

Aspectos de la cuestión Wagner/Nietzsche en la Cataluña Modernista *

GIOVANNI ALLEGRA
Univ. de Perugia

Oscura es la noche: oscuros los caminos de Zarathustra. Ven, tú, frío y rígido camarada, llevaréte allí donde enterrarte con mis manos.

F. Nietzsche, *Así habló Zarathustra* **

En pocos campos literarios como el modernista sigue conservando cierta fuerza de persuasión el concepto de *Zeitgeist* y en pocas épocas como en la modernista puede legítimamente hablarse de un clima cultural, de «ideas que están en el aire». Nuestra intención es hoy la de aislar unas vetas del «espíritu del tiempo» modernista haciendo destacar las consecuencias que la lectura de unos pocos textos-clave produjo, o pudo haber producido, en aquella parcela del debate estético que se manifestó en Cataluña. Ha escrito Gustav Siebenmann que el modernismo catalán, movimiento que califica de transición entre la *reïnaxença* y el *noucentisme*, fue «la expresión de un entusiasmo idealizante que quería manifestar [...] una protesta contra el creciente materialismo de una burguesía embriagada con la victoria de la revolución industrial [...] Oscilante entre el culto de la voluntad predicada por Nietzsche y la lujuria decadentista, el *modernisme* fue más una crisis prolongada que un movimiento de renovación cultural»¹.

Si aceptamos, en parte, la justeza de esta valoración nos parece útil buscar fechas de nacimiento e hitos de tan prolongada crisis. Base reiteradamente citada para registrar la existencia de una atmósfera modernista *avant la lettre* en Cataluña sigue siendo la famosa página de Rubén Darío en su viaje finisecular por Europa, cuando nos habla de Barcelona como de una «ventana abierta a la luz universal»².

* Texto de la conferencia pronunciada por el autor el 25 de enero de 1984. Universidad de Alicante.

** Véase la n. 30.

¹ G. Siebenmann, *Modernismo y vanguardia en el mundo ibérico*, «Anuario de Letras» (México), XX (1982), pp. 251-286 (pp. 257-258).

² R. Darío, *Obras completas*, Madrid, 1950, III, p. 39.

Esta atmósfera venía fraguándose, con sus vaivenes y sus precarias fortunas, desde por lo menos un par de décadas, y no es un azar que el primer nombre de alcance realmente universal que hace su aparición en ella sea el de Richard Wagner. Su presencia anticipadora es otra prueba de la naturaleza «europea» del movimiento, pues el ensayo que le dedica Juan Marsillach en 1878 es el primero en España y uno de los primeros en el Continente. Trabajo admirable si consideramos la época en que se escribió y la jovencísima edad de su autor, este libro tiene para nosotros el valor de indicarnos unas constantes que hallaremos en toda el área del modernismo. Escrito en castellano en una época en que ya se hacía frecuente uso de la lengua catalana, tiene el libro la evidente ambición de introducir ideas —posteriormente llamadas «neorrománticas»— sobre las estructuras metahistóricas del *Musikdrama*. Es decir, su índole de «epopeya popular», el trasunto legendario de las baladas, la preferencia para cuanto pertenece a las «poéticas creaciones de la mitología septentrional», lo cual explica cómo, según el musicólogo barcelonés, el *Rienzi* es «obra que ni literaria ni musicalmente pasó de ser un mero ensayo», eco, sin duda, de no pocos juicios del grupo de Bayreuth³.

Estamos delante, claro está, de una predilección por la visión arcaica y esférica del tiempo que tiene su teórico en el mismo Wagner, su más precisa formulación en la doctrina nietzscheana del «eterno retorno», su reflejo hispánico en los textos más ambiciosos del modernismo. Emerge, desde las páginas dedicadas por Marsillach a los *Nibelungos*, una suerte de campo semántico que se contrapone tanto a los cánones del arte burgués como a los de la ópera italiana o francesa que domina en aquellos años. Nada de la *mediocritas* realista o didáctica, sentimental o bullanguera del teatro de diversión parece corresponder a la visión juvenilmente admirada, algo ingenua si se quiere, que trasluce de palabras como éstas: «dioses, gigantes, parcas y ondinas; [...] los mismos elementos en perpetua lucha» forman una «epopeya grandiosa, imponente y colosal como el genio que le dio vida»⁴.

También debe señalarse que un capítulo de este libro («El festival de Bayreuth») se abre con un epígrafe nietzscheano, sospechando, quizá su autor, sin quererlo, una interdependencia ideológica que —tras años de negación— ha vuelto a imponerse a la atención de los críticos⁵. De hecho la noción de «gran estilo» es el Leitmotiv de este

³ J. Marsillach Lleonart, *Ricardo Wagner. Ensayo biográfico-crítico, con un prólogo epistolar del Dr. J. de Letamendi, en donde se legitima por la Filosofía del Arte teatral la aparición del gran reformador*, Barcelona [1878], p. 60.

⁴ *Ibid.*, p. 64.

⁵ En campo musicológico véase especialmente P. Isotta, *Le ali di Wieland*, en R. Wagner, *L'opera d'arte dell'avvenire*, Milano, 1983.

wagnerismo en ciernes que polemiza contra la moda operística no tanto por su derivación novelesca como por el vulgar sentimentalismo que vehicula. El *Wagner* de Marsillach constituye un conjunto mítico, un sistema ideológico-musical que nos hace comprender la razón por la cual Arrigo Boito apadrinó la versión italiana de su ensayo en la tierra que más fuerte resistencia ofrecía al drama wagneriano⁶.

Aquí no queremos entrar en los detalles técnicos de esta contribución española a la formación del «caso Wagner» sino solamente señalar un dato que se hará constante en el espíritu del movimiento que nos ocupa: la importancia «primeriza», en este modo de enfocar la cuestión dramático-musical, es de índole mítica y estética, la misma que encontraremos en la veta literaria representada por un Jeroni Zanné, por ejemplo, o en un soneto poco conocido de Miquel dels Sants Oliver.

Oh poeta, oh cantor del veïl Imperi!
Amb ton vaixell fantasma t'estengueres
a platges de recóndita hermosura.

