



“La llum que ve del nord”.

Joan Maragall

i la cultura alemanya

ENRIC BOU



(37)

1997



Q U A D E R N S
FUNDACIÓ JOAN MARAGALL



“La llum que ve del nord”.

Joan Maragall

i la cultura alemanya

ENRIC BOU



FUNDACIÓ JOAN MARAGALL
CRISTIANISME I CULTURA
C/ València, 244, 2n.
08007 BARCELONA

Editorial Claret

Enric Bou (Barcelona, 1954) és doctor en Filosofia i Lletres per la Univeritat Autònoma de Barcelona. Ha ensenyat Literatura a la Univer-
sité de Poitiers, l'Estudi General de Lleida i la Universitat de Barcelona.
Actualment ensenya al Wellesley College (EUA). Ha publicat llibres com
La poesia de Guerau de Liost (1985), *Poesia i sistema: La revolució sim-
bolista a Catalunya* (1989) i *Papers privats* (1993). Ha realitzat estudis
sobre Joan Maragall, Joan Salvat-Papasseit i Josep Carner.

Primera edició: setembre de 1997

Editorial Claret, S.A.U.
Roger de Llúria, 5 - 08010 Barcelona
Imprès a Edim
Badajoz, 145-147 - 08018 Barcelona
ISBN 84-8297-205-7
Dipòsit Legal: B. 30.674-1997

ÍNDIX

“La llum que ve del nord”. Joan Maragall i la cultura alemanya 5

ARTICLES 16

Goethe 16

Federico Nietzsche 19

Wagner fuera de Alemania 24

Novalis 27

Poesía de noviembre 30

PRÒLEGS 33

La Ifigènia de Goethe (pròleg a la traducció
d'*Ifigènia a Tàurida*) 33

Pròleg a la traducció d'*Enric d'Ofterdingen*, de Novalis 38

“LA LLUM QUE VE DEL NORD”.
JOAN MARAGALL I LA CULTURA ALEMANYA

En una carta molt coneguda, que Maragall escriví al seu amic Antoni Roura l'any 1893, expressà d'una manera definitiva la reacció que ell i molts dels seus connacionals sentien envers les activitats culturals i literàries, polítiques i filosòfiques, que descobrien nord enllà: “Et c'est toujours du Nord qui nous vient la lumière”¹. Per a un català del tombant de segle el “Nord” era una entelèquia que es debatia entre el somni i la realitat. París, Alemanya, Anglaterra, gairebé per aquest ordre exercien una atracció poderosa. Per a un nombre significatiu d'autors es quedava a un nivell merament instintiu. En d'altres, però, es materialitzava en uns viatges d'aprenentatge, ritus de pas que resultava en un Rubicó de força copredora i els situava en una esfera dels qui havien conegut el més enllà. Rusiñol i Miró, Carner, Gaziol, Dalí. Uns pocs hi anaren sense bitllet de retorn, la gran majoria en tornaren transformats. Situada en aquest context l'afirmació maragalliana ens serveix per emmarcar l'afinitat d'elecció —en projecte— envers les cultures més avançades d'altres països. I, més concretament, dirigeix l'atenció vers la literatura germànica, una atenció que Maragall professà tot al llarg de la seva vida. L'afinitat derivà en dues constants: la traducció d'obres clau d'aquella literatura, del romanticisme i de finals de segle XIX, i la incorporació d'aspectes del pensament d'alguns literats alemanys en la construcció de la pròpia teoria literària.

La fascinació per la cultura alemanya arrenca de ben aviat. Quan Maragall tenia poc més de vint anys escriví a Joaquim Freixas: “Los autores alemanes me han seducido por completo; el realismo de su fondo, la holgura de su estilo, sus excentricidades, plácenme sobremanera y se avienen más a mi carácter que las sutilidades, pulcritud y mesura de los clásicos”². Goethe és d'entre aquests autors el qui desperta una passió més

1. Joan MARAGALL, “Epistolari”, *Obres Completes*, vol. I: Obra catalana, Barcelona, Selecta, 1970, p. 1110.

2. “Epistolari”, *OC*, I, p. 971.

viva. Confessava en la mateixa carta que *Werther* era el llibre “que me ha llegado más al corazón desde que vivo” i que “he formado el propósito de leer eternamente esa obra, volviendo a empezar siempre que acabo”³. O en els escrits autobiogràfics reconegué que “el *Werther*, em convertí de noi en jove”⁴. D’entre els autors alemanys és ben clar que restà fascinat per Goethe. Eduard Valentí va indicar com li sorprenia la predilecció pel Goethe més classicista: “Potser es tractava de la plasticitat dels quadres, de la claredat de visió, que en l’alemany eren el fruit d’un esforç conscient per tal de superar el subjectivisme juvenívol, i en canvi apareix com un do espontani en els millors moments de la poesia de Maragall”⁵.

La dada certa, confirmada per Valentí, és el pes del *Faust* de Goethe en el “Cant Espiritual”. Goethe impressionà el poeta català per la insistència en la llum. Com recollí Maragall mateix: “todos los héroes de Goethe los vemos bañados en luz y moviéndose a cielo abierto”⁶. O encara: “la luz del alma fue el norte e ideal de toda su existencia”⁷. Goethe, a més, com ha demostrat Lluís Quintana⁸, li forní la base del concepte de la “paraula viva”, aquesta reinterpretaió del símbol. Això ens ho pot confirmar el fet que un dels pensaments goethians traduïts per Maragall es situa clarament en l’òrbita dels *Elogis*: “El veritable simbolisme consisteix en representar allò que és general per allò que és particular, no com un somni o un fantasma, sinó com una manifestació momentània però vivent de l’inescrutable”⁹.

A més, la presència de Goethe és molt evident en un altre dels textos que escriví en els últims anys: *Nausica*, una tragèdia en tres actes inspirada per un episodi de l’*Odissea*. Aquest havia estat un projecte no acomplert de Goethe. Carles Riba escriví: “[La *Nausica* de Maragall] està en la imminència de la clausura d’un gran cicle vital; és, com el projecte goethià que la suggerí, concebuda en l’exaltació d’un viatge, però un viatge no en l’espai i el temps exteriors, sinó tot en les dimensions profundes de l’èsser metafísic”¹⁰.

3. “Epistolari”, *OC*, I, p. 971-972.

4. Gabriel MARAGALL, *Joan Maragall: esbós biogràfic*, Barcelona, Edicions 62, 1988, p. 39.

5. *Els clàssics i la literatura catalana moderna*, Barcelona, Curial, 1973, p. 59.

6. “Goethe”, *Obres Completes*, vol. II: *Obra castellana*, Barcelona, Selecta, 1981, p. 108. Article reproduït més endavant.

7. *Ibid.*

8. *La veu misteriosa. La teoria literaria de Joan Maragall*, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1996, p. 120-121.

9. “Pensaments de Goethe”, *OC*, I, p. 428.

10. “El tema de *Nausica*”, *OC*, I, p. 1218.

Una segona veu de dicció teutònica que influí fortament Maragall fou la de Nietzsche. Crida l'atenció, per exemple, que en escriure la necrològica de Ruskin posi en llavis seus els mots de Nietzsche en el *Zarathustra*: "Yo soy un precursor de mí mismo"¹¹. El Maragall de 1890 restà profundament impressionat per conceptes com el de la desigualtat entre els éssers humans i la superioritat d'algunes minories que se'n deriva: "Hay el hombre superior, el héroe, moral, fuerte, libre, irresistible, que vive la vida en toda su intensidad, ávido de goce y de luchas, dominador valiente y regocijado que lleva en su fortaleza y en su plenitud de vida el signo de su superioridad"¹². Es fa difícil no associar aquests mots amb versos del *Comte Arnau*, o els "leones que ríen" que evoca en el mateix text amb una famosa riallada bàrbara del darrer vers del poema "Paternal", escrit en tornar d'una tràgica sessió d'òpera al Liceu. Però la pressió de Nietzsche sembla ocasional, molt intensa, sí, però limitada en el temps. Restringida a aquells moments en què Maragall, com d'altres intel·lectuals modernistes, flirtejà amb posicions més radicals. De fet, aquest caràcter episòdic del pes del filòsof alemany s'entén millor quan considerem que l'article de presentació de Nietzsche, de 1893, publicat a *L'Avenç*, no fou recollit a l'obra completa i passà directament a l'antologia de prosa de la MOLC del 1978.

Maragall també se sentí atret per Wagner de manera més superficial. Del wagnerisme li interessava —confessa— l'exemple per a crear un teatre que consistís en la compenetració entre l'art i la vida de cada poble. Les traduccions que féu d'òperes com el *Tristany i Isolda* donen fe d'una devoció molt d'època¹³.

Però un dels escriptors amb qui establí una relació més íntima fou amb Novalis. L'exemple d'aquest escriptor el somogué i li féu escriure frases contundents: "Eso es lo más maravilloso de Novalis: su integración de todo en la poesía"¹⁴. Sabem des de fa temps que Maragall no sabia gaire alemany: "Em costa d'entendre bé", deia a propòsit d'un llibre en aquesta llengua que llegia l'any 1907. Jaume Tur fou el primer a remarcar-ho i a iniciar l'ensorrament de la reputació de Maragall com a "germanista". Tur anà més a fons en aquesta qüestió i m'allibera ara d'entretenir-m'hi¹⁵. Aquest fet és del tot evident per a tots els qui hem

11. "Ruskin", OC, II, p. 118.

12. "Federico Nietzsche", OC, II, p. 136. Article reproduït més endavant.

13. Vegeu més endavant l'article "Wagner fuera de Alemania", OC, II, p. 114-116.

14. "Novalis", OC, II, p. 152. Article reproduït més endavant.

15. *Maragall i Goethe. Les traduccions de "Faust"*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1974, p. 17-41.

llegit Goethe, Nietzsche, Novalis, no en l'original alemany sinó en la "versió" maragalliana. I subratllo "versió", oposat a "traducció", ja que els segon mot implica una mínima fidelitat a l'original. És evident que les traduccions de Novalis que féu Maragall són ben lluny de ser un exemple de precisió i de fidelitat a la lletra de l'original alemany. Si per cas és un bon exemple de vibració i d'identificació, per vies més intuïtives que no pas atansades al rigor filològic, amb els textos d'un poeta que per alguna raó decidí que li era particularment suggerent. I, amb tot, l'atracció que Maragall sentí per Novalis, i la versió que en transmeté als seus coetanis íntims —a través de cartes— i públics —a través dels articles a la premsa o dels *Elogis*—, és clau per llegir la incorporació del poeta alemany en les cultures peninsulars.

Vull presentar una reflexió sobre dos aspectes de la particular "lectura" (i apropiació) que féu Maragall de Novalis: la reivindicació d'una determinada concepció del poeta i la utilització de la Natura, per a la constitució del seu món literari. La clau no és estrictament textual o filològica, sinó de resseguiment de la integració de Novalis en allò que Gabriel Ferrater anomenava el "núcleo de Maragall". I, fins i tot, la consideració del poeta alemany com una de les veus que permeteren a Maragall d'aconseguir un grau alt d'originalitat i força en alguns dels seus escrits.

Gabriel Ferrater era molt taxatiu en parlar de les limitacions de Maragall com a poeta: "Maragall no poseía con plenitud su oficio poético, pero sí poseía una parte muy importante, tal vez la esencial del mismo. Carecía de la paciencia, de la malicia, de la cultura, del respeto incluso de su oficio; pero poseía un sentido muy despierto de lo que significa ejercerlo honestamente. Un poema maragalliano, o se queda sencillamente en el limbo de la inexistencia absoluta, o nos sobrecoge por la claridad, abrumadora diríamos, de su planteamiento, por la vehemente franqueza con que "echa fuera" su sentido, su arranque imaginativo"¹⁶. Segons Ferrater aquesta qualitat, "muy clásica", és la que salva la poesia maragalliana. Aquesta actitud fou apresada, en gran part, de la lliçó dels autors que Maragall (en directe ja sabem que no), amb el suport de traduccions o bé d'amics volenterosos, feia contínuament. En aquesta tasca, l'exemple de Novalis s'havia de revelar com essencial. De l'atracció per alguns d'aquests escriptors en són testimonis els lli-

16. "El núcleo de Maragall", *Sobre literatura*, Barcelona, Edicions 62, 1979, p. 94.

bres, oberts o no, que ens han arribat de la seva biblioteca. D'entre els més significatius, destaquen, al meu parer, els de Spinoza i Novalis.

