

***El comte Arnau*, de Joan Maragall**

RESUM: Lectura d'*El comte Arnau* (1900-1911), de Joan Maragall, que el posa en relació a les seves fonts populars i romàntiques, al context històric en què fou escrit, i a l'evolució de l'autor. PARAULES CLAU: Poesia catalana, Modernisme, mite, *El comte Arnau*, Joan Maragall, nacionalisme, wagnerisme.

ABSTRACT: A reading of Maragall's *El comte Arnau* (1900-1911), placing it in its historical context and relating it to its popular and its Romantic sources and to the author's evolution.

KEYWORDS: Catalan poetry, «Modernisme», myth, *El comte Arnau*, Joan Maragall, Nationalism, Wagnerianism.

Permeteu-me començar captant la vostra benevolència. Quan se'm va proposar de participar en aquest cicle de lectura de poemes de Joan Maragall, vaig dubtar molt, no pas de si hi participava o no, sinó de quin poema triaria. Quan ho vaig fer, altres companys se m'havien avançat en la tria i em vaig haver de «conformar» amb *El comte Arnau*. Que ningú pensi que ho dic en un sentit negatiu: al capdavant continuava tenint molts altres poemes interessantíssims per triar. El problema venia del fet que *El comte Arnau* em semblava gairebé excessiu per fer-ne una lectura minuciosa en el temps d'una conferència. Però, alhora, m'atreia: l'he posat moltes vegades de lectura a les classes de la universitat i sé fins a quin punt ens posa sobre la taula un seguit de temes i tècniques centrals per entendre l'autor, la seva poètica i, al capdavant, el Modernisme. I, també, perquè en molt poc temps m'han passat per les mans versions teatrals diverses que prenen el mite d'Arnau com a referent. Sense que m'hagi pogut sostreure mai del valor, de l'immens valor, d'aquest poema.

I més encara: encarar-me amb *El comte Arnau* m'obliga a rebre, i rebre de gust, una lliçó d'humilitat: què puc afegir a les documentadíssimes lectures que se n'han fet? Lluny de mi, doncs, tota temptació d'originalitat. Tinc massa crosses al costat per no recolzar-m'hi. Des de l'estudi sobre el mite fet per Josep Romeu,¹ fins al

1. J. ROMEU FIGUERAS, *El mito de "El comte Arnau" en la canción popular, la tradición legendaria y la literatura*, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948.

pròleg de Joan Lluís Marfany a l'edició del text maragallià que en va fer la col·lecció «Antologia Catalana», d'Edicions 62, en part reelaborat i emmarcat en un extens estudi publicat dins *Aspectes del Modernisme*, en el qual Marfany pren el poema com si es tractés del fil d'Ariadna que ens permet penetrar i explicar-nos l'evolució ideològica de Joan Maragall.² Un text, doncs, modèlic. Afegim-hi, encara, la molt documentada *Poesia. Edició crítica*, de Glòria Casals, que ressegueix també els orígens i les interpretacions del poema.³ I, encara, l'estudi d'Arthur Terry sobre Joan Maragall.⁴ Conclusió: des que es va escriure, *El comte Arnau* és un dels poemes més comentats, més debatuts, de Joan Maragall. I això, quan se'n vol fer una síntesi, resulta de vegades un problema. L'assumeixo, entre altres coses perquè estic convençut que, a diferència de tants altres autors que pretenen «humanitzar» o «actualitzar» la figura d'Arnau, Maragall s'implica com a escriptor, com a poeta, com a persona, en el personatge. Humanitza, actualitza el mite justament perquè hi aboca tota la seva ànima.

Això que actualment trobem reunit com si es tractés d'un sol poema amb el títol d'*El comte Arnau*, es va anar publicant en tres llibres diferents, amb onze anys de distància, en els anys de maduresa poètica de Maragall. La primera part, amb el títol «El comte Arnau», apareix dins *Visions i cants* (1900); la segona ho fa, sense un títol general, amb els apartats «L'ànima», «La cançó», i «Escòlium», dins *Enllà* (1906); i la tercera, «La fi del comte Arnau», dins *Seqüències* (1911), el seu darrer llibre poètic. Aquesta persistència en el tema en la seva obra poètica de maduresa ha propiciat la identificació entre vida i obra de Maragall, una identificació que ell mateix va establir en una molt coneguda carta dirigida a Joan Pérez-Jorba:

i vostè encerta ben bé en lo que aquest poema ha sigut fet sense pla previ. Té raó: aquesta obra s'ha anat fent en mi al compàs de la meua vida: en la seva superficial incoherència no hi ha sinó aquesta unitat fonamental: la unitat de la meua vida que comprèn la meua ànima dels trenta anys amb la dels cinquanta. Si té un sentit total, jo no l'he vist sinó després de feta l'obra.⁵

Segons ell, doncs, «unitat fonamental» per sota d'una «superficial incoherència». Només superficial? La unitat de què parla Maragall, a quin nivell se situa? És en el poema? En la seva estructura? O en els elements extern al poema, bé que interns al

2. J. L. MARFANY, «Sobre l'evolució ideològica de Joan Maragall», dins *Aspectes del Modernisme*, Barcelona: Curial, 1975, p. 122-185; i «Pròleg», dins J. MARAGALL, *El comte Arnau*, Barcelona: Edicions 62, 1974, p. 5-20.