Son encantats palaus d'obrí el misteri,
i per record de pelegrí en endugueres
la intacta flor de la llegenda pura.

Este clima wagneriano tiene cierto lejano parecido con el que se desprende de dos novelas muy importantes de D'Annunzio, ambas traducidas al español por un catalán y publicadas en Barcelona, *Il trionfo della morte* e *Il fuoco*. Esta última concluye, como es sabido, con las exequias venecianas del maestro alemán, cuando el protagonista Stelio Effrena acaba rindiendo homenaje a la grandeza del «rivelatore che aveva trasformato in infinito canto per la religione degli uomini le essenze dell'Universo»⁷. Donde la expresión «revelador», muy de la época, no limita su extensión ni a Wagner ni a la esfera musical, debido a su paralelismo con la teoría sobre el poeta-vate («voyant») tan vinculada a todo el simbolismo europeo. Tampoco está de sobra recordar la importancia de D'Annunzio en el modernismo hispánico en

⁶ Gioacchino Marsillach Leonardt [sic] *Riccardo Wagner. Saggio biografico critico*, versione dallo spagnolo di D. Rubbi. El tomo contiene también un ensayo de F. Filippi, *Secondo viaggio nelle regioni dell'avvenire*, además una interesante carta de Marsillach a Boito, otra de Wagner a Boito, y la carta-prólogo de Letamendi a Marsillach, Milano, 1880.

⁷ G. D'Annunzio, *Il fuoco* (1900). E. Paratore, *D'Annunzio e Wagner*, «Quaderni del Vittoriale», 34-35 (1982), trata magníficamente este tema.

Las dos citadas novelas dannunzianas se tradujeron al español en Barcelona por el catalán Tomás Orts-Ramos, *El triunfo de la Muerte* y *El Fuego*; las publicó Mucci (s.a., pero a primerísimos de siglo). El pasaje entrecorillado en el texto es traducido así por Orts-Ramos: «...Aquel que había transformado en infinito canto para la religión de los hombres, las fuerzas del Universo», *El Fuego*, cit., vol. II, oo. 213-214. Dannunzianos y wagnerianos eran a menudo los mismos, así Salvador Vilaregut que tradujo *La fiaccola sotto il moggio* con el título *La llantia del odi*, Barcelona, 1908.

general y en el de Cataluña, donde, introducido por la revista «oficial» del wagnerismo, «Juventut», supuso, según un estudioso de esta época, «un model de superació del decadentisme a través d'una ideologia nacionalista i messiànica...; a través de la insistència en l'exaltació nietzscheana de la voluntat i del messianisme, hom atribuïa a l'escriptor el paper de guia i profeta de la comunitat»⁸. Opinión que puede compartirse no sin antes aclarar que el vago término «mesianismo», cuando a D'Annunzio se refiere, es lo más remoto posible de ciertos proyectos de palingénesis igualitaria acariciados en las contemporáneas revistas ácratas; lo mismo debe decirse de toda lectura simplemente «voluntarista» del Nietzsche que influye sobre este D'Annunzio.

Y decimos esto porque, como acontece en el «superhombre» interpretado por Pere Coromines, no faltaron desde un principio intentos de amansar la dinamita ideológica de la *Tetralogía* y de la *Obra de arte del porvenir*. Por ejemplo, al doctor Letamendi, en un «prólogo epistolar» que acompañaba el ensayo de Marsillach, se le ocurría aconsejar a sus coterráneos, y para sanar los males de la sociedad, que organizaran grupos de «propagación de la reforma wagneriana, estableciendo entre todos ellos estrecha solidaridad, como también entre ellas y la wagneriana universal». Panacea que, según este buen sabio, haría posible un próximo «renacer según la última norma del progreso»⁹.

La verdad es, por el contrario, muy otra: aparte la importancia temática del legendario, la función metapoética de la polifonía, la renovación de los estatutos y de las estructuras del drama, el magisterio de Wagner integra precisamente la honda y extensa sensibilidad neoarcaicista de la Europa del fin de siglo. Si en Cataluña los brotes más acusados de este sentimiento afloran en personajes como Rusiñol y Alexandre de Riquer, influidos más bien por la ladera anglo-francesa del estetismo, no debe olvidarse que, con anterioridad al Ruskin moralista, es precisamente Wagner quien formula una de las denuncias más radicales del industrialismo y del cientifismo. Reza así un famoso párrafo de la *Obra de arte del porvenir*: «El alma de la industria mata al hombre para utilizarlo como una máquina...; el alma de nuestra ciencia deísta sacrifica al hombre para que sea devorado por un dios inmaterial fuente de toda “necesidad” y de lujo; y es ésta, desgraciadamente, la condición del arte actual»¹⁰. Fragmento embrionario, si los hay, de toda su crítica a la modernidad, a la alienación por el trabajo y a sus fetiches mercantiles (el «lujo»), al concepto judaico-cristiano de dios inmaterial,

⁸ J. LL. Marfany, *Aspectes del Modernisme*, Barcelona, 1979, p. 28.

⁹ Cf. J. Pena, *El doctor Letamendi*, en Varios Autores, *XXV Conferencies*. (por cuenta de la Associació Wagneriana), Barcelona, 1908, p. 220 s.

¹⁰ R. Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, 1849, I. Hubo traducción parcial al catalán de J. Pena, *Música del Pervindre. L'Art i la Revolució*, Barcelona, 1909.

y, por supuesto y como de resultas, al teatro contemporáneo donde triunfa la «frivolidad y el pasatiempo».

Este último punto, el de más inmediata comprensión, se convirtió en el puntal polémico y hasta en el tópico de los wagneristas catalanes, de Marsillach a Jeroni Zanné, de Joaquim Pena a Xavier Viura.

No tan conocido como merece fue —ya en pleno modernismo— el esbozo de interpretación que un musicólogo ilustre, Felip Pedrell, dio de la obra wagneriana en el ensayo titulado *De música nacionalista*. En la nueva música Pedrell ve la integración de dos polos, religioso el uno, popular el otro «que mutuamente se atraen y compenentran regresando a las bellezas arquetípicas del corazón humano, de la belleza divina e increada, y la belleza humana, adivinada y refleja que forman la misteriosa y dulce compenetración del arte»¹¹.

