Postromanticisme? Anàlisi macrofilosòfica del 1874 al 1901

Gonçal Mayos*

La hipòtesi de partença

En aquest treball presento alguns trets interpretatius del marc general –macrohistòric i macrofilosòfic– del darrer quart del segle XIX, tot relacionant la situació cultural barcelonina amb l'europea. Accepto la tesi habitual que a Barcelona la cultura encara estava marcada bàsicament per l'allargassada influència del romanticisme, però considero que s'hi podia trobar una influència molt similar a la pràctica totalitat de la cultura europea entre 1874 i 1901. Crec que fins i tot a les tres ciutats més avançades del moment (París, Londres i Viena) la posició majoritària era encara principalment la mencionada.

El 1874, el romanticisme feia força dècades que havia viscut els seus grans moments i s'havien donat ja molts exemples de la necessitat de superar-lo i esforços importants per fer-ho. Per això, usaré aquí el neologisme "postromanticisme" per referir-me a la sorprenentment llarga, ambivalent, indecisa però sovint encara hegemònica, pervivència de trets essencialment romàntics. Així, defineixo com "postromanticisme" el període i la situació cultural típica d'una gran part del segle XIX en què hi hagué una àmplia consciència de la necessitat de superar "l'esperit" romàntic, però sense que hi hagués un consens suficient sobre l'alternativa.

Per simplificar i en termes historiogràfics: "postromanticisme" és la situació cultural que ja no es pot identificar plenament amb el romanticisme (de les primeres tres o quatre dècades del segle XIX, ni per suposat d'abans) però que no troba les formulacions positives comunes suficients que permetin parlar d'un nou període històric ni d'uns nous moviments o estils internacionals hegemònics que el substitueixin. I no pas per manca d'esforços importants ni de nombre de "candidats" a esdevenir el nou marc o paradigma internacional dominant.

Certament, la historiografia avui hegemònica afirma que el marc i el paradigma internacionals que superaren totalment el romanticisme cal trobar-los en la moderna mentalitat que representaren les avantguardes i "l'art modern" incipients en el darrer quart del segle XIX. Però em sembla una tesi que anticipa perillosament allò que, efectivament, s'esdevingué en el segle XX, ja que en el

* Professor titular i coordinador del doctorat "Història de la Subjectivitat" de la Universitat de Barcelona i consultor d'Humanitats de la UOC.

darrer quart del segle XIX només es presentaren d'una manera encara minoritària, fragmentada, dispersa i no plenament desenvolupada dins d'un magma cultural que els era força contrari.

Per la seva globalitat i amplitud, no té sentit pretendre demostrar el caràcter absolutament apodíctic de la hipòtesi plantejada, i tampoc pretendre "falsar-la". Accepto de partida el que és evident: que hi ha mil fets i detalls concrets que xoquen amb un marc tan general com el que proposo. De fet, no podria ser d'altra manera, especialment quan es tracta d'un moment tan indecís, ambigu i barrejat alhora de passat i de futur. Ara bé, intentaré mostrar la plausibilitat i la potència explicativa de la meva tesi interpretativa i macrofilosòfica.[1]

El meu objectiu és que això serveixi per aportar alguna relació nova, alguna perspectiva inèdita, algun suggeriment interessant, algun efecte imprevist i potser no prou pensat sobre aquesta important etapa del darrer quart del segle XIX aprofitant que els especialistes sovint no tenen temps ni amplien prou la seva perspectiva fins a globalitzar el conjunt de la cultura i la situació històrica. Intentaré, doncs, complementar el seu treball formulant algunes hipòtesis globals (i, per tant, inevitablement abstractes, fins i tot vagues), algunes comparacions de gran amplitud (i, per tant, poc precises), desitjant que els sigui útil (si més no fragmentàriament) per a treballs ulteriors.

En primer lloc, analitzaré de forma breu la devoció i ràpida recepció a Barcelona tant de Wagner com de Nietzsche, els quals mostraré com a exemples de la indecisió del moment. En segon lloc, situaré la renaixença catòlica dins del marc relativament "modern" de finals del segle, comparant-la amb el sentit que hi tingué el tradicionalisme. Finalment, em preguntaré per què el modernisme i els moviments vinculats no van poder esdevenir un estil internacional reconegut i hegemònic.

La situació de Barcelona i de gran part de Catalunya en el darrer quart del segle XIX era d'una notable modernització cultural impulsada per la industrialització que experimentaren i que escurçà de manera significativa la distància històrica i cultural respecte als motors europeus, posant-les a un bon nivell mig dins del conjunt del continent. Això no significà pas (ans més aviat el contrari) que transcendissin totalment el marc romàntic.

Malgrat que sóc conscient de la importància que aviat hi assoliren les avantguardes i l'art modern (així com els seus clars antecedents), el diagnòstic macrohistòric, macrofilosòfic i global del darrer terç del segle XIX mostra el predomini d'una indecisió cultural. Per això, la majoria de les "superacions" del romanticisme i de la condició cultural tradicional mostren que encara n'eren massa dependents. "Només" eren "postromàntiques", però encara no estaven inscrites de forma plena en la modernitat avanguardista que culminaria posteriorment.

1. Quan parlem de "macrofilosofia" ens referim a l'estudi d'una qüestió complexa a través, d'una banda, de la combinació de perspectives molt àmplies, com les pròpies de la "macrohistòria", la "macrosociologia", la sociologia comparada i, inclús, la "macroeconomia", i de l'altra, d'anàlisis interdisciplinàries i transversals de les diverses ciències implicades. Sóc conscient que el cost a pagar per l'amplitud i interdisciplinarietat comporta superar els marges estrictes de la cientificitat tal com es defineix en cada una de les ciències concretes. Per això, amb tota humilitat, accepto que en resultaran només perspectives interpretatives, filosòfiques o –com diuen E. Gellner i J. A. Hall– una «història filosòfica». Al respecte, vegeu: G. MAYOS, «Ernest Gellner i la 'història filosòfica'», *L'Espill* (València), 2a època, 33 (2009), pàg. 152-164.

Fins i tot el millor teatre realista de Guimerà sembla ple de la flaire postromàntica d'un ruralisme passional. La millor novel·lística de Narcís Oller, que reflecteix de manera realista la nova burgesia, remet també al contumaç romanticisme costumista i moralitzant. Els millors poemes lírics o èpics de Verdaguer remunten al romanticisme medievalitzant, patriòtic o suaument bucòlic. De la mateixa manera, la proteica creativitat arquitectònica de Gaudí no oculta un goticisme romàntic entre misticista i egocèntric. Fins i tot el revolucionari pla Cerdà fou rebut i desenvolupat amb mentalitat petitburgesa, i el desenganyat apassionament regeneracionista –que segons Isabel Morató es percep en el darrer Cerdà– semblen somnis i esperances del millor esperit romàntic, però en una època que ja es vol postromàntica.

Sovint la historiografia cultural catalana s'ha mortificat amb aquests tipus de plantejaments, que tenen una base empírica inqüestionable. Però també cal remarcar que aquesta era una situació generalitzable sovint al marc general arreu d'Europa durant el darrer quart del segle XIX. Només com a exemplificacions, i com he fet dins del panorama barceloní, apuntaré també alguns exemples que considero prototípics d'una situació postromàntica d'àmbit europeu. No els jutjo pejorativament, però, com els ja mencionats, crec que fàcilment poden ser vistos com un brillant i actualitzat romanticisme en una època ja postromàntica, on el desig de superar-lo exigeix camuflar-ne la vinculació.

Aquest em sembla el cas, per exemple, de l'elegantíssim però emotiu realisme de Stendhal, de l'espectacular apassionament de Wagner, del torturat patetisme de Dostoievski, de l'esteticisme mòrbid de Klimt o del radical vitalisme hipercrític de Nietzsche. En diversos sentits, aquests i molts altres exemples també poden "fer pudor" de romanticisme. Per això –com els exemples mencionats més amunt– podem dir que, en el millor però també en el pitjor dels casos són encara, *malgré eux* i fins i tot en contra de la seva voluntat expressa..., postromàntics.

Nietzsche i Wagner com a exemples de la indecisió del moment

En el darrer quart del segle XIX, Barcelona esdevingué una de les capitals més devotes i fascinades pel wagnerisme i un dels llocs on primer va penetrar el pensament vitalista subversiu de Nietzsche. Els dos fets poden estar vinculats, donada la indiscutible adscripció al wagnerisme del jove Nietzsche, quan va escriure i dedicar a Wagner *L'origen de la tragèdia, a partir de l'esperit de la música*. Per bé que sóc conscient de les profundes divergències posteriors[2] i de que Nietzsche va trencar frontalment amb Wagner precisament el 1876, durant el primer festi-

2. Vegeu la «Presentació» de G. MAYOS dins F. NIETZSCHE, *Nihilismo: Escritos póstumos*, Barcelona, Península, 2006, pàg. 12 i ss. i 32 i ss.; i l'article «Nietzsche contra el seu temps, d'antimodern a antinihilista», dins R. ALCOBERRO (ed.), *Històries de la filosofia*, Barcelona, La Busca, 2007. Com tots els escrits citats de G. MAYOS, són consultables gratuïtament al web universitari: www.ub.es/histofilosofia/gmayos.

val de Bayreuth i pel que allí hi va veure,[3] és cert que un fort "aire de família" –diguem-ne postromàntic– encara els unia i era molt típic de la peculiar situació cultural en el període.

