



MAGÍ SUNYER

Universitat Rovira i Virgili

«QUE ÉS LLARGAL'ETERNITAT». SOBRE LA IRONIA EN JOAN MARAGALL

Resum:

Aquest article examina l'ús de la ironia en dos poemes de Joan Maragall, «La fi d'en Serrallonga» i el Comte Arnau. En el primer, en el diàleg que s'estableix entre el bandoler i el capellà, l'obcecació del religiós propicia que el condemnat a mort se'n burli i, amb l'ús de la ironia, tingui l'última paraula. En el segon, la redacció en tres fases i els canvis de perspectiva del poeta després de la primera part del poema van situar l'heroi en situació de víctima del seu plantejament primer.

Paraules clau: ironia — Joan Maragall — Serrallonga — Comte Arnau

Abstract:

This article examines the use of irony in two poems by Joan Maragall: «La fi d'en Serrallonga» and the Count Arnau. In the former, the priest's stubbornness prompts the bandit, who has been condemned to death, to poke fun at him and, ironically, have the last word. In the second, the fact that the text is structured in three phases and that the poet changes perspective after the first part of the poem parts makes the hero the victim of the initial situation.

Key words: irony — Joan Maragall — Serrallonga — Count Arnau

Després de Maragall, Poeta ple de fe i de romanticisme, que és el que més escau a tot Poeta, no es troba a Catalunya un Poeta veritat i representatiu.

Joan Salvat-Papasseit, «Contra els poetes amb minúscula. Primer manifest català futurista».¹

Joan Maragall i la ironia

Si algú es proposés establir una llista extensa de poetes catalans del segle XX caracteritzats per la utilització de la ironia, és molt probable que Joan Maragall no hi figurés. Encara més: és ben possible que si una altra relació tingués com a criteri l'actitud antiirònica, l'encapçalés.

¹ Joan SALVAT-PAPASSEIT, *Mots propis i altres proses*, a cura de Josep Miquel Sobré, Barcelona, Eds. 62, 1976, p. 81. Aquest article forma part de la investigació del grup Identitat Nacional i de Gènere a la Literatura Catalana, de la Universitat Rovira i Virgili, del Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana (GRILC), consolidat (SGR 2014 755), i del projecte d'investigació del Ministerio de Economía y Competitividad FFI2013-41147-P titulat *La ironia en la literatura catalana desde el «Modernisme» hasta 1939*.

En primer lloc, perquè, pels valors que ell mateix va propugnar com a propis de la poesia autèntica,² se l'ha identificat, i se'l continua identificant, com el representant més il·lustre d'una posició poètica directament oposada a la del Noucentisme, moviment que s'acostuma a definir en relació directa amb la ironia. Si volguéssim retreure exemples de les prevencions que, per aquesta raó, ha despertat Maragall des del seu temps fins ara, disposaríem d'un material molt abundant. Conformem-nos, per tal de constatar que no és una argumentació caducada, amb les consideracions que en dates recents n'ha fet Josep Murgades, des del punt de vista d'estudiós del Noucentisme, i comprovem que, entre altres trets, se li continuen retraient l'espontaneïtat, la sinceritat i l'essencialisme; es constata que la poètica maragalliana és «del tot incompatible amb la poètica "arbitrària" del noucentisme»; i que tot plegat conflueix en un mot clau: antiintel·lectualisme.³ No pot estranyar que, a aquesta caracterització de la poètica de Maragall, Murgades hi oposi una citació de T. S. Eliot que, en el context, representa la «modernitat» i el prestigi. No resulta cap novetat, al contrari, serveix per constatar que la valoració que es va inaugurar amb el Noucentisme continua viva, i amb la lectura de l'article sencer podem comprovar que en aquest cas no és fruit només d'una postura distanciada d'estudiós. Si la ironia s'associa a l'intel·lectualisme i, en la literatura catalana de començament del segle XX, amb la poètica arbitrària, podem comprendre que d'Ors ençà, des de plantejaments noucentistes o neonoucentistes, les reticències respecte a Maragall i, el que ara ens interessa, respecte a la seva teoria i la seva pràctica literària s'hagin manifestat precisament sobre l'eix de l'actitud davant la ironia.

En segon lloc, perquè és prou conegut que la poètica i la poesia de Maragall van exercir una influència important en el seu temps. Josep Murgades retreu una contundent afirmació de Joan Lluís Marfany que diu que la teoria de la paraula viva «era, en la mesura que d'altres se la feien seva, d'efectes nefastos: avalava la incúria lingüística i mètrica i encoratjava tots els desequilibrats embrutapapers del país –i n'hi havia molts».⁴ No tinc el propòsit de comentar aquesta opinió de Marfany –ni les anteriorment reproduïdes de Murgades–, només la presento com una constatació de la influència –aquí no valorada de manera positiva– que Maragall va exercir entre els escriptors de la primera dècada del segle XX en condició de mestre d'enorme prestigi.