El autor de este ensayo critica el Renacimiento como época en que la música empieza a empobrecerse o deshacerse de aquellos valores trágicos y eternos que la polifonía de Palestrina supo individualizar y expresar. Es ese uno de los pilares de la doctrina wagneriana que irá fructificando en la corriente continuadora del *Musikdrama* y en la literatura surgida a su alrededor. Su esencia estriba en el valor «europeo» de la restauración polifónica de Palestrina. De este modo es lícito asociar a Pedrell con toda una corriente de músicos y musicólogos que llega a su cumbre en una obra de Hans Pfitzner, *Palestrina*, precisamente, y comentada por Thomas Mann como ejemplo sublime de arte trágico. A los ojos del novelista y crítico alemán el músico italiano reinterpretado por Pfitzner es un símbolo «conscientemente radical de la esfera wagneriano-schopenhaueriana, romántica, cuyos rasgos marcadamente dürerianos y fáusticos, cuya aura metafísica, cuyo éthos de “cruz, muerte y sacrificio”» protagonizan ese verdadero testamento de una época y de una cultura que son las *Betrachtungen eines Unpolitischen*¹².

Al unísono con la mejor crítica europea Pedrell individualiza así el *pathos* palestriniano y lo relaciona primero con la música de Victoria y después con la de Wagner, no sin haber condenado el Renacimiento, negador de la enseñanza polifónica, lo mismo que sus herederos, los contemporáneos compositores de ópera, harán con Bach, el «músico más creyente de los tiempos modernos»¹³. Lo que también resulta evidente en Pedrell es su rigurosa filiación neorromántica —reflejada, como se sabe, en la trilogía *Els Pirineus*— y que le une al movimiento estético europeo. Más allá del simple «nacionalismo» de época que el título pedrelliano dejaría suponer, su concepto de polifonía lleva

¹¹ F. Pedrell, *De música nacionalista*, en *XXV Conferencias*, cit., p. 5.

¹² Se cita por la ed. it. de M. Marianelli, *Considerazioni di un impolitico*, Bari, 1967, p. 356 *passim*.

¹³ Pedrell, art. cit., p. 6.

consigo la noción de arte como patrimonio mítico, de memoria colectiva y ritual que la música postrenacentista y moderna había marginado, pero que, a modo de río subterráneo, seguía circulando desde la tradición medieval hasta la escuela flamenca y de ahí hasta la italiana del XVI que alcanza su perfección en Palestrina.

Por esto son aleccionadoras las citas indirectas del discurso pedrelliano en fragmentos que si por una parte denuncian la decadencia musical del siglo en que había nacido con la inundación de «óperas y arietas... que hundió en imperdonable olvido cuanto el espíritu humano había conquistado», por otra anuncian el resurgir de un clima que hace posible «oir y admirar los concentos hieráticos y tradicionales». Leemos *concentos* y no «conciertos», como en el *Somnium Scipionis* de Cicerón que utiliza preciosos fragmentos de la *República* y del *Timeo* de Platón. La palabra *concento*, en el cuadro que en esta rápida disertación hemos perfilado, nos conduce directamente al mito de la armonía de las esferas, verdadero *topos* del espíritu occidental, según pudo mostrar el memorable estudio de Leo Spitzer¹⁴.

Como se ve, nada hay aquí de modernismo como blandenguería o falsedad, nada de posturillas esteticistas o «atrocidades» que preocupaban tanto a Clarín como a su amigo Josep Yxart, y producirían los conocidos desdenes de Unamuno. Mucho, en cambio, se deja ver del espíritu que va sacudiendo otras áreas de la cultura europea y fraguando las tempestades estéticas hoy vueltas a aflorar en los debates acerca de la modernidad. Las miras de Pedrell se salían muy ambiciosamente de los límites del modernismo como fenómeno de cultura vernácula. No nos extraña pues que un Jaume Brossa, que no tenía precisamente autoridad para ello, le reprochara haberse equivocado en la valoración de la obra wagneriana y esto, nada menos, que por escasez de conocimientos teóricos. Ni que al mismo Brossa pudiera concebir agresiones verbales como las que indican estas palabras: «Vostè festegi amb les seves *Zoraides i Lindarajas...*; méntrestant, des de la nostra música indo-germánica, ens compadirem de vostè al veure que cultiva música semítica, fent-se *il rinnegato* i encasant-se amb l'art d'una raça inferior»¹⁵. Lo de *rinnegato* se debía el imperdonable «españolismo» de Pedrell, verdadera explicación de la feroz campaña que en aquellos años se montó contra el maestro tortosino. Desde la cátedra de su supuesto indo-germanismo el periodista antes mencionado llegó a escribir estas otras amenidades: «Em sembla que quant Pedrell vulgui entrar a la [sic] Walhalla, en Wagner ordenará que li tanquin la porta...; aleshores sols li quedarà un recurs: anar al purgatori

¹⁴ L. Spitzer, *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, (1963).

¹⁵ Cf. F. Bonastre Bertrán, *Felipe Pedrell. Acotaciones a una idea*, [Barcelona] 1977, cit. en la p. 107.

del Dant Alighieri, acompanyat d'en Palestrina i en Victoria»¹⁶. Sin darse cuenta de ello, Brossa, citando estos tres apellidos para vergüenza de Pedrell, indicaba la hondura y la latitud de referentes culturales del wagnerismo de éste¹⁷.

Al lado de otras pruebas exegéticas —raramente a la altura del asunto tratado— mencionaremos aquí de pasada la que propiamente puede llamarse fortuna de Wagner en Cataluña. Fortuna que, como es sabido, tuvo su foco en la revista «Juventut» y su mayorregonero en Joaquim Pena y su centro de actividades en la Associació Wagneriana. El mismo Pena tradujo, solo o en colaboración con Xavier Viura, varios dramas wagnerianos que contribuyeron a determinar un difuso ya que no siempre hondo ni bien entendido clima germanizante, un interés marcadamente teosofizante en la lectura de la simbología wagneriana.