En quin moment va llegir Maragall l'obra de Novalis? Aquest és un bon exemple del tipus de pregunta ximple, que preocupava el crític (i germanista) Manuel de Montoliu. Tant se val. És més important discernir què n'aprofita, com el llegeix. I això, encara que fos parcialment, sí que ho contestà el famós crític. Sembla evident que Maragall va conèixer l'obra de Novalis a la primeria del segle XX. El 3 d'abril de 1901 publicà l'article "Novalis", commemorant el primer centenari del naixement del poeta alemany. Justament, els maragallistes més fins s'han encarregat de demostrar l'impacte d'aquesta lectura en la formació d'algun dels textos centrals de la poesia maragalliana. Un és *El comte Arnau*, el poema que travessa, gairebé de cap a cap, la seva producció i que amb els alts i baixos conseqüents, traeix evolucions, dèries, canvis espirituals¹⁷. Terry ha indicat la connexió entre l'assaig "Poesia de novembre" i dos fragments de la cançó dels morts que Novalis volia incorporar al *Heinrich von Ofterdingen*. Són textos que es refereixen a l'alegria primaveral dels morts: "¡Si los hombres, nuestros futuros compañeros, supieran cómo gozamos nosotros sus alegrías! ¡Con qué júbilo morirían, dejando gustosos la insípida existencia mortal! El tiempo pasa aprisa: ¡venid, amados, venid! ¡Venid a comprender el sentido de la muerte y a encontrar la palabra de vida!"¹⁸. És precisament aquesta comunicació entre el món dels vius i dels morts allò que permet a Maragall d'establir, en la conclusió de l'article, una connexió amb la idea que esdevindria obsessiva en els darrers anys.

En efecte, la comunicació entre el món dels vius i dels morts havia de condicionar la conclusió del poema del *Comte Arnau*. Fins i tot es pot afirmar que la reflexió a propòsit d'aquesta comunicació entre els vius i els morts ja havia fet acte de presència en alguns dels poemes anteriors, de *Visions & Cants*, posem per cas. Rellegits amb precaució i des d'aquesta perspectiva el poema "En la mort d'un jove" o fins i tot "Cant de novembre", malgrat els condicionants i les servituds decadentistes ben òbvies, s'hi detecta una atracció per la connexió dels dos extrems de l'experiència vital. Era, també, una prefiguració d'un dels poemes més reeditats de Maragall: el "Cant espiritual", títol que és fàcil de relacionar amb els "Geistlichen Lieder" de Novalis. Val a dir

17. Arthur TERRY, *La poesia de Joan Maragall*, Barcelona, Barcino, 1963, p. 143-145.

18. "Poesia de Noviembre", *OC*, II, p. 272. Article reproduït més endavant.

que aquesta és una de les mostres més difoses de la presència de Novalis fora de l'àmbit cultural alemany, ja que el "Cant espiritual" és un text que es reproduïx profusament, fora de context i fragmentàriament, a les estampes de recordatori que es reparteixen en els enteraments.

Però tornem al text sobre Novalis. Els mots que clouen l'article de Maragall apunten ben clarament la lliçó (lectura i mestratge) que li interessa del poeta alemany, i la repercussió en la seva personal visió del personatge d'Arnau: "Pocas veces se habrá sentido el infierno tan cerca de la tierra. Pero dentro de este sentimiento horriblemente angustioso late un anhelo redentor: un anhelo de redimir poéticamente al *Comte Arnau*, llevándolo del noviembre de nuestra *Cançó* al noviembre primaveral de Novalis." El que diu a continuació Maragall és més aviat una declaració d'intencions que no pas una realitat, puix que com s'encarregaren de demostrar, tant Carles Riba¹⁹ com Arthur Terry²⁰, la conclusió del *Comte Arnau*, en la versió definitiva, és ben llunyana dels desigis dels plantejaments metafísics de Novalis.

Un altre episodi destacable és el de la utilització d'elements del *Heinrich von Ofterdingen* per a la construcció de la *Nausica* maragalliana. La tesi d'alguns maragallians²¹ seria, bàsicament, que el personatge femení protagonista del poema s'hauria inspirat en la princesa llegendària del tercer capítol de la novella de l'alemany. Però aquesta coincidència em sembla força secundària.

És molt més significativa la vindicació de l'efecte que té la poesia, una justificació que Novalis situa al final del segon capítol del *Heinrich von Ofterdingen*: "També en ell se fa sentir l'alta veu de l'Univers que crida amb mots encisadors envers uns altres mons més joiosos i de més bon conèixer"²² ["Ell sap desvetllar com vol aquelles secretes forces en nosaltres, i per medi de ses paraules ens fan percebre un bellíssim món desconegut..."]. I dic que em sembla més significativa perquè tenim dibuixats en aquests mots uns dels conceptes que Maragall, abans de llegir Novalis, havia considerat com a "fundacionals" de la seva poesia. És a dir, la consideració del poeta com a ésser excepcional que és capaç de suscitar i recrear mots remots o inexistents.

19. "La pena del comte Arnau", *Els Marges*, Barcelona, Editorial Catalana, 1927, p. 50.

20. Arthur TERRY, cit., p. 145

21. *Ibid.*, p. 204

22. "Enric d'Ofterdingen", segona part, OC, I, p. 648.

Aquesta és l'empremta més significativa de l'impacte de Novalis en Maragall: la concepció de la poesia i del poeta. És una mica exagerat dir, com apunta Montoliu, que *tot* es deu a la presència de Novalis. Però sí que val la pena de reconèixer que l'exemple de l'alemany li serví d'incentiu i de confirmació. Té la seva lògica, perquè, com ha explicat Hugo Friedrich a *Die Struktur der modernen Lyrik*, aquest tipus d'operació fou general entre els escriptors del vessant simbolista de la literatura postromàntica. Malgrat que Paul de Man, des d'una posició deconstructivista, no vegi amb bons ulls aquest tipus de presentacions, que considera ahistòriques, la dada no deixa de ser significativa. Els conceptes que segons Friedrich arrenquen de Novalis són: la consideració del poeta com a mag que viu en una realitat alternativa; i la màgia poètica, com a resultat de la fusió de la potència intel·lectual i la imaginació.

Montoliu va ser exacte en anotar les principals coincidències entre els textos dels dos escriptors. Però no els va contextualitzar. Em sembla que allò que calia indicar és el fet de pertànyer a un mateix projecte, que atansa Maragall a Poe i Baudelaire. Novalis serví a Maragall per traçar el mapa d'una pàtria poètica, un terreny en el qual se sentia segur, i un terreny que encara era petjat per poca gent de la península.

Els mots amb què Maragall encapçalà la seva versió del *Heinrich von Ofterdingen* apunten una determinada opció i actitud d'autoselecció: "Heu's aquí una novel·la per a poetes, gairebé exclusivament." I tot seguit cita uns mots del poeta alemany, que marquen una radicalitat: "La poesia resol l'ésser aliè en el propi. La poesia és la realitat absoluta. Quant més poètica una cosa, més veritat és. El poeta comprèn la natura millor que l'enteniment científic"²³. Detectem aquí una innegable coincidència amb Rimbaud, Mallarmé, les veus centrals del Simbolisme.

El segon aspecte al qual volia referir-me és la presència d'un fort panteisme en la concepció de la Natura de Joan Maragall. En aquest cas pot ser difícil, per no dir impossible, de detectar una lectura del filòsof holandès Spinoza a través de Novalis. Més aviat es tracta d'una afinitat electiva. Fou Eugeni d'Ors, a través d'una anècdota prou macabre —la correcció de proves de *La Ben Plantada* mentre vetllava el cos sense vida de Maragall—, qui descobrí la potencialitat de la connexió entre

23. *Op. cit.*, pròleg, OC, I, p. 573. El pròleg de Maragall a la seva traducció de l'*Enric d'Ofterdingen* de Novalis, és reproduït més endavant.

Spinoza i Maragall. Jo he vist el llibre que es conserva a la biblioteca del poeta i el més suau que es pot dir és que no l'havia gairebé ni llegejat. Però, està clar, el podia haver llegit en algun altre indret.

Anant al gra: com ha indicat Marisa Siguán, alguns fragments de *Die Lehrlinge zu Saïs* (Els deixebles a Saïs) demostren una concepció panteïsta del món, molt propera a Spinoza. Tot comentant el paràgraf inicial escriu: “parte de una unidad fundamental entre hombre y naturaleza (y Dios): es la misma escritura la que se lee sobre todos los elementos de la realidad”²⁴. Em sembla que hi ha present aquí una idea, la de l’“escriptura xifrada”, que és resseguible també en Maragall: “Així parlen també els poetes. Són els enamorats de tot el del món, i també miren i s’estremeixen molt abans de parlar. Tot ho miren encantats i després es posen febreros i tanquen els ulls i parlen en la febre: llavors diuen alguna paraula creadora i, semblants a Déu en el primer dia del Gènesi, del caos en surt la llum. I així la paraula del poeta surt amb ritme de so i de llum, amb el ritme únic de la bellesa creadora: aquest és l’encís diví del vers, veritable llenguatge de l’home”²⁵. Aquest procés d’identificació entre Poeta i Natura, i la interpretació panteïsta de la Natura, és resseguible també en alguns poemes: com els de la sèrie “Pirenenques”. La relació amb Spinoza, doncs, es reduiria a una utilització d’un mateix referent, que els fou útil per justificar aquesta divinització —pavana— de les dades del món exterior.

Manuel Reventós fou el primer que va assenyalar la importància de la connexió Novalis-Maragall, en el pròleg que encapçalava les traduccions de Maragall. Allí cità uns versos de Schlegel:

*Ich wollte dieses Leben
durch ein unendlich streben
zur Ewigkeit erheben...*

*Voldria aquesta vida
amb un esforç sens mida
alçar a eternitat...*²⁶

24. “Novalis: nostalgia y utopía política. Una respuesta romántica a Kant”, a *Romanticismo/Romanticismos*, Barcelona, PPU, 1989, p. 35.

25. “Elogi de la paraula”, *OC*, I, p. 664.

26. “Maragall, correu i vehicle”, *OC*, I, p. 1277.

Aquest text, Schlegel l'escriví sobre ell mateix. Reventós apuntava que podia aplicar-se també a Novalis. L'economista transvestit en crític literari no s'adonà que aquests versos funcionen a la perfecció com un text paral·lel al de l'"Excelsior" maragallià; un text, com és sabut col·locat sempre per Maragall en un lloc prominent, com una mena de pròleg del seu primer llibre, *Poesies* (1895), i que indica tot un programa de treball. Aquesta nova coincidència, lluny ja del terreny perillós de les "influències" és una prova més d'aquesta sintonia entre la sensibilitat —i, parcialment, l'estètica— del poeta alemany i el català.

Això ens atansa al valor que, em sembla, cal atribuir a la lectura que Maragall féu de Novalis. En efecte, cal cercar-lo, més aviat, en els senyals que això implica. De quina manera l'aprofita? Aquest episodi és molt més important perquè illumina, em sembla, no tan sols aspectes importants del *Comte Arnau*, o d'altres poemes, és a dir que no passa de ser un cas més o menys rellevant d'intertextualitat. El sentit de la lectura ens manté encara en els límits de la problemàtica intertextual, però ara més aviat des d'una perspectiva de l'estètica de Maragall. Fins i tot ens fa replantejar (i minimitzar) el problema esbossat al començament a propòsit de les traduccions maragallianes. La qüestió de la traducció, em sembla que cal replantejar-la i no tan sols des de la perspectiva d'aquell il·lustre germanista local —el respectable don Manuel de Montoliu— que em precedí en la preocupació per la relació Novalis-Maragall.

És a dir: em sembla que a nosaltres ja no ens pot interessar aquesta deixalla de l'idealisme i del positivisme, que és recercar la "influència" d'un autor en un altre. Segons els darrers plantejaments de la comparatística, allò que és productiu de la relació entre dos escriptors de dues llengües (i en aquest cas de dos temps) diferents és el fet d'esbrinar com un ha utilitzat l'altre per assemblar-se més a ell mateix. És a dir que és una banalada cercar símptomes de la presència i adaptació del pensament de l'un en l'altre, perquè mai no ens serà possible de dilucidar la distància, els mecanismes íntims, segons els quals es produí aquesta operació. En el cas de Maragall, sembla evident que el poeta català utilitzà el pensament poètic i l'exemple del poeta alemany per tal de retrobar-se a si mateix, i això ho féu justament en el moment just en què estava elaborant el seu pensament literari: el que havia de sintetitzar en els *Elogis*. Com va dir Renato Poggioli: el traductor és "a literary artist looking outside himself for the form suited to the experience he wishes to express"²⁷. És

27. Citat per Claudio GUILLÉN, *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Crítica, 1985, p. 353.

aquesta recerca de l'altre (i en el fons de si mateix) allò que confirma la maniobra de subtil emmirallament que la relació amb Novalis implicà per a Maragall.