3. J. MARAGALL, *Poesia. Edició crítica*, a cura de G. Casals, Barcelona: La Magrana, 1998.

4. A. TERRY, *La poesia de Joan Maragall*, Barcelona: Publicacions de "La Revista", 1963.

5. J. MARAGALL, *Obres completes. I*, Barcelona: Selecta, 1981, p. 1011-1012.

poeta, com és aquella imbricació que hi troba amb la seva pròpia vida? No ens ha d'estranyar, doncs, que la unitat del «poema», diguem-ho així, hagi estat discutida: es tracta, malgrat l'afirmació maragalliana, d'un sol poema i de tres poemes diferents? La idea de considerar les tres parts un sol poema apareix ja en el mateix moment de publicació de la darrera part i Josep Pijoan havia pensat reunir-lo en un llibre, amb gravats al boix d'Helena Maragall, la filla gran del poeta. Pensava, doncs, que es tractava d'un sol poema i, en les diferents edicions conjuntes que se n'han anat fent, sembla subjacent aquesta idea d'unitat de les tres parts. Alguna unitat hi ha, evidentment. Al capdavant, tot gira al voltant del comte. Però aquest fet és molt relatiu. Jo crec, amb Joan Lluís Marfany i Glòria Casals, que la primera part d'*El comte Arnau* és un poema unitari, que comença i acaba, és a dir, es tanca. Els seus orígens, els orígens d'aquesta primera part, es troben en la voluntat de Maragall (i amb ell de tot el Modernisme) de seguir les petges wagnerianes: reelaborar, des de l'actualitat, els grans mites nacionals catalans, i fer-ho amb voluntat d'universalitat. Segons sembla, la primera part d'*El comte Arnau* era ja concebuda i probablement mig escrita el 1897, quan s'estrena *La fada*, de Massó i Torrents i Enric Morera, a Sitges. I, enmig de l'entusiasme wagnerià, Maragall ofereix el text a Enric Morera. Havia pres la figura del comte creada pels romàntics (i aquí cal citar especialment Anicet Pagès de Puig) per incorporar-lo a la mitologia de la Catalunya en procés de regeneració. Aquesta és la primera part del poema. Un poema que fa allò que pretén fer. Això no vol dir que el poeta hagués exhaurit les possibilitats que li havia obert el tema. Per això el reprèn més tard, però ho fa ja des d'una altra perspectiva. Serà un poema diferent, com veurem.

La primera part

Anem, doncs, a la primera part, publicada dins de *Visions i cants*. Es tracta d'una «visió». El terme «visió», en poesia, ens porta automàticament a la imatge del poeta «visionari», que capta intuïtivament la realitat profunda de les coses. En una traducció en prosa actual, l'hauríem d'equiparar amb «lectura» o «interpretació» fetes des de la subjectivitat, des de l'empatia, i, per tant, amb la voluntat d'accedir a la comprensió d'unes realitats profundes que escapen a l'anàlisi superficial. És la mirada que capta el sentit global del conjunt.

Aquesta és la intenció de les «visions» del llibre de Maragall: agafa personatges de la llegenda (Serrallonga, el mal caçador, Joan Garí, etc.) per explicitar aquells trets que la col·lectivitat, en crear-los a imatge seva (tota creació és inexorablement una projecció del creador), hi ha plasmat. Maragall no els construeix, no els torna a narrar: són personatges que ja pertanyen a l'imaginari col·lectiu i és com a part d'aquest imaginari que li interessen. Els «veu» i prou. Per això no «inventa» episo-

dis, com havien fet Víctor Balaguer i els romàntics, que havien batejat els personatges (Elvira, Adalaisa i els intentaven situar històricament) i com féu més tard Josep Maria de Sagarra. No: per a ell, el mite, els personatges, ja estan inventats: «són» i hi són d'una determinada manera. Quan s'impressiona per aquells versos d'Anicet Pagès de Puig, «Quin baf fa de terra / lo comte l'Arnau!», és perquè encaixen de ple amb la visió que ell té del personatge. La imatge val per tota una narració, simplement perquè carrega Arnau de sentit.

