

Q U A D E R N S  
FUNDACIÓ JOAN MARAGALL



---

Maragall i Novalis:  
poesia i experiència mística

---

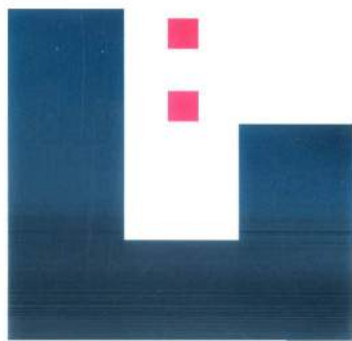
EDUARD CAIROL

---



(51)

2000



Q U A D E R N S  
FUNDACIÓ JOAN MARAGALL



---

Maragall i Novalis:

---

poesia i experiència mística

---

EDUARD CAIROL

---



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

*Editorial Claret*

**Eduard Cairol** (Barcelona, 1965) és llicenciat en dret per la Universitat Autònoma de Barcelona, i en filosofia i lletres per la Universitat de Barcelona, on es doctorà en filosofia amb una tesi sobre la teoria poètica de Novalis. Especialitzat en la teoria artística del segle XIX, actualment és professor d'estètica i teoria de l'art a EINA, Escola de Disseny i Art, centre adscrit a la UAB. Ha impartit seminaris i conferències sobre la relació entre art i espiritualitat, i va exercir com a crític literari del desaparegut *Diari de Barcelona*. Així mateix ha estat coordinador i autor de diversos capítols de la *Historia Universal del Arte* publicada en CD-ROM per Editorial Salvat.

Edició: Carles Lluch

Primera edició: setembre de 2000

Editorial Claret, SAU  
Roger de Llúria, 5 - 08010 Barcelona  
Imprès a Edim  
Badajoz 145-147 - 08018 Barcelona  
ISBN 84-8297-444-0  
Dipòsit legal: B. 31.078-2000

## ÍNDIX

### *Maragall i Novalis: poesia i experiència mística*

1. La tradició estètica moderna . . . . .	5
2. Maragall, lector de Novalis . . . . .	7
3. Maragall i l'experiència de l'absolut . . . . .	10
4. Novalis i l'experiència de l'absolut. . . . .	17
5. Poesia i misticisme en Novalis. . . . .	23
6. Poesia i misticisme en Maragall . . . . .	30
7. Novalis, Maragall i la poesia moderna . . . . .	39
8. Art i espiritualitat. . . . .	45

*Escrit en deute amb  
Bel Atreides, Albert Ferrer i Enric Aguilar;*

*i, molt especialment, amb Isabel.*

Doncs jo crec que la paraula és la cosa més meravellosa d'aquest món, perquè en ella s'abracen i es confonen tota la meravella corporal i tota la meravella espiritual de la Natura-lesa.

JOAN MARAGALL, *Elogi de la paraula*

La sensibilitat poètica té molt en comú amb la sensibilitat pel misticisme [...]. Ella fa present la unitat en el sentit més propi de *subjecte i objecte, de l'ànima i el món*.

NOVALIS, *Fragments i estudis (1799/1800)*

## I. LA TRADICIÓ ESTÈTICA MODERNA

Joan Maragall va néixer l'any 1860 i va morir en 1911. Exactament en aquests mateixos anys va néixer i va morir també el compositor i director d'orquestra austríac Gustav Mahler. Al seu torn, durant el període comprès entre aquestes dues dates, la teoria de l'art i l'estètica occidental experimentaren la més radical de les seves darreres transformacions.

L'any 1895, el mateix en què Maragall publica el seu primer recull de poemes, a França, Mallarmé és en el zenit de la seva carrera literària. El 1900, data en què apareix *Visions i cants*, Oscar Wilde mor a París. A Viena, Musil publica *Les tribulacions del jove Törless* coincidint amb l'edició l'any 1906 del poemari *Enllà*, de Maragall. Per fi, el mateix any de la mort del poeta català apareixeran els textos *Sobre l'espiritual en l'art*, del pintor Vassily Kandinsky, i la *Doctrina de l'harmonia*, del músic Arnold Schönberg.

Tot plegat representa més que una simple coincidència. Malgrat que hom acostuma a relacionar preferentment la figura de Maragall amb els esdeveniments polítics i culturals que tenen lloc en els contextos català o espanyol, les dades anteriors resulten enormement significatives, car delimiten l'horitzó últim en el qual s'insereix la recerca poètica maragalliana. A diferència del que succeeix tocant a qüestions com ara el compromís civico-polític del poeta, la concepció de la poesia exposada per Maragall en els *Èlogis* resulta plenament comprensible només en aquest marc.

La personalitat intel·lectual de Maragall perd gran part de la seva projecció si hom la situa en un context estrictament local. L'obra de Maragall tan sols es pot interpretar complidament en relació amb la profunda transformació del llenguatge artístic produïda durant el tombant del segle XIX. Aquesta asseveració, que pot fer-se extensiva a la pràctica poètica de Maragall, s'aplica sobretot a aquells textos teòrics on reflexiona sobre la naturalesa i l'essència de la poesia. Però, paradoxalment, aquest mateix fet, és a dir, aquesta relativa fragilitat que la pràctica de la poesia acusa amb respecte a la seva pròpia teoria, converteix Maragall en un poeta indiscutiblement contemporani.

La teoria poètica de Maragall resulta d'una agudesa i modernitat sense precedents en el nostre àmbit cultural. Tal com succeeix en Schiller, Shelley, Poe, Hofmannsthal o Wilde, en el cas de Maragall, la reflexió sobre la poesia va tot sovint al davant de la pràctica d'aquesta. Així, l'*Elogi de la poesia* mereix de figurar entre els textos més desracats de la tradició poerològica moderna i al mateix nivell d'obres com *Sobre poesia ingènua i poesia sentimental*, de Schiller, o *Defensa de la poesia*, de Shelley. Tanmateix, el conjunt de la poesia de Maragall, com la dels autors esmentats més amunt, tot i posseir una qualitat innegable, no sembla haver realitzat sinó una petita part d'aquelles expectatives que es desprenen de la reflexió teòrica on es fonamenta.

Amb tot, com veurem més endavant, són nombrosos els poemes maragallians que testifiquen a favor d'aquesta sintonia del poeta català amb els principals corrents de la poesia europea de l'època.

Tant pel que fa a la teoria com a la pràctica del seu art, Maragall ha de ser interpretat, doncs, en el marc d'una tradició intel·lectual d'abast europeu que s'inicia amb el romanticisme i que, a les darreries del segle XIX, ha provocat en l'art i la literatura occidentals un canvi d'orientació radical. En aquesta tradició comuna, en la qual, com ha remarcat T.S. Eliot,<sup>1</sup> conflueixen i alhora prenen nou impuls les diverses tradicions locals, sovint resulta molt difícil de reconstruir les influències directes entre els autors. La tradició poètica moderna actua més aviat com una enorme reserva on les idees circulen lliurement. En aquestes circumstàncies, és pràcticament impossible d'atribuir la coincidència d'idees en dos autors a una influència directa entre ells, tal com afirma Hugo Friedrich a propòsit de la unitat de la poesia europea moderna:

[...] hom troba punts en comú on resultaria inútil cercar influències, per molt que les mareixes resultin evidents. En realitat, es tracta d'una comunitat

---

1. T.S. ELIOT, *Notas para la definición de la cultura*, Buenos Aires, Emecé, 1952, p. 171.

d'estructura, és a dir, d'una arquitectura de base que es repeteix amb insistència a través de les més diverses manifestacions de la poesia moderna.<sup>2</sup>

En aquest context d'abast europeu en què les influències entre autors teixeixen una xarxa indestriable ens cal situar també, en darrer terme, la relació entre Novalis i Maragall.

## 2. MARAGALL, LECTOR DE NOVALIS

La relació existent entre Novalis (pseudònim de Friedrich Leopold von Hardenberg, 1772-1801) i Maragall ha estat estudiada a bastament, àdhuc en els mínims detalls. Les primeres aproximacions a aquest tema aparegueren ja en vida de Maragall i van ser suscitades pel testimoni més incontrovertible d'aquesta relació, a saber, la traducció per part del poeta català de *Heinrich von Ofterdingen*, la novel·la inacabada de l'autor alemany, publicada l'any 1907.<sup>3</sup>

Resulta explicable que la traducció maragalliana de l'obra *Enric d'Ofterdingen* hagi centrat l'atenció dels estudiosos del tema. Per una banda, la novel·la constitueix tal vegada el projecte literàriament més ambiciós de Novalis i presenta sens dubte el compendi més elaborat del seu pensament poètic. Per una altra, l'esforç intel·lectual que comporta tota traducció ens permet de suposar que, per mitjà d'aquesta, Maragall va tenir accés al nucli de la cosmovisió novalisiana. La majoria dels estudiosos, de Riba<sup>4</sup> fins a Terry,<sup>5</sup> han fet notar com aquest contacte amb l'obra de Novalis, mantingut durant gairebé quatre anys,<sup>6</sup> s'ha decantat finalment en *Elogi de la poesia*, un text impregnat de conceptes novalisians, així com també en la segona part del poema *El comte Arnau*.

Tanmateix, Maragall devia introduir-se en el pensament de Novalis també a través d'altres textos, a més de l'esmentat *Enric d'Ofterdingen*. Així, en una carta a Pijoan datada en 1903, afirma haver començat a traduir els *Himnes a la nit* en la seva versió en vers.<sup>7</sup> Per una altra banda, en aquest moment

---

2. Hugo FRIEDRICH, *Structure de la poésie moderne*, Paris, Librairie Générale Française, 1999, p. 8.

3. Cf. Manuel de MONTOLIU, «Novalis-Maragall», *El Poble Català*, 3-VI-1907.

4. Carles RIBA, «Pròleg a una antologia de Joan Maragall», a *Sobre poesia i sobre la meua poesia*, Barcelona, Empúries, 1984, p. 203.

5. Arthur TERRY, *La poesia de Joan Maragall*, Barcelona, Barcino, 1963, p. 145.

6. Cf. Pere RAMÍREZ I MOLAS, «Maragall, traductor de Novalis», a Germà COLON (ed.) *Actes del quart col·loqui internacional de llengua i literatura catalanes*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1977, p. 409-412.

7. Joan MARAGALL, *Obres completes*, 2 vols., Barcelona, Selecta, 1981, vol. 1, p. 1019. Des d'ara citarem indicant només el cognom de l'autor, seguit del volum i la pàgina corresponents.



Maragall posseeix ja el gruix de l'obra de Novalis en l'edició de Meissner, publicada a Leipzig i a Florència entre 1898 i 1901, amb pròleg de Bruno Wille.<sup>8</sup> Com ell mateix admet, ha copiat una gran part d'aquest pròleg en la seva pròpia introducció en *Enric d'Ofterdingen*. Ara bé, en aquest text, Wille ha inclòs un nombre important de fragments procedents del llegat pòstum de Novalis. Així, doncs, Maragall ha conegut, si més no, aquestes anotacions, entre les quals es troba un cèlebre text en què hom identifica la poesia amb la realitat absoluta. Ara bé, que hagi conegut o no la resta dels textos de Novalis inclosos en l'edició de Meissner és ja quelcom incert. Els exemplars conservats a la biblioteca de l'Arxiu Maragall no contenen gairebé anotacions ni subratllats de cap mena: hom podria assegurar que no han estat llegits; però Maragall tenia sempre una enorme cura envers els llibres que manejava, com ho prova el volum de l'esmentada edició, corresponent a l'*Ofterdingen*, conservat en perfecte estat a pesar de la traducció de què va ser objecte.<sup>9</sup>

Tot ens mena a concloure, per tant, que, ateses les seves confessades dificultats amb la llengua alemanya,<sup>10</sup> Maragall no va llegir mai la totalitat de l'obra de Novalis inclosa en l'edició a cura de Meissner. En qualsevol cas, però, no hi ha dubte que va prestar alguna atenció als textos de teoria artística aplegats per Meissner en el volum segon de les *Sämmtliche Werke* de Novalis sota l'epígraf *Fragmente über Ästhetisches*. Aquesta afirmació es fonamenta en el fet que Maragall va corregir personalment en el seu exemplar un error de paginació que figura en l'índex del volum, en el qual els *Fragmente sobre estètica* són situats entre les pàgines 1 i 12 del text, quan, en realitat, tal com corregeix Maragall sobre la segona xifra, ocupen fins a la pàgina 62.

Tampoc no sembla que calgui posar en dubte que, tret del llibre *Enric d'Ofterdingen*, el gruix de coneixements de Maragall sobre l'obra de Novalis procedeix del pròleg de Bruno Wille en l'esmentada edició. En aquest pròleg hi trobem, enmig d'un seguit de paràgrafs emmarcats amb un senyal amb llapis que Maragall ha reproduït gairebé literalment en la seva pròpia introducció, un text que sembla haver colpit especialment el poeta: «La poesia —diu [Novalis]— 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».<sup>11</sup> Ara bé, Maragall ha extret forçosa-

8. NOVALIS, *Sämmtliche Werke*, edició de Carl Meissner i pròleg de Bruno Wille, 4 vols., Florència-Leipzig, Verlag Eugen Diederichs, 1898-1901.

9. Totes aquestes comprovacions han estat possibles gràcies al personal de l'Arxiu Maragall, la inestimable col·laboració del qual volem agrair expressament.

10. P. RAMÍREZ I MOLAS, ob. cit., p. 413.

11. MARAGALL, vol. 1, p. 573.

ment el seu text del pròleg de Wille i no de la lectura directa de l'obra de Novalis. Hom pot afirmar això perquè la traducció maragalliana ha convertit en un únic text uns materials que, de fet, procedeixen de tres fragments diferents en l'original de Novalis. En la seva exposició, Wille ha juxtaposat els tres fragments integrant-los en el propi discurs, però n'ha preservat la independència per mitjà de les cometes que els separen: «*Poesie löst fremdes Dasein im eignen auf*». «*Die Poesie ist das ächt absolut reelle. Dies ist der Kern meiner Philosophie. Je poetischer, je wahrer*». «*Der Poet versteht die Natur besser als der wissenschaftliche Kopf*».<sup>12</sup> En la seva traducció, en canvi, Maragall no solament ha suprimit una part del segon fragment —que tanmateix apareix íntegrament reproduït en el seu article «Novalis», de l'any 1901,<sup>13</sup> i en la seva carta a Pijoan, datada el 30 de maig de 1903—,<sup>14</sup> sinó que també ha ignorat la posició de les cometes.

L'extens pròleg de Wille en l'edició de Meissner, de més de noranta pàgines, exposa amb un cert detall les dades més rellevants de la biografia de Novalis, que Maragall resumeix en el seu pròleg a la traducció de l'*Osterdingen*. A més d'això, Wille ens presenta una caracterització força exhaustiva del perfil intel·lectual de Novalis, que accentua trets com ara el subjectivisme extrem de la seva concepció del món. Aquesta interpretació concorda plenament amb la interpretació global del romanticisme generalment acceptada en el moment en què es publica l'edició de Novalis a la qual hem fet referència.<sup>15</sup> Es tracta d'una interpretació força parcial, si no totalment errònia, que es fonamenta en la lectura tendenciosa per part de Hegel d'alguns textos romàntics, principalment de Friedrich Schlegel. Com és ben sabut, Hegel va renegar en la maduresa del romanticisme que havia defensat durant la joventut. Concretament, hom creia haver superat amb el seu «idealisme absolut» l'«idealisme subjectiu» dels autors romàntics. La interpretació de Hegel redueix l'enorme complexitat del romanticisme en l'aspecte subjectiu, però ha gaudit d'una gran acceptació per l'enorme prestigi intel·lectual del filòsof alemany.

