

L'expressió romàntica-verdagueriana en *L'Atlàntida*. L'atlant americà (cant III)*

Lurdes Estruch

(Publicacions de l'Abadia de Montserrat)

Introducció

Toda acción, épica ó dramática, que no es humana, no puede interesar, al ménos en nuestros tiempos. Los hombres nos interesamos por los hombres, pero no por los gigantes y los Hércules. Las hazañas brutales del protagonista de *La Atlántida*, si no nos hacen reir, podrán asombrarnos, pero interesarnos, nunca. Las proporciones colosales de Hércules le colocan fuera de la humanidad, y desde este momento no puede interesarnos más de lo que nos interesa una fuerza física cualquier...

MANUEL DE LA REVILLA

El hombre [a *L'Atlàntida*] está como absorbido por las grandezas y catástrofes naturales, y ni Hespérides ni Hércules interesan como debieran. Además, las grandes y descomunales fuerzas físicas de Alcides y de los Titanes perjudican al valor moral de sus caracteres e inducen a mirarlos más bien como agentes naturales que como a seres humanos o dotados de pasiones análogas a las nuestras.

MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO

Tots dos autors¹ coincideixen a acusar, en *L'Atlàntida*, la deshumanització (i Menéndez Pelayo, en conseqüència, una manca de «valor moral»). Devien trobar improcedent el fet d'haver d'entrar en el dis-

* El que segueix prové del treball de curs que vaig realitzar, l'any 2004-2005, per a l'assignatura «Llengua, poètica i ideologia en l'elaboració de *L'Atlàntida*», que imparteix Pere Farrés en el programa de doctorat «Literatura Catalana: Propostes teòriques i pràctica. Segles XIII-XX» (UB). Agraïxo molt al doctor Farrés les seves classes i en especial que ens fes fixar en la diferència d'«Atlant-2», l'americà.

1. Respectivament a «*La Atlántida*», poema épico de D. Jacinto Verdaguer. *El Liceo*, 2 i 9 de febrer de 1879, 111, p. 216 (*Anuari Verdaguer*, 1989, p. 216), i a

tanciamment vers l'objecte literari que els imposava el codi mitològic-rondallístic sobrehumà de la ficció interna de *L'Atlàntida* — dit a l'engròs, la trama nuclear: el conflicte Atlants-Alcides —, que es troba inserit, d'altra banda, en un assumpte global que no deixa de tenir prou el caire d'un relat de ciència-ficció: la transformació radical de continents i oceans, que és fruit d'una destrucció que pateixen com a càstig diví, la qual és plantejada globalment, per l'autor, en prosopopeia; és a dir, es tracta d'un univers animat que es trasbalsa, desapareix, evoluciona, reneix,² en un temps remot però també més enllà del temps — d'altra banda Verdaguer no ofereix dates concretes; ni en la ficció del relat intern: «Veus eixa mar que abraça de pol a pol la terra? / En altre temps d'alegres Hespèrides fou hort;» (I, 1-2), ni tampoc en l'extern: «Vora la mar de Lusitània un dia / los gegantins turons d'Andalusia / veren lluitar dos enemics vaixells;» (Int., 1-3); ell «situa» a partir del context i la caracterització dels personatges, que d'altra banda és, preceptivament, perfecta:³ «Al temps que el gran Alcides anava per la terra, / tot escombrant-la amb la clava feixuga, arreu arreu» (I, 105-106).

De la Revilla i Menéndez Pelayo hi trobaven a faltar una humanització literària creïble, assumible, que en el seu cas, en la darrera meitat del segle XIX, i en l'àmbit català-espanyol, es correspon amb aquella autenticitat ex-pressiva — amb el sentit *d'ex-premere* 'prémer cap enfora': la poesia essencialment com a exteriorització del senti-

Estudios y discursos de crítica histórica y literaria, vol. v. *Obras completas de Marcelino Menéndez Pelayo* (Santander: CSIC, 1942), n. 168, p. 190-191. Tret de FARRÉS. «Estudi preliminar». Dins: Jacint VERDAGUER. *L'Atlàntida. Poema*. Vic: Eumo Editorial / Societat Verdaguer, 2002, p. 65.

2. El recurs que s'hi fa present pertot és, així doncs, la «fal·làcia patètica»; el concepte fou encunyat per John Ruskin (*Modern painters*, 1856) per definir l'efecte artístic obtingut amb la personificació d'objectes naturals o inanimats, que consisteix a augmentar globalment el *pathos* per passar, discursivament, a un estadi emotiu més intens.

3. «Escriptor: plasma els caràcters tradicionals, o inventa'ls, de manera que servin una coherència intrínseca. Si repos en escena el tan preuat Aquil·les, que sigui actiu, col·lèric, inexorable, prepotent ... ; que Medea sigui feroç i indomable, Ino plorosa, Ixíon pèrfid, lo errant i Orestes trist» (HORACIO. *Ars poetica*, v. 119-124. Tret i traduït d'ID. *Arte poética*, Estudio, traducción y comentarios de Manuel Mañas Núñez).

ment, de l'emoció —⁴ que, d'acord amb la moda romàntica, demanava majoritàriament el públic, i que implicava la involució del sentit clàssic-analògic del procés creatiu: així com, entre clàssics i neoclàssics, l'obra d'art es produïa imitant la natura i, en general, «millorant-la» (l'artista n'escollia els ingredients adequats per plasmar l'objecte natural artísticament com el voldria: l'obra que en resultava n'era, per tant, un reflex paral·lel i ideal), entre la puresa romàntica l'obra d'art havia de reflectir l'objecte purament subjectivat, de dins enfora del poeta.

Es tracta del símil *musica ut poesis*, que venia a substituir l'horàcia *pictura ut poesis*⁵ en la mesura que en prioritzava un canvi de sentit: ara l'ideal poètic arrencava del subjecte creador, i la literatura havia d'imitar, amb el codi essencialment lingüístic que li és específic, de la música el caràcter d'art remota i profunda; s'havia de fusionar poèticament l'intern amb l'extern, ment amb objecte, passió amb percepció sensorial:⁶ el poeta havia d'expressar, havia de treure fora d'ell mateix, amb una puresa autèntica —fictament, és clar, però sense que es noti— i amb força, l'objecte.

Era una voluntat d'efecte en l'art, així doncs, que es trobava latent entre el públic. Feia prop d'un segle J. W. Goethe, en carta a F. Schiller, havia dit:

Em sobta de veure com nosaltres, els moderns, podem arribar a confondre els gèneres, a fusionar-los de tal manera que ja no els distingim entre ells. Això obeeix, sens dubte, al fet que els artistes, que haurien de produir les obres d'art cenyint-les respectivament a cada condicionant genèric, cedeixen a les exigències d'un públic que ho vol trobar tot veritable.

I hi afegia:

[s'intenten] aproximar totes les arts plàstiques a la pintura, en la mesura que la pintura, per les actituds i els colors, pot presentar la imitació com una cosa autèntica, del tot igual que la realitat. I veiem,

4. M. H. ABRAMS. *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*. Barcelona: Barral Editores, 1975, p. 88-89.

5. HORACIO. *op. cit.*, v. 361.

6. Igual com el vent determina les alternances melòdiques d'una lira eòlica: és l'arpa, que al segle XIX tingué aquesta funció teòricament analògica i que també serví, pràcticament, de tema poètic (M. H. ABRAMS. *op. cit.*, p. 87-95).

en el desenvolupament mateix de la poesia, que tot tendeix al drama, a la representació de la realitat present, del que és totalment actual.⁷

Goethe formula aquí, també ell, l'apetència del públic de veure plasmada artísticament l'autenticitat del sentiment; la dramatització és el que la «mostra» (com si fos «pintada»: no hi aplica pas el sentit analògicament distanciat del *pictura ut poesis* clàssic sinó tot al contrari), i per això s'ha posat de moda, i ell ho retreu perquè d'aquesta mescla genèrica — el dramàtic pertot — se'n ressent el rigor en l'elaboració artística, i hi reclama més puresa (ara sí clàssicament entesa).

Aquesta «autenticitat», però, la qual, artísticament, pot entendre's pintada (però per dramatitzada) i musicada (sortint pura del poeta), que reclamava el públic és el que, en general, sí que lloava Manuel de la Revilla de l'obra de Verdguer:

[...] el sr. Verdguer es uno de esos maravillosos artistas de la forma, que saben dar á la poesía los colores de la pintura y las armonías de la música, mostrando hasta qué punto puede el lenguaje humano trocarse en espejo fidelísimo de la realidad y en verbo magnífico de lo ideal.⁸

Perquè hi veia l'ex-pressió romàntica que es portava («las armonías de la música»), però encabida, a més, en un format clàssicament «ben fet» (un «espejo fidelísimo de la realidad», imitant-la analògicament), cosa que era el que de fet també reclamava Goethe. I tanmateix era una tal autenticitat humana — i no pas cap «defecte de construcció» segons la preceptiva — el que, per contra, trobava a faltar, així com Menéndez Pelayo, en Hèrcules (Alcides) i els Titans (Atlants), que són considerats per ells els «protagonistes» gegantins, sobrehumans, de *L'Atlàntida*, i els troben increïbles, no identificables sentimentalment.

Em proposo, en aquest treball, d'analitzar l'obra i comprovar a grans trets la profunditat patètica —és a dir, ex-pressiva (*musica ut*

7. Tret de *Correspondance entre Goethe et Schiller*, traduction de M^{me} la Barone de Carlowitz, tome premier, p. 387. Correspon a la carta datada «Weimar, le 23 décembre 1797».

8. Manuel de la REVILLA. *op. cit.*, p. 214.

poesis), humanitzada romànticament — que conté, i després em centraré, en concret, en el focus més pròpiament romàntic (amb aquest mateix sentit ex-pressiu) amb què compta: la intervenció del segon Atlant, l'americà, en el col·loqui que compon el cant III («Los Atlants»), en la seva versió definitiva (1877/1878).

Visió general de *L'Atlàntida*

Colon mira l'Atlàntic sense mida,
 com si hi sentís alguna veu que el crida,
 com si, de genis, monstres i gegants
 entremig dels fantasmes vagorosos,
 obiràs d'una verge els ulls verdosos,
 verdosos com les ones i amargants

(Cant x, v. 7-12)

Alcides i els Atlants són considerats sobrehumans i estranys tal com és ben natural que ho siguin, val a dir, perquè *L'Atlàntida* es caracteritza en primer lloc per una profunditat estructural en la qual el pes narratiu (dimensions i aprofundiment) de la ficció més interna, que narra la història-mite dels Atlants —el procés de destrucció de l'Atlàntida—, supera amb escreix la ficció externa, que planteja i vol mitificar, així mateix, la història de la gènesi imperial ibèrica. Un cop imbuït, doncs, el lector, en la travessa continental d'Alcides i en el conflicte (la contesa que manté amb les «forces del mal» [Atlants]), és fàcil que s'oblidi una mica del que implica el tàndem Colom(nàufrag)/Ermità, o bé li pot semblar que resta com un embolcall convencional.

