundo; no por el cuerpo: su angustia vendría a ser acaso que el cuerpo se tenga que ir a lo eterno dejando atrás este hermoso mundo, que podría haber sido pedestal del Dios contemplado.

Insisto: el dogma de la resurrección de la carne, de haber estado plenamente operante en la mente de Maragall, le hubiera mitigado esa angustia. Pues hay en esta doctrina una misteriosa riqueza que, en rigor, ha de ser un teólogo quien explore, pero que, ya a primera vista, y aun en el plano estético, nos dice una promesa respecto a las cosas y a lo que se expresa de inmortal en su belleza. Al menos, en dos sentidos: el primero, en cuyo umbral me detendré, dejándolo en estremecida sugestión, es que el cuerpo, al glorificarse, no perderá del todo su condición temporal, su carácter

de libro escrito por la vida —si San Agustín decía que los mártires ostentarán sus cicatrices en el cuerpo glorioso, ¿no es lícito pensar que nuestro cuerpo entero es una gran cicatriz, una huella de los dolores y alegrías de nuestros años?

Y, otro aspecto más claro doctrinalmente: San Pablo nos dice, en la Epístola a los Romanos, que también las cosas esperan su gloria, esperan ser liberadas de la corrupción a través de nosotros: «la creación gime y está de parto hasta ese día», el de la libertad de los hijos de Dios, con la «gloria que vendrá a manifestarse en nosotros».

De este modo, y volviendo al punto de partida para acabar estas sugerencias, la evolución del sentido estético de Maragall, de su valoración de la hermosura de las cosas y del sentido de la expresión en la poesía, no solamente representa la superación del Romanticismo (de modo análogo a como se observa en otros escritores y artistas de su época, en España y en Europa entera), sino que Maragall sabe resolver esta crisis de un modo excepcionalmente humano y cristiano. En efecto: en otros escritores y creadores europeos, el abandono del individualismo subjetivista romántico les llevó a pasar al extremo opuesto, a un objetivismo exagerado, deshumanizado, bien fuera rehuendo la menor resonancia emotiva y personal, o bien fuera refiriéndose al hombre sólo en cuanto elemento de una masa y de unas estadísticas. Pero Maragall, en cambio, se queda equilibrado en el punto central: en el hombre real, en la experiencia de la propia vida, que espera ser vida inmortal, elevada a lo divino con todo lo suyo.

El tiempo, esperamos, hará plena justicia en cuanto al valor de esta actitud admirable de Maragall dentro de la evolución de la cultura moderna.

BREU COMENTARI

Modestament, em permeto qüestionar aquesta afirmació rotunda de Valverde, que l'acontentament del poeta amb la seva vida sigui per la seva fe en la resurrecció. Que amb ella intentés aconsolar Adalaisa, perquè ja era morta, potser sí; però que sigui allò que «hace que el poeta se muestre satisfecho y de acuerdo con su vida en el mundo...». Si ho està —ens ha dit ell mateix— és perquè «dins d'ella {la seva vida} dues vides són»; és a dir: perquè viu alhora en la carn i en l'esperit aquí, ara. No sé veure que ja estigui pensant en la seva mort, com ho farà —aleshores, sí— al «Cant espiritual».

IV. UN ROMÁNTICO QUE SUPERÓ EL ROMANTICISMO

Así podríamos llamar a Maragall, «el catalán universal»: su nombre ha trascendido sobre toda divisoria y frontera, y el «Cant espiritual» anda traducido a lenguas de remotas tierras. Pero el poderoso hechizo de Maragall es desconcertante y nos sugiere por su misma ambivalencia: no fue exponente de una sola idea, sino, según el lema de «su» Goethe, «un hombre con su contradicción». Ya a primera vista, acercándonos a sus versos, tenemos la sensación de que no había en Maragall un solo poeta, sino varios. Es sorprendente que lleven la misma firma poemas como el «Cant espiritual», «Joan Garí», «La vaca cega» y «Haidé» y, dentro de *El comte Arnau*, el lector se queda desconcertado cuando el propio poeta, en osadísima intrusión, irrumpe en su poema, dialogando con su personaje Adalaisa. Luego se advierte que aquí reside la clave del poema, pero es una clave imprevista y que trastueca el sentido que habíamos creído ver en las páginas anteriores. Y no se sabe qué decir: Maragall, cambiando de tono y tema en cada poema, podría verse como un romántico —nos ronda aquí un eco goethiano: el Proteo del *Fausto*— en cuanto que toma la poesía para exposición y resolución de sus problemas personales, sin respetar su independencia y su unidad de tono en el conjunto. Pero, paradójicamente, esos trozos cambiantes del caleidoscopio de su sentir, están, cada uno de ellos, tratados con la coherencia más objetiva y «clásica».

Un problema lingüístico

Por eso, no estamos del todo seguros de que sea ese aspecto romántico de Maragall lo que ha producido un relativo distanciamiento ante su obra por parte de las nuevas promociones poéticas de Cataluña —a partir de Carles Riba, pasando por Salvador Espriu y los más jóvenes—: quizá se trata de un problema lingüístico, no accesible a los que no somos catalanes —una suerte de desaliño barcelonés, unido a la casi invención de términos procedentes de lo cultural y no del habla—, pero esto a su vez nos devolvería al punto anterior: ¿es Maragall el «último romántico», frente a quien surgiera el joven Eugenio d'Ors con su «ultraclasicismo», sin perjuicio de que hoy podamos pensar que, en el fondo, los papeles estaban medio cambiados, y que a última hora los dos paran en lo mismo: en la valoración del mundo visible incluso a efectos de inmortalización?

Pero antes de seguir esta sugerencia, y para poder ver mejor cómo Maragall es el romántico que supera el Romanticismo, conviene disipar un equívoco: es

cierto que Maragall pone la esencia de la poesía en la «palabra viva» y la «sinceridad», y ya se sabe que la «sinceridad» fue el gran mito romántico, conocerse a sí mismo, poseerse y expresarse plenamente —designio imposible y engañoso como, ya en nuestro tiempo, reconocerá el verso de Luís Rosales: «nada me ha engañado tanto como mi sinceridad»—. Esa sinceridad pura del Romanticismo llevaba, en última instancia a la impotencia artística y al silencio, porque cualquier palabra o forma que se le dé es exterior, ajena, «insincera».

Grados de sinceridad

Maragall, por ser poeta, supera la «sinceridad» romántica: hay tres grados de sinceridad —dice—, desde el mero decir algo por voluntad de decirlo, hasta el decir algo teniendo que elegir precisamente ciertas palabras, e incluso ciertos ritmos que llegan de fuera, universales, objetivos («insinceros», hubiera dicho un romántico).

Con esto podemos volver al camino de antes: Maragall partía de una actitud romántica, no sólo en cuanto a la «sinceridad», sino en cuanto a la ambición del espíritu, en el ideal del «superhombre» nietzscheano —el conde Arnau lo expresa en algunos versos—. Pero el espíritu, elevado a su soberanía, se siente en la soledad y el vacío: el poeta —en su mencionada irrupción en *El conde Arnau*— recoge las quejas de Adalaisa, alma en pena, que añora las cosas del mundo, concretas, pequeñas, hermosas en su humildad. El poeta, entonces, entona el canto de la belleza de este mundo y de la felicidad legítima de la tierra —el paisaje, el amor, los hijos—: sólo desde ahí puede encontrar la felicidad el hombre más allá.

Esto es lo que el poeta expresa —aunque en términos angustiados de pregunta— en el «Cant espiritual»: si el mundo ya es tan hermoso, ¿por qué se ha de perder en la otra vida? ¿Qué mejor cielo nos podría dar Dios sino éste, terrenal, pero visto en Él y con Él? (Unamuno prosigue este tema en «Elegía a la muerte de un perro» y sobre todo en el espléndido soneto «Mi cielo».)^a

Partidario del mundo visible

En realidad, esta angustia se resolvería por el dogma de la resurrección de la carne, sobre todo, entendiéndolo en su plenitud, unido a esa glorificación que también esperan las cosas de este mundo, a través de «la liberación de los hijos

^a. El poema «Mi cielo» està transcrit a la p. 72.

de Dios», según dice San Pablo (en Rm 8,18ss). Evidentemente Maragall, como casi todos los cristianos de su tiempo y el nuestro, ha perdido la conciencia de este dogma capital —un dogma, como decía Eugenio d'Ors, que «tiene muy mala prensa»—. Pero sin meternos ahora en teologías, nos basta ver cómo el ex-romántico Maragall acaba siendo tan partidario del mundo concreto y visible de la vida en su hermosa limitación («Autor de nuestro límite, Dios mío», decía Lope de Vega), frente al espiritualismo inhumano y anticristiano que ve en la materia algo diabólico, un Anti-Dios, al modo maniqueo.

