

---

# LA SEDUCCIÓ DEL MITE: APEL·LES MESTRES I LA GRAN GUERRA

---

MARIA PLANELLAS  
maplanellas@gmail.com  
Universitat de Barcelona

**Resum:** L'objectiu d'aquest article és repassar la repercussió mediàtica de la Primera Guerra Mundial a Catalunya a partir del poema èpic *Atila*, d'Apel·les Mestres. L'autor s'inscriu dins el grup de francòfils del Principat que, conjuntament amb els rossellonesos, van crear un corpus de poesia catalana de guerra amb regust de renaixença i folklore. Malgrat això, hi ha algunes obres que surten d'aquests paràmetres per atènyer un grau d'innovació i qualitat considerable, i *Atila* forma part d'aquest grup d'obres més ambicioses. L'estudi d'aquest text és un primer pas per la recuperació i revaloració de la resta de la producció mestriana.

**Paraules clau:** Apel·les Mestres, poesia de guerra, Primera Guerra Mundial, Gran Guerra, francòfils catalans, aliadòfils catalans.

## THE SEDUCTION OF THE MYTH: APEL·LES MESTRES AND THE FIRST WORLD WAR

**Abstract:** This article aims to show the coverage of the First World War in Catalonia by analyzing Apel·les Mestres' epic poem *Atila*. The author is a member of the Group of Francophiles in Catalonia. Together with some Roussillon people, they created a corpus of Catalan war poetry that reminds of the Renaissance and folklore. However, some works do not follow their parameters and are considerably innovative and of high quality. *Atila* is one of this more ambitious works. The study of this text is the first step to rediscover and re-valorize the rest of Mestres' production.

**Key words:** Apel·les Mestres, War poetry, First World War, Great War, Catalan Francophiles, Catalan aliadophiles.

## 1. ABANS DE COMENÇAR

La Gran Guerra va representar una oportunitat pels artistes i escriptors catalans, que van convertir el conflicte en una plataforma des d'on defensar uns ideals que representaven o bé les potències centrals o bé França i els aliats. Arran de la declaració bèl·lica van publicar-se quantitats impensables d'articles, poemes i il·lustracions amb la finalitat de donar suport a un dels dos bàndols, que era, segons els seus partidaris, el que renovaria el món i, de passada, beneficiaria la situació política de Catalunya.

A grans trets, aquests *hommes des lettres* es dividien en aliadòfils i germanòfils, cada facció amb les seves publicacions –algunes ja existents i d'altres creades *ex professo*–; però els dos grups no són tan homogenis com semblen. Dins els francòfils podem trobar-hi personatges que admiren França com a símbol del republicanisme, i per tant del dret i la justícia sense tenir en compte els beneficis –o perjudicis– que els podria reportar la seva victòria; aquells que, seduïts per la imatge gloriosa que (en comparació a un estat espanyol anacrònic) projectava aquell país, consideraven que no podria ignorar el suport d'una Catalunya industrialitzada i d'idees avançades; i els que simplement es posicionaven al costat dels catalans del Rosselló i amb prou feines paraven esment en la resta de França. Podríem classificar Apel·les Mestres dins el primer conjunt, ja que, encara que comptava amb amics de renom entre els catalans del nord (Carles Grandó, per exemple), en els seus poemes farcits de lloances a «la França» i diatribes a la barbàrie germànica no els hi dedica cap menció especial.

Malgrat ser aliadòfil reconegut des del principi de la guerra, la primera manifestació pública de la seva posició la fa als Jocs Florals de 1915, quan guanya l'englantina amb set poemes que més tard passaran a formar part del poemari *Flors de sang*, publicat al 1917, el mateix any que surt a la llum el seu poema èpic *Atila*.<sup>1</sup>

El que vull proposar aquí és una lectura d'*Atila*, no a partir dels comentaris que s'han acumulat sobre el poema, sinó prenent com a principal referència el text mateix. El volumet, envoltat de la resta de poesia catalana de la Gran Guerra, pot passar desapercebut entre tantes altres obres, atès que en comparteix les característiques més tòpiques, però, salvant-hi les nombroses similituds, no hi podria haver un salt qualitatiu diferencial? Parlo d'*Atila* i no pas de *Flors de sang*, ja que, si bé tots dos tenen la mateixa temàtica, el segon és un recull de poemes diversos amb poc nexa entre si, mentre que el primer està concebut com a relat, i s'hi evidencia millor el tarannà, el pensament i, en part, la poètica de l'autor.

L'argument de l'obra és senzill: tot s'esdevé dins un somni on el Diable i la Mort desenterren el cadàver d'Atila i el tornen a la vida, donant-li una missió molt concreta: destruir Europa. Els diferents cants van narrant les gestes del cabdill i les seves hosts fins que aquestes són vençudes i ell mor a mans de la gent del seu poble.

## 2. EL CABDILL DELS HUNS I LES HORDES INFERNALS

El protagonista d'Apel·les Mestres no apareix del no-res, sinó que és el símbol més utilitzat per representar l'emperador alemany: el personatge del Kàiser és anatemitzat de les maneres

<sup>1</sup> Per evitar confusions, conservaré l'ortografia d'«Atila» que va fer servir Apel·les Mestres.

més diverses i, quan no correspon a Atila, es representa sota la forma d'un boig o d'un personatge infernal, sense excloure les possibilitats de combinació entre aquests tres elements.

