

JOAN MARAGALL:

POÈTICA I POLÍTICA DEL DESEMPARAMENT

ANTONI MORA

«Vostè, Joan, era d'una altra fusta», comença un poema de Pere Quart, que acaba amb un «Al capdavall som bàrbars»¹.

D'un vers a l'altre, no només en surt un poema —que no em posaré a recitar: que sigui el nostre sobreentès, el nostre secret—, sinó també *un*, i potser ja tot *un altre*, Joan Maragall. No serà ben bé el de Pere Quart, però sí un que haurà aparegut de dues intuïcions, de dos extrems seus, sorgits a partir de la seva invocació —«Vostè, Joan...». És entre els dos extrems, de vers a vers, que pot sortir aquest altre Maragall —invocat des de la invocació perequartiana—: de la fusta de què està fet un home (i no un altre) a això altre d'assenyalar qui és bàrbar, potser també què serà ser-ne, què saber-se'n, què que se te'n considerar, i tal vegada treure'n conseqüències, *al capdavall*.

Al resultat de tot plegat no en diré el «meu don Joan Maragall», com legítimament féu Josep Pijoan, sinó el «nostre Maragall». I que s'hi apunti qui vulgui.

I

1. *D'una altra fusta...* Ja li està bé al poeta de l'admiració i de l'elogi orientar-se a si mateix per l'altre. Si no fos que la fórmula ja està presa, podríem dir que Maragall practicava un *humanisme de l'altre home*. L'altre, el qualsevol altre, també *allò* altre, tot altre. Com a bon lector de Nietzsche, cal entendre que bona part del seu esforç poètic i polític anava adreçat a rehabilitar l'amor a tots i cadascun dels éssers, l'àgape, contra la idea que un tal amor sigui un producte del ressentiment de l'esclau, tal com establí el filòsof anticristià. Maragall *contra* Nietzsche, a la llarga. Però ja se sap que anar a la

1. P. QUART, *Obra poètica (Obres completes de Joan Oliver, I)*, Barcelona: Proa, 1999, pp. 254-256. El poema, «Cent anys de Joan Maragall», pertany al llibre *Vacances pagades*.

contra és la manera més segura de quedar enganxat en les xarxes de qui porta la iniciativa.

Maragall es presenta com l'home que cerca l'harmonia i la serenitat, a qui repugna la lluita, però no sense sentir la recança de perdre's alguna cosa essencial de la vida. I davant d'aquell que identifica com a home d'acció, reconeix que li criden l'atenció els homes lluitadors –diu– «perquè frueixen de la vida un aspecte que m'és desconegut»². És en els homes lluitadors, doncs, que troba el seu altre i que, de retop, es troba a si mateix.

No és per identificació, doncs, que Maragall s'apropi tres vegades a la figura del comte Arnau, sinó per un contrast que li resulta molt fructífer. Només en un moment donat sent la necessitat d'assegurar-se que no se'l confongui amb el comte sinistre i fa sortir la figura del propi poeta, a la manera d'una signatura diferenciadora.

Altrament, el poeta ja ha tingut compte de deixar-se autoretrat més d'un cop, dos en concret, demostrant com autoretratar-se no és només una manera de descriure's, sinó també de buscar-se uns trets i ja *fer-se* d'una determinada manera: crear-se una personalitat amb l'escriptura. A les dues notes autobiogràfiques, separades per vint-i-cinc anys, Maragall es presenta subratllant els trets més febles i pusil·lànimes del seu caràcter. Les primeres d'aquestes notes són com un certificat del final de la joventut. L'individu retratat s'hi descobreix indolent, exageradament sensible i poc pràctic. En el sentit usual (i amb el curiós matís que fa de tal sentit, que diu que és «fals, estricte, convencional») es descriu en aquests termes: «resulto ser un home sense religió, sense conviccions i sense caràcter». I tant és així que confessa que íntimament seria partidari de dissoldre la societat tal com és –i en conseqüència, s'esplaia, seria partidari del «cosmopolitisme, el comunisme i l'amor lliure». Però, com que això no és possible, confessa limitar els seus ideals a la pàtria, la propietat i la família³. Addueix que ho fa per debilitat, per manca de caràcter, també per confessada covardia. Bon modernista estava fet el jove Maragall!

El madur de cinquanta anys no va poder resistir la temptació de reprendre les notes en el mateix plec de papers on s'havia autobiogra-

2. Carta a Pere Corominas del 22 de gener de 1902: «La lluita repugna a la meva naturalesa, que en tot cerca un centre d'harmonia i serenitat; però els lluitadors m'interessen fortament perquè frueixen de la vida un aspecte que m'és desconegut», J. MARAGALL, *Obres completes*, vol. I, Barcelona: Selecta, 1960, p. 957. Cito aquesta edició (OC) per als articles i la correspondència, i em remeto a edicions més fiables quan hi ha ocasió per fer-ho. Per a l'obra poètica: *Poesia completa* (PC), Barcelona: Empúries, 1986.

3. Com és sabut, aquestes primeres notes autobiogràfiques es van anar publicant a partir d'una primera versió molt retallada (de fet, censurada), fins que G. MARAGALL les publicà íntegres per primer cop dins del seu llibre *Joan Maragall: esbós biogràfic*, Barcelona: Eds. 62, 1988 (per a les cites, pp. 17 i 23, respectivament).

fiat vint-i-cinc anys enrere, com faria després Joan Miró guixant la tela del seu autoretrat de jove, també vint-i-tants anys després⁴. La «tècnica» és similar: com el pintor, el poeta madur resol amb traços ràpids, tallants i gruixuts el dibuix minuciós i detallista (convencional i «classicista») que féu de jove. El poeta de cinquanta anys sembla sorprendre's de descobrir haver estat un «jove tan decaïgut moralment». D'aquell home jove al madur van, segons el recompte que fa el segon, «moltes inquietuds, moltes angúnies, espants, contrarietats, mortificacions, perills, trastorns i penes». Explica que sovint, en el transcurs dels anys que separen els dos retrats, ha sentit com gairebé se li rompia el cos, o l'esperit, fent llavors el sorprenent descobriment d'estar fet d'una «meravellosa elasticitat». En fi, la declaració d'home feble és així de nítida i autosatisfeta: «Déu, que m'ha negat la fortalesa, ha tingut sempre en la seva mà la meua debilitat, fent-me-la sana, i portant-me amb ella i tot a resultats admirables...»⁵.