Aquí inscriuré l'interès per Wagner i Nietzsche durant el darrer quart del segle XIX com a signe d'una perspectiva cultural postromàntica. Així, és indiscutible que a Barcelona l'entusiasme per la música wagneriana sovint se centrà en les obres menys arriscades, es limità a una petita elit, anava vinculat als valors cristians tradicionals i –el que és molt significatiu– no anà paral·lel a la penetració de la música més experimental que ja es feia.

Pel que fa a Nietzsche, no seré jo qui negui o minimitzi la seva aportació revolucionària. En molts sentits té raó quan afirma que els seus coetanis no tenien l'oïda capaç encara d'entendre'l. He anomenat Nietzsche "el primer postmodern"[4] perquè aprofundí en el gran problema contemporani (el nihilisme), privilegià l'estètica per damunt de l'ètica i la veritat, anticipà els microdiscursos o la deslegitimació discursiva des de la lucidesa conscientment fragmentària, pensà sense Déu i només acceptà ídols i valors provisionals i oscil·là entre la vital cultura "realitat" i la cultura "espectacle" tipus "gran guinyol".

Tampoc no se m'escapa que el discurs violentament crític i destructiu que caracteritzà Nietzsche no tenia res a envejar als moments més radicals de les avantguardes del XIX o fins i tot del XX (per exemple, el famós manifest del Futurisme de 1909). La seva desinhibició, el rebuig de tot sentimentalisme i la llibertat creativa tenen molts elements que aproximen Nietzsche a l'esperit de les avantguardes, de la mateixa manera que l'exemplificació que féu de l'actitud del maleït i bohemi radical (tipus Baudelaire). El 1874, la segona intempestiva de Nietzsche, *Sobre la utilitat i el perjudici de la història per a la vida,* radicalitzà l'antihistoricisme i el tracte dur amb el passat que cada vegada més caracteritzà molts artistes i pensadors a mesura que s'apropava el canvi de segle.

Malgrat tot, però, Nietzsche continuà sent un antimodern declarat enemic de les revolucions socials i les ideologies polítiques, del funcionalisme i la valoració de la utilitat, de la matematització o el reductivisme formalista, de la industrialització i l'ús de les noves possibilitats tecnològiques... Cal recordar que l'objectiu primordial de Nietzsche fou recuperar la condició vital heroicotràgica perduda amb Sòcrates i el cristianisme. Situat en el seu context del segle XIX, Nietzsche ha de ser vinculat clarament al corrent més aristocràtic i elitista, ja que s'identificà com un antimodern i, en la seva primera etapa, compartia

3. A la seva autobiografia intel·lectual *Ecce homo* (capítol «Humà, massa humà», traducció G. M. de la *Nietzsche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe,* Berlin, Walter de Gruyter, 1994, en format digital; també: Madrid, Alianza, 1979, pàg. 80 i ss.), Nietzsche denuncia la idolatria germànica i personal en què havia caigut Wagner (per exemple, declarant que s'era a les portes d'un art alemany independent) i que es féu evident en els «primers Festivals de Bayreuth: una pregona estranyesa front tot el que allí m'envoltava [...] un bon dia em vaig despertar a Bayreuth. Gairebé com si somniés... Però on era jo? Ja no reconeixia res, pràcticament ni Wagner reconeixia. [...] Què havia passat? – Hom havia traduït Wagner a l'alemany! El wagnerianisme s'havia fet l'amo sobre Wagner! – L'art alemany! El mestre alemany! La cervesa alemanya!... [...] Cap monstruositat hi mancava, ni tan sols l'antisemita. – Pobre Wagner! A on havia anat a parar!». El 1876, Nietzsche se'n va anar de Bayreuth sense acomiadar-se de Wagner i abans que acabés el festival. Més endavant, van segellar el definitiu trencament, quan cadascun va rebre l'obra que l'altre acabava de fer: el *Parsifal* de Wagner (estrenada 1882) i *Humà, més que humà. Un llibre per a esperits lliures* (primera part, publicada en 1878) de Nietzsche.

4. Vegeu G. Mayos, «Nietzsche, el primer postmodern», dins AAVV, *Fars del pensament*, Barcelona, La Busca, 2007, pàg. 201-230.

amb Wagner un ambiciós projecte de regeneració vital i cultural vinculat al romanticisme. Tots dos eren tremendament crítics amb la deriva modernitzadora de l'època.

Per molt que Nietzsche habitualment caigui més simpàtic per ser també especialment crític amb l'evolució alemanya, el *Reich* i Bismarck, és evident que ho era des d'uns somnis molt anacrònics. El seu ideal de societat –tot i no ser en absolut la nazi, com diu cert tòpic erroni– sí que era ingenu i aristocràtic, encara que ho fos en funció de l'esperit més que no de la sang. A més, impulsà la perillosa semàntica, compartida amb Wagner i molta més gent del que es diu en aquella època, que emfasitzava hiperbòlicament termes biològics, corporals o de l'ànim, com "força", "sang", "raça", "caràcter", "debilitat", "ressentiment", "valentia", "atreviment", etc.

Tot i l'aspecte subversiu de la seva defensa d'allò dionisíac, Nietzsche continuà reivindicant un concepte de cultura elitista i enemic de les masses. Aquell ideal compartit amb Wagner de convertir l'òpera en una nova tragèdia i obra artística "total" era força innovador, però es va quedar bàsicament en la línia dels festivals de Bayreuth –força generalitzada a l'època– d'augmentar els components de les orquestres i dels cors, d'integrar la música amb els elements teatrals, pictòrics, decoratius i d'atrezzo en enormes escenaris... Ara bé, quan Nietzsche se'n desmarcà i ho criticà, ho féu també denunciant que només es pretenia afalagar les masses (igual que la religió i la política majoritària). Encara que Wagner no era partidari de la nova cultura de masses, sí que coquetejava amb la seva entronització com una espècie d'heroi o líder de masses.

En reaccionar-hi, Nietzsche es mostrà més purista i a favor de mantenir la distància amb la massa i el "ramat" (com l'anomena) que no el propi Wagner. Aquest –a la seva manera– estava intuint i acceptant algun element de la nova moderna cultura de masses, ja que, com molt bé diu Safranski:

> La producción de mitos en la modernidad exige la propia mitificación del que los produce. [...] Con Wagner comienza el culto a la persona en gran estilo. El ocaso de los dioses dejó espacio para los artistas divinizados.[5]

Ara bé, a excepció d'aquest aspecte, també Wagner, juntament amb Nietzsche i gran part de l'"alta" cultura tradicional, rebutjaren radicalment les noves tendències que apuntaven a una cultura de masses. A més, els costava d'entendre (i quan ho intuïren els molestà profundament) que la cultura acabaria resultant radicalment transformada. No podien sospitar la potencialitat ni valorar l'ús popular de la fotografia, de jocs visuals com el praxinoscopi de Charles-Émile Reynaud (1877) que aviat convertiria en un "teatre òptic", del Kinetoscopi inventat el 1891 per Edison o de les primeres projeccions cinematogràfiques dels germans Lumière el 1895. És per això que –malgrat tota la seva grandesa– encara es movien dins d'una mentalitat merament postromàntica que no acabava de transcendir l'agonia del romanticisme.

5. R. Safranski, *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, Barcelona, Tusquets, 2009, pàg. 248.

El motiu clau fou que Nietzsche i Wagner, com la majoria dels esperits profunds i oberts del seu temps, experimentaren un dilema similar: d'una banda, sentien una profunda vitalitat que reclamava ser atesa i percebien canvis profunds en gairebé tots els àmbits, però, de l'altra, els havien d'encarar dins d'un marc històric encara indecís i en una cultura elaborada dins d'un postromanticisme que no havia pogut trencar les amarres amb els seus principis.

Per això, i perquè eren fills del seu temps i dels mateixos conflictes al voltant de la nacionalització de la cultura, el simbolisme pangermànic wagnerià encaixà tant amb la necessitat catalana de legitimar-se enllaçant amb les grans glòries medievals de la Corona catalanoaragonesa. Fou des d'aquí i en funció de les expectatives pròpies (com no podia ser d'altra manera) que majoritàriament es va desenvolupar a Catalunya la devoció per Wagner. I òbviament, interessà sobretot el Wagner més nostàlgic, sentimental, arcaitzant, historicista i –sobretot– cristià (com diu Ramon Grau, més aviat *Lohengrin* que no la Tetralogia).

Per raons similars, quan Nietzsche fou llegit a Catalunya, arrossegà encara un "aire" postromàntic (i malgrat haver volgut desmarcar-se'n!). Per això no ha d'estranyar que, certament en una etapa primerenca fins i tot dins del panorama europeu,[6] quan Nietzsche (l'anticrist per antonomàsia, com es considerà ell mateix) penetrà a Catalunya, Joan Maragall l'interpretés des d'un vitalisme cristià i força proper –com feia l'estudiós danès George Brandès– a un aristocratisme espiritual, vital, heroic i individualista.[7] És molt significatiu, però en cap cas és una excepció ni una peculiaritat estranya de Maragall, que la influència de Nietzsche sigui manifesta en la seva concepció (vers el 1896) d'una obra com *El comte Arnau*.