La preferència dels aliats a veure l'emperador Guillem II com un rei primitiu envoltat per les seves hordes d'huns desprietats segurament té les arrels en la coneguda separació entre el món llatí –civilitzat, bondados, pacífic– i el món germànic –desconegut, bàrbar, i sobretot militar (Díaz-Plaja 1973: 95 i Varela 1988: 31). Es pot rastrejar el nom d'Atila a altres textos aliadòfils de l'època, com ara «Els nacionalistes catalans», de Soler i Pla, qui opina que alguns neutralistes –no diu els noms, però és molt possible que pensés en Ors, Cambó i els homes de *La Veu* en general– «han defensat lo indefensable, cometent la baixesa d'admirar els bàrbars i ses costums, pròpies dels temps d'Atila, que han dit que calia esperar per on se decantava la victòria per a obrar» (Soler i Pla 1988: 117). Tanmateix, és Rovira i Virgili qui més barbaritza el món germànic, procurant donar a la seva explicació un tarannà científic:

La Germània, lluitant per l'imperi mundial, dóna la impressió d'un epilèptic. No sap conservar la dignitat del gest, la noblesa de les accions. I és que l'Alemanya no és una nació noble, una nació pròcer. És terriblement forta, i ensems horriblement plebea. És aspra, brutal, grossera i fàtua, com els previnguts. (Rovira i Virgili 1988: 51)

La llegenda d'Atila creix amenaçant de destrossar la cultura i el món llatí. Jordi Albertí i Oriol (2013: 111) cita la *Declaració de la Joventut Federal Nacionalista Republicana de Barcelona*: «sembla talment que tot el camí de la Ciència per fer triomfar l'home s'esborri sota d'un nou Atila». Alomar (1917: 90) també és conscient de l'amenaça en la qual es troba la civilització occidental: «como clásicos, ¿dónde queda vuestra alma latina que no se estremece como debió trepidar el corazón de los últimos romanos ante las pisadas del caballo de Alarico?».

Si els articles ja fan ús d'aquest tòpic, als poemes hi apareix de manera exhaustiva, com una hipèrbole de la crueltat. Pérez-Jorba (1918: 44) canta: «¿Qui fineix els ferits i qui els mutila? / El braç dels teus soldats sots ta influència / d'emperador que malvestats destil·la, / o nou Atila, / que permet tot excés, tota llicència». També esmenta la manca de sentit de la guerra i el mal causat pels «bàrbars», «la guerra o flagella / tot de destrucció / amb pas de centella / que ignora raó / com el centinella / que ignora la por. / [...] Les hordes infames / colpeixen l'honor [...]» (Pérez-Jorba 1918: 22). I Grandó (1917: 36), en un poema titulat «Dolor»: «Mares afligides / clouen tristes seguides / y amb queixes adolorides / t'acusen, Atila!». A «La veu de les pedres» no són ja les mares, sinó les campanes que han de llançar l'acusació: «campanes torcides / pel bàrbre emmudides, / llenceu vostres crides» (Grandó 1917: 38). I «Any nou, vida nova», utilitzant també la imatge del bàrbar, deixa entreveure l'esperança: «el sòl qu'ara el bàrbre'ns roba / tornarà nostre y més gran! / el corb va se desplomant, / la fera torna a la cova» (Grandó 1917: 51). Pere de l'Alsina (1917: 144) oposa Atila al general Joffre («en Joffre, de l'Atila apartá les riuades»); i Lluís Salvat (1916: 155) en proposa una imatge semblant: «Lo carnatge que fan de Boigs es espantos. / La furia francesa un cos d'armada ha fos». Horace Chauvet (1916: 145), seguint el fil, presenta, sense anomenar ni Atila ni els bàrbars, un foll que «no puguent ser un Deu, / de rabia fa la guerra, / en creyent sa veu / fer tremolar la terra. / Vol ser l'amo, ell sol, / y de l'Europe entera / commoure lo cussob». Rafael Folch i Capdevila (1921: 150) té un cant dels bàrbars similar al de Mestres: «en els boscos tot és llenya, / troncs i fulles cremaran, / cremaran masos i pobles, / cremarem

viles, ciutats, / i a voltar la gran foguera / tot l'exèrcit hi serà». No cal afegir que les anatemes són també recurrents: «el clam de l'ira així recorre l'aire: / “O coronat botxí, o foll sinistre, / o bergant, o malvat incendiari, / o desastruc ministre, / o criminal fallaire; / que caiguin com el llamp damunt ta testa/ nostra maledicció i nostra venjança, / a través de centúries, / a través la maror de la tempesta, / que mai t'ofreni el sol de la bonança [...]”» (Pérez-Jorba 1918: 41).

### 3. QUIMERA I REALITAT

Encara que el protagonista de l'obra de guerra d'Apel·les Mestres no destaquï per la seva originalitat, val la