En tercer lloc, perquè aquesta poderosa seducció que emanava de la poètica maragalliana va tenir efecte no tan sols sobre escriptors modernistes sinó que, tal com podem comprovar en la citació que hem col·locat com a lema de l'article, es va projectar, entre molts altres escriptors posteriors, sobre Joan Salvat-Papasseit, el qual, en el manifest d'on s'ha extret la sentència, no s'estava de disparar una sageta carregada d'ironia contra l'actitud irònica dels noucentistes: «Aquests poetes nostres, s'han penyorat l'espasa pel bastó de passeig, lliberaran un dia Catalunya amb una reverència».⁵ La rematava amb

2 Vg. Joan FUSTER, *Literatura catalana contemporània*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes, 1982 (6a ed.), p. 45, on diu: «El que Maragall no suporta és la "retòrica": la composició en fred, l'arquitectura verbal, el poema premeditat».

3 Josep Maria MURGADES, «El meu Don Joan Maragall (Contrapunts a Maragall en clau noucentista)», dins Glòria CASALS, Meritxell TALAVERA (coords.), *Maragall: textos i contextos*, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013, p. 323.

4 Joan Lluís MARFANY, «Joan Maragall», dins Joaquim MOLAS (dir.), *Història de la literatura catalana*, vol. VIII, Barcelona, Ariel, p. 246.

5 J. SALVAT-PAPASSEIT, *op. cit.*, p. 82.



l'enumeració de les qualitats que havien de tenir els poetes autèntics, que havien de ser «altius, valents, heroics i sobretot sincers». ⁶ Cap d'aquestes característiques no s'acostuma a relacionar amb la ironia.

Després de Salvat, Maragall ha continuat servint de bandera de la sinceritat, del vitalisme i de l'autenticitat en poesia. Ha estat habitual que se l'hagi utilitzat, a favor o en contra, com a emblema de poesia poc o gens relacionada amb l'intel·lectualisme i la ironia. Aquest encasellament no resulta còmode per a la fama pòstuma de Joan Maragall, per la tendència exclusivista del sector antiespontaneista, en una línia iniciada durant el Noucentisme, sancionada per l'autoritat presentada com a superior i gairebé indiscutible de T. S. Eliot i W. H. Auden –precedida per la de l'«autèntic» romàntic, John Keats– i que troba un representant icònic en Gabriel Ferrater –i en Jaime Gil de Biedma, vist com el seu corresponent en poesia espanyola. A aquests noms, se n'hi podrien afegir bastants més, és clar, però limitem-nos als difunts. Des de la consideració, de vegades explicitada, que aquesta línia estètica constitueix l'única opció potable de la poesia catalana contemporània i que les altres són simplement errors fruit de la ignorància, de la ingenuïtat o de la incapacitat, Joan Maragall no hi queda gaire afavorit. És un debat que es recobra periòdicament. Maria Sevilla ha dedicat un article a la presència de conceptes com sinceritat, impuls, rauxa, intuïció, visió mítica i cosmogònica i a la relació entre lírica i oralitat en poetes actuals com Enric Casasses, Blanca Llum Vidal i Pau Vadell, entre altres, i conclou que en aquest univers poètic «el que de ben segur sí que podem dir és que el nom de Maragall hi és». ⁷

Amb la lectura d'estudis que contenen àmplies panoràmiques històriques sobre la ironia, com els de Pere Ballart o Pierre Schoentjes, ⁸ podem comprovar que, a partir del Romanticisme, el terme ironia ha adquirit un abast molt superior al que havia tingut anteriorment. La dimensió filosòfica que se li atorga la converteix en inherent a la personalitat dels (artistes) contemporanis i, si això és veritat, en deu resultar la repetida sentència que, per definició, d'alguna manera, tots els artistes dels segles XIX, XX i XXI són ironistes. Des d'alguna de les molt diverses definicions del fenomen, ironistes són Joan Maragall, Joan Salvat-Papasseit i els poetes actuals a què s'ha fet esment, començant per Enric Casasses. Això no implica que ho hagin de ser ni l'actitud davant la creació poètica ni cada un dels seus textos, ni que les posicions poc o gens fonamentades en el distanciament hagin de ser excloses de la modernitat.