Per bé que el tema «Atlàntida-abans gloriosa-ara corrupta i en procés de destrucció» s'hi adreça clarament des del principi i hi vagi literalment a morir (com a introducció i conclusió): segons la preceptiva clàssica, adequada a l'ensenyament retòric que havia rebut Verdaguer en el Seminari, el gènere èpic havia de mantenir: *a*) la unitat d'acció (les parts directament adreçades a un tot poètic complet), *b*) l'interès poètic/humà-nacional, *c*) la grandesa: en l'antiguitat d'am-

bientació, que determinaria el caràcter de l'heroi i dels personatges que l'haurien de contrapuntar.⁹

Doncs, en primer lloc, Verdaguer traça com cal les tensions narratives de la seva obra, de dalt a baix, per adequar-la a la unitat d'acció que ha de mantenir, preceptivament, tot poema èpic. El material que compon *L'Atlàntida* es distribueix comunicativament en tres nivells:¹⁰

1. entre el poeta i el públic narratori (*extradiegetic*),
2. entre l'Ermità i Colom: l'Ermità (poeta) explica a Colom-nàufrag la història de l'Atlàntida (*diegetic/intradiegetic*),
3. entre l'Heroi (Alcides) i els personatges-contrapunt: Alcides-Pirene (*a*: Ibèria), Alcides-Gerió (nexe), Alcides-Hesperis, Atlants (*b*: Atlàntida), Alcides-fills (*a*: Ibèria) (*metadiegetic*),

i es disposa al seu torn en deu cants, a més de la introducció que condueix a l'argument intern i para l'expectativa final (Colom naufrag-Ermità salvador) i de la conclusió que magnifica i rebla el cant èpic hispà (Colom-Isabel la Catòlica), i en resulta un tot plenament equilibrat: cant 1 apunta hiperbòlicament la paritat entre dos espais geogràfics-humans excelsos, Ibèria i Atlàntida, i per tant en compagina

9. Manuel Milà i Fontanals (*Compendio del arte poética*. Barcelona: Imprenta de D. J. M. De Grau, 1844), Josep Coll i Vehí (*Elementos de literatura*. Barcelona: Imprenta del Diario de Barcelona, 1868), i Pau Estorch i Siqués (*Elements de poética catalana y diccionari de sa rima*. Girona: Imprenta de Grases, 1852), tres puntals preceptius de l'ensenyament retòric que havia rebut Verdaguer en el Seminari, hi coincidien, més ençà de les noves fórmules ja presents en el segle XIX, sobretot formals, per a la renovació del gran poema èpic. Per a Estorch i Siqués és la composició més difícil, per la naturalesa excel·lent i noble que ha de servir; ha de reunir la sublimitat de la tragèdia, la majestat de la didàctica i l'entusiasme de la lírica (ibídem, p. 51).

10. Utilitzaré la terminologia de Gérard GENETTE (*Figures III*. París: Éditions du Seuil, 1972) atès que els tres nivells narratius es disposen concèntricament amb sengles emissor-receptor específics, partint ja en primer lloc de les paràfrasis que encapçalen respectivament els cants. Enric Bou també ho feia: «La narració central [de *L'Atlàntida*] consisteix en una analepsi externa heterodiegètica..., és a dir una retrospecció que complementa l'acció inicial ('analepse complete')» (E. BOU. «Models èpics en l'obra de Verdaguer: alguns problemes de gènere». *Anuari Verdaguer 1990*, p. 14). Crec que molt més que «complementarla», la «retrospecció» que és, de fet, el cos del poema (tot el tema Atlant: ficció interna) s'imposa de bon tros a la intenció global (la gènesi imperial hispana: ficció externa).

el material argumental, així com cant x, que sanciona Ibèria com la gloriosa hereva del continent atlàntic, gloriós al seu torn en el passat però caigut en el pecat i destruït. Cants 11-1X contenen de cap a cap la ficció interna de l'epopeia: l'afany de seguida providencialment dirigit d'Alcides per destruir-regenerar Atlàntida/Ibèria, el pecat dels Atlants, i la destrucció del continent atlant. I tot aquest material va confegint, així mateix, seguint dictats clàssics, la proposició i la invocació, el plantejament, el nus i el desenllaç de l'epopeia.

En segon lloc, tot poema èpic s'havia de dotar de categoria fonamental incorporant material clàssic: Milà i Fontanals indicava com a preferents els estudis «de la antigua Grecia y Roma que, la primera con el dominio de sus ideas, con el de sus armas la segunda, han influido visiblemente en el destino de las modernas naciones europeas, la grandiosa historia del pueblo de Dios y sobre todo la particular de la nación ó provincia á que debe ser el poeta».¹¹ Però havia de servir primordialment un interès nacional i, en la segona meitat del segle XIX i sota l'efecte romàntic, popular. Coll i Vehí mateix n'induía la necessitat en el nostre país, però no pas menystenint els valors clàssics, sinó com a rèplica al purisme neoclassicista: «El poeta vive de los sentimientos, las creencias, los recuerdos, y las glorias de su patria [si basa la seva poesia en altres èpoques i països, la desnatura i la desarrela]. Esto es lo que aconteció en parte á la literatura clásica moderna.»¹²

La intenció cabdal de glorificar la gènesi imperial ibèrica —l'interès pròpiament nacional— resta, bé que breu, simètricament nítida en *L'Atlàntida*, no es pot negar, i el «prestigi» i la validesa del material

11. MILÀ Y FONTANALS. *op. cit.*, p. 12.

12. I continua: «...La imitación servil de la poesía greco-latina fue causa de que en parte quedase ahogada en su cuna la poesía nacional. No contentos los poetas eruditos con dar cabida en sus obras á los dioses del Olimpo con todo su cortejo de faunos, ninfas y tritones, ... los venerandos objetos de nuestra religión fueron considerados incapaces de llenar el vacío de las divinidades paganas, y condenóse la historia nacional al olvido más profundo. La poesía popular, huyendo de los salones y de las universidades, pidió un refugio al teatro, y los aplausos del vulgo la compensaron en parte del injustificable desden de los sabios.— El poeta deberá estudiar, por consiguiente, todo cuanto pueda darle un conocimiento profundo de la nación en que vive: el suelo de su patria, sus monumentos, sus costumbres, su historia, sus cantos populares, sus crónicas, sus tradiciones, sus creencias y sentimientos» (COLL Y VEHÍ. *op. cit.*, p. 197-198).

esmerçat, garantits. Els personatges i fets de la ficció interna són trets de la mitologia grecollatina — dels diàlegs *Timeu* i *Crítias* de Plató, del llibre I de *Les Metamorfosis* d'Ovidi i d'*Els dotze treballs d'Hèrcules* d'Enric de Villena—, pel que fa als cants II-IX i segona meitat de l'I i primera del X (per bé que en el cant III s'utilitzi també un recull llegendari universal que ajuda el poeta a validar-hi, específicament, el mite del diluvi universal),¹³ i també del material cronístic i llegendari espanyol-català del segle XVI — essencialment de la *Crònica* de Jeroni Pujades—, per a la primera meitat del cant I i la segona del X. Després personatges i fets són elaborats «verdaguèrianament» però amb coherència, a partir de les característiques que prenen en la seva mateixa base.¹⁴ Passa, però, com dèiem, que sembla que el pecat atlant i l'enfonsament hagin sobreexigit en importància al propòsit general del poema, i és perquè la intensitat que assoleixen la deuen, segurament, a les dimensions apocalíptiques amb què el poeta ho «pinta»: la voluntat última és tothora la de Déu-Jehovà justicier, i l'artífex autoritzat (clàssicament) que hi predestina és Alcides, majestàticament distanciat, com escau, per l'àngel botxí-executor. Pel que fa a l'interès popular, l'hi manté l'ús que fa Verdguer del pòsit històric-llegendari, d'una banda, i la familiaritat que assoleix sempre el seu estil: aquí, en ple conflicte atlant, la profunditat patètica — de seguida hi serem.

En tercer lloc, la grandesa de l'heroi i dels protagonistes-contrapunt de *L'Atlàntida* resta fora de dubte, perquè en tot cas hem vist que se'n criticava una desmesura que els feia de cartó-pedra (Alcides té «l'héroè» com a epítet; «—Déu o mortal que sies...», diu Hesperis a Alcides al cant VI; «eix déu amb forcívol trident», se'n queixen les Hespèrides; «Fórem gegants», s'enyora Atlas al cant II). El maniqueisme extrem amb què són caracteritzats, d'altra banda, pot ser increïble «humanament», però era del tot legítim segons la precepti-

13. A l'aparell de notes que confegeix per al cant III (J. VERDAGUER. *op. cit.*, p. 261-263). *Infra*, p. 76.

14. Verdguer s'informà en fonts molt diverses per a l'elaboració de *L'Atlàntida*, sobretot en «textos clàssics, diccionaris de mitologia, cròniques i llibres d'història i de geografia, i biografies de Colom», reelaborant literàriament i lingüísticament a fons el material, però sense trair mai essencialment la tradició (FARRÉS. «Estudi preliminar». *op. cit.*, p. 29-51).

va. Estorch i Siqués, de banda d'afirmar, horacianament, que en tot poema èpic hi ha d'haver els personatges secundaris justos, ni més ni menys, hi insistia: cas que destaquin, ho han de fer tan sols oposats radicalment a l'heroi; en poden compartir la grandesa del poder però han de figurar polaritzats com el bé i el mal.¹⁵

La profunditat patètica en un format èpic

Transversalment

I el mal extrem —que figura sempre demonitzat en monstres—, el vénen a ser Gerió («de tres caps»), primer (encara que també la «serpent immensa, d'escata vermellosa» que incendia els Pirineus, p. ex.), i els Atlants, després —per bé que exceptuant-ne un.

Però anirem a pams. El joc narratiu de *L'Atlàntida* consisteix sovint en entrades directes de personatges, tot i que conformin la majoria de les vegades, preceptivament, monòlegs sostinguts (segons Coll i Vehí: «...en los discursos es donde manifestó el poeta griego las altas dotes de su ingenio. Debe notarse en los discursos la misma tranquilidad majestuosa que en la narración y en las descripciones. El diálogo propiamente dicho no tiene cabida en la epopeya; siempre es el poeta quien habla y refiere lo que los personajes dijeron»);¹⁶ per exemple, els plans d'Hesperis.¹⁷

Doncs aquests grans monòlegs en poden incloure, al seu torn, d'altres; passa en el plany de les Hespèrides (cant II), que és estructuralment doble-plany perquè «entra» així mateix en directe el d'Atlas i se l'afegeix: assoleix retòricament més profunditat patètica perquè l'intern (Atlas-pare) es reflecteix en l'extern (Hespèrides-filles) i se'n multiplica calidoscòpicament l'efecte.