Otro importantísimo venero del pensamiento estético europeo es introducido en Cataluña, y en España, gracias a la intuición de Joan Maragall. No hablaremos de sus contribuciones wagnerianas —la versión del *Tristan und Isolde*—, poco diremos aquí de la huella novalisiana en su obra, sólo indicaremos en él la convivencia de la línea Wagner (que desde luego no llega a convertirse en wagneromanía) con la decisiva lectura «poética» de la palabra de Friedrich Nietzsche.

Si se repara en la frecuencia con que Maragall se refiere a sus lecturas germánicas y en el carácter siempre tajante, diríase comprometido, de estas referencias, se podrá observar a lo largo de su obra, una suerte de *Leitmotiv*, de retorno temático a unos nombres cuya enseñanza se deja oír en la doctrina de los *Elogis* con ágil pero firme concepción estética. Son nombres cuya periódica llamada forma una especie de contrapunto rebelde en el *corpus* de la gran copia de páginas edificantes o «serenas» que nos dejó el patriarca barcelonés; le mediatizan, en otras palabras, un cosmos imaginativo bastante singular

¹⁶ F. Pedrell, *Orientaciones*, París, 1911, pp. 38 y sigs. El artículo de Brossa había salido en «L'Avenç» el 31 de marzo de 1893, después de una conferencia pedrelliana sobre Palestrina y Victoria.

¹⁷ El wagnerismo de Pedrell procedía de su maestro J. A. Nin i Serra, pero, lejos de pararse en lo musical, se fue enriqueciendo de intereses, muy peculiares en su obra erudita, hacia lo memorial-colectivo, impropriamente llamado folklórico. Ya en 1868 había escrito que Alemania era en esto su guía, ya que había «impulsado este movimiento, elemento de la vida de su pueblo, misteriosa y profunda fuerza, oculta tanto tiempo en el corazón de su nacionalidad» (cf. Bonastre, p. 102 y sigs.). Teóricamente su wagnerismo se manifiesta en el escrito *Por nuestra música* (1891), donde el llamado «germanismo» es asumido como patrimonio virtual de todo pueblo europeo sin necesidad de veleidades «nórdicas». Es significativo el hecho que Maragall —sin escatimar reparos al nacionalismo «pirenaico» de Pedrell— se sintiera orgulloso de que el maestro musicara su *Comte l'Arnau*, y le invitara a hablar del nuevo movimiento cultural catalán en el Ateneo de Madrid junto con Rusiñol, Rubió y el mismo Menéndez y Pelayo («que tanto sabe de nuestra historia literaria»). Cf. J. Maragall, *Obras completas*, Barcelona 1961, II, p. 925 passim; v. también A. Terry, *L'Epistolari de Joan Maragall i Felip Pedrell*, «Estudis Romanics», VII (1959-1960), pp. II-62.

en la España de su tiempo. Algo de ello se trasluce al final de su vida cuando confiesa a un amigo que lo que ahora —en 1911— le apasiona pertenece al orden metafísico, «místico», al «hombre interior», según un oscilar de significantes, que, por discutible que a veces aparezca, caracterizaba y en parte sigue caracterizando, la lectura del Nietzsche poeta¹⁸. En esta coincidencia de términos desembocan en realidad sus entusiasmos germánicos.

Sigamos una línea ideal que en sí tiene ya cierta lógica: la versión catalana de unos fragmentos del *Zarathustra* (1898); la del fundamental *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis (1904); finalmente la de los *Himnes Homéricos* (1910-1911). Puede afirmarse que el inductor de estos intereses es el pensador de Lützen, cuyo primer y accidentado encuentro le abre a Maragall el mundo del arte trágico y del universo mítico de Grecia, ofreciéndole un «peligroso brebaje», como, no sin resabios moralizantes, afirma Eduardo Valentí¹⁹.

Antes de acercarnos a la cuestión del Nietzsche conocido y asumido por Maragall bueno será aclarar unos puntos preliminares. El encuentro de este filósofo, con Novalis, con Wagner y, en otra vertiente, con Ruskin, supone obviamente una ruptura con la que el crítico antes aludido llama el «primer modernismo catalán» y que de hecho viene a coincidir, hechas algunas salvedades debidas además a escaso conocimiento de autores y textos, con una corriente o variante del regeneracionismo y que el propio Valentí califica como de «abolengo radical y positivista»²⁰. Ahora, sólo cuando dicho «abolengo» declina tras los horizontes estéticos de la época o se ve inexorablemente cuestionado, el modernismo se configura como tal; cuando el soplo de la cultura europea, de simple aspiración innovadora se convierte en algo auténtico, no viciado por ideas preconcebidas o por tópicos que en la mejor literatura del Continente se hallaban en franca quiebra, tenemos el inicio de la crisis aludida por Siebenmann. De ahí el desencanto de algunos intelectuales que seguían guardando el legado reformista de Almirall. Es conocida, por ejemplo, la frialdad con que la generación de Yxart —que es la de Clarín en el resto de España— acoge la oleada neorromántica y espiritualista de la cual teme —no infundadamente— los próximos ataques a la ideología radicalburguesa

¹⁸ Véase la carta de Maragall a Puig i Ferrater en J. F. Puig i Ferrater, *Algunes idees sobre Maragall*, «La Publicitat», 16/X/1927. Acerca de la lectura «poética» de Nietzsche en el más amplio contexto europeo, y que justifica los adjetivos maragallianos entrecomillados en nuestro texto, escribe Michaud que al solitario de Sils Maria se le veía «a la fois tourné vers le monde et animé d'une intense vie intérieure; attaché à son corps et à son âme; mystique exalté et critique impitoyable de soi-même». (G. Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, París 1961, p. 519).

¹⁹ E. Valentí, *Juan Maragall, modernista y nietzscheano*, «Revista de Occidente», XX (1968), p. 202. Este artículo está incorporado en el libro citado más abajo.

²⁰ E. Valentí, *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos*, Barcelona 1973, pp. 190-191.

en que se integra por directa o indirecta filiación krausista, y de la cual, justamente, se ha propuesto la separación de Maragall²¹.