Así, Maragall se inserta en la gran experiencia de su época, la supresión del Romanticismo en paralelo con tantos otros —por ejemplo, un Proust, un Antonio Machado, y en la pintura, un Cézanne, pasando del impresionismo al cubismo—. Pero él, al salir del subjetivismo y del orgullo individualista, no fue a parar al otro extremo, a un «arte deshumanizado» como el que propuso Ortega, y que todavía colea en el objetivismo de la más reciente pintura y novelística; o a un colectivismo abstracto e historicista. Maragall apunta hacia algo que tiene que ser la meta de la cultura, después del gran bandazo «Romanticismo-Antiromanticismo», que todavía nos sacude: el hombre, tal como es, no solitario, pero personal; unido al mundo, pero aspirando a inmortalizarse con él en la otra vida.

BREU COMENTARI

D'aquest article trobo molt positives tant l'afirmació que hi ha «diversos Maragalls», que poden fins i tot ser contradictoris, com el possible malentès en la confrontació inicial d'Ors. També, el paral·lelisme amb la difícil aventura de l'art europeu, entre l'Escil·la i Caribdis dels dos excessos: el subjectivisme i l'abstracció deshumanitzada.

V. MÁS SOBRE EL CANT ESPIRITUAL DE MARAGALL

Article que respon a algunes afirmacions fetes per Eduard Valentí a «La gènesi del "Cant espiritual" de Maragall».^a També Maurici Serrahima respongué a Valentí, en termes semblants als de Valverde, en la qüestió de l'ortodòxia, a la revista Canigó, l'any 1973, amb motiu de l'article d'aquell a la Gran Enciclopèdia Catalana sobre el mateix tema.

^a. Recollit a Eduard VALENTÍ, *Els clàssics i la literatura catalana moderna*, Barcelona, Curial, 1973, p. 188-240.

Analizar y rastrear hasta sus orígenes los conceptos hallados en un poema es tarea tan grata cuanto útil, con tal que se tenga en cuenta la peculiar personalización, e incluso, la ambigüedad de todo concepto que vive dentro de un contexto poético. Pocas piezas hay tan sugestivas en este aspecto —y en cualquier otro— como el «Cant espiritual» de Maragall. Aquí querríamos contribuir con alguna leve observación a su análisis, ofreciendo un par de escolios al reciente y decisivo trabajo de Eduard Valentí «La gènesi del Cant Espiritual de Maragall» (*Boletín de la R.A.E. de Buenas Letras de Barcelona*, XXIX, 1961-1962).

El tema del «Cant» es —recordémoslo— el deseo de no perder la belleza de este mundo, ni aun al hallar, después de la muerte, la eternidad de la bienaventuranza con Dios. Este tema se presenta casi dramáticamente en tres «actos» —Valentí señala con gran rigor filológico la contraposición del arranque inicial respecto a la «reacción» posterior—: primero, la petición vehemente a Dios de que no prive al poeta de la belleza de este mundo —hay una hermosa mañana mediterránea, con cielos, mar y montañas—: después, como asustado de su propia audacia, el poeta pasa a una suerte de alegato justificatorio con argumentos: por fin, se remite a la eternidad, al «nacimiento mayor», donde podrá abrir otros «ojos mayores», que no pierdan, sino que trasciendan la costumbre de ver. En cierto momento —versos 12 al 15— el poeta complica la línea de su expresión, hasta entonces tan directa, con una frase que probablemente no entendería un lector desprovisto de referencias histórico-culturales:

Aquell que a cap moment li digué «—atura't»
sinó al mateix que li dugué la mort,
jo no l'entenc, Senyor [...]

Se trata, como es sabido, de una referencia al *Fausto* de Goethe, una de las lecturas más importantes para Maragall: la referencia, tal como la veía el poeta, la da Valentí citando un artículo suyo de diez años antes: «Baste recordar que el héroe goethiano, después de haberse sumergido en lo más hondo de la vida, sólo se satisface en el sueño de una humanidad fuerte, libre y serena: y que este sueño coincide con el instante de su muerte, cuando el cielo parece bajar a la tierra para arrancar a Fausto de las uñas del diablo». El triunfo del demonio tendría lugar cuando Fausto, saciado ya en su inquieta avidez, dijera al instante presente: «¡Detente, eres tan bello!». Esto ocurre, cuando, tras los avatares del *Fausto II*, Fausto se dedica a las «obras públicas»: entonces —seguimos las palabras de Valentí—, después

de quedar ciego, «sent com els obrers es posen a la feina; enlluernat com està, no veu que el que fan és obrir-li la fossa. Amb els ulls de l'esperit veu acabada la seva obra, i pensant en ella i en els beneficis que la humanitat en traurà, sent per primera vegada aquella plenitud que debades havia cercat. Aquest és el moment que vol deturar, i, oblidat del pacte, pronuncia els mots fatals:

Verweile doch, du bist so schön!

I cau, fulminat, a la fossa que els obrers li havien obert». Y enjuicia Valentí: «Faust no digué, doncs, atura't al moment que li portava la mort; sinó que per haver-ho dit al primer moment de plenitud sentit en tota la seva vida, morí; i morí en virtut d'una imprecació anterior. Diríem, doncs, que Maragall ha incorregut en una certa imprecisió».

Sin embargo, puestos a apretar los tornillos del rigor conceptual, quizá deberíamos empezar por hacerlo así con el propio Goethe. Mefistófeles había establecido con Fausto un acuerdo que, a pesar del *atrezzo* tradicional —firmar con sangre, etcétera—, no pasa de ser una mera apuesta (*Wette*): en el momento en que Fausto se dé por satisfecho y diga «basta» al instante, deberá entregar su alma. Pero lo sorprendente es que Fausto no pronuncia esas palabras sintiéndose ya satisfecho, sino que, al imaginar una futura situación feliz de la humanidad (al menos, en la parcela saneada por sus trabajos), prevé que entonces podrá decir «¡Detente!» al instante. Me permito citar este pasaje por mi propia traducción (*Clásicos Planeta*, 1963):

¡Querría poder ver ese afanarse,
estar con gente libre en suelo libre!
Querría yo decir a ese momento:
¡Detente, eres tan bello!
La huella de mis días terrenales
no puede disiparse eternamente...
Presintiendo una dicha tan excelsa,
el instante supremo ahora gozo.
(Fausto se desploma hacia atrás [...])

Que con esto se dé por ganada la apuesta a favor del diablo, tiene que parecernos, mirándolo con frialdad, una verdadera «trampa». Es como esos juegos de niños en que pierde el que diga, aun involuntariamente, una palabra determinada. No está tal ligereza en armonía con el «alto esfuerzo» de Faus-

to, como tampoco lo está el que poco después los ángeles, por rescatar su alma, organicen aquella batalla con los demonios, de tan lamentable humorismo.

La «imprecisión», pues, que Valentí señala en ese pasaje maragalliano, viene de la misma fuente goethiana. No es extraño que la referencia resulte, dentro del poema, una incrustación casi contraproducente. Maragall va a decir, poco más o menos, algo como: «No comprendo cómo hay alguien que nunca desee detener un momento hermoso», y en esto surge, un tanto impreciso e inoportuno, el recuerdo de Fausto, para quien tal deseo significaría entregarse en poder del demonio. El poeta Maragall no resiste entonces al Gran Seductor —me refiero a Goethe, claro está, no a Fausto—, y le cita literalmente: «Atura't!». Pero el verso siguiente nos desconcierta: «fins al moment que li dugué la mort». ¿Habla Maragall precisamente de Fausto? Para un lector que no haya leído la obra de Goethe, parecería que ese decir: «¡Detente!» fuera una reacción al ver que llega la muerte, en vez de ser el fatal «Ábrete, sésamo» que la acarrea consigo. Además, tal sentido extrafáustico estaría más de acuerdo con la lógica interna del poema, porque vendría a querer decir: «No comprendo cómo hay alguien que nunca desee detener un momento hermoso hasta que ve que el momento presente va a ser el último». Yo me atrevo a opinar que ése era el sentido dominante en el ámbito de Maragall, y que el verso en cuestión *fins al moment...*, arrastrado por la gravitación goethiana, viene a ser el equivalente poético de una nota bibliográfica en pie de página o de una alusión reticente a modo de «como decía el otro», para usar la fórmula castiza.

Por otra parte, el tránsito desde *Fausto* al «Cant espiritual» resulta muy difícil: lo característico de Fausto es el descontento, soberbio e irónico, respecto a todo lo que pueda ofrecer el mundo concreto de la vida humana, mientras que el tema del «Cant», por el contrario, es el entusiasmo por la hermosura del mundo sensible, hasta el punto de reclamar a Dios su conservación eterna. Pero esto nos lleva a pasar al otro escolio que queríamos ofrecer al margen del trabajo de Valentí.