15. ESTORCH I SIQUÉS. *op. cit.*, p. 53-54.

16. COLL Y VEHÍ. *Elementos de literatura*, «I. De la epopeya», «(3) Plan, estilo i versificación», p. 276-277.

17. Que es troben a v, 109-120; vi, 33-124, 173-188; viii, 107-144, 149-156; x, 31-38, 59-70.

El doble plany dramatitzat Hespèrides-Atlas ocupa dels v. 157 al 208 (i final del cant), però ja en el 144 el poeta, que expressa en tercera persona les Hespèrides, anuncia l'admiració-por que intueixen elles en Alcides («ensem que les encisa, les deixa amb el cor trist»), perquè en prepara el caliu; després les innocents Hespèrides veuen Alcides matant el drac («llur crit de verge s'alça planyívol fins al cel»), amb la qual cosa puja fulminantment el *pathos*. Tot seguit intervenen bo i formulant l'auguri d'Atlas «que amb sos Atlants, sa pàtria, sos déus i tot conclou», i Atlas entra de seguida per intensificar-ne el to, ja que enyora sostingudament, en primera persona, la glòria del seu món en el passat (v. 161-172), diu i rediu que serà aniquilat per Grècia-Hèrcules («Fins al cim: mes a l'ésser al capdamunt tot tomba! / A foc i a sang Atenes arramba'ns cap ençà», v. 173-174; «pus ans de Grècia nàixer érem ací gegants», v. 192: vg. com s'avança, de passada, el cant VII de les illes gregues) i, tot seguit, oblidat. Després ve el clímax, ja que Atlas formula —i rebla— el que les Hespèrides intuïen, han vist i n'ha suscitat el lament extrem («Quan un héroe alt d'espattes i cabellera rossa / d'un colp de peu engrune lo guaita del jardí, / llavors per tots vosaltres s'eixamplará ma fosa.»), i hi tornen elles («Ai! lo guerrer que el pare preveia veu's aquí!»). El colofó final —del plany per aquest «paradis perdut»— és apoteòsic, perquè té lloc invocant, les Hespèrides, Hesperis-mare (de nou en directe i a dins) i del tot poèticament: «Mare! Penjau d'un salze la lira als vents i oratge, / que a l'ombra regalada no hi dansarem pas més; / no enrameu nostres tàlems de murta amb lo fullatge, / puix, ai!, allí ens espera la mort per da'ns un bes.—» (vg., romànticament, el *topoi* de la «lira» i la profunditat de l'oxímoron a partir dels «tàlems» i el «bes», que havien de ser de núvia i ara es pronostiquen de mort).

Qui, d'altra banda, condueix en tercera persona aquests grans monòlegs és, com cal, la veu del poeta. Però no es tracta ni de bon tros d'una veu neutra, ja que l'obra està construïda sobretot en un discurs indirecte lliure, que culmina sovint en mimesis dramàtiques¹⁸

18. El procediment fou teoritzat per Joan Ferraté en relació amb la poètica carneriana (*Auques i ventalls*). Hi ha mimesi dramàtica quan la veu del poeta «entra» al directe de la ficció, com si fos un personatge, a l'efecte de plasmar l'objectivació més pura: «la representació suplanta la descripció, [...] el discurs del

(«Tu sola, hermosa Gades, tu sola te'n dolgueres; / naix de ton pit un drago plorós vora aquell fang / [...]», VIII, 97-100), i la tècnica hi garanteix un intimisme de base, fonamental. En l'exemple que he donat figura que qui parla és l'Ermità-relator (bé que el lector hi assumeixi automàticament el poeta), però també hi ha unes entrades directes que són específiques de la veu poètica, ja que és de fet com a tal que intervé encomanant la inspiració a Déu: ho fa al cant 1, com era habitual, amb la finalitat última de magnificar la matèria (v. 100-104: «Senyor de les venjances, donau alè a mon càntic»), però també recurrentment al llarg de l'obra (a v. 5-8: «La canto cabussada tombant al precipici, / del món en les entranyes, com boja despertant; / mes canta-la tu amb veu de trompa de judici, / que, d'esglai rogallosa, la meva no pot tant», i després a IX, 150-152: «Com donà el colp terrible, mon llavi no ho sap dir; / podria sols contar-ho sa veu retronadora, / que no oirà altra volta lo món fins a morir»): el poeta (Ermità) es permet de fluir-hi vivament, en directe, però també amb equilibri durant el curs narratiu.

Hi trobem, també, en ocasions esparses (però no pas poques), petites dramatitzacions, que semblen dites com aquell qui no vol però que com que ho ha vist ho reproduïx en directe (per bé que, segons Coll i Vehí, fos poc apropiat),¹⁹ i això fa que el lector assumeixi l'escena que sigui — que en la ficció interna és sempre fatal —, sentimentalment, a l'instant:²⁰ «— I allà vindreu — pregunten; i amb veu que li tre-

poeta ha aconseguit d'acostar-se tant com es pugui a la il·lusió de l'experiència natural no mediatitzada per les paraules...». Joan FERRATÉ. Pròleg i edició a Josep CARNER. *Auques i ventalls*, text de la segona edició (1935). Barcelona: Edicions 62, 1977, p. 16-17.

19. *Supra*, p. 67.

20. Tothom coneix, al capdavant, l'efectivitat única, per «moure», de «commoure», i així la predicaven els clàssics, encara que, per principi, abstracta mimèticament i posada a lloc, en el calaix dramàtic: «En virtut de llur mateixa naturalesa, en efecte, els poetes són els més convincents en les passions, alhora que el més verídic en la torbació és aquell qui sap torbar-se i el més verídic en la còlera és aquell qui sap enfellonir-se» (ARISTÒTIL. *Retòrica. Poètica*. Traducció de Joan Leita, p. 347). «Així com els rostres humans somriuen quan veuen riure, també ploreu quan veuen plorar. Si vols que jo plori, hauràs de sofrir tu personalment, primer; aleshores les teves dissorts, Tèlef o Peleu, em commouran» (HORACIO. *op. cit.*, v. 101-104).

mola: / —Allí aniré —respon-los—, quan la maror vindrà.—» (Atlants-Hesperis abans d'abandonar-los, a VI, 9-10); «—Anem-hi! —tots responen—; vos hi venim a ajudar.—» (fills d'Hesperis-Alcides, que ha jurat construir el que deduïm Barcelona, a X, 106), o les dues estrofes, al cant V, «La catarata», dels pastors mare-fill intentant fugir-ne, sabem que sense remei (v. 33-40).

Diacrònicament

I tot això —la profunditat en el doble plany dins d'un gran monòleg, la immediatesa dramàtica (l'efecte catàrtic de la qual hem vist que el públic reclama), feta amb diversitat d'enfocament: ja de part del poeta (emissor/relator), ja de l'objecte poètic; ja intervenint en primera persona, ja interpellant en segona— són aspectes de l'expressivitat, del patetisme poètic assolit, en *L'Atlàntida*, en una visió transversal com és la que hi mantenim. També, però, hi podríem fer l'aproximació diacrònica, atès que el procés d'elaboració de l'obra s'allargà des de l'inici dels anys 60 (parteix del poema *Colom*) fins al final dels 80 del segle XIX, amb tot un seguit de fases,²¹ i en tenim testimoni escrit que permet veure com Verdaguer mantenia llocs i fórmules, els modificava o bé els desestimava (a cops la diferència entre la primera versió i la darrera és de versos sencers, i, però, també la primera versió és susceptible de ser recuperada només en l'estadi final...). Són, en concret, sis estadis:

Estadi 1: ms. de Vic, possiblement enviat als Jocs Florals de 1868;

Estadis 2 i 3. 1872/1874-1876, ms. complets, possiblement paral·lels, més elaboració en 3;

Estadi 4. ms. hològraf, pretesament presentat als Jocs Florals de 1877;

Estadi 5. 1877, edició en el volum dels Jocs Florals;

Estadi 6. 1878, edició prínceps / 1886, segona edició en volum,

21. FARRÉS. *op. cit.*, p. 14-23.

que ens permeten veure com l'obra arribava, a l'estadi 6, a una depuració poètica (retòrica, imatjada, estilística) completa. Totalment adequada, en primer lloc, a la realitat èpica que volia expressar.

Ho evidencia la voluntat de concreció que mostra tot el procés, des d'un inici que replegava els versos predicant sobre si mateixos, fins a un final que acaba definint amb claredat la imatge en qüestió, superada una fase intermèdia que tendia a enfosquir-la metafòricament (l'obra adquireix cara i ulls, en general, a estadi 4). A més, el discurs poètic sol preservar, encara evolucionant metafòricament-impersonalment al llarg dels estadis, una figura: els símls, que són de per si denotativament èpics perquè fixen fermament la imatge a la nova referència comparativa.²²

Un exemple en serien, a cant 1, els v. 181-208: estadi 1 feia una pastorel·la de la dissort de Pirene amb Gerió, però estadis 2-6 ja evolucionen amplificant sobre l'origen tradicional dels pobles (el poblament d'Ibèria pels descendents de Noé), i avancen per tant un nou material car i imprescindible perquè introdueix el territori objecte del cant èpic. La intenció primera del poeta (i la seva traça) s'evidencien en el fet que manté la mateixa imatge en tots els estadis, una «fal·làcia patètica» (passat Babel, «els ocells deixen el niu amb esbull»), introduïda, sempre, per la via comparativa, i que estadi 6 manté la fal·làcia, però n'aclearix alhora l'ambigüitat ocells (pobles), definint, de retop, el referent-objecte èpic del cant:

3-5 «[com solen els ocells] desentenentse, deixan lo niu...»: «[com sol la covada d'ocells] los primers pobles deixan llur niu...», 6

22. Coll i Vehí en dicta la utilitat retòrica i estructural: «Forman [...] una parte muy importante de la poesía épica las *comparaciones* extensas y pomposas, que se emplean, ya como medio de descripción y con cierto carácter episódico, ya para comunicar al estilo dignidad i magnificencia» (COLL Y VEHÍ. *op. cit.*, p. 276). Verdaguer n'havia manllevat l'ús en l'èpica clàssica (Homer i Virgili) i en la renaixentista, per bé que les comparacions d'ell solen ser més breus: Farrés ens informa que així ho havia indicat, coetàniament a Verdaguer, Joan Sardà, i tot seguit fa notar que abunden, en l'obra, les comparacions d'elements de la natura i de la vida rural (interioritzats immediatament pel poeta en el seu procés de formació) amb accions gegantines i celestials (FARRÉS. *op. cit.*, p. 76).

Hi ha casos així per tota l'obra, però el que importa, per a aquest treball i en aquesta perspectiva, és el fet que sovint els recursos i imatges hi evolucionen cap a una profunditat purament ex-pressiva, cap a un patetisme romàntic.

Bé que hi abundin així mateix els versos que van reproduint d'una manera preciosista i objectiva la realitat, analògicament, i això no obstaculitza de cap manera que puguin incorporar, alhora, tot de *topos* romàntics. Com ara, a cant II, v. 105-124: és una descripció analògica, tridimensional (*pictura ut poesis*), clàssica, del meravellós Hespèride, però el que s'hi manté de cap a cap dels cinc estadis és l'estrofa que descriu l'«aucell del paradís» (v. 121-124) i inclou com a motiu el so, la mateixa música.