Sense negar –al contrari– el talent de Maragall i dels que foren capaços de connectar amb el que emergia arreu, aquests tipus de lectures eren els que impulsava i afavoria la situació cultural del moment. Per això, pensadors com Nietzsche, que de manera voluntària i desenvolupant un atac coherent s'oposaven a tota pervivència romàntica, acabaren sent interpretats sovint en funció de les arrels romàntiques que encara arrossegaven amb ells. Així ho va entendre el propi Maragall, que el 1899, a la necrològica de Joan Sardà, destacà el corrent romàntic amb mala consciència (és a dir, postromàntica)[8] que es podia percebre darrere del naturalisme, del modernisme i de molts moviments del darrer quart del segle XIX:

6. Recordem que el 1893 Joan Maragall publicà a *L'Avenç* el primer article hispànic sobre Nietzsche i que, el 1898, publicà a la *Revista Catalonia* la seva traducció d'alguns fragments d'*Així parlà Zaratustra*.
7. «Nietzsche con su concepto de vida dionisíaca, se apoya en la voluntad ciega del mundo en Schopenhauer. Este vitalismo entre Schlegel y Nietzsche es romántico porque de forma vitalista y dinámica rebasa los límites de la razón trazados por Kant, y ávido de intensidad quiere sumergirse en el gran torrente de la vida. En Schelling y Schlegel tiene todavía vínculos religiosos; en Nietzsche, por el contrario, se libera de las inhibiciones religiosas. [...] Nietzsche se encuentra allí donde el punto de vista estético del incremento de la vida individual, que en general predomina, es sustituido por una perspectiva biológica» (SAFRANSKI, *Romanticismo...*, pàg. 322 i ss.).
8. No cal recordar l'obvietat que els autèntics superadors del romanticisme no tenien necessitat de referir-s'hi sistemàticament ni de definir-se encara en termes negatius respecte a aquest, enlloc de positius i destacant la pròpia proposta. És una obvietat similar que els romàntics autèntics (encara que poguessin sentir-se relativament incòmodes amb una etiqueta que ja molt aviat adquirí un cert sentit pejoratiu) no tenien la necessitat de desmarcar-se'n contínuament.

> Si escolteu atentament, recollidament, el terrer naturalista, hi sentireu passar per sota la gran corrent romàntica, que ha reaparegut en nosaltres amb el nom de modernisme i que ve enriquida amb lo que ha arrossegat en el seu viatge subterrani.

Avui es troben força ben documentades les influències i circumstàncies socials que van impulsar aquests tipus d'interpretació i recepció de Wagner i Nietzsche. Hi ha al darrere una perspectiva general comuna molt estesa que caracteritzà tant la recepció catalana com la d'altres moltes zones culturalment més "centrals" d'Europa. A *L'origen de la tragèdia*, Nietzsche destacà de manera aguda la indecisió i sincrètic historicisme que presidia la seva època:

> Penseu en una cultura que no té cap ferma ni sagrada llar originària, ans és condemnada a esgotar totes les possibilitats i nodrir-se miserablement de totes les cultures: això és el present![9]

Ara bé, el que diem no va en detriment que Catalunya i sobretot Barcelona s'estiguessin convertint precisament en aquell moment en un lloc d'Europa relativament preparat (i certament el que més de la Península) per captar i valorar els incipients desenvolupaments protoavantguardistes. Molt ben anticipats per Cerdà, no ens sembla en absolut accidental que precisament en aquest període que analitzem sovintegessin signes de vitalitat cultural. Per exemple, i sense voler ser exhaustius, no s'ha de menystenir l'innovador model de centre "integral" –com diríem avui– que va ser *Els Quatre Gats*[10] ni l'antecedent de "performances" que van ser algunes festes modernistes. També hi havia signes clars d'aproximació (i emulació) als centres culturals europeus, com els viatges constants i els contactes molt rellevants amb París, aleshores la metròpoli artística mundial.

Com apunta Mireia Freixa, el problema evident radicava més aviat en la continuïtat d'aquest apreciable esclat cultural. Una altra cosa era que, malgrat la seva força innovadora, només va poder ser "postromàntica" durant molt de temps. Segurament, l'impuls social del desenvolupament cultural barceloní era la important industrialització que s'estava produint i que marcà una significativa distància respecte a d'altres contrades espanyoles en el darrer terç del segle XIX. Però també molt probablement les dificultats (en part polítiques) per mantenir la progressió modernitzadora i industrialitzadora van ser decisives perquè Barcelona no pogués consolidar el salt definitiu entre les grans capitals culturals europees i afluixés el ritme.

En tot cas, ens trobem davant de complexos processos de mitjana o llarga durada que, com la industrialització, no es feien de cop ni, encara menys, manifestaven el seu impacte tot seguit. La seva influència fou profunda però mai no trasbalsà de cap a peus la cultura dominant, ja que aquesta també tingué la seva potent inèrcia i influent *feedback*.

9. Apartat 23. Traducció G. M.
10. Encara que només va funcionar de 1897 a 1903.

La "modernitat" de la Renaixença i el tradicionalisme

És tradicional considerar que la Renaixença i la inesperada revitalització de l'ús del català en l'anomenada "alta" cultura escrita responien a l'influx del romanticisme. En absolut nego la vinculació entre Renaixença i romanticisme; encara que més aviat tinc tendència, en la línia del sociòleg històric Ernest Gellner i altres,[11] a interpretar-ho més com una causalitat estricta, en el sentit que el romanticisme i la Renaixença estaven regits, en gran mesura, per unes causes properes dins l'evolució de la societat, no deslligades, per exemple, de l'increment en el control exercit pels nous Estats, cada vegada més biopolítics, és a dir, centrats en i capaços de condicionar la vida quotidiana –inclús privada– de la població; la creixent importància per a la vida de la gent de l'alfabetització i d'una cultura complexa que anava més enllà de l'oral popular; el desenvolupament d'una nova i potent cultura de masses, etc.

No ha de sorprendre que la Renaixença no perdés les seves arrels romàntiques, especialment durant la llarga indecisió que anomenem "postromanticisme". Ja no estic tant d'acord, però, en la tesi més radical que Renaixença i recuperació de l'ús escrit del català són dos processos que romanen sempre i totalment presoners de l'esperit romàntic. Perquè quan es va perdre aquesta arrel s'obrí un nou estadi en el catalanisme cultural i polític. Dubto que la Renaixença (fins i tot la posterior al moment pròpiament romàntic que, de fet, va ser la major part) fos bàsicament un moviment nostàlgic, anacrònic i tradicionalista.

Altrament, argumentaré que cert "tradicionalisme" del segle XIX no fou cap oblit del present (com si es pogués viure en els llimbs de les problemàtiques i esdeveniments coetanis), sinó una aposta en el present i per a configurar un futur (això sí, a partir d'un model formulat com la versió antiga i definitiva de la tradició).

Abans d'entrar en aquesta qüestió concreta, discuteixo la tòpica definició del romanticisme (en general, i no només certes derivacions sovint banalitzades) com un moviment essencialment nostàlgic del passat, amb tendències a retornar-hi i molt tradicionalista.[12] Tot i això, accepto que hi ha molt de nostàlgia, d'enyor del passat i de tradicionalisme tant en el romanticisme com en la cultura catalana del darrer quart del segle XIX, de la mateixa manera que en la major part de la cultura europea d'aquell moment.

Accepto que, fins i tot a partir de 1874, quan ja feia força temps que la Renaixença s'havia iniciat, l'esperit que encara presidia els "recuperats" Jocs Florals era cultista, arcaitzant i marcat per un nostàlgic model medieval. No canvia massa aquesta realitat el fet que, just a l'inici del període que ens ocupa, es tendís a relligar l'anacrònic rebuig d'una pretesa "alta" cultura respecte a la més popular. Certament, Verdaguer aconseguí incorporar una poètica més popular (en la línia de Pitarra) que era més vital i arrelada a la gent, però, sovint, també més ingènua i –el que importa aquí– no menys romàntica o lligada encara a un mer "postromanticisme".

11. Per exemple: Benedict Anderson, Michael Mann, Tom Nairn, Will Kymlicka, Norbert Elias i, inclús, Michel Foucault.
12. Com que no puc allargar-me en aquest aspecte, remeto al meu llibre comparatiu: G. Mayos, *Ilustración y Romanticismo. Introducción a la polémica entre Kant y Herder,* Barcelona, Herder, 2004; i al llibre en premsa, *El Romanticisme,* Barcelona, UOC.

Quelcom similar es pot dir de Guimerà, qui més tard també aconseguiria reunir el teatre culte amb el popular i garantir un notable impacte massiu del nou teatre català. Ara bé, fins i tot *Terra Baixa* (1896), el punt culminant de la seva trilogia iniciada amb *Maria Rosa* (1894) i que incorpora el realisme en una ambientació rural i amb tema contemporani, mantenia un regust postromàntic.

Tampoc no es pot dubtar que una gran part de la Renaixença tenia una clara proximitat i afinitat ideològica cultural amb el catalanisme conservador i tradicionalista teoritzat paradigmàticament en el llibre *La Tradició catalana* del bisbe de Vic Torras i Bages. No argumentaré aquí, encara que em sembla indiscutible, que hi hagué també una altra gran part de la Renaixença i del primer nacionalisme català (per exemple, Almirall i el federalisme de Pi i Margall) que s'allunyaven clarament d'aquest conservadorisme tradicionalista i, més aviat, bevien en fonts liberals, federals i –aviat– anarquistes i fins i tot socialitzants.