Josep Romeu afirma que els romàntics s'havien acostat a la figura del comte pel que té de tenebrós i de tètric i afegeix que en les seves creacions poques vegades s'hi troba el que té de passió i d'humanitat, que és allò que, segons ell, potenciarà sobretot Maragall. Sí, però no oblidem que Maragall s'acosta a un mite preexistent i ho fa perquè hi veu alguna cosa d'essencial en relació amb la col·lectivitat; no oblidem que som a la terra del seny i la rauxa –un altre mite, tanmateix– i que la figura del comte encaixa molt bé amb aquesta imatge que hem volgut fabricar, aneu a saber per què, de nosaltres mateixos.

Els grecs oposaven el *mythos*, aquelles narracions que representaven els espais obscurs, les forces primordials, que estaven més enllà del control de l'home, al *logos*, és a dir, al discurs racional, ordenat, de la raó. El mite se situava en l'esfera del sagrat, en un passat llunyà, en els orígens, però a mesura que la història va anar avançant i el mite es va anar convertint en un objecte cultural, va anar-se separant també de la religió. En altres termes, el mite ha acabat, a les societats modernes, vehiculat pel *logos*, per la paraula. Però continua subsistint, i no acaba mai de perdre aquella funció primordial que l'emmarcava en l'esfera del sagrat, si més no, en el sentit que ens obre la porta cap a aquells espais de la personalitat humana que escapen al nostre control i que cerquen alguna manera de representar-se. I la civilització occidental, la nostra, a mesura que s'ha anat refinant, sembla que ha exigit, també, potser amb un objectiu depurador, aquesta representació, com si la raó, per subsistir, reclamés de tant en tant de submergir-se en l'irracional. El *logos*, doncs, es posa al servei del *mythos*: deia Guy Michaud que el fet de «donar al mot el seu paper de símbol és restituir-lo a la seva funció primitiva i essencial; és retrobar, en tant que sigui possible, el verb primitiu amb tota la seva força i la seva virtualitat». L'afirmació, fixeu-vos-hi, podria ser perfectament maragalliana.

Des d'aquest punt de vista, les fronteres entre allò que és mític i allò que no ho és es difuminen. Gilbert Duran i l'Escola de Grenoble han arribat a afirmar que el mite es troba en totes les activitats humanes: «No hi ha cap diferència entre el mite difús, no escrit, de les literatures orals, les *oralitures*, com en diuen alguns etnòlegs, i la literatura de les biblioteques». I una de les característiques del mite és, justament, la seva inestabilitat, perquè es mou enmig de dues dinàmiques: d'una banda, tendeix a l'ordre, a organitzar-se coherentment, intel·ligiblement; de l'altra, tendeix al desordre, a la seva dispersió, a la variació. I, per aquest darrer camí, passa a la

degradació, o per amplificació o per esquematització. En els dos casos es perd el fil conductor que l'uneix al sistema mitològic. La literatura juga en aquest punt una funció clara: agafa el mite i l'utilitza de vegades de forma contrària al que significa. Sigui com sigui, el mite, com la literatura, toca el llenguatge, la sociologia, la història, i, al capdavant, és una forma d'explicar-nos, d'explorar-nos. Per això, cada època crea els seus mites, sigui inventant i carregant l'entorn de contingut simbòlic, sigui recurrent als grans mites de l'antiguitat.

Maragall el que fa és llegir, recrear el mite, des de la literatura i en funció de l'actualitat, de la mateixa manera que Wagner havia pres el mite dels Nibelungs i l'havia reinterpretat en funció del present de la nació alemanya i, en conjunt, de les aspiracions de la humanitat, és a dir, universalitzant-lo. Escriu Marfany: «Maragall i els seus coetanis creien, amb Wagner, que la llegenda és superior a la història, que aquella és l'essència i aquesta l'aparença fenomènica, i ja no els interessava de narrar-la sinó d'interpretar-la per tal de revelar-ne el significat diguem-ne ètnic». Que ho faci des de la literatura té la seva importància: està convertint l'escriptura en l'espai de representació d'allò que identifica la col·lectivitat, però no només de representació, també de fixació dels ideals de regeneració, o, si voleu, de síntesi entre allò que emana dels espais obscurs subjacents i les aspiracions de la «intel·ligència», que ordenen les imatges col·lectives i les obren cap al futur.