D'altra banda, la relació, complexa i molt fructífera, entre Novalis i Maragall ens il·lustra sobre les diferències de traduccions i de traductors. Segons ha explicat Lefevere cal distingir entre "traducció literària" i "literatura traduïda"²⁸. En el cas de Maragall això és del tot evident, ja que és un escriptor que tria amb precisió i premeditació els autors que vol traduir. Fa realitat la frase de Guillén: "Traducir es introducir"²⁹. O com alludia el títol del pròleg de Manuel Reventós: Maragall féu de "correu i vehicle" per a la transmissió de Novalis. La relació, poderosa, de Maragall amb la literatura alemanya ens ha aportat traduccions per al comú dels lectors. I per al poeta alguns exemples molt íntims de dedicació a l'art. O, com deia Josep M. de Sagarra, obsessions i passions. Els exemples de Goethe i Novalis presenten a dos nivells, en l'exemple de la poesia el primer, i en el de la reflexió poètica el segon, vies de perfeccionament. Exemples de la llum que ve de nord enllà que impregnaren un poeta i una literatura.

Providence, 14 d'abril de 1997

28. *Ibid.*, p. 357.

29. *Ibid.*, p. 352.

RELACIÓ DE TEXTOS ESCOLLITS

El text dels articles segueix l'edició de les *Obres Completes*, vol. II: "Obra castellana", Barcelona, Selecta, 1981. El text dels pròlegs, en canvi, reproduïx l'edició del volum I ("Obra catalana") de les *Obres Completes*, Barcelona, Selecta, 1970. A continuació del títol del text, s'indica on i quan fou publicat originalment i al final, entre parèntesi, les pàgines que ocupa a les edicions esmentades de les *Obres Completes* (OC).

ARTICLES

"Goethe", *Diario de Barcelona*, 16-VIII-1899 (OC, II, p. 108-109).

"Federico Nietzsche", *Diario de Barcelona*, II-1893 i 19-IX-1900 (OC, II, p. 136-139).

"Wagner fuera de Alemania", *Diario de Barcelona*, 16-XII-1899 (OC, II, p. 114-116).

"Novalis" *Diario de Barcelona*, 3-IV-1901 (OC, II, p. 151-152).

"Poesia de Noviembre", *Diario de Barcelona*, 7-XI-1901 (OC, II, p. 271-273).

PRÒLEGS

"La Ifigènia de Goethe" (pròleg a la traducció d'*Ifigènia a Tàurida*), *Catalònia*, 15-VII-1898 (OC, I, p. 300-302).

"Pròleg a la traducció d'*Enric d'Ofterdingen*, de Novalis" Barcelona, Tip. "L'Avenç", 1907 (OC, I, p. 573-578).

ARTICLES

GOETHE

Alemania se dispone a celebrar solemnemente el 150 aniversario del nacimiento de Goethe. "El 25 de agosto de 1749, al dar las doce del día, vine al mundo en Francfort del Mein". Así empieza el gran poeta sus memorias; y la generación intelectual alemana, que no alcanzó el primer centenario de aquella fecha y tampoco ha de alcanzar el segundo, no quiere dejar transcurrir su vida sin tributar al genio del autor de *Faust* y de *Ifigènia* una conmemoración especial y solemne.

Pero no ha de ser Alemania sola quien la celebre: todas las gentes cultas han de asociarse a ella, al menos en espíritu; porque Goethe es un genio universal; es de todos los lugares y de todos los tiempos.

Hay otros grandes espíritus que, con abrazar por su amplitud el mundo entero, permanecen, sin embargo, ligados a su nación, a su época. Wagner es esencialmente alemán; Víctor Hugo es, sobre todo, francés del siglo XIX; Cervantes es español antes que nada; pero el espíritu de Goethe, desligado del lugar y del tiempo, se levanta a la región serena de esa luz que corona a todos los pueblos y a todas las épocas.

En las obras de Goethe, las figuras son muy humanas, muy reales, pero su realidad es luminosa. Esto es mucho más fácil sentirlo que explicarlo. La Carlota de *Werther*, por ejemplo, es una joven marcadamente alemana y marcadamente burguesa, pero Goethe le infunde yo no sé qué resplandor que nos la muestra a todos como penetrante emanación de aquel *eterno femenino* del final de *Faust*. Faust mismo es un hombre, ¡y qué hombre!, pero a fuerza de serlo se convierte en clarísimo símbolo para todas las gentes. En *Ifigènia*, figura sublime entre las sublimes, palpita un corazón de mujer de carne y sangre. Hermann y Dorotea, que viven en una gran realidad de lugar y de época, brillan con reflejos de mármoles helenos y proyectan hacia todos los tiempos y lugares el perpetuo encanto de los enamoramientos súbitos.

Esta luminosidad es muy característica de las figuras goethianas, que, hasta exteriormente, como observa Grimm, se ven siempre mo-

verse a la luz del sol y al aire libre. El Tasso en los jardines de Ferrara, Werther en las colinas de Mannheim, Ifigènia en el bosque sagrado, Faust cruzando el mundo, todos los héroes de Goethe los vemos bañados en luz y moviéndose a cielo abierto. Es verdaderamente, como dice el mismo Grimm, el poeta del aire libre y de la luz. Ésta fue su última palabra al morir, a los 83 años de edad: “¡Luz, luz!...”

¡Qué sentido cobra esta palabra como último grito del morir de un hombre que parece pedir, ya no sólo la luz del mundo visible, sino también aquella otra luz suprema que ha de brillar tras la muerte y cuyo anhelo palpita en todas sus obras!

La luz del alma fue el norte e ideal de toda su existencia. Al crear para los demás, Goethe iba elevando su alma. *Levantar la propia pirámide* es el aforismo que legó como norma de vida. El la fue levantando, serena y pacientemente, y en todas sus obras se ve el poderoso esfuerzo del hombre-artista, que no produce la obra artística instintivamente como el pájaro su gorjeo, sino que conscientemente asciende por el camino de la belleza, levanta su pirámide en busca de la luz

Así es Goethe un poeta plenamente consciente en sus creaciones. De otros, de los más grandes, puede decirse lo que Enrique Heine dijo de Cervantes y de su *Don Quijote*: “La pluma del genio va siempre más allá que el genio mismo”. Esto, que puede aplicarse a Shakespeare, a Homero y a otros grandes de la poesía (aunque no al grandísimo Dante), no puede decirse de Goethe. Goethe siempre *sabe lo que hace*, y así como en *Hamlet* y en el ya citado *Don Quijote* los comentaristas han podido encontrar perfecciones y sentidos que los respectivos autores pusieron allí genialmente sin sospecharlos, en las obras de Goethe hay indudablemente muchas cosas que sus admiradores no vieron desde luego, muchas que con el tiempo se han ido viendo, y muchas ignoradas todavía, que el espíritu de la futura humanidad irá descubriendo y reconocerá como conscientemente sentidas y puestas por el poeta. Aun hoy hemos visto a escritores y poetas muy notables considerar la *Ifigènia* como una obra perfecta pero fría, como una feliz pero muerta imitación del arte heleno; y, sin embargo, a nosotros, que nos hemos detenido algo en ella, nos parece palpitante de emoción y de sentido, de un sentido de la misión de la mujer en la vida que los modernos feministas demuestran no sospechar todavía, y que, sin embargo, la intención de Goethe señalaba ya marcadamente en ella. Por esto decimos que la gloria de Goe-

the ha de ser perenne y creciente; que si fue un gran poeta del pasado y lo es del presente, más grande será, e indefinidamente, en el porvenir.

Goethe posee un sentido de la vida que se transparente en todas sus obras. Homero, Shakespeare, crean artísticamente vida: pero no dan a esta vida un sentido propio; sus figuras no son transparentes. Los personajes de Goethe son transparentes, dejan ver al través el sentido que llevan dentro. Este sentido puede sintetizarse en aquellas palabras de nuestro Ramón Llull, que vivió 500 años antes que Goethe: "Bell amich, considerar devets que aquell món és per alcuna ocasió de bé; car sens ocasió de bé no poria ésser tan bel món com aquest." El mundo de Goethe es igualmente para bien, porque es bello. De modo que podríamos llamar su filosofía: un naturalismo trascendental que se resuelve en un gran optimismo. Esto se ve en todas sus obras. No hay aquí lugar ni ocasión para comentar el *Faust*: 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 Faust de las uñas del diablo. En *Egmont*, en *Goetz von Berlichingen*, en *Ifigènia*, en el *Tasso*, lo trágico del final queda siempre circundado de una aureola de gloria que parece redimir todo el mal de la catástrofe, y consuela, y comunica una esperanza fortalecedora.

Por esto, por poseer un sentido optimista trascendental de la vida, Goethe es, como quizás ningún otro grande artista, un perpetuo educador. No un inflamador de muchedumbres que canta la libertad dentro de un partido político como Víctor Hugo o Lamartine, por ejemplo, o un poeta a la moda de una época como Byron, sino un educador perpetuo que abarca la totalidad de la vida y tiene constantemente los ojos abiertos y fijos en la lontananza hacia donde la Humanidad camina. Por esto Goethe es hoy mas moderno que en su tiempo, y mañana lo será tal vez más que hoy; por esto cada generación querrá pagarle su tributo, y todo el mundo se asociara en espíritu al que el día 28 de este mes quiere rendirle Alemania.

16-VIII-1899.

FEDERICO NIETZSCHE

I

Muy pronto será el filósofo, el sociólogo-poeta a la moda. Ya en Alemania una juventud idólatra le ensalza y le adora como un semidiós, y su nombre y sus libros no tardarán en traspasar las fronteras, porque representan una idea nueva o cuando menos remozada de la vida, una idea trascendentalmente sana y optimista que beberán ávidamente las reseca inteligencias de nuestra generación trabajadas por pesimismo y sutilezas.

Es un fenómeno de todas las decadencias, de todas las civilizaciones excesivamente refinadas y cansadas de intelectualismo, una reacción, una vuelta a veces brusca y exagerada de las ideas a lo primitivo, a lo rudimentario, a lo brutal, por decirlo así, de la Naturaleza. Por eso en Grecia aparecen los cínicos, los estoico-cínicos en la Roma imperial, Rousseau detrás de Voltaire, y ahora Tolstoi y Nietzsche después de Darwin y Schopenhauer.

Nietzsche viene afirmando el libre albedrío, la voluntad como el gran agente impulsor de la vida. En la esencia de los seres —dice— no hay causas, ni influencias, ni medios ambientes, ni necesidades que valgan: la voluntad de cada uno es su causa y su medio y la ley de su existencia

Los hombres son esencialmente desiguales según la fuerza de voluntad que atesoran. Hay el hombre superior, el héroe, moral, fuerte, libre, irresistible, que vive la vida en toda su intensidad, ávido de goces y de luchas, dominador valiente y regocijado que lleva en su fortaleza y en su plenitud de vida el signo de su superioridad. Éstos son los menos, los escogidos, los aristócratas del mundo que deben dirigir y gobernar y oprimir si así conviene a su instinto: son los *leones que rien*, que caen impetuosos y triunfantes sobre su presa para jugar con ella y devorarla: para ellos vivir es poder, y su imperio es el de la fuerza corporal, de la salud rica, floreciente, exuberante, que se desparra en guerras, aventuras, cacerías, danzas y juegos, en todo aquello que es fuerte, libre y alegre. Cuando la vida sube, instinto es igual a felicidad y el goce la ley universal.

Debajo de éstos hay la mayoría, la masa de los naturalmente esclavos, los débiles, los tímidos y reflexivos cuyos instintos yacen apagados y cuyo destino es el estar a merced y servidumbre de los privilegiados.

El malestar de nuestras sociedades consiste para Nietzsche en haber tomado la vida al revés, en haber informado la moral y el derecho en utilidad de los esclavos, de los débiles y miserables a quienes se ha presentado como los verdaderos hombres modelos, en provecho de los cuales han brotado toda suerte de instituciones inspiradas en un deplorable ultracismo. De ahí han salido esas demasías esos dominios de las mayorías que parten de un concepto absolutamente falso de la vida. No —exclama Nietzsche en su radicalismo brutal—; la ley del mundo es el egoísmo i la ley del fuerte, del rico de instinto, del *hombre de presa* que ha nacido para gozar y dominar y a quien la cultura actual, cultura de esclavos, tiende a domesticar, a anular en interés de la despreciable mayoría digna tan sólo de servirle de pedestal.

Como reacción a nuestra época de intelectualismo y de degeneración fisiológica anúnciase ya una época guerrera; se levanta una aurora de hombres fuertes, sanos de cuerpo y de alma, de verdaderos aristócratas que vendrán a marcar con el sello de la esclavitud al vulgo de los débiles e incompletos; a los esclavos que hoy se educa como a señores, de cuya civilización hay que precipitar la ya visible decadencia: no corregirla, no apuntalarla, no contenerla, sino empujarla y precipitarla para acabar con ella y para que de su aniquilamiento, de su arrasamiento completo surjan esos pocos, esos escogidos que han de ser los héroes europeos, los señores de mañana.