Aquí em proposo discutir el tòpic que simplifica com a merament anacrònic, romàntic i antiquat el tradicionalisme catòlic català en la línia de Torras i Bages. Ens pot agradar o no la ideologia que segrega, però és un error menysprear les seves significatives arrels modernes i la resposta que representava a alguns dels reptes més importants del darrer quart del segle XIX.

L'anomenat "tradicionalisme" del segle XIX no era tan antic ni tan anacrònic com se sol dir. Responia a molts dels nous processos que aleshores canviaven la societat com, per exemple, la industrialització, les creixents migracions, la degradació de les estructures familiars, la proletarització de moltes capes populars, etc. A més, fou un potent moviment estès arreu d'Europa que, malgrat la diversitat de països i contextos socials en què es desenvolupava, manifesta molts trets comuns. Tot això fa que, analitzar-lo remetent-lo a reminiscències medievals o arcaiques no és la millor manera d'explicar-lo (fins i tot quan sovint molts "tradicionalistes" del moment així s'explicaven a ells mateixos!). La historiografia ens ensenya contínuament que els qui es proposen com a profetes del progrés o introductors del futur sovint no ho són en absolut; i el mateix passa amb els qui es proposen com a continuadors de la tradició i portaveus del passat primigeni.

Ja la mateixa aparició del terme "tradicionalista" mostra l'ambigüitat antiga i, alhora, molt moderna del terme. Malgrat provenir del *tradere* llatí, que es referia a la transmissió de la propietat *inter vivos*, només apareix l'accepció "tradicionalista" al final del segle XVIII. Llavors, i precisament en relació als moderns esdeveniments revolucionaris, adquirí la significació de conservador radical que vol retornar a la tradició prerevolucionària i premoderna. El terme "tradicionalista" a Espanya fou popularitzat pels anomenats diputats "servils" en les Corts de Cadis que, el 1814, van firmar un manifest demanant a Ferran VII el retorn a una constitució "tradicional".

Encara que pugui sorprendre en un primer moment, aquest fou un gest nou que pràcticament no tenia antecedents.[13] Mai abans no s'havia vist la clara possibilitat, ni s'havia iniciat *de facto*, un procés innovador, explícitament fundacio-

13. Això no vol dir que fenòmens clau com l'anomenada Guerra de Separació no haguessin tingut conseqüències històriques i polítiques tant o més importants. Simplement estic dient que les anàlisis hi mostren prou elements diferencials com per a distingir-los acuradament i sistemàtica.

nal i constitucional com les Corts de Cadis (a més, és clar, de l'ocupació napoleònica i la pèrdua del poder per la monarquia borbònica). Cal destacar que la Corona espanyola no havia tingut constitució en sentit modern, que la primera constitució espanyola fou la de Cadis el 1812 i que, per tant, ja el simple fet de reclamar dos anys després el "retorn" a una constitució "tradicional" (o manca de qualsevol tipus de constitució) era un gest polític rar i innovador.

També representava un moviment polític força sorprenent i innovador el famós tradicionalisme francès, marcat profundament i de manera molt significativa per la Revolució Francesa, el fet clau i punt de reflexió central en el seu pensament, encara que fos per a evitar-la o desmuntar-ne els efectes. Fou el cas, per exemple, de la *Teoria del poder polític religiós* (1796) de De Bonald, el pensador clau de la restauració borbònica, i de les *Consideracions sobre França* (1797) de Joseph de Maistre que, a més, apel·lava al Papa perquè liderés la lluita contra la degradació històrica que veia en aquella revolució i en la nova societat que la impulsava.

Es nota la implicació amb les circumstàncies típicament modernes en el més influent dels "tradicionalistes" espanyols: Donoso Cortés (1809-1853). Malgrat tenir el títol de marqués de Valdegamas, la seva biografia és molt diferent de la d'un aristòcrata de l'*Ancien Régime*, ja que va treballar com a advocat i periodista polític abans d'ocupar càrrecs –avui en diríem tècnics– a l'Administració i ser elegit representant en diverses ocasions. Algunes de les seves influències intel·lectuals, i potser les més significatives, eren també de filòsofs moderns com Vico, Rousseau i Hegel. A més, defensava un autoritarisme de nou cuny que acceptava molts elements liberals; significativament, va col·laborar amb Mendizábal en les lleis de desamortització. Donoso s'alineava amb el liberalisme doctrinari i autoritari francès de Royer-Collard i François Guizot, més partidari d'una monarquia forta i constitucional que no d'un legitimisme que sovint no garantia ni la pau ni l'ordre social. Convençut, com els mencionats autors francesos, que el més important era salvaguardar l'ordre social que només garantia un govern fort, Donoso va ser home de confiança de la reina Maria Cristina, el partit de la qual defensà en la guerra carlina.

Sempre marcades per les circumstàncies modernes, dins de les perspectives tradicionalistes és molt important distingir-ne els diversos tipus, ja que sovint acaben apuntant en direccions i projectes força oposats. Així, per exemple, cal distingir entre la reivindicació d'un cert legitimisme i les organitzacions comunitàries preliberals, com el carlisme, d'una banda, i, de l'altra, l'exigència d'un nou autoritarisme que fàcilment connectava o s'aliava amb altres ideologies modernes, com en la sagnant repressió de la Comuna de París el 1871, sota la consigna "l'ordre, el treball i la seguretat tornaran a néixer", i que sovint apuntava al posterior totalitarisme.

Un exemple interessant per copsar l'impuls modern i inclús modernitzador que sovint hi havia en el tradicionalisme del segle XIX, és l'evolució de Robert de Lamennais, que el dugué a ser condemnat per la jerarquia eclesiàstica. Lamennais il·lustra la facilitat –més gran del que sembla– amb què els desigs puristes, tradicionalistes i restauracionistes a ultrança podien xocar amb l'*statu quo* polític o eclesiàstic que semblaven cridats a legitimar, provocant inclús una

sorprenent deriva radical. En una evolució no previsible pels mateixos que el van promoure, Lamennais escrigué un exaltat, bel·licós i revolucionari *Llibre del poble* (1836), més endavant defensà abrandadament un "cristianisme sense Església", es reafirmà en les seves posicions davant les pressions de Roma i el 1848 fou elegit diputat de la revolucionària Assemblea Constituent francesa. L'evolució de Lamennais, el seu periòdic *L'Avenir* i els seus deixebles va portar a què el "tradicionalisme" fos condemnat per l'Església diverses vegades en la dècada de 1830,[14] després de l'onada revolucionària de 1848 i, finalment, en l'important decret del Sant Ofici del 1861.

Tant el tradicionalisme com els moviments paral·lels (com el nou fideisme) sovint manifestaven més la influència dels nous conflictes socials i culturals que no pas –com se sol destacar– mantenien fidelitat absoluta a cap "realitat" primigènia. Com destaquen Benedict Anderson o Eric Hobsbawm parlant de les "tradicions nacionals", tot sovint sobta que siguin tan recents certes tradicions que es presenten com a antiquíssimes. Per posar exemples propers al nostre període, cal recordar que el dogma de la Immaculada Concepció de Maria només va ser establert com a tal el 1854 i que la famosa infal·libilitat del Papa quan parla *ex cathedra* només va ser proclamada efectivament (i amb gran escàndol per part de molts destacats teòlegs) en el Concili Vaticà de 1870.[15]

També ens sembla molt significatiu que la publicació, el 1891, de *La Tradició catalana* de Torras i Bages coincideixi amb l'encíclica del papa Lleó XIII *Rerum novarum*. Totes dues mostren una gran preocupació per la situació política del moment, la pobresa obrera, la descristianització de la societat i –de manera no totalment idèntica– coincideixen a oposar-se al socialisme i a plantejar un nou moviment polític cristià. Per tant, i amb independència de valoracions ideològiques, en molts aspectes totes dues tenien més a veure entre elles i amb els conflictes socials del moment que no amb llunyanes reminiscències i nostàlgies.

És famosa la tesi de Benedict Anderson,[16] que rebutja el tòpic que el nacionalisme mira al passat, tot defensant que «en realitat és construït sobre una idea del futur, d'un destí comú que no existia en les societats dinàstiques anteriors». El nacionalisme i el tradicionalisme sovint recorren al passat per formular respostes al present i projectes de futur. Però, a més, la tesi d'Anderson apunta que tot tradicionalisme nacionalista és, pels seus propis termes, una resposta específicament moderna a una exigència nova. Des d'aquesta perspectiva, el nacionalisme basat en el tradicionalisme catòlic de Torras i Bages (que influiria en la Lliga) fou un fenomen típicament modern que difícilment podia sorgir abans.