És tant d'aquesta manera que Pierre Schoentjes, en una de les frases inicials del llibre esmentat, afirma que en l'actualitat no hi ha un concepte unificat i homogeni de la ironia, sinó que cada autor –cada teoritzador– agafa dels que l'han precedit allò que més convé a la seva demostració. ⁹ Encara, unes quantes pàgines després, fa veure que el de la ironia literària potser no és un fenomen universal des del moment que «no parece formar parte de los modos actuales de expresión en China: hay que remontarse a la

6 *Ibid.*, p. 83.

7 Maria SEVILLA, «Beneit i beneït. Joan Maragall, ruralisme i banalització en la poesia jove actual», *Haidé*, núm. 3, 2014, p. 100.

8 Pere BALLART, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Sirmio – Quaderns Crema, 1994; Pierre SCHOENTJES, *La poética de la ironía*, Madrid, Cátedra, 2003.

9 P. SCHOENTJES, *op. cit.*, p. 13.

literatura antigua para encontrar algún testimonio de ella».¹⁰ Si acostem més l'objectiu, comprovem que, quan s'ocupa de la ironia romàntica, Schoentjes afirma que els escriptors romàntics francesos van ser poc irònics, que els més coneguts van escriure amb entusiasme i que la desil·lusió que fonamenta el distanciament irònic va arribar més tard –i marca com a úniques excepcions notables Xavier de Maistre, Alfred de Musset i Théophile Gautier.¹¹

Un dels més respectats estudiosos de la ironia, D. C. Muecke, ha subratllat que el concepte és vague, inestable i multiforme, i ha relativitzat la importància del paper que, sobretot en els dos darrers segles, ha adquirit: «We might instead see the ironic and the non-ironic as, in part, complementary opposites, as reason and emotion are, each desirable and necessary but neither sufficient for all our needs».¹² Muecke matisa la frase d'Anatole France que el món sense ironia seria com un bosc sense ocells amb una sàvia atenuació: «but we need not wish every tree more bird than leaf».¹³

Des d'aquestes consideracions, potser podem calibrar millor la posició de Joan Maragall, «poeta ple de fe i de romanticisme, que és el que més escau a tot Poeta», des del punt de vista de Salvat. Maragall escriu la seva poesia i la seva teoria literària des de l'entusiasme, convençut i no desil·lusionat, de manera similar a alguns d'aquests romàntics francesos a què Schoentjes feia referència. Aquest entusiasme es manifesta fins i tot quan s'ocupa d'episodis conflictius, que el poeta no evita, sinó que els afronta des d'una reconeguda valentia. Tanmateix, tindrem ocasió de comprovar que aquesta caracterització no provoca la impossibilitat de la ironia en Maragall, encara que presenti una personalitat literària que no contempla el distanciament i que assumeix les contradiccions pròpies, de la societat i del seu temps i hi és molt i molt sensible.

Per a l'abundant poesia maragalliana d'exaltació lírica, recordem aquella consideració de Muecke que quan la literatura arriba a nivells més alts de musicalitat, en la poesia lírica, és molt menys irònica i que quan s'intenta assolir un cim d'expressió formal, d'innovació tècnica o d'expressió absoluta, la ironia pot distreure o ser sentida com un intrús.¹⁴

La contradicció

Trobem mostres d'ús de la ironia verbal en l'obra literària de Joan Maragall. Abunden en algunes de les primeres poesies, que l'escriptor, amb bon criteri, no va incloure en els seus llibres. Depenen molt del realisme amb tendència a l'humor i al prosaisme, a la manera de Ramon de Campoamor i de Joaquim

10 *Ibid.*, p. 22.

11 *Ibid.*, p. 101-102.

12 Douglas C. MUECKE, *Irony and the Ironic*, Methuen, London-New York, 1982, p. 6.

13 *Ibid.*, p. 6.

14 *Ibid.*, p. 5.



Maria Bartrina. Són textos com «Òptica», «An ella», «Lo barret de copa», «Los reis».¹⁵ No me n'ocupa: es tracta d'una literatura imitativa en què la personalitat literària de Joan Maragall encara no està definida.

Tendríem a pensar que, per l'actitud amb què s'encara amb la creació, hem de dissociar la posició literària de Joan Maragall de la que resulta de la ironia romàntica, aquella «borrachera de subjetividad trascendental»¹⁶ en què els escriptors es defensaven del desassossec amb distància. Tanmateix, la seva obra sencera està dominada per una dualitat «que nace, por un lado, de su esencia revolucionaria y romántica, y, por otro, del peso de las convicciones sociales y religiosas y de la convivencia con los demás hombres».¹⁷ Per afrontar aquesta dualitat, el poeta no fa cap pas en direcció al distanciament, sobretot perquè, per a ell, la poesia és un instrument ètic.¹⁸ El conflicte aflora sovint i de manera notòria en la seva poesia, per exemple, en la proliferació de l'antítesi en la poesia cívica.