En la poesia no hi ha poques explicacions i recreacions d'aquesta dita «sana debilitat». Hi trobem el mateix procés d'afeblir-se. Ho fa davant la seva mateixa dona, a qui s'ofereix amb tota la feblesa. En la poesia «L'esposa parla», ella —en un retret del qual tot lector del poeta es fa ben bé càrrec— retreu l'aire absent del marit, que li respon amb un «(...) tu ets la guiadora, tu la forta» (PC, 73). I pel que fa a l'amor extramatrimonial (en fi, l'amor pasió: Haidé), l'afeblit amant no compta ni amb la fortalesa de l'amada, sempre absent, però és així, com més al descobert, és més punyent: l'amor entès com una «insatisfacció joiosa», com n'ha dit Eugenio Trias.

Davant la naturalesa el poeta constata tot sovint una grandesa que li resulta amenaçadora i precisament per això embellidora, sempre corprenent-lo: «Davant del temporal», l'amenaça es dissol en bellesa (PC, 94); la grandària de la muntanya ho empetiteix tot, tant que esdevé protectora («Dins la cambra xica, xica / en la nit dormo tot sol; / part de fora, negra, negra, / la muntanya em vetlla el son», PC, 96-97); els Pirineus el fan sentir a ell, home de la plana, «com pres» (PC, 111) i, en fi, també nota que el mar, amb els seus comptats vint-i-vuit colors, fraseja i es belluga d'una manera «que espanta» (PC, 214).

La debilitat de la cosa humana, i especialment la que sent aquest home que és el poeta que escriu, arriba a tenir un caire de virtut política, ja que és en aquest sentit de joiosa feblesa com entén el procés

4. Vint-i-tres anys separen els dos autoretrats en un, de Joan Miró, datats 1937-1960.

5. Per a aquestes segones notes sí que podem citar per les OC, vol. I, 856 i 855, respectivament (en l'esmentat llibre de G. MARAGALL, pp. 162 i 163).

general de descentralització que creu copsar en l'Europa del final de segle: davant l'omnipotència de l'Estat, exalta «*la desmembración de las actuales potencias europeas...*»⁶. És clar que tot sembla tenir un límit, almenys en política: quan la debilitat es conjuga amb debilitat, que és com féu un primer judici de la Setmana Tràgica. Però un cop fet el comentari —per carta, a Pijoan— ja en torna a treure conseqüències beneficioses, bé que mal calculades, en concloure que el govern tampoc no tindrà la força d'una reacció a còpia d'afusellaments, de manera que «tot el bé i tot el mal serà degut a la debilitat»⁷. I també en la religió de Maragall trobem un fons buscat de feblesa. Per no entrar en tants detalls de les poesies que aspiren a una neta religiositat popular, em limitaré a recordar aquella afirmació que havia d'esperverar a més d'un: és veient-se perseguida que l'església troba el seu sentit, de manera que el perd en assentar-se: «el seu major perill està en la pau»⁸.

Aquesta passió per la feblesa i l'afebliment té un dels seus recursos més clars en la constant referència als infants, el record del nen que tothom porta dintre, el fet de despertar-lo i també certa infantilització de l'adult: el «Sol, solet...», de *Visions & Cants*, que comença evocant «Quan jo era petit / vivia arraulit / en un carrer negre», conté una descripció molt física del cos petit de nen: «I en mon cos neulit / llavors jo sentia / una esgarrifança / de goig i alegria» (PC, 66). Els motius de la infantesa, d'empetitiment, també de ganes de jugar, del nen interior, de vegades desvetllat, fet recordar per un nen «exterior», sovintegen aquí i allà de tota la poesia maragalliana, com el ja explícit títol de «Jugant» («Campaneta, la ning-ning, / qui la troba?, no la tinc?»), o la sentimental exclamació —de suau erotisme infantil— de «Si tots dos fóssem infants, / jugaríem a esposalles» (PC, 115). Les despulles de mossèn Cinto, en aixecar-se la caixa que les conté, li provoquen la imatge d'«un nin dintre el bressol» (PC, 119), i el «Primer dol» és com anomena el crit de l'infant, el qual en ser-li retirat el pit «li han amargat la font de la vida» (PC, 146). I són les mans de l'infant que toca el piano que fan sentir al poeta una puresa no completament perduda: «Del tot jo no l'havia desaperesa / (no del tot, criatura, no del tot!); / però ara, als meus anys, la saviesa / de tornar a ser nin, amb la riquesa / de tot lo món a dintre, jo l'he entesa / per tes mans, criatura, per ton cor» (PC, 144-145). O unes altres mans infantils, ara de nenes, que en tocar a quatre mans «l'esbojarrat cant d'orgia de *Don Joan*» —«*Fin ch'han dal vino calda la testa*»— li revelen la

6. «Paz en la tierra» (*Diario de Barcelona*, 8-IX-1898), OC, II, 563.

7. Carta a Josep Pijoan, datada a Caldetes, 4-VIII-1909, OC, I, 1050. L'afirmació anterior diu així: «Sí, és una tristesa ésser d'un poble que el seu equilibri consisteix, no en un joc de forces —com en els països ben civilitzats—, sinó en un joc de debilitats».

8. És una de les tesis centrals de «La iglésia cremada» (*La Ven de Catalunya*, 18-XII-1909), que cito per la seva versió original, donada a conèixer per Josep Benet i inclosa a *Elogi de la paraula i altres assaigs*, Barcelona: Eds. 62, 1978, p. 201.

lluminosa visió que l'heroi mozartiana «era una criatura»⁹. No es tracta, doncs, d'una mera evocació del nen que hom ha estat, sinó de la recuperació en el present adult. Per això, fer una criaturada –com considera que ho és recuperar antigues poesies– li motiva reconèixer en el pròleg de *Les disperses*: «jo hi tinc certa fe en les criaturades; ben mirat són lo més bonic de la vida, i en la seva aparent poca solta hi ha tal vegada una oclusa transcendència de lo més pregon del nostre ésser» (PC, 85).

Així podem entendre les sovintejadetes consideracions de fons originari, d'allò primerenc en el poble: «perpetu nen» en el seu fons¹⁰; la consideració que «las multitudes sonríen como niños cualquier novedad»¹¹; o la declaració amb què ho resumeix tot: «somos mucho más niños de lo que creemos»¹².

Tota aquesta dèria d'afebliment, d'empetitiment i d'infanti-lització –molt a la manera de certs personatges de Dostoievski, com ara el príncep Mushkin: l'idiota– ens remet a un tret ben propi de Maragall, poeta i home públic: la passivitat. Però entengui's aquesta passivitat com una forma d'acció, i no exactament el seu contrari, de la mateixa manera que la debilitat és, per a ell, una forma de plantar-se i, al seu entendre, de fer-se fort. És el punt de «dolçament passiu», «d'essencialment expectant i fertilitzable» que destacà Carles Riba, sense saber-ne treure totes les conseqüències¹³. Però també és una manera de posar en entredit el poder, començant pel propi; és una manera de destituir el poder entès com a força, en una infinita passivitat d'un mateix. És una deposició –com ho diu Lévinas: en el mateix sentit en què es parla de la deposició d'un sobirà¹⁴. És exactament renúncia a la sobirania. Així, Maragall identifica l'afebliment

9. «El drama musical de Mozart» (8-II-1905), OC, I, 800. També el fragment sense datar «Música de Mozart», *id.* 700.