14. El papa Gregori XVI el condemnà el 1832 en l'encíclica *Mirari vos* per la seva tendència a la «plena i immoderada llibertat d'opinió» i per defensar la separació Església–Estat. En canvi, com destaca el doctor Bada, s'oblidà de condemnar l'evolució econòmica liberal i capitalista, molt més destructiva de la societat "tradicional" i que denunciava Lamennais. La dificultat de detectar els processos o "adversaris" que realment amenaçaven la forma de vida "tradicional", explica la important tardança del modern "tradicionalisme" a estructurar-se i identificar-se conscientment.
15. Naturalment, una altra cosa és l'antiguitat de la tradició més informal d'alguns costums i idees que es poden associar a les mencionades. Però això no ens ha de desviar de la qüestió que analitzem, perquè sempre és possible trobar o construir *ad hoc* una certa tradició més o menys informal sobre la qual legitimar les pròpies opcions ideològiques de present i futur.
16. Benedict Anderson, *Comunitats imaginades. Reflexions sobre l'origen i la propagació del nacionalisme*, Catarroja, Afers i Universitat de València, 2005 (traducció de la 2a edició ampliada i revisada).

Com veiem, el tradicionalisme social i religiós del segle XIX era quelcom molt nou, totalment inscrit en aquell segle i amb un desenvolupament marcat profundament pels esdeveniments que s'hi vivien. A més, el tradicionalisme –incloent el catòlic català– funcionà *de facto* com una ideologia enfrontada amb altres ideologies modernes i en complexa relació amb els nacionalismes. Hi reaccionà explícitament i no només per les derives atees, sinó pel rebuig de valors simplement liberals, anarquistes, socialistes o d'un nacionalisme alternatiu. És per aquesta reacció a processos típicament moderns que el tradicionalisme es mostrà més dependent de la modernitat del que voldria.[17]

El tradicionalisme del segle XIX és dependent de la modernitat en una dialèctica molt similar a la que –segons Jean Baudrillard– vincula modernitat i tradició:

> Le terme [Modernitat] en effet ne prend force que dans les pays de longue tradition. Parler de modernité n'a guère de sens quand il s'agit d'un pays sans tradition ni Moyen Age, comme les Etats-Unis.[18]

Doncs igualment, però a la inversa: va caldre un grau considerable de modernitat (que s'avancés força en la modernització social) com perquè hom pogués prendre consciència de la magnitud del trencament i, llavors, construir un tradicionalisme que respongués –encara que fos per via merament negativa– a la creixent modernització.

Sense renunciar a les eines tradicionals de guia de les consciències (com el púlpit o la confessió), el tradicionalisme religiós sovint es mostrà molt actual, adoptant amb eficàcia moderns mecanismes ideològics de gran influència sobre les masses, com els periòdics o les revistes, i adaptant les seves institucions educatives tradicionals per fer-les més efectives i influents en la societat. No és cap contradicció, doncs, que el tradicionalisme utilitzés amb gran eficàcia i amb plena consciència mecanismes tecnològics o logístics molt moderns per defensar un projecte polític, social i cultural antimodern. En última instància, fou la modernitat i l'avenç del procés de modernització el que motivà i impulsà el projecte tradicionalista.

La molt tardana aparició del terme "tradicionalisme" sol considerar-se un signe, ja que, a l'Antic Règim anterior a la Revolució Francesa no calia el mot, perquè la "tradició", el costum i el difús partit social que defensava a ultrança el manteniment de l'*statu quo* eren prou sòlids i no semblaven prou amenaçats com per necessitar un terme global per a designar-los. Senzillament, costava estructurar un partit radicalment "tradicionalista", ja fos perquè la tradició no estava realment amenaçada, ja fos perquè s'interpretaven els reptes a la societat tradicional menystenint-ne els més transformadors, tot i que sovint es reac-

17. Demetrio Criado Velasco, «El resurgimiento del tradicionalismo católico», *Iglesia viva*, 235 (juliol-setembre, 2008), pàg. 8, defineix tradicionalisme com «*la ideología que rechaza al mundo ilustrado moderno*, porque, además de verlo como fruto de una razón y libertad humanas *ejercidas* irracional y libertinamente, refleja el rechazo impío del plan que la Providencia divina ha dispuesto para los seres humanos y para sus sociedades». Les parts que hem subratllat són precisament per a destacar la reacció (i per tant dependència històrica conceptual) del tradicionalisme respecte a fets i ideologies específiques de la modernitat.

18. Jean Baudrillard, «Modernité», dins *Encyclopaedia Universalis*, París, Encyclopaedia Universalis, 1997-2008, pàg. 139.

cionava desproporcionadament contra aquells que proposaven unes mínimes adaptacions de la "tradició".[19]

Els esclats revolucionaris moderns actuaren de grans "despertadors" de les consciències "tradicionalistes" i, en cert sentit, gairebé les "crearen". Però, a més, i al llarg del segle XIX, hi col·laboraren nous estadis de la societat moderna i capitalista, per exemple la industrialització massiva i fordista, el creixent individualisme, les migracions massives cap a les grans ciutats, les noves i radicals ideologies... Tot això representava una nova amenaça per al mode de vida tradicional i, per tant, un nou i modern incentiu per reaccionar. Per això mateix, podem veure el tradicionalisme també com un nou projecte de transformació social. Això sí, plantejat com una radical involució i seguint un model que es considera eternament preexistent i "tradicional". Malgrat el tòpic, en el fons poc importava a la mentalitat "tradicionalista" si efectivament i en detall la realitat històrica havia estat tal com se la invocava (fins al punt que molts estudiosos accepten que –com a tal puresa– no va existir mai).

Per això, el sociòleg i filòsof Jon Elster distingeix i contraposa el "tradicionalisme" a la "tradició", que es desenvolupa imperceptiblement i incorpora fàcilment el canvi i la novetat.[20] El primer vol fossilitzar la tradició (o la versió que se'n fa) per sempre més; en fixa un punt o model determinat i vol evitar qualsevol modificació que se n'aparti. Encara més, el tradicionalisme europeu del segle XIX reaccionà a les modernes transformacions del model tradicional de vida aixecant-ne un ideal utòpic i més perfecte que mai no havia existit. Per això, quan es proposa construir-lo (encara que sigui pensant que el "re-construeix"), en molts sentits l'inventa o reinventa de dalt a baix.

Aquesta és ja una dialèctica típica de la modernitat, ja que:

> La tradition semble axée sur le passé, la modernité sur l'avenir, mais, dans le fait, seule la modernité projette un passé (le temps du révolu) en même temps qu'un avenir, selon une dialectique qui lui es propre. [...] La modernité se pense historiquement.[21]

Certament, sense modernitat, la tradició tendeix a pensar-se míticament, com a eterna o, com remarca Mircea Eliade, en el temps mític de l'etern retorn i de les genealogies divines.

Sens dubte, tant en el tradicionalisme catòlic de Torras i Bages com en les diverses versions "tradicionalistes" europees hi hagué quelcom de la pitjor nostàlgia romàntica, però clarament no es quedaren només en l'enyorança, sinó que passaren a l'acció, i ho feren –en gran mesura– amb mitjans moderns i d'acord a les necessitats del moment. Això els projectà més enllà del romanticisme,

19. Com hem vist, aquest fou probablement el cas de la condemna de Gregori XVI a Lamennais i els seus deixebles.
20. «Las tradiciones están sujetas a cambio a causa del resultado acumulado de múltiples imitaciones imperfectas a menos que fuerzas externas impidan la desviación [...]. En cambio el tradicionalismo –la imitación deliberada de algún modelo original– no está sujeto a cambios. [...] La tradición tiene corta memoria, el tradicionalismo la tiene larga» (Jon ELSTER, *El cemento de la sociedad. Las paradojas del orden social*, Barcelona, Gedisa, 1991, pàg. 127).
21. BAUDRILLARD, «Modernité...», pàg. 140.

però és cert que –com altres moviments que apunto– quedaren presoners encara de la indefinició postromàntica, no acabaren de transcendir més enllà de l'ambivalència present en la societat de l'època. Ara bé, tampoc no foren cap residu medieval o paleocristià. El "tradicionalisme" del segle XIX –de la mateixa manera que els actuals abrandats fenòmens del fonamentalisme i integrisme religiós– era molt diferent del passat, de la tradició efectiva a la que deia remuntar-se i molt més modern![22]

El modernisme i la manca d'estil internacional hegemònic

En el darrer quart del segle XIX, Barcelona visqué la culminació del modernisme. No hi ha dubte que dins del dispers i complex magma de moviments similars al modernisme, Barcelona ocupà un lloc important, homologable al de qualsevol altra ciutat d'Europa. I en certs aspectes, molts estudiosos consideren que hi ocupà una posició de lideratge. Ara bé, el modernisme sembla caure també sota el signe de l'allargassada indefinició postromàntica i, des de certes perspectives historiogràfiques, apareix com a "no-prou-modern".

El complex moviment plàstic, arquitectònic i cultural del modernisme sembla donar-se aïllat i, fins i tot, enfrontat a les emergents avantguardes que –vist des del segle XX– són les que exemplificaran "l'art modern". Considerant que el nom no fa la cosa, la historiografia que assimila "art modern" amb les avantguardes, n'aïlla el modernisme. Per a molts, i més enllà del nom, el modernisme no forma part plena de "l'art modern", és a dir, el que triomfa amb les avantguardes. Aquesta paradoxa terminològica creiem que exemplifica molt bé els dilemes, límits i contradiccions del darrer quart del segle XIX.