Tal es, así en cuatro palabras y más o menos incompleto, el pensamiento de Nietzsche, que como una oleada de aire sano cargado de fuertes aromas de poesía barre la moderna atmósfera de pesimismo y fatalidades.

Al exponer aquel pensamiento no hemos intentado presentarlo como un credo nuevo e indiscutible. ¿A dónde iríamos a parar? Entendido superficialmente, cualquier faquín podría creerse con misión para ser Rey del mundo; cualquier adorador de Baco o de Venus se sentiría de repente riquísimo de instinto y con ánimo de cometer toda suerte de barbaridades; y no faltaría quien sostuviera que esos varones fuertes de que nos habla Nietzsche son ni más ni menos que las clases populares en masa, libres de intelectualismos y afanosas de placeres.

Y no es eso. Lo noble, lo hermoso, lo excelente, manifiesta el mismo Nietzsche, es raro y exquisito, y el privilegio es la ley natural de aquellos contados seres naturalmente privilegiados

De manera que no hay que confundir a Ravachol con Carlo Magno: Ravachols se encuentran más de los que se necesitan, mientras que

Napoleones primeros o Césares Borgias que sean, ya se presentan mas escasos.

Tampoco entendemos, con la divulgación de aquello que de Nietzsche nos ha llegado, hacer lo que suele llamarse *atmósfera reaccionaria*, pues cualquiera puede comprender que de llegar el mundo al ideal *nietzschiano* no serían las menos oprimidas las clases interesadas en que la susodicha atmósfera domine.

Hemos obedecido simplemente a un irresistible impulso expansivo nacido de la emoción que nos ha causado el concepto sociológico-poético de Nietzsche. Porque éste, más que nada, es un poeta, un iluminado, cuyas afirmaciones no son hijas de un sistema filosófico en el estricto sentido de la palabra, sino que mas bien parecen profecías, diti-rambos inspirados por poética intuición y expresados con arte maravilloso que embelesa y cautiva.

Además, tras tanta democracia y tantas instituciones democráticas que por temperamento nos repugnan y nos cansan, el radicalismo aristocrático de Nietzsche, con toda su genial brutalidad, nos refresca y nos infunde consuelo y fortaleza.

Y finalmente hemos creído que no sería ocioso añadir un nuevo dato a lo que ya hemos apuntado otras veces, esto es, que empieza a revestir cierta significación el movimiento de protesta que hace ya tiempo se ha iniciado contra el orden social existente en lo que éste tiene de falso, de vacío, de formal, de cuerpo sin alma.

Ya el positivismo de Spencer empezó a venir contra lo que en la idea democrática imperante hay de abstracción, de sensiblería y de desconocimiento de la naturaleza humana: el diletantismo de Renan ha soñado con una aristocracia intelectual toda distinción y refinamiento: Ibsen se ha presentado como el portaestandarte de una humanidad ennoblecida, y no ciertamente por obra de la democracia: el genial Tolstoi fanatiza a parte de la juventud rusa con su místico anarquismo: hoy hemos hablado de Nietzsche, cuya boga en Alemania y fuera de Alemania ha de suceder probablemente, por su originalidad y grandes cualidades de estilo, a la de Schopenhauer.

Cada uno parte de un punto distinto y viene en dirección diversa, y aun opuesta entre algunos de ellos, hacia un objetivo que no es el mismo en la vaguedad con que la lontananza permite columbrarlo; pero para llegar a él, y sin perjuicio de separarse luego, todos estos grandes hombres convergen a una intersección que es ni más ni menos que la ruina de nuestras sociedades viejas y desacreditadas. ¿Qué

hay que temer? ¿Qué hay que desear? Es inútil preguntarlo: consignemos la aparición de los signos precursores y esperemos con curiosidad de hombres que majestuosamente se desenvuelva una nueva fase de la evolución humana.

II-1893.

II

Al leer la noticia de la muerte de Nietzsche una fuerte piedad invadió nuestra alma: la vida y la muerte de este hombre tienen algo de trágico, algo que espanta y apiada.

Nietzsche es un sediento de absoluto, un sediento de Dios; pero no quiso bajarse a beberlo en la fuente de la fe, y murió de sed. Una gran potencia que había en su espíritu le hizo soberbio como no puede serlo un hombre: el límite de nuestra razón y de nuestros sentidos lo despreció, y quiso comprender lo incomprensible, lo que hay que presentir y adorar con humildad. No vio la altísima dignidad que encierra esa humildad humana que puede orar trémula y ansiosa en su presentimiento de lo eterno; negó todo lo que no comprendía, e intentó crear un mundo a su imagen y semejanza. Un hombre que quiere hacerse Dios, ¡tragedia terrible y grande!

En esa desesperada génesis de su mundo, ¡cuántas imprecaciones, cuántos tormentos, cuántos gritos desgarradores, cuántas carcajadas aturdidoras, y cuánto esfuerzo!

Buscando al hombre puramente humano se le apareció primero en el paganismo, en su más alta expresión, en los trágicos griegos. Pero vio que desde entonces el espíritu humano habla andado y creyó que Wagner era el trágico griego de hoy, y se hizo wagneriano. Ni su sed de absoluto ni su espíritu potente y soberbio podían definirse dentro de una concepción meramente wagneriana de la vida, y entonces su superioridad reniega el maestro de Bayreuth y lo ridiculiza por pedante y por limitado.

—¡Más! ¡más! —le grita su sed de Dios; y busca, busca al hombre en Dios en la gran subida de savia del Renacimiento, en las maldades grandes y alegres de un César Borgia, y en la humana omnipotencia de Napoleón.

—No basta; ¡más! ¡más! —y busca, busca el sobrehumano humano; y buscándolo entre la espesura de las ideas adquiridas, de las doctri-

nas hechas de las religiones que le ponen todo cielo de por medio, mal-dice, destruye y avanza por la tierra, despejándola de toda florescencia metafísica y haciendo brotar de ella bellezas y más bellezas que le van al alma y que muestra y esparce con portentoso genio ante los ojos deslumbrados del hombre de hoy, a quien desprecia en nombre del superhombre que quiere formar y que ha de ser el *sentido de la tierra*.

Pero ved cómo muestra a ese superhombre: no con calma de creador, no con acento sereno de triunfo, sino con gestos descompasados, a gritos desgarradores, como para ahogar aquel otro grito interno que no se acalla y le dice:

—No basta; ¡más! ¡más!

Es una impresión extraña y hondísima la que produce el libro capital de Nietzsche: *Así habló Zaratustra*. El esfuerzo que representa, asombra; su poesía maravillosa penetra hasta la médula; su intensidad inquieta; su optimismo, lejos de saciar el espíritu, lo irrita y le da vértigos. Es el optimismo exasperado de un grandísimo poeta que quiere deslumbrarse a sí propio y a los demás con la hermosura de lo terreno para no ver el abismo de eternidad que le atrae. Y en sus cantos a la materia y al egoísmo pone todos los deliquios de un místico y todos los renunciamientos de un asceta. Afirma desesperadamente que ha encontrado todo su hombre, todo su mundo, y él mismo no puede creerlo. Y es que sin quererlo confesar a quien busca es a Dios, su gran tormento.

San Agustín, que también buscó mucho a Dios, dijo en sus *Confesiones*: “Alégrense (los hombres) de su ignorancia, y ténganse por felices de no poder hallaros, porque no hallándoos es como os hallan mejor; pues vuestra grandeza infinita es causa de que les sea imposible el encontraros; y si os encuentran según su imaginación y sus ideas, encontrándoos no os encuentran, porque su inteligencia finita y limitada no puede contener un Dios infinito e incomprensible a ella.”

Por esto el grito triunfante de Nietzsche al manifestar que ha encontrado *su* Dios, estremece; y estremece más ver desfallecer al triunfador en seguida de su triunfo. Nietzsche desfallece en la locura, y permanece atónito en sus tinieblas hasta que muere.

El mismo San Agustín que acabamos de citar, y cuyo espíritu se enlaza misteriosamente con el de Nietzsche en nuestro pensamiento, ha dicho: “Porque nos has criado a todos para Ti, y nuestro corazón está inquieto hasta que en Ti descansa”.

Pueda el alma del desventurado filósofo alemán descansar al fin en él. Cierto que su soberbia fue como satánica y que destruyó mucho.

Pero él mismo dijo por boca de Zarathustra: “Amo a los grandes despreciadores, porque ellos son los grandes veneradores y flechas del anhelo hacia la otra orilla”. Y Nietzsche fue así: despreció muchas cosas por repugnancia a lo convencional, a lo mezquino: por amor a lo grande, a lo nuevo, a lo que mueve al hombre a altas empresas. En medio de grandes contradicciones que atestiguan su absoluta sinceridad, fue sobre todo una “flecha del anhelo hacia la otra orilla”. Dios acoja en ella su alma, en gracia al grande anhelo con que le buscó, aunque fuera por caminos extraviados.

19-IX-1900.

WAGNER FUERA DE ALEMANIA

Para dar a conocer a los públicos no alemanes el drama musical de Wagner en su integridad, se ocurren desde luego dos medios: presentar conjuntos de compañía de la escuela de Bayreuth, desde los directores hasta el último corista, para que la obra sea cantada debidamente en alemán y el público vaya siguiendo la representación teniendo a la vista el libro original con una traducción literal interlineada; o bien hacer de dicho libro una traducción adaptada a la música para que los intérpretes canten en el idioma del auditorio.

Lo primero, que nosotros tenemos por lo más aproximado a una audición de verdad, ofrece, sin embargo, el gravísimo inconveniente de que el público ha de estar leyendo durante toda la representación y, por consiguiente, no puede tener la vista fija en las tablas; y al teatro se va a ver y a oír al mismo tiempo: apartarse de ello es destruir la esencia del arte teatral, que consiste en impresionar directamente y por conjuntos. Pero al menos, en nuestro caso, los personajes expresan la inspiración del autor en su esencial unidad prosódico-musical, y el público sabe lo que dicen y se entera de lo que pasa.

Por el segundo medio (hacer cantar la obra traducida al idioma del público) se logra también esto último sin que el auditorio tenga necesidad de leer, y, quedando salva la impresión de conjunto, de ver y oír al mismo tiempo; este medio parece a primera vista más ventajoso que

el primero. Pero no es así: el drama musical de Wagner no sufre traducción; porque en la mente del autor y en su obra el texto musical y el literario están compenetrados de tal suerte, que la melodía no es más que una intensificación de la prosodia alemana, y una lengua que no sea ésta en vano se sutiliza y contorsiona para adaptarse al texto musical: el conjunto es siempre un desastre: el lenguaje resulta martirizado y desfigurado (y por tanto antiartístico), y con ello tampoco la expresión melódica queda satisfecha: es una barbaridad inútil, que demostraremos con un ejemplo.

El personaje de Wagner canta el amor y dice *Liebe* (que se pronuncia *libe*); son, pues, dos sílabas; la primera larga, acentuada, fuerte; la segunda breve y vaga; estas dos sílabas Wagner las expresa musicalmente con dos notas, larga y brillante la primera, breve y sin dominio la segunda. Traduzcamos *Liebe* al español: *Amor*. Aquí la primera sílaba es breve y la segunda larga, acentuada, expansiva. Si las aplicamos a las dos notas de Wagner, resultará que la sílaba breve se dirá con nota larga y brillante y la sílaba larga y expansiva con nota breve y oscura; la palabra quedara desacentuada, deshecha; será un monstruo prosódico sin sentido. ¿Substituiremos la palabra con otra más o menos sinónima y de acentuación igual a la alemana? Esto, en un autor como Wagner, que da importancia esencial al sentido de cada palabra en cuanto se corresponde con la idea musical (que a menudo es un *leitmotiv*) resulta muy expuesto a un sacrilegio artístico, aun tratándose de una sola palabra; pero extendido a todo el problema resulta un trabajo hercúleo, mejor dicho, imposible. ¿Cambiamos el valor de las notas para adaptarlas a la prosodia de nuestra palabra, o añadiremos o quitaremos notas, con apoyaturas, etcétera? Entonces ¡adiós, música de Wagner! El sistema de la traducción es peor que el otro para la comprensión de las obras wagnerianas.

¿Debemos, pues, los no alemanes renunciar a Wagner con todas sus pompas y galas? A sentir lo que se llama sentir en su necesaria integridad artística los dramas musicales de Wagner, sí que debemos renunciar. A disfrutar, como si fueran óperas de la antigua escuela, de sus excelencias musicales, de la idealidad de sus personajes, de la dramática magnificencia de algunas de sus situaciones y de una vaga pero exquisita impresión de conjunto, no renunciemos. Con afición, con constancia, educándonos en ello, lograremos, en las representaciones wagnerianas, un goce artístico proporcionado a la disposición que cada uno tenga para ello.