Valentí ve agudamente un movimiento de retracción en dos tiempos a lo largo del «Cant», como si el poeta hubiera recogido velas, asustado de pensar que se salía de la ortodoxia. Pero ¿qué ortodoxia? Valentí dice: «La concepció que, sobre el que sigui la recta doctrina en matèria de religió, era vigent en la societat a la qual Maragall pertanyia, i en la qual entraven, tant les persones investides d'autoritat en punts de dogma, com el comú dels fidels, sempre que aquests fidels tinguessin una opinió capaç d'exercir una certa coacció socialment eficaç». No es lo mismo, en efecto, la fe cristiana que

la imagen de ella imperante en ciertos ambientes y ciertas épocas —sobre todo a efectos de coerción—, y lo que pudo escandalizar en el «Cant» tal vez fuera su íntima fidelidad al Cristianismo (aunque no haya de ser leído sólo y necesariamente «en cristiano»). Es de sobra sabido que el Cristianismo, desde su misma época inicial, ha hallado su máximo perturbador en el espiritualismo —gnóstico, platónico, neoplatónico, etcétera—, que, además de producir toda clase de herejías, ha llegado a teñir la mentalidad y la educación de muchos cristianos, hasta hacerles olvidar el valor de lo sensible y lo concreto, o incluso escandalizarse ante ello, como algo «materialista». En realidad, si se piensa que el Cristianismo tiene su núcleo en creer que Dios se ha hecho carne en un hombre, y que nos garantiza la inmortalidad de nuestro cuerpo —«ese dogma que tiene tan mala Prensa», como decía Eugenio d'Ors—, dándonos a comer, con el sacrificio eucarístico, la carne y sangre del Hombre-Dios, presentes a partir de la transustanciación del pan y el vino (y con el acompañamiento de doctrinas tales como la Ascensión de Jesucristo y la Asunción de su madre María), etcétera, resulta paradójico ese progresivo escamoteo de lo sensible en la conciencia cristiana. Todavía San Agustín hablaba, por ejemplo, de los «ritmos» de los cuerpos resucitados, y Santo Tomás no olvida dejar un sitio en su teología a esta perspectiva decisiva de la vida cristiana, pero ya desde antes del Renacimiento —a pesar del franciscanismo— el cristiano empieza a volverse de espaldas al mundo, confundiendo el «mundo» como presencia del universo y concreción nuestra, y el «mundo» en el sentido joánico, de enredos de la malicia humana. En nuestra época se observa una suerte de «retorno a los orígenes» (a modo de síntesis reciente de la cuestión podríamos elegir el trabajo *Caro Cardio Salutis*, resumido en «Selecciones de Teología», núm. 9). Pero no sólo se presta atención a nuestra propia índole «encarnada», sino que hasta se habla de una teología del trabajo y del cosmos —Teilhard...—, trayendo a consideración textos como Rm 8,18ss, además de ver en los pasajes evangélicos sobre el fin del mundo, más allá de su sentido de cataclismo, otro sentido mejor de transfiguración.

Con todo, mi intención, aquí, era señalar que el afán de Maragall en el «Cant espiritual» resulta paralelo al de su amigo Unamuno, que, aunque heterodoxo respecto al Catolicismo en algunos puntos y libros, resulta ávidamente ortodoxo en otros —pensemos en *El Cristo de Velázquez* y en casi toda su poesía—. Poco antes de que Maragall escribiera su «Cant», Unamuno había publicado en su libro *Poesías*, la «Elegía a la muerte de un perro», donde hallamos un sentir análogo:

[...] ¿No hay otro mundo
en que revivas tú, mi pobre bestia,
y encima de los cielos
te pasees brincando al lado mío?
¡El otro mundo!
¡Otro... otro y no éste!
Un mundo sin el perro,
sin las montañas blandas,
sin los serenos ríos,
a que flanquean los serenos árboles,
sin pájaros ni flores,
sin perros, sin caballos,
sin bueyes que aran...
¡el otro mundo!
¡Mundo de los espíritus!
Pero allí ¿no tendremos
en torno de nuestra alma
las almas de las cosas de que vive,
el alma de los campos,
las almas de las rocas,
las almas de los árboles y ríos,
las de las bestias?...

Pero interesaría aún más considerar un soneto de su *Rosario de sonetos líricos*, quizá coetáneo del «Cant», y donde expresa con toda precisión lo que Magall presentaba en términos de clamor anheloso. Es el soneto «Mi cielo»:

Días de ayer que en procesión de olvido
lleváis a las estrellas mi tesoro,
¿no formaréis en el celeste coro
que ha de cantar sobre mi eterno nido?

¡Oh Señor de la vida!, no te pido
sino que ese pasado por que lloro,
al cabo en rolde a mí vuelto sonoro,
me dé el consuelo de mi bien perdido.

Es revivir lo que viví mi anhelo,
y no vivir de nuevo nueva vida;
hacia un eterno ayer haz que mi vuelo

emprenda sin llegar a la partida,
porque, Señor, no tienes otro cielo
que de mi dicha llene la medida.

A primera vista, la «ortodoxia», en el sentido a que alude Valentí, puede sentirse escandalizada ante estos versos: pero mirando más despacio, y a la luz de su acento de oración, el sentido aparentemente rehusatorio de los dos últimos versos se concreta como una petición legítima: si la contemplación beatífica, para el cristiano, ha de entenderse desde nuestra personalidad singular, ¿no han de estar grabados en nuestra fisonomía los recuerdos y la experiencia entera de la vida individual? ¿Qué somos, uno por uno, sino lo que hemos vivido, cada cual por su lado? Entonces, la vida en Dios, ¿no sería, en cierto modo, revivirnos, pero ya sin urgencia ni dolor ni limitaciones?

Maragall, más cristianamente de lo que quizás él mismo suponía, expresó este deseo que también proclama Unamuno, y que es hoy motivo dominante en la conciencia cristiana.

VI. GENERACIÓN DEL 98 Y «MODERNISME»

Lliçó dins el curs «Lliçons de Literatura Comparada Catalana i Castellana (segles XIX-XX)», llegida al Col·legi de Llicenciats en Lletres i Ciències de Catalunya, Barcelona, 1982 (Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1985 (Biblioteca Milà i Fontanals, 3)). El curs fou coordinat per Mireia Muntané, amb la participació de Sergi Besser, José María Valverde, Antonio Vilanova, Maria Aurlèlia Capmany, Enric Bou, Lluís Izquierdo i Enric Gallén, adreçat als professors de batxillerat tant de català com de castellà a fi de coordinar l'ensenyament de les dues literatures, de manera que els alumnes no les vegin com assignatures sense relació entre elles. Aquest text té l'avantatge d'haver estat transcrit a partir de la gravació magnetofònica de la lliçó (hi ha nombrosos trets estilístics que ho corroboren, i m'he permès suavitzar-ne algun): ens apropa, per tant, a l'estil oral tan característic de Valverde a les seves classes i conferències. M'he permès també extreure'n només aquells fragments que parlen del nostre poeta i que no repeteixen allò que ja hem pogut llegir en textos anteriors.

Yo aprendí catalán para leer a Maragall y a Platón, cuando no pensaba venir a Barcelona. Yo era estudiante en Madrid, y entonces, no sé por qué, probablemente a través de Unamuno, tuve la idea de que existía un poeta catalán llamado Maragall y me puse a leerlo: como no entendía muy bien las palabras, me lo tenía que traducir un poco yo mismo. Más adelante vine, y no solamente vine, sino que llegó un momento en que me quedé, incluso llegué a ser gran amigo de la familia Maragall.

Además de leer a Maragall y a diversos autores, también he leído atentamente el libro de Valentí que, aunque no tengo autoridad, me parece interesante para conocer las raíces del Modernismo.

{A partir d'aquí, durant la primera part de la lliçó, Valverde fa un ràpid repàs dels principals autors «castellans» (cap d'ells, de fet, no ho era: Rubén Darío era nicaragüenc; Unamuno i Baroja, bascos; Valle-Inclán, gallec; Azorín, alacantí, i els germans Machado, andalusos) del tomb de segle, fixant-se especialment en el seu estil i també en el seu compromís (o absència de compromís) polític. En copio només la segona part, on parla sobretot de Maragall:}

La gran cuestión para mí será el gran diálogo entre Unamuno y Maragall. Para acercarse a Maragall vuelvo otra vez a Nietzsche. Sabemos que Maragall descubre tempranamente a Nietzsche, el año noventa y tres, y escribe un artículo en que lo presenta con mucho interés y entusiasmo; pero este artículo, no recuerdo dónde iba a salir,^a no sale, y entonces el mismo Maragall escribe otra versión sin su firma, con pseudónimo, una versión ligeramente suavizada, que sí aparece en la prensa, aunque no era ésta la primera versión.