Philippe Niogret estableix que la ironia sempre està lligada a l'existència d'una contradicció: «contradiction entre deux faits opposés que le hasard a rapprochés, contradiction entre l'apparence et la réalité d'un même être, contradiction entre ce que dit ou fait un personnage et ce qu'en pense un observateur situé à distance, contradiction enfin et surtout entre ce que dit et ce que pense une même personne».¹⁹ Això no significa que totes les contradiccions hagin de contenir càrrega irònica. Maragall assumeix la realitat amb les contradiccions que conté, que poden produir ironies de situació, sense eludir-ne la conflictivitat.

Podríem especular sobre la dimensió irònica d'«Els tres cants de guerra», llegits com un sol poema o en relació amb el «Cant dels hispans» –per tant, en un únic tall cronològic o com a conseqüència de l'evolució del pensament maragallà–, o sobre el joc de les antítesis que estructuren la segona meitat de l'«Oda nova a Barcelona», però centrarem els esforços d'aquesta molt parcial caracterització d'alguna mena d'ironia en la poesia de Joan Maragall en dues poesies que la mostren de manera diferent i representativa, «La fi d'en Serrallonga» i el Comte Arnau.

15 J. MARAGALL, *Poesia completa*, edició de Glòria Casals i Lluís Quintana, Barcelona, Eds. 62, 2010, p. 181-186. D'ara endavant, totes les citacions extretes d'aquest volum s'assenyalaran amb el número de pàgina/-es entre claudàtors sense altres indicacions.

16 Wladimir JANKELEVITCH, *La ironía*, Madrid, Taurus, 1986, p. 17.

17 Josep ROMEU I FIGUERAS, *El mito de «El comte Arnau» en la canción popular, la tradición legendaria y la literatura*, Barcelona, Archivo de Etnografía y Folklore de Cataluña, 1948, p. 210.

18 Arthur TERRY, *La poesia de Joan Maragall*, Barcelona, Quaderns Crema, 2000, p. 131. Vg. També J. FUSTER, *op. cit.*, p. 42: «Maragall partia d'una alta estimació ètica de la vida –d'una cosa indefinible però evident que anomenem “vida”– com a realitat superior, preferent i absoluta».

19 Philippe NIOGRET, *Les Figures de l'ironie dans «À La Recherche du Temps Perdu» de Marcel Proust*, París, L'Har-mattan, 2004, p. 10.

La resurrecció de la carn

A les «Visions», l'exaltació de l'individualisme i la recerca de les bases de la personalitat catalana es produeixen amb tant de fervor que no deixen gaire espai per al distanciament. A «El mal caçador», el sacríleg accepta amb alegria la condemna divina, de manera que el càstig perd aquesta condició i l'heroi esdevé triomfador per tota l'eternitat. No hi ha esclatxes que permetin una mínima contradicció per on pugui penetrar la ironia. A «Joan Garí», no deixa de representar una evolució irònica la caiguda en terrible pecat d'un eremita que havia assolit fama de santedat. A la segona part del poema, la conversió en bèstia de qui s'elevava cap a les altures místiques permet la mateixa interpretació. Al cap i a la fi, però, tot deriva en una il·lustració de la teoria vertebral del discurs maragallià que se sublima en el «Cant espiritual», l'exaltació de la condició humana i l'aversion al misticisme. La justa mesura humana no és l'aspiració a la divinitat ni l'embrutiment, sinó la humanitat plenament assumida. Les situacions amb què s'il·lustra aquest pensament adquireixen un caire irònic, com la circumstància que els excessos místics de Joan Garí s'hagin de compensar amb l'animalització. El sant esdevingut diable, el místic convertit en bèstia, la mirada delerosa d'elevació condemnada a descendir no fins a l'horitzontal de l'home sinó fins a la humiliació de les bèsties que caminen amb quatre potes, tot per, purgada la culpa, retornar a la condició humana: «ja pots alçar els ulls al cel, / que ja els tens prou plens de terra» [65].