Els diversos estils europeus assimilables al modernisme català s'autodefineixen clarament com a modernitzadors, transformadors i –encara que a algú li sobti– com a revolucionaris en alguns aspectes (en alguns dels quals són propers a les primeres manifestacions de l'esperit vuitcentista de *l'avant garde)*. Per això, en tots aquests moviments trobem la insistència en termes que simbolitzaven: la novetat que es percebia i es reclamava arreu (*Art Nouveau*), el rejoveniment o

22. El terme "fonamentalisme" va aparèixer als EUA a començaments del segle XX per referir-se a certes sectes protestants contràries al darwinisme. Per tant, és un fenomen contemporani i no etern, ja que és una resposta a la creixent globalització, cosa també evident en el fonamentalisme islàmic. Per motius similars i perquè se sent més amenaçat que la tradició que diu voler restaurar (normalment força tranquil·la mentre no era reptada), també el tradicionalisme sol ser més apassionat, fanàtic, ressentit i integrista. Per això, el sociòleg nordamericà Robert INGLEHART, *Modernización y posmodernización. El cambio cultural, económico y político en 43 sociedades*, Madrid, Siglo XXI, 2001, pàg. 76 i 96 i ss., després d'una breu anàlisi d'altres posicions, conclou que «la intensidad con que se han planteado recientemente las cuestiones religiosas refleja la convicción apasionada y la preocupación de sus adeptos ante el hecho de que algunos de sus valores básicos se están erosionando con rapidez, y no el aumento de apoyo de las masas a la religión tradicional». En molts sentits va passar el mateix amb les revolucions polítiques i socials que la modernitat va provocar acceleradament: moltes mentalitats van sentir la necessitat apassionada de recuperar la seva visió de la tradició, fins i tot amb més puresa que no havia tingut mai.

l'alliberament (*Jugendstil*,[23] *Liberty*), la "separació"[24] de la línia "oficial" o "tradicional" seguida fins aleshores (*Sezession*) i, per suposat, la "modernitat" (modernisme, *Modern Style*).

Malgrat aquests desigs renovadors, i que darrerament se'n reconeix els matisos i la complexitat, el modernisme ha estat acusat de ser una evolució brillant però tardana del romanticisme. Com els altres aspectes que analitzo en aquest article, tot i reconèixer-ne les innovacions, es queda en terra de ningú, com encara un mer "postromanticisme". Tant el noucentisme[25] català com les diverses avantguardes no van veure en el modernisme gaire més que prolongacions romàntiques en una època que ja era "post". De fet, va caldre esperar l'èxit turístic de les obres modernistes per a què molts catalans superessin aquesta perspectiva.

Aquí només podem apuntar una hipòtesi des de la macrohistòria i la macrofilosofia per situar la peculiaritat del modernisme i els moviments vinculats dins de l'indecís procés postromàntic, que es manifestaria en la manca d'un estil o moviment cultural realment hegemònic durant el període considerat. Així, si prescindim del famós eclecticisme acadèmic, que certament era molt estès i dominant, els diversos estils modernistes (que en gran mesura s'hi oposaren, com també els antecessors de les avantguardes) podrien ser considerats com l'estil artístic i cultural més proper a l'ideal d'estil internacional hegemònic.

No sóc el primer a enunciar una hipòtesi com aquesta, però insistiré en què, no només hi ha clares i profundes concomitàncies en la diversitat de moviments que vinculem com a modernistes, sinó que, vist globalment o macrofilosòficament, aflora una possible explicació o causa de per què –malgrat aquesta afirmada proximitat– es van manifestar com una munió d'estils paral·lels però autònoms, dispersos per Europa i molt vinculats a les circumstàncies més immediates de cada lloc i de per què va costar tant identificar-los i vincular-los.

També el romanticisme havia estat, a finals del segle XVIII i començament del XIX, molt divers segons els països i les tradicions culturals, però l'aire de família va ser prou reconegut com per generar consciència d'un nou estil o mentalitat "romàntics". Per què no va passar el mateix amb el modernisme?

La meva hipòtesi apunta a què, durant el darrer quart del segle XIX, el fenomen de la nacionalització de la cultura havia arribat a l'extrem històric màxim

23. SAFRANSKI (*Romanticismo...*, pàg. 273) qualifica el *Jugendstil* com a "neoromanticisme" i cita el manifest de fundació de la revista *Jugend* el 1896: «Juventud es alegría de la existencia, capacidad de disfrute, esperanza y amor, fe en el hombre; juventud es vida, color, forma y luz». També en la política s'utilitzà la joventut com a símbol de regeneració, com en els moviments de la Jove Itàlia fundat per Mazzini ja el 1831 i el posterior de la Jove Irlanda. Benedict ANDERSON (*Comunitats imaginades...*, pàg. 141) recorda: «Tant a Europa com a les colònies, 'jove' i 'joventut' significaven dinamisme, progrés, idealisme sacrificat i voluntat revolucionària. [a les colònies i les noves nacions remetia a una renovació generacional vinculada a la modernització] La joventut significava, sobretot, la *primera* generació amb un nombre important que havia assolit una educació europea, la qual cosa els havia desmarcat lingüísticament i culturalment de la generació dels pares».

24. De manera significativa, aquesta opció terminològica es va desenvolupar en la darrera dècada del segle XIX en països tan diversos com França, Alemanya (amb importants pols a Munic i Berlin), Hongria i, per suposat, el més conegut, a Viena (amb Gustav Klimt, Egon Schiele, Oskar Kokoschka, Koloman Moser...).

25. Vegeu G. MAYOS, «Escoles en un context macrofilosòfic i biopolític», dins A. CUBELES i M. CUIXART (ed.), *Josep Goday Casals. Arquitectura escolar a Barcelona. De la Mancomunitat a la República*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona i Institut d'Educació, 2008, pàg. 29-49.

conegut,[26] fins al punt que la proximitat dels estils modernistes va ser decisivament obviada. Per això les denominacions i les valoracions generals de cada moviment van romandre molt diverses segons els països i cultures. El desenvolupament no va ser tan aïllat ni dispers, però l'enorme nacionalització de la cultura a l'època en va impedir la unificació. Hi va col·laborar, a més, la circumstància que alguns dels grans focus eren en nacionalitats emergents i sense Estat (Catalunya, Escòcia, Praga), i que alguns dels nuclis culturals i polítics centrals no hi van brillar massa (a Londres i a París predominaven altres perspectives).

No descartem que aquesta dispersió i manca d'identificació internacional induïda per l'estricta nacionalització de la cultura a la que havien arribat els estats-nació europeus també afectés altres moviments i propostes alternatives. Aquesta fou potser la causa més important de que durant força dècades del segle XIX hi hagués la sensació de total manca d'un estil internacional hegemònic, tot i que certament no en faltessin candidats.

Si s'hagués produït una sinèrgia de tots els diversos focus, almenys en la visió historiogràfica *a posteriori* –com va tenir lloc amb el romanticisme i més endavant amb les avantguardes–, el modernisme, es digués com es digués, podria haver estat l'estil artístic hegemònic del darrer quart del segle XIX. Cal dir que aleshores, segurament, la realitat no hauria estat més senzilla, però sens dubte els historiadors i els escolars haurien tingut una visió més homogènia i tranquil·litzadora, sense la mencionada i allargassada indecisió postromàntica.

Manca de moviment dominant en el postromanticisme preavanguardista

En general, i malgrat les excepcions que, com se sol dir, confirmen una regla general que no pot ser ni matemàtica ni absolutament determinista, la qüestió cultural dominant –tant a Barcelona com a Europa– i que es va anar reiterant des dels anys trenta del segle XIX era: com superar el romanticisme? Per molt que sorprengui, aquesta era la situació bàsica també en el darrer quart del segle. Encara

26. Michael MANN, *Las fuentes del poder social*, vol II. *El desarrollo de las clases y los Estados nacionales, 1760-1914*, Madrid, Alianza, 1997, destaca el creixement en la nacionalització de la cultura i de la població que genera l'Estat biopolític europeu de finals del segle XIX: «El Estado de las infraestructuras alimentó el desarrollo del Estado-nación» (pàg. 638). Ho fa canalitzant els grans esforços infraestructurals: camins i carreteres, ferrocarrils, telègrafs, canals, correu i, sobretot, l'educació de masses que són planificats des d'una òptica clarament "nacional" (en principi en clau militar, després més productiva: mercat "nacional"); també es va produint: la regulació de la sanitat, dels serveis públics, la policia, els tribunals i les presons; i finalment les més quotidianes activitats de la població (per exemple, la procreació i el sexe, com ha destacat Foucault). Els efectes sumats d'aquestes biopolítiques i infraestructures –ja amb les antigues estructures segmentals, comunitàries i comarcals molt debilitades, i les internacionals encara molt dèbils– provoquen un dels moments culminants a Europa en la "nacionalització" de la societat i la creació d'un mercat, una cultura i una "identitat" nacionals. Com diu Mann: «Cada infraestructura tendía a aumentar la cohesión y los límites del territorio [és a dir, cohesió interna i escissió en les fronteres], así como los sujetos del Estado existente, en contra de las dos redes históricas y alternativas de interacción, las comunidades locales y regionales y el escenario internacional. [...] la vida personal, pública o privada, quedó confinada en los límites de la nación, las identidades locales y transnacionales tuvieron que sufrir un retroceso, en gran parte inconsciente y sin una expresión abierta del conflicto» (pàg. 635 i ss.).

continuaven les enyoradisses i "postromàntiques" lamentacions generalitzades sobre que l'art actual és «a mucha distancia del esplendor del arte del pasado y de la importancia universal de que había disfrutado en otros tiempos».[27]

És absolutament cert que hi havia arreu un consens antiromàntic generalitzat; pràcticament tothom rebutjava l'etiqueta de romàntic i considerava superat el romanticisme. Encara més, les noves propostes explícitament formulades en contra i per superar el romanticisme eren munió i presents en tots els àmbits culturals. Hi havia, per tant, una important consciència per part d'artistes, literats, filòsofs, arquitectes i practicants de les més diverses disciplines culturals que calia anar més enllà.