Això en primer lloc i de cap a cap del procés. Hi ha també un motiu típicament romàntic per suscitar el *pathos*, que és el contrast extrem, que apareix a estadi 1 («ronch dolíssim»), i després es recuperarà només al 6 (entre «joyosos sinsonts» i «esquives merles»). Però és sobretot en aquest estadi 6 (el darrer, de depuració de tot el procés), que hi culmina l'evolució en aquest mateix sentit estètic: hi té lloc un canvi en l'atribut del «tort anyoradís», de «brunzir» (4-5) a «gemegar» (6), i l'estrofa afegeix, patèticament, el plany a l'enyor; a estadis 2-5, a més, «s'hi ohien» —el motiu musical travessa tot el procés— una sèrie d'animals aqueferats, més o menys segons els atributs respectius:²³ al 6 «s'hi ou» els mateixos «sinsonts i merles», però «s'ou» com «glosen» i per tant queden dotats amb l'atribut —romàntic— del poeta-creador:

refilan trastejanthi los rossinyols y merlas, / y fà sòn ronch dolíssim
lo tort anyoradís, 1,
[cuetes riurhi s'hi ouen, 2-4] [oushi brillar aloses, 5], escotxerjarhi
merles, / y trist lo ronch brunzirhi del tort anyoradís., 2-5 :
oushi glosar joyosos sinsonts y esquives merles, / y á estones geme-
garhi lo tórt anyoradíc., 6

23. Les «aloses brillen», a estadi 5: A Verdaguer «no el preocupa gaire la versemblança de les situacions que crea», bé que «mai no és frívol», diu J. BASTARDAS. «La terra submergida i altres motius ovidians en *L'Atlàntida* de Verdaguer». *Estudis de llengua i literatura catalanes*, 1, «Miscel·lània Josep Maria Casacuberta», 1, p. 256.

És una estrofa que vol reproduir objectivament el meravellós i que, en el procés creatiu cap a una major depuració estilística, evoluciona «vestint-se» romànticament.

També veiem, però, en l'obra, diacrònicament, moments d'expressió autèntica (*musica ut poesis*): hi ha versos que acaben fingint poèticament una emanació del sentiment subjectiu que surt, pur, de dintre i amaneix/transforma el que abans, en primeres versions, era una descripció objectiva de la realitat. S'aconsegueixen, retòricament:

a) pels jocs dramatitzats —ho hem vist transversalment—, de part de la veu poètica, en mimesi dramàtica, o del mateix personatge objectivat en el text, en un cotext de discurs indirecte lliure mantingut. O bé, també,

b) per un simple canvi d'ambientació a un temps irreal, al supòsit temporal i a l'oníric. En el cant 11, v. 9-12, per exemple:

És la tercera estrofa d'estadis 4-6, corresponent a l'amplificació, respecte a 2-3 i més respecte a 1, del recorregut d'Alcides per Ibèria camí de l'hort de les Hespèrides, per bé que l'estrofa travessa també tot el procés creatiu, perquè arrela en els estadis 2-3: a 4-6 l'heroi ha passat per Tarraco, pel delta de l'Ebre, i ara arriba a l'única zona sobre la qual amplificaven els estadis 2-3: València (a estadi 1, Alcides trobava directament Gerió).

El que és important és que la mateixa figuració bucòlica que a 2-3 s'atribueix a «las hortas»: la «canturia» (ja sigui «d aucells fadrins [y nins, 2] y verges», 3, o de «nimfes», 4), que a 2 era purament referencial, via comparativa («las [hortes] que enllá s escalonan com mots de la canturia...»), i a 3 ja vesteix, bo i descrivint objectivament l'espai, una prosopopeia («veune d altres que riuén marina enllá hon canturia / d aucells fadrins y verges ressona dia y nit»),

a 4-6 és atribuïda a l'heroi-Alcides, i esdevé, atemporalment, un supòsit oníric; el discurs és fixat com en una rondalla («diuhen que...»), i el poeta no dramatitza sinó que expressa diegèticament, bé que en discurs indirecte lliure, el personatge. Li dóna profunditat romàntica (autenticitat humana), però, en vehicular-hi el supòsit d'un somni abstret del no-res: «y diuhen que en les illes ohí dolça canturia, / com si 'l cridassen ninfes d'escumes al seu llit.»²⁴

24. Coll i Vehí, citant Martínez de la Rosa, agrupa el material oníric entre els altres susceptibles de renovar el component meravellós (la *màquina*) en l'acció

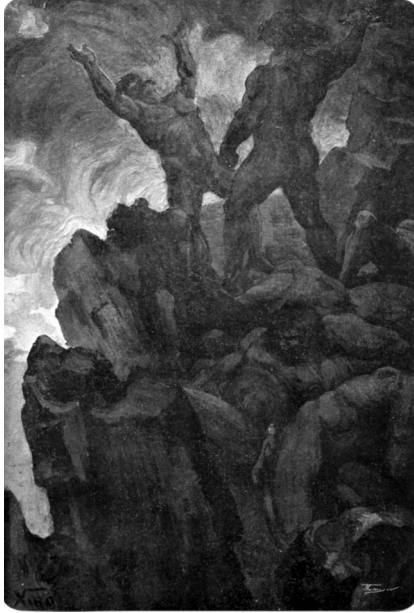
Però qui sí que se cenyeix, i del tot, al que aquí mirem si trobem en *L'Atlàntida* —i que, d'altra banda, sembla que hi notaven absent Manuel de la Revilla i Marcelino Menéndez Pelayo—, que és aquest potencial ex-pressivament romàntic, és l'entrada participativa del segon Atlant en el col·loqui dels quatre Atlants que constitueix el cant III. Ja que aglutina els factors de vivesa poeticonarrativa que hem anat observant fins aquí: és un monòleg dramàtic, i com a tal inclou així mateix petites dramatitzacions internes, i és, també, el reflex intern i més potent d'una «història» concèntricament superior: com en el doble plany Hespèrides-Atlas però patèticament al quadrat, encara. D'altra banda, veurem l'entrada del segon Atlant al «col·lotge» també diacrònicament, tal com resulta des de la cinquena etapa de tot el procés creatiu.

L'Atlant americà

Localització

El col·loqui d'Atlants (cant III) forma part del plantejament («plan narratiu»)²⁵ de la ficció interna (la història de gegants, el «sobrehumà») d'aquest poema èpic: té lloc argumentalment després que Alcides s'ha fet amb el brot de taronger que simbolitza el nou món i les Hespèrides veuen imminent la desaparició del seu (cant II), i just abans que s'iniciï el procés apocalíptic: Alcides obrint Gibraltar de mà de l'àngel i Déu-justicier adduint el pecat dels Atlants i ordenant

èpica, que era fonamental a l'hora de confegir-ne la grandesa: «Como siempre queda [...] un fondo de superstición en el corazón de los hombres, me parece que un poeta puede sacar de él grandísimo provecho [...]. Los *agüeros* que sacamos de los fenómenos de la naturaleza, los *presentimientos* del corazón, considerados frecuentemente como precursores de los males que han de sucedernos, las *visiones en sueños*, que suelen dejar en el ánimo una impresión duradera, la *aparición* de una persona difunta que creemos ver en el delirio de nuestra imaginación, las *profecías* de un hombre que parece inspirado, las *palabras fatídicas* proferidas en el trance de la muerte, y otros medios semejantes, pueden, diestramente empleados, prestar gran auxilio al poeta, dando realce sobrenatural y maravilloso á la obra» (COLL Y VEHI. *op. cit.*, p. 268-269).



Il·lustració de Josep M. Xiró al cant tercer «Los atlants»
(*La Atlántida*. Barcelona: Il·lustració Catalana, 1906)

el càstig (iv). — El plantejament comprèn encara la visió del trasbals ambiental de resultes del desastre que comença (v) i el plany d'Hesperis (vi), i és alleujat amb l'episodi del cor d'illes gregues (vii); tot seguit ve el nus, que comprèn l'enfonsament continental, el reforçament del pecat dels Atlants, aixecant la torre, i el seu soterrament definitiu a Tenerife (viii-ix), i el relleu d'àngels (el de l'Atlàntida que baixa i el d'Hispània que puja) obrirà el desenllaç, amb els fills d'Alcides i Hesperis repoblant Ibèria (x). — En el cant III intervenen, en concret, quatre germans-Atlants: el primer, «que és de l'àngel caigut imatge viva», és una mena d'amfitrió que condueix el «collotge» i hi introdueix expressament el segon («[...] Tu, que la vida / prop del llit d'or de l'astre del dia escórrer veus»), mentre que els altres dos Atlants són conduïts per la veu poètica com unes entrades espontànies. Cadascun de tots tres figura, en la ficció global, que ve d'un lloc

25. En terminologia teòrica de COLL Y VEHÍ. *Ibidem*.

del món i que en reporta el cataclisme: el segon és l'americà; el tercer és el que «vora de Thule gelada el sol enyora», i el quart i darrer, «de la natura esguerro», de «vora Àfrica».

La intervenció del segon Atlant, l'americà, que ja és a simple vista, explícitament, més aprofundida en tots els estadis, i del tot finalment, té una mica el caire d'una improvisació de part de Verdaguer-poeta just aleshores, a l'estadi 5 de *L'Atlàntida* — el devia canviar «en atenció» que se li retreia la manca d'humanitat del relat? —, que vol dir, ja, l'edició dels Jocs Florals (1877), però no pas, encara, el manuscrit que hi va anar: és a dir, l'estadi 5 perdurarà en el 6 com a text definitiu, però Verdaguer hi arriba just en la penúltima fase de tot el procés creatiu. Les crítiques que adduíem de Menéndez Pelayo i de la Revilla, però, per exemple, no sorgiren fins després de l'edició del volum dels Jocs Florals de 1877, i aquest segon Atlant que ens ocupa, plenament romàntic, ja hi era.