De momento, tiene ya un disgusto con la censura cuando quiere hablar de Nietzsche, porque pareció inaudito en Maragall, que era un hombre tan ejemplar, padre de familia admirable, un hombre que realmente no asustaba a nadie, aunque en el fondo siempre estaba inquieto y nervioso, un burgués no abiertamente disconforme, pero siempre con sus discrepancias, que, como sabemos, llegarían a su extremo en la Semana Trágica, cuando escribe aquel artículo: «L'església cremada», que fue un escándalo, y sobre todo otro artículo que ni salió siquiera, «La ciutat del perdó», que ya ni se pudo publicar, porque era la petición de indulto para los encartados en la Semana Trágica.

Este hombre, que parecía una persona tan respetable, en el fondo, sin embargo, estaba lleno de inquietudes peligrosas, y una es ésta: la admiración por Nietzsche, por su idea (porque lo que él lee fundamentalmente es el *Zara-*

^a. Segons explica Ignasi Moreta a *Els articles catalans de Joan Maragall. Estudi i edició crítica* (treball de recerca presentat per la Universitat Pompeu Fabra el 9 de setembre del 2004, en premsa), Maragall «havia al·ludit a Nietzsche per primera vegada al *Diario de Barcelona* (on col·laborava habitualment) el 29 d'abril de 1893; un article sobre el mateix tema no fou acceptat pel *Diario* i, reelaborat i traduït al català, fou publicat a l'*Avenç* el juliol del mateix any, sota el pseudònim de Pamphilos».

trusta), la idea del superhombre, de una aristocracia, que llegue incluso a estar más allá del bien y del mal (que es otro título de Nietzsche). Todo esto era muy hermoso, pero era terrible para decirlo delante del obispo Torras y Bages y otras personas de ese calibre.

{Aquí fa una digressió sobre la curiosa —totalment accidental— manera com el nom de Nietzsche arribà a oïdes dels intel·lectuals madrilenys, i continua:}

Esto entra en un clima nuevo; al principio se recibe con entusiasmo a Nietzsche, pero luego Maragall llegaría a tomar postura ante Nietzsche, dándose cuenta de que era el gran maestro de la amoralidad. Pero a lo que iba es al gran diálogo Maragall-Unamuno.

Maragall empieza el carteo con Unamuno el año 1900; al morir, Unamuno le debía carta, pero le había escrito hacía unos meses. Además del carteo, están los artículos en que escriben el uno sobre el otro: esto continuará después de la muerte de Maragall, de forma realmente conmovedora, hasta llegar al año treinta y cuatro, es decir, dos años antes de la muerte de Unamuno, cuando éste escribe un prólogo para uno de los volúmenes de las obras completas de Maragall. Entre ellos surgió una gran amistad porque los dos eran grandes hombres también en el sentido moral de la palabra. En Maragall, el *Modernisme*, que yo ahora no voy a definir, se puede decir que es una suerte de herencia del romanticismo, algo todavía decimonónico.

Unamuno siempre insistía en que Maragall era el mayor poeta español del siglo XIX. Él no preveía que Maragall iba a morir antes de tiempo, pero ya veía su valor; quizá porque, entre otras cosas, podríamos volverlo al revés, y decir que Unamuno fue también el mayor poeta de lengua castellana del siglo XIX; pues aunque empieza a publicar versos el año 1907, como poeta tardío —no escribió hasta 1900 aproximadamente— aunque muriera el treinta y seis. En todo caso, era un hombre incurablemente decimonónico, rezagado, y más porque fue cuatro años más joven que Maragall, y como duró más tiempo, quedó más rezagado aún. Él se resistió siempre a ser novecentista; se mantuvo siempre en sus trece de ser un hombre formado en el romanticismo: sus poetas fueron Leopardi, Carducci, Coleridge. Él aprendió su estilo antes de que llegara Rubén Darío; su maestro más moderno era Bécquer, aunque luego a su pesar se contagió un poco del modernismo, pero sólo desde el año diez o el año once.

Estos dos grandes hombres se hacen grandes amigos, se escriben mucho, y se quieren mucho, pero además tienen en común, no solamente el ser los

últimos románticos y tener un estilo poético y literario bastante parecido, con algunas fuentes análogas; es verdad que Maragall no había leído a Carducci y a los ingleses, pero tiene una extraña afinidad con esos grandes románticos europeos, y no tanto con los franceses. Unamuno y Maragall coinciden en que precisamente su romanticismo no es el francés, sino, en alguna medida, el alemán. Ya saben cómo Maragall leyó a Goethe y tradujo incluso el *Enrique de Ofterdingen* de Novalis. Unamuno quizá no leyó tanto el romanticismo alemán, pero sí a Goethe y también a autores posteriores de teología.

Hay en ellos una gran semejanza estilística, pero también hay una gran unidad en sus temas, sobre todo en el gran tema del hombre como ser mortal.

{Segueixen quatre paràgrafs sobre l'obsessió d'Unamuno pel seu jo i per la seva immortalitat. I continua:}

Maragall también tiene este anhelo [per la immortalitat del propi cos, no només de l'ànima], pero se lo plantea de manera mucho más suave: lo propiamente carnal quizá no tiene en él un matiz tan angustioso, pero pensemos en dos textos: ante todo, el «Ecolium» de *El comte Arnau*, cuando Adalaisa se duele de no ser de este mundo y el poeta le presenta entonces con verdadero rodeo^a su felicidad, le habla de su mujer, de sus hijos, de sus numerosísimos hijos, y de lo bueno que es esto de vivir; y Adalaisa sufre porque también lo que quiere es esto, lo que quiere es tocar, y tiene envidia de una mujer que pare, envidia del grito de la parturienta, envidia de lo que es comer, respirar, ver las cosas de este mundo. Ese es el mismo tema que aparece en el «Cant espiritual»; por cierto, un poema escrito en diálogo con Unamuno.

{El paràgraf que segueix parla de l'«Elegía a la muerte de un perro» unamuniana (que ja hem trobat abans a l'article «Més sobre el “Cant espiritual”»).^b I continua:}

Cuando Maragall escribe el «Cant espiritual», inmediatamente envía una copia a Unamuno, antes de publicarla, y Unamuno se emociona profundamente.

a. Sic; «regodeo»?

b. A la p. 72.

Luego, cuando aparece el libro *Seqüències*, recibe un artículo que ha escrito el señor Román Jori, un periodista de Barcelona, y en lugar de escribir a Maragall, lo que hace es escribir a Román Jori una carta que él comprende que se va a publicar y que es una manera delicada de ponerse junto a Maragall, pero no con un artículo, que ya sería excesivo. Allí comenta y elogia el «Cant espiritual» de Maragall, a quien ya venía elogiando mucho. Por ejemplo, por orden cronológico, en el primer libro de versos de Unamuno hay un poema dedicado «a Juan Maragall, nobilísimo poeta», que es «La catedral de Barcelona». Hay una carta en la que Maragall le cuenta cómo ha recibido este poema y se ha ido corriendo a la catedral, a escondidas, porque no quería explicar a nadie que lo que quería hacer en ese momento era ir a sentarse en la catedral para estar allí un rato con el poema en la mano; luego le cuenta a Unamuno cómo había estado allí, y cómo había un bautizo y le pareció que era lo mejor que podía ocurrir. (El «Cant espiritual» es del año diez; Maragall muere en otoño del año once.)

Unamuno, como decía, publica su respuesta al «Cant espiritual» en forma de carta a una tercera persona porque está en vísperas de publicar su segundo libro de versos, *Rosario de sonetos líricos*, y si escribiera en forma de artículo parecería excesivamente una publicidad a su inminente libro. Pero leamos algún trozo:

«Acabo de leer, mi buen amigo, el artículo que dedica al nuevo libro de nuestro Maragall, *Seqüències*, y le agradezco en el alma el grandísimo honor que me hace de asociar mi nombre al del gran poeta ibérico; ibérico, sí. [...]

»Conocía hace meses este estupendo “Canto espiritual”, del que Vd. se muestra, y con razón, tan enorgullecido por haber sido escrito en la lengua en que Vd. piensa y siente. Tal vez esa misma lengua es la que lo ha cantado por el ministerio del poeta. Cada lengua implica una cierta visión y un cierto sentimiento de la vida. (Aquí Unamuno sigue siendo un lingüista romántico como los alemanes.) Y conocía ese canto porque el poeta tuvo la fineza de enviármelo a raíz de haberlo recogido. No me atrevo a decir si sería porque yo, merced a una cierta oposición en la unidad fundamental, se lo provoqué. Usted, por su parte, ve puntos de contacto entre el poeta y yo.»

La «unidad fundamental» era la obsesión por la inmortalidad; la «cierta oposición» está, indudablemente, entre el tono angustiado, exigente, de Unamuno y el tono mucho más suave, humilde y paciente de Maragall.