Ara bé, que hom percebés una enorme urgència de superar el romanticisme no comportà que hom tingués ja la capacitat per a superar-lo plenament i efectiva. Per això es va produir la profunda indecisió que analitzo i així ho ha vist molt bé Frederic Chordà:

> La urgencia de la novedad hará que ya no haya valores absolutos, sino una gran relatividad [...]. La época no es de un solo estilo sino muchos: Romanticismo, Realismo, Impresionismo...[28]

Per això, ens cal una anàlisi macrofilosòfica del darrer quart del segle XIX que avaluï la persistent manca de consens generalitzat sobre quin concret moviment intel·lectual, artístic, literari, filosòfic, etcètera, hauria substituït de manera completa el romanticisme. I, com hem apuntat, no era per manca de ganes, ja que la societat moderna exigia cada vegada més (gairebé tant com avui, en la postmodernitat) la generació constant de novetats, de moviments trencadors, d'estils innovadors... o, almenys, de "modes".

A l'època, sovint amb notable desconcert i, fins i tot, amb dramatisme, això s'expressà en els termes –com destaca Mireia Freixa– de la manca d'un estil o moviment internacional. Per exemple, James J. Sheehan destaca les lamentacions perquè:

> También habían desaparecido las fuentes de creatividad artística que inspiraron al mundo antiguo y al renacimiento. "Pintamos cualquier cosa", decía Friedrich Theodor Vischer. "Pintamos dioses y madonas, héroes y campesinos; hacemos pinturas clásicas, bizantinas y góticas... El único estilo que no tenemos es el nuestro propio". Muchos creían que la raíz del problema estaba en que el siglo no había encontrado aún una idea unificadora, una identidad compartida. [29]

Certament, malgrat les dificultats que tot estudiós té presents, fins al romanticisme s'havia produït una relativa però aparentment indiscutible coincidència en

27. Citat a T. C. W. Blanning, *El siglo XIX. Europa 1789-1914*, Barcelona, Crítica, 2002, pàg. 172.
28. Frederic Chordà, «El arte en el contexto cultural de los siglos XIX y XX», dins *Historia del mundo contemporáneo de la revolución a la globalización*, València, Tirant Lo Blanch, 2008, pàg. 620.
29. Blanning, *El siglo XIX...*, pàg. 150.

l'estil dominant en els grans països europeus. Aquesta creença o visió historiogràfica permetia continuar creient que la història de la cultura podia narrar-se bàsicament com una sèrie successiva d'estils hegemònics i més o menys internacionals; simplificant: romànic, gòtic, renaixement, barroc, neoclàssic, romàntic... A partir del romanticisme, però, els problemes per poder definir un moviment i estil internacionals foren molt més importants dels habituals i molt superiors a, per exemple, la dificultat d'inscriure en la sèrie anterior el manierisme, el rococó, etc.

A partir del gran moment del romanticisme i la dècada del 1840, a l'insuls sincretisme academicista i al més banal historicisme s'hi afegí l'enorme barreja de propostes i petits moviments "antiromàntics" i la diversitat creixentment caòtica fruit de la "nacionalització de la cultura". Tots dos –en contra del tòpic– clarament impulsats per la dialèctica de la modernitat, si bé amb matisos propis.

Com diu Sheehan, de manera significativa:

> Caminar por una ciudad del siglo diecinueve era como visitar un museo de estilos del pasado: templos clásicos como la Gliptoteca de Leo von Klenze en Munich (1839), estructuras góticas como el Ayuntamiento diseñado por Friedrich von Schmidt en Viena (1872-1883), palacios renacentistas como el Travellers' Club y el Reform Club de Sir Charles Barry en Londres (1832 y 1840), y grandes palacios neobarrocos como el Palacio de Justicia realizado por Joseph Poelaert en Bruselas (1883).[30]

Cal notar que els exemples mencionats (d'entre els milers de destacats pels estudiosos) parteixen de la dècada de 1830 i abasten també el darrer quart del segle XIX.

Aquest caos historicista i eclèctic típicament postromàntic escandalitzava perquè la gent i també la historiografia s'havien acostumat a la idea que a cada època li corresponia un estil i un moviment cultural internacionalment hegemònics propis, específics, únics. A més, aquest estil havia de ser hegemònic internacionalment, encara que s'acceptés que els diversos països el modulessin relativament; que unes zones centrals concentressin els grans models, unes altres zones perifèriques tinguessin menys exemples i menys models paradigmàtics i unes zones marginals –finalment– gairebé estiguessin mancades d'exemples. També s'acceptaven i relativitzaven divergències en la sèrie segons els diversos gèneres culturals. Així, en principi, no era adequat parlar "d'art il·lustrat" o "de literatura de ficció racionalista", i és que la filosofia –per exemple– mostrava la seva especificitat amb una evolució marcada per moviments com l'escolàstica tardana, el racionalisme, l'empirisme o la il·lustració.

Ara bé, tranquil·litzava tothom, incloent els historiògrafs que, per exemple, l'adjectiu "romàntic-a" es pogués usar amb eficàcia aplicat tant a la poesia, la mentalitat social, la filosofia, la pintura, l'arquitectura, la literatura o el teatre... com en història de les idees, arqueologia, antropologia o, fins i tot, ciència.[31]

30. BLANNING, *El siglo XIX*..., pàg.171.

31. Així ho fan de manera significativa en les darreres dècades molts estudiosos. Només com a exemple mencionem l'article de Josep M. CAMARASA, «L'ecologia, ciencia romàntica?», *Coneixement i Societat* (Barcelona), 11 (2n quatrimestre 2006), pàg. 6-31; i el magnífic recull coordinat per Manuel JORBA, Antònia TAYADELLA i Montserrat COMAS i que es titula de manera general i inequívoca *El segle romàntic*, Vilanova i la Geltrú, Biblioteca-Museu Víctor Balaguer, 1997.

Ara bé, aquesta tranquil·litzadora facilitat per adjectivar historiogràficament tots els fenòmens culturals va esdevenir especialment difícil després del romanticisme i fins l'hegemonia de la modernitat avantguardista i funcionalista.

No es pot menystenir la influència en la gent i, inclús, en els estudiosos, d'aquestes perioditzacions i "etiquetes" historiogràfiques. Tots les necessitem en alguna mesura, encara que tots en reconeixem les limitacions, la simplificació inevitable i les injustícies que sovint provoquen. Com a estudiós de Hegel,[32] crec que la manca d'un consens generalitzat sobre l'estil i moviment internacionals que haurien substituït els romàntics va donar molta certesa –i durant força dècades– a la tesi hegeliana de la "mort de l'art". Recordem que Hegel afirmava que, en trencar-se l'estreta vinculació tradicional de l'art amb la religió, el segle XIX viuria l'esgotament de la capacitat de l'art per a expressar l'esperit absolut i, per tant, captar plàsticament l'esperit propi de l'època (*Zeitgeist*).

Com confirmant la predicció hegeliana i amb gran escàndol, la sèrie consensuada generalitzadament semblava estroncar-se o tornar-se molt borrosa a partir del romanticisme. Breument, i de manera molt simplificada, apuntem uns pocs exemples. El realisme no acabava de dominar ni d'abastar altres àmbits que no fossin la pintura i la literatura, i a més havia de coexistir amb el que semblava l'absolutament altre: simbolismes, modernismes, decorativismes diversos... En filosofia, l'idealisme filosòfic radical semblava circumscriure's només a Alemanya i haver-se esgotat, el marxisme no rebia el consens unànime, però tampoc l'utilitarisme, ni el vitalisme o el positivisme; el pragmatisme quedà bàsicament circumscrit als Estats Units... L'impressionisme encara no s'havia generalitzat ni havia triomfat arreu, tampoc el fauvisme o el primer expressionisme...

En el darrer quart del segle XIX, ja hi hagué precedents clars i rotunds d'avantguardes, però també és cert –per a tot estudiós atent– que aquestes no quallaren encara dins del nostre període com a moviment internacional. Només ho feren més tard, ja ben entrat el segle XX; si bé és cert que llavors retroactivament una gran part de la historiografia en cercaria les arrels, els predecessors... i intentaria d'alguna manera omplir el buit historiogràfic que ara considerem i que tan escandalós semblava. Però nosaltres destaquem que aquesta hàbil "sutura" del teixit o sèrie dels estils internacionals a partir de les avantguardes triomfadores a principis del XX oblida –i certament forçar-ne l'oblit és el seu objectiu inconfessat– l'espectacular manca d'uns incontestats estil o moviment internacionals hegemònics durant el darrer quart del segle XIX.