Maragall ha reproduït en la seva pròpia introducció els paràgrafs en què Wille exposa aquesta concepció, la qual, segons Maragall, constitueix una alternativa al materialisme i al cientisme. El poeta català ha copiat àdhuc unes paraules de Wille en les quals aquest afirma que la principal aportació

---

12. NOVALIS, *Werke*, vol. 1, p. XXV.

13. MARAGALL, vol. 2, p. 152.

14. MARAGALL, vol. 1, p. 1018.

15. Vegeu, per exemple, la monografia de Heinrich SIMON, *Der magische Idealismus. Studien zur Philosophie des Novalis*, Heidelberg, Carl Winters Universitätsbuchhandlung, 1906, sobretot les pàgines 7-29 corresponents al capítol titulat «Das magische Ich».

del romanticisme hauria consistit a restaurar «el gran misteri» de la vida. Es tracta, òbviament, d'un dels temes predilectes de la sensibilitat de la fi de segle. En aquest moment els principals autors romàntics són objecte d'un renovat interès per llur misticisme i concepció màgica de la natura, que hom oposa al creixent «desencantament» del món per part de la ciència i la tecnologia. Una bona prova d'aquest renovat interès és la primera traducció de Novalis al francès, feta per un dels autors més emblemàtics de l'època, el belga Maurice Maeterlinck, l'any 1894.<sup>16</sup>

Als ulls dels romàntics, doncs, el món havia esdevingut novament un misteri; per a Novalis, la clau d'aquest misteri és quelcom que sols pot ser eternament pressentit. Aquest pressentiment d'una revelació que no s'acaba de produir mai s'identifica amb l'anhel de la Flor Blava; però, tal com afirma Maragall en el seu pròleg, aquest anhel resulta miraculosament satisfet per la poesia: «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».<sup>17</sup> Per aquest motiu, com afirma a continuació Maragall, transcrivint el fragment de Novalis referit per Wille amb una notable llibertat: «“[...] 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”».<sup>18</sup>

Heus ací prefigurades ja les línies bàsiques de la interpretació que Maragall ha realitzat de Novalis.

### 3. MARAGALL I L'EXPERIÈNCIA DE L'ABSOLUT

Manuel de Montoliu, sens dubte un dels més perspicaces estudiosos de la possible influència de Novalis sobre Maragall i alhora autor de lúcides aproximacions a la figura d'aquest darrer, ha afirmat que el misticisme constitueix el tret més rellevant de la personalitat del poeta català.

Tal com escrivia en un article publicat en 1933: «Jo crec que totes [aquestes facetes] s'expliquen per la unitat de temperament de Maragall: un temperament profundament, i radicalment, místic».<sup>19</sup> Ara bé, segons afirma

---

16. Remetem el lector interessat a l'excel·lent monografia de Werner VORDERHUBE, *Novalis und die französischen Symbolisten*, Stuttgart, Kolhammer, 1963.

17. MARAGALL, vol. 1, p. 573.

18. *Ibidem*, p. 573-574.

19. Manuel de MONTOLIU, «Maragall, místic», *La Ven de Catalunya*, 20-XII-1933. Hom pot veure també una reformulació del contingut d'aquest article, gairebé en els mateixos termes, en «L'apòstol del recomençament», en MARAGALL, vol. 1, p. 1239.

Montoliu mateix en un article anterior, aquest misticisme que impregna la personalitat de Maragall no resta independent de la seva activitat com a poeta; ben al contrari, impregna així mateix el seu vessant artístic. En paraules de Montoliu: «Aquest és el més gran títol del nostre Maragall; el títol de Místic, que cada dia se grava més fonament en sa obra poètica».<sup>20</sup> Encara més, com ens diu en el primer dels articles esmentats, el misticisme de Maragall no tan sols resulta evident en la seva obra poètica, sinó que es manifesta igualment en la seva concepció de la poesia:

La teoria de la paraula viva [...] no és més que un assaig heroic de sistematització d'aquesta fe mística en la vida, d'aquest vitalisme místic amb el qual ell sentia no sols la poesia, ans també el llenguatge, no sols el llenguatge, ans també tota manifestació del poder creador de l'esperit.<sup>21</sup>

Aquest estudi pretén únicament desenvolupar la tesi continguda en les anteriors afirmacions de Montoliu.

Ara bé, en què consistia exactament el misticisme de Maragall i en quina mesura aquest misticisme podia trobar la seva consumació en una certa teoria de la paraula poètica? Segons Montoliu, «el místic és un home que tot ho veu *sub specie amoris*; un home que resol totes les incongruències i els conflictes de la vida amb l'única solució de l'amor».<sup>22</sup> La moderna cultura burgesa, caracteritzada per la seva orientació antimetafísica, ha convertit l'amor en una qüestió purament sentimental o sexual. Tanmateix, Montoliu fa referència a l'amor en el sentit que aquest terme té en la tradició clàssica, tant l'occidental com l'oriental, o sigui, a l'amor com a principi metafísic que forneix al cosmos del seu dinamisme característic, en virtut del qual totes les contradiccions existents aspiren a ser integrades en una unitat superior. El místic, doncs, aspira a la resolució de les contradiccions per mitjà d'una experiència més profunda. Aquestes contradiccions, que tota mística intenta superar, tenen la seva manifestació més flagrant en l'abisme que separa la vida de la mort i en l'oposició entre esperit i matèria. Aquestes dues escissions determinen el caràcter fragmentari de la nostra experiència ordinària de la realitat; així, el fet de superar-les per l'experiència mística té com a conseqüència la revelació d'una realitat plena o «absoluta».

Tal com Maragall mateix declara explícitament a alguns dels seus corresponents, com ara Joan Pérez Jorba o Carles Rahola, la preocupació central de tota la seva vida consisteix a *unificar el terrenal i l'etern*. Així, en una carta a Rahola, escriu: «Lligar lo temporal a lo etern i lo *etern a lo temporal*, aquesta és

---

20. Manuel de MONTOLIU, «Sobre l'estètica maragallena», *El Poble Català*, 5-V-1911.

21. MARAGALL, vol. 1, p. 1240.

22. *Ibidem*.

la tensió del meu esperit». <sup>23</sup> Això, per tal de fornir l'existència d'una dimensió més integral i plena, sense disminució, tal com afirma també expressament ara a Pérez Jorba: «El fer de la vida humana, terrena i ultraterrena, una sola cosa [...] no és sinó la preocupació fonamental de la meua vida». <sup>24</sup> Per dir-ho a propòsit de l'obra *El comte Arnau*:

Potser el sentit inicial, que jo porto a dintre de tota la vida, és lligar aquest món que ara sentim al que sentirem ultratomba: i el d'ultratomba an aquest, enreigui-ho bé. Vull dir que jo no encaro tota aquesta vida cap a l'altra, com els místics ascetes. Sinó que sento aquesta i l'altra com una sola cosa; que l'altra ja la vivim en molts moments d'aquesta; que molt d'aquesta serà viscuda en l'altra; que en aquesta ens hem de fer amb esforç l'altra; que en l'altra haurem d'adobar o de completar molt d'aquesta, vivint-la encara en cert modo. <sup>25</sup>

Mitjançant aquestes afirmacions Maragall se'ns revela en plena possessió d'una concepció de gran acuitat i coherència, la qual, com veurem aviat, se situa més enllà de l'estricta ortodòxia. Així, en un dels seus articles en el *Diari de Barcelona* en el mateix any de la seva mort, denuncia la fal·làcia d'allò que, en termes manllevats de la citació anterior, podríem anomenar «misticisme ascètic». Segons afirma Maragall, la contraposició atribuïda al cristianisme entre «l'interès purament terrenal» i «l'interès purament etern» prové d'una comprensió errònia de la mateixa essència de la doctrina cristiana. Com ens diu en aquest article, doncs:

¡Y no es esto, no es esto! [...] en todo puede Dios estar, en todo lo del mundo; de modo que el mundo enemigo suyo no es sino aquella parte precisamente de la que nosotros le echamos; que si en todas le admitiéramos, no habría mundo enemigo de Dios. Esta contraposición no está sino en la torpeza de nuestra carne: si nosotros fuéramos bien diligentes, no existiría. <sup>26</sup>

La separació entre l'eternitat i el món es fonamenta en una feblesa de la nostra pròpia capacitat de comprensió. Es tracta, com ens diu Maragall, d'un «*error funesto*» imputable tan sols a una «*torpeza de nuestra carne*». En aquesta mateixa feblesa radica també la nostra distinció entre l'ànima i el cos, entre el material i l'espiritual. Tal com afirma Maragall en un altre article, publicat uns quants dies després de l'anterior: «*Esta distinción que solemos hacer, tan terminante, entre el cuerpo y el alma, es hija de la soberbia de nuestra razón [...]*». <sup>27</sup> Som,

23. Carta a Carles Rahola del 16 d'agost de 1911, *ibídem*, p. 1086.

24. Carta a Joan Pérez Jorba del 14 d'abril de 1911, *ibídem*, p. 1012.

25. Carta a Carles Rahola del 6 de juliol de 1911, *ibídem*, p. 1084.

26. MARAGALL, vol. 2, p. 765.

27. *Ibídem*, p. 766.

doncs, davant una distinció sense cap fonament en la realitat, ans únicament en la nostra experiència d'aquesta. Aleshores no resulta impossible de concebre una nova forma de relació amb el món en què aquest no es manifesti ja en la seva fragmentarietat habitual, sinó que es reveli com una totalitat sense cap escissió:

De modo que, esta contraposición entre Dios y el mundo, no estará sino hasta donde nosotros queramos. En cualquier parte de él donde nosotros queramos recibir a Dios, allí estará Dios y cesará la contraposición [...] Y así se unifica la vida, así se hace el mundo amigo de Dios, así muere la contraposición entre lo terrenal y lo eterno, haciéndose uno en Dios.<sup>28</sup>

Ens trobem davant una concepció que no té gairebé res a veure amb la doctrina de l'ortodòxia, ja sigui cristiana, musulmana o budista; més aviat es tracta de la posició que han defensat els grans místics de totes aquestes grans religions, com també de l'hinduisme, el taoisme, etcètera. Per això resulta força estrany que hom hagi pogut referir-se a Maragall com «un escriptor catòlic, apostòlic i romà i, gairebé, apològic».<sup>29</sup>

Segons aquesta concepció, la realitat és *una*, sense distinció entre esperit i matèria, temps i eternitat, o *samsara* i *nirvana*. Per a la consciència il·luminada, totes aquestes diferenciacions són un producte il·lusori de la ment. El savi és capaç de captar l'eternitat en l'instant, de percebre la matèria com a idèntica a l'esperit i, en darrer terme, de sentir que Déu no és pas diferent d'ell mateix. Es tractaria d'allò que hom ha anomenat recentment «intuïció *cosmoteàndrica*»:<sup>30</sup> l'experiència de la divinitat del cosmos. És també el nucli més característic de la doctrina del budisme zen, segons la qual «tot és zen». Es tracta, també, del punt de vista exposat en moltes de les escriptures del cànon hindú, concretament en la metafísica denominada *advaita* o «no-dual». D'acord amb la metafísica no-dualista o *advaita*, la distinció entre la divinitat i el món no és més consistent que la que hom pot fer entre el mar i les onades. Com afirma l'*Avadhût Gita*, un antic text hindú: «De la mateixa manera que els raigs del sol no difereixen del sol, així la matèria no és diferent de Déu». Segons Bodhidharma, considerat el fundador del budisme zen, «aquells que contemplen l'altra riba com a diferent d'aquesta no comprenen el zen». I no deixa de ser revelador que hom situï el *nirvana* búdic «més enllà de la roda del naixement i la mort».

Si tot plegat és certament com afirma aquesta tradició perenne, que posseeix adeptes en totes les grans tradicions espirituals, o sigui, si Déu no és diferent de la matèria, aleshores, tal com apuntàvem més amunt, *jo sóc Déu*. En

---

28. *Ibidem*, p. 765-766.

29. Joan Lluís MARFANY, *Aspectes del modernisme*, Barcelona, Curial, 1990, p. 153.

30. Cf. Raimon PANIKKAR, *La intuïció cosmoteàndrica. Las tres dimensiones de la realidad*, Madrid, Trotta, 1999.

paraules de l'*Avadhût Gita*: «"En veritat, jo sóc Shiva [una de les facetes de la divinitat]". Sols això és la Veritat total». Ara s'entén per què aquesta concepció resulta incompatible amb les esglésies institucionals de qualsevol mena. L'individu és aquí sagrat en si mateix, i el seu cos, temple de la divinitat. En el fons som davant una aplicació rigorosa de la doctrina de l'Encarnació, per formular-ho en termes cristians: *Dén fer home en cada un de nosaltres*. Per aquest motiu, com afirma implícitament Maragall en un dels articles citats, aquesta doctrina és l'única realment compatible amb l'esperit de l'Evangelí.<sup>31</sup>

Tot això no solament suposa una real i efectiva *encarnació* de Déu, sinó també una veritable *teosi* o possibilitat de transformació de l'home en Déu. No es tracta pas aquí, naturalment, de cap altra cosa que no sigui una transformació de la mirada que es produeix en aquells moments en què contemplem el món *des de l'altre costat del mirall o sub specie aeternitatis*, és a dir des del punt de vista de Déu. Torthom ha experimentat al llarg de la seva vida uns moments com aquest, que el sant de les grans tradicions espirituals és capaç de fer perdurables. En aquests instants és com si hom fos sostret al temps. Les grans tradicions espirituals consideren aquest estat com el veritable moment del *despertar* al sentiment de l'eternitat en el temps o la *revelació* de la divinitat del món: és l'instant del *samadhi* hindú o del *satori* zen. La literatura espiritual de les principals tradicions religioses és plena d'aquests instants, en els quals es fonamenta la possibilitat de l'anomenada *sophia perennis* o revelació de la naturalesa divina de l'home. Aquí, però, s'esvaeix la distinció entre disciplines, car la tradició *literària*, tant l'oriental com l'occidental, és plena de testimonis d'aquests «instants-eternitat». Maragall mateix sembla haver experimentat aquesta vivència en què hom se sent *fora del temps*.

Així, com explica a «Sensaciones de otoño», quan passegem d'esma, tot encomanant-nos del despulament i la letargia que es manifesten en la natura: «*Camina- mos bordeando la videncia y la profecía como por un estrecho sendero entre dos abismos*».

O es en un teatro, en un paseo, que entre la gente encontramos súbitamente un rostro años ha conocido, pero tan mudado que nos hace vivir hacia atrás, en un momento, todo el tiempo pasado, volviéndonos a nuestra primera juventud y a aquellas sensaciones que nos diera. Desvanécese el presente como un sueño, y cuanto nos rodea cobra una realidad anacrónica: volvemos a estar en *entonces*, pero en un entonces que está en un siempre.<sup>32</sup>

Maragall no pot ser més clar. S'esvaeix el present, i l'eternitat (o el «*siempre*») i el temps (l'«*entonces*») es confonen. L'article va ésser publicat l'any

31. MARAGALL, vol. 2, p. 765.

32. *Ibidem*, p. 289.