10. «Paraguay» (Diario de Barcelona, 22/29-X-1892), OC, II, 328.

11. «Patria y región» (Diario de Barcelona, 18/28-IV-1897), OC, II, 516.

12. «Del tiempo» (Diario de Barcelona, 21-XI-1905), OC, II, 708.

13. C. RIBA, «Les cartes de Joan Maragall a Antoni Roura» (1930), *Obres Completes*, vol. III, Barcelona: Eds. 62, 1986, p. 59.

14. E. LÉVINAS, *De Dios que viene a la idea*, Madrid: Caparrós, 1995, p. 144. No cito Lévinas només per l'oportunitat puntual d'aquesta referència, sinó per una qüestió de fons en el meu atansament al poeta, que coincideix plenament amb el filòsof quan aquest considera que la vulnerabilitat que implica la passivitat del subjecte és un presupòsit ineludible per a una relació amb l'altre que no sigui atribuït de la substancialitat del jo (i, per tant, és la destitució del jo com a tal jo). També val per a Maragall –per a una lectura d'ell ben a prop de Lévinas– l'afirmació que només un jo vulnerable pot estimar a l'altre (*id.* p. 155). I, en fi, quan parlo d'*entretemps*, que hauria de traduir per 'entretant', penso directament en l'ús que en fa Lévinas (*La realitat i la seva ombra*, 1948) i el dialègic implícit que amb aquesta noció manté amb Blanchot (al qual al·ludeixo inevitablement en les meves referències a l'instant de la mort: em remeto a l'«obra completa» d'aquest escriptor i, posats a concretar, al seu llibre *L'instant de la meua mort*, 1993, i al monogràfic *Maurice Blanchot: el silenci de la escritura*, que he coordinat per a *Anthropos*, núm. 192-193, 2001). També he d'afegir, d'entre els textos amb els quals dialogo íntimament, l'últim, gran treball de Giorgio AGAMBEN, *El temps que resta* (París, Payot, 2000).

amb la «gràcia». Tot el seu elogi de la gràcia gira al voltant de la idea –i la pràctica– de l’oblit d’un mateix. L’amor, aquest amor de què parla en tot moment, no és una altra cosa que aquesta gràcia del *saber-se* i de l’*oblidar-se*, del *saber-se oblidar*: només així sorgeix el millor de nosaltres mateixos, en l’indefinit punt en què ens tenim mig oblidats, però ja per ser gaudits pels altres¹⁵. És aquesta incompletesa que defensa arreu, però molt especialment en els seus tres elogis majors: a la paraula, a la poesia i al poble. Mai buscant la plena entitat de cap dels tres elements. La paraula viva, abans d’entendre-la com una exaltació de l’espontaneïtat, de la inspiració, de la reculada i del balbuceig, s’ha de saber veure com la temptativa de trobar un camí per expressar una forma de vida que no sigui només la de l’acció pura, la de l’afirmació abstracta i la utilitat immediata. Sembla mentida que la interpretació interessada i retorçada d’Eugeni d’Ors hagi persistit tants anys, més enllà de la seva efectiva labor imperial (imperativa i imperiosa)¹⁶. No, no era una «reculada cap al passat», on remetia la vivor de la paraula maragalliana, sinó una clara invocació feta mirant endavant, vers la paraula encara no dita, una paraula amb la qual obrir un temps a venir –l’avenir mateix, la seva possibilitat–, que no és la mort, que no ho és encara, tot i no deixar-ho de ser: un *encara no*, però *ja sí* del morir, un instant, *l’instant de la mort*. És la poesia que obra aquest temps detingut en l’instant. I el poble elogiat sorgeix, al llarg de tots els escrits maragallians, entre un fons immòbil, dur, invariable, definitiu i etern, el nen que he dit («el perpetuo salvaje, el perpetuo niño, el perpetuo incapacitado», OC, II, 328) i una promesa de poble a venir (novament: l’avenir mateix).

2. El «Cant espiritual» és l’expressió reconcentrada no ja d’un últim llibre publicat el mateix any de la mort del seu autor (*Seqüències*), o el punt d’arribada d’una crisi iniciada no sé quants anys enrere, sinó que forma part d’un cicle més gran¹⁷. El llarg adéu maragallià és un presentiment de mort que té un abast molt més llarg en el temps, a més de tenir un sentit més profund que el del fet de morir. Ens ho pot

15. «*De la gracia*» (publicat pòstumament dins dels *Elogios*), OC, II.

16. A tants textos, ja des de la glosa del 1906 amb què saludà (i de quina manera!) l’aparició d’*Enllà*, fins a la glosa tardívola del *Novísim Glosario* (1945), passant pel famós pròleg «Signe de Joan Maragall en la història de la cultura» (1936 –dins de MARAGALL, [OC], I). Aquesta interpretació no només contamina gairebé tota la posterior crítica acriticament repetidora de fórmules, sinó que arriba a repercutir en algú tan independent –i tan poc *noucentista*– com Agustí Bartra en la seva interpretació de Maragall (per altra banda tan personal i simpatitzant), a *¿Para qué sirve la poesía?*, Mèxic: Siglo XXI, 1999, p. 228.

17. Hi ha dos grans llibres que se centren molt especialment en la hipòtesi de la crisi del 1907: el del fill del poeta, Gabriel MARAGALL, *op. cit.*, i el d’Eugenio TRIAS, *El pensamiento de Joan Maragall*, Barcelona: Eds. 62, 1982. Més que rebatre’ls, proposo ampliar l’arc de la crisi –i, de fet, la idea d’una crisi pròpiament dita és més aviat un capgirament.