Verdaguer recrea, per anar-ne confegint el caràcter, una llegenda que contribueix a explicar, arran del mite de la unió ancestral d'Europa-Àfrica amb Amèrica, la subsegüent separació continental, causada pel gran diluvi que era fruit, al seu torn, del càstig diví que destruiria però purificaria i renovaria el món. El poeta, que es basa en aquesta explicació mítica dels orígens d'abast universal per edificar-hi *L'Atlàntida*, reporta, en el seu aparell de notes per al cant III, un seguit de fonts llegendàries-científiques que en sostenen la teoria:

Pel que fa al continent americà, una llegenda que diu haver tret de «la *Crònica de les Índies* d'Oviedo»²⁶ i una citació de *Les Atlantes* de Roisel; un report del mite recollit entre els indígenes pel cronista franciscà Diego de Landa (1524-1579); la teoria segons el comte de Buffon (Georges Louis Leclerc, 1707-1788) de la unió entre les

26. Es tracta de Gonzalo Fernández de Oviedo (1478-1557) i de la seva *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra firme del mar océano* (n'hi ha l'edició regularitzada en cinc volums, a cura de J. Pérez de Tudela Bueso. Madrid: Atlas, Biblioteca de autores españoles, 1959), i tanmateix podria ser que la llegenda en si fos de collita pròpia verdagueriana, ja que l'he rastrejada en tots cinc volums i no l'hi he sabuda trobar: Oviedo descriu, pel que fa al costumari indígena, els «zemís» i les carbasses com a dipòsits de relíquies; parla de la pesca entre els nadius i, evidentment, de les tempestes tropicals, però gosaria dir que no en confegeix cap relat.

actuals Antilles: essent com devien ésser els cims més elevats d'una gran serralada que travessaria l'antic continent desaparegut, només elles haurien restat visibles passada la gran inundació; la teoria del zoòleg Hendrik Milne-Edwards (1800-1885) sobre la fauna marina compartida entre les Açores i la costa francesa com a prova de l'antiga unió d'Amèrica amb Europa, i, finalment, un altre report del mite (M. de Froberville) en relació amb el continent africà.²⁷

El primer lloc, Fernández de Oviedo, és el que Verdaguier addueix per confegir les seves dues versions de l'entrada de l'Atlant americana, tant la primera (estadis 3 i 4) com la definitiva, i n'explica això:

D'Haití la cordillera que el cor ama, en illes és trencada[:]

Un dels més poderosos cacics de la terra donà la mort a un fill seu, pel crim d'haver conspirat contra ell. Netejà després alguns dels seus ossos, segons ús i costum del país, i els desà dins una carabassa buida per tenir-ne un record perdurable. L'obrí un dia, per contemplar les tristes relíquies de son fill, i s'admirà de veure-la plena d'aigua i de peixos grans i xics de totes menes. Tancà l'estoig a més córrer i, posant-lo damunt sa cabanya, començà a dir i a fer glòria de que tenia la mar i la pesca dintre de casa. Tant i tant ponderà la carabassa, que, aprofitant-se un dia de la sortida del cacic, quatre vailets l'abastaren; mes, per malaventura, lliscant de ses mans tendres, caigué a terra i s'esberlà, i amb un gran torrent sortiren d'ella saltadors dofins, taurons i fins balenes de les més formidables. Lo riu espantós cresqué, i, sortint de mare, formà l'oceà, deixant a descobert solament los cims de les muntanyes, que eren aquelles illes.

Tot seguit caracteritza els «*Zhemís*» com a divinitats, entre els indígenes, dels fenòmens naturals, i «mitjanceres entre Déu i l'home».²⁸

Doncs bé: l'entrada, en el cant III de *L'Atlàntida*, del segon Atlant-participant actiu de la «trobada d'urgència» amb els seus germans, se cenyia prou a la hipotètica font en els estadis 3-4, però des d'estadi 5 esdevé una peripècia interna pecat-càstig pròpiament específica que multiplica especularment la del pecat-càstig dels Atlants en general, perquè, a més d'estar-hi inserida a través d'un canvi diegètic (com a relat intern), compta, en petit, amb els mateixos ingredients troncal,

27. J. VERDAGUER. *L'Atlàntida*, 2002, p. 261-263.

28. *Ibidem*.

i l'aprofundeix intensament perquè hi adquireixen un sentit «purement» patètic.

Un microcosmos humanitzadament patètic en abîme

És *mise en abyme* tot mirall intern en què es reflecteix el conjunt del relat, per duplicació simple, repetida o especiosa... Reflex és tot enunciat que remet a l'enunciat, a l'enunciació o al codi del relat.²⁹

La definició de Dällenbach s'avé amb la profunditat que assolía el tàndem Hespèrides-Atlas: aquell plany intern (d'Atlas) que, en una disposició estructuralment concèntrica, multiplicava l'efecte de l'extern (de les Hespèrides), ja que eren provocats pel mateix —la desaparició segura del propi món paradisiac.

I tanmateix el procés especular que s'hi descriu encara s'avé més amb l'entrada directa, al col·loqui d'Atlants, de l'Atlant americà des de l'estadi 5, per tal com aquesta entrada encara és part essencial, en aquella ficció interna «desmesuradament sobrehumana» de *L'Atlàntida*, del pecat dels Atlants, però alhora, a més a més, n'esdevé un microcosmos patètic perquè en conté, a un nivell humà d'intimitat-proximitat envers el lector (també amb l'adaptació mètrica corresponent), els ingredients essencials, i sobretot conté un altre ingredient que potser és el que «dóna més vida» (romànticament) a tot el poema èpic: el penediment de l'Atlant.

Perquè Verdaguer, en aquest nucli intern que elabora *imitant* d'una font —com la seva pròpia tradició classicitzant, i també com ells recreant en el nou context—, n'apuja extraordinàriament el to, en el sentit que hi canvia, vers el pecat dels Atlants de *L'Atlàntida*, el registre codicològic: el segon Atlant ja no esdevé, des d'estadi 5, un tità ben probablement monstruós, sinó un pobre pecador, un home que enyora el seu fill («Tenia un fill ... com datilera / que bressa 'ls colibrís en primavera»), penedit («y, de bon ayre i ben plantat com era, / la vida li arranquí»), i que fuig d'un càstig que sap irrevocable.

29. L. DÄLLENBACH. *Le récit spéculaire*, tret de la traducció castellana *El relato especular*, a càrrec de Ramon Buenaventura, p. 25 i 49; qui encunyà la imatge fou, però, André Gide (1893), a partir del blasó heràldic principal que conté dins seu un altre blasó *en abîme*.

La història de l'Atlant americà és l'únic component humà de la ficció interna de *L'Atlàntida*, en primer lloc perquè l'element que hi té de més, com a microcosmos seu, en el seu dedins, és el penediment — passat prèviament per l'escreix d'un enyor amorós, gratuït —: sabem que als Atlants de *L'Atlàntida*, l'última cosa que els podria caracteritzar, cenyint-los a la preceptiva clàssica, seria aquesta; els personatges secundaris, si eren poderosos, havien de contrapuntar ben bé com a opòsit, maniqueament, l'heroi: *no es podien* penedir! El fet que aquest Atlant sigui un home irremissiblement condemnat però enyorat i penedit és el contrast extrem amb la resta, tota, de la ficció interna d'aquest poema èpic, que «podria» pujar-ne patèticament el to global i també individual-lo (romànticament).

El seu penediment contrasta, a més, amb la mateixa llegenda-base, que conté el parricidi comès per un cacic-pare que no se'n penedeix pas, sinó que al capdavant se n'ufana (de tenir «la mar i la pesca dintre de casa», en la carbassa de les relíquies del fill); la inundació cosmogònica hi sembla accidental i, implícitament — ve a dir Verdagner —, és càstig dels déus. D'altra banda ell mateix, en els seus estadis 3 i 4, havia suavitzat de tal manera la llegenda que no n'incorporava el crim — sinó que el substituïa per un *topoi* clàssic: «á una picada d'áspit feu lo darrer badall» — i ni tan sols la ufana del pare — un sacerdot del Zemí l'adverteix explícitament que no remeni «la balma» perquè «la maror brugenta [hi] brull», però ell mai no en fa ostentació. De seguida veurem com, codicològicament, no podia incorporar, en els estadis 3-4, ni el crim, ni la ufana — atès que el segon Atlant s'hi trobava al mateix nivell gegantí dels altres: hi arribava amb el problema general —, i sí que ho podrà fer, en canvi, amb el joc narratiu que li permet l'aprofundiment patètic del nou.

La recreació del segon Atlant des de l'estadi 5 innova, així doncs, envers els estadis 3-4, el parricidi, la inundació com a càstig diví en conseqüència (i no pas accidental) i sobretot el rau-rau patètic del penediment i la por, i de la font centreamericana en ressegueix fidedignament l'acció determinant, però no n'imita la natura exacta del crim — en la llegenda el fill ha conspirat contra el pare (se suposa que en grup) i segons Verdagner se li «caragira» (individualment) —, i el càstig no té lloc en fred, sinó que hem vist (i veurem) com s'eleva patèticament. Verdagner hi incorpora humanitat, intimitat i *pathos*.

Ja que deixant de banda, encara, aquest «enyor-penediment», els «ingredients» del segon Atlant des d'estadi 5 que són equivalents als de pecat-Atlants-*Atlàntida*, però que resulten molt més intensos en pecat-Atlant americà-microcosmos intern perquè s'hi troben pròxims humanament i acolorits patèticament, són, en concret:

—*els comparses de l'Atlant*: les seves filles equivalen a les Hespèrides.

(III, 5-6 [Hespèrides]) Allí, per esposarles ab sos més braus sotme-
sos, / esperan ses germanes, les del mirar de cel:
Mos ulls aquella nit iay! no 's clogueren; entre caobes y mameys vege-
ren / dos altres ulls en la blavor dels cels; / "Pare, dormiu, mes filles
me digueren: / dormiu, son dos estels." // filles hermoses; / aqueixes
son del alt jardí les roses, / y aquells son ses espines pe 'l meu cor. /
Dormiu vosaltres, iay! poncelles closes al somni del amor. (III, 51-60
[filles d'Atlant americà])

a) El caràcter definitori tant de les Hespèrides com de les filles d'aquest Atlant és la puresa. En el cas de les Hespèrides («del mirar del cel»), la puresa contrasta sintèticament en extrem, aquí, amb la fiera dels Atlants. Les filles d'aquest Atlant són (perifràsticament) «poncelles closes al somni del amor».

Però la puresa també entra literalment en la intervenció d'aquest Atlant reelaborat des de 5, bé que atribuïda als «dos altres ulls en la blavor del cel» (els del déu-*Zemí*) i en contrast amb els d'ell mateix-pecador («Mos ulls aquella nit iay! no 's clogueren»).

b) Les Hespèrides, ens consta que esdevindran, cosmogònica-ment, estrelles. Les filles de l'Atlant atribueixen humanament a «dos estels» els ulls del *Zemí* (la consciència) i l'Atlant reforça patèticament el contrari amb la mateixa imatge ('No son estrelles, no, filles hermoses»).

La funció poètica de les Hespèrides i la de les filles d'aquest segon Atlant és la mateixa, i la caracterització respectiva, també. Les vesteix la mateixa figuració imatjada, bé que esbiaixadament —si no resulta-rien clavades!—. Les Hespèrides han de ser èpicament «planes», i les caracteritza la puresa. A les filles d'aquest Atlant, improvisades pel poeta en la seva recreació, també: potser podrien «arrodonir» més,

humanament, però «no tenen temps»: el seu rol discursiu és mínim i les marca només el context —nou i breu— humanament patètic.

Val a dir que hem canviat «germanes» per «filles», tret que, en el microcosmos en *abîme*, intensifica la proximitat, i que al poeta «li va bé» de no haver d'aprofundir-les més: com que «claven» les Hespèrides, genèricament les més pures, justament en això, el lector les hi associa immediatament de retop. En el nou context d'aquest segon Atlant, la puresa virginal i extrema de les filles contrasta amb el pecat com una nova culpabilització sobre el mateix Atlant, i n'augmenta el patetisme.

—*la veu de déu*: Déu-justicier mateix ordena l'enfonsament de l'Atlàntida (cant iv), i el sanciona, així com l'Espanya naixent (cant x), i ho fa en directe, però s'adreça en primer lloc a l'univers («...los astres i mons semblen parar-se / a oir la nova, altíssima paraula del gran Déu:») (iv, 129-168) i en segon lloc, fictament amorós, a Alcides («sentí la veu que en Calpe l'omplí de sant terror; / mes no ja com lo carro del tro rodant feresta, / sinó baixeta i dolça com un sospir d'amor.») (x, 226-234); el Déu-justicier de *L'Atlàntida* no es rebaixa mai al nivell dels Atlants-extrem del mal, i per tant no s'adreça a ells directament.