Y si se nos objeta, como ha hecho, con atención y deferencia que le agradecemos, el crítico señor Sunyol en la *Veu de Catalunya*, que en toda representación de obra artística sucede a poca diferencia lo mismo, esto es, que cada cual según su aptitud percibe lo que puede, y que los que la entienden menos se inclinan ante el entusiasmo de los que la entienden más, diremos que el caso no es igual; porque cuando aquí se representa *La vida es sueño*, que es uno de los ejemplos que cita el señor Sunyol, se ofrecen a la percepción del auditorio todos los elementos de la obra, y la aptitud de cada oyente se aplica a la integridad de ella, que por tanto produce en cada uno todo el efecto que respectivamente puede producirle; mientras que el efecto total de *Tristán e Isolda* no ha podido ahora producirse en nadie porque no se ha presentado al público en la integridad de sus elementos artísticos, ni mucho menos. En cuanto a las ventajas de la fe ciega de la masa como medio de fomentar su educación artística, es cosa de tratarse con otra extensión y que queda algo aparte de la cuestión sobre el efecto positivo del *Tristán, e Isolda* que nosotros tratamos en nuestro artículo anterior. En él sólo nos propusimos decir al público que lo que oía en el Liceo no era propiamente el drama musical de Wagner y que, por tanto, ni debía avergonzarse de no sentir todo lo que dicho drama puede hacer sentir, ni menos debía fingirlo.

Y ahora, después de nuestras precedentes consideraciones, decimos más: que lo que se llama gozar toda la obra de Wagner, no es posible que la gocen los públicos no alemanes (hablamos siempre de públicos en general, no de individualidades de temperamento o educación artísticas especiales).

Si Wagner se propuso hacer o creyó haber hecho un teatro universal, nosotros opinamos que se equivocó, pues sus obras, muchas ya por su asunto y todas por el modo de desarrollarlo y por la naturaleza del drama lírico, que está dominado por la prosodia del lenguaje en que se produce, son esencialmente alemanas. Wagner es un gran maestro alemán y su teatro un teatro alemán.

Si Wagner tiene un valor universal, es como jefe de escuela. Su teoría sobre el teatro y sobre el drama lírico es susceptible de adaptarse al arte de todos los pueblos, pero en cada uno según su genio y su lenguaje. Los maestros de todas las nacionalidades pueden seguir la corriente wagneriana en el sentido de producir obras inspiradas originariamente en su lenguaje respectivo y en las que la música sea un medio de expresión, de intensificación prosódica de aquel lenguaje y so-

bre todo del espíritu del pueblo que lo habla y lo siente. No aplicar a él música de Wagner, sino hacer la música que Wagner hubiera hecho nacer en aquel país: ser cada uno, en la medida de sus fuerzas, un Wagner de su propia patria.

Y ésta es la única manera como nosotros sabemos entender el wagnerismo: como compenetración del arte y de la vida de cada pueblo; pues si alguna forma de arte ha de ser nacional, popular, es el teatro, que es el arte para las multitudes.

6-XII-1899.

NOVALIS

Novalis murió cien años hace, el 25 de marzo de 1801, y, sin embargo, más parece contemporáneo nuestro que hijo del siglo XVIII. Aquel cuerpo frágil que vivió veintinueve años solamente contuvo un alma poética y exquisita que quedó como suspendida en el ambiente ideal del siglo XIX entonces naciente, y que suave y lenta ha ido penetrando las generaciones, hasta llegar hoy a un dominio y a una actualidad que hacen de aquel aniversario una festividad llena de vida.

Su obra es materialmente escasa y hasta poco conocida, y nada divulgada. Muchos espíritus modernos influidos y tal vez formados por Novalis ignoran su obra directa, y algunos habrá que ni siquiera sepan su nombre; porque la acción universal de aquélla ha sido indirecta y lenta en proporción de lo segura y poderosa.

“La gloria de Novalis—escribía hace poco un literato francés— vive como nunca. Todos los escritores alemanes de este siglo le han rendido homenaje; y su influencia se ha dejado sentir en todos los dominios del pensamiento alemán, pues ha creado una nueva forma de la antigua sensibilidad nacional, lo que podría llamarse un estado romántico fundamental y constante que no conoció la Alemania del siglo XVIII, y que, desde Novalis, ha sobrevivido a todas las variaciones de escuelas y de géneros.

“En el fondo del arte wagneriano, más que la influencia de Weber y la de Schopenhauer, hay la influencia de Novalis: asuntos, doctrina artística, procedimiento, todo el drama musical de Wagner parece ya

presentido en los *Fragmentos* del poeta-filósofo; y la moderna crítica alemana ha invocado su nombre para declarar, de dos o tres años a esta parte, la muerte del naturalismo y el advenimiento del nuevo espíritu.”

Pero lo cierto es que la poderosa influencia de Novalis no se ha limitado a Alemania, como da a entender M. de Wyzewa, sino que ha impreso carácter a toda la actual evolución idealista europea. Novalis con Emerson, con Carlyle, con Ruskin, son los padres de un neo-idealismo y hasta de un neo-misticismo, cuyos fundamentos y ortodoxia no hemos ahora de discutir, pero cuya existencia es evidente, no sólo en Alemania, sino también en Inglaterra, en Francia, en Bélgica y hasta entre nosotros mismos.

¿Y como pudo Novalis alcanzar tanto con una vida y una obra tan breves? ¿Qué sistema filosófico pudo construir, qué concepto del mundo desarrollar, qué gran obra maestra imponer al sentimiento y a la admiración de sus contemporáneos o de las generaciones venidas después de él? Nada acabado, nada completo, nada rotundamente afirmativo dejó. Sus obras son fragmentos, son cartas, son capítulos sueltos, son unos cuantos versos religiosos y trémulos, por decirlo así. Pero trémulos de poesía como no haya quizás otros. Y éste es el secreto de su gloria; el secreto de la gloria del poeta, que no se sujeta a medida material.

Novalis era sencillamente un poeta, pero un poeta integral, es decir, que todas las cosas y sus diversos ordenes aparentes los consideraba dentro de la sola realidad poética. Federico Schlegel, Schleiermacher y Steffens han llamado a Novalis “el divino”, sin duda a causa de la misteriosa aureola que, hoy todavía, al cabo de un siglo, irradia de su obra. Carlyle decía que la espiritualidad de Novalis arrebatava el pensamiento hacia un mundo mejor.

Novalis vivió su *estado de poesía*. “La poesía —dice él mismo en uno de los *Fragmentos*— es la sola realidad absoluta: he aquí en substancia toda mi filosofía. Cuanto más bella es una cosa, más verdadera es.” Y, realmente, él convertía en poesía cuanto tocaba, transformándolo en algo ya absoluto e inalterable. Por esto su obra es tan nueva hoy, al cabo de un siglo, como el día en que fue creada. Y su obra es él mismo, es hasta su figura física, es su expresión de niño perenne y su sublime, como Mozart, a quien tanto se parece espiritualmente

He aquí la historia terrenal de este niño. Novalis fue su seudónimo literario. Él se llamó Jorge Federico de Hardenberg, nacido en el castillo de Wiederstädt en 2 de mayo de 1772.

Su primera juventud fue la de un estudiante cabeza ligera, hasta que se enamoró apasionadamente de Sofía Kühn. Pero al poco tiempo de sus amores, la que era ya su prometida esposa enfermo gravemente; la enfermedad duró dos años y al cabo de ellos murió Sofía.

Esta enfermedad y esta muerte transfiguraron el ardiente amor de Novalis, le hicieron poeta; le hicieron autor del “Himno a la noche”, de los “Cantos a Jesús” y los “Cantos a María”, cantos quizás los más armoniosos que existen en lengua alemana, ensueños del cielo.

Su poesía es esencialmente piadosa. Las aptitudes de Novalis para la filosofía eran excepcionales, pero ni sus estudios filosóficos, ni la práctica asidua de las ciencias naturales, ni la costumbre del análisis propio y la reflexión interior a que se entregaba apasionadamente, hicieron vacilar por un momento su piedad de niño. Nunca se nota en su obra ni la sombra de una duda, ni el menor esfuerzo, que no necesita, para perseverar en la fe. Y mientras Fichte le proclama por el discípulo suyo de mayor penetración, y Schelling no cesaba de interrogarle pidiéndole ideas para su filosofía de la Naturaleza, Novalis, como descanso de esas abstrusas especulaciones, componía sus himnos a Jesús y a la Virgen María.

Novalis era protestante, pero su alma de poeta tendía irremisiblemente hacia las luces del catolicismo, y se ha discutido si murió católico. Lo cierto es que muchos de sus escritos, y especialmente su estudio “El Cristianismo” fueron tachados de heterodoxos dentro del protestantismo; y su autor tenido por sospecho de catolicismo.

Hacia el fin de su vida empezó a escribir la que parece había de ser su obra capital: *Enrique de Ofterdingen*, extraña novela que dejó solamente empezada y en la cual quería dar su visión poética de la vida en conjunto, comprendiendo en ella aun las manifestaciones generalmente consideradas como más prosaicas.

Eso es lo más maravilloso de Novalis: su integración de todo en la poesía. Su misma vida personal, sobre todo hacia el fin de ella, pone en evidencia esta facultad admirable. Ejercía de director en unas salinas, y sus trabajos sobre mineralogía y ciencias naturales eran celebrados por los naturalistas de su tiempo; los grandes filósofos alemanes de la época le tenían por un igual suyo; y él en tanto, en sus horas de retiro, conocía, como pocos hombres en la tierra, el encanto de la poesía y la oración.

La oración fue su consuelo en la enfermedad que acabó con su vida mortal en 25 de marzo de 1801.

Cuantos amen las cosas del alma han de conmemorar este aniversario como el de un hermano; pues en Novalis se ve, como en muy pocos, un alma que está a flor de cuerpo. Tal vez a causa de ello precisamente, éste vivió poco; pero la vida de aquélla se acrecienta cada día en intensidad y en extensión. Por esto hemos dicho al empezar que aquel aniversario se convertía en una festividad para las nuevas generaciones.

3-IV-1901.

POESÍA DE NOVIEMBRE

Uno de estos primeros días de noviembre, oscuro y borrascoso, al salir hacia la parte alta de la ciudad en uno de esos trenes ligeros que dan cierta ilusión de viaje, oímos de pronto en el compartimiento mismo que ocupábamos estas palabras: "¡Ay, ese noviembre! ¡es el mes más triste del año!" Volvimos los ojos y vimos que quien acababa de decirlo era una señora joven y bella, cuya mirada vagaba aún con cierto enojo por el paisaje oscuro al través del cristal de la ventanilla enturbiado por la lluvia.

El acento y la expresión con que aquellas palabras fueron dichas eran más de enojo superficial, momentáneo, que de tristeza profunda; pero hirieron nuestro ánimo de tal modo, que sentimos removerse en él toda la poesía otoñal de este mes oscuro, y alzarse imágenes y recuerdos de cosas bellas y tristes.

Al través del turbio cristal de la ventanilla, noviembre nos pareció hermoso como el mayo: era un mayo vestido de luto y llanto; el mayo del invierno

Su poesía es poco sentida aquí, en el Sud, en las ciudades de los llanos. En nuestros climas templados y alegres faltan contrastes; y el invierno y la muerte tienen escasa plasticidad poética. Recordamos vagamente haber leído de una costumbre de cierta comarca italiana donde la noche de Difuntos los jóvenes van al cementerio a dar serenatas a las amadas muertas durante el año.

Pero las imágenes más vivas de la muerte nos vienen del Norte. Sólo los vientos septentrionales mueven las grandes danzas macábricas. Alemania, sobre todo, con su genio fantástico y realista al mismo tiempo, guarda el mayor tesoro de poesía novembrina. Sus cementerios, sus

castillos, sus bosques, sus montañas palpitan de apariciones nocturnas, y todos sus poetas han visto danzar algún blanco esqueleto a la luz de la luna.

Heine, el más realista e idealista al mismo tiempo de todos ellos, ha hecho sentir, como ninguno, el vacío de la muerte en la vida, con aquella poesía maravillosa de realidad y simbolismo:

“La pálida media luna de otoño mira entre las nubes. En el patio de la iglesia está la casa del difunto pastor, solitaria.

“La madre lee la Biblia, el hijo mira fijamente la luz, la hija mayor cabecea de sueño, la menor dice: —¡Dios mío, cuán lentos pasan aquí los días! Si al menos hubiera un entierro tendríamos alguna distracción.

“La madre, sin dejar de leer, replica: —Dices mal; desde que enterraron a tu padre junto a la puerta de la iglesia ha habido ya cuatro muertos más.

“La hija mayor bosteza:—Yo no quiero morir de hambre aquí en casa. Mañana me voy a la del conde; está enamorado y es rico.

“El hijo suelta la carcajada:—Yo sé de tres cazadores que beben alegremente noche y día. Hacen mucho dinero y me enseñarán su manera de hacerlo.

“La madre le tira la Biblia al rostro anguloso: —¡Así quieres ser un saltador de caminos!