ajudar a entendre la coincidència del cicle vital de Maragall i de Gustav Mahler, 1860-1911, com ja ha estat oportunament assenyalada¹⁸. Tots dos, morts en una jove maduresa, entonaren llargs –molt llargs– cants d'adéu. En el comiat, i des de l'acomiadament (de si mateix, de la vida, d'una manera de viure-la, també d'un tipus de cultura) feren les seves respectives propostes poètiques. Si al llarg adéu afegim la vivència de la mort, el ferm agosarament de l'ús de materials una mica antiquats (diguem-ne, per entendre'ns, «el modernisme») i encara tenim present la simpatia pels tipus asocials, ens trobem de pet amb el Maragall, en realitat Mahler, de T. W. Adorno: «La llarga mirada s'aferra a allò que està condemnat (...). Tot són últimes paraules»¹⁹. I no només Mahler. Els «cants de comiat» sovintejaren com un fort motiu conductor de moltes obres –literàries, filosòfiques, musicals– dels primers anys del segle xx, molt especialment fins l'any que marca un sec comiat final de qui sap què: 1914. Si s'ha parlat tant que el segle xx comença aquell any 14, potser el segle xix no deixà d'acabar efectivament el 1900 –coincidint amb la mort de Nietzsche, Wilde, o Verdi un any més tard–, de manera que enmig es produí un *entretemps* habitat per éssers trencadissos, malenconiosos, inadaptats a cap altre temps realment existent, malfiats i patidors de tota forma de poder, com Franz Kafka, Alban Berg, Robert Walser i els esmentats Mahler i Maragall (a més de bona part dels artistes que poblaren la Viena del canvi de segle)²⁰. Aquests catorze anys (amb les prolongacions dels que sobrevisqueren a la data límit, ben bé com a supervivents –i ja testimonis– d'una època que no acabà de ser) foren els anys d'un comiat no exactament del segle xix, sinó d'una altra *cosa*, d'un altre *temps*. No és la nostàlgia d'un temps perdut, sinó d'un temps invocat, somiat, volgut i que no ha sigut i ja no serà. Una altra vida. Ens en queda el negatiu, la decepció, la desgràcia de no haver sigut. I un immens, intens i insistent comiat per acompanyar allò que no ha sigut²¹.

18. Ho ha assenyalat Eduard CAIROL en el seu *Maragall i Novalis: poesia i experiència mística*, Quaderns de la Fundació Joan Maragall, núm. 51, Barcelona: Claret, 2000, p. 5.

19. T. W. ADORNO, *Mahler*, Barcelona: Península, 1987. El darrer paràgraf d'aquest llibre val, com qui diu literalment, per a Maragall (pp. 201-202).

20. No estic gens lluny del que sosté Giuseppe GRILLI en el seu admirable llibre *El mite laic de Joan Maragall*, Barcelona: La Magrana, 1987, en concret el que diu respecte a la «darrera estació literària de la cultura occidental» [*op. cit.*, p. 98], a partir d'una consideració de Franco MORETTI. També em remeto al capítol «Cants de comiat» i a tot el llibre que el conté Massimo CACCIARI: *Homes pòstums*, (Barcelona: Península, 1989). I ja que he esmentat el llibre sobre Mahler d'Adorno, ara afegeixo el que dedicà a Berg: el clima «espiritual» (amb tot el compte d'aquest terme amb Adorno pel mig) és molt comú.

21. Per treure-li tot deix d'esoterisme –o d'efecte de solitud, o fins i tot de sentit estretament epocal– a la idea d'allò que arriba a esdevenir en el mateix fet de no arribar a realitzar-se, em permeto recordar que és així com Adorno entén la filosofia (al principi de la *Dialèctica negativa*), o com Blanchot acomiada l'amistat vers l'oblit –i la mort–, tot acompanyant-la (al final de *L'amistat*). És també com Agamben entén el messianisme paulí (en el llibre citat abans).

Els primers acords de l'adéu maragallià els trobem tan aviat com expressa la seva obsessió pel novembre, l'època dels difunts en el calendari dels vivents, molt estretament vinculada a Novalis, i al comte Arnau com la màxima figura recreada pel poeta. Trobem aplegats tots aquests motius en un escrit del primer de novembre del 1901²². Però, és clar, un punt de confluència de totes les besllums, tremolors i, sobretot, la concepció d'una *altra* temporalitat, és el «Cant espiritual». En aquest sentit, el que cal saber esbrinar és *des d'on* entén que parla –«canta»– i *cap a on* creu adreçar-se el poeta, *dins* l'àmbit d'aquest poema. Josep Ferrater Mora, en un text exageradament ignorat per tots els comentaristes sense excepció, assenyala que el que cerca el poeta és «impossibilitat i utopia», és a dir, com «una eternitat que no visqui fora del temps, una idea que no tingui més vida que la vida mateixa»²³. És l'instant de la mort que no és, encara, la mort mateixa. És la mort suspesa, entredita. Ferrater sosté que un poeta com Maragall no necessita passar per la traumàtica experiència personal d'una mort imminent al final no arribada –un simulacre d'execució–, com la que visqué Dostoievski (i jo afegeixo Blanchot) per treure rendiment a aquesta mort suspesa en la vida, la vida que sent el batec interior de la mort, i que el sent ja per sempre.

Maragall posa molt d'èmfasi en l'*instant de la mort* en la mesura que toca la qualitat íntima de la vida mateixa. De la vida viscuda. Estima l'instant en el seu passar, proposa en elogiar no «la vida», sinó «el viure»; estima –diu– «este momento que pasa... que no pasa, créeme, porque estamos sellados de eternidad, y todo nos es actual; y en este que llamas momento está todo tu pasado y todo tu porvenir. Aman-do, pues, el momento, vives eternamente»²⁴. Per això l'instant de la mort ho és de la meua –o de la «seva»: quan ho diu de Faust, per exemple–, en el sentit que és l'instant singular de la mort d'algú (i no l'instant *d'ella*, de la mort, en abstracte, que és el que es mira de foragitar: la mort anònima). Maragall s'esforça per discernir ben bé allò que és mort en la vida, que és el pretendre detenir l'instant de la vida, com diu en una carta a Carles Rahola, ja que aquesta pretensió ens convertiria en «fantasma», o com queda dit en el «Cant espiritual»: llavors la vida només seria «l'ombra del temps que passa». Hauríem de tenir la gosadia d'assajar de posar el «Cant espiritual» al costat del nietzschia *Capvespre dels ídols*: de com el «món vertader» es convertí en una falla. En tot cas és l'etern retorn el que apareix explícitament enmig d'un poema major del llarg adéu, «Dimecres de cendra» (del 1911, PC, 222), expressat com «aquell etern tornar a començar». I és

22. «Poesía de noviembre» (Diario de Barcelona, 7-XI-1901), OC, II.

23. J. FERRATER MORA, *El llibre del sentit*, Santiago de Xile: El Pi de les Tres branques, 1948, pp. 68-69 (hi ha edicions posteriors: Barcelona: Selecta).

24. «Del vivir», OC, II, 71.

inevitable sentir com a experiències molt veïnes la de Maragall amb l'autor d'un altre «Dimecres de cendra», T.S. Eliot, quan aquest exclama «Pregueu per nosaltres ara i a l'hora de la nostra naixença» («Animula»), tan proper al «Sia'm la mort una major naixença!». Altra-ment, Eliot i Maragall comparteixen la condició de ser poetes «creients» trasbalsats, ferits irremeiablement per l'etern *compromès* pel temps, sempre amb el cor encongit, tots dos, per una espera paralitzada²⁵.

II

1. *Al capdavall som bàrbars*, conclou Pere Quart. Caldria precisar-ho molt, això del bàrbar i de la barbàrie. Hauríem de distingir les moltes connotacions que té, d'estrany i d'estranger, de primitiu i de salvatge; d'originari i també de destrucció d'allò que és originari.

El bàrbar com aquell que balbujeja és ben bé un dels «signes de Joan Maragall en la història de la cultura», com pretén d'Ors. Maragall ho contesta per avançat en el mateix *Elogi de la paraula*, en dir «quan la nostra predicació és motejada de rebel·la, estèril o regressiva, nosaltres podem somriure als nostres enemics amb fermesa serena i seguir avant predicant la llei del verb, que és la llei del món»²⁶. És el punt on coincideixen tantes filosofies del llenguatge contemporànies: la paraula no com allò que pugui tenir d'instrumental, sinó la possibilitat humana més extrema, però ja independent de l'home. El poeta deixa dit ben clar que és la paraula qui «mou» l'home i no a la inversa; és de la paraula que ens hem de refiar, abans que de l'home que la diu²⁷.

El bàrbar com a estranger fa tronar Maragall: «No, em vinguéssiu amb allò de que els que fan el mal són forasters»²⁸. És una crítica a aquella gent que ho havia adduït per explicar els esdeveniments de la Setmana Tràgica. I d'aquella gent, d'Ors en fou portaveu. És difícil no sospitar (si bé no em consta que ho hagi dit ningú) que ja el mateix títol del famós article de Maragall —«Ah!, Barcelona...»— és una referència a la glosa orsiana, que incloïa les exclamacions «Oh Barcelona, oh Catalunya!, què us han fet?», per passar a fer propostes concretes, com ara que la ciutat exercís «una selecció sobre la seva població immigrant», fixant unes condicions «fisiològiques», «ètiques», «d'instrucció» i «econòmiques» (és evident que d'Ors ja era feixista molt abans del feixisme: n'era un precursor; la vigència visionària i

25. T.S. Eliot i Maragall han estat fugaçment comparats per G. GRILLI, *op. cit.*, p. 98.

26. *Elogi de la paraula*, paràgraf 31, de l'edició de Ramon Pla i Arxé dins *La poètica de Joan Maragall*, Quaderns Fundació Joan Maragall, n. 44, Barcelona: Claret, 1998, p. 44.

27. «La estatua» (El Imparcial, 25-III-1907), OC, II, 238.

28. «Ah! Barcelona...» (*La Veu de Catalunya*, 1-X-1909), OC, I, 776.

ahora pràctica del seu posicionament davant la immigració –aquell 1909– ens pot servir per recordar el nostre feixisme quotidià d'ara mateix)²⁹. Maragall respon, com qui diu encara ara, a aquest tipus d'argumentacions amb un senzill «som nosaltres», i el moll de l'explicació el troba en la nostra «impotència enrabada», i no en els nostres estrangers.

El bàrbar com a 'salvatge' ja és més propi de Maragall. Apareix en el primer article que publicà en el *Diario de Barcelona*, dedicat ni més ni menys que a les missions jesuïtes en el Paraguai. És així com el poeta es donà a conèixer com a publicista, l'any 1892, parlant de la utopia, l'indigenisme, i aprofitant per preguntar-se si políticament és el moment –en aquell avui de llavors– de «l'autoritarisme» o del «liberalisme». No esperem respostes afilades i contundents –que estem parlant de Maragall. Però el lector ja sap des d'aquest moment que el vessant més polític del poeta comporta un constant trontoll d'idees, una inestabilitat potser no buscada, si bé sempre aconseguida. Fixem-nos en un article molt proper al dedicat a les missions del Paraguai; arran d'una suspensió de les garanties constitucionals, idea una ficció de diàleg, amb un conservador, que demana més mesures, més eficaces, contra la violència a la ciutat. És a dir, el poeta-publicista dialoga amb algú que espera violència contra la violència. –Què passa si no n'hi ha prou amb la suspensió de certes garanties constitucionals? –Passa que després ja ve l'estat de guerra, és a dir, la restricció d'atribucions de les autoritats civils a favor de les militars. –I si això no funciona, no hi ha un més enllà? –Doncs, no, almenys dins la Constitució. –Sempre la Constitució, sempre les lleis!, remuga el conservador, derivant a reaccionari. Li contesta el poeta, com a conclusió: –És que més enllà voldria dir reconèixer l'artifici de la nostra civilització, i girar-nos envers la naturalesa, buscant «una refrescadora vuelta a las grandes sinceridades de la barbarie». I no estem segurs que sigui això el que ens passa ara³⁰.

Caldria explorar aquesta guspira de sentit positiu per a la barbàrie com a remota salvació, a la manera de Kavafis (recordem que era l'any 1898 quan el poeta grec esperava la salvació per part dels bàrbars –una salvació que, per cert, no arribà mai). Joan Coromines ha assenyalat el moment excepcional, dins la literatura catalana, en què es donà un significat «francament melioratiu, elogiós» a aquest camp

29. E. d'ORS, gloses sobre la Setmana Tràgica, del 16 al 19-VIII-1909, *Glosari 1908-1909*, Barcelona: Quaderns Crema, 2001, p. 570 ss. Qui ha fet una important aportació al que en diu «proto-feixisme» de d'Ors –però sense detenir-se en aquest moment tan evident i revelador del 1909– ha estat V. Cacho Viu, en una línia de treball que, malauradament, ell ja no podrà desenvolupar. Queda el seu llibre –interessant, molt ben documentat i si es vol discutible– V. CACHO VIU, *Revisión de Eugenio d'Ors*, Barcelona: Quaderns Crema – Residencia de Estudiantes, 1997.

30. «Las leyes» (*Diario de Barcelona*, 21-XI-1893), OC, II, 397-399.

semàntic, entorn al 1900³¹. L'exemple que dóna Coromines de l'ús de 'bàrbar' en Maragall és el final de «Paternal». Recordem aquesta poesia, escrita sota l'efecte d'un acte 'bàrbar' (d'entrada —però només d'entrada— en el seu sentit merament negatiu), l'atemptat del Liceu, l'any 1893, que el poeta ha presenciat com a víctima, si es pot dir així —a ell, a la gent com ell, indiscriminadament, anava dirigit aquell acte de violència. És útil recórrer cada estrofa d'aquesta breu poesia per copsar el funcionament del cap de Maragall (i el desplaçament del sentit de 'bàrbar'): la primera estrofa està dominada per la imprecació del burgès que torna de l'atemptat: ara resulta que cal anar a les festes com qui va a la guerra, ve a dir, amb un *to gran senyor*; la segona estrofa és de tremolor, de por i de preocupació responsable per part de qui se sap pare; la tercera estrofa s'esllavissa, imparable cap a la rialla del fill nadó, la innocència (no sabia dir si la innocència de l'esdevenir): «i riu bàrbarament» (PC, 25). Maragall, doncs, no es queda només en la condició de burgès que assisteix a l'òpera i acaba garratibat per l'imprevist espectacle violent a la platea, sinó que va tan lluny com per arribar a veure-hi un fons d'ingènua innocència. També en el fallit atemptat que sofrí el president del govern, en la visita del rei a Barcelona, l'any 1904, no es limita a fixar-se en la pal·lidesa de la víctima, sinó també en detalls relatius al «joventet anarquista»; no només descriu la santa indignació de la «gent d'ordre» parlant de mesures a prendre, a base de garrotades, sinó que també sap fixar-se en els qui s'apiaden del frustrat aprenent de magnicida («almenys hagués pogut acabar de matar a l'altre!», li fa dir a un simpatitzant)³².

Davant la violència, i davant els grans problemes socials, Maragall mai no opta per arrengrer-se en un bàndol —i encara menys en aquell que li toca per posició social. Sempre assenyala els bàndols en disputa i les corresponents injustícies tant com els desequilibris entre un i l'altre (i conseqüent amb això, sempre amb una mirada més severa i recriminadora envers el poderós, qui té la força).

Tot això té molt a veure amb la fascinació confessada, variadament poetitzada, pels tipus com el comte Arnau, el Mal caçador, Ser-rallonga, Joan Garí... Ells són els bàrbars, els *sens* bàrbars: tipus desarrelats, fora de la llei, delinqüents, assassins. «Homes infames», per dir-ho amb una expressió de Michel Foucault. Homes que han passat a la «història» —a la llegenda, que per al poeta és una realitat més intensa— només pel fet d'haver xocat amb tot ordre establert, sigui el terrenal, el llarg braç de la justícia, sigui el de les lluminositats

31. J. COROMINES, nota a Pere COROMINES, *Diaris i records*, vol. III, Barcelona: Curial, 1975, p. 354. En el *Diccionari etimològic i complementari* (entrada 'bàrbar', vol. I, Barcelona: Curial, 1980), J. Coromines reprèn el comentari, l'amplia i alhora el matisa.

32. *De les reials jornades* (opuscle del 1904), OC, I, 757.

—o de les tenebres— eternes. Perquè Arnau i companyia no només desafien els bons costums, sinó l'eternitat mateixa, la vida i la mort; habiten, de fet, *entre* la vida i la mort. Ja és prou estrambòtic que s'hagi insistit a dir que conformen una sèrie de trets d'una «mitologia nacional» —seguint una vaga fraseologia del mateix poeta segons la qual en aquestes visions es podia trobar alguna retirada de les «mares de l'ànima catalana». Però la mateixa interpretació del mite en Maragall no ha acostumat a ser massa afinada, ja que ell no pretén recrear-ne, sinó que d'una manera més pregona intenta posar en entredit l'encanteri de la cosa mitològica, per desfer-ne l'eficàcia sense pretendre destruir-ne la presència —atès que sap prou bé que els mites sempre tornen, especialment quan es pretenen reprimir, i llavors la seva força sol ser no només irreprimitible, sinó francament devastadora. Una lectura una mica seriosa del mite que ocupà més temps la ment del poeta —el del comte Arnau— deixa veure sense gaire complicació el seu esforç per interrompre'l com a tal mite, intentant desactivar-ne l'eficàcia tant discursiva com política. És així com podem entendre que la peripècia del comte li serveixi a Maragall per mostrar la seva lluita contra la seducció del poder en la seva forma més primària (i també més vigent: el poema del comte Arnau inclou una vigorosa crítica de la raó política com la seguim entenent avui)³³.

Maragall presenta, i gairebé que exhibeix, aquesta fascinació pels homes infames. I ho fa tal com la sent: s'hi atansa amb una curiositat que el paralitza, en una actitud molt seva, que ens el presenta actiu en la seva contemplació, que de vegades és d'una passivitat extrema. Fascinació: allora admiració i horror. Al seu costat, se sent afirmat, que en el seu cas vol dir una mica més dèbil del molt que ja hem vist que se'n sent tot sol. El contrast és potser que els *seus* homes infames es debiliten a còpia de fer-se forts, mentre que ell segueix el camí exactament contrari: si de guanyar forces es tracta —no és segur—, ho ha fet a força d'acumular feblesa. És evident que s'aplicà molt a fons la divisa de l'apòstol Pau: «quan em sento feble, aleshores sóc fort» (2 *Cor*, 12, 10). Aquesta divisa ressona de molt endins en l'escriptura de Walter Benjamin (recordem que a «Experiència i pobresa» parla d'un concepte positiu de barbàrie, que parteix precisament de la debilitat).

Però què passa amb els homes infames, se salven o són salvadors? Per al poeta, són portadors de claror, d'un raig de llum, encara que sigui tenebrosa: així és com caracteritza els homes infames, i no no-

33. He donat una interpretació sobre aquestes qüestions en el meu estudi *Mite i raó política en Joan Maragall*, Quaderns Fundació Joan Maragall, núm. 47, Barcelona: Editorial Claret, 2000. Puc dir que aquest text que presento ara parteix d'allò tot just insinuat al final d'aquell assaig.

més els de la seva creació poètica, sinó els de carn i ossos protagonistes de la violència del carrer³⁴. Uns i altres són herois, però no deixem per sabut així com així què vol dir 'heroi' en Maragall, i no fem una ràpida transposició de la seva lectura de Carlyle. Ni de la de Nietzsche (del Nietzsche «vulgar» que potser sí que entabanà Maragall en una primera lectura, però no és el que en quedà en el fons del poeta –i sí en el fons de la lectura de molts crítics, pel que sembla). No, l'heroi no és el *superhome*, sigui el que sigui tal superhome (en Maragall, en Nietzsche). Ser heroi: precisament en tenim una exacta definició en una de les primeres reaccions escrites després dels esdeveniments de la Setmana Tràgica. Per al posicionament públic, com sabem, necessitarà d'uns mesos per pensar-s'ho –per escriure-ho–, però íntimament ja ho té clar des del primer moment. A aquesta Barcelona sagnant, li escriu a Pijoan, no ens queda més remei que «procurar fer-la a la mida del nostre desig, amb esperança o sense esperança». És Maragall d'aquesta segona possibilitat, en la manca d'esperança, que Maragall extreu la seva concepció d'heroïcitat. Escriu: «sí és sense esperança, la nostra acció cobrarà un valor espiritual superior encara: l'heroisme»³⁵.

Des d'aquest convenciment adquirit en un moment de tensa crisi ciutadana podem entendre que allò que ha ajudicat poèticament als homes infames sempre ha tingut una ressonància dins seu. Fem-ne una brevíssima recapitulació (ja que no tot li ve donat per la Setmana Tràgica): força anys enrere havia proclamat que la nova generació tenia tantes coses a fer com a desfer³⁶; després expressava sense embuts tota l'ambivalència que li inspirava el temple de la Sagrada Família, una construcció que li sembla una destrucció³⁷; i ja embalat, en els darrers mesos de la seva vida, s'esvalota davant la notícia que han robat la Gioconda i es lliura a un somni en el qual la ciutat és devastada, cremada pels quatre costats per unes accions violentes que ha inspirat ell en persona –«A lo lejos ardía la ciudad, y la gente se mataba en mi nombre por una causa, por una bandera que yo tenía ya completamente olvidada, y cuyo triunfo o derrota desdeñaba saber para siempre»³⁸. Una fina línia nihilista –no res, un aire, una lleugeríssima temptació–, no ha fet més que eixemplar-se amb els anys i si en un principi els bàrbars eren els altres –fins i tot els altres ficticis–, al final el bàrbar *també* és ell.

34. És el «raig de llum... tenebrosa» al qual es refereix a «Ah! Barcelona...» (OC, I, 776). Aquí he d'afegir que empro l'expressió «homes infames» no només pel sentit de Foucault (el fet de *passar a la història* només per haver xocat amb el poder), sinó també perquè és un element de la mateixa retòrica maragalliana, quan es pregunta en aquest article ara citat: com és que Barcelona ha passat de ser «la ciutat de les bombes» a «la ciutat famosa infame»? (*ibid.*).

35. Carta del 4 d'agost del 1909, OC, I, 1051. L'espera sense esperança és encara un altre motiu ben eliotià.

36. «La nueva generación» (Diario de Barcelona, 26-II-1893), OC, II, 345.

37. «En la Sagrada Familia» (Diario de Barcelona, 19-III-1906), OC, II, 727.

38. «El rapto de la Gioconda» (Diario de Barcelona, 31-VIII-1911), OC, II, 249.

2. Fixem-nos que en molts dels escrits del llarg comiat maragallià, del qual ja he parlat la solitud, és corprenedora. Ho és en el «Cant espiritual», és clar. Però aquest poema encara es pot explicar en la «naturalitat» del comiat més últim: es tracta de la més última paraula. És encarat a l'últim moment de la vida, que batega l'espantós pressentiment de deixar de ser home (no ja del mer morir). Però hi ha un altre aspecte que cal tenir en compte de l'instant de la mort —del morir, doncs—, i que encara resulta més pertorbador, més inquietant que el que fa referència al viure-morir individual. És l'aspecte col·lectiu de la mort, si es pot dir així. Arnau ho sent en l'última sortida —la de la seva fi—, quan la seva condició de «viu-mort» el fa sentir «com un despert entre adormits». Aquí ens trobem amb dues comunitats confrontades, la dels vius i la dels morts. La utopia —el no-lloc, l'enlloc— aquí, talment, és la regió entre totes dues, el trànsit. El «Cant espiritual» descriu l'home instal·lat en aquest interregne, el llarg instant de veure's «xuclat» d'un món a l'altre. És la vivència del «más allá por encima del muro de oscuridad que nos rodea y que nos va sorbiendo uno tras otro»³⁹. Si els vius i els morts conformen comunitats, en una i altra banda, allò que el poeta diu pretendre, la seva «utopia», és que «aquest i l'altre (món) han d'ésser lo mateix». Fixem-nos que el poeta diu que «han d'ésser», no que siguin el mateix (com el vers final del «Cant espiritual»)⁴⁰. Però ho han de ser *aquí*, en aquest «entretemps» (l'entretant), l'interregne de vida i mort. És així com Maragall entén el «veritable progrés humà»: «la infinita transformació de la terra en cel», que és obra vivent de la paraula⁴¹.

En un text força anterior ja ha considerat que la humanitat ha despertat del somni que havia tingut, segons el qual els homes eren àngels i el paradís estava en la terra. Però el que li interessa no és la constatació de la utopia esfondrada, sinó el record, la memòria activa de la utopia esfondrada: «a pesar de tantas desilusiones y desencantos, a pesar de tanta debilidad y abatimiento, el prestigio de aquel sueño dura aún en la memoria de la humanidad...»⁴². Utopia en el passat, no morta del tot, que encara actua, en la lleugeresa, la feblesa, del record. No és una proposta de retorn, sinó, al contrari, una part del mateix comiat. També en dirà «ciudadania del somieig»⁴³. Es trac-

39. «Los vivos y los muertos» (*Diario de Barcelona*, 1-XI-1911), OC, II, 762.

40. Carta a C. Rahola, 6-VII-1911, OC, I, 1084-1085 (l'èmfasi en l'haver de ser el posa T. GARCÉS, en el seu estudi «El malentès del "Cant espiritual"», *Prosa completa*, Barcelona: Columna, 1991, p. 250). També en carta a J. Pérez Jorba, 14-IV-1911, OC, I, 1012: «el fer la vida humana, terrena i ultraterrena, una sola cosa, ve-li aquí el sentit més personal meu del poema, que no és sinó la preocupació fonamental de la meua vida».

41. *Elogi de la paraula*, paràgraf 31, *ed. cit.*, p. 44.

42. «Paraguay», *loc. cit.*, 329.

43. «La ciudad del ensueño» (*La Lectura*, IV-1908), OC, II. La lectura catalana —i espanyola— d'aquesta utopia, i ja amb el nom de «ensueño», la trobem en un article

ta d'una pèrdua activa perquè encara conforma, estructura, dóna sentit a la vida. D'aquesta manera, la petició de Faust, que es detingui l'instants —tan bell—, és el moment de la realització utòpica i ja el moment de la seva pèrdua. Ni abans ni després, sinó ara, un ara molt fràgil, això sí. És «el sueño de una humanidad fuerte, libre y serena: y (que) este sueño coincide con el instante de su muerte, cuando el cielo parece bajar a la tierra para arrancar a Faust de las uñas del diablo»⁴⁴.

«Despert entre adormits», diu Arnau. L'home en el trànsit de l'inmens instant de la (seva) mort, observa amb una inusitada lucidesa el tràfec dels vius, distrets, despreocupats, oblidats de la seva mortalitat, només maldant per aquella vida «fantasma» que hem vist abans, aquell viure que només és «l'ombra del temps que passa» (del «Cant espiritual»). Aquí podem entendre l'agònica actitud de l'últim Maragall, no només preocupat pel seu destí mortal individual, sinó també i a la vegada amoïnat, sovint enfurismat, amb els seus coetanis, i que no deixa d'adonar-se que tendeix a alçar la veu en els seus escrits: «em fa l'efecte com si parlés amb sords, i instintivament crido»⁴⁵. I no només crida, sinó que tendeix a la dissonància. Per exemple, l'article «Preparad los caminos», de juliol del 1911, comença amb un neutre —bé que queixívol— «Dicen que predico un individualismo anárquico y la disolución social y la positiva vuelta al caos...». En el paràgraf següent es manté amb un «les replico», però en el tercer no pot evitar saltar i sense perdre el fil del mateix to de qui contesta a les increpacions que li fan, ja s'adreça directament a qui el llegeix —«¿queréis hacerme creer...?»—, que és com seguirà fins al final, on declara que no li interessa massa «vuestra obra». Hi ha hagut, doncs, un trencament en ple article, que ha començat amb un *diuen*, en tercera persona, per torçar-se amb una increpació a un generalitzat *vosaltres, lectors* (en la línia de l'escriptor increpador de l'«hipòcrita lector», de Baudelaire a Genet, a Gombrowicz).

Fixem-nos ara en els continguts d'això que sembla que separa Maragall dels lectors als quals s'adreça i que és evident que en ells veu, sent, tots els conciudadans. En dir «prepareu els camins» es refereix a uns camins que no són els seus, evidentment, tot i que afegeix que ell no sabria dir-ne un d'adequat per seguir. També diu: no us ho

anterior, «La patria nueva» (*Diario de Barcelona*, 11-IX-1902), OC, II. En aquest text trobem expressada amb aquesta claredat l'entremig de la utopia-somieig: «Hay que vencer este ensueño, no destruirlo, porque los ensueños de la juventud siempre son fecundos en realidades» (*ob. cit.*, p. 654).

44. «Goethe» (*Diario de Barcelona*, 16-VIII-1899), OC, II, 109 (subratllo jo). És important tot el comentari que en fa el gran intèrpret de Maragall, Eduard VALENTÍ FIOU, a *Els clàssics i la literatura catalana moderna*, Barcelona: Curial, 1972, en concret p. 198 i ss.

45. Carta a J. Dachs, 26-XII-1909, OC, I, 966.

pregueu tan seriosament, tot això que feu. Que no sigui que extraviats en una obra que finalment és transitòria, us perdéssiu per sempre per ella. Hi ha un to, en aquest i altres textos, en què dibuixa una crítica de la civilització tècnica, que sempre entén en termes d'abstracció. Sovint en diu «socialisme», però de fet descriu el capitalisme: és una identificació que avui ens resulta ben sabuda. El seu retret principal és que les grans aglomeracions d'homes, que constitueixen les societats modernes, necessiten «hasta cierto punto esta organización mecánica que os entusiasma (como que de ellas ha nacido)»⁴⁶. Aquí ja és clar el to del profeta solitari que impreca el poble que s'extravia, que no segueix el seu camí⁴⁷.

«Prepareu els camins» és una advertència: us en ve una de grossa i això que us ve és el que realment esteu preparant, encara que no sabeu mesurar-ne les conseqüències. És així com el poeta-profeta avisa de la tecnificació de la vida i de l'art. L'art i la tècnica, separadament, fan els seus serveis: «Hi ha res més alt, més purificador que la música? Hi ha res més enginyós i més útil que la maquinària?». És de la barreja que en sorgeix allò «més estúpid», «més embrutidor», que és com ho exemplifica en el manubri, un «malèfic armatost»⁴⁸. També fa una meditació similar arran de l'invent que està en plena expansió, el cine. Comença per assenyalar l'efecte accelerador que té tot invent mecànic, que té la capacitat de multiplicar l'activitat material de l'home abans que aquest no hagi tingut temps de fer-se amb el seu control i amb l'abast de les seves conseqüències. Ho remata dient que «a toda gran invención material sucede una positiva agravación de la bestialidad»⁴⁹. A això afegeix el caràcter empobridor de l'experiència que comporta «la reproducción de una representación». La vida que no més és ombra de vida.

Però si l'article «Preparad los caminos» conté un capgirament, de la tercera persona a la segona, per increpar directament al lector ciutadà, l'article «Los vivos y los muertos», d'uns mesos després, conté un gir similar, però aquí d'una manera molt més colpidora: comença

46. «Preparad los caminos» (*Diario de Barcelona*, 13-VII-1911), OC, II, 756.

47. En parlar del profetisme de Maragall, crec que cal anar una mica més enllà d'assenyalar «el gran estil d'amorosa invectiva d'Isaïes o Jeremies», o posar èmfasi en la tornada al Zaratustra que l'havia impressionat en descobrir-lo anys enrere, com ho assenyala E. TRIAS (*op. cit.*, p. 19). Aquest *més enllà* pot estar en la línia d'AGAMBEN (*op. cit.*, p. 101), quan parla de la «interessant posteritat que aquesta figura (el profeta) ha tingut en la cultura occidental», i afegeix que no està dit que hagi desaparegut completament. Llavors entendrem la peculiar temporalitat (profètica –i en una altra ocasió caldrà establir si més exactament messiànica) en què Maragall viu l'instant del gran adéu.

48. «Música amb màquina» (*Il·lustració catalana*, 26-II-1905), OC, I, 697.

49. «Película espiritual» (*Diario de Barcelona*, 12-X-1911), OC, II, 250.

amb un to neutre i de cop, com si no se n'adonés, s'adreça als morts com si ells fossin realment els lectors i els fa preguntes a les quals no sembla que segueixin respostes —«Tal vez golpeáis también desesperadamente y nos llamáis a gritos y no podéis haceros oír de nosotros; o tal vez nos oímos y nos hablamos sin llegar a entendernos»⁵⁰. El lector, encara vivent, aquest lector que ara mateix parla, té ganes de preguntar-li a l'escriptor —com el trastornat Golaud a Mélisande—: «On ets?». Però Mélisande, vull dir Maragall, enderiat, va a la seva i segueix: a veure si els morts som nosaltres? «Hay unas espesas tinieblas encima de cada alma...», assegura⁵¹. I arreu veu indicis tenebrosos: la «lluna solitària», el «cel tot llis i tot descolorit», la «terra ennegrint-se poc a poc, / sense veu, sense vent i sense gales / semblava submergir-se en el no-res»; «Tot plegat, mar i cel s'han ennegrit / i s'hi ha estès com una gran fumera: / tot era pluja i vent... I s'ha enfosquit, / i ja res ha sigut lo que abans era, / sinó un confós neguit / amb un soroll de caos...» (PC, 141).

La mort, una major naixença? Que ho sigui!

50. «Los vivos y los muertos», *loc cit.*, 763.

51. «La culpa del verano» (*Diario de Barcelona*, 21-IX-1911), OC, II, 319.