1905, cosa que semblaria desmentir el judici segons el qual Maragall tan sols va experimentar aquest pressentiment de l'etern durant els últims anys de la seva vida, concretament a partir de 1907.<sup>33</sup>

En un altre dels seus escrits publicats en castellà, l'*elogi* titulat «De una tarde de agosto», Maragall torna a referir-se a aquesta experiència d'anul·lació del temps a partir de l'evocació d'un record de joventut. Talment fent-se ressò de les paraules de l'*Avadhūt* recollides més amunt, afirma l'abolició de la multiplicitat en la unitat: «¿Qué importa el tiempo? No hay lugar, no hay momento ni ser diverso; nada valen tiempos ni distancias ni la muerte; sólo el espíritu vive siempre y resplandece y todo lo demás es sombra».<sup>34</sup> Potser el màxim grau de precisió a què ha arribat en la descripció d'aquests *moments d'eternitat* es troba en l'article «Los vivos y los muertos», publicat poc abans de morir:

Y, sin embargo, tal vez nuestro error está en considerar la otra vida como cosa demasiado distinta y apartada [...] Momentos de eternidad sentimos ya en nosotros mismos. Ante la naturaleza, ante los grandes afectos humanos, ante Dios directamente en la oración, tenemos momentos de luz, de exaltación, de alegría, con una gran paz al mismo tiempo, en que todo lo de este mundo nos es igual; es el puro goce del ser de cualquier modo, es la vida eterna.<sup>35</sup>

Per a una persona iniciada en qualsevol de les tradicions espirituals, les darreres frases del text serien suficients per a atorgar a Maragall un lloc entre els seus místics. «*El puro goce del ser de cualquier modo*» és una expressió amb la qual el poeta fa referència a una realitat fonamental en tota experiència mística, a saber, aquella *joia* inefable que els hindús anomenen *ananda*, a la qual també es refereix Schiller en la seva famosa oda «An die Freude» («A la joia»).

En aquest mateix article Maragall introdueix el darrer element que ens mancava per a completar una visió del seu misticisme. Es tracta ara d'un component *dinàmic* en virtut del qual aquell sentiment de la copresència de l'eternitat i el temps és considerat com quelcom que es va obrint pas progressivament en la consciència de la humanitat. Així, algun dia la realitat natural apareixerà completament vivificada per la presència d'allò espiritual, i no hi haurà cap distinció entre la vida i la mort o, com diria el budisme zen, «entre una riba i l'altra»:

Y si os ejercitáis bien en esto ya del lado de acá, si tales momentos de eternidad se multiplican y dilatan tanto en vuestra vida actual que ya lo demás de ella

---

33. Cf. Eugenio TRÍAS, *El pensamiento de Juan Maragall*, Barcelona, Edicions 62, 1982, p. 103.

34. MARAGALL, vol. 2, p. 76.

35. *Ibidem*, p. 764.



sea lo de menos, el muro que nos rodea se irá adelgazando, adelgazando, y sutilizándose y dejándose penetrar hasta que vacile y caiga.”

Aquesta concepció dinàmica de la revelació de l'eternitat en el temps constitueix també un element essencial de la tradició mística universal i un dels trets que caracteritzen la cosmovisió de les grans figures de l'espiritualitat. Tant la concepció del *yoga integral*, de Sri Aurobindo, com el principi d'una progressiva automanifestació de la consciència universal, de Teilhard de Chardin, apunten vers aquesta concepció d'un retorn de la matèria espiritualitzada al seu origen diví, a la qual fan referència Plató, Plotí i tota la tradició neoplatònica introduïda a l'occident pel Pseudo-Dionís.

Una vegada més, tal com explica Maragall en el seu article «La eterna afirmación», es tracta d'una concepció que no recolza únicament en la doctrina evangèlica, sinó que n'és la més fidel expressió. L'Encarnació i la Resurrecció de Crist serien les dues cares complementàries d'un procés d'abast universal i no limitat a la persona de Jesús de Natzaret:

Y yo creo que toda nuestra vida es esto; y hasta me figuró un maravilloso origen y fin del mundo, de una divina idea que necesitó materializarse para complacerse en volver a sí misma a través de lo corpóreo [...]

Y en todo, en todo encuentro ahora esta ley de oscilación.<sup>37</sup>

Aquest procés d'espiritualització o *sobrenaturalització* creixents és el que constitueix per a Maragall el motor dels progressos humans, incloent-hi el progrés de caire material. En una concepció mística que capta l'empremta de la divinitat fins en les manifestacions més profanes de la vida, Maragall argumenta que el progrés material no és res substancialment diferent del progrés moral, sinó que tots dos processos verifiquen una llei més profunda, en la qual es complementen.

Com afirma en «La ley del progreso», ja l'any 1895, a través dels progressos de la ciència, «nos complacemos en presentir algo como la ley del progreso, que entonces podría formular-se así: una indefinida espiritualización de la materia».<sup>38</sup> Aquest punt de vista té un valor immens, ja que ofereix la possibilitat de fer compatibles el disegni *faústic* de la cultura occidental, embarcada en una espiral de desenvolupament tecnològic que sembla no tenir fi, i un possible sentit espiritual o moral d'aquesta trajectòria. Així sembla haver-ho vist Maragall en un article molt reveladorament titulat «El ingeniero». En aquest text, datat de l'any 1905, un dels més extraordinaris de tota la producció pe-

---

36. *Ibidem*.

37. *Ibidem*, p. 288.

38. *Ibidem*, p. 468.

riodística de Maragall, l'autor sosté una concepció d'origen neoplatònic però actualitzada amb una gran llibertat. Segons aquesta concepció, la història humana no és sinó «el misteriós camí de tornada» a la divina puresa originària, acomplert mitjançant «el domini i l'assimilació de tot allò que se li oposa» en una tasca on tenen cabuda tant les arts com les ciències, la religió, la tècnica, etcètera:

Esta es la ley del progreso material, la ley misma del espíritu humano [...] Considerándolo en el conjunto de este fin, el progreso material es cosa tan santa como la religión, como la ciencia, como el arte y la poesía, como la vida misma, que con todas estas actividades se integra y que ninguna puede desdeñar porque de ninguna puede prescindir, ya que todas ellas no son sino aspectos de una sola y misma cosa; el camino de lo circunstancial hacia lo eterno.<sup>39</sup>

#### 4. NOVALIS I L'EXPERIÈNCIA DE L'ABSOLUT

Uns cent anys abans, Novalis no sostenia una concepció de la realitat diferent en res de la defensada per Maragall; de fet, la idea de «progressivitat» o d'una *aproximació infinita* a l'absolut constitueix una de les idees fonamentals de la cosmovisió de Novalis i, en general, de tot el romanticisme alemany.

Aquesta idea procedeix probablement de Schiller i, a través seu, de Kant, car es tracta d'una conseqüència del punt de vista kantianista sobre la finitud humana. Segons afirma Kant a la *Crítica de la raó pura* (1781), el coneixement ha de limitar-se a les coses tal com aquestes es manifesten a l'experiència o en l'àmbit del *fenomen*, però no pot assolir el *noúmen* o estructura de les coses tal com són en si mateixes i amb independència del subjecte que coneix. Com a contrapartida, la cosa-en-si posseeix el valor d'un ideal regulatiu; aquest *fa possibles* els progressos del nostre coneixement perquè representa el seu objectiu per sempre inassolit i, en conseqüència, per sempre estimulants. Així, paradoxalment, allò *més real*, car constitueix el fonament o la raó de ser de tota realitat humana, és ara *allò ideal*. Aquesta concepció del coneixement humà forneix el romanticisme de la seva peculiar coloració espiritual, que oscil·la entre l'entusiasme per ideals químicis i el desencant causat per la seva impossible consecució.

La teoria kantiana del coneixement ha introduït en la cultura occidental un punt de vista insòlit que privilegia la importància del *procés* per sobre dels resultats. Com a conseqüència d'aquesta perspectiva, la realitat ha començat a ser vista en termes *dinàmics* i no pas estàtics: la veritable realitat ja no és,

---

39. *Ibidem*, p. 685.

sinó que *esdevé*. Per a Fichte, el més directe continuador de la filosofia de Kant, aquesta prioritat del procés sobre el resultat, o de la producció sobre el producte, és elevada a principi filosòfic. Puix que, tal com ja havia reconegut Kant d'una manera implícita, la realitat no pot ser coneguda en si mateixa o amb independència del nostre acte de conèixer-la, llavors *aquest acte*, i ja no el seu resultat, o sigui la cosa coneguda, és allò en què es fonamenta aquesta realitat i, per tant, l'*absolut*. Així, allò absolut ja no serà mai més una cosa pensada o un *objecte* del pensament, sinó forçosament la cosa contrària: el procés a l'interior del qual aquells sorgeixen, és a dir, el *subjecte* o el *jo*. En això Fichte és ja el primer filòsof romàntic, tot plegat en el benentès que, per al romanticisme, el *jo* no s'identifica pas amb la ment individual o amb el subjecte empíric, sinó amb la *subjectivitat transcendental* o el pensament *com a tal* dels idealistes.

Segons l'idealisme, doncs, la cerca de la veritat per mitjà de la filosofia consisteix en el pensament aplicat *a un hom mateix*, o sigui, a l'activitat de pensar i a les seves condicions de producció. Aquest autèntic *gir copernicà* inaugura la cultura contemporània, caracteritzada en tots els àmbits per la recerca d'una *reflexió pura*, és a dir, per una activitat aplicada als seus propis mitjans. Ara bé, ja en Fichte, aquesta exigència condemna la filosofia a la seva impossibilitat, car l'*acció* de pensar o el *subjecte* no pot, al seu torn, ser pensada o convertida en un *objecte* de pensament: això resultaria completament contradictori. L'activitat tan sols pot aparèixer *com a activitat*; per a Kant i Fichte això comporta la primacia de l'*acció* humana, o sigui de la *moralitat* sobre el coneixement. Per als idealistes, en el domini de l'activitat moral se'ns revela allò absolut en l'home. El romanticisme, al seu torn, comença en el moment en què hom interpreta aquesta «activitat» en sentit de *creació* o *poèsi*, és a dir, com a «art».

Idealistes i romàntics coincideixen a concebre aquesta revelació de l'absolut com una dinàmica inspirada pel neoplatonisme, per mitjà de la qual el jo retorna a si mateix després de superar la resistència d'allò que, en terminologia fichteana, s'anomena «*no-jo*» o «*naturalesa*».

Tot el projecte espiritual, filosòfic i poètic de Novalis s'orienta, àdhuc en els mínims detalls, a realitzar aquesta unificació entre l'esperit i la matèria, la vida i la mort, l'eternitat i el temps, etcètera.

Per a Novalis, conscienciosament format en la filosofia idealista de Fichte, l'esperit, la consciència o el *jo* (és a dir, l'absolut) es revelen també progressivament a través de la natura. Estrictament parlant, la natura no és sinó «inèrcia i manca de sensibilitat»,<sup>40</sup> o sigui, tot allò en què no s'ha fet visible

---

40. NOVALIS, *Werke. Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, edició de Hans-Joachim Mähl i Richard Samuel, 3 vols., Munic-Viena, Carl Hanser, 1978, vol. 1, p. 332. A

l'«activitat» o la *voluntat conscient* que ha disposat l'ordre del món o la *divinitat*. Així, segons Novalis, «cal que hom distingeixi molt bé entre Déu i la Natura. Déu és tot el contrari de la Naturalesa».<sup>41</sup>

Ara bé, a mesura que, al ritme del progrés, cedeix la resistència que la natura ofereix al pensament humà, es revelen la racionalitat i el pla conscient en què es fonamenta l'univers, fins al dia en què el cosmos esdevingui per a nosaltres una clara manifestació de l'esperit o Déu: «Déu és el fi al qual tendeix la Natura, o allò amb què aquesta s'ha d'identificar algun dia».<sup>42</sup> D'acord amb els pressupòsits de l'idealisme, aquest procés revela que tot allò que hom jutjava com a producte de l'atzar no és més que la manifestació d'una voluntat *lliure* o una consciència. Per això aquest procés pot ser descrit també en termes de «moralització», humanització o espiritualització de la natura. Així, «la Natura ha d'ésser moralitzada. I nosaltres som els seus *educadors*, [...] els seus estímuls morals».<sup>43</sup> Tal com afirma la novel·la *Enric d'Ofterdingen*, el curs infinit de la natura és conduït per «l'esperit de la virtut» «fins a la seva definitiva transfiguració».<sup>44</sup> Aquesta transfiguració es produirà «quan hi hagi una sola força: la força de la consciència; quan la natura hagi esdevingut moral».<sup>45</sup> És a dir, d'acord amb el significat idealista de la moralitat, quan l'esperit se'ns hagi revelat en la matèria.

Com en el cas de Maragall, ens trobem davant una concepció extraordinàriament suggeridor, ja que ens permet de situar el progrés científic en un horitzó espiritual. Per a Novalis, enginyer de mines i profundament interessat en les ciències naturals de l'època, la confluència entre la religió i la ciència resulta indubtable. Aquesta concepció, compartida per una gran part de les personalitats intel·lectuals del seu temps, pot explicar el perquè dels estudis científics de Goethe, Schelling o de Novalis mateix. Per a aquest, com per al Maragall de «El ingeniero», l'«immens treball» de *moralització* de la natura va ser distribuït en el seu dia entre arquitectes, enginyers, etcètera. Com explica en *Els deixebles a Saïs*, «hom va contenir els torrents desfermats, va explorar el mar inhòspit, va repoblar les terres desertes amb llurs espècies originàries [...]»,<sup>46</sup> etcètera. I així, al llarg de tot aquest procés, «la Natura es

---

partir d'ara citarem pel nom de l'autor, seguit dels números de volum i pàgina. Totes les traduccions són nostres i han estat efectuades molt més d'acord amb l'esperit que no pas amb la letra dels originals.

41. NOVALIS, vol. 2, p. 482.

42. *Ibidem*.

43. *Ibidem*, p. 485.

44. NOVALIS, vol. 1, p. 381-382.

45. *Ibidem*, p. 379.

46. *Ibidem*, p. 208.

va apropant a l'home».<sup>47</sup> Ara bé, per a Novalis es tracta d'un procés obert que, com ja veurem, no pot acabar mai *en el temps*. Això és d'aquesta manera pels motius exposats més amunt a propòsit de Fichte i que Novalis comparteix plenament. Per a ell, l'absolut no pot ser captat *com a tal*, ja que aquest fet suposaria de convertir el *subjecte* en *objecte* de pensament. El jo pot aprehendre totes les *coses*, tret de l'absolut o de si mateix *com a jo*, és a dir, com a *producció* i no com a *producte*. Això és el que Novalis ens ha volgut dir amb aquest fragment de *Blüthenstaub* (*Grans de pol·len*), publicat l'any 1798 en la revista dels germans Schlegel: «Nosaltres cerquem pertot arreu l'absolut, però mai no trobem res més que coses».<sup>48</sup> La intenció de Novalis queda molt clara en la versió manuscrita del fragment, on hi ha escrits en cursiva els verbs *cerquem* i *trobem*. D'acord amb el pensament de Novalis, això significa que l'absolut només pot aparèixer quan nosaltres el cerquem *o en l'activitat*; mentre que tot allò trobat, és a dir, tot el que apareix com a simple *resultat*, no pot ser el subjecte, sinó únicament un objecte, o sigui una *cosa*.