“Se oye tocar en los cristales de la ventana, y al través de ellos ven una mano que hace signos: es el padre difunto que está fuera vestido de predicador.”

¡Qué poesía para ser escuchada en una noche tempestuosa de noviembre! ¡Qué hálito de muerte hay en ella!

Novalis, el penetrante poeta, ha ido más allá de la muerte. Sus muertos empiezan cantando una realidad fantástica genuinamente alemana: cantan sus silenciosas fiestas, sus jardines, sus cómodas mansiones, los nuevos huéspedes que acuden cada día, los innumerables tesoros que se guardan en sus cuevas (ricos vasos, anillos, cetros, coronas), la paz de las tumbas; pero ¡qué paz!

“Profundamente penetrado de bondad santa, abismado en bienaventurada contemplación, el cielo de las almas es siempre de un azul sin nubes. Largos velos flotantes nos llevan al través de los prados floridos donde no se conocen los vientos invernales”

Viven los muertos de Novalis en el amor que mueve los elementos. Viven en la divina tristeza del recuerdo; se sumergen en el océano de la vida en cuyo fondo está Dios. Y desde allí:

“¡Si los hombres, nuestros futuros compañeros —dicen—, supieran como gozamos nosotros sus alegrías! ¡Con qué júbilo morirían, dejando gustosos la insípida existencia mortal! El tiempo pasa aprisa: ¡venid, amado, venid! ¡Venid a comprender el sentido de la muerte y a encontrar la palabra de vida!...”

Pocas veces se habrá sentido el cielo tan cerca de la tierra.

Pero he aquí que delante de esta poesía que convierte al noviembre en primavera, surge más cerca de nosotros el fantasma siniestro y grande del *Comte l'Arnau*, que se levanta de nuestra montaña catalana salmodiando la terrible *Cançó*. El alma en pena aparece en medio de la noche a la esposa viuda que vela en la mansión señorial:

—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!

—Pues ¿quién os acompaña? — pregunta el alma del conde. Y la esposa contesta:

—Déu i la Verge Maria —comte l'Arnau. Déu i la Verge Maria —valga'm Déu, val!

¡Qué tremendo diálogo para marido y mujer, el muerto, ella viva en medio del silencio y obscuridad de la noche!

Y cuenta la leyenda que cada vez que la esposa nombra al marido “Comte l'Arnau”, el fantasma se acerca a ella como anhelando la protección de su antiguo amor; pero cuando la viuda parece conjurar el alma condenada con el “Valga'm Déu, val!”, el fantasma retrocede horriblemente ante el santo nombre.

Y el diálogo continúa como una salmodia. El alma del conde pregunta por sus hijas.

—Me les deixaríeu veure —muller lleial? Me les deixaríeu veure —viudeta igual?

El amor paternal palpita aún angustioso en el alma condenada. Mas ¡ay!, qué terrible es la respuesta:

—Massa les espantaríeu —comte l'Arnau. Massa les espantaríeu —valga'm Déu val!

¡Helo aquí el infierno del conde! No poder ver a sus hijas porque las asustaría.

Tras la enumeración de sus pecados pasados y sus tormentos presentes, canta el gallo, y el fantasma que no puede dar las manos a su esposa por no quemarlas, se despide de ella haciéndole una última recomendación terrible: que no le ofrezca más sufragios, porque cuantos más le ofrece más pena le da:

Que com més em feu l'oferta —més pena em dau.

Pocas veces se habrá sentido el infierno tan cerca de la tierra. Pero dentro de este sentimiento horriblemente angustioso late un anhelo redentor: un anhelo de redimir poéticamente al *Comte l'Arnau*, llevándolo del noviembre de nuestra *Cançó* al noviembre primaveral de Novalis.

7-XI-1901.

PRÒLEGS

LA IFIGÈNIA DE GOETHE (PRÒLEG A LA TRADUCCIÓ D'*IFIGÈNIA A TÀURIDA*)

Ifigènia era de la nissaga de Tàntal, que per haver pecat contra els déus va ésser condemnat an aquell suplici tan conegut, i els seus descendents fatalment portats a matar-se els uns als altres. Així van morir Pelops, Tiestes, Atreu... Fill d'Atreu era Agamemnon, capítost dels grecs en la guerra de Troia. Tot marxant cap a la guerra, van deturar-se les naus gregues a l'illa d'Aulida d'on després no podien sortir perquè mai s'aixecava el bon vent. Això ja durava massa, i Agamemnon se va determinar a consultar l'oracle, que li va fer de resposta que no vindria el bon vent ni les naus podrien sortir del port fins que Agamemnon ha-

gués sacrificat la seva filla Ifigènia en l'altar de Diana. El gran sentiment col·lectiu que duia als grecs cap a la guerra va ofegar l'amor de pare, i Ifigènia va ésser portada al sacrifici; però, en l'acte d'anar-la a immolar, Diana ja es va donar per satisfeta i, acompanyant-se de la joveneta, la va cobrir amb un núvol i la va dur per l'aire a l'illa de Tàurida, deixant-la per sacerdotessa en el temple que allí hi havia consagrat a Diana mateixa, que el poble barbre de Tàurida honrava fent-li sacrificis humans de tots els grecs que anaven a parar an aquella illa. Mentrestant, els grecs van marxar cap a Troia. Acabada la guerra, Agamemnon se'n va tornar al seu regne. La seva dona Clitemnestra, mentres ell era fora, s'havia lligat d'amor amb Egist, i tots dos van matar a Agamemnon. El fill d'Agamemnon i Clitemnestra, que es deia Orestes i llavors era petit, quan va ésser gran va venjar la mort de son pare matant a sa mare; però perseguit i aturmentat de seguida per les Fúries, va anar corrent món amb el seu amic Pílades, fins que a Atenes l'oracle d'Apol·lo va dir-li que seria perdonat si anava a Tàurida i prenia la imatge de Diana, que els barbres d'allí tenien en el temple, i la duia a Atenes a la vora del de son germà Apol·lo. Quan Orestes arriba a Tàurida, on Ifigènia fa anys que és sacerdotessa d'aquella imatge que ell va a prendre, i a la qual com grec, i seguint la costum, hauria d'ésser sacrificat per mans de la seva pròpia germana, esclata el drama *Ifigènia a Tàurida*, que és el que Eurípides va compondre fa vint-i-tres segles, i el que Goethe va tornar a compondre ara en fa un.

Per veure millor la Ifigènia de Goethe val molt el contrast amb la d'Eurípides.

Eurípides presenta la figura crua i neta d'una bona noia que dins del seu cor protesta temerosament del crudel sacerdoci a què ha sigut portada. «No puc creure que els déus siguin dolents —diu—. Això és que els homes, per a poder fer el mal que volen, s'excusen en els déus».

Goethe ens presenta una Ifigènia més asserenada pel resplendor del símbol que l'envolta. Ella, amb el seu encís de dona, ha vençut la costum barbra: des de que ella és a Tàurida ja no s'hi fan sacrificis humans dels grecs que arriben: el rei i el poble s'han tornat bons, i tot va bé en aquell reialme tan canviat. En els començaments del drama, el rei la demana per muller; però ella, que només pensa en tornar a la seva terra a estar amb els seus, de bones en bones li diu que no; i quan el rei se fa fort en la demanda: «Creu-me —li diu ella—, jo sé lo que et convé més que no pas tu mateix: els déus me parlen al cor.» «I jo—li respon el rei—, ¿no tinc el dret de sentir-los en el meu?» «Oh! —fa ella—.

La passió que hi bull no te'ls deixa escoltar». La Ifigènia de Goethe ja no pensa temerosament en els déus: hi creu amb confiança, perquè ja són uns altres que els déus grecs: són els déus que la Ifigènia d'Eurípides tot just gosava pressentir; són els déus que parlen al cor, que ja han vingut. El rei, enutjat per la resistència, diu a Ifigènia que s'ha acabat la treva que s'anava concedint als grecs, i que qualsevol que n'arribi a Tàurida serà sacrificat per mans d'ella. Així ve el conflicte igual al d'Eurípides.

Orestes i Pílades arriben a Tàurida a cercar la imatge de Diana. Els agafen i els posen a mans d'Ifigènia per al sacrifici, i parlant de l'estimada Grècia, Orestes i Ifigènia es troben que són germans.

La d'Eurípides pensa de seguida en salvar-se amb el germà i l'amic, fugint. «Però si no ens podem salvar tots tres —diu—, jo us donaré l'estàtua de Diana que cerqueu i aneu-vos-en: a mi potser en mataran; però, tant se val!, les dones no som res, i en una casa l'home ho és tot.» «No, no: ens hem de salvar tots tres i emportar-nos a Diana—diuen Orestes i Pílades—. Matem al rei i fugim» Però ella, tot admirant la valentia del propòsit dels homes, no val de cap manera que matin al rei, que sempre l'ha tractada bé. «No: calleu i deixeu-me fer. (Me sembla que la veig dient això amb una rialleta de la picardia que se li desperta). Se m'acut un engany: diré al rei que a l'acte d'anar-vos a sacrificar, Diana, girant el cap, ha rebutjat el sacrifici, i que allavors jo us he fet confessar que éreu uns criminals parricides; que amb això cal anar-vos a purificar (i a la imatge de la deessa també) amb aigua de mar; i veus aquí que si ens en anem a la vora d'on tingueu la nau, amb un salt ens hi fiquem tots i fugim». Així resol el conflicte la Ifigènia d'Eurípides.

La de Goethe, així que s'han reconegut amb son germà, lo primer que fa és donar gràcies als déus i adorar-los, dient que ells tot ho porten al seu temps per damunt de les impaciències i previsions dels homes. Després sols per la gràcia de la seva oració son germà ja se sent deslliurat de les Fúries i tot retornat a la vida. És dir que la Ifigènia de Goethe no se sent gens moguda a l'acció: la seva activitat és tota espiritual. Però Orestes i Pílades que volen fugir, inventen el mateix engany de la Ifigènia d'Eurípides: la purificació amb aigua de mar per poder-se escapar amb la nau. La Ifigènia d'Eurípides, per poder-se salvar tots sens matar al rei, s'empesca una mentida: la de Goethe no pensa amb mort, ni amb salvació, ni amb mentida, com quedant ja satisfeta i descansada només amb la pura pensa d'haver trobat i redimit a son germà. I quan li han explicat com ha de representar la mentida per salvar-se

tots: «Ai!—diu—. Veig que m'haig de deixar portar com una criatura. No en sé gens jo de fer les coses de parí darrera ni d'enganyar a ningú. Vaja! la mentida no deslliura pas el pit com quan ne surt la paraula veritable. ¿Amb quina cara me'l miraré an el bon rei quan l'hagi d'acollir amb la mentida a la boca? ¿Amb quin cor fugiré d'aquest poble que m'ha arribat a estimar tant?» I després, quan ja ha enviat a dir al rei que s'ha de purificar als dos criminals abans del sacrifici, l'espera que vinga perquè consenti en el fet de la purificació amb aigua de mar. «Per què tants escrúpols? —li diu Píladés—. ¿Per què, per fer-ho tot ben d'amatgat, no et valies del misteri del teu sacerdoci?» «És que mai l'he exercit com un misteri», li respon ella. L'altre s'exclama tot despacientat: «Ai, ànima pura; com ens tires a perdre!» Amb tot, l'ensinistra a fer la comèdia per quan vinga el rei. «Pensa—li diu—que no és desagraïment: la necessitat s'ho aporta.» «Desagraïment ho és —fa ella—; la necessitat pot servir-li d'excusa.—Els déus i els homes te l'excusaran certament però el meu cor no se'n sentirà descarregat.» «En els teus raonaments tan rigorosos hi ha amagat l'orgull.» «Jo no raono pas: jo només sento.» I en un moviment d'angoixa afegeix: «Tant de bo que tingués el cor d'un home que davant d'una empresa atrevida no sent cap altra veu que el seu propòsit!» I quan veu que de totes maneres per salvar-los a tots haurà de mentir davant del rei, llença aquest últim crit de misericòrdia: «Oh déus, salveu-me, salvant la vostra imatge en la meva ànima!»

Amb disposició d'esperit ben diferenta, a vint segles de distancia, van l'una Ifigènia i l'altra al desenllaç del drama.

La d'Eurípides, així que el rei se presenta davant del temple, ne surt ella amb l'estàtua de Diana al braç, i estenent l'altre braç, amb una solemnitat delitosament còmica, li crida: «Detura't, rei, en els pilans del porxo!» I amb xamosíssim descaro li conta la mentida, més grossa que el temple mateix: «Fes apartar a tothom perquè la presència dels impurs parricides no faci mal an el teu poble. Que cadascú es fiqui a casa seva i no tregui el cap per res. Tu, tapa't els ulls de seguida, i quan haguem passat, entra en el temple i vés voltant per dins amb una antorxa encesa per purificar-lo, fins que jo torni.» El rei, amb la gran bona fe, mana i fa tot lo que li diu, i ella se'n va tota eixerida i rient per sota el nas cap a la platja. Allí son germà se la puja a l'espatlla i, entrant de peus al mar, la porta cap a la nau.