El punto es que antes de su llegada a Cataluña y España el movimiento de raigambre simbolista se había manifestado en la Europa burguesa, haciendo estragos precisamente de aquellos valores ideológicos y filosóficos en que se fundaba la cultura invocada por los hombres de «L'Avenç», tanto de la primera como de la segunda época. Esta es, en esencia, la tesis de un libro que hizo mucho ruido en aquellos años, *Entartung* de Max Nordau, y que, traducido al español, se publicó por iniciativa y apadrinamiento del institucionista Nicolás Salmerón y García.

Como siempre, el ojo avizor de Maragall, aún sin entrar en polémicas con personas que en el fondo quería, se dio cuenta de la decepción que el nuevo cariz «estético» iba a causarles a sus amigos de la revista antes citada, y lo dijo indirectamente hablando de Ruskin y de los prerrafaelitas: «Todo esto es lo que se ha llamado *Modernismo* [o sea, no el del "Avenç"] y va desenvolviéndose entre burlas y veras, entre corduras y locuras, entre exageraciones y aciertos indelebles» con señales de un nuevo «idealismo y hasta de un neo-misticismo... cuya existencia es evidente no sólo en Alemania, sino también en Inglaterra, en Bélgica y hasta en nosotros mismos»²².

No menos evidente, por otra parte, es la ruptura de un Rusiñol y de cuantos compartían sus entusiasmos neogóticos y «primitivos» con el viejo grupo de intelectuales congregados bajo el tierno y enternecedor lema claveriano «Virtut, Amor, Progrés». Piénsese si no en sus discursos de Sitges. Y el hecho es, repitámoslo, que sólo puede hablarse de modernismo cuando dicha ruptura se consuma, cuando la secesión parisiense de los discípulos de Zola empieza a tener reflejos en Cataluña y en España. Se verá entonces que cuantos no aceptan las nuevas ideas literarias pasarán a lo que queda del naturalismo, siendo los más consecuentes entre ellos los que pararán en las revistas ácratas.

Si, como hace notar Valentí, Maragall colabora con poesías intrascendentes en el *Avenç* y escribe, en cambio, sus artículos más comprometidos en el «Diario de Barcelona» (el «Brusi»), ello no se debe a simple oportunismo o a *modus vivendi*, sino a dos consideraciones que parecen obvias:

1) No comparte la orientación ideológica de dicha revista, ni, por otra parte, se nos alcanza por dónde poetas y pensadores como Novalis, Baudelaire, Carlyle, Maeterlinck, Wagner y Nietzsche —los «dogene-

²¹ E. Trias, *El pensament de Joan Maragall*, Barcelona, 1982, p. 91: «... el mateix racionalisme krausista el predisposa a optar contra la raó i a incórrer en l'irracionalisme. Cosa curiosa: Unamuno era, als ulls de Maragall *massa* racionalista. I en això el poeta català no errava. Maragall era molt més afí a l'animisme romàntic, a Novalis o a Schelling, que al racionalisme harmònicista».

²² Maragall, *O. C.*, II, p. 120 y p. 151.

rados» del pobre Nordau, el conjunto heterogéneo pero no del todo incoherente de los intereses modernistas— podían leerse en clave de simple radicalismo o «avance» social que era lo que le interesaba a dicho periódico.

2) El «Diario» le brinda una tribuna mucho más efectiva y amplia, habida cuenta también de la lengua en que se escribe, por donde contribuir a transformar el católico y asustadizo conformismo de sus lectores en el nuevo y agresivo espiritualismo que agita el Continente y que las revistas europeas le ponen al alcance. El que el intento se malograra o no se lograra del todo es otro asunto.

Si, como afirmaba Baudelaire, hay que buscar la identidad de un hombre de letras en las palabras que más a menudo asoman en su escritura, no cabe duda de que el Nietzsche asumido por Maragall es el de la rebelión contra la «pequeña moral», el maestro de la vuelta al gusto de la «vida». Estos conceptos pueden reconocerse —*a contrario*— debajo de una palabra que en Nietzsche y en los suyos adquiere matices diferentes pero siempre cargados de sentido: «decadencia». Es lógica, pues, la frecuencia en Maragall del motivo de la civilización que muere carcomida por exceso de racionalismo, de intelectualismo discutidor, de ideas abstractas sobre la realidad del hombre.

Son conceptos que, pese a lo difuso y precavidamente «poético» de las exposiciones, nos ponen en la pista de las crestomatías nietzscheanas que circulaban entonces en Francia y que solían incluir, extrapoladas, las páginas más escandalosamente superhomísticas. El «escándalo» parece en efecto el imán que atrae hacia este pensador a lectores e intelectuales que en puro rigor ideológico hubieran tenido que disentir, y Maragall fue de los pocos en darse cuenta de este contrasentido. Con razón, escribe Valentí a este propósito que «el anarquismo es aquí un punto de coincidencia teórica entre ideologías que en la práctica son antitéticas».

Al mismo crítico debemos una reconstrucción del encuentro maragalliano con Nietzsche²³. He aquí unos puntos de la cuestión. Maragall publica en julio de 1893, con el pseudónimo de «Panphilos», el primer escrito aparecido en el mundo hispánico sobre el pensamiento nietzscheano; es en realidad una reseña, donde abundan consideraciones personales, acerca de la llamada teoría del «hombre de presa», como el autor del ensayo reseñado —no aparece su nombre pero parece ser el de Ludwig Stein— rebaja a niveles naturalistas la ya malentendida y unilateral interpretación del superhombre. Ahora bien, el escritor barcelonés se limita a recoger los datos escuetos que el ensayo le proporciona y a ofrecerlos a su público con aditamentos muy acordes con la visión maragalliana de la «decadencia» europea, cuyo índice más

²³ Valentí, *op. cit.*, pp. 327-336, la frase antes citada, pp. 333-334.

acusado se hallaría en «el orden social existente en lo que éste tiene de falso, de vacío, de formal, de cuerpo sin alma», resultado, a no dudarlo, de «tanta democracia y tantas instituciones democráticas»²⁴. La escasa hondura exegética del texto anónimo reseñado —y en este caso del reseñante— se revela en el hecho de presentarnos a Nietzsche como otro eslabón, el último, de una cadena de rebeldes formada por personajes de tan distinta índole como Spencer, Renan, Ibsen, Tolstoj y Schopenhauer. Sin embargo lo arbitrario o genérico del parentesco así trazado —lo notó Sobejano en su insuperada pesquisa— por Maragall, no quita por lo menos el que haya individualizado en el pensador de Lützen al hereje de los herejes, tanto con respecto a la *kleine Moral* de los filisteos de la burguesía como a los que a ésta hostigaban desde posturas radicalreformistas.