Acostem-nos al text: el poema es distribueix en escenes que crec que recorden el «teatre de situacions» simbolista, cosa que permet reduir al mínim la narrativitat (simplement el mínim per tal que les escenes continuïn tenint sentit dins del conjunt), potencia la pinzellada impressionista (un aspecte que remarca Arthur Terry: Maragall dóna una visió impressionista, producte de la concentració expressiva: imatges fulgurants, les repeticions –«–Quina mirada, –quina mirada, comte l'Arnau, / –quina mirada –deu haver estat!»–, que recorden les repeticions de Maeterlinck), la descripció, i, sobretot, es resol en el diàleg (cant III o VI, o VII). Hi ha, doncs, una dramatització que ens remet a la «visió» d'uns fets, d'uns personatges, que vénen a ser l'objectivació d'alguna cosa que és a l'exterior, en la col·lectivitat, és a dir, en aquells espais que li donen a Maragall les raons ideològiques de l'ús que fa del mite; però que és, també, en la seva pròpia ànima, en l'espai del conflicte personal. És en tant que el comte Arnau «c'est moi» que té sentit que sigui «l'autre».

Els primers versos ja situen els fets en un espai de conflicte: el conflicte entre «el sagrat» i el profà (la manifestació orgiàstica de la vida):

Els timbals de l'orgia ofenen l'aire
de l'hora matinal que encara guarda
les quietuds de l'aire de la nit.

Adalaisa pertany, en aquests moments inicials, a l'espai del sagrat: la capella, el convent: tot allò que profanarà el comte amb la seva sola presència:

Passa, i la deixa tota profanada...

Creada la situació, en un espai idíl·lic (que ve donat per la tornada «Canta l'alosa de la part de fora, / per la finestra entra un sol brillant, / el cel és blau i resplendent l'hora: / el comte i l'abadessa es van mirant») es produeix el diàleg (també típic d'un idil·li) entre el comte (el profà) i l'abadessa (el sagrat).

S'ha remarcat, especialment Marfany, que el comte representa l'artista modernista: egocèntric, solitari, orgullós, rebel, que menysprea el ramat; mogut per una constant inquietud intel·lectual que l'empeny, de manera que el seu cavalcar no és cap condemna sinó, ben al contrari, és allò que el defineix: «corre i corre sempre, / i sempre amb més delit». I no és un condemnat: és «vist com» un condemnat. I aquí és on podem posar la figura de Nietzsche, per aquesta exaltació de la inquietud constant, com diu Marfany, i també per l'enderrocament dels «valors» (creats pel pensament judeocristià) que representa la seva conquesta d'Adalaisa. En altres termes: l'impuls vitalista, passional, del comte Arnau supera la situació dicotòmica, dual, d'Adalaisa, escindida entre allò que és i allò que li imposa la religió. Perquè Adalaisa, que apareix emmarcada en l'esfera del sagrat, és, per la seva naturalesa, la representació nítida de la vida i del goig de viure:

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

Però representa i assumeix uns valors contraris a allò que és: el seu cel és la tenebrosa capella; parla del «cos humiliat sobre una llosa»; sospira per «la mort que ha de venir» i el seu desig és «amagrir els meus llavis i el meu cos / per fer-me tornar l'ànima més pura». Aquesta és la contradicció que li assenyala el comte:

Però tu, performada criatura,
delícia de la terra, torna al món!
romp el cordó que injuria ta cintura!
arrenca't, Adalaisa, els vels del front!

Què ho impedeix? Els valors cristians: la Creu: «-Mira: / Aquest encara és més hermos més que tu!-». Per tant: el comte ha de profanar el Crist: sotmetre'l al profà, destruir-lo. És la condició per conquerir Adalaisa (és a dir, la Vida -posem-ho amb

majúscula–, que apareix sotmesa, negada, per uns valors repressius). En la seva acció, al comte l’empenyen aquelles forces que l’han creat: les Veus de la terra. Són elles les que li han donat existència, les que l’han creat i l’han fet com és: ell és la personificació d’aquells lligams misteriosos entre la terra i l’esperit. «El alma de un pueblo és el alma universal que brota a través de un suelo», havia escrit Maragall. Per tant, les Veus representen la dimensió col·lectiva d’aquest personatge únic i rebel. L’han fet així perquè en ell l’espai del mite, l’espai de la llegenda, es confon amb el de la realitat. Maragall juga explícitament aquesta carta. N’hi ha prou de veure com la primera part acaba amb un toc realista que és, alhora, resultat del mite: el cos d’Adalaisa apareix desenterrat.