Novalis va arribar a aquestes idees ja durant la seva primera fase de formació com a deixeble i lector de Fichte. Com afirma en les anotacions manuscrites d'aquest període, «tota filosofia es consuma quan assoleix una veritat absoluta. Si aquesta veritat no fos possible, si una tal idea resultés contradictòria, llavors la filosofia fóra una activitat sense fi».<sup>49</sup> Ara bé, si l'absolut és l'*objecte* d'una aproximació infinita, això significa que, *en aquesta recerca sense fi*, l'absolut es manifesta *d'alguna manera*. Efectivament, puix que allò absolut no arriba a fer-se present *com a tal* com a *resultat* de la nostra recerca, car aquest és subjecte, és a dir, *procés* i no resultat, aleshores l'absolut *és present* en la nostra recerca en la mesura en què aquesta *renuncia* a la pròpia consumació:

Com a conseqüència de la voluntària renúncia a l'absolut s'inicia en nosaltres una infinita activitat lliure —l'únic absolut que ens pot ser donat i al qual nosaltres accedim a través de la nostra impossibilitat d'assolir i comprendre allò absolut. Aquest absolut accessible a nosaltres es dóna a conèixer només negativament, en la mesura en què la nostra recerca ens revela que cap recerca no ens revelarà allò que cerquem.<sup>50</sup>

Novalis ens presenta aquí com a model de coneixement veritable, és a dir, d'aquell coneixement absolut o que revela allò absolut, una mena de *docta ignorantia* on ignorar no equival a no saber, ni aquest és el contrari d'ignorar, sinó que la ignorància constitueix el resultat d'un esforç cognoscitiu i fona-

47. *Ibidem*, p. 309.

48. NOVALIS, vol. 2, p. 227.

49. *Ibidem*, p. 180.

50. *Ibidem*, p. 180-181.

menta al seu torn un veritable coneixement. Es tracta d'un *saber del no saber*, molt semblant a aquell que postulen el sufisme, el taoisme i el budisme zen. La clau d'aquest *saber negatiu* radica en el seu haver-se *alliberat* de la «compulsió» (*Trieb*) de saber que caracteritza la filosofia. Per això Novalis ens parla d'una «infinita activitat *lliure*». Gràcies a aquesta llibertat respecte al nostre desig de conèixer, allò absolut es manifesta en l'experiència i, per tant, el temps és abolit i resulta *transformat en eternitat a l'interior del temps*:

El fet al qual hom fa referència aquí ha de ser entès en termes absolutament espirituals, no pas com un fet concret en el curs del temps, sinó com gairebé un instant que abraça tanmateix tota l'eternitat en si mateix [...] un fet incontrovertible infinit però que s'esdevé enterament en un instant.<sup>51</sup>

Efectivament, com reitera Novalis en un altre lloc, «hom és troba en una esfera situada més enllà del temps», a la qual, tanmateix, és possible d'accedir «en cada instant».<sup>52</sup>

En la mateixa anotació Novalis es refereix al caràcter *moral* d'aquesta experiència. Aquest caràcter prové de la seva *llibertat* respecte al coneixement. Nosaltres ja sabem el que significa la «moralitat» en el context idealista i del primer romanticisme, a saber, la revelació de l'esperit en la naturalesa o el no-jo, i sabem que aquest és el significat que el terme «moralització» té també per a Novalis. Així, per mitjà d'aquesta experiència de «*lliure renúncia a l'absolut*», hom contribueix al procés de *moralització* de la natura en què participen també tècnics, científics i filòsofs. La diferència entre la manera en què es realitza aquesta contribució en un cas i en l'altre resulta decisiva. L'esperit es revela al filòsof i al científic en la mesura en què llur recerca d'allò absolut es prolonga infinitament *en el temps*. D'aquesta manera es revela als homes quelcom que ultrapassa llurs pròpies forces i que és, doncs, superior a ells i, en certa mesura, absolut. Però això s'esdevé *contra la seva voluntat* i amb el convenciment que algun dia hom serà capaç de *trobar* la veritat absoluta.

El cas de l'experiència a la qual ens hem referit en tot aquest epígraf és diferent: ara l'absolut es fa present com a conseqüència d'una *lliure renúncia a l'absolut*. Per tant, aquesta aparició es basa en un saber i ja no en una ignorància o una impotència; un saber que, com hem vist més amunt, és saber del no saber i no la creença ingènua en la pròpia capacitat que engendra vanes il·lusions entre científics i metafísics. Per tot això l'eternitat, més que no pas fer-se present en una infinita dilatació del temps que no fa més que confirmar el seu antagonisme amb aquest, ara s'hi reconcilia totalment en aparèi-

---

51. *Ibíd.*, p. 178.

52. *Ibíd.*, p. 200.

xer a l'interior d'aquest temps en un autèntic «instant-eternitat». Vegem què en diu Novalis: «No ho sé, però em sembla que veig dos camins per a arribar al coneixement de la història de la humanitat. L'un, il·limitat i ple de penúries, amb innumbrables ziga-zagues: el camí de l'experiència; l'altre, gairebé com d'un salt, el camí de la contemplació interior».<sup>53</sup> A aquest últim camí o camí de la «revelació interior» també ha fet referència Novalis en un dels textos més extraordinaris de tota la seva producció, pertanyent a *Grans de pal·len*. Aquest fragment ens recorda els articles examinats més amunt, en els quals Maragall descrivia aquells instants en què s'havia sentit a si mateix fora del temps:

El més absurd dels nostres prejudicis és aquell segons el qual hom no posseeix la capacitat de sortir de si mateix, de romandre conscient més enllà dels sentits. Hom té en cada moment la capacitat d'esdevenir un ésser suprasensible [...] No es tracta pas d'un veure, d'un escoltar o d'un sentir; es tracta de la unió de tots tres simultàniament, i encara més que tot això: és la sensació d'una certesa immediata, de la visió d'allò més veritable i propi del meu ésser.<sup>54</sup>

A la llum d'aquestes «autèntiques revelacions de l'esperit», Novalis ha pogut afirmar, en un to molt semblant al de Maragall: «[...] El món superior és més a prop nostre del que hom creu normalment. Ja en aquesta vida hi vivim, i se'ns apareix íntimament, entrelaçat amb la naturalesa terrenal».<sup>55</sup>

També per a Novalis, doncs, com passava a Maragall, la separació entre la vida i la mort, l'etern i el temporal, l'esperit i la matèria, etcètera, no es fonamenta en la realitat mateixa, sinó en una debilitat de la nostra pròpia capacitat de comprensió; debilitat que pot ser reparada:

El fet que nosaltres no puguem habitar ja en el món de les fades depèn únicament [...] d'un defecte de la nostra constitució. Els contes fantàstics no són sinó els somnis d'aquell món originari que és pertot arreu o enlloc. Les forces superiors que, talment genis, fan realitat aquests desigs són les Muses, que amb dolces reminiscències ens fan més agradable el nostre pas per aquesta vall de llàgrimes.<sup>56</sup>

El remei per a la nostra separació del món de la fantasia o de l'esperit el trobem en els contes fantàstics i l'acció de les muses. La poesia, per tant, és capaç de suturar l'escissió entre el visible i l'invisible. Com afirma en un fragment de 1798, «gràcies a la poesia s'estableix [...] la més íntima *comunió*

---

53. NOVALIS, vol. 1, p. 253.

54. NOVALIS, vol. 2, p. 235.

55. NOVALIS, vol. 1, p. 337.

56. NOVALIS, vol. 2, p. 353.

entre el finit i l'infinit».<sup>57</sup> Així «la poesia tanca les ferides obertes per l'enteniment».<sup>58</sup> Segons Novalis, per obra de la poesia el pensament o la consciència universal es revelen a si mateixos en el món; aquesta és, per tant, l'autorevelació de l'esperit: «La poesia és un veritable idealisme, el món contemplat com un *gran esperit*. l'autoconsciència del cosmos».<sup>59</sup>

Totes aquestes afirmacions, tretes de fragments redactats per Novalis en diverses èpoques de la seva vida, vénen a confegir, formulat en un llenguatge elusiu i àdhuc críptic, un dels principals llocs comuns de tota la poesia occidental moderna. Segons aquest tòpic, formulat per primer cop durant el romanticisme, la poesia constitueix un autèntic *camí de salvació*, és a dir, una modalitat d'experiència en què la realitat apareix transfigurada i sense les contradiccions presents en la nostra percepció habitual.

Ara bé, com es justifica poetològicament aquesta afirmació?

## 5. POESIA I MISTICISME EN NOVALIS

La teoria poètica de Novalis reuneix tots aquells llocs comuns que reapareixen en les reflexions sobre l'essència de la poesia escrites durant els cent cinquanta anys següents. Aquesta teoria, tanmateix, és relativament desconeguda, ja que no es troba concentrada en una obra determinada, com passa en els casos de Schiller, Coleridge, Shelley o els germans Schlegel, ans ha de ser reconstruïda a partir de textos d'èpoques diverses.

Per a Novalis la poesia constitueix una experiència del món diferent de l'habitual. «Tota poesia interromp la nostra experiència ordinària, la vida corrent, quasi *com un somni* [...]. Malalties, viatges, accidents, fets extraordinaris, etcètera, tenen un efecte similar».<sup>60</sup> Els exemples invocats per Novalis són plens d'intenció i fan pensar en aquelles situacions a què feien referència tant Maragall com Novalis mateix i en les quals hom se sentia *sostret al temps* i al curs ordinari de les coses. En aquests estats se suspèn l'ordre habitual de la causalitat i en lloc seu se'ns revela, tal com vèiem més amunt, «el misteri de les coses». Ara bé, la realitat només es pot manifestar com a *misteriosa* quan deixa d'estar dòcilment sotmesa als nostres fins immediats, tal com succeeix durant les malalties o els viatges.

La bellesa sorgeix quan l'ordre de prioritats que regeix en la nostra experiència habitual, orientada a la satisfacció de necessitats i desigs, és capgirat.

---

57. *Ibidem*, p. 322.

58. *Ibidem*, p. 814.

59. *Ibidem*, p. 802.

60. *Ibidem*, p. 357.



Com afirma una anotació de l'any 1798, «on el mitjà esdevé allò principal i el resultat és allò secundari, aleshores es dona un procés bell».<sup>61</sup> Això és d'aquesta manera perquè ara ja no percebem la realitat únicament en funció dels nostres propis interessos, sinó com a digna de ser *contemplada per si mateixa* i, per consegüent, en la seva «bellesa». Aquesta concepció segons la qual la bellesa és «allò que plau *sense interès*» procedeix sens dubte de Kant, l'estètica del qual, formulada en la *Crítica del judici* (1790), ha exercit una gran influència en el romanticisme, en part a través de Schiller. Ara bé, «la bellesa constitueix l'ideal, el fi, l'objectiu principal de la poesia».<sup>62</sup> Aquesta última, doncs, comporta també una inversió de l'ordre entre fins i mitjans que regeix per al llenguatge habitual.

En efecte, segons Novalis, «la poesia és una part de la tècnica filosòfica. El predicat "filosòfic" expressa *autoreferencialitat*».<sup>63</sup> Nosaltres ja hem pogut veure en els paràgrafs d'introducció al romanticisme que, per a l'idealisme, la filosofia consisteix en la *reflexió del pensament sobre si mateix*. La poesia romàntica comparteix aquesta autoreferencialitat de la filosofia; i per això aquesta poesia és anomenada «poesia transcendental» per Novalis, referint-se clarament a la filosofia de Kant.<sup>64</sup> Com aquesta, la poesia *torna sobre si mateixa*. Així, segons Novalis, «la poesia consisteix principalment en llenguatge»,<sup>65</sup> és a dir, concerneix sobretot a les paraules *com a tals i no a les idees* que normalment expressen. Ens trobem davant la clau mestra de la teoria poètica de Novalis i de gairebé tots els poetes posteriors. D'acord amb llur concepció, la poesia ja no és simplement una escriptura versificada, sinó un veritable llenguatge a l'interior del llenguatge, absolutament diferent de la nostra llengua habitual. Aquest descobriment dels diversos usos a l'interior del llenguatge constitueix la principal aportació de l'època moderna a la teoria literària, com també el fonament d'una autèntica *revolució copernicana* en la història de la poesia.

Novalis ha formulat aquestes idees amb una gran lucidesa. Per a ell, com després per a Mallarmé, existeixen *dos* tipus de llenguatge. Per una banda hi ha el llenguatge que hom utilitza normalment en la comunicació escrita i oral. Novalis equipara aquest tipus de llenguatge al de la poesia denominada per ell mateix «artificial» (*künstliche*), és a dir, *artificiosa i retòrica*. «La cosa pròpia de la poesia artística és la finalitat»,<sup>66</sup> i afegeix: «El seu fi és comunicar una cosa

---

61. *Ibidem*, p. 350.

62. *Ibidem*, p. 638.

63. *Ibidem*.

64. *Ibidem*, p. 325.

65. *Ibidem*, p. 638.

66. *Ibidem*, p. 361.

concreta, transmetre una idea *determinada*». <sup>67</sup> Per dir-ho des del punt de vista de qui fa ús d'aquest llenguatge, «el seu objectiu és que la comunicació sigui entenedora». <sup>68</sup> Per això Novalis considera que aquest llenguatge és semblant a un «jeroglífic», el qual solament ens interessa pel seu significat; per això el seu prototipus és també sense discussió l'*al·legoria*, una figura retòrica el sentit literal de la qual és portador d'un significat ocult. Com afirma el mateix text, aquest tipus de llenguatge no atorga «cap valor a la bellesa», ans resta únicament sota «la coerció de la matèria» (*Zwang des Stoffs*).

Generalment hom creu que no existeix cap diferència entre la poesia i aquest tipus de llenguatge; tanmateix, com ja hem afirmat més amunt, la poesia fa un ús *totalment diferent* de la llengua. Aquest ús, contràriament al que succeeix habitualment, sí que reconeix un valor a la bellesa, d'acord amb allò que hem vist en una de les citacions anteriors. Ara bé, com també sabem, la bellesa apareix quan la jerarquia habitual entre fins i mitjans resulta invertida, o quan *els mitjans esdevenen fins*. Això és el que caracteritza així mateix la poesia i el que ens permet de diferenciar-la del nostre llenguatge habitual. Segons els *Fichte-Studien*, «comunicar-se únicament per raó dels continguts resulta poc delicat i sense cap gràcia; la matèria o el contingut d'un discurs no han d'esclavitzar-nos». <sup>69</sup> La poesia és més enllà d'aquesta manca d'*esperit* pròpia de la nostra comunicació habitual, l'únic objectiu de la qual consisteix en la transmissió de continguts o idees. El llenguatge, segons Novalis, adquireix un valor poètic «quan és, en certa manera, una *expressió per l'expressió mateixa*» (*wenn sie gleichsam ein Ausdruck, mit um des Ausdrucks willen ist*). <sup>70</sup> Novalis ha denominat aquest ús «llenguatge a la segona potència» (*Sprache in der 2ten Potenz*), <sup>71</sup> car en aquest cas, tal com acabem de veure, la comunicació es refereix a *si mateixa*, anàlogament a allò que succeeix quan un número és elevat a *si mateix* o a la «segona potència». La poesia, doncs, a diferència del que s'esdevé amb el llenguatge habitual o «jeroglífic», no es caracteritza ja per la seva «finalitat» (*Zweckmässigkeit*), ans més aviat per l'«autofinalitat» (*Selbstzweckmässigkeit*) o l'*autoreferencialitat*. Un cop més ens trobem davant una reformulació de l'estètica exposada per Kant en *Crítica del judici*, on la bellesa havia estat definida com a «finalitat sense fi» (*Zweckmässigkeit ohne Zweck*) o sense cap altre fi, *tret d'ella mateixa*.