{Segueixen dos paràgrafs i mig dedicats al desencontre Unamuno-Catalunya, així com a l'angoixa present en molts dels seus poemes:}

«La lucha es terrible y (se cita a sí mismo) “hay que ganar la vida que no fina / con razón, sin razón, / o con razón y contra ella”, como termino uno de mis sonetos que voy a publicar en breve. “Si el món és tan formós [es curioso, porque no lo cita bien; lo cita saltándose la palabra Senyor], si es mira / amb la pau vostra a dintre de l'ull nostre / què més ens podeu dâ en una altra vida?” Sí, sí, esto lo he sentido también. ¿Otra vida? No, ésta, ésta. (Ahora copia Unamuno un soneto suyo que en el libro se titula: “Mi cielo”).»

{I copia el sonet que ja hem trobat citat a l'article «Más sobre el “Cant espiritual”». I continua:}

Esto puede parecer heterodoxo, pero creo que no: Unamuno era muy heterodoxo, pero en este momento, no, de modo que Maragall (como ha estudiado Valentí y yo le contesté, porque me parece que se pasó un poquito estudiando el «Cant espiritual») tiene una serie de vacilaciones en el manuscrito que revelan quizá un cierto miedo a parecer heterodoxo. Pero lo que quería Maragall era conservar en la otra vida este mundo, todo lo que hay de bello en este mundo, y es curioso que él tuviera miedo que eso fuera heterodoxo y que pudiera parecer demasiado materialista, cuando en realidad esto es, no solamente lo que dice el Credo, sino lo que escribe San Pablo en la *Epístola de los Romanos*, cuando dice que la creación entera está sujeta, está caída, pero espera su gloria a través de la gloria de los hijos de Dios; el mundo entero está esperando una transfiguración. Esto lo dice San Pablo, pero lo que pasa es que Maragall no lo había leído, y el obispo Torras y Bages sospecho que tampoco, o no se acordaba: como decía Eugenio d'Ors en uno de aquellos chistes suyos, «el dogma de la resurrección de la carne tiene muy mala prensa». Tan mala prensa, que Maragall casi no se atrevió a escribir el poema, porque iba a parecer poco ortodoxo.

A Unamuno no le importaba nada eso de la ortodoxia, y entonces lo dice de una manera mucho más tajante y taxativa: lo que él quiere como bienaventuranza en la otra vida no es el mundo de los espíritus, ni la otra vida, sino una suerte de repaso de la vida, revivir lo vivido, y por eso dice: «Porque, Señor, no tienes otro cielo / que de mi dicha llene la medida».

c. A la p. 72.

Casi pone condiciones para la inmortalidad: no quiere un cielo de nubes, sino revivir como un eterno regreso hacia la niñez, volviendo inacabablemente a recorrer otra vez la propia vida.

Está claro que si el «Cant espiritual» nacía, no de una polémica, pero sí de una discrepancia en la unidad entre Maragall y Unamuno, este soneto es la respuesta de Unamuno al «Cant espiritual» de Maragall.

Unamuno tiene, en su última colección de versos, otro poema a otro perro, que viene a ser como una nueva versión del primer poema al perro muerto: ahora aludo al *Cancionero* póstumo, que consiste en más de mil quinientas poesías (llevaba un cuadernito en el bolsillo donde iba anotando lo que se le ocurría).

Este tema de la resurrección lo trata Unamuno en todos los tonos, incluido el humorístico; por ejemplo, no sé si se dice en Cataluña, pero hay un dicho popular: mi madre, que era andaluza, cuando me veía distraído, me preguntaba: «¿En qué estás pensando? ¿En la inmortalidad del alma del cangrejo?». Comprobé que esto era proverbial al ver que Unamuno lo dice en un pequeño epigrama:

El más profundo problema,
el de la inmortalidad
del cangrejo, que tiene un alma,
una almita de verdad. Que si el cangrejo se muere
todo, en su totalidad,
con él nos morimos todos
por toda la eternidad.

Pero volvamos a la carta de Unamuno a Román Jori; luego cita un soneto sobre el mismo tema de Maragall cuando, en el «Cant», habla de su corazón que late, de que quiere conservarlo en la eternidad. Sí, el corazón es temporal, late en el tiempo, y en una eternidad en que si no hubiera tiempo no habría latidos (ni tampoco habría lengua, pero en esto no piensa Maragall cuando anhela que continúe latiendo su corazón). Unamuno, en su cita, también recoge esto en su soneto sobre la descripción de un paisaje donde parece que todo está quieto y eternizado y, sin embargo: «Mas ¡ay! que siempre eternidad nos marra / pues pregonera del girar del torno / del tiempo canta instantes la cigarra».

Precisamente, la repetición monótona de la cigarra nos marca mejor el tiempo, como el latido del corazón o como el tic-tac del reloj. No tenemos eternidad, lo que tenemos es el fluir del tiempo, pero eso es precisamente lo que Unamuno querría conservar. Continúa la carta e incluso copia un sone-

to no terminado todavía, a falta de unos versos por en medio, pero que dice en el último verso:

Sólo haciéndose tierra se perdura.

A continuación dice: «Yo también repito lo del poeta, “Sia’m la mort una major naixença!”». Pero una tristeza enorme se va extendiendo sobre mi alma. Mis cuarenta y seis años —ya ve usted, nada— empiezan a pesarme». Y copia parte de un soneto sobre la vejez. Esto está escrito el veintiuno de febrero de mil novecientos once: no sospechaba él que pocos meses después le faltaría Maragall, cuando dice a Jori:

«Pero en fin, amigo, tengo que suspender este desahogo como tengo que suspender todos mis desahogos; no quiero, además, que los maliciosos digan que aprovecho la ocasión de honrar una vez más a Maragall, para hablar de mí mismo, y aun para anunciar mis próximos sonetos. ¡Y ahora, con esa nube de pedantes...! Sí, ese canto espiritual es, como dice usted muy bien, orgullo de la lengua catalana, pero es orgullo también del alma ibérica, que no quiere morir ni absorberse en Dios sino eternizar esta vida mortal y terrestre. Se lo repito, Maragall vivirá como gran poeta ibérico, español, porque ha llegado a las raíces comunes de los pueblos, todos ibéricos, y ha llegado a ellos en su lengua, naturalmente.»

Eso es lo que él dice que sería ibérico: él no querer disolverse en Dios, sino «eternizar la vida mortal y terrestre en Dios». De ahí nacerá «El Cristo de Velázquez», el gran poema en torno al Cristo, que concibió al principio como la expresión poética de la fe del pueblo español. (Es muy dudoso que fuera la fe del pueblo español, pero lo cierto es que él quería verlo así.) En todo caso, así escribió este poema que, además, es emocionante recordar que lo fue escribiendo durante varios años y de vez en cuando lo leía a sus amigos, y una de las primeras lecturas que dio de un trozo de este poema fue en el monasterio de Poblet, entonces completamente en ruinas.

En el prólogo del volumen diecisiete de las obras completas de Joan Maragall, en el año treinta y cuatro, Unamuno recuerda otra vez con admiración a su amigo:

«Releyendo estos artículos suyos, sobre todo los de 1898, el año de esa gran revelación [confieso que no entiendo esta palabra; ¿por qué es revelación? ¿Quiere decir que fue el año en que España encontró una triste re-

velación? ¿O, una cosa muy diferente, que fue el año en que Maragall y él se conocieron?] me he acordado de aquello de su “Cant espiritual”, del que guardo una primera copia que hizo antes de hacerlo imprimir y que me envió no bien lo había compuesto, en donde dice, en su glorioso y puro catalán, que si el mundo es tan hermoso, qué más nos puede dar el Señor en la otra vida, y donde canta su temor a la muerte, y donde dice que querría detener tantos momentos de cada día y hacerlos eternos dentro de su corazón, y luego: “¡Tanto da! [empieza ya a traducir] ese mundo, sea como fuere, tan diverso, tan extenso, tan temporal, esta tierra con todo lo que en ella se cría, es mi patria, Señor, ¿y no podría ser también una patria celestial?” ¿Que por qué acabo de poner en prosa castellana lo que él, Maragall, canta en verso catalán? Para sugerir que todo cuanto él nos dejó en sus artículos, en prosa castellana, no es sino la otra cara de cuanto en sus poemas catalanes nos dejó, y si no leer el final de su artículo [y pone ahora unos ejemplos].»

He aquí un caso de colaboración auténtica, de diálogo fecundo entre las dos máximas figuras de aquellos dos estamentos literarios españoles, catalán y castellano: Unamuno, la figura reconocida por todos como la más descolante del 98, y Maragall, también reconocido como la gran figura descolante en el ambiente modernista catalán. (Unamuno insistirá, en este mismo artículo del año treinta y cuatro, en que en eso que llaman por ahí la generación del noventa y ocho, en todo caso, también entraría Maragall.)