La «visió» que presenta una disposició argumental clarament irònica és «La fi d'en Serrallonga». El lector comprèn de seguida que la confessió que, en circumstàncies extremes, el bandoler fa dels seus pecats no és sincera. Sense posar l'accent en la dimensió irònica, Glòria Casals ho va assenyalar sense vacil·lacions i hi han insistit Francesco Ardolino i Sam Abrams.²⁰ En la narració de cada pecat, s'observa que Serrallonga està plenament satisfet de la seva actuació pretèrita: de l'orgull –«I, ¡tant se vall, ¡és una bella cosa / fer tremolar a tothom i estar segur!» [79]–, de la ira –«¡És una cosa dolça i fa alegria / veure un 'nemic al peus ben manillat! / ¡l fer mal! ¡l fer mal! Allò era viure. / destruir sols per gust i per voler, / sentir plorar a tothom i poder riure... / Ser com rei de dolor... ¡És bell, a fe!» [80]–, de l'enveja, de l'avarícia, de la peresa, de la gola, de la luxúria i, sobretot, de la convivència amb la Joana: «¿D'això també me n'haig de penedir?» [79]. Resulta evident que només la insistència del confessor, que l'amenaça amb la proximitat de la mort –«I goses riure?» / «Era cosa bona...» / «Mes no ho és pas a l'hora de la mort» [82]–, el pot convèncer d'avenir-se a un formulari penediment. El contrapunt del confessor frena la narració orgullosa del bandoler, una entusiasmada exaltació autobiogràfica, i l'obliga a penedir-se'n. Serrallonga no ho deixa de considerar una injustícia –per tant, no hi ha penediment autèntic– i fins i tot, ho acabem de veure, es resisteix a retractar-se de la relació amb la Joana. El lector comprèn que

20 J. MARAGALL, *Poesia. Edició crítica*, a cura de Glòria Casals, Barcelona, La Magrana, 1998, p. 283-284: «Serrallonga se'n va d'aquest món de la mateixa manera que hi havia viscut: convençut de la seva heterodòxia i disposat a repetir-la. El penediment de Serrallonga és per enllestir (així semblen indicar-ho les expressions adversatives i els punts suspensius), i la insistència i obstinació del confessor no són res més que compliment de l'ofici que queden absolutament bandejades i obsoletes davant la força de l'últim vers. Dionís, altra vegada, ha guanyat». Francesco ARDOLINO, *Una literatura entre el dogma i l'heretgia. Les influències de Dante en l'obra de Joan Maragall*, Barcelona, Cruïlla, 2006, p. 67, es refereix a l'actitud del bandoler com la d'un «nen entremaliat que, al mig de la penitència, continua amb les seves fanfarronades», i a ID., «Les disfresses del poeta. Joan Maragall dins la seva obra», dins el volum col·lectiu *En el batec del temps*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 2012, p. 119, diu que «és clar que s'està burlant del capellà». D. Sam ABRAMS, *Llegir Maragall, ara*, Barcelona, Proa, 2010, p. 145, assenyala que «a l'últimíssim segon del diàleg, Serrallonga acaba guanyant la partida moral al capellà i als lectors tradicionalistes».



el bandoler fingeix i que si pogués escapar-se tornaria a dur el mateix tipus de vida sense cap mena de remordiment ni de prevenció, sense ni recordar-se d'una confessió forçada per la presència del patíbul. La darrera concessió de Serrallonga, quan protesta per la culpabilització del «tracte» amb la Joana i el confessor s'ha d'imposar amb contundència –«¡Fou un amor desordenat i il·lícit!»–, no ofereix cap mena de dubte i s'expressa, després d'una vacil·lació, com un exabrupte: «Doncs,... tant se val... ¡me'n penedeixo, sí!» [83]. Arthur Terry pensa que la concessió «sembla, més que res, el compromís d'un home massa cansat per protestar».²¹ Hi podem afegir que un confessor menys encegat o superbiós potser s'hauria hagut d'adonar de la falta de sinceritat del bandoler. Un cop formulada l'absolució, es podria considerar que la ironia que es produeix en el perdó d'uns pecats després d'una confessió amb més pes d'orgull en la suposada culpa que d'un penediment fals ja resulta suficient. Maragall, però, amb la concessió de l'última paraula a Serrallonga, sent la necessitat d'explicitar la victòria dialèctica del bandoler davant un confessor que ha utilitzat arguments inflexibles. Arthur Terry s'hi referia com els «versos recalitrants i gairebé alegres que clouen el poema».²² És una última paraula sacrílega perquè la ironia metalingüística que es transparenta en el darrer vers corrou el missatge solemne d'un text sagrat:

Moriré resant el credo;
 mes digueu an el botxí
 que no em mati fins i a tant
 que m'hagi sentit a dir:
 «Crec en la resurrecció de la carn». [84]

Un sacrilegi que, a partir de la glossa de la pregària cristiana, insisteix en la teoria general maragalliana sobre la condició humana i els límits que ha d'observar, i que, en conseqüència, connecta la poesia amb «El mal caçador» i «Joan Garí». La frase final del Credo retorna subtilment, irònicament, l'argumentació al terreny del bandoler, a la possibilitat de tornar a l'alegria vitalista dels «pecats». Aquell *alazon*, ensuperbit pel seu poder, encarnat en confessor no s'arriba a adonar de la victòria de l'*iron* que, amb la destal al coll, ha trobat el recurs per riure's del fanfarró que no l'ha pogut convèncer, i al qual ha derrotat amb la simulació. Qui sí que ho va comprendre va ser Ovidi Montllor, que setanta anys després glossava el passatge en la cançó «Les meves vacances»: «Doncs com el mestre Maragall, / també crec jo / en la resurrecció / de la carn».²³ En la interpretació de la cançó, la ironia vocal i gestual del cantant no deixava marge per al dubte.