Tornem al comte: amb el sacrilegi, la profanació i el rapte d’Adalaisa, Arnau destrueix els valors que sotmeten l’home i es construeix ell mateix com a individu, que no vol dir altra cosa que com a superhome, perquè no hi ha lloc per a situacions ambigües: o s’és a una banda o s’és a l’altra. A la traducció d’un fragment d’*Així va parlar Zarathustra* que va publicar Maragall a *Catalònia*, llegim:

Escolteu! Jo us predico el Sobrehome.
El Sobrehome és el sentit de la Terra.
Vostra Voluntat ha de dir: Siga el Sobrehome el sentit de la Terra!
L’home és una corda lligada de la bèstia al Sobrehome.
Perillós anar avant, perillós pas, perillós mirar enrera, perillós tremolar i
restar aturat.
Lo gran en l’home és això: ésser un pont i no una arribada.⁶

No és això el comte Arnau? L’home resumeix en ell tot l’univers i li dóna sentit portant-lo més enllà. Les Veus i la inquietud que empenyen i el porten a trencar els lligams socials i a profanar els espais sagrats:

–Fill de la terra, –fill de la terra,
comte l’Arnau,
ara demana, –ara demana:
què no podràs?

–Viure, viure, viure sempre:
no voldria morir mai.

6. F. NIETZSCHE, «Així parlà Zarathustra (trossos del Prefaci)», *Catalònia*, I: núm. 18, 15-11-1898, p. 269-271.

I anem ascendint:

–Seràs roure, seràs penya,
seràs mar esvalotat,
seràs aire que s’inflama,
seràs astre rutilant,
seràs home sobrehome,
perquè en tens la voluntat.

L’home com a sentit de la terra: «ser la terra palpitant».

Però això no és tot: el cant IX, aquell en el qual Arnau copsa la bellesa/pietat en els ulls d’Adalaisa i gràcies a ella inicia una ascensió esglaiadora, em sembla que és el que acaba d’arrodonir el sentit que Maragall vol donar al conjunt. Adalaisa, que representa, com dèiem, la Vida i, doncs, la Bellesa, és, aquí, la que permet al comte trobar, en l’ascensió cap a l’esperit (i, doncs, allunyant-se de la matèria) el seu sentit o, si es vol, la raó de la seva existència. Paradoxalment, però, Adalaisa és Bellesa perquè és matèria i, com a tal, es converteix ara en un impediment. I Arnau l’abandona. Mentre Arnau s’espiritualitza, Adalaisa queda lligada a la matèria. La seva funció s’acaba aquí: «Jo sóc sols dels meus braços i els meus passos», diu Arnau. Aquest és l’apartat (juntament amb alguns elements anteriors que ens permetien associar Adalaisa al misticisme i Arnau al materialisme) que permet la lectura nacionalista-regeneracionista: Adalaisa, des d’aquesta perspectiva, representa les forces místiques de Castella que tenen subjecta Catalunya. Aquesta, com el comte (que en seria la personificació en tant que creat per les Veus de la terra), se n’ha de desprendre i iniciar el seu camí d’ascensió, realitzant-se com a individu. Adalaisa, per tant, és abandonada i, en el que és una represa de la llegenda romàntica, la troben desenterrada.

La segona part

Llegim ara els primers versos de la segona part («L’ànima»). Tot allò que fins ara apareixia com a positiu (individualisme, arrogància, eterna inquietud, etc.) se li ha girat en contra, al comte:

Que és llarga l’eternitat!
Només fa mil anys que corre
El comte Arnau... i està cansat.
Que és llarga l’eternitat!

Però, a més a més, és objecte de sarcasme per part de les Veus de la terra: és curiós perquè el text gairebé és la reescriptura, literal però en negatiu, de molts fragments de la primera part:

–Seràs arbre, seràs penya,
seràs mar esvalotat,
seràs aire que s’inflama,
seràs astre rutilant.

–Seré home sobrehome,
perquè en tens la voluntat!–

Ell vol esclafir una rialla,
fa un gran crit i arrenca un plor.
Al gran alarrit que arrenca
tot plorant el comte Arnau,
totes les veus de la terra
se dispersen udolant.
El comte Arnau plora,
i dins de son plor
ha trobat son ànima
que és una cançó.

Així enllacem amb la cançó popular d'«El comte Arnau»: l'ànima del personatge perquè n'és l'origen. Així, Maragall capgira el sentit que tenia el poema a la primera part i ens dona un altre personatge, ben diferent d'aquell individualista arrogant que trenca-va totes les convencions. La base social i religiosa de la cançó ara s'imposa i ho fa en un poema que sembla que vacil·la, com demostra el fet mateix de no comptar amb un títol general: el primer apartat, «L'ànima», com hem vist, feia una funció de transició en explicar el capgirament del personatge; el segon, «La cançó del comte Arnau», és, literalment, el que aquest títol diu, la cançó popular en la versió més àmplia d'Aureli Capmany (que afegeix alguns versos a la que havia recollit Milà i Fontanals), seguida d'una mena d'escenificació de les situacions que es deriven de les relacions dels personatges que apareixen a la cançó i fan retrets a Arnau, inclosa Adalaisa, que no apareix a la cançó però, lògicament, ocupa un espai importantíssim en l'univers arnaldia del poeta; i, justament per això, el tercer apartat, amb el títol d'«Escòlium», és dedicat a les relacions entre el poeta i aquest personatge. A mig camí, doncs, entre la «glossa» i, novament, poetització d'escenes com si es tractés del teatre de situacions.