VII. POESÍA EN BARCELONA: UN ASPECTO³

[...] el ideal de la burguesía ha hallado aquí [vol dir: a Boscà] expresión, y no como ideal, sino como descripción de algo real, en contra de la misma mentalidad estética de la burguesía renacentista, que se orientaba siempre hacia algo más elevado y noble. Lo cotidiano, lo sencillo, lo «llano», sólo podían ser expresados, según el *decorum*, en tono chocarrero, o con pretextos po-

³. Discurs de recepció a la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, llegit el 20 de gener de 1983 i publicat en forma d'opuscle, en el qual també figura la resposta protocolària de Joan Perucho. Valverde hi parla de quatre poetes: Boscán, Maragall, Carner i Gil de Biedma. N'extrec només la secció que parla directament o indirectament de Maragall; els passatges eliminats perquè parlen dels altres poetes o perquè repeteixen idees que ja hem vist en els textos anteriors estan representats per claudàtors.

lémicos, contra la ambición y el afán de oro y poder. Hay aquí, pues, una sorprendente paradoja literaria que no se volverá a dar en mucho tiempo. No es aventurado afirmar que sólo con una tradición de sólida moral burguesa, de buen barcelonés, podía un poeta haberse atrevido a romper, por una vez, las convenciones de su cultura, para dar unos trechos de verso sin pretensiones de elevación, que sólo nuestra época podía valorar, también por lo que tienen de documento vivo, además de por su valor de excepción iluminadora.

Damos ahora un salto de tres siglos y medio, hasta el momento en que se inicia en Cataluña una recuperación económica encabezada por una burguesía industrial que, si resulta modesta comparada con la de los países de vanguardia, contrasta con la del resto de España, afectada de lleno por el proceso que encuentra su final en el desastre de 1898. Es también, no por azar, claro está, el momento de la *Renaixença* de la lengua catalana, ante todo a efectos poéticos, más adelante extendida a otras áreas de la literatura y la cultura. En el tránsito entre siglos, si queremos volver a preguntar por el tema que hallábamos en Boscán, el de la posible expresión, con legitimidad lírica, de algunos valores éticos de la burguesía, apelaremos, naturalmente, al mayor poeta de la época, a Joan Maragall. Y encontraremos algo en ese sentido, pero de un modo no muy parecido al de Boscán: todo poeta es inconformista, y Boscán lo era respecto a los cánones de la literatura renacentista, con su idealización enmascaradora: Maragall, en cambio, no tiene una batalla estética que dar, por muy honda que sea su captación de las últimas posibilidades de la lírica romántica en la tradición europea, y, sin plantearse problemas formales, hace de su poesía una expresión de la vida moral —un poco, aunque él no lo supiera, a la manera de Wordsworth—. Pero aquí es donde establece dos formas suyas de inconformismo, a la vez insertas en la ética burguesa y en honda crítica de ésta. De una de esas dos formas no deberíamos preocuparnos aquí, ya que nuestro discurso quiere atenerse a lo poético, a lo escrito en verso: aludimos a su discrepancia con los críticos dominantes en lo social y político, que llegó a hacer crisis, como es sabido, en la *Semana Trágica* de 1909, con expresión en aquellos tres famosos artículos «Ah, Barcelona!», «L'església cremada» y «La ciutat del perdó», el último de los cuales le fue rechazado por el periódico al que lo envió. La petición de indulto para los presuntos responsables de los sucesos —con la inolvidable imagen del hombre fusilado en Montjuïc— era excesiva para la mentalidad dominante, y no pudo aparecer impresa. (Digamos de pasada que, mientras tanto, el gran amigo de Maragall, Unamuno, así como Azorín, no mostraron tantos escrúpulos de conciencia en cuanto a la más que dudosa condenación de Ferrer.) No es ése, sin embargo, nuestro actual territorio:

en la obra maragalliana en verso es donde encontramos la otra forma de ambivalente expresión de algunos de los valores éticos burgueses, a la vez en aceptación y en superación crítica. Estoy pensando sobre todo en el «Escolium» de *El comte Arnau*: ya recuerdan qué sorprendente es aquel diálogo del poeta con su propia criatura Adalaisa, en una escenografía inicialmente algo dantesca:

Digues, Arnau:
qui és aquest que per la trista via
nos va menant com ombres sens virtut?
Prou serà algun poeta que somnia
el somni de l'eterna inquietud.

Sin embargo, Adalaisa se equivoca sobre su poeta, porque éste, después de reprocharle que se queje de vivir la vida «veritable de l'esprít», la hace confesar su nostalgia de la vida en carne y hueso:

Jo vui la vida primera,
veure, oir, gustar, tocar:
jo no en sé d'altra manera
ni cap altra en vui provar.

Y luego, a su vez, se declarará bien avenido con la realidad concreta en vez de vivir lanzado a lo ideal, como, según la mentalidad romántica, en cuanto que ésta era común a la burguesía y a los estetas, se suponía que había de vivir un poeta digno de tal nombre:

Doncs tu bé te n'acontentes
de la vida que ara tens.

El poeta —y aquí sí hay paralelo con Boscán, aunque ciertamente que a mayor altura lírica— se reconoce contento con este mundo por virtud de su felicidad matrimonial, y también por su estilo social:

Si jo puc veure al bell través del món
lo que per tu és un pur goig o turment,
sí que de la meva vida estic content,
perquè dins d'ella dues vides són.
Mes si aquest ésser fos descompartit
i mos sentits restessin corporals,
jo més m'estimaria abandona'ls,
per a ésser, com tu, sols un esprít.

No ara, que tot canta en mes entranyes
i que tinc muller pròpia i que tinc fills,
i que en el cim de les pairals muntanyes
hi ha un crit de renaixença entre perills.

Y ya recuerdan cómo luego el poeta se demora, hablando a la envidiosa Adalaisa de su felicidad marital, sin miedo a la anécdota incluso:

[...] perquè Déu beneïa ses entranyes
moltes voltes, i alguna doblement.

El poeta, pues, proclama su alabanza de lo real, de lo concreto, del buen amor conyugal, y así, aparentemente, cabría pensar que ensalza los valores aceptados por la burguesía. Sin embargo, al hacerlo, está yendo contra la idea burguesa del poeta como ser de evasión y de idealización. Un poeta de la realidad es siempre peligroso, y puede acabar dando en subversivo, tanto más cuanto mejor padre de familia sea. Esto tiene también en Maragall una versión religiosa —seguro que ya están ustedes pensando en ello— en el «Cant espiritual», en que el poeta pide a Dios la inmortalidad y la glorificación del mundo como marco y parte de su propia segunda y mejor vida. Y lo hace con cierto aire de temer estar incurriendo en heterodoxia, seguramente sin caer en la cuenta de que su sentir es lo mismo que expresa San Pablo en Romanos 8,18ss, sobre todo desde 21. También la creación misma será liberada de «la esclavitud de la corrupción, hacia la libertad de los hijos de Dios; pues sabemos que toda la creación gime y tiene dolores de parto hasta entonces».

Heterodoxo sí que lo era, pero no respecto al cristianismo, sino respecto a la versión idealista y platónica del cristianismo dominante en nuestra cultura y concretamente en la mentalidad de la burguesía. Eugenio d'Ors diría luego con su socarronería habitual: «El dogma de la resurrección de la carne tiene muy mala prensa».

Un breve paso más, ya no un salto de siglos, y estaremos en la siguiente generación, la noucentista, con un cambio de ideales literarios que en su momento pudo parecer radical, de contraposición entre «intelecto» y «corazón», según dijo Maragall en su prólogo, no publicado, a un volumen del *Glossari* de Xènius.^b En Xènius, quizá, pudo haber cierta rotundidad, más de-

b. Apareix al volum XX de les *Obres completes* «dels fills», p. 118-123.

portiva que agresiva, al marcar las diferencias con el espíritu modernista sobre el que descuella Maragall. Pero la diferencia es más sutil si observamos al gran poeta de esa nueva estética, a Josep Carner.

Por lo que toca a nuestro tema, la diferencia no sólo es sutil, sino que resulta paradójica: la nueva estética debía ser menos burguesa, más intelectualista, más próxima a lo que pronto sería «poesía pura» e incluso vanguardismo, y sin embargo, Carner es el poeta que mejor partido poético ha sabido sacar precisamente del vivir mesocrático, en Barcelona y en los pueblos también: sobre todo en esa atmósfera de torre de veraneo, en una montaña muy a mano o en una costa estival donde todavía eran raros los bañistas —¿qué hubiera sido de la Ben Plantada orsiana en una playa de hoy: qué difícilmente habría valido como cariátide de un ideal clásico entre la densidad del turismo foráneo y propio!— [...].