Que és llarga, l'eternitat

La connexió amb la ironia en el Comte Arnau no es produeix de la mateixa manera que en el poema de Serrallonga. La primera part, la que es va publicar a *Visions & Cants*, pràcticament no en conté. Tot just en podríem trobar en la derrota inicial d'Arnau, quan, en la primera entrevista amb Adalaisa, ell, el gran

21 A. TERRY, *op. cit.*, p. 128.

22 *Ibid.*, p. 129.

23 Ovidi MONTLLOR, «Les meves vacances», dins ID., *Antologia* (13 CD), Alboraià, EGT, 2000, p. 100.

seductor, és rebutjat per la superior bellesa del santcrist de la cel·la. L'expressen les veus de la terra, que retreuen al comte el fracàs:

Fill de la terra, — fill de la terra,
comte l'Arnau:
per una imatge
t'has deturat,
per un cadavre,
¡tu que en fas tants! [69]

Superada aquesta crisi, la primera part expressa la projecció cap a l'absolut d'Arnau, com la del Mal Caçador. Ho confirmen les veus de la terra quan l'aclamen com a superhome: «Te diran ànima en pena / com si fossis condemnat» [73]. Perquè, en realitat, el comte és feliç, i en la felicitat no hi ha condemna. Arnau emprèn una cursa desenfrenada que no admet destorbs, tal com comprova Adalaisa quan el comte l'abandona en adonar-se que ja ha aconseguit el seu objectiu d'apartar-la del misticisme i lligar-la a la terra. Més enllà de la seducció, la lluita entre l'home, ja superhome, i la mística es resol a favor de la humanitat, com a «Joan Garí». Quan això s'ha acomplert, l'heroi diabòlic desplega de ple un individualisme extrem: «Jo sóc dels meus braços i dels meus passos» [75]. La situació irònica d'Arnau, si de cas, només ha estat episòdica, la projecció cap a l'absolut de l'heroi que «sent la necessitat d'imposar el seu patró al món»²⁴ no necessita la ironia si no és per defensar-lo de la derrota, com hem vist que passava en el cas de Serrallonga.

Ben diferentment s'esdevé a partir de la segona part del poema, la que es va publicar a *Enllà*. Els primers versos presenten un entrebanc inesperat:

¡Que és llarga l'eternitat!
Només fa mil anys que corre
el comte Arnau... i està cansat.
¡Que és llarga, l'eternitat! [249]

En la sintonia heroica de les «Visions», la fatiga no estava prevista. Al final del poema, el Mal Caçador és tan feliç com ho pot arribar a ser perquè disposa de l'eternitat per caçar, i no se'n cansa, el desafiament amb Déu es manté. De manera similar, a l'Arnau de les «Visions», ja ho hem vist, la condemna no li suposa un llast, es mou a gust en la cavalcada eterna. La situació irònica es produeix quan Arnau, en una reacció no contemplada a les «Visions», es fa un tip de vagar i busca casa seva per reposar.

24 A. TERRY, *op. cit.*, p. 167.



Aquest gir que domina la segona i la tercera part del poema ha estat analitzat pels excel·lents estudiosos que s'han ocupat del poema. Carles Riba hi veu una caiguda important de la intensitat poètica: «L'extraordinària energia poètica d'El Comte Arnau baixa quan, exhaurides les possibilitats dramàtiques de les figures, el poeta resta sol amb la idea novaliana de redempció per la poesia i s'hi perd, el poema talment s'esfuma llavors en una vaguetat una mica pueril».²⁵ Josep Romeu i Figueras l'interpreta com el triomf de l'harmonia sobre el caos, de l'àngel sobre el diable en Maragall;²⁶ Arthur Terry, com una «necessitat d'ultrapassar la felicitat individual per confondre's amb la humanitat»;²⁷ Joan Lluís Marfany, com un canvi d'actitud en Maragall, que s'incorpora al corrent conservador i tradicionalista de la burgesia catalana.²⁸ Sense entrar en aquesta lectura sociològica, la relació amb un canvi en el poeta ja havia estat apuntada per Romeu i Figueras quan deia, respecte de l'espant d'Arnau de veure's l'ànima tan lletja per tota l'eternitat, que «sin embargo, el asustado no es solamente Arnau, sino también Maragall porque hay un horror al mito nietzscheano de la primera parte, que Maragall forjó en una de sus reacciones pasionales».²⁹