Se comprende que Alexandre Cortada le reproche precisamente eso: el querer atacar a la burguesía en lo que tiene —según el propio Cortada— de bueno y positivo, es decir de democracia, parlamentarismo, adelantos políticos y materiales. Dicho con otras palabras, a Maragall se le achaca el no ponerse del lado de los «buenos», o sea de cuantos, lejos de combatir las premisas del espíritu burgués y algunas de sus realidades actuales, se limitan a criticar sus contradicciones, inconsecuencias o timideces, lo que los filósofos de la escuela de Frankfurt estudiarían hondamente cuarenta años más tarde como aspecto de la «dialéctica de la Ilustración»²⁵.

En cambio, y quizás tras la lectura del ensayo de Georg Brandes —el primero a la altura de la circunstancia—, Maragall parece acercarse a un llamado «radicalismo aristocrático» muy acorde, por otra parte, con la postura del nietzscheanismo alemán de la primera década de nuestro siglo. Algunas intervenciones periodísticas y ciertas actitudes de «director de conciencias» así lo prueban. Pero debe añadirse que el mismo escritor, curándose en salud contra posibles resquemores, esfuma este aspecto de la cuestión y en cambio pone el acento sobre el otro, efectivamente el más importante: su Nietzsche es «un poeta, un iluminado cuyas afirmaciones no son hijas de un sistema filosófico en el estricto sentido de la palabra, sino que más bien parecen profecías, ditirambos inspirados por poética intuición y expresados con arte maravilloso que embellece y cautiva»²⁶.

²⁴ Maragall, *O. C.*, cits., II, pp. 137-138.

²⁵ T. Wiesengrund Adorno-M. Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, 1947, v. el cap. 1º especialmente, donde se denuncia la lógica del vínculo entre los postulados de la Ilustración, la derivada praxis positivista y la funcionalidad de ambos a la sociedad capitalista.

²⁶ Maragall, loc. cit., p. 137, tras haber aclarado: «Tampoco entendemos, con la divulgación de aquello que de Nietzsche nos ha llegado, hacer lo que suele llamarse *atmósfera reaccionaria*, pues cualquiera puede comprender que de llegar el mundo al ideal *nietzschiano* no serían las menos oprimidas las clases interesadas en que la susodicha atmósfera domine». Con lo cual parece obvio

Así es, en efecto, «cautiva»; y creo que la historia de este «cautiverio», algo embarazoso para críticos timoratos, sólo recientemente ha recibido la debida atención a pesar de que el magisterio de Zarathustra, o, mejor dicho, la fascinación de su poesía, prosigue con distintas modulaciones a lo largo de la vida de Maragall. Trátase, claro está, del Zarathustra que prefiere la tónica asistemática de los escritos juveniles y el que más se presta al debate ideológico de aquellos años, el que, en último análisis, permanecerá fiel a sí mismo aún después de deshecha la tutela de Schopenhauer y de Wagner; el mismo Nietzsche «maduro» que con su problemática emancipación de la metafísica, se explica siempre en el marco del juvenil sueño dionisiaco. Justamente ha podido escribir Francisco Rodríguez Adrados: «este nuevo Nietzsche no difiere radicalmente del antiguo...; ya el Dioniso del *Origen de la Tragedia* era un anticipo de esta pasión devoradora y el símbolo de las fuerzas a cuyo triunfo quería ayudar Nietzsche; mientras que el pensamiento del eterno retorno, que sabemos bien que fue la idea germinal del *Zarathustra* el año 1881, procede sin duda alguna de Heráclito, siempre admirado por Nietzsche y una de sus máscaras»²⁷.

El repentino entusiasmo hace de estrella polar al escritor barcelonés y se manifiesta —como siempre en él— en una traducción. Es más, en dos traducciones fragmentarias: la primera, inédita, en castellano, vierte los diez capitulillos del preámbulo; la segunda, publicada en catalán, constituye el primer homenaje hispánico a Nietzsche. De esas pocas páginas podemos deducir su grado de intuición «nuclear» del mas célebre texto del Alemán. Colocados de modo distinto respecto al original forman una suerte de selección estructural de los aforismos del asceta y bailarín, dándonos como una guía a la lectura de lo que el poeta Maragall más entrañablemente parece ambicionar²⁸. Siguiendo el

que el autor ha querido contestar, por indirecta, a los dos bandos —radicales y burgueses— vueltos a posibles instrumentaciones de la predicación zarathustrea.

²⁷ F. Rodríguez Adrados, *Nietzsche y el concepto de la filología clásica*, «Habis», I (1970), pp. 87-105 (p. 96). Véase ahora S. Givone, *Nietzsche interprete della tragedia greca*, en *Ermeneutica romantismo*, Milano, 1983.

²⁸ Triás, *op. cit.*, p. 147, observa atinadamente que tras la noticia inmeditada, de segunda mano, generalmente infirmada por el siempre mal comprendido tema del «superhombre», «...l'encontre amb el veritable Nietzsche, amb *Zarathustra* [...] degué ser, sens dubte, un catalitzador, una trobada amb una anima germana. Car el Nietzsche del *Zarathustra* sí que posseeix una doctrina de la vida i de la connexió entre vida, creativitat y amor que s'acoba als pressupòsits maragallians». Lo cual —sin embargo— no implica un rechazo del Nietzsche parcelado con distintas finalidades por Stein o por Brandes y admirado por Maragall en los términos indicados arriba, sino el acercamiento a la *summa* metapolítica y «poética» que tales aspectos engloba. De otro modo caeríamos en la cómoda e ingenua contraposición de un Nietzsche «bueno», mentor benemérito del hombre «liberado, a un Nietzsche «malo» —y supuestamente «falso»— que hay que sepultar en los infiernos del pensamiento reaccionario. Giorgio Colli salió al paso de parecidas operaciones con estas palabras: «... Si può esaminare il contenuto razionale di *Così parlò Zarathustra*. Spogliandolo di ogni immagine e di ogni magia, ritroveremo precisamente le stesse tesi, gli stessi giudizi che leggiamo in altre opere di Nietzsche: valutazioni sul presente a sul passato, sulla religione e sulla morale, persino un'identica dottrina sugli affetti e sulle passioni. [...] Quanto agli