APUNT FINAL

Quan, l'any 2001, l'amic Jordi Bachs em demanà un pròleg per al seu quadern *Sobre el «Cant espiritual» de Joan Maragall*,¹⁰⁶ jo no havia llegit cap dels textos valverdians recollits avui aquí; n'ignorava fins i tot l'existència. Ara, en llegir-los, quina sorpresa comprovar que algunes de les coses que jo deia en aquell pròleg coincideixen amb el que Valverde havia escrit! ¿No és una bona notícia constatar com les intuïcions, els pressupòsits, els punts de vista, la manera de fer d'un mestre rebrosten al cap dels anys en un dels seus alumnes sense que aquest en tingui consciència? Jo comentava, per exemple, els versos «Aquell que a cap moment li digué “—Atura't” / sinó al mateix que li dugué la mort, / jo no l'entenc, Senyor» dient: «Penso que el millor que pot fer el lector és allò que ja deuen haver fet la majoria dels lectors abans que ell: entendre-ho [...] com si parlés d'un humà qualsevol que no sap estimar la vida fins al moment que tem perdre-la.» Era la mateixa conclusió a què havia arribat Valverde respecte al suggeriment d'Eduard Valentí (per altra banda, obvi) que amb «Aquell» Maragall es referia al Faust goethià. Valverde recomanava llegir aquest fet com un simple «*equivalente poético de una nota bibliográfica a pie de página*», perquè «*la referencia result[ia], dentro del poema, una incrustación casi contraproducente.*» (p. 70)¹⁰⁷ Fixem-nos com en la seva traducció (que podeu trobar al *Quadern* mencionat) canvia els temps dels verbs del passat al present:

*Aquel que solamente grite «Párate»
al instante que venga a darle muerte*

¿Ho fa per reforçar el seu punt de vista, per contrarestar la lectura de Valentí, tot fent-nos oblidar del Faust? Però el comentari de Valentí és de 1961 i el manuscrit valverdià de la primera versió d'aquesta traducció, on ja ho deia així, en present de subjuntiu, és de 1945.

Una coincidència semblant es donava entorn de la discutida suposada heterodòxia del poema. Escrivia jo: «Amb qui topà Maragall va ser amb la jerarquia i la ideologia tan carques del seu temps i no pas amb la fe cristiana, que tracta precisament dels misteris derivats de l'encarnació.» El lector ha pogut constatar com Valverde insisteix diverses vegades en aquesta mateixa

106. Jordi BACHS, *Sobre el «Cant espiritual» de Joan Maragall*, Barcelona, Claret / Fundació Joan Maragall, 2001 (Quaderns Joan Maragall, 56).

107. Els números de pàgina entre parèntesis indiquen les pàgines d'aquest mateix *Quadern* on apareixen els mots citats.

idea, afegint-hi el tema (per mi una mica més difícil d'encaixar, tant en el «Cant» com en l'«Escòlium») de la resurrecció.

M'he permès la immodèstia de citar-me a mi mateix només com una manifestació de divertida sorpresa; ha estat com retrobar-me, per uns moments, conversant de nou amb José María sobre un tema del qual, per altra banda, no recordo que parléssim mai directament.

Amb l'esperança que pugui ser d'alguna utilitat al lector, ara em proposo fer una mena de síntesi dels conceptes bàsics que han anat apareixent al llarg dels deu textos precedents. Són tants els suggeriments i comentaris que contenen i hi apareixen tan espontàniament lligats els uns amb els altres, que he cregut oportú desllindar-los, encara que sigui d'una manera un xic artificial, i resumir-los breument en els següents apartats:

a) *Superació del romanticisme*. Valverde va veure des d'un principi, tant en Maragall com en Unamuno, alguna cosa més que els dos «últims romàntics». És cert que l'estètica maragalliana era «*todavía romántica, sentimental y un tanto vaga*»,¹⁰⁸ però en la pràctica, diu Valverde, el nostre poeta supera «*desde su mismo centro*» (p. 61) els pressupòsits romàntics. Ja en el primer dels articles recollits aquí, Valverde traça la frontera de la poesia castellana del segle XIX (feta d'oradòria i de càrrega ideològica, de sentimentalisme, de manca de concreció i control per part de la intel·ligència i, sobretot, aspirant a una sinceritat i una espontaneïtat a ultrança) per tal de remarcar el contrast amb la novetat representada per Maragall. Aquest, diu, «*aparentemente sigue este modo de ver*» (p. 61), però tot advertint que la sinceritat pot tenir diversos graus i que és, per tant, una cosa relativa (p. 61 i 66). Una sinceritat absoluta, explica Valverde, que no acceptés ni els mots ni les formes comunes i convencionals pel fet que no han brollat de la intimitat del subjecte, només podria desembocar en el silenci.

Com hem vist, el poema que Valverde cita repetidament per exemplificar aquest salt des del subjectivisme romàntic a una actitud oberta a la realitat objectiva és l'«Escòlium» d'*El comte Arnau*. A més de l'individualisme exaltat del comte, l'espiritualisme inicial del Poeta és vençut i convençut en el diàleg amb Adelaisa: «No hi ha res com veure el sol.»

Valverde equipara aquest canvi de direcció (que aconduirà, en el «Cant espiritual», a la preferència per la vida terrenal i concreta per damunt de les su-

108. José M. VALVERDE, «Prólogo» a Eugeni D'ORS, *Tres horas en el Museo del Prado*, Madrid, Tecnos, 1989, p. xv.

blimacions etèries de l'esperit) a un de similar esdevingut en el panorama artístic europeu, representat per poetes com G.M. Hopkins, T.S. Eliot, R.M. Rilke o pel pintor P. Cézanne, per exemple.

b) *Equilibri*. Ara bé, Maragall no arribarà, ni de bon tros, en aquest camí d'obertura a la realitat compartida, a la revolució de formes i de continguts duta a terme pels artistes del moviment modern europeu. Per començar, no es proposa cap canvi radical de les formes tradicionals heretades; aspira, això sí, a adaptar-les a la seva nova «*expresión de la vida moral*» (p. 82). Evitant els extrems, l'instint de Maragall, diu Valverde, «*apunta hacia algo que tiene que ser la meta de la cultura*», l'equilibri entre espiritualisme i materialisme,¹⁰⁹ entre idealisme i objectivitat, entre subjectivisme i col·lectivisme, en un intent molt semblant a l'equilibri buscat per Valverde mateix, com hem explicat en el pròleg, en la tensió entre formalisme i funcionalisme. (I similar també, recordem-ho, a la posició mitjancera del llenguatge entre la seva autonomia com a sistema de signes i l'obertura a una creativitat i intercomunicació il·limitades.)

c) *Paraula, poesia, persona*. Segons Valverde, Maragall se situa, doncs, en el punt just «*del hombre tal como es, no solitario, pero personal*» (p. 67). Ni solitari —afegim— ni tampoc com un simple representant del seu moment històric, o com un número més dins la col·lectivitat. Maragall no es deixa emportar ni cap a l'extrem que l'aconduiria al silenci («*se detuvo a la mitad [...] del camino místico*» [p. 59]) ni tampoc cap a l'extrem d'una raó expressada amb mots abstractes i desvitalitzats («*riñe cuerpo a cuerpo con el filósofo en germen y le vence*» [p. 59]). Eugenio Trías farà la mateixa observació: Maragall té la «*guerra declarada a l'esperit d'abstracció que impregna totes les coses*».¹¹⁰ I afegeix Valverde: «*El poeta bendice su propia limitación; goza las cosas tal como existen, no sus conceptos [...], siempre reconoce que a él no le mueven ni la Belleza ni el Amor en abstracto, sino las cosas bellas y la mujer amada. La filosofía, pues, estaba vencida*» (p. 59-60). Ell mateix sembla haver après d'aquesta idea per escriure un dels seus versos: «*vienes primero tít. y después tu belleza*».¹¹¹

Per altra banda, Maragall tampoc no cau en l'objectivitat total del formalisme o del classicisme, quan aquests veuen en l'obra d'art —en el poe-

109. Jordi Bachs cita oportunament Pascal: «*L'home n'est ni ange ni bête*». Cf. Jordi BACHS, *Sobre el «Cant espiritual» de Joan Maragall*, op. cit., p. 37.

110. Eugenio TRÍAS, *El pensamiento de Joan Maragall*, Barcelona, Edicions 62, 1982, p. 11 (Biografies de catalans).

111. José M. VALVERDE, «Primer poema de amor», dins *Obras completas*, vol. I, op. cit., p. 177.

ma— una unitat inviolable, separada del poeta i de la realitat. L'«Escòlium», ja citat, és el millor exemple d'una irrupció sorprenent de la vida personal dins el món de la ficció; i viceversa: el seu art servirà al poeta per a la resolució dels seus conflictes personals. La poesia va, com en aquest cas —i hauria d'anar sempre segons creu Valverde—, estretament lligada a l'experiència viscuda; aquest és «*su eterno modo de ser*» (p. 54).