Totes aquestes idees reapareixen en *Els deixebles a Saïs*, on són vinculades per Novalis al *mite* de la *llengua originària* en una associació que retrobarem

67. *Ibidem*.

68. *Ibidem*.

69. *Ibidem*, p. 192.

70. *Ibidem*, p. 377. La cursiva és de Novalis mateix.

71. *Ibidem*.

sovint entre els autors posteriors. Per mitjà d'aquesta associació hom fa referència a la qualitat poètica que és pròpia del llenguatge com a tal; una qualitat que, tanmateix, s'oblida quan hom redueix el llenguatge a la condició de simple instrument comunicatiu. *Els deixebles a Saïs* ens presenta la recerca d'un «llenguatge sagrat» i actualment perdut, denominat per Novalis «el sànscrit originari», d'acord amb l'opinió de l'època que atribuïa un origen oriental a la civilització. Novalis afirma del sànscrit originari que constituïa un «vinclé entre els homes i els habitants de les regions celestials»,<sup>72</sup> i que posseïa la capacitat de «penetrar fins al més profund en l'essència de cada cosa».<sup>73</sup> La principal característica d'aquest llenguatge consisteix a ser allò que més amunt hom ha descrit com a «expressió per l'expressió mateixa». En efecte, segons el text: «El sànscrit veritable parlava pel mer fet de parlar [*die ächte Sanscrit spräche, um zu sprechen*], perquè parlar era la seva essència i el seu plaer».<sup>74</sup> Ara bé, un llenguatge articulat pel plaer de la pròpia expressió és un llenguatge que ha renunciat a tota significació objectiva: «Hom no comprèn el llenguatge perquè el propi llenguatge no es comprèn, renuncia a comprendre's a si mateix».<sup>75</sup> En això, aquesta llengua s'assembla a la música: una peça musical no posseeix cap significat determinat ni ens comunica cap contingut concret. Per aquest motiu el sànscrit és «un cant meravellós» (*ein wunderbarer Gesang*),<sup>76</sup> i també per això, a partir del romanticisme, la música s'ha convertit en el principal model per a la poesia i la resta de les arts.

Així, doncs, en aquest ús del llenguatge que Novalis identifica amb la llengua poètica, hom és alliberat de la necessitat de *significar* res concret: «en una autèntica narració hi ha sempre quelcom de misteriós, d'incompreensible»;<sup>77</sup> igualment, «no es pot dir en què consisteix l'essència de la poesia».<sup>78</sup> El model novalisià de creació literària s'anticipa, doncs, a la poesia com a pura *musicalitat* de Verlaine i els simbolistes: «Poemes merament *melodiosos* i plens de belles paraules però sense cap sentit ni coherència, sols amb algunes estrofes comprensibles».<sup>79</sup> Però si el poeta no aspira a transmetre cap significat en concret mitjançant la seva obra, no és sinó aquell que es deixa portar per les harmonies i els suggeriments del llenguatge mateix. Com diu Novalis, «el poeta organitza, articula, tria, inventa, però és incapaç de saber per

---

72. NOVALIS, vol. 1, p. 230.

73. *Ibidem*.

74. *Ibidem*, p. 201.

75. *Ibidem*.

76. *Ibidem*, p. 230.

77. NOVALIS, vol. 2, p. 760.

78. *Ibidem*, p. 845.

79. *Ibidem*, p. 769.

què ho fa d'una manera i no pas d'una altra».<sup>80</sup> En aquest sentit, sembla que el poeta no és conscient de si mateix en el moment de crear, ans es troba totalment *en mans del llenguatge*. Tal com afirma el *Mouèleg*, un breu text on Novalis ha condensat *avant la lettre* tota la teoria de la poesia dels propers cent cinquanta anys, «un escriptor no és sinó algú posseït pel llenguatge [*Sprach-begeistert*]».<sup>81</sup> Que potser això significa que el poeta és, com volia Plató, un veritable *alienat*? Només en certa mesura; ja que l'impuls inicial dels poemes no prové de l'enteniment analític o de la voluntat, sinó que aquests «sorgeixen amb el sentiment d'una necessitat interior i sense obeir a cap altra causa».<sup>82</sup> Tanmateix, aquesta «inspiració superior» sembla procedir més d'una mena de *lucidesa potenciada* que no pas d'una pura sentimentalitat o d'una embriaguesa cega: «L'entusiasme sense lucidesa resulta inútil i perillós; ningú no pot crear res d'admirable mentre ell mateix resta admirat».<sup>83</sup>

Si la poesia no ha de significar necessàriament res, aleshores l'efecte que produirà és una mena d'*estranyament* davant la impossibilitat d'identificar la cosa a què fa referència: «Art [...] de fer aparèixer els objectes com a estranys i alhora atractius, heus ací la poètica romàntica».<sup>84</sup> Ara bé, aquest llenguatge que ens atrau per la seva musicalitat i que alhora ens deixa perplexos per la manca d'una significació determinada és un llenguatge que aconsegueix aquella «voluntària renúncia a l'absolut» de què Novalis ens parlava abans, ja que el nostre esforç hermenèutic davant la poesia ens revela justament que aquesta no té cap significat concret.

Tota veritable obra poètica oculta el seu significat últim. El seu significat consisteix a no tenir cap significat concret. Així és com es revela en ella allò que, tal com deïem també més amunt, sols ens pot ser revelat «negativament». Es tracta del que, en la mesura en què és subjecte o jo, tan sols pot aparèixer com a activitat o procés. La poesia, pel fet de negar qualsevol interpretació definitiva, constitueix estrictament un procés pur o sense cap resultat. El que en tota poesia es manifesta és, doncs, allò que mai no pot accedir totalment a la manifestació, o sigui, allò absolut.

No hauria de contenir l'expressió del primer principi la més gran de les paradoxes? No hauria d'ésser una fórmula que no ens permetés de reposar absolutament mai; que al mateix temps ens resultés familiar i enigmàtica i que esdevingués novament incompreensible cada cop que hom cregués haver-la entès; que mantingués en constant activitat les nostres facultats, sense caure,

---

80. *Ibíd.*, p. 840.

81. *Ibíd.*, p. 439.

82. *Ibíd.*, p. 319.

83. NOVALIS, vol. 1, p. 329.

84. NOVALIS, vol. 2, p. 839.

tanmateix, ni en l'avortiment ni en la fatiga? Segons antics textos místics, Déu és alguna cosa semblant per als espirituals.<sup>85</sup>

Segons Novalis, el «primer principi» o absolut només pot ser designat a través d'un llenguatge ple de paradoxes com la poesia. Ara bé, aquest absolut que s'escapa de la filosofia i de la ciència perquè no pot ser reduït al seu llenguatge no contradictori és anomenat també per Novalis «vida» (*Leben*). Així: «Ha d'haver-hi una esfera superior, situada a mig camí de l'ésser i el no-ésser [...] Quelcom d'inexpressable. Heus ací el *concepte de Vida*».<sup>86</sup> El principal atribut de la vida fóra la seva resistència a ser designada a través del llenguatge; així, doncs, aquella paraula capaç d'expressar aquest absolut que, com que transcendeix el pensament discursiu, hom l'anomena «vida», serà al seu torn una «paraula *viva*».

Novalis mateix ha corroborat aquesta interpretació, tan important per al nostre propòsit, en diferenciar entre dos tipus d'imitació artística: una «imitació simptomàtica», quan l'obra obceix a una voluntat o propòsit conscient; i una «imitació genètica», que respon a un impuls interior de l'artista, en el sentit del terme que acabem de veure més amunt. Es tracta, una vegada més, del concepte de «geni» defensat per Kant en la seva *Crítica del judici*. Ara bé, segons Novalis, «solament aquesta última és una imitació viva [*lebendiger*]».<sup>87</sup> El model de llenguatge poètic defensat per Novalis és, per tant, una *paraula viva*. Així ens ho confirmaria, entre d'altres, la citació següent, segons la qual «compondre poesia és engendrar: tota obra ha de ser un individu viu».<sup>88</sup> Tot plegat té la seva raó de ser, car una cosa és *viva* en la mesura en què manté la seva *autonomia*, tal com passa en la poesia irreductible a cap significació definitiva.

Aquest esforç sostingut a la recerca d'una interpretació definitiva és el paral·lel de la «infinita activitat lliure» (*unendliche freye Tätigkeit*) a què fa referència també el text abans esmentat. Novalis mateix ha confirmat això en afirmar, en una anotació als *Fichte-Studien* de 1797, que «representar pel sol fet de representar [*darstellen um darzustellen*] és una representació lliure».<sup>89</sup> Però, per què «lliure»? Doncs perquè, igual que l'experiència al·ludida més amunt, que tant els viatges com les malalties poden provocar, el llenguatge poètic resta alliberat de la compulsió del resultat. En un poema no hi ha res a saber, i la lectura de tots els versos del món no servirà per a augmentar ni un

---

85. *Ibidem*, p. 314.

86. *Ibidem*, p. 11.

87. *Ibidem*, p. 323.

88. *Ibidem*.

89. *Ibidem*, p. 194.

sol bri el nostre coneixement, en el sentit en què el terme s'aplica a la ciència i a la filosofia.

Efectivament, com que la paraula poètica no posseeix cap significació determinada, *ella mateixa és el seu propi significat*. En el llenguatge poètic no hi ha cap més contingut que l'expressió mateixa. El significat d'un poema coincideix amb el propi poema: en aquest, la forma i el contingut són idèntics. Així, hom pot afirmar que en el llenguatge poètic l'element espiritual es manifesta en la matèria del poema, o sigui en les seves paraules. L'«art» no és altra cosa que aquesta capacitat de plasmar en la matèria un contingut espiritual. Com afirma una altra anotació dels *Fichte-Studien*, en l'art, «la voluntat i la realització efectiva de la voluntat són la mateixa cosa».<sup>90</sup> A través de l'«art» s'acompleix, per tant, aquella *revelació de l'esperit en la matèria* que constituïa el destí final del món:

La consciència es manifesta en tota perfecció veritable [...] Tot procés orientat al perfeccionament mena envers allò que hom sols pot anomenar llibertat, entesa no pas com un simple concepte, sinó com el fonament creador present en tot ésser. Aquesta llibertat és perícia, mestria [...] El mestre domina els materials de la seva disciplina, en disposa segons la seva voluntat i no se sent encadenat o condicionat per aquests. I és precisament aquesta omnímoda llibertat, mestria o domini, allò en què consisteix l'essència i el caràcter propis de la consciència. En aquesta es manifesten la sagrada Individualitat i el poder creador de la Subjectivitat; per això cada acte realitzat pel mestre és alhora la revelació d'aquesta realitat última, fonamental, suprema: és paraula de Déu.<sup>91</sup>

La poesia és «paraula de Déu» perquè s'hi revela el subjecte o el jo, o sigui aquella activitat a l'interior de la qual *apareixen* les coses, la qual, com a *anterior* a la diferència entre subjecte i objecte, solament pot manifestar-se a través de llur *identitat*.

Ara, per fi, «en el món hi ha una sola força: la força de la consciència». La poesia converteix la natura en *moral* i acompleix així el procés de la seva «moralització». En la poesia es resol el destí del món, per bé que en un temps sotret al temps i al qual Freud hauria anomenat el «principi de realitat»; per això es tracta d'un acompliment no reconegut com a tal pel científic o el filòsof; però, per una altra banda, la poesia constitueix per als romàntics una revelació més consumada que no pas l'acció moral de pensadors idealistes com Kant o Fichte. En efecte, mentre que la moralitat resol el conflicte entre esperit i matèria a través de la negació de la sensibilitat, és a dir, *exclusivament en el pla de l'esperit*, la bellesa supera aquella escissió pel camí de la sensibili-

90. *Ibidem*, p. 195

91. *NOVALIS*, vol. 1, p. 380.

tat, assolint la *síntesi absoluta* entre el sensible i l'espíritual. Segons aquesta concepció, la poesia, en la mesura en què és assequible no sols als temperaments virtuoses, basats en la moralitat, sinó a qualsevol home, constitueix la veritable «revelació universal» en la qual s'expressa *sensiblement* l'experiència unívica de la moralitat:

Així, l'espírit que anima tota veritable obra d'art és només una expressió agradable del mateix espírit de la virtut, i la revelació del principi superior de la subjectivitat constitueix el veritable objectiu al qual s'orienta l'art de la poesia [...] Com la virtut, l'obra d'art és la presència immediata de la divinitat entre els homes i un reflex meravellós de la realitat superior.<sup>92</sup>

Ara s'entén perfectament per què, segons Novalis, «la poesia és la veritable realitat absoluta» (*die Poesie ist das ächt absolut Reelle*);<sup>93</sup> hom pot entendre també per què, com conclou Novalis:

La sensibilitat, per a la poesia, té molt en comú amb el sentit per al misticisme [...] Representa allò Irrepresentable. Veu allò Invisible, fa sensible el Suprasensible, etcètera. [...] Fa present la unitat en el sentit més propi de *Subjecte i Objecte, de l'ànima universal i el món*.<sup>94</sup>

## 6. POESIA I MISTICISME EN MARAGALL

D'acord amb tot el que acabem d'exposar, la concepció de la poesia de Novalis s'insereix dins el marc d'una ambiciosa cosmovisió. La poesia realitza, en un autèntic instant-eternitat, el retorn de la matèria a l'espírit i la revelació de la seva pregona identitat en allò absolut.

Es tracta, doncs, d'un procés d'ordre còsmic, on tot el que es manifesta de mi mateix és únicament allò de mi que hi ha també en tota cosa o aquell absolut que hem anomenat *jo*. Reduir aquest procés a una expressió de l'*ego* individual equival a convertir una autèntica revelació del valor i sentit últim de la realitat en una simple teràpia orientada al coneixement de si mateix en un sentit psicològic. Aquesta interpretació desvirtua el veritable sentit del romanticisme. Així i tot, la teoria poètica del romanticisme ha estat interpretada generalment en aquest sentit erroni. Això ha fet impossible de comprendre correctament l'estètica d'aquells autors situats, com Maragall, dintre de la tradició romàntica, i, tanmateix, la teoria poètica de Mara-

---

92. *Ibidem*, p. 381.

93. NOVALIS, vol. 2, p. 420.

94. *Ibidem*, p. 840.

gall, com la de Novalis, s'inscriu en un horitzó metafísic molt ambiciós que ultrapassa de llarg la reduïda esfera de la psicologia individual. Més explícitament, la concepció de la poesia de Maragall pot ser interpretada en un sentit contrari al que hom li atribueix normalment, o sigui com una defensa de l'autonomia de la paraula poètica respecte a les opinions i els sentiments del poeta.