En aquest punt, Arnau ja no és un superhome, i s'obre l'esclatxa perquè s'hi escoli la situació irònica: aquell que només era dels seus braços i dels seus passos, fins al punt d'abandonar Adalaisa, cínicament, quan havia comprovat que estava embarassada, ara demana clemència, compassió. La ironia està subratllada per la intervenció de les veus de la terra, que fan la funció de tornada en el poema. Elles, que tan vigorosament l'havien aclamat en el triomf, quan el veuen desorientat i desesmat, se'n riuen perquè el comte «volta, volta, volta / bo i cercant son vell palau» [249], i en una represa, modificada per a la circumstància, del famós fragment de la primera part que assenyala l'apoteosi d'Arnau, li retreuen la incongruència del seu propòsit. A partir d'aquest moment, el poema està dominat per una amarga ironia que ja no abandonarà el comte fins al cop d'efecte que Maragall imprimeix en el final del poema. El diàleg entre les veus i Arnau ho confirma:

«¡Fill de la terra, — fill de la terra,
comte l'Arnau!
¿I ara què cerques? — ¿I ara què cerques?
¡Ah!, ¡ah!, ¡ah!, ¡ah!».³⁰
«Cerco mon ànima, — ¡valga'm Déu vall!».
«¿I a on la cerques, — a on la cerques,
comte l'Arnau?».
«A casa meva — dueu-m'hi, si us plau».

25 Carles RIBA, *Obres completes*, vol. 3, Barcelona, Eds. 62, 1986, p. 222.

26 J. ROMEU I FIGUERAS, *op. cit.*, p. 210.

27 A. TERRY, *op. cit.*, p. 183.

28 J. L. MARFANY, *op. cit.*, p. 156.

29 J. ROMEU I FIGUERAS, *op. cit.*, p. 211.

30 En totes les edicions aquest vers es reproduïx d'aquesta manera. És una riallada, semblaria més lògic que s'escrigués «¡Ha!, ¡ha!, ¡ha!, ¡ha!».

«Tu no tens casa, — tu no tens ànima:
tens un cavall,
¡corre que corre, — corre que corre!
¡Au!, ¡au!, ¡au!, ¡au!». [249]

En aquest passatge, la ironia de situació queda reblada per la repetició de la fórmula triomfant «Seràs arbre, seràs penya...» contestada, en un últim esforç d'Arnau per mantenir la sintonia nietzscheana, amb el «¡Seré home sobrehome / perquè en tinc la voluntat!» [250] que vol culminar amb la riallada diabòlica però que ja no és possible, se li esquartera: «fa un gran crit i arrenca un plor» [250]. La riallada representa el darrer intent de conservar la condició de superhome, perquè, a partir del moment que busca la seva ànima en la cançó popular, Arnau es converteix en una desferra d'heroi que demana compassió, a l'extrem oposat del totpoderós comte de les «Visions». Per subratllar-ho, Maragall el fa suplicar amb cantarella de captaire:

El comte Arnau està espantat
de veure's l'ànima tan lletja
per tota l'eternitat.
«¿No hi haurà redempció — per a una ànima en pena?»,
crida; pro li tremola un xic la veu. [253]

El procés de decrepitud d'Arnau passa per demanar redempció a l'esposa, en el començament d'un seguit de retrobades en què ha de comprovar les conseqüències de la seva conducta passada. Hi desfilen les filles i els mossos, que no deixen de recordar, a un Arnau disposat a tot per deslliurar-se de la condemna, les malifetes i la falta d'amor de quan era el personatge nietzscheà. Les veus de la terra tornen a entonar la cantarella èpica, però ja amb un altre significat: el superhome ja no és la terra palpitant sinó el que pateix per tothom, expressió que remet a una mena d'artista o d'heroi molt diferent del de la primera part en què era «un símbol molt clar de l'artista modernista». ³¹ A «La fi del comte Arnau», publicada a *Seqüències*, la recerca de la redempció continua per a un protagonista carregat amb tots els elements de la seva cançó, conformat a haver esdevingut víctima dels seus pecats. La deriva final del poema permet a Maragall reforçar les seves teories vitalistes i oferir una sortida col·lectiva que confirma la lectura en clau catalanista que en va fer Marfany. És un hàbil desenllaç per a un comte Arnau que acaba en absoluta contradicció amb l'heroi modernista que havia estat en la primera part del poema. El recurs de la renovació de la tradició no amaga el final de «caçador caçat», una inversió pròpia de la ironia de situació ³² que el converteix en víctima del seu propi llaç.