Si relacionem vida/obra, tal com Maragall havia escrit a Pérez-Jorba, podem preguntar-nos d'on li ve la necessitat de girar-se en contra del primer Arnau. Hi ha

qui ha parlat del tancament en fals de la primera part. Però, tal com he intentat explicar, jo sóc dels que pensen que la primera part es tanca perfectament, que és en ell mateix un poema unitari. L'explicació, per tant, de la necessitat de continuar el poema i de fer-ho contradient allò que trobàvem a la primera part caldria cercar-la en la «vida» més que en el «poema». És així com s'ha fet. Maragall, en el tombant de segle, canvia i, d'alguna manera, recupera els «valors» que el primer Arnau defenestrava. En altres termes: la moral del primer Arnau era «ser ell mateix» en una recerca constant, però ara se li ha girat en contra i únicament cerca la pau. El conflicte entre el profà i el sagrat ha desaparegut. Si n'hi ha, de conflicte, és perquè la cançó no conté els elements que permetin la salvació: és un condemnat a qui ni l'oferta que li fa diàriament la seva muller no pot salvar.

En altres termes, Arnau no es pot salvar perquè el poema el condemna. Heus aquí el conflicte: la relació entre la poesia i la redempció; o la salvació, si es vol. Joan Lluís Marfany afirma que Maragall «començà la segona part del poema per a il·lustrar aquesta idea de la redempció per la poesia que l'havia impressionat i com a peculiar resposta seva a l'assimilació de la influència de Novalis». I cita un article del 1901, «Poesía de noviembre», en el qual el poeta situa el comte Arnau en l'espai de la mort de Novalis: «Pero he aquí que delante de esta poesía que convierte al noviembre en primavera, surge más cerca de nosotros el fantasma siniestro y grande del *Comte l'Arnau*, que se levanta de nuestra montaña catalana salmodiando la terrible *Cançó*». Després de descriure la cançó (fixem-nos amb el paral·lelisme que s'estableix entre l'article i el poema), conclou Maragall: «Pocas veces se habrá sentido el infierno tan cerca de la tierra. Pero dentro de este sentimiento horriblemente angustioso late un anhelo redentor: un anhelo de redimir poéticamente el *Comte l'Arnau*, llevándolo del noviembre de nuestra cançó al noviembre primaveral de Novalis».

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;

«Cuenta la leyenda», continuava Maragall a «Poesía de noviembre», «que cada vez que la esposa nombra al marido “Comte l'Arnau”, el fantasma se acerca a ella como anhelando la protección de su antiguo amor; pero cuando la viuda parece conjurar el alma condenada con el “Valga'm Déu, val!”; el fantasma retrocede horriblemente ante el santo nombre». La redempció, per tant, no pot ser dins de la cançó tal com ens ha arribat, tot i que l'esposa hi aboca tota la seva emotivitat. Ella, però, forma part de la cançó i pertany, a més, al món dels morts. Pot endolcir el dolor, però no el pot fer desaparèixer:

Canta, que la cançó nova
la vella faci emmudir.
[...]

–Canta, esposa, fila i canta,
que el patir ens faràs suau!
Quan l’esposa canta i fila,
el casal s’adorm en pau.–

Darrere d’ella, apareix Adalaisa, que s’aferra al comte i li recrimina les promeses: Adalaisa és un residu de la primera part i, com a personatge, no forma part de la cançó, però sí de l’univers arnaldia de Maragall. Podem interpretar-ho en relació amb els canvis soferts pel poeta i, doncs, com a part del conflicte que planteja el poema en aquesta segona part. Perquè Adalaisa apareix reclamant allò que havia estat Arnau a la primera part:

–Mostra’m el cel en la terra.
Recorda’t que m’ho has dit.
Duc l’infant en les entranyes
i encara no l’he parit,
perquè espero que tu em diguis
si sóc viva o si sóc morta...
Jo vui la vida més forta.
Recorda’t d’aquella nit.

Arnau, però, mostra el seu canvi («Mos camins... / s’han tornat tenebrosos») i la seva única companyia són unes Veus de la terra convertides en llopada udolant, que li reclama «un amor triomfant», «que és també el que jo voldria», li diu Adalaisa. Però Arnau ja no l’entén («Ai, pobra de mi, que ara no m’entén / i m’ha perdut l’ànima»).