De tot això ja n'estem informats després d'un primer cop d'ull a les dues obres en les quals Maragall ha concentrat la seva reflexió poètica, és a dir, *Elogi de la paraula* (1903) i *Elogi de la poesia* (1907). Aquests dos escrits, especialment el segon, s'inicien amb una reflexió metafísica molt ambiciosa. Aquesta reflexió resumeix d'una manera eloqüent aquella cosmovisió que hem presentat en una secció anterior, segons la qual el sentit de l'univers consisteix en el retorn al seu origen diví: «En aquestes paraules trobo jo tot el cicle de la vida, o sia, Déu cercant-se a si mateix amb amor i dolor a través del món».<sup>95</sup> Molt aviat, però, hom introdueix la idea segons la qual la paraula, com a «pressentiment de l'infinit desconegut»,<sup>96</sup> corona aquest retorn de la natura a Déu:

Heus aquí, doncs, com al predicar nosaltres l'exaltació de les llengües populars, no altra cosa prediquem que el pur imperi del verb creador, la infinita transformació de la terra en el cel, que és el més fondo anhel del veritable progrés humà [...] I si aquell verb que omple la creació es manifesta a través de la terra per la paraula de l'home [...] ¿quin altre arreglament de les terres pot ser desitjat, si no és aquell assenyalat per la vida espontània dels llenguatges?<sup>97</sup>

L'al·lusió a les «llengües populars» ja no ens hauria d'enganyar: el *mite* de la *llengua popular* posseeix un sentit anàleg al de la *llengua originària*. L'una i l'altra no són sinó metàfores en les quals els diversos autors projecten llurs idees sobre el valor poètic del llenguatge. En realitat, doncs, Maragall fa referència ara a la poesia o al «verb creador», tal com ell mateix l'anomena, ni que sigui com a present en el propi llenguatge.

Per consegüent, el llenguatge, en el seu estat pur, és en si mateix poesia i té la capacitat «redemptora» de consumir «la infinita transformació de la terra en el cel». Aquesta concepció, com nosaltres sabem, té el seu origen en el romanticisme i constitueix un dels tòpics que Maragall ha heretat d'aquest moviment. Així, aquest mateix concepte de la poesia com a unitat del sensible i el Suprasensible apareix en molts textos del poeta català en fórmules diverses. El

---

95. MARAGALL, vol. 1, p. 669.

96. *Ibidem*, p. 663.

97. *Ibidem*, p. 666.



vers, segons un article de l'any 1900, és «revelador de l'essència divina»;<sup>98</sup> i, segons altres textos, la bellesa és «revelació d'immortalitat»<sup>99</sup> o «instant de vida eterna»;<sup>100</sup> el ritme, al seu torn, la «manifestació de lo etern en nosaltres»<sup>101</sup> i, per fi, la poesia, «*inspiración del alma del mundo que habla en la voz del poeta*».<sup>102</sup> Formulats més articuladament, tal com diu el pròleg del llibre *Poesies*, de Francesc Pujols: «Poesia és dir bellament les coses; i dir-les bellament és anunciar la visió que un tinga de Déu en elles».

Ja vindrà l'hora en què, tot plegat i amb gran esgarrifança, us sentireu posseïts i posseïdors de la muntanya, com si ella i vosaltres fóssiu una mateixa cosa amb una sola ànima (que és Déu) [...] i començareu a dir coses, coses rítmiques i clares (ja que serà el ritme clar de l'Univers que parlarà amb vosaltres), coses que són l'essència de la muntanya, que són Déu en ella i en vosaltres (tot u). Llavors podeu dir que heu vist la muntanya i que l'heu dita bellament. I això és poesia; això és, unitat.<sup>103</sup>

En el mateix sentit que hem vist a propòsit de Novalis i el romanticisme, la poesia és per a Maragall l'expressió sensible d'una experiència de la *unitat* del món que transcendeix al pensament discursiu.

Per a Novalis, la poesia era «paraula de Déu» (*Gottes Wort*); segons Maragall, tal com acabem de veure, és «Déu en les coses».<sup>104</sup> El paral·lelisme ja no pot ser més gran. Tanmateix, res més lluny de la casualitat, puix que la posició de Maragall constitueix la conclusió d'una cadena d'arguments molt semblant a la del poeta alemany.

Per a Maragall, com per a Novalis i tota la tradició poetològica moderna, no hi ha un sol ús del llenguatge, sinó dos. Aquesta distinció, al seu torn, és el fonament de la diferenciació entre vers i prosa, i entre poesia natural i artificial. Aquestes dues distincions, com hem pogut comprovar, apareixien ja en Novalis reduïdes a una única diferenciació entre l'ús poètic i l'ús habitual del llenguatge. I també és així per a Maragall: «*Hay poesía viva, natural, y hay poesía artificial. Claro está que la última, en rigor, no es poesía [...]*».<sup>105</sup> No és poesia, sinó llengua ordinària que, per l'observança de certes convencions, presenta l'aspecte de la poesia. Aleshores, tal com hem vist ja en Novalis, la poesia no consisteix merament en la versificació: «*Ante una composición o un li-*

98. *Ibíd.*, p. 691.

99. *Ibíd.*, p. 800.

100. *Ibíd.*, p. 802.

101. *Ibíd.*, p. 1049.

102. MARAGALL, vol. 2, p. 210.

103. MARAGALL, vol. 1, p. 822.

104. *Ibíd.*

105. MARAGALL, vol. 2, p. 212.

bro de versos. el público [...] sonríe porque cree que todo lo que se dice en verso puede igualmente decirse en prosa, y que el hacerlo en verso es una habilidad, un bonito juego de paciencia o de destreza: que la versificación es así como una caligrafía del lenguaje»;<sup>106</sup> la poesia és més aviat una modalitat del llenguatge específicament diferent de la nostra llengua habitual; i, per tant, «res que pugui dir-se en prosa ha de dir-se en vers».<sup>107</sup> Com passa també en el cas de Novalis, allò que caracteritza aquest «estat tèrmic del llenguatge»,<sup>108</sup> com l'anomena Maragall, és la seva absoluta *autonomia* respecte a la comunicació de continguts.

Maragall ha sabut expressar perfectament això en diversos escrits, i molt especialment en *Elogi de la poesia*. Segons la tercera i la quarta secció d'aquest elogi, hom pot acostar-se a la natura o al món objectiu amb finalitats molt diverses: religioses, filosòfiques, científiques, morals o pràctiques. Ara bé, hi ha un moment en què la realitat ens atrau *només per si mateixa* i amb independència de les nostres pròpies finalitats: «Heu's aquí l'emoció estètica que ha transcendit. no a oració, ni a reflexió, ni a curiositat, ni a indústria, ni a pietat; sinó tan solament a un *afany d'expressió* sense altre interès que l'expressió en si. Heu's aquí l'emoció artística. I, naixent d'ella, l'art».<sup>109</sup> L'experiència que Maragall anomena «emoció estètica» és, indubtablement, la mateixa que Novalis caracteritzava com a «infinita activitat lliure». Aquesta experiència és *infinita* perquè no desemboca en res determinat, i *lliure*, perquè hom és alliberat de tot contingut: «ni oració, ni reflexió, ni curiositat, ni indústria, ni pietat». El llenguatge en què s'expressa aquesta vivència, o sigui «l'art», és qualificat, en conseqüència, de la mateixa manera que en Novalis. On l'autor alemany parlava d'un «representar pel simple fet de representar» (*darstellen um darzustellen*), o bé d'una «expressió per l'expressió mateixa» (*Ausdruck, mit um des Ausdrucks willen*), Maragall es refereix a un «*afany d'expressió*, sense altre interès que l'expressió en si».

La coincidència entre els dos autors ens indica clarament que parlen d'una mateixa cosa. Com continua afirmant Maragall gairebé a continuació, «l'art, per a tenir tota aquesta virtut redemptora que li és pròpia, cal [...] que se'ns mantingui pur en l'emoció, i que l'expressió en sia absolutament sincera».<sup>110</sup> *Autoreferencialitat*: heus ací el veritable significat de la «puresa d'emoció» i la «sinceritat d'expressió» maragallianes, conceptes tot sovint interpretats com a simples sinònims de subjectivisme i emotivisme estètics malgrat, que signifiquen més aviat el contrari. Les paraules de Maragall mateix no donen lloc

106. *Ibidem*, p. 162.

107. MARAGALL, vol. 1, p. 677.

108. *Ibidem*.

109. *Ibidem*, p. 671. La cursiva és de Maragall.

110. *Ibidem*.

a dubtes; així, la puresa d'emoció se'ns mostra «pel desinterès que us porti de tota altra cosa que no sia la forma».<sup>111</sup> El terme «desinterès» ha de ser interpretat indubtablement a la llum de tota la tradició estètica derivada de Kant, d'acord amb la qual la bellesa és allò que ens «plau sense interès» o en la mesura en què expressa, com ja hem vist abans, «finalitat sense fi» (*Zweckmäßigkeit ohne Zweck*) o *autoreferencialitat* (*Selbstzweckmäßigkeit*), és a dir, l'absència d'un contingut objectiu. Per això, com diu també Maragall, «les coses m'han interessat solament per la forma llur».

Aquesta pura «emoció artística» només pot ser expressada a través d'un llenguatge que participi de les seves característiques. Segons Maragall, «*nada es poesía, sino en estado de emoción desinteresada de toda enseñanza*».<sup>112</sup> En la poesia, la voluntat i l'enteniment poden intervenir tan sols «en un sentit negatiu».<sup>113</sup> L'expressió artística, per tant, és «sincera» quan no obeeix a cap intenció ni a cap disseny concebuts al marge de la pròpia obra. Una vegada més, som dins la tradició iniciada per la *Crítica del judici*, per a la qual la bellesa és també allò que plau «sense concepte». Com ens diu lúcidament Maragall,

[si] en el meu sentiment de l'escena s'hi barreja el de la meua pietat, o qui sap si el de la meua enveja, o un altre interès qualsevulla [...] la meua emoció no serà purament estètica [...] i mes paraules tindran segurament un calor i una eficàcia molt humanes; mes noblesa, justícia, calor i eficàcia seran tota altra cosa que poètiques.<sup>1</sup>

El llenguatge poètic no consisteix pas en *sentiments* com ara «pietat, enveja, noblesa, justícia», etcètera. La teoria poètica de Maragall és, justament per la seva filiació kantiana i romàntica, quelcom més que una simple defensa de l'emotivisme. Ben al contrari; com diu en la importantíssima carta a Carles Rahola del 6 de juliol de 1911:

El moment poètic és precisament el moment en què la passió comença a ésser redimida: és una reacció contra la passió enterbolidora, i n'és la transfiguració en les reaccions de l'espirit on els altres interessos humans ja no hi poden arribar amb la seva inquietud [...] Llavors apareix la forma artística [...]»<sup>114</sup>

Per dir-ho amb una fórmula que sembla treta de Novalis mateix, «*la pasión que ciega la luz del alma es destructora; la serenidad sin ardor es estéril, y al fin nada: la vida es una serenidad ardiente, una pasión serena*».<sup>116</sup>

111. *Ibidem*, p. 672.

112. MARAGALL, vol. 2, p. 182.

113. MARAGALL, vol. 1, p. 673.

114. *Ibidem*, p. 672.

115. *Ibidem*, p. 1084.

116. MARAGALL, vol. 2, p. 720.

La poesia és quelcom «natural», i, tal com vèiem més amunt, la «*poesía artificial* [...] *en rigor, no es poesía*», en un sentit molt precís del terme. Segons afirma Maragall en l'article «Del llenguatge poètic», datat l'any 1905: «Segurament pot dir-se com ha d'ésser una taula; però no com ha d'ésser un arbre; perquè la taula és un producte del nostre enginy [...] mes l'arbre és un producte de forces naturals independents de la nostra voluntat». <sup>117</sup> La poesia prové d'una «força natural» en la mesura en què no és «un producte del nostre enginy», que «no pot dir-se com s'ha de fer». En termes kantians, això vol dir que la poesia no pot ser reduïda a conceptes «del nostre enginy», el coneixement dels quals ens revelaria «com s'ha de fer». La poesia, per tant, ens plau *sense concepte*. Per dir-ho amb paraules de Mallarmé, la poesia no es fa amb idees, sinó amb paraules. ¿Això significa, doncs, que el poeta ha de ser un perfecte ignorant? De cap manera. Pel que fa a aquest punt, la postura de Maragall és pràcticament idèntica a la de Novalis, per a qui el poeta era «un inspirat pel llenguatge» (*Sprachbegeisteter*). Segons Maragall, el veritable poeta posseeix una «superior innocència», <sup>118</sup> o, encara, «el poeta és l'home més innocent i més savi de la terra». <sup>119</sup>

Aquesta combinació dinàmica de saviesa i ignorància recorda poderosament aquella descripció de l'experiència contemplativa en termes de *docta ignorantia* feta per Novalis. La contemplació estètica i la seva expressió lingüística, en la mesura en què, tal com hem vist també en Maragall, no es resolen en la comunicació de cap sentiment, interès o significat objectiu determinats, no constitueixen cap coneixement en el sentit habitual de la paraula, ans més aviat un autèntic *saber del no saber* com a resultat del que Novalis anomena «voluntària renúncia» a l'absolut. El poeta és innocent, però la seva innocència és el producte d'un saber. L'artista, doncs, *sap*, però *no sap que sap*. En el seu cas, la ingenuïtat no és un do, sinó una conquesta: el seu saber consisteix a *saber oblidar*. Aquesta qualitat del veritable poeta és el que Maragall ha anomenat també «gràcia» en l'elogi del mateix nom: «*Toda la gracia está en un cierto olvido de sí mismo [...] porque no es gracia una absoluta inconsciencia: es un saberse y no saberse, que no sé cómo decirlo*». <sup>120</sup> Els poetes, en el moment de llur creació poètica, *s'obliden de si mateixos*. No és pas que esdevinguin uns alienats, sinó, tal com havia dit Novalis, uns veritables «inspirats pel llenguatge». En una fórmula que ha fet fortuna, Maragall ha afirmat que el poeta ha de treballar-se en fred i *actuar en calent*, o sigui «sense que ell hagi

117. MARAGALL, vol. 1, p. 697.

118. *Ibidem*, p. 676.

119. *Ibidem*, p. 665.

120. MARAGALL, vol. 2, p. 71.

d'adonar-se'n perquè, si se n'adona massa, corre el perill de refredar i frustrar l'efusió divina del ritme en la forma.»<sup>121</sup>

Els poetes, com afirma Maragall en *Elogi de la paraula*: «Tot ho miren encantats i després es posen febrósos i ranquen els ulls i parlen en la febre: llavors diuen alguna paraula creadora».<sup>122</sup> Però, una vegada més, que la paraula creadora sorgeixi en la febre no significa que, com diu molt bé Maragall mateix, «cada poesia represente una especie de ataque de nervios».<sup>123</sup> No; nosaltres ja hem vist que la poesia no és cap devesall de la sensibilitat, sinó que, més aviat, l'autèntic poeta parla sense adonar-se'n i «en la humilitat de la febre creadora», perquè, totalment oblidat de si mateix i de qualsevol altra cosa, ara és el propi llenguatge qui parla a través d'ell. La paraula poètica, com a «expressió sense altre interès que l'expressió en si», no posseeix cap més significat que no sigui ella mateixa. En la poesia, el significat no és diferent de la seva expressió, i el contingut ve donat pel propi llenguatge i resulta inseparable d'aquest. Ara es pot entendre per què en poesia és el llenguatge qui parla a través del poeta. Com diu Maragall en la carta a Rahola, esmentada més amunt:

Per això dic en l'*Elogi*, i em sembla que sintetitzo aixís tot el meu sentit de la poesia, que en ella el concepte ve portat pel ritme de les paraules, el qual brolla espontàniament quan en la poesia s'ha aquietat tot altre interès. Això és lo característic de la poesia, lo que la diferencia de tota altra manera de dir en què un pensa lo que dirà i després ho diu. Aquí no: la força del ritme li duu paraules, i sols després veu vostè el pensament que li porten: és la revelació per la forma.<sup>124</sup>

I, per tal que no hi pugui haver cap dubte sobre la correcta interpretació del seu pensament, tot seguit Maragall afegeix: «¿Entén, doncs, lo que jo vull dir quan dic *forma*? No es tracta aquí d'una perfecció o imperfecció externa, sinó de la naturalesa de l'expressió».<sup>125</sup>

*Autoreferencialitat o expressió per l'expressió mateixa*: «Això és lo característic de la poesia», podríem afirmar, tot parafrasejant Maragall; «lo que la diferencia de tota altra manera de dir». Ara bé, una expressió feta ja no amb vista al contingut, ans únicament en funció de si mateixa, és una expressió musical. Heus ací una altra de les idees heretades per Maragall del romanticisme. Com afirma en la interessant conferència dictada per Maragall a l'Associació Wagneriana, titulada «El drama musical de Mozart»: «A mi qualsevulla

121. MARAGALL, vol. 1, p. 676.

122. *Ibidem*, p. 664.