A manera de conclusió

Aquelles incipients avantguardes en absolut no eren encara hegemòniques ni sovint significatives en el darrer quart del segle XIX i, per això, no se les reconeixia en aquell moment com cap moviment internacional hegemònic. Per això,

32. Vegeu G. MAYOS, *Hegel. Vida, pensamiento y obra*, Barcelona, Planeta DeAgostini, 2007; i *Entre lògica i empíria. Claus de la filosofia hegeliana de la història*, Barcelona, Editorial PPU, 1989.

les informacions que ens arriben d'aquell període majoritàriament es mostren escandalitzades de la manca d'un moviment internacional. Com a màxim, hi ha algunes apostes fragmentàries formulades des dels interessos d'algunes tradicions culturals o país concret, mostrant que en cultura també tothom intenta escombrar cap a casa.

A més, considero que és sobretot en el darrer quart del segle XIX que la manca d'un estil internacional indiscutiblement hegemònic es percebé amb tot el dramatisme i escàndol, malgrat que certament durava ja unes quantes dècades. Precisament és en aquest moment que es deixà de percebre com una mancança circumstancial, que seria superada aviat amb el triomf inequívoc i universal del darrer "isme" aparegut, d'entre els molts que –certament– es van proposar com a candidats "definitius" i "universals". Precisament llavors es va començar a sospitar que no era una situació tan temporal, sinó quelcom escandalosament persistent, estranyament permanent, dolorosament constant, angoixadament estable, perillosament durador...

Tot això ja ens indica que és una fórmula historiogràfica purament retroactiva i anacrònica intentar enllaçar les avantguardes o l'anomenat "art modern" amb el final del romanticisme. No en millora especialment el rigor la intercalació d'algun moviment com el "realisme", que no acaben de ser hegemònics internacionalment o, encara pitjor, menysprear com un buit creatiu l'existència de molts altres estils encara no plenament inseribles en una genealogia vers l'art modern i les avantguardes.

Considero injust reduir-los al tòpic d'estils encara romantitzants, sincrètics, academicistes, aparentment decorativistes o "menors". Això sí, n'accepto l'arrel encara romàntica, malgrat la voluntat explícita de molts d'ells. I per això, per descriure aquesta situació tan indefinida i oberta com marcada per una profunda continuïtat (ja que pivotava al voltant d'un romanticisme que tothom volia i deia superar), he usat el neologisme "postromanticisme". L'he escollit entre d'altres raons per la notable proximitat de la situació apuntada amb l'actual, designada, precisament, amb el terme "postmodernitat". Crec que el terme "postromanticisme" expressa adequadament la situació cultural durant el darrer quart del segle XIX: la indefinició d'un "post" que continua sent, però, un "encara"; l'apertura a un horitzó encara boirós i vague; i –sobretot– la profunda dependència del moviment que es vol superar, fins al punt de tenir que referir-s'hi en el propi nom.

A causa del ple impacte de la industrialització, el darrer quart del segle XIX fou un període molt complex, implicat en una transició molt ràpida, però on sovint no s'identificaven les profundes conseqüències que tindria sobre la condició mateixa de la cultura. I encara més sovint, quan se n'intueix la direcció que prenia, no se n'acceptava la plena legitimitat ni el valor (sempre quelcom relatiu i en funció de la perspectiva assumida). El dilema omnipresent era que, d'una banda, hi havia un extens consens que calia transcendir el romanticisme, però, d'altra banda, també es podia percebre arreu una resistència generalitzada i molt profunda (en molts sentits qualificable de "romàntica") a la nova concepció de cultura que emergia per l'horitzó i que no s'acceptava que fos digna de merèixer el nom de "cultura".

El rebuig a la nova cultura sorgida de la societat industrial solia anar en proporció directa a la percepció que seria extremament diversa de la tradicional, a la que estava acostumat Occident des de feia més de dos mil anys i que, certament, no només amenaçava amb derruir la romàntica, sinó també el pòsit anterior, ja fos il·lustrat, neoclàssic, barroc, renaixentista, gòtic...

Cal no oblidar que, més enllà de les importants diferències, en tots aquests períodes o estils, l'elitista alta cultura menyspreava i obviava totalment la popular; els gèneres i mitjans culturals tradicionals (llibre, quadre, monument...) dominaven totalment; no es concebien, no s'havien adaptat plenament ni valoraven prou els nous mitjans de comunicació ni tampoc les formes emergents d'expressió massiva. Per això encara havien d'arrossegar notable i "postromàntic" menyspreu per part de "l'alta" cultura realitats tan importants com les arts decoratives, l'arquitectura industrial (d'enginyers i bàsicament funcional), la nova música popular i els símbols de masses (els nous materials, la fotografia, el cinema...).

Ho hem vist en parlar de Wagner i Nietzsche, també en fer-ho de la Renaixença i la reacció de "tradicionalisme", i ara del modernisme i la manca d'uns estil i moviment internacionals hegemònics entre el romanticisme i la modernitat avantguardista. Malgrat que la industrialització amenaçava la condició mateixa de la cultura hegemònica fins el moment i no només la romàntica, la resistència solia ser percebuda com a típicament romàntica. Segurament això és degut a que el romanticisme s'havia caracteritzat sovint per la mirada i apologia del passat i per la desconfiança en la nova tecnologia industrial. Se la qualificava sovint –conjuntament amb les noves tendències que s'hi identificaven– com a bàrbara, inculta o perillosa per a la civilització.

Tot això semblava indicar que el romanticisme es resistia a morir, o millor dit, a ser finalment eliminat, dràsticament superat, completament substituït, tranquil·litzadorament incorporat als llimbs dels períodes ja passats, i oblidat còmodament darrere d'un art i una cultura radicalment nous, "veritablement moderns". De manera paradoxal, en el darrer quart del segle XIX, i cavalcant la poderosíssima força transformadora que era la industrialització, la Modernitat, l'època del *novum*, del canvi accelerat, de la profunda transformació de tot, de la total i completa regeneració, dels decrets de nova planta... semblava condemnada a uns "modernismes" que, a molts, i sobretot per la historiografia centrada en les avantguardes, els semblen massa poc radicals.

S'oblidava i sovint s'oblida que (com diu Jean Baudrillard) la Modernitat és:

> Mouvante dans ses formes, dans ses contenus, dans le temps et dans l'espace, elle n'est stable et irréversible que comme système de valeurs, comme mythe.[33]

I que el seu valor paradigmàtic és la novetat, el *novum*; elevant-lo fins a mite i a procés ultrarevolucionari que, com Saturn, devora els seus propis fills, arribant a fer «de la crise une valeur». Com s'esdevingué paradigmàticament en la

33. BAUDRILLARD, «Modernité...».

Revolució Francesa: els revolucionaris d'ahir es converteixen en els antirevolucionaris d'avui i són guillotinats. Certament, però, durant el període merament postromàntic que analitzem, encara no s'havia assumit majoritàriament, profunda i com un destí indefugible aquesta dinàmica caïnita i d'accelerada autodestrucció.

Una de les característiques del moment postromàntic és que –malgrat la generalitzada aposta per la modernització– encara es volien salvar i mantenir molts elements de la tradició, dels clàssics, d'un ideal humanista que es pensava etern, etc.[34] La indecisió i sincretisme que caracteritzà el postromanticisme preavanguardista nasqué en gran mesura de voler mantenir equilibrada la dialèctica entre allò nou i allò clàssic, entre la necessitat de modernitzar i la voluntat de mantenir encara molts dels ideals culturals tradicionals, entre seguir a ulls clucs l'impuls dels nous temps que tot ho transformaven i no voler renunciar al ric fil que anava des de Grècia al romanticisme.

Per això, fins l'important impacte internacional i internacionalitzador de la modernitat avantguardista, que, per cert, aviat generà una capital cultural mundial fora d'Europa (Nova York), el "postromanticisme" no acabava de ser superat i, per tant, el romanticisme estenia encara les seves arrels per tot arreu. Era un postromanticisme que comprenia la necessitat de modernitzar i renovar les anquilosades estructures socials i culturals, però que, alhora, no estava disposat a renunciar totalment al model clàssic, humanista, elitista, llibresc, desvagat i ja força sentimental "d'alta cultura". Aquest fou el destí de Wagner i Nietzsche, de la Renaixença, les renaixences d'arreu d'Europa i del tradicionalisme, d'uns "modernismes" fragmentats i fragmentaris, dispersos i incommensurables entre ells, mostrant l'impacte de l'enorme nacionalització de la cultura a què s'havia arribat a Europa. Encara que la nacionalització de la cultura ja es remuntava clarament als revolucionaris francesos i inclús abans, i que continuà amb força fins i tot amb la descolonització i el bipolarisme de la Guerra Freda, certament va tenir un moment decisiu en el romanticisme, que la va fer aparèixer com un tret típic seu. No només va ajudar a mantenir vives les profundes arrels del romanticisme, sinó també la indecisió i la dispersió cultural que van marcar un allargassat "postromanticisme".

34. Vaig apuntar aquesta qüestió que diferencia gran part de les avantguardes de molts altres moviments també de modernització (com el modernisme o el noucentisme) a G. Mayos, «Escoles...», pàg. 31 i ss.).