Mentre que sí que ho fa el *Zemí* del nostre Atlant americà (*vs.*, de nou, els estadis 3-4: allà era un sacerdot, qui l'advertia que no mugués la balma), que Verdagner bé que el caracteritza com una nova mena d'àngel-mitjancer, però que d'altra banda resulta tan justicier com el Déu de *L'Atlàntida* o encara més, perquè l'Atlant que li pertoca, a diferència dels Atlants de la ficció-mare, lamenta el seu pecat, amb por, des del principi. El déu del segon Atlant des d'estadi 5 s'hi aproxima en directe dues vegades: «¿Ton fill, ton fill hermós, com no és aquí?» (III, 63), «Dins la balma del crim la mar hi bull; / de tot quant veus, per esborrà' eixa taca, / ni 'n restará un escull» (III, 68-70); en la segona vegada condemna com el Déu de *L'Atlàntida* (bé que en directe al pecador), però en la primera, aquesta proximitat humana *Zemí*-Atlant esdevenia insidiosa —comptant, a més, que figura que el mateix Atlant s'ho espera, perquè ja té present els «ulls de atterradora ceya»—: aquesta figuració del déu justicier d'aquest Atlant com la del Déu cristià vers Caïm, que es fa més temible que la del Déu de *L'At-*

làntida per la intimitat que comporta la proximitat humana del nou codi narratiu (dit ras i curt, perquè te'l creus!), i el pànic que se'n afigura que s'acreix en l'Atlant des del vers 49 fins al 67 («mes iay! Del esperit la dolça calma / ja no 'm torná mai més» – «iPerdó! Diguí sortinme de la hamaca, / quan ressona son crit en ma barraca») produeix en el lector — em sembla — una presa immediata de partit a favor del segon Atlant, l'americà, i en contra de la divinitat.

La qual cosa, atribuïda a l'autor i en la segona meitat del segle XIX, podria haver resultat, llegida així, si més no blasfema: el poeta, però se'n deu haver guardat bé prou fent del déu-*Zemí* justicier d'aquest Atlant humanament indefens — en suma: «bo» — un déu no-cristià...³⁰

— *el canvi discursiu i mètric*. I tanmateix el que defineix del tot el contrast amb el conjunt del poema èpic a què dona lloc la intervenció del segon Atlant, des d'estadi 5, és la transformació discursiva i, de resultes d'això, el canvi mètric:

Així com el «collotge» global d'Atlants (cant 111) queda igual que una reunió d'executius plantejant fredament l'estratègia per salvar l'empresa (conté organitzat el torn de paraules i tot, incloent-ne el conductor), la «comunicació» d'aquest Atlant assoleix de cap a cap el to íntim i pujat d'una confessió angoixant. Un to que queda reblat, així mateix, per les noves entrades en directe que inclou i que ja hem dit que reforcen el patetisme pecat-pecador enyorat i penedit-sense salvació possible: hi dibuixen el contrapunt de la puresa de les filles

30. De fet aquest aspecte no deixava de «preocupar» Verdaguer, i ja en un remot 1867, als inicis del procés poètic — s'havia de referir a una versió inicial de la llegenda centreamericana, així doncs, i no gens patètica —: «¿Pren massa aixamplada'l poema en lo ters cant y ls dos altres que'l segueixen? ¿Es massa llarch l'episodi de Fayna en ells inclòs? ¿La llegenda dels Atlants, que és de mos escrits lo que mes estimo, és massa atrevida? ¿Ho és també lo soterrar a Colom dins una serra pera fer'len sortir quatre dies després y navegar en una barqueta cab a sos barcos?...» El text correspon a una carta-consulta de Verdaguer a Milà i Fontanals, i es refereix, segons Josep M. de Casacuberta, atenent escrupolosament totes quatre preguntes, no pas al manuscrit de Vic de *L'Atlàntida*, sinó al poema sobre la Colombiada (Josep M. de CASACUBERTA. *Estudis sobre Verdaguer*. Vic-Barcelona: Eumo Editorial-Editorial Barcino-Institut d'Estudis Catalans, 1986, p. 107-117).

(en paral·lel al fill perdut) i la veu insidiosa que, sostingudament, condemna.

El canvi mètric esdevé, per tant, obligat, per conformar la nova profunditat patètica: mentre que el gruix de la ficció interna de *L'Atlàntida* és en solemnes alexandrins, payoutats al mig i al final, metículosament, el segon Atlant des d'estadi 5 «s'expressa» amb vuit quartets decasil·làbics sense cesura tancats cadascun amb un hexasil·làb (el darrer, amb dos); les estrofes rimen AAB'Ab', i la rima femenina indica el patetisme pare-enyorat-penedit («Mos ulls aquella nit iay! no 's clogueren»), i la masculina, l'acusació insistent (¿Ton fill, ton fill hermós, com no es aquí?) i la contundència del càstig («Dins la balma del crim la mar hi bull;»)³¹

Aquesta mètrica: a) és sistemàticament irreversible (és tancada, no varia), així com, de fet, ho són igualment els alexandrins del tot èpic: marquen la fatalitat de l'acció última, el càstig (això no passa, ni de bon tros, en aquelles lires relaxades de cant VII, l'episodi amb la funció d'alleujar tensions). I, d'altra banda: b) conforma líricament d'una manera magistral la melangia humana i íntima del personatge, ja que el discurs és sostingut — els versos no són cesurats —, així com també la mateixa irreversibilitat del procés que acabem de dir — els versos tanquen masculins, breus i contundents.

Hi ha, així mateix, una «absència» retòrica, en la renovació del segon Atlant des d'estadi 5, que és exemplificadora dels requisits del nou lirisme contrastant que conté: tant aquest Atlant, l'americà, però en la primera versió, d'estadis 3-4, com el seu «germà»-primer Atlant, «que es del ángel caygut imatge viva», incorporen al seu discurs en alexandrins el motiu del *mundus inversus*, que és tot aquell seguit de

31. Pel que fa al repertori mètric que conté, a més, l'obra: «Hesperis» (cant VI) conté estrofes de cinc versos, tots decasil·làbics cesurats llevat del quart, que és un hemistiqui, també cesurat, de cinc; igual, només, que la «balada de Mallorca», bé que l'hemistiqui hi és l'últim. El «Cor d'illes gregues» (cant VII) està fet de lires: estrofes de versos decasil·làbics combinats irregularment, laxament, amb hexasil·làbics, i totes femenines perquè la seva funció és de relaxar en l'episodi. El «Somni d'Isabel» és una cançó feta de quartets heptasil·làbics. I la Introducció i la Conclusió («Colon») són sextets de versos decasil·làbics sense cesura (llevat de casos esparsos).

paradoxes ambientals tan oportú per plasmar nítidament una situació apocalíptica.³²

Una tal figuració escau com un anell al dit als alexandrins perquè ells també es basen (discursivament) en una «anormalitat», l'hipèrba-ton, i també escau, i del tot, al mateix tema de *L'Atlàntida*: Verdaguer la manté en el primer Atlant, amb variacions mínimes (v. 25-32) de cap a cap dels estadis del procés creatiu (3-6), i també s'hi esplaia, pel seu paper com a veu conductora del «collotge» que planteja als Atlants l'estat de la qüestió: la natura reacciona dràsticament en la anormalitat i la humanitat la imita: «Á mitj esbadallarse les flors se musteheixen; / passant les aucellades abans de la tardor, / se dolen com d'un cástich fugint que no 's mereixen, / y, al vèureho, qui seguir-les no pot esclata en plor».³³

La discursivitat estesa i emfasitzada que demana el *mundus inversus* en *L'Atlàntida* és ideal, així doncs, feta en alexandrins, com a forma narrativa i solemne per excel·lència. L'Atlant americà dels estadis 3-4, que «hi parlava», aplicava el motiu, com una pinzellada breu, en el moment argumental en què cau — atzarosament — la caixa amb els ossos del fill («y á rius esbadihantse, dofins y daurats rossos / avans de gayre s veyan pel herba cuejar»).

A l'Atlant americà de les versions 5 i 6 no li cal, començant perquè Verdaguer-poeta creatiu li ha canviat dràsticament el to i la finalitat, i per tant ha suprimit l'anècdota, i sobretot perquè la nova mètrica substitueix específicament el patetisme apocalíptic discursiu pel patetisme de la dramatització expressiva, sostinguda i lírica: «y ja de la cova 'l mar eixia, / y d'aygua y manatins l'herbatge umplia; / jo, fugintne, 'm girava al nadiu lloch; / ja cabanyes y selves no hi havia; / ja vall, ni cims, tampoch».

32. És la figuració horaciana que fa servir Ovidi per descriure el Diluvi, en les *Metamorfosis*, I, i, font que és de *L'Atlàntida*, Verdaguer l'imita, sobretot al cant iv («La catarata») (BASTARDAS. *op. cit.*, p. 249-264).

33. Bastardas hi diu: «Verdaguer subratlla l'horror que inspiren algunes d'aquestes situacions més aviat que l'aspecte sorprenent i admirable que presenten. Una certa truculència, pròpia de l'ambient literari de l'època [l'allunya] sovint també de l'esperit del seu model» (*op. cit.*, p. 263). De fet, però, aquest «horror» és just el que demana la intenció última dipositada en la ficció interna de *L'Atlàntida*.

Així com, ara, el vers més breu no és, en cada estrofa, el reble d'una cadència galant, com veurem en la requesta d'Alcides («Hesperis», cant VI), sinó que emfasitza la rotunditat del càstig («He vist un braç que d'entre els núvols queia: / era el braç del *Zemí!*»), que clou, confidentment, per duplicat: «...potser l'aclama / la meva olor de sang!».

Humanitzar la meravella

Però una tal rotunditat en el *tête à tête* definitiu Atlant americà / déu-*Zemí* vol dir, al capdavant, el destí inapel·lable dels Atlants i del seu entorn. Perquè la ficció interna que ha recreat, per a *L'Atlàntida*, Verdaguer, havent utilitzat com a canemàs imitatiu una suposada llegenda d'Amèrica Central, que transforma radicalment a l'estadi 5 fins al punt que en resulta un microcosmos humanitzat, i acolorit patèticament, de la ficció-mare (la història interna, sobrehumana de *L'Atlàntida*) parteix, tal com queda, d'una mena de truc narratiu que necessita —i alhora genera— la complicitat del receptor.

Ja que la trama de *L'Atlàntida* està constituïda, cimentada, amb un component —si més no als nostres ulls— *ex machina*: el càstig que la divinitat disposa per a un univers pecador. És una fi de món, a més, que l'afer del nou Atlant americà permet que sigui copsada (si se'm permet) com una versió inversament tremebunda dels reis d'Orient: que actuen pertot arreu alhora, en general, i, però, nosaltres coneixem la situació concreta d'un dels que rep, la identifiquem —en la nostra «humana mesura»— i en copsem, de cop i «amb impotència», la inversemblança: com pot ser que, dins d'una contesa èpica estricta codicològicament, rondal·listicament denotativa i plana, hi hagi un Atlant «bo» i que, atès que hi és, resulti doblement acusat, encara més que els altres?