123. MARAGALL, vol. 2, p. 583.

124. MARAGALL, vol. 1, p. 1084.

125. *Ibidem*.

obra musical [...] em sembla un organisme que viu per si tot sol, independentment de tot propòsit o significat».

I així, jo em creuria que a una naturalesa essencialment musical, al veritable músic, el que més li escau és la música pura, sense paraules, sense objecte concret de representació, sense altre impuls que la necessitat d'expressió d'un estat d'ànima intraduable de cap altra manera, d'un sentiment essencialment musical.<sup>126</sup>

Certament, segons afirma en la seva conferència, la música és diferent de la poesia, car aquesta s'expressa mitjançant la paraula; malgrat tot, aquestes dues disciplines artístiques s'assemblen també com a «generades totes dues en el ritme de l'eternitat».<sup>127</sup> L'essència de la poesia és, doncs, *rítmica* i en certa manera *musical*, i això en la mesura en què, també és «independent de tot propòsit i significat», o sigui *autoreferencial*, com la música mateixa.

Com ens diu l'*Elogi de la paraula*, anticipant la concepció exposada per Kandinsky en *De l'espiritual en l'art* (1911), «l'emoció estètica i la seva expressió artística són rítmiques essencialment: un ritme de línies, de colors, de sons purs, de sons d'idees, de paraules».<sup>128</sup> Aquesta mena de comunicació «pura» o *rítmica*, com a alliberada de la necessitat de significar, posseeix, com la música mateixa, una «misteriosa» capacitat per la qual «toca de dret a l'ànima». En virtut d'aquesta capacitat, «se us revela l'essència de la vida d'una manera quasi directa que, no donant-vos-en cap representació imatjada, les conté totes».<sup>129</sup> Gràcies al fet que la música i, en certa mesura, també la poesia, no ens donen cap representació imatjada, poden fer present allò que no s'ajusta a cap contingut determinat, ans és sempre més enllà de qualsevol significat. Per a Maragall, com per a Novalis, això que transcendeix al pensament és el que hom anomena «la vida». En efecte, «d'aquest ésser que no pot explicar-se i tanta virtut té, se'n diu: vida».<sup>130</sup> La paraula, doncs, quan és veritablement poètica, en el sentit que es desprèn dels textos de Maragall, és capaç de fer present la vida i, consegüentment, ella mateixa és *viva*. Tanmateix, com hem pogut comprovar, això no s'esdevé per una suposada espontaneïtat de la llengua poètica, sinó per la seva *autoreferencialitat*.

El llenguatge de la poesia és un llenguatge sense parió en la mesura en què és intransitiu o *autoreferencial*. Aleshores la poesia assoleix, tal com passava en el cas de Novalis, el miracle de la fusió perfecta entre forma i matèria o

---

126. *Ibidem*, p. 793.

127. *Ibidem*, p. 795.

128. *Ibidem*, p. 671.

129. *Ibidem*, p. 795.

130. *Ibidem*, p. 698.

la revelació de l'esperit a través del sensible. Com afirma encara l'*Elogi de la poesia*, recapitulant algunes qüestions ja examinades:

En ella no hi ha cap distinció de fondo i forma: poesia no és més que la forma, el vers; no està en lo que es diu, sinó en com es diu: en ella no precedeix la idea a la paraula, sinó que aquesta porta la idea; *el concepte ve pel ritme*; aquesta és la senyal i el misteri de la poesia, i així es realitza en ella la revelació de l'ésser per la forma.<sup>131</sup>

Tal com ens diu en un dels darrers paràgrafs de la segona part d'aquest text, en un to que recorda molt intensament el de Novalis, cada cop que el poeta pronuncia una *paraula viva*, un principi espiritual es manifesta en la matèria; aleshores, Déu o allò absolut, que no és sinó la unió d'aquests dos principis, retorna a si mateix a través del món: «és la natura sentint-se de son retorn a Déu Pare».<sup>132</sup> Llavors la poesia aconsegueix «tot el cicle de la vida». Així el poeta, quan és pur, pot lliurar-se amb plena confiança a la poesia que brota en ell. La conclusió d'aquesta cadena de raonaments la formula en uns termes molt semblants als de Novalis: «Si cada u fos en cada moment de sa poesia aquell poeta ideal, aquell òrgan perfecte de la paraula divina, cap perill no podria haver-hi en aquesta fúria de la inspiració, perquè de la seva boca en brollaria transhumanat el ritme natural en sa puresa. Mes aquest poeta, on és?».<sup>133</sup>

La poesia, també per a Maragall, posseeix la «virtut redemptora» de retornar la natura a Déu o d'elevat la matèria a esperit, revelant-nos així llur unitat pregonat. Pot resultar estrany, doncs, que la paraula sigui considerada per Maragall com el «més alt sentit» de la terra? Així «la paraula és la cosa més meravellosa d'aquest món perquè en ella s'abracen i es confonen tota la meravella corporal i tota la meravella espiritual de la naturalesa».<sup>134</sup>

## 7. NOVALIS, MARAGALL I LA POESIA MODERNA

En totes les seccions anteriors hem vist desenvolupar-se un seguit de temes en què les opinions de Maragall resultaven molt similars a les de Novalis: l'experiència estètica com a contemplació *desinteressada*, la dialèctica entre inspiració i control d'aquesta en el poeta, l'essència musical o rítmica de la poesia, etcètera. Tots aquests paral·lelismes convergeixen en una mena d'article fonamental: la concepció de la poesia com a realitat absoluta. Al seu

---

131. *Ibidem*, p. 676.

132. *Ibidem*, p. 669.

133. *Ibidem*, p. 677.

134. *Ibidem*, p. 664.

torn, aquesta concepció recolza en una cosmovisió enormement suggeridora en la qual cobra el seu veritable sentit.

Al mateix temps aquesta creença en el valor metafísic de la paraula poètica comporta tota una interpretació sobre la natura i la seva essència. Segons aquesta interpretació, que ha introduït una veritable *revolució copernicana* en l'art i l'estètica occidentals, el llenguatge de la poesia es caracteritza per la intransitivitat o *autoreferencialitat*. Aquesta revolució, gestada durant el romanticisme, es consuma al tombant del segle XIX. Per aquest motiu Novalis i Maragall comparteixen una tal concepció. Aquesta representa el més substancial de llur reflexió poètica i el que converteix els dos autors en representants si no de la poesia, almenys de la teoria poètica estrictament contemporània. En contra de l'opinió que els interpreta com a defensors de l'emotivisme i el subjectivisme estètic, el nucli de la poetologia de Novalis i de Maragall consisteix en una afirmació del caràcter autotèlic de la poesia. La mateixa teoria de la «paraula viva», en el sentit que nosaltres l'hem interpretada, és una confirmació d'aquest caràcter intransitiu del llenguatge poètic.

Aquesta concepció de la poesia ha estat presentada per Novalis en la novel·la *Heinrich von Ofterdingen*, traduïda conscienciosament per Maragall entre 1903 i 1906. Alguns temes, com ara la combinació d'inspiració i control en la creació poètica, l'analogia entre virtut i poesia o la concepció de la poesia com a paraula divina i redemptora, semblen haver estat presos per Maragall directament de l'*Ofterdingen*, àdhuc pel que fa a la seva formulació literal. Tanmateix, tal com es desprèn de tota la nostra exposició, abans de la lectura de Novalis, Maragall sembla tenir forjada la concepció metafísica en la qual aquestes idees s'inscriuran posteriorment. D'altra banda, alguns dels articles on Maragall presentarà, almenys en part, aquestes idees, com ara «Alma contemporània» (1899), «La última lamentación de Núñez de Arce» (1901), «Verso y prosa» (1901), «De la pureza en poesía» (1902), són anteriors a l'esmentada lectura o estrictament contemporanis d'aquesta. Això últim és el que s'esdevé amb l'important pròleg, de 1904, en les *Poesies* de Pujols.

Sens dubte, la concepció poetològica de Maragall s'ha vist substancialment enriquida com a conseqüència de la lectura de Novalis i dirigida per aquest en una direcció molt determinada. Això no obstant, aquesta direcció existia probablement prefigurada en la seva intuïció poètica, esperant el moment de rebre una confirmació exterior. Aquest plantejament podria fer més comprensible la reacció entusiasta que el coneixement de Novalis suscitarà en Maragall. Aquest, en una carta a Pijoan, afirma: «Novalis sí que m'atrau febrosament».<sup>135</sup> I què pot haver dit el poeta alemany a Maragall, per atrau-

---

135. *Ibidem*, p. 1019.



re'l *febrament*? La mateixa carta ens ho revela. «Escolti a Novalis: “La poesia és la realitat absoluta. Aquest és el germen de la meua filosofia. Quant més poètic, més ver”».<sup>136</sup> Es tracta de la fórmula original de Novalis més citada per Maragall, tal com hem vist al començament, que sembla haver donat expressió a una intuïció preexistent en Maragall: la intuïció de l'essència divina de la paraula poètica i de la seva capacitat quant a proporcionar una modalitat de relació amb la realitat on hom sigui capaç de transcendir les escissions amb què aquesta es manifesta a l'experiència habitual. Maragall, doncs, ha reconegut en Novalis un *germà d'esperit*; ara bé, aquest reconeixement ha estat possible en virtut d'una predisposició de Maragall en aquest sentit. Una tal predisposició podria trobar-se en l'origen de les coincidències que a vegades es produeixen entre Maragall i alguns textos de Novalis que el poeta català, segons hem tractat de mostrar abans, no va conèixer directament.

Així, per exemple, la idea del poeta com a mag no és exposada per Novalis en *Enric d'Osterdingen*, sinó en la ja esmentada narració que duu per títol *Els deixebles a Saïs*, com també en alguns dels seus fragments. Tal com ens diu en aquesta obra inacabada, els poetes juguen amb la fantasia «com amb la vareta màgica del seu pare»,<sup>137</sup> però Maragall, en *Elogi de la paraula*, afirma textualment que els poetes són «uns màgics prodigiosos».<sup>138</sup> Encara en aquesta mateixa narració, Novalis ens diu que, per mitjà de les paraules del poeta, s'expressa l'ànima de la natura, però Maragall, en l'esmentat elogi, fa referència igualment a aquesta «expressió de l'ànima universal» per mitjà del llenguatge.<sup>139</sup> Per fi, en el mateix text, Novalis parla de la manera en què el silenci resulta sovint més adequat que no pas les paraules quan es tracta d'expressar la natura, un tema molt car a Maragall, que l'ha exposat en l'esmentat *Elogi de la paraula*, i en articles com «Escriptor» i «Examen de consciència», tots dos publicats en 1904.

Aquestes coincidències, fins i tot literals, a vegades poden resultar especialment reveladores, en el sentit que il·luminen l'horitzó sobre el qual es projecta la disposició de Maragall a ser fecundat pel pensament novalisià. Així Maragall afirma, en *Elogi de la paraula*, que «mig entendre una paraula és més que entendre-la del tot».<sup>140</sup> Qualsevol coneixedor de l'obra de Novalis relacionarà aquesta fórmula, amb la qual hom fa referència al valor d'un llenguatge que transcendeix la mera comunicació de continguts significatius, amb un fragment de Novalis inclòs en *Grans de pol·len*. D'acord amb aquest

---

136. *Ibidem*, p. 1018.

137. NOVALIS, vol. 1, p. 224.

138. MARAGALL, vol. 1, p. 664.

139. *Ibidem*, p. 666.

140. *Ibidem*.

últim text: «Hom no arribarà a comprendre's mai del tot però pot arribar a alguna cosa més que a comprendre's». <sup>141</sup> Aquest text apareix, traduït per Maragall, en el pròleg que va escriure per a l'*Offerdingen*. Com ja ha passat altres vegades, el fragment no fou tret de l'obra on figurava originalment, sinó del pròleg de Bruno Wille per a l'edició de Meissner, que constituïa la principal font de Maragall tocant al coneixement de Novalis. Ara bé, aquesta idea, tal com ha estat formulada en l'elogi maragallià, resulta molt similar a aquella que hi ha en un breu assaig de Ralph Waldo Emerson, titular *El poeta*.

En aquesta obreta, publicada l'any 1844 i inclosa en la segona sèrie dels *Assaigs* del seu autor, Emerson afirma que una obra literària «ens és molt més útil quan ens estimula amb les seves metàfores, que no pas quan arribem finalment a captar el seu significat precís». <sup>142</sup> Maragall coneixia indubtablement els *Assaigs* de l'autor nord-americà. A la biblioteca particular del poeta hi ha un exemplar d'aquesta obra, <sup>143</sup> i, per una altra banda, en *Elogi de la paraula*, Maragall en cita un passatge, atribuint-lo explícitament a Emerson. De fet, tot aquest escrit, com també *Elogi de la poesia*, reprèn els temes principals de *El poeta*; fins el to emprat per Maragall en els seus elogis s'assembla més al d'Emerson que no pas al de Novalis. Més concretament, hom podria afirmar justificadament que tota la concepció de la poesia exposada per Maragall en els seus dos principals escrits poetològics es basa en la idea d'Emerson, segons la qual sols el poeta és un «home total» (*complete man*), <sup>144</sup> perquè és capaç de percebre «l'estreta dependència entre forma i esperit» (*the instant dependence between form and soul*). <sup>145</sup> La poesia, segons Emerson, no és un llenguatge versificat, sinó aquella paraula capaç de transmetre una tal unitat de forma i esperit. El llenguatge és, per si mateix, una expressió d'aquesta unitat. En tot això, la influència que Emerson ha exercit en Maragall resulta molt evident, però es manifesta sobretot en dues idees: que el poeta és poeta «solament quan parla d'una manera espontània [*wildly*]» <sup>146</sup> i que, en la poesia, el significat no és diferent de la seva expressió lingüística o que ve donat per aquesta. Així, mentre Maragall havia afirmat que «en ella el concepte ve portat pel ritme de les paraules», <sup>147</sup> Emerson ens diu que «no és el metre, sinó una idea inseparable del ritme en què s'expressa [*a me-*

141. NOVALIS, vol. 2, p. 228.

142. Ralph Waldo EMERSON, *El poeta*, León, Universitat de León, 1998, p. 78.

143. Ralph Waldo EMERSON, *El hombre y el mundo*, Madrid, D. Rodríguez Serra, 1900. Maragall va adquirir posteriorment una edició original anglesa de l'any 1910.

144. EMERSON, *El poeta*, ob. cit., p. 44.

145. *Ibidem*, p. 42.

146. *Ibidem*, p. 72.

147. MARAGALL, vol. I, p. 1084.

*tre-making argument*), ,allo que constitueix la poesia»;" ^ idea que en el mateix lloc l'autor anomena «viva» (*alízie*).