orden de estos fragmentos, publicados cinco años más tarde del primer encuentro con su autor —relativa demora que indica lo meditado de la decisión— encontramos el capítulo 4.^o de la parte 3.^a (*A l'anar a sortir el sol*), un capítulo de la parte 2.^a (*El coneixement pur*), finalmente el prefacio. Estamos delante, pues, del corazón dionisiaco de *Also sprach Zarathustra*, donde más se advierte y estiliza la protesta contra el saber de los filisteos («la teva puresa, per mi, és no tenir taranyines de raó»). La exaltación antisocrática del conocimiento puro, esto es intuitivo, corre pareja con la intuición maragalliana del Nietzsche «poeta vertical» o «ascensional» exaltado más que descubierto por Bachelard²⁹.

No sería operación descaminada buscar aquellos fragmentos de la prosa maragalliana en que el gran enemigo del Nietzsche de la *Tragedia* está presente, implícita o explícitamente, con singular dependencia del Alemán, aunque toda intención realmente filosófica queda al margen de los flechazos («Socrates era un esclau neula»). En este lugar no podemos detenernos en ello, bástenos con reproducir por primera vez unos párrafos de su traducción castellana.

Gracias a la desinteresada amabilidad de Jordi y Helena Maragall hemos podido consultar las 22 cuartillas que contienen los incunables mínimos del Nietzsche en español. He aquí dos significativos pasajes: «La grandeza del hombre consiste en ser un puente y no una meta, lo que hay que amar en él es el ser un levante y un poniente. Yo amo a aquellos que no saben vivir: ellos son como ponientes porque son levantes. Amo a los grandes menospreciadores, porque son los grandes veneradores y flechas del anhelo hacia la otra orilla» (Prefacio, párr. 4.^o). El motivo de la «flecha» como imagen del vuelo poético es muy caro a Nietzsche y a Maragall, que lo recogerá al conmemorar a su autor.

Más interesante que la conocida alusión al tema de los «leones que ríen», metáfora algo abusada del llamado vitalismo nietzscheano,

altri contenuti dottrinali, nudi e crudi, di *Così parlò Zarathustra*, i giudizi sulla cultura, sullo Stato, sulla morale sono gli stessi che nelle altre opere di Nietzsche, e così quelli sulla scienza, sull'arte, sulla regione («in ogni caso soltanto questo e impossibile: razionalità»). G. Colli, *Scritti su Nietzsche*, Milano 1980, pp. 120-121. La magistral reconstrucción colliana del pensamiento de Nietzsche, como se sabe, nos restituye —y esta vez sin interesadas extrapolaciones— el más radical y consecuente negador de lo que propiamente llamamos «modernidad», desde los supuestos socráticos hasta los corolarios ético-políticos de su tiempo. Estos últimos fueron los que más llamaron la atención de Maragall, y, a pesar de su escasa u ocasional atención especulativa al problema exegetico, le indujeron claras predilecciones estéticas. En el ejemplar de *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen* (Leipzig, 1894) utilizado por Maragall en sus lecturas posteriores al Nietzsche conocido «de oídas», hemos podido ver que los pasajes subrayados del libro son los de Peter Gast (*Vorbemerkung des Herausgebers*, pp. I-XXXV) acerca de los aspectos, llamémoslos actuales, del frente atacado por el autor (democratismo, liberalismo, socialismo, *Selbstverneinung*...). Entre las frases «atormentadas» por el lápiz hay una que en cierto modo halla su eco en Maragall: «Im Kopf Atheist, im Herzen Christ» (p. VII).

²⁹ G. Bachelard, *L'Air et les Songes*, París 1943, p. 146 y sigs.

nos parece otro parrafito del final del Prefacio, el famoso del águila y la serpiente. Así lo vierte Maragall: «Esto había dicho Zarathustra a su corazón cuando llegó el sol al mediodía. Entonces miró al cielo con ojos interrogadores porque oyó sobre sí el penetrante grito de un pájaro. Y he aquí que un águila volaba en grandes círculos por el aire, y llevaba colgando una serpiente no como una presa sino como una amiga, pues la tenía enroscada al cuello. ¡Oh! son mis bestias, dijo Zarathustra y alegróse su corazón»³⁰.

Como consecuencia de esta predilección por el Nietzsche poeta que se integra con la expresada por Novalis, lo que podemos definir el pensamiento estético maragalliano y lo que de éste logra difundirse en medios modernistas se resuelve en una firme y constante denuncia del racionalismo científico, de su disolución del mito trágico, es decir de los prolegómenos de un saber que acabaría con el mundo querido de sus *Himnes homéricos* y que le hará tomar distancias del mismísimo Goethe. Eugenio Trias en su reciente monografía maragalliana ha dado preciosos ejemplos de este antirracionalismo en que el nudo doctrinal-estético Novalis/Nietzsche desarrolla un papel esencial³¹.

Derivación directa de esta actitud son las ideas de Maragall sobre la función de la música que podemos colegir de muchas intervenciones sobre el tema y que en una ocasión le sugieren un comentario a una homilía del obispo Torras i Bages, en donde compara a Jesús «con el símbolo o figura del divino Orfeo, que al son del arpa amansó las fieras y dominó las potencias infernales»³². Como en el Nietzsche anterior a la ruptura con Wagner, la música, según la más destacada figura del modernismo catalán, puede recomponer el vínculo entre la edad del lenguaje crítico, hijo del socratismo, y la conciencia mítica primordial. A la par que el joven profesor de Basilea lleva nuestro autor hasta las últimas consecuencias el modo de representarse el universo de los Griegos. Y es allí donde las voces del *Tristan* y de la *Tragedia* se suman en una concepción de la música convertida en la primera y más grande de las artes: más allá de la pintura, más allá de la escultura, de la misma poesía, por lo que tiene de abismal, inefable e inexpressable, es decir, de «trágico». Por eso no nos extraña que en las páginas de el *Drama musical de Mozart*, en que se deja oír el eco del tercer libro del *Mundo como*

³⁰ Como el pasaje anteriormente citado y como el que hace de epígrafe a nuestro texto, este párrafo se halla entre las 22 cuartillas de la versión fragmentaria castellana (respectivamente, p. 16, p. 8 y pp. 21-22). [Archivo Maragall].