«Oh déus, salveu-me, salvant la vostra imatge en la meva ànima», ha dit la Ifigènia de Goethe a l'iniciar-se el desenllaç. I els déus que par-

len al cor l'hi salven tot. Quan per mor de les seves vacil·lacions i escrúpols s'ha descobert l'engany que Orestes i Pílates duïen avant; quan el rei, tot irat, va cercant la sacerdotessa per a demanar-li compte de lo que passa, Ifigènia ni s'amaga ni ment davant del rei: surt al peu del temple com la d'Eurípides, però no amb l'estàtua al braç ni fent una comèdia de misteris, sinó amb els braços penjant, el cap dret i el cor net. «Me busques? Aquí em tens.» I quan el rei comença a parlar-li amb sarcasme de la complicitat d'ella en l'engany, Ifigènia li trenca les raons, i per la sola força de la seva paraula, pel seu encís de dona amorosa, li amoro-seix l'ànima i li fa concedir de bon grat la llicència de que ella el germà i l'amic se'n tornin lliures a Grècia; llicència que la Ifigènia d'Eurípides sols obté per la intervenció de Minerva, que baixa de l'Olimp per manar-ho al rei, i que és el *Deus ex machina* que desenllaça el drama.

El *Deus ex machina* de la Ifigènia de Goethe és la pietat.

Ara, sobre la vàlua i significació artístiques i morals de l'una i l'altra, se podrien dir moltes coses; però tot serien paraules: val més un comentari ben viu.

A una dona li vaig contar la història d'Ifigènia, explicant-li lo que en el drama de Tàurida feia la d'Eurípides i la de Goethe. Mentres anava contant l'entremaliadura de la Ifigènia grega, la seva comèdia davant del rei, com va lograr que s'apartés tothom per poder ella fer son fet, i com a l'últim arribava a escapolir-se, els ulls de la meua atenta oïdora s'anaven omplint de picardia, la cara tota li somreïa, se mossegava delicadament els llavis, i acabat va fer una rialleta que volia dir: «Si, si ja és això, ja.» Allavors vaig començar a explicar-li lo que havia fet la Ifigènia de Goethe el seu acte de gràcies als déus, la seva oració redemptora, la repugnància a la mentida, la noble claredat davant del rei, l'emocionada lluita i la piadosa victòria. I hauríeu vist com aquella cara que començava a escoltar-me encara banyada en aquella rialleta, s'anava fent més atenta, seriejava poc a poc, les faccions tornaven a les seves proporcions harmonioses, i en els ulls se li va posar una mena de cosa... Va fixar-los davant seu sense mirar enlloc, i quan vaig acabar de contar la Ifigènia de Goethe, ella, amb la cara tota rosada i sense moure la vista, va dir lentament i com no parlant a ningú: «Això... és lo que ha d'ésser.»

No cal pas dir res més.

PRÒLEG A LA TRADUCCIÓ D'ENRIC D'OFTERDINGEN,
DE NOVALIS

Heu's aquí una novel·la per a poetes, gairebé exclusivament. Perquè d'ella pot dir-se lo contrari de lo que solia dir-se algun temps per a recomanar obres semblants. Aquí el savi no hi trobarà pas prou ciència, ni el desvagat prou entreteniment, ni l'ignorant ensenyances, ni el preocupat distracció: sols el poeta s'hi delitarà segurament. No hi ha lo que se'n diu color d'època, amb tot i estar situada l'acció en una molt marcada de la història, ni interès en l'acció mateixa, ni pintura de caràcters, ni lògica de passions, ni és res més que una profunda fantasia... gairebé infantil. És això: una obra infantil i profunda, que ni tan sols fou ben acabada. És la concepció d'una criatura sublim començada a realitzar amb poca traça i trencada per una mort primerenca; és, en una paraula, una obra romàntica, d'un romàntic primitiu; agudament romàntica; agudament cap endintre.

Romanticisme és individualisme, pel cas; i En Novalis és un poeta... deixeble d'En Fichte, el seu contemporani i amic. Adora el Jo com a centre del món, com a principi i fi de tota cultura, com una potencia per a aconseguir la veritable llibertat i la benaventurança.

I, com que és un poeta, en la poesia troba el camí per a aquest aconseguiment. «La poesia —diu— resol l'ésser aliè en el propi. La poesia és la realitat absoluta. Quant més poètica una cosa, més veritat és. El poeta compren la natura millor que l'enteniment científic.»

I heu's aquí el desplegament d'aquest germen: el poeta no ha assolit encara el grau més alt de llibertat, perquè, si bé espiritualitza la realitat, no arriba encara a realitzar lo espiritual. No és encara el màgia. Ell és al màgic lo que un nin a un home fet. Així la faula de fets meravellosos és un pressentiment infantil del perfecte idealisme màgic a què l'individu se sent cridat. El món de la faula és del tot oposat al món de la realitat, i justament per això li és tan semblant, com el caos és semblant a la creació perfecta. En el món futur tot hi és com en el passat, però d'una ultra manera. El món futur és el caos racional, el caos que es penetra a si mateix.

Tot això sembla horriblement abstracte per a un poeta, no és veritat? Mes, veu's-ho aquí daurat per un raig de sol. Per En Novalis l'esguard fresc de l'infant és més transcendental que el del vident, més segur de si mateix. Ell crear que sols en la feblesa del nostre organisme

i en la nostra consciència física consisteix el que no ens veiem en un món de fades; que les rondalles són somnis d'aquell món que és nostra pàtria, que es troba pertot arreu i enlloc; que les més altes potències nostres que un dia compliran tots els nostres volers, són ara les Muses que ens animen amb dolços records en el penós camí. Sí: la força que ens comença a descloure el misteri de les coses i ens fa el món, si no clarament intel·ligible, familiar almenys, harmònic, és, segons En Novalis, la poesia. I per això, per a ell, la veritable poesia és la romàntica: «Quant més personal, més local, més temporal, més particular és una poesia—diu—, més prop està del seu centre. Una poesia ha d'ésser inesgotable com un home, El sentit poètic té molt de comú amb el sentit místic: és el sentit de la manifestació de lo particular, personal, desconegut, misteriós: el sentit de lo casual necessari.»

En Novalis es desembarassa de tota filosofia exclusivament racional amb aquests mots: «Mai arribarem a comprendre'ns del tot, però podem arribar a molt més que a comprendre'ns.» I diu que an aquest *més que comprendre* li fa molta nosa el *comprendre*.

Heu's aquí ara lo que diu sobre tot això, i les conseqüències que en treu en Bruno Wille, el prologuista de l'edició Meissner de les obres completes d'En Novalis que m'ha servit de guia en tot lo que fins ara he dit, i de qui copio lo següent: :

«La nostra concepció científica del món —diu En Wille— està encara molt lluny d'aquestes idees, i per això em sembla tant més necessari accentuar el valor universal de lo romàntic i no considerar les singulars idees d'un Novalis com capricis i jocs de paraules enginyosos, sinó com gèrmens de veritats que poden portar amb el temps uns fruits magnífics. Una concepció del món que no vulga ésser acusada de mala fe o d'estretor de mires no pot tancar-se en un racionalisme exclusiu, sinó que ha de tenir lloc per un sentiment de la vida que, amb les seves harmonies i els seus aspectes religiosos i artístics ne dignifiqui el gran misteri. I aquest fou l'intent del romanticisme. Lo que pressentí en el misteri no fou res malastruc. Amb massa optimisme que el sentia! Més aviat el prengué per una desconeguda benaurança, de la qual un ja pot alegrarse abans de saber-la, com l'infant s'alegra del present que espera per la nit de Nadal. Així arriba a un idealisme sentimental, de principis poc clars, i que a l'anar-se ell mateix precisant va apartant-se amb repulsió de l'idealisme conceptuós d'un Schiller. El fi d'ell és aquell flotar d'ací i d'allà del sentiment que en l'altre és sols un medi, un conductor. Sols aquell que en sap l'anhel, que ha tastat les seves dolces ex-

tremituds, pot saber la voluptuositat dels pressentiments que llustren; aquell anhel que volaria ésser etern i que per això fuig sempre els termes precisos i palpables, llançant-nos a lo nou en els llunys submergits en l'horitzó. El blau infinit del cel, el blau de la muntanya llunyan, la «flor blava» que floreix tot arreu secretament, són els tirats característics d'aquesta romàntica fantasia.»

La «flor blava», tal com En Novalis la pinta en el seu *Enric d'Ofterdingen*, significa l'ideal de l'anelh romàntic. L'escollit la somnia abans d'haver-la vista. El pressentiment d'ella s'alça del fons del cor com una aparició. Un afany sense repòs empeny el somniador a la busca de la flor meravellosa. Ara la present aquí, ara allà, però ella no deixa trobar-se. De vegades apareix com una violeta entre les altres flors, assaluta amb son blau resplendor, llançant encisera flaire... i a l'instant desapareix. Ella no és mai l'aconseguitment, sempre l'atracció com l'ideal eternalment anhelat al qual un pot acostar-se i sentir el consol, el pressentiment de la santa benaurança que en dóna la contemplació, però que es va allunyant sempre, que no es deixa mai realitzar completament.

D'aquest etern anhel de la «flor blava» n'hi havia tant en En Novalis, que en Brandés veu en ell personificat l'esperit romàntic... I si l'esperit i la sort d'un home volen dir una sola cosa, segons En Novalis mateix, en la seva vida trobarem la mellor explicació de l'esperit romàntic.

En Frederic Leopold de Hardenberg (que com escriptor se digué Novalis, prenent aquest nom d'una línia col·lateral de la seva família) nasqué el 2 de maig de 1772 a Ober-Wiederstedt, en el comtat de Mansfeld, en la hisenda de son pare Henric Ulric Erasme de Hardenberg, i fou el segon fill del matrimoni d'aquest amb Augusta Bernardina de Bolzig. El pare era un home de temperament enèrgic i apassionat, d'una activitat infatigable i d'una honradesa austera. Havia estudiat per a enginyer de mines; després serví en la cancelleria d'Hannóver. i féu la guerra dels set anys com a oficial. Acabada la guerra, se retira a Wiederstedt, i més tard fou director d'unes salines. La morí de la seva primera muller l'impressió moltíssima: fou una epidèmia de verola que hi hagué a Wiederstedt en 1769; i ell, per a apaivagar la tempestat interior que aquesta morí li produí, es llança heroicament a cuidar els malalts i a enterrar els morís, que tothom ne fugia; i en aquestes practiques acaba d'exaltar-se el seu fort sentiment religiós. Al cap de poc temps conegué a casa la seva mare a Bernardina Augusta i s'hi va casar. Aquesta era d'un geni dolç i amable fins a la feblesa, sobretot per als seus fills, dels quals tot sovint dissimulava les faltes, protegint-los del rigor del pare. El primer que tingué

fou una noia. Carolina; el segon, Frederic, i després nou criatures més. En Frederic (Novalis) aima molt tendrament a la seva mare, així com pel pare sempre sentí un cert temor i una falta de confiança, encara que d'ell hereta segurament un pregon sentit de la serietat de la vida, un caràcter pur i la tendència religiosa, així com de sa mare la finesa de sentiment que tan bellament fructifica en la seva vocació poètica.

El vell casal on passa la seva infància a Wiederstedt era molt a propòsit per a una criatura enjogassada i somniadora com ell: sales grans i ombroses, llargs corredors. escales de caragol amb espitlleres. pati amb vells arbres, i al costat la casa de pagès que havia estat convent, amb els finestrals tots enrondats d'antigues parres; i tot això ple d'aquelles rondalles fantàstiques que els nins escolten de les mainades velles amb la bocabadada i els ulls molt oberts.

En aquesta casa el rei era el pare, d'una pietat austera, rigorós, intransigent amb tota novetat, i molt devot de la confraria dels Germans Moraus, que regia l'ensenyança de tota la família. Tieck, que era amic i entrant de la casa, conta un fet molt significatiu. Diu que una vegada, estant-hi de visita, sentí la veu del pare cridant com si renyés molt enfadat: «Què passa?», pregunta a un servent. «Oh! Res —digué aquest—; és el senyor que ensenya la doctrina als nens.»

Fins a l'edat de nou anys En Frederic era tingut per un noi de bon cor, però desaplicat: no podia ni volia aprendre res. A nou anys s'emmalaltí d'una forta disenteria que el tingué mesos i mesos al llit o reclòs a la cambra; però quan ne sortí era tot un altre, de cas i d'esperit. Havia crescut molt i s'havia tornat eixerit, enginyós, ple de talent. Per a ell l'aprendre era un joc, i aviat passa al davant dels seus germans més grans que ell. En les hores d'esbarjo llegia amb passió poesies, i sobretot rondalles, que després sabia contar molt bé als seus germans; i tots plegats representaven drames al·legòrics que ell s'inventava.