Aquest no és el lloc adequat per a reconstruir el curs de la influència d'Emerson en Maragall. Tanmateix, la nostra darrera constatació, segons la qual aquesta influència se sobreposa a la de Novalis i viceversa, afegeix una nova perspectiva a la nostra recerca. Efectivament, les múltiples semblances entre el pensament poètic de Novalis i el de Maragall no obeeixen en tots els casos a una influència directa; més aviat, resulta molt difícil d'assegurar, entre les idees poetològiques comunes en Novalis i Maragall, quines han passat realment de l'un a l'altre sense la mediació d'un tercer autor, com seria Emerson. Maragall mateix ja sembla haver estat conscient de l'existència d'una tradició d'autors a l'interior de la qual les influències configuren una espessa trama. En aquest dens teixit, les idees de Novalis i del romanticisme són constantment actualitzades i transmeses, al seu torn, a través d'una nova influència. Com apunta Maragall en el seu Llibre de Novalis, «la obra directa (...) j) de la aCtíon III l'er.rcl de aqll'el ba Jido indirecte J lella el jJroj'lorcirfn de lo Jegllra J jJoderOJa». El romanticisme, moviment a que pertany Novalis, no ha deixat d'exercir la seva influència en tot el segle XIX per a retornar finalment convertit en *modernisme*. En definitiva, doncs, «la JoderOJa inllenci, de Noz, diJ (...) b, illljreJo carde/el' a toda la aCllal ez'oll-cifJl idealúta eJlJroja». Entre els autors per mitja dels quals ens ha pervenir la influència de Novalis i els romàntics, Maragall esmenta justament Emerson, però també Carlyle o Ruskin; a tots ells ha dedicat la seva atenció en articles publicats a la premsa.

Moltes de les idees de Novalis, que retrobem també en Maragall, formen part, doncs, d'una *atmosfera d'epo(a* en la qual es va formar el poeta català. Aquest fet ha de ser necessàriament remarcat. Maragall és un home plenament integrat a la vida intel·lectual del seu temps. La seva assimilació de l'estètica simbolista es manifesta en la major part dels poemes del seu llibre *Poesies*, on són freqüents les al·lusions a rases, joiells, etcetera, elements típics de la imatgeria simbolista. Alguns d'aquests poemes consisteixen en la mera prefiguració del que s'esdevindrà i són construïts amb temps condicionals o futurs. A la manera de Mallarmé, la realitat ha estat substituïda per la seva representació. En poemes com ara «La dona hermosa» o «Nodreix l'amor» hi

148. EMERSON, *El Joeta*, ob. cit., p. 50.

149. MARAGALL, vol. 2, p. 151.

150. *Ibidem*.

ha ressons de la concepció de l'amor d'un Baudelaire i d'un Rilke, respectivament. On aquesta adscripció resulta més indubtable és, tanmateix, en els poemes «La vaca cega», «Haidé» i «Reverie», aquest últim, pertanyent al llibre *Visions i cants*. «Reverie» constitueix una represa gairebé literal d'alguns temes de Baudelaire i Mallarmé, concretament del poema «Brisa marina». «La vaca cega» pot ser interpretat com una rèplica del poema «L'albatros», de Baudelaire, on presenta aquest ocell marí, objecte de la burla de la tripulació d'un vaixell, com a metàfora de la condició de l'artista en una societat que no el comprèn. Per fi, «Haidé» mereixeria ser analitzat amb cura per la gran quantitat de motius manllevats del poema «Herodiade», de Mallarmé, com ara el tema de la dansa, la solitud que envolta la bellesa, etcètera.

Certament, com s'ha remarcat sovint, Maragall va distanciar-se aviat del modernisme decadentista dels seus primers anys. Tanmateix, àdhuc pel que fa a un context europeu, les actituds pessimistes i esteticistes representen solament l'aspecte més notori i alhora efímer de l'estètica de la fi del segle. La moda decadentista va passar; en canvi, la filosofia de l'art va seguir el camí iniciat per Kant amb la *Crítica del judici* i continuar després a Alemanya pel cercle romàntic de Novalis i els germans Schlegel. Maragall podia distanciar-se de determinats aspectes més o menys superficials de la seva època, però cap intel·lectual conseqüent no pot ja girar-se d'esquena a certs assoliments de la mateixa sense incórrer en un veritable anacronisme. Ara bé, la protesta decadentista i esteticista contra el materialisme de la societat industrial moderna té la seva contrapartida, en el pla de la pura especulació poètica, en aquell punt de vista segons el qual la poesia no comunica cap contingut material. El rebuig de la vida burgesa pels estetes de la fi del segle és la manifestació externa de la concepció de l'art com a llenguatge autoreferencial d'on s'aboleix tota referència al món objectiu. Una cosa i l'altra resulten altrament inseparables, en tant que recolzen sobre un fonament comú, a saber, la metafísica de l'idealisme alemany. Segons hem vist ja més amunt, aquesta filosofia considera la realitat objectiva com una creació del subjecte. El món és ara, doncs, la nostra *representació*, i la realitat ha cedit el seu lloc a l'art.

Aquesta concepció constitueix l'origen del rebuig de l'empíric en la *metafísica futura* de Kant, així com del rigorisme moral d'aquest autor i del formalisme de la *Crítica del judici*. Per al romanticisme, el món real ha cedit definitivament davant l'impuls de l'art. Aquest ho és ara tot; d'ací que, tal com nosaltres hem pogut comprovar, l'art constitueixi per als romàntics una autèntica revelació de l'absolut. Aquesta concepció es troba ja en Novalis i Schelling, però també en part en Hegel; a partir de tots ells, aquesta idea ha passat a

Schopenhauer i a Nietzsche, impregnant tota la concepció del món de la fi del segle. A partir d'aquesta, els esteres de la fi del segle conclouran que l'art i la vida s'exclouen mútuament. Aquesta actitud, com hem indicat abans, constitueix el ferment a partir del qual hom desenvoluparà una concepció de la poesia com a llenguatge que, a diferència de la nostra llengua habitual, no fa referència al món real, sinó únicament a si mateix. Tots els autors esmentats al començament d'aquest article coincideixen en el fet d'haver tingut consciència de la clara separació entre el llenguatge de la poesia i el llenguatge ordinari. Per tal de dir-ho novament amb paraules d'Hugo Friedrich: «De sobte, en la segona meitat del segle XIX, entre la llengua de la simple comunicació i la llengua poètica apareixerà una diferència absoluta [...]. Un poema resta sens dubte un llenguatge, però un llenguatge que ja no ens comunica cap objecte».<sup>151</sup>

Maragall s'insereix perfectament dintre de tota aquesta tradició centrada en la reflexió sobre el llenguatge poètic com a llengua intransitiva i autoreferencial. Respecte a això no hauria d'enganyar-nos la seva insistència en la connexió entre la poesia i la vida, en virtut de la qual es distancia aparentment de la cultura de la fi del segle. Tal com hem vist més amunt, la «vida» s'identifica amb allò absolut, i aquest és esperit que torna a *si mateix* a través del món, o sigui *autofinalitat* (*Selbstzweckmäßigkeit*). Per una altra part, la mateixa teoria artística de l'època recorre sovint a fórmules ambigües en aquest sentit. Així, Hofmannsthal s'ha referit a aquest llenguatge autotèlic de la poesia com a «llenguatge del cor», i Kandinsky ha parlat de la capacitat de l'art abstracte d'expressar la «vida interior»; unes fórmules encara romàntiques per a referir-se a una concepció ja contemporània.

## 8. ART I ESPIRITUALITAT

Paradoxalment la poesia i l'art, concebuts en aquests termes, constitueixen una autèntica *revelació*. Allò absolut, essent el fonament i la condició de possibilitat de tota cosa, no pot ser ell mateix cap cosa o, tal com ha vist molt bé l'idealisme, cap *objecte*. L'absolut és *subjecte*, o sigui, com afirma Schelling, allò que no mai pot fer-se present com a objecte o cosa. Aquesta és la definició de l'*esperit*, l'alè que traspassa i vivifica la matèria però que no és cap matèria, o de l'*Atman*, el foc que crepita a l'interior de tots els cossos sense ser res corporal. Déu o l'espiritual és el que no pot fer-se mai *present*. Ell és l'*absent* per excel·lència: el *Deus ignotus*, l'abisme sense fons (*Ungrund*). Per això en el taoisme i en el budisme zen la divinitat no té cap nom i s'identifica amb el no-res, amb

---

151. H. FRIEDRICH, *Structure de la poésie moderne*, ob. cit., p. 17-18.

el buit absolut: *sunyata*. Ell no és ni això ni allò (*neti, neti*), diuen els hinduïstes; no té cap nom o li escau igualment qualsevol nom, afirma Lao-tse.

Si Déu es fes present, si fos alguna cosa per comptes de ser un buit, aleshores esdevindria un *objecte* del nostre pensament. Llavors Déu ja no seria allò que fa possibles les coses, sinó una cosa més al nivell de totes les altres; ja no fóra allò que fa possible el pensament, sinó més aviat allò que el pensament fa possible. Aquest Déu ja no seria el veritable Déu. La divinitat no pot ser pensada, ans és estrictament allò impensable. Tot coneixement és un coneixement de presències o de coses: el coneixement és aprehensió. No podem dir que sabem una cosa si, per dir-ho així, no l'hem atrapada amb el nostre pensament, si no som capaços d'assenyalar-la amb el dit i de resseguir-ne els contorns, si no podem *identificar-la* o reconèixer-la com a igual a si mateixa. Però l'esperit, o Déu, tal com acabem de veure, mai no és present com a tal; per això no podem definir els seus límits, ni tampoc reconèixer-lo com a allò que és. No pot haver-hi, doncs, cap coneixement de Déu, ni, en conseqüència, tenir-ne cap concepte, tret d'un coneixement negatiu expressat per mitjà d'unes categories negatives, és a dir, es tracta d'una *docta ignorantia* o un *saber del no saber*. La veritable comprensió, segons el budisme zen, és més enllà de tota comprensió. El coneixement suprem és *conèixer sense conèixer*; la suprema visió, un *veure sense veure*, sense cap objecte de coneixement i sense cap cosa vista.

El llenguatge autoreferencial de l'art i de la poesia expressa aquest tipus d'experiència unitiva, on compareix allò que és comú al jo i al món, a l'ànima i a la natura. El llenguatge poètic no posseeix cap altre significat excepte ell mateix; en la poesia no ens és comunicat cap contingut determinat, i un poema no dóna a conèixer cap objecte concret. D'altra banda, no hi ha res que puguem aprendre de la millor obra d'art. Ni idees ni sentiments: la poesia no satisfà cap dels nostres interessos. En certa mesura, l'art ens deixa sempre amb les mans buides. Sense contingut, sense significat, totes les seves promeses resten sense complir. És un saber del no saber, de la precarietat o de l'absència perpètua d'allò que hom cerca; un comprendre més enllà del fet de comprendre.

Mitjançant la infinitat d'interpretacions i significacions possibles, cap de les quals no és tanmateix definitiva, l'obra d'art no ens fa present cap contingut concret, sinó les condicions de la possibilitat que aparegui qualsevol contingut o interpretació. Cap objecte, ans més aviat allò que fonamenta i fa possibles tots els objectes; cap objecte, llevat del subjecte o l'absolut. Ara bé, en no presentar cap contingut determinat, el contemplador i la cosa contemplada són una mateixa cosa en l'experiència estètica. De fet, aquesta manca de contingut és el seu *contingut*: la unitat del contemplador i l'objecte contemplat en la contemplació.

Ara tot és buit en el sentit budista del terme. *Sunyata*: en tot beslluma la totalitat. El moviment no es distingeix del repòs; l'eternitat és present en el

temps. És la revelació de la font comuna d'on sorgeix tot i per la qual tot és reabsorbit; és l'experiència d'allò absolut en què tota cosa es transcendeix a si mateixa. Són *paraules de vida eterna*. Novalis: «Quan ha estat inspirada per l'esperit, tota obra d'art és una Bíblia».<sup>152</sup>

L'experiència de l'absolut i la revelació de la transcendència constitueixen unes possibilitats implícites en tota activitat poètica o artística. D'acord amb el budisme zen, un dels camins d'accés a la il·luminació consisteix a meditar determinades qüestions, sovint en forma de poema, formulades com una paradoxa, de tal manera que contradiuen els principis més elementals de la lògica; són les anomenades *koans*. En aquesta mateixa tradició espiritual, els mestres més eminents, poc abans de la mort, acostumen a resumir el nucli del seu ensenyament i la seva experiència vital amb un breu poema de tres o quatre versos. A la Xina clàssica, l'exercici de la pintura de paisatge esdevé inseparable de la meditació per a tots els aspirants a la realització. Així mateix els místics de totes les grans tradicions espirituals han expressat la seva experiència mitjançant un llenguatge poètic. A l'occident, la pràctica artística i la professió de la fe han anat estretament lligades fins a l'època de la construcció de les grans catedrals.

La crisi religiosa de finals de l'edat mitjana ha significat l'inici d'un procés de separació entre la fe i la raó, o entre el sagrat i el profà, que hom anomena també edat moderna. En una actitud desesperadament defensiva, l'Església ha tendit a accentuar el seu dogmatisme, amb la qual cosa ha esdevingut més vulnerable a les crítiques de la intel·lectualitat il·lustrada. Al terme d'aquest procés, a les darreries del segle XVIII, l'espiritualitat occidental es troba clarament dividida entre l'Església oficial i la cultura laica. La majoria dels temperaments espirituals impregnats de valors moderns com l'individualisme i la llibertat de pensament han realitzat llur vocació a través de la literatura i les arts. El romanticisme és l'esclat d'aquesta espiritualitat reorientada vers l'art i la poesia.

Maragall, un gran coneixedor de la cultura romàntica gràcies a les seves lectures de Goethe, Novalis, Nietzsche, Emerson, Ruskin i Carlyle, entre altres autors, ha proporcionat a la seva inquietud espiritual una realització per mitjà de la literatura. D'aquesta manera els judicis de Montoliu i d'Unamuno, respectivament, segons els quals Maragall fou «un temperament essencialment místic» o «*ante todo un poeta*»,<sup>153</sup> no resulten contradictoris, sinó complementaris. En aquesta interpretació de la seva pròpia vocació, l'exemple de Novalis va ser-li probablement d'un gran ajut.

---

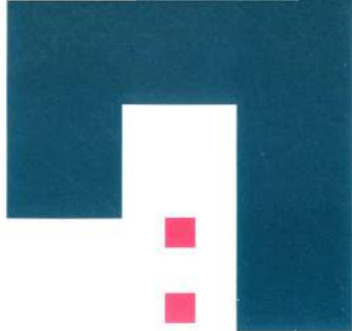
152. NOVALIS, vol. 2, p. 275.

153. M. de UNAMUNO, «Leyendo a Maragall», a *Unamuno y Maragall. Epistolario y escritos complementarios*, Barcelona, Edimar, 1951, p. 154.

Originàriament, poeta i sacerdot  
eren una mateixa cosa, i només s'han distingit  
en èpoques posteriors. Tanmateix, tot poeta veritable  
és sempre sacerdot, així com tot autèntic sacerdot  
és sempre poeta. ¿I no podria ser que en un futur  
les coses tornessin a ser com abans?

NOVALIS, *Grans de pol·len*





FUNDACIÓ JOAN MARAGALL  
CRISTIANISME I CULTURA



9 788482 974446

*Editorial Claret*