³¹ Trias, *op. cit.*, 145 *passim*. Por otra parte la existencia de cierto parentesco entre los dos pensamientos poéticos —mediando el Wagner del *Tristán*— fue indicado por Teodor de Wyzewa, crítico de la «Revue de deux Mondes» muy advertido en cosas alemanas y conocido por Maragall. Véase en general I. de Wyzewa, *La Revue Wagnérienne, essai sur l'interprétation esthétique de Wagner en France*, París, 1934.

³² Maragall, *La música y el alma*, en *O.C.*, II, p. 155.

voluntad y representación, esencial para comprender la teoría de *Wort-Ton-Drama*, el verdadero protagonista no sea Mozart sino Wagner.

El oyente, afirma Maragall, sin que le sea necesario comprender el significado de la obra, queda hondamente conmovido, intuye el aura ideal que aquella música por sí sola realiza³³. ¿Cómo sigue esto siendo posible —parece preguntarse nuestro autor— en el siglo de la crítica y de su opuesto gemelo, el fanatismo? Al comentar *La lámpara maravillosa* pudimos evidenciar la deliberada vaguedad con que se registran en el libro de Valle-Inclán estos conceptos, típicos de todo el simbolismo europeo. Aquí, en cambio, la procedencia debe buscarse no en la mediación francesa —«de la musique avant toute chose»— sino en el contacto directo con las fuentes del neorromanticismo. La noción de música superadora de todas las artes es la clave de bóveda wagneriana de la *Geburt der Tragodie* y mana directamente del encuentro antidialéctico Apolo-Diónisos, el primero padre del *principium individuationis*, el segundo camino hacia la «madres» del ser e íntima esencia de las cosas³⁴.

Todo el párrafo 16 de este célebre desafío a la miseria del filologismo «profesoral» que es el primer gran ensayo de Nietzsche —y que el Catalán pudo haber conocido por alguna crestomatía francesa— es uno de los secretos manantiales de la poética maragalliana que el posterior encuentro con Novalis contribuirá en parte a serenar, en parte a penetrar más hondamente. Cuando el modernista escribe: «una pintura, una estatua, us plaura mes o manys per sí, però quan sabeu el que representen, la vostra emoció artística, amb el coneixement de la correspondència real, augmenta sense impurificarse; i també la poesia us emociona per la seva relació amb la idea. Mes la música es un art molt misteriosa que toca dret a l'ànima i no es correspon amb res més, que amb el sentit de la bellesa que l'ha creada...»³⁵; cuando esto escribe no hace sino trasladar conceptos nietzscheanos y expresarlos en un medio algo preparado —el de la Associació Wagneriana— pero reacio a las consecuencias últimas que el texto original implica. Es decir, una suerte de sistema poético en que la música se une a lo que es hondo, arquetípico, ajeno a todo proceso racionalizante y a la *littérature* —en el sentido verlainiano—, a todo lo que es transeúnte, superficial, «actual», o, con palabra manniana, «político». El núcleo de este pensamiento, repitémoslo, se halla en el Nietzsche que explaya el conocido aforismo wagneriano («la tendencia dice *esto significa*, la música dice *esto es*») con estas palabras: «La literatura dice “nosotros

³³ *Ibid.*, I, p. 796.

³⁴ Cf. F. Serpa, *La polémica sull'arte tragica*, Firenze 1972, p. 45. (Textos de Nietzsche, Rohde, Wilamowitz, Wagner).

³⁵ Maragall, *loc. cit.* I, p. 794.

creemos en la vida eterna"; en cambio la música es la idea inmediata de esta vida»³⁶.

Las palabras con que, el 19 de septiembre de 1900, Maragall concluye el artículo conmemorativo de este maestro semi-ocultado al cual tanto debe la conciencia estética de nuestro tiempo pueden ser tomadas como indirecta definición de la esencia espiritual del movimiento literario que nos ocupa, obviamente no sólo en sus logros catalanes sino en el conjunto de su manifestarse hispánico: «flecha del anhelo hacia la otra orilla». Es una frase —lo hemos visto— del *Zarathustra*, que nos dice mucho de este segmento de la «crisis» que fue no sólo el modernismo sino todo el simbolismo: una búsqueda de la «otredad» del mundo que sus máximas figuras emprenden y que, de modo disultorio, llega a anidarse en los aspectos más enigmáticos del movimiento. Escribe Maragall: «Nietzsche es un sediento de Dios, pero no quiso bajar a beberlo en la fuente de la fe»³⁷. ¡Cuántas vidas y aventuras poéticas de esa época podrían explicarnos estas palabras, cuántas aparentes contradicciones podrían aclararnos!

A medida que nos vamos distanciando de la fenomenología de la crisis europea y al cotejo casi policial de los «datos», como si de huellas dactilarias se tratara, sigue una extensa y honda individualización de los verbos inductores, nos aparece toda la fuerza sugestiva —que en poesía lo es casi todo— vehiculada por los nombres de Wagner y de su amigo-enemigo. Ellos enseñaron al poeta a separarse de la banalidad cotidiana, llevaron un soplo salvaje a la lírica, y, descubriéndole ámbitos ocultos, le emanciparon de la anécdota, del chantaje de los «buenos sentimientos» para captar auras míticas que del verso se difundirían a todo un largo abanico de experiencias artísticas haciendo tan rico, tan singular y tan emblemático a la vez este valiente entronque con la vida espiritual de Europa.

³⁶ F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, 16.

³⁷ Maragall, *Federico Nietzsche*, en *O.C.*, II, p. 138.