La cosa queda, si mesclen literalment totes dues ficcions (Atlants de *L'Atlàntida* i segon Atlant des d'estadi 5), que per obra i gràcia d'haver aprofundit aquest Atlant figura que en l'obra hi ha, focalment, dos pecats: orgull i parricidi (ja que el «pare» no ha comès el crim específicament per orgull sinó en tot cas per desmesura, engegat d'ira), i tots dos pecats remetent disciplinadament a la font: el pecador llegendari pecava una mica com els Atlants globals, d'ufana-orgull, i el segon Atlant des de l'estadi 5, no; així com aquest comet

parricidi, com el llegendari, i els Atlants globals, no. També figura que hi ha distribuïts dos déus: el Déu cristià justicier de *L'Atlàntida* i el *Zemí*. Però, en canvi, en el cas del segon Atlant des d'estadi 5, resulta literalment que el pecador comparteix dos càstigs, perquè és present explícitament en totes dues ficcions: dins del «collotge» (al qual acuden els Atlants fills d'Atlas i Hesperis, i ell hi entra ben bé com un), figura que és castigat per parricidi, i en el «desastre» general de la ficció-mare (*L'Atlàntida*), figura que ho és per l'orgull compartit de casta.

Es tracta, posats a dir, d'una descompensació «injusta» que no deixa d'avenir-se amb aquella meravella humanitzada que proposava, per a l'ingredient *ex machina* de l'epopeia, Coll i Vehí,³⁴ per tal com és reconoscible culturalment (en el lloc, per exemple, de Caïm), i Verdaguer —que anava a identificar emotivament— bé ho devia saber, perquè elaborava l'encast de ficcions tenint-la present. La història del segon Atlant des d'estadi 5, que abasta els versos 41-81 del cant III, queda magistralment soldada a l'estrofa anterior (que cloïa el discurs del primer Atlant-conductor del «collotge») i a la posterior (intervenció espontània del tercer Atlant, de «vora Thule») precisament perquè figura que el càstig és el mateix —inundació i enfonsament del món atlant. Tenim aquí mateix, també, la raó perquè l'Atlant americà dels estadis 3-4 no pecava (el fill hi mor, tradicionalment, d'una «picada d'aspit»): als estadis 3-4 l'Atlant americà, «no-patètic» per bé que ja s'hi hagi obert una amplificació llegendària d'abast íntim, acut al col·loqui-assemblea del tot al mateix nivell que els altres Atlants-gegants, portadors d'una comunicació respecte a la zona respectiva; l'únic pecat de l'Atlant americà d'estadis 3-4 és, globalment, l'orgull compartit dels Atlants de *L'Atlàntida*.

Caràcter de la requesta d'Alcides (cant VI)

La humanitat de l'Atlant americà des de l'estadi 5 no es troba de cap manera en Hèrcules ni en les Hespèrides, ni tan sols en aquell *tête à tête* Alcides-Hesperis del cant VI; si juguem amb totes les «cartes» que es reparteixen en *L'Atlàntida* de Verdaguer, els prendrem senzi-

34. *Supra*, n. 24.

llament per gegants i ens els mirarem «amb respecte» (tan lluny com calgui: els distanciaré). La declaració amorosa d'Alcides respon del tot a una requesta cavaller-dama, i pot ser, en versos decasil·làbics, tan lírica com es vulgui,³⁵ però no assoleix un patetisme versemblant (humanament de dins enfora) perquè tampoc no ho pretén: dit altrament, emissor-receptor entenem, codicològicament, que Alcides-Hesperis, gegants-herois de la ficció interna, «fonamenten la seva relació» en l'interès (de repoblar Hispània, és clar).

En correspondència amb això, els decasil·lars de la requesta (VI) són «cortesament» cesurats —i no pas, en canvi, els de l'entrant i sortint epopeic (Ermità-Colom) ni tampoc els de l'Atlant americà, que fan l'única part del tot humanitzada de *L'Atlàntida*—; si Verdaguier-poeta hi canvia mètricament de l'alexandri èpic al decasil·làbic líric —fet, com arreu en *L'Atlàntida* (llevat, en part, del nou Atlant americà) amb hipèrbaton, marcant la grandesa preceptiva— és, senzillament, perquè està «fingint» literàriament una tal profunditat humana —en aquest cas distància l'objecte poètic i el crea analògicament i en paral·lel—, i per tant en «fingeix» fins al punt mètric, líricament, la versemblança: Verdaguier-poeta elabora aquests versos tridimensionalment, tal com elaboraven la profunditat («fingint»-la amb el truc de la perspectiva) els pintors renaixentistes. La requesta Alcides-Hesperis ve a ser una pintura lírica amb relleus, figurats i imatjats, preciosistes (*pictura ut poesis*), tal com ho era de fet l'estrofa que hem vist del meravellós Hespèride (II, 121-124), en què «glosaven joiosos sinsonts i esquivés merles».

Dins d'aquesta nova pintura, evidentment, hi podem retrobar, i de la mateixa manera, tot de *topos* romàntics; el que hi destaca encapçala les vuit estrofes de què consta l'episodi perquè és l'enyor, compartit, de la pàtria («—Anem — diu-li Alcides—, anem; no sospires; / també de ma pàtria les ribes deixí; / de Grècia l'hermosa parlar no sentires?»; VI, 129-131). Però la realitat irrevocable és que la relació Alcides-Hesperis està «predestinada» per un postulat preceptiu —al qual Verdaguier se cenyia, aplicadament, al peu de la lletra (i per això

35. Entenent el «lirisme», preceptivament, com el mode d'expressió artística en què predominen la pura subjectivitat i els tons sentimentals i afectius (DIEC, 1995).

els crítics del seu temps en devien acusar la «fredor») —: la unitat d'acció. La funció inalienable i intransferible, primera i última, dins la ficció, d'aquesta parella magníficament sobrehumana és refundar i renovar l'Atlàntida, continent mític originàriament excels, en Ibèria.

Tot l'«arravatament» líric en decasil·labs cesurats d'Alcides-cavaller no fa més, doncs, que, d'una banda, comunicar el projecte salvador, i, de l'altra, promocionar-ne l'heroi. I és evident que es tracta, a més, d'un projecte «interessat» (qui no recorda un tal «canvi de plans», Espanya per Atlàntida — «Mes d'or eixa corona vindrà al teu front poc ampla, / que de gegant com Hèrcules cap més la terra en du, / veus a Ponent l'Atlàntida per rebre't com s'eixampla? / Ella és ton soli digne, sols ella és gran com tu.», II, 25-28 —, d'Alcides temptat per Gerió...?).

Aquest sentit clàssicament èpic és el que em sembla que cal donar, essencialment, a la requesta «amorosa» Alcides/Hesperis fabulada per Verdaguer. Cosa que no vol dir ni de bon tros, com he dit, que no incorpori de ple els motius romàntics que escaigui: Verdaguer poetitzava d'acord amb el seu temps (a això devia, ras i curt, l'èxit que anava assolint). I cosa que deixa clar, per descomptat, el sentit plenament cerimoniós i galant de les dues «perles amoroses» que conté l'episodi: «ta veu he sentida; / per ço a dar-te els braços corrent he vingut.» (VI, 147-148) — «per eixos só Alcides, / per tu, dèbil heura, só un llor vincladís» (VI, 162-163).

Un sentit cerimoniós i galant que li escau com a requesta i que és comunicat de ple pel patró mètric: són vuit estrofes de cinc versos decasil·làbics cesurats el quart dels quals és un hemistiqui pentasil·làbic amb cesura, que rimen, estrictament, AB'AcB'. La cesura dels versos marca la distància meravellada i galant, i la rima alternada femenina-masculina, la seducció-la urgència del desastre. Seducció i meravella són, a més, reblades per la cadència del penúltim vers: el deix periòdicament breu de l'hemistiqui femení accentua en cada estrofa la tendresa, abans de cloure contundentment: «...só el llamp que a les aigües obrí passadís / qui ofega les Hidres, qui l'àliga eixala / per eixos só Alcides, / per tu, dèbil heura, só un llor vincladís» — «...sortim d'eixa terra d'airades impures, / bellíssima Hesperis, / abans que la trenque l'Etern com un got! —» (VI, 160-168).

La requesta Alcides-Hesperis és estructuralment, així doncs, una pintura clàssicament analògica, tridimensional, amb la imatgeria ro-

màntica que pressuposen les necessitats i la demanda del temps (segona meitat del XIX), talment com ho era l'exemple puntual que he recordat i tal com en va força plena, de fet, *L'Atlàntida*.

No pretenc dir, però, que la requesta d'Alcides sigui poc romàntica. Només afirmo que no és *ex-pressiva* (romànticament): el poeta no hi vehicula l'heroi ex-pressant des del seu dedins el patetisme del sentiment en estat pur — tal com sí que feia plenament, per contra, en la seva versió definitiva de l'Atlant americà —, sinó que el pinta com el trobador-«cavaller galant» i hi expressa literàriament el sentiment tal com cal: retoritzat com el temps li demana — amb imatgeria romàntica — però també com l'experiència li ensenya que pertoca — objectivat analògicament.

Conclusió

Ya sabrá usted por Rubió que volví a leer con especial deleite *La Atlántida* y admiré el *Canto de las Islas*, en mi opinión el mejor del poema [...]

(De Marcelino Menéndez Pelayo a Verdager, Madrid, 19 febrer 1879)³⁶

Tradicionalment s'ha interpretat, amb Menéndez Pelayo, que el nucli veritablement renovador, èpicament i líricament, de *L'Atlàntida*, és el cant VII, el «Cor d'illes gregues».

Enric Bou, per exemple, diu que conviuen, en l'obra, dos models èpics: en primer lloc el clàssic, «d'origen aristotèlic, amb unes condicions molt precises: un poema llarg narratiu, escrit amb un estil elevat, que presenta personatges d'elevada posició, els quals viuen aventures a l'entorn d'una figura heroica central [i] episodis d'una importància cabdal per a la història o la constitució de la nació», i amb altres convencions, com ara l'ús d'una diegesi objectiva de part del poeta, l'inici *in medias res*, etc.;³⁷ i el model romàntic, que sobretot

36. *Epistolari de Jacint Verdager*, vol. 11: 1877-1879, transcripció i notes per Josep Maria de Casacuberta i Joan Torrent i Fàbregas. Barcelona: Editorial Barcino, 1967, p. 132.