Fixem-nos, doncs, que aquí el poema va repassant les responsabilitats socials i familiars del comte, i els contrasta amb aquesta «plenitud» amorosa: l’amor triomfant. Per les filles: «L’amor triomfant / és l’amor que deixa vida: / tu a nosaltres has deixat / triomfador per tes filles». Adalaisa, però, ho nega.

L’«Escolium» tanca aquesta segona entrega. El vers decasíl·lab, el to del poema, recorda aquell diàleg de Josep Pijoan, «Églogues modernes», tramès en carta a Maragall el 25 de juliol de 1903, que comença:

Pel caminal els dos amics pujaven
amunt, amunt, fins a esplaiar-se el cel:
l’un era ros de la mirada clara,

l'altre alt i magre, d'aflaquida veu
(l'alt i magre sóc jo, no em coneixeu?)

No són, aquests versos, al darrere dels de Maragall? Ell, el poeta, i Adalaisa conversen:

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

El to és, em sembla, exactament el mateix i li serveix a Maragall per plantejar els problemes no resolts: és a dir, un diàleg. Cal dir que el to del decasíl·lab de Pijoan, sigui directament, sigui filtrat a través de Maragall, serà també omnipresent a *El comte Arnau* de Sagarra. Quedi apuntat com una peça més de la importància d'aquest «Escòlium». Fa uns anys, Sergi Beser el va relacionar amb *Niebla*, de Miguel de Unamuno. Concretament amb el diàleg del personatge Augusto Pérez amb el seu creador.⁷ I és que Adalaisa apareix com un fantasma no cauteritzat, que no encaixa en la nova situació del poema i, per tant, es rebel·la. És un problema: el seu problema, el residu d'un altre «Jo» del poeta, exponent de la seva profunda contradicció. Marfany en diu «la veu de la consciència de l'antic Arnau, el qual, segons ella, en lloc d'haver trobat la seva ànima, l'ha perduda».

Perquè Adalaisa, personatge creat pel poeta, en un salt metapoètic, pirandellià, pregunta per ell:

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

I davant de les paraules del poeta, que recorda al personatge que la seva, la de l'esprít, és la «vida veritable», segons la convenció catòlica i romana, Adalaisa reclama:

No hi ha res com veure el sol!

7. S. BESER, «Més sobre Maragall i Unamuno: l'«Escòlium», font de *Niebla*?», *Serra d'Or*, núm. 10, octubre 1963, p. 25-26.

Doncs tu treu-nos a la via
de les coses corporals,
bon amic, baldament sia
per patir-hi tots els mals
[...]
Jo vui la vida primera,
veure, oir, gustar, tocar:
jo no en sé d'altra manera,
ni cap altra en vui tocar.

El poeta ha de donar-li en part la raó: lloa la seva pròpia vida, que comprèn matèria i esperit («dues vides són»), que «mira», capta la realitat, pels sentits, per projectar-se cap a l'infinit. Ens avança, doncs, allò que exposarà al «Cant Espiritual» i que, tant a l'«Escòlium» com en aquest poema, viu com un conflicte, sigui quina sigui la solució que es tregui de la màniga. Rebutja, en pro de l'ortodòxia, el pur materialisme d'Adalaisa («i mos sentits restessin corporals / jo més m'estimaria abandona'ls, / per a ésser com tu, sols un esprít») i, com si hagués resolt el conflicte, torna a una qüestió que era ben explícita a tota aquesta part i que ho serà particularment a la tercera: la seva responsabilitat familiar i col·lectiva, una responsabilitat que no li permet ara perdre's en divagacions metafísiques:

No ara, que tot canta en mes entranyes
i que tinc muller pròpia i que tinc fills,
i que en el cim de les pairals muntanyes
hi ha un crit de renaixença entre perills.
De l'amor i la lluita és la meva hora
i em calen braços per aimâ i lluitar.
Tot lo que tinc m'ho vull, i pit i fora...
Mes, què sé jo lo que voldré demà?

El diàleg deriva cap a una exaltació de la maternitat, de l'amor familiar i, doncs, de l'infantament de la vida. Al capdavall, el dilema vida/mort continua en un lloc cèntric, fins al punt que el poeta retreu a Adalaisa el somni del fill:

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

Adalaisa, però, retreu al seu torn al poeta que pretengui saber coses de l'altre món i això la porta a qüestionar la capacitat d'aquest d'intervenir i, doncs, la gran qüestió de fons d'aquesta segona part: la redempció per la poesia (un punt en el qual el poeta creu, però no acaba d'explicar-se):

I què en saps tu ni d'aquest món ni d'altres
ni de lo que és un cos o un esprít,
ni lo que un gran desig pot en nosaltres,
restant en l'últim ai! del nostre pit?
Tu em tens per morta i jo em tinc per viva;
mes tal com si enterrada viva fos,
tinc el voler de mos sentits furiós,
perquè hi ha alguna cosa que me'l priva.
Si no me la pots treure del damunt,
de què us val, doncs, poetes, la poesia?