D'aquí que els adjectius «*desconcertante*» i «*ambivalente*» que aplica a Maragall («*el poderoso hechizo de Maragall es desconcertante y nos sugiere por su misma ambivalencia*» [p. 65]) són, òbviament, adjectius d'admiració, i volen dir que la seva poesia expressa la complexitat i l'ambigüïtat de la vida real. Perquè la poesia, i la del nostre poeta molt en concret, «*se dirige a nuestro ser entero*» (p. 37). «*Nadie tan afincado en la propia humanidad como los poetas*» (p. 59).

d) *Ambivalències*. Ja Carles Riba havia definit Maragall en aquesta situació intermèdia: «La seva extraordinària originalitat consisteix a estar en el pont, a saber fondre l'antic sentimentalisme dels renaixents amb el realisme que s'iniciava; a saber ésser alhora místic i orientador, cantor visionari i definidor moral.»¹¹² El seu allunyament d'un art idealitzant fa que la seva actitud funcioni, segons Valverde, «*a la vez en aceptación y en superación crítica*» (p. 83). I això succeeix en diversos camps: en el camp dels pressupòsits burgesos (p. 82-83), especialment pel que fa a l'amor i el matrimoni (amb la suposada superioritat de la dona a l'hora d'escollir, «*la gran mentira de la poesía amorosa europea*»);¹¹³ també en la seva «*íntima fidelidad al cristianismo*», que «*pudo escandalizar*» (p. 71) quan Maragall qüestiona una religió excessivament marcada pel platonisme (p. 84), amb les consegüents discussions sobre la seva ortodòxia. O bé en el camp del llenguatge, on Valverde creu que el concepte de paraula viva «*suele malentenderse*» (p. 61). Maragall l'explicava com la paraula incontaminada, i posava com a exemples les expressions d'un pastor solitari, d'uns «homes de mar silenciosos» o d'una nena petita del Pirineu occità (prop de Cauterets?) que, assenyalant el cel nocturn, exclamava: «Lis esteles.»¹¹⁴ Per a Valverde, en canvi, les paraules, per definició, no poden ser mai solitàries ni pures; només poden existir dins el teler comunitari del llenguatge normal i corrent. La paraula viva és el llenguatge viu que aconsegueix tocar la veritat amb mots que van més enllà dels estereotips habituals i gastats. A

112. CARLES RIBA, Pròleg a *Juan Maragall. Antología poética*, Barcelona, Selecta, 1954, p. 34.

113. JOSÉ M. VALVERDE, *La literatura ¿qué era y qué es?*, dins *Obras completas*, vol. III, op. cit., p. 430.

114. JOAN MARAGALL, «Elogi de la paraula», dins *Obras completas*, vol. XIX, Barcelona, edició dels fills, 1935, p. 25.

l'estudi introductori d'aquest quadern hem vist com i per què qualificava com a clàssic contemporani, com a art viu, l'art de Louis Armstrong. La Pilar m'explica com, quan eren encara acabats de casar, al piset del Trastèvere, ell posava una i altra vegada el disc de Neruda llegint *Las alturas del Machu-Pichu*; anys més tard escriuria que Neruda és l'únic poeta actual en llengua castellana que tracta aquesta amb «*completa virginidad*» (p. 52), com si els clixés literaris no haguessin existit mai: una llengua parlada que sobrevola els encaixonaments retòrics rutinaris amb efectes sorprenents, perquè «*la virginidad de recursos aumenta el teclado de los poetas*» (p. 59). Crec que aquesta era la seva manera d'entendre la «paraula viva» de Maragall.

e) *Formes*. De manera semblant cal veure l'ús maragallà de les formes poètiques tradicionals: les formes —diu Valverde, en contra de l'impuls romàntic, que creia que podia menystenir-les— són límits «*que aunque signifiquen renuncia, son a la vez luminosos y cálidos*» i permeten «*el sentido de la esperanza en la inmortalidad*» (p. 60); són l'esperança de noves formulacions vertaderes. Sense límits no serien possibles, no hi hauria poesia («*hay que pasar por el aro de la forma*») ni llenguatge, ni tampoc vida pròpiament humana («*Sin formas no seríamos nada. El hombre es hombre porque es limitado; pero tenemos la ilusión de que nuestro espíritu es maravilloso, sublime, y que luego, para comunicarse, se digna usar palabras. Pues no...*»).¹¹⁵ També Eugenio Trías insisteix en aquest punt: sols podem «*arribar a l'ànima a través de la forma*».¹¹⁶

Ara bé, Valverde afirma que «*la enorme dificultad literaria de nuestra época radica en que hemos de tomar con ironía las formas heredadas y las variaciones que sobre ellas podemos hacer, pero no podemos prescindir de tales formas*».¹¹⁷ Maragall mateix havia definit el seu quefer en aquest tema amb termes similars: cal, deia, seguir «*el vaivén de la inspiración dentro del metro en que se nos presentan [les paraules]*»; «*así es justamente cómo los moldes se van renovando*» (citació de Valverde, p. 52).

f) *Estil*. L'obertura a una major objectivitat comporta igualment, segons Valverde, un estil més senzill i eficaç. Això contrasta amb la «*hinchazón*» de l'estil literari (i no-literari) castellà, inclosa la prosa, fenomen que ell considerava el gran drama de la història espanyola (perquè qui no escriu bé és que no pensa bé), en contrast amb la simplicitat, eficàcia i elegància assolides

115. «Seminari sobre cultura», donat per José M. Valverde el desembre de 1989 als Serveis de Cultura Popular. Mecanoscrit al Fons José M. Valverde.

116. Eugenio TRÍAS, *El pensament de Joan Maragall*, op. cit., p. 23.

117. José M. VALVERDE, «El descrédito de la forma», dins *El arte del artículo*, op. cit., p. 141.

des del final del segle XVII per la llengua anglesa, o amb l'ordre i transparència de la francesa. Un bon exemple d'aquest nou estil sobri i eficaç és «La vaca cega», en el qual el poeta escriu «*sin interponer la menor reflexión o idea propia*» (p. 59), en versos «*puramente descriptivos, y por eso mismo trágicos sin paliativos*» (p. 46). Valverde ens recorda l'admiració d'Azorín per aquesta senzillesa maragalliana, l'Azorín que, pel mateix motiu, havia renunciat des dels setze anys a emprar metàfores si no era amb intenció irònica contra l'oratória que escarnia.

g) *Llenguatge*. És curiós observar com, en els primers articles d'aquest recull, l'interès de Valverde estava centrat sobrerot en l'eficàcia poètica dels versos de Maragall, als quals dedica una atenció típica del *close reading* dels New Critics nord-americans, aquella mateixa «*descomposición relojera*» que ens recomanava a classe: «*los acelerandi y ritardandi*» (p. 48), «*la repetición de "vessaves", la enumeración y el final en agudo. Y sobre todo, un acabarse abí, en no seguir*» (p. 49), el «*mágico efecto de tragedia producido por la simple repetición*» (p. 50).

Quan escrivia això, mentre cursava el primer i segon cursos d'universitat, Valverde tenia encara les idees convencionals sobre el llenguatge que provenien del romanticisme herderià: «*cada lengua tiene el modo de ser de sus hombres*» (p. 52). Els mots catalans serien, segons això, especialment aptes per expressar certs estats d'ànim, o sensacions sensuais i tàctils..., per «*pintar palpando*» (p. 53). Són òbviament concepcions anteriors a la seva descoberta del llibre de W. von Humboldt sobre el llenguatge i la consegüent *consciència lingüística*.

Al cap dels anys trobem preocupacions i enfocaments diferents. Sense allunyar-se gens d'aquella aposta inicial per les «poques paraules vertaderes» de Machado (veritable contrasenya de la seva carrera poètica), Valverde s'adreçarà a qüestions més elementals i alhora més urgents: la necessitat de desemmascarar —gràcies a aquestes «poques paraules»— els llenguatges imperants, encobridors i justificadors de les pitjors penúries humanes. Em sembla veure en això un paral·lelisme misteriós amb els últims escrits de Maragall, que culminen en els articles sobre la Setmana Tràgica, i en aquell «*apretado juego de interrogaciones y de frases de anhelos*» (p. 44) («*¿a qué viene esa angustia?*» [p. 63]) del «Cant espiritual». I que, per part de Valverde, culmina, com ha escrit Jordi Llovet, en la seva «*solidaridad con los colectivos cubiertos de deshonra*»,¹¹⁸ començant per nosaltres mateixos: «*Nuestro cuerpo entero es una gran cicatriz*» (p. 64).

118. Jordi LLOVET, «Prólogo» a José M. VALVERDE *Obras completas*, vol. II, *op. cit.*, p. 10.

Ha estat un llarg procés de progressiu descobriment del nostre poeta enmig de l'ambivalència, del desconcert, del possible escàndol, a la recerca d'un equilibri no sempre fàcil de trobar i de mantenir, com no ho és l'equilibri de l'experiència humana. El poeta «*es el que lleva la angustia, el dolor y los años de todos los hombres en sus espaldas*» (p. 55). Que deu venir a equivaldre a aquests versos:

La poesia tot just ha començat
i és plena de virtuts inconegudes.

QUADERNS

ISBN 84-8297-812-8



9 788482 978123

fjm

**FUNDACIÓ
JOAN
MARAGALL**

CRISTIANISME I
CULTURA

Editorial Claret