Al pare aquestes inclinacions poètiques del noi no li venien gens de gust, i aquí comença la desavinença entre pare i fill. De primer va enviar-lo als Germans Moraus per a la seva instrucció religiosa, però l'esperit estret d'aquesta contraria topa amb la generosa naturalesa espiritual del noi i no pogueren fer-ne res. Llavors intervingué un oncle del noi que tenia un important càrrec administratiu, i s'endugué el nebot a casa; però entre la seva afició als llibres, que el duia a saquejar la biblioteca de l'oncle, i el tracte amb l'aristocràcia del país i tota mena de gent mundana que freqüentava la casa, l'educació del noi anava molt malament i fou tornat a la família.

L'any 1787 el pare Hardenberg fou nomenat director d'unes salines i anà a establir-se a Weissenfels, on compra una casa amb jardí. Allí En Frederic seguí estudiant, i després un any a l'Institut d'Eisleben; i en 1791 fou enviat a cursar Dret a la Universitat de Jena, que llavors era la millor d'Alemanya. Per la influència de Goethe i del príncep Carles August, havien acudit allí a ensenyar homes de gran talent: Reinhold, el filòsof Fichte (que de petit, pobre que era, fou protegit pel vell Hardenberg, i ara inicia carinyosament al noi en l'estudi de la filosofia, que tan grat li fou) i el poeta Schiller, pel qual En Frederic cobra una veritable adoració. Aquests tres homes influïren en gran manera l'esperit d'En Novalis. Mes, la seva vida alegre d'estudiant i l'afició a les belles ciències, el privaren d'aprofitar gaire els altres estudis. Quan el pare i l'oncle llegien en el *Merkur*, revista literària, aquelles poesies firmades «H.....g», rodaven el cap tots apesats.

Per a veure si mudava de jaient, en 1791 fou enviat a la Universitat de Leipzig. Llavores el xicot es proposà també seriosament fer vida nova. Però Leipzig era en aquell temps el París d'Alemanya, i aviat l'alegre companyia, els plaers del luxe, la poesia i l'amor destruïren aquells propòsits, i, amb l'excusa de llibres i matrícules, el minyó comença a endeutar-se. Ademés, una dona bonica i capritxosa li havia girat el cervell per a aviat deixar-lo per un altre. Llavores, desesperat, cansat de tot, vol mudar altre cop de vida, vol ésser un home, amb gran afany. I escriu a son pare que vol fer-se soldat, a veure si el deure rigorós, la disciplina, el treball, li assenten el cap, que d'altra manera no es veu ja amb cor per a dominar. El pare es nega en rodó an aquest nou cop de cap del seu fill.

A Leipzig En Novalis se féu molt amic d'En Frederic Schlegel. Tenien les mateixes aficions i Schlegel feia gran cas del talent poètic d'En Novalis, en qui preveia un gran líric, si bé, en atenció a la seva naturalesa agitada, digué un jorn, parlant d'ell: «Pot arribar a ser-ho tot i a no ser res.» L'ardor de llibertat que, sortint de la França de la revolució, campava per tot Europa, se féu sentir també en el jovent de Leipzig: així és que En Novalis, Schlegel i els seus companys eren revolucionaris. La revolució els semblava un temporal purificador, i com que el pare d'En Novalis era un fanàtic de lo antic, això acabà de divorciar-los, i el desafecte durà fins a la mort del fill.

«Prou Leipzig —digué el pare— i a Wittenberg a estudiar d'una vegada!» I així fou: el xicot se forçà a l'estudi, a l'últim se li donà un càrrec en l'administració de les salines de Tennstedt. Allí s'aplica a donar un sentit poètic a totes les pràctiques de la vida, d'una vida tan caso-

lana com la que allí feia, sense abandonar el conreu del seu esperit amb continuades lectures.

En novembre de 1794, per assumptes del seu càrrec, hagué d'anar a Gruningen, i allí el seu cor decidí de la seva vida: una noia de cabells rossos esdevingué la Beatriu del poeta. Se deia Sofia de Kühn i tenia tretze anys: era fillastra d'un propietari rural. En Novalis tenia vint-i-dos anys, i en un quart d'hora de veure-la se n'enamora per a sempre més: veié en ella l'encarnació de la poesia. En la dona estima la idea de l'amor. «La dona és un misteri suau no del tot tancat, sinó velat solament. És sols l'intel·lecte el que ens fa veure les dones i l'amor com coses diferents. El misteriós atractiu de la verge no és ultra cosa que el pressentiment de la maternitat, la sospita del món futur que dorm en ella i que d'ella ha de brollar. Ella és la imatge més veritable de l'esdevenir.»

Al cap de poc temps d'haver-s'hi promès, la Sofia s'emmalaltí. L'angoixa d'En Frederic fou terrible. «No és amor lo que sento per la Sofia —diu—; és religió.» El 19 de març de 1797 la Sofia morí, i En Novalis sembla que anava a morir també; i de fet comença a matar-se, no amb punyal ni verí, perquè tot lo brutal i violent repugnava al seu esperit: el seu cor comença a matar-lo. Però al mateix temps anà creixent la seva fe en la immortalitat personal de l'ànima, i per això aimava la mort que l'havia de reunir amb l'aimada. Amb tot, repregué la seva tasca creadora: «Haig de viure encara per l'amor d'ella. Tot lo que jo faré arrancarà del seu record.»

En desembre de 1797 se'n va a Freiberg (Saxònia) per a estudiar ciències naturals a l'Acadèmia de Mines. Allí escrigué *Els deixebles a Sais*. Féu coneixença amb l'inspector general de mines Charpentier, i l'hermosa filla d'aquest, Júlia, s'enamora del poeta, que acaba per correspondre-li. «Sembla que la terra vol retenir-me encara llargament», diu. Se decideix a preparar-se un benestar casolà i se promet amb la Júlia.

A l'estiu de l'any 1799 retorna a Weissenfels amb el càrrec d'assessor de les salines de l'Estat, va tot sovint a Jena, que és allí a la vora: se torna a trobar amb els seus amics Schlegel i altres, i fa noves amistats i quan està a punt de pujar de títol té un atac d'hemoptisis, en la tardor del 1800. A sobre li ve la nova de que un germà seu de catorze anys ha morí ofegat, i això li produeix un nou vòmit de sang més fort. Amb la il·lusió de curar, encara torna a la casa pairal, a Weissenfels. El seu més ferm consol és la religió. Des del 19 de març de 1801 (aniversari de la mort de Sofia) va perdent per moments. Acuden els seus amics de Jena i conversa amb ells serenament. El dia 25, a les sis del

matí, demana uns llibres per a consultar; després esmorza i conversa alegrement fins a les vuit, a les nou demana a un germà seu que toqui el piano, i escoltant-lo s'adorm. Schlegel entra a la cambra al cap d'una estona i veu que dorm tranquil·lament; i el son li dura fins a les dotze, en que mor dolçament, sense fer cap moviment ni extremitud i conservant la seva fesomia la suau expressió acostumada en vida.

Fou enterrat en el cementiri de Weissenfels, i en 1872 se li alça allí un monument.

«Era un minyó alt —diu En Tieck—, esvelt i de nobles proporcions. El cabell negra i llustrós li queia en rulls fins a les espatlles. Tenia l'ull negre i brillant i el rostre, i sobretot el front, com transparent. Les mans i els peus eren massa grossos i sense la finor de lo demás. L'expressió de la cara era sempre de serenitat i benevolència. El contorn i l'expressió d'ella l'assemblaven al Sant Joan Evangelista de la gran taula d'Albert Dürer que es pot veure a Nuremberg i a Munic. Parlava amb veu sonora i gran animació; tenia grandesa en el gest, i no es cansava mai. Tampoc sabia lo que era enuig; i fins en la companyia més pesada i mediocre sabia trobar-hi alguna persona de qui aprendre quelcom, per petita cosa que fas. Pertot era estimat, i el seu art en el tracte de la gent era tal que no feia sentir la seva superioritat a ningú, per poca cosa que fas. I encara que li plavia revelar la gran altesa del seu esperit, com per exemple quan s'inflamava parlant de lo sobrenatural, era per lo demás alegre i enjogassat com un nin i se donava amb gust i desembaràs a les petites diversions de la societat on se trobés. Tenia una altesa discreta i sense vanitat sense afectació ni hipocresia; era lo que se'n diu tot un home, la més pura i amable encarnació d'un noble esperit immortal.»

Aquest home, que morí a vint-i-nou anys, ens deixà:

Els cants espirituals, compostos en els últims anys de la seva vida, sota la impressió dels seus dolors i la influencia dels discursos religiosos de Schleiermacher. Són poesies religioses de lo bo que hi hagi, i potser lo millor que ell féu. Expressen l'anhel de l'ànima cercant salut en la religió, i els compongué per a ésser cantats. Canta en ells l'amor, del Déu Home, arrencant-lo de l'Evangeli. I també canta a Maria, la Mare de Déu, el diví femení, influït pel record de la Sofia. Ells el feren suspecte de catolicisme pels protestants.

Els himnes a la nit, inspirats en els *Pensaments nocturns* de Jung. Canta en ells la pèrdua de l'aimada. Els compongué en una prosa ritmada i que fàcilment se redueix a vers.

Poesies vàries, algunes formant part de l'*Enric d'Offerdingen*. Aquestes i les abans esmentades, és dir, totes les poesies d'En Novalis, són de lo més harmoniós i musical que la llengua alemanya hagi produït.

En prosa ha deixat *Els deixebles a Sais*. És una mena de novel·la fragmentaria de filosofia de la Naturalesa. Fou composta en 1798 a Freiberg, quan estudiava en l'Escola de Mines. *Flors* i *Fe i Amor* o *El Rei i la Reina*, fantasies místicopolítiques inspirades en la revolució francesa i dedicades als reis de Prússia. En 1799 escrigué *El món cristià* o *L'Europa*, estudi de filosofia de la història, que és el que més ha fet que els protestants ataquessin an En Novalis per catòlic. Ademés, han restat d'ell fragments filosòfics, cartes, memòries, etcètera.

En l'intent d'En Novalis, la seva obra capital havia d'ésser l'*Enric d'Offerdingen*, novel·la que deixa inacabada (sols n'escrigué la primera part i algun capítol i el plan de la segona), i en ella volia posar tota la seva visió de la vida, la vida tota vista al través de la poesia. S'hi coneix la influència de l'obra *Sternbald*, del seu amic Tieck. La idea la tingué En Novalis en la primavera de 1799, quan sentí contar per primera vegada la llegenda d'Offerdingen. La poesia de l'Edat Mitjana, sobretot del temps aquell d'En Frederic II, impressiona vivament al poeta; i prenent aquell assumpte sembla que volgué fer l'antítesi del *Guillem Meister* d'En Goethe. D'aquesta obra diu En Novalis: «*Els anys d'aprenentatge de Guillem Meister* se pot dir que són una obra ben prosaica i ben moderna. En ella lo romàntic, la poesia de la Natura, lo meravellós, tot se'n va a rodar. Només tracta de les més ordinàries coses humanes: la Natura i el misticisme hi són del tot oblidats. És una història casolana, burgesa, idealitzada: en ella lo meravellós, lo poètic, és considerat com cosa de pura fantasia. L'esperit del llibre és un ateisme artístic. És una mena de *Candide* contra la poesia.»

En contraposició a tot això volgué En Novalis presentar la poesia de la Natura i del Misteri en aquesta obra d'art universal, en aquesta novel·la que volia que fos una «Apoteosi de la Poesia», fent-ne hèroe al poeta Enric d'Offerdingen. La primera part és el poeta que es forma; la segona, el poeta que es manifesta. I encara que l'obra resta, com hem dit, incompleta s'hi veu ja l'esperit de plenitud artística. Cert que la seva composició no és del gust modern, però el llenguatge és encisador per la bella puresa. En Dilthey diu que el tors d'Offerdingen és lo més bell que En Novalis hagi fet, i afegeix, parlant de l'estil en que està escrit: «Una encantadora melodia del llenguatge embolca el pregon sentit d'una ànima exquisida devotament consagrada a lo més gran de la vida.»

Aquest bell sentit de l'obra és lo únic que en una traducció pot tractar-se de transmetre; i encara Déu ajut que un pugui aconseguir-ho en lo menester almenys. Però l'obra és tan flairosa, que només de tocar-la, encara que hagi sigut amb poca traça, bona aroma m'haurà deixat als dits. I és tot lo que ofereix al lector català.



FUNDACIÓ JOAN MARAGALL
CRISTIANISME I CULTURA



9 788482 972053

Editorial Claret