37. BOU. *op. cit.*, p. 9.

s'hi fa palès en la innovació mètrica — «en l'allunyament de la virulència i la monotonia imposada pel model de vers dominant, l'alexandrí» — que hi té lloc a partir de l'edició dels Jocs Florals: per a ell el cant VII, el «Chor d'illes gregues», «és l'exemple millor»: «Afegit a darrera hora, marca un model personal per a l'èpica, en què combina diversos models de vers, no obligadament narratius, i incorpora així la poesia popular...».³⁸

El «Cor d'illes gregues», un cant sencer, és, a *L'Atlàntida*, un puntal innovador en el sentit formal, igual com és, ideològicament, el germen episòdic que rebla — de nou des de dins — el sentit últim del poema, de mort i renovació: les illes neixen, pures, fruit de la transformació cosmològica que ens explica globalment el poema, en la seva tercera part (és el setè cant sobre deu, just abans del clímax narratiu), alhora que el poema tot elabora aquesta mateixa mort-renovació d'Atlàntida en Ibèria; és Grècia que neix, d'altra banda, com a bressol de la civilització mediterrània.

A més, però, encara, de banda de la ruptura formal que representen en el tot poètic-èpic les lires que el componen, el cant VII consisteix tot ell, globalment, en una dramatització: són les illes que es presenten i després és Grècia que els respon i presenta (a elles i a tot el poema èpic, en perspectiva) l'heroi-hereu llur (tant de Grècia com de l'Atlàntida): Alcides.

Això li dona vida. Èpicament i líricament. És, com la requesta d'Alcides que el precedeix (cant VI), poesia objectiva, «tridimensional», però manté, alhora, aquella profunditat estructural que anem plantejant, en primer lloc mitjançant la dramatització global, i després pel retrobament dins seu, purament com a episodi que és (prescindible però plenament vinculat amb el tot i amb una funció distensora, des de fora), del lloc que diposita el sentit positivament últim del poema: les illes gregues apunten, des de dins, la nova naixença que trobarem al final en Ibèria imperial, en Espanya i Amèrica.

El col·loqui dels Atlants (cant III) és també de cap a cap, globalment i òbviament, un debat dramatitzat. Segons E. Bou: «Cal remarcar que es tracta [*L'Atlàntida*] d'un model èpic irregular: no hi ha un

38. Ibídem, p. 11. Verdaguer no incorporà el cant VII a *L'Atlàntida* fins a l'estadi 6, que és el darrer en el procés d'elaboració de l'obra.

sol heroi, per raó dels dos plans que s'interfereixen. L'acció tampoc no és unitària».³⁹

Sí, però, que hi ha unitat d'acció, perquè els «dos plans» comuniquen des del principi i podríem dir que «queden» per al final (cant x) ja des del cant 1 —és Pirene qui comença fent hereu seu Alcides, que ben aviat plantarà el brot de taronger: ja «sabem» el que passarà amb Ibèria naixent abans no se'ns presenti l'excelsa Atlàntida pervertida i morent. I la ficció interna i l'externa de *L'Atlàntida* no «s'interfereixen» pas, sinó que es disposen concèntricament. Si de cas en veiem l'entramat és perquè la veu poètica «hi treu el cap»: com un personatge intern, com a tal veu inspirant-se, o com al mateix ermità-relator. Mai, però, d'una manera obstructiva: la «interferència» que hi veu Bou no deu ser res més que la profunditat intrínseca, musicalment romàntica (*musica ut poesis*), que, dramatitzadament en tots els àmbits, conté *L'Atlàntida*.

Crec que és precisament aquesta vivesa dramàtica, juntament amb el sotrac patètic de l'Atlant americà definitiu —puntual, però també decisiu, en ple plantejament argumental de l'acció definitiva—, el que renova «romànticament» *L'Atlàntida* de Verdaguer.

Perquè l'obra inclou preceptivament els grans monòlegs dramatitzats, però el que la defineix és que, d'una banda, hi incorpora a bastament petites entrades dramàtiques que en descarreguen «espontàniament» la tensió i que tenen la funció (sobretot) d'identificar el públic. I la defineix, d'altra banda, que aquests grans monòlegs són aprofundits, en diversa mesura, romànticament, ja sigui jugant amb llocs i figures típics —o, a més a més, de vegades rabejant-s'hi: incidint a dins i a fora en un mateix focus i aprofitant-ne el joc de llums, com és el cas de l'enyor de les Hespèrides, que concentra el d'Atlas i s'autoprojecta veladament el d'Hesperis—; ja sigui reconvertint sobtadament, amb un punt de «meravella», la grandesa artificiosa de l'epopeia cap a l'expressió del sentiment d'una manera humanament assumible:

Es tracta òbviament de l'Atlant americà definitiu (estadi 5), que, bo i mantenint el rol figuratiu extern d'un Atlant-gegant com els

39. *Ibíd.*, p. 12.

altres, en compon el microcosmos intern però contenint dins seu, a més, aquella altra mena de profunditat que apuntava, per exemple, l'estrofa d'Alcides-oníric (11, 9-12), que el sobrepuja i eleva patèticament. Amb la qual cosa aporta — com si es tractés, ara transversalment, de dalt a baix de l'obra, d'un altre focus— una humanització (sentimental): *l'única*, en l'àmbit episòdic, en la història de l'Atlàntida narrada per l'ermità (relator) que constitueix la ficció interna de l'obra.

La seva entrada és, per tant, estructuralment i patèticament profunda. No com el cor d'illes gregues, que és, a *L'Atlàntida*, la profunditat dramatitzada que relaxa i també renova formalment, ni tampoc com el plany d'Hesperis, que equival al preciosisme d'un devessall de llocs i figures romàntics sobre la falla d'uns gegants «perfectament constituïts». L'entrada de l'Atlant americà definitiu, en comparació, és del tot ex-pressiva romànticament.

Potser haurien calgut uns quants més petits-Atlants foradant des de dins l'hipotètic hieratisme (segons l'opinió crítica coetània a l'obra) de l'èpica clàssica, de què *L'Atlàntida* serva disciplinadament els paràmetres, per donar-li una bufada consistent de vida interna que la renovés més a fons així com volia el temps. I ignorem, de tota manera, la raó última que va moure Verdaguer a canviar el segon Atlant fins aquest punt i ja i justament en l'edició dels Jocs Florals.

En devia veure la força estilísticament innovadora; també en devia veure, com a baula comprensible i assumible per a tothom, el potencial doctrinari. El que sí que és segur és que Verdaguer hi aplica a fons el seu propi mètode poètic-estilístic: *L'Atlàntida* verdagueriana assoleix una solidesa èpica-lírica que és resultat, conjuntament, de l'assumpció i el domini de les normes i directrius clàssiques, i de la incorporació ex-pressiva (poetitzant, de dins a fora, l'expressió del sentiment) i figurada de la teoria romàntica. Per bé que no ha de tractar-se d'un romanticisme fet d'una manera intencionada i expressa en tot moment: la proximitat sentimental que el poeta assoleix amb el seu intimisme popularitzant-cristià s'hi adapta de ple.

Verdaguer, al capdavant, potser no va fer més que aplicar-se intencionadament en la llegenda dels Atlants, «que és de mos escrits lo que mes estimo»...⁴⁰

40. *Supra*, nota 30.

Bibliografia

- ABRAMS, M. H. *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*. Barcelona: Barral Editores, 1975.
- ARISTÒTIL. *Retòrica. Poètica*. Traducció de Joan Leita. Edició a cura d'Alberto Blecuca. Barcelona: Edicions 62, 1998, p. 347.
- BASTARDAS, Joan. «La terra submergida i altres motius ovidians en *L'Atlàntida* de Verdaguer». *Estudis de llengua i literatura catalanes*, I, «Miscel·lània Josep Maria Casacuberta», 1. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1980.
- BOU, Enric. «Models èpics en l'obra de Verdaguer: alguns problemes de gènere». *Anuari Verdaguer*. Vic: Eumo Editorial / Ajuntament de Barcelona, 1990.
- CASACUBERTA, Josep M. de. *Estudis sobre Verdaguer*. Pròleg de Joan Torrent i Fàbregues. Recopilació i notes de Ricard Torrents. Vic / Barcelona: Eumo / Barcino, Institut d'Estudis Catalans, 1986.
- Joan TORRENT I FÀBREGAS (Transcripció i notes). *Epistolari de Jacint Verdaguer*, vol. II: 1877-1879. Barcelona: Barcino, «Biblioteca verdagueriana, Textos-Documents-Estudis», VII, 1967.
- COLL Y VEHÍ, José. *Elementos de literatura*. Barcelona: Imprenta del Diario de Barcelona, 1868.
- Correspondance entre Goethe et Schiller*, traduction de M^{me} la Barone de Carlowitz; révisée, anotée, accompagnée d'études historiques et littéraires par M. Saint-René Taillandier. Paris: Charpentier, Libraire-Éditeur, 1863.
- DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire*. Paris: Éditions du Seuil, 1977. Traduït per Ramon Buenaventura, *El relato especular*. Madrid: Visor Distribuciones, S.A., «Literatura i Debate Crítico», 8, 1991.
- ESTORCH I SIQUÉS, Pau. *Elements de poètica catalana y diccionari de sa rima*. Girona: Imprenta de Grases, 1852.
- FARRÉS I ARDERIU, Pere. «Estudi preliminar». Dins: JACINT VERDAGUER. *L'Atlàntida. Poema*. Vic: Eumo Editorial / Societat Verdaguer, «Jacint Verdaguer. Obra completa», sèrie A, vol. 2, 2002.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo. *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra firme del mar océano*. Edición y estudio preliminar de Juan Pérez de Tudela Bueso. Madrid: Atlas, «Biblioteca

- de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días», 117-121, 1959.
- FERRATÉ, Joan. Pròleg i edició a Josep CARNER. *Auques i ventalls*, text de la segona edició (1935). Barcelona: Edicions 62, «Llibres de l'Escorpí» Poesia, 39, 1977.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. París: Éditions du Seuil, 1972. Traduït al castellà per Carlos Manzano (*Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1a. ed. 1989).
- HORACIO. *Arte poética*. Estudio, traducción i comentarios de Manuel Mañas Núñez. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1998.
- JORBA, Manuel. «Introducció a l'èpica catalana del segle XIX». *Anuari Verdaguer*. Vic: Eumo Editorial / Ajuntament de Barcelona, 1986.
- MILÀ Y FONTANALS, Manuel. *Compendio del arte poética*. Barcelona: Imprenta de D. J. M. De Grau, 1844.
- OVIDI. *Les metamorfosis*, llibre I. Presentació i traducció de Jordi Parramon. Barcelona: Quaderns Crema, 2000.
- PARRAMON I BLASCO, Jordi. *Diccionari de la mitologia grega i romana*. Barcelona: Edicions 62, «El Cangur», 209, 1996.
- PLATÓ. *Diàlegs. Timeu, Críties*, vol. XVIII. Traducció i notes de Josep Vives. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 2000.
- VERDAGUER, Jacint. *L'Atlàntida. Poema*. A cura de Pere Farrés i Arderiu. Vic: Eumo Editorial / Societat Verdaguer, «Jacint Verdaguer. Obra completa», sèrie A, vol. 2, 2002.
- *Dos màrtirs de ma pàtria, o siga Lluçia i Marcià. Poema en dos cants*. A cura de Ricard Torrents. Vic: Eumo Editorial / Societat Verdaguer, «Jacint Verdaguer. Obra completa», sèrie A, vol. 1, 1995.