La fi del comte Arnau

Una de les «altres vingudes» serà la darrera part del poema, «La fi del comte Arnau», que, ara sí, enllaça estructuralment amb la segona part i la tanca. La situació és la mateixa, la cavalcada d'Arnau portant en ell totes les seves responsabilitats (esposa, amada, filles, mossos, Veus de la terra, etc.) però amb una diferència: més que un pes, hi ha una clara assumpció d'aquesta responsabilitat. El comte està en deute amb els seus, en primer lloc, amb els més pròxims (esposa, Adalaisa, filles, Veus...); després, amb tota la humanitat: «l'amor degut i no pagat».

Adalaisa, però, no reconeix aquest deute («l'amor que es paga com un deure, / no grat te'n sento, queda-te'l»). És la seva última aparició en el poema: segons Terry, Adalaisa no reconeix aquesta necessitat d'ultrapassar la felicitat individual per a confondre's amb la humanitat. Sigui com sigui, la seva aspiració, el seu individualisme materialista i antisocial, ja no hi té cabuda.

I és que Arnau ja no és ni el contradictori, ni el penedit: és l'individu messiànic que assumeix en ell la crida al més enllà de la col·lectivitat. Un dels fragments més significatius del poema és la seva explicació d'aquesta funció messiànica:

–Corro de nit, corro de dia;
veig a tothom, no em veu ningú:
veig l'esperit que a dintre els nia
i com treballa en cada u.
Els veig, la cara somniosa

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

Que lluny que som de la imatge de l'Arnau que terroritza o de l'Arnau carregat de culpes! El canvi és radical i la muller li ho explicita: l'Arnau és l'ésser que vetlla, com la mare («tu sota un cel, jo sota un sostre: / per una mare tot és u»). Però potser la cosa més interessant d'aquesta darrera part és la transformació de les Veus de la terra, convertides en el Dolor universal:

Totes les veus de la terra
se fan sentí an el comte Arnau,
li van movent eterna guerra
per els camins de la gran pau.
Són com la mar esvalotada
que de molt lluny se fa present
amb la clamor de ses onades
tota la nit en gran turment;
són com el vent de les altures
que d'un sol crit omple l'espai;
són com el plor de les criatures,
que no té fi ni en tindrà mai;
són el dolor, rei de la terra,
que en tot pit d'home es fa sentir...
El comte Arnau se desespera,
perquè vol dir-lo i no el sap dir.

Tornem al principi: les Veus de la terra són les que han creat el comte Arnau: si són el Dolor universal, vol dir que Arnau és fill del Dolor: ell el porta a sobre, aquest dolor, i, per tant, si ell mor, si desapareix, s'endurà amb ell aquest mal col·lectiu. Enfront del Dolor, doncs, l'Amor, capaç de redimir, de salvar. Aquest Arnau, ben mirat, ja no és el de la cançó. I ens fa pensar, una altra vegada, en el poeta, en el propi Maragall, que ha viscut els fets convulsos de la Setmana Tràgica. Maragall és conscient del dolor dels uns i dels odís dels uns i dels altres i ara més que mai sent la responsabilitat, des del seu espai de poeta, de trobar la salvació per a un personatge que és l'essència mateixa de la col·lectivitat. I, com en el *Tannhäuser* wagnerià, només l'amor pur, jove i desinteressat, pot fer el miracle. Així, a la veu de l'esposa

altra es conlliga
que mai s'hi havia conlligat...
que va cantant la cançó antiga
amb una nova pietat.
És una veu encara viva.
No ve del cel, no ve dels llimbs:
ve de la terra, tan festiva,
amb verd als camps i amb sol als cims.

Glossem-ho amb termes ben simples: la sortida, la redempció, ha de venir d'una nova pietat que canviï les velles relacions socials, fetes d'odís i venjances, per unes de noves, regides per l'amor i la pietat, aquella mateixa pietat que ha fet néixer el temple de la Sagrada Família, «místic exemple», que va creixent «esperant uns fidels que han de venir». La història de la cançó, de la vella cançó ja morta i que ningú no recorda, és exemple de renovació:

Lo que la mort tanca i captiva,
sols per la vida és deslliurat:
basta una noia amb la veu viva
per redimir la humanitat.

Noia i vida, és a dir, font de vida i de futur, com a vies de redempció. Potser, en el fons, serenament, ja en la maduresa, potser hem tornat a allò més genuí que representava el Modernisme en els seus primers anys.