31 J. L. MARFANY, *op. cit.*, p. 148.

32 P. SCHOENTJES, *op. cit.*, p. 49.



Adalaisal, l'evidència de la ironia

Un personatge esdevé la constatació del canvi operat en Arnau: Adalaisal. Arrancada del monestir a la força, convençuda de la teoria arnaldiana de les «Visions», a diferència d'Arnau, no abandona la posició en què s'havia situat quan el comte l'havia segrestat. Marfany considera l'Adalaisal de la segona part del poema com «un residu de l'antiga concepció vitalista enmig de la nova visió del tema».³³ Per a Josep Romeu i Figueras, «Desde ahora, toda la esencia de Arnau superhombre se encontrará vertida en esta Adalaisal que exige el cielo en la tierra y que es la figura más dramática y más impresionante del poema».³⁴ En efecte, Adalaisal esdevé «l'antic sentit de la independència i de l'ambició espiritual [que] protesta en el residu poètic del vell vitalisme, [...] replanteja velles qüestions i recorda ideals frustrats».³⁵ El cel en la terra que Adalaisal reclama al comte que l'hi havia promès es converteix en una nova ironia per a un Arnau que busca desesperadament compassió, fins al punt que ja ha oblidat què vol dir «amor triomfant», expressió esdevinguda per a ell una simple música agradable però incomprensible. Adalaisal, que no forma part de la cançó sinó del poema de les «Visions», no accepta aquest nou Arnau resignat i vençut, disposat a pagar com pugui els errors del passat, només per aconseguir repòs, i rebutja l'amor com a deure que el patètic comte li reconeix:

Qui semblant fruit arribi a heure,
 li amargarà el mateix que fel:
 amor que es paga com un deure,
 ni grat te'n sento: ¡queda-te'!!
 ¡Que trist amor! ¡Quina altra cosa
 la generosa voluntat
 que salta el marge i la resclosa
 com un torrent que ve sobtat!
 ¡Ai! ¿No era aquesta, no era aquesta
 la que m'havies tu promès
 per dur-me al món com una festa
 i córrer-hi sempre i sempre més? [284-285]

Adalaisal, que al cap i a la fi és fruit d'un agosarament poètic, reclama amb l'antic esperit, no tan sols a Arnau, sinó també al poeta que, al cap i a la fi, l'ha creada. No s'avé a concessions ni a pactes. No trobarà salvació perquè Maragall deriva el tema cap a la cançó, la tradició del poble, i ella no hi pertany, però, sobretot, perquè ella no admet altra sortida que l'«amor triomfant» que li havia promès l'Arnau

33 J. L. MARFANY, *op. cit.*, p. 162.

34 J. ROMEU I FIGUERAS, *op. cit.*, p. 212.

35 J. L. MARFANY *op. cit.*, p. 166.

heroic. Resta, ni morta ni viva, embarassada que no pot deslliurar, com a únic personatge que, havent desertat Arnau, continua empresonada en la sintonia de les «Visions». És una víctima sense alternativa i va lligada a una situació irònica que no admet. Arthur Terry especula que potser Maragall, després de la primera part del poema, «simpatitzava amb Adalaisa, tot i sentir que el punt de vista d'Arnau era més moral».³⁶ És molt possible que, en el diàleg amb el seu personatge, com a mínim, tingués la necessitat de justificar-s'hi, i per això es va col·locar en persona per rebre'n les queixes a l'«Escòlium».

Recapitulació

«¡No hi ha res com veure el sol!» [262], replica Adalaisa al poeta en aquest «Escòlium». És una formulació que, amb variacions literàries, retrobem sovint en l'obra de Joan Maragall. És en aquesta vitalitat, en aquesta humanitat profundament assumida, que reconeixem l'essència del pensament maragallià, expressat amb voluntat de transparència: «jo vull la vida primera, / veure, oir, gustar, tocar: / jo no en sé d'altra manera, / ni cap altra en vull provar» [262]. Al mateix temps, les vicissituds d'aquesta vida tan exaltada pel poeta produeixen contradiccions i conflictes que l'escriptor no eludeix ni dissimula sinó que fa seves i fins i tot exhibeix amb orgull. D'aquestes contradiccions o evolucions del propi poeta emanen unes situacions que resulten iròniques. Afecten, ho hem comprovat, a textos principals del corpus poètic maragallià. Aquests apunts sobre el tema en dos textos centrals de la poesia de Joan Maragall confirmen que fins i tot en un poeta com ell, presentat com a emblema de l'actitud contrària al distanciament, podem trobar manifestacions prou diverses de la utilització de la ironia, tan proteica en la contemporaneïtat.

Rebut el 14 de juny de 2015

Acceptat el 18 de juliol de 2015

36 A. TERRY, *op. cit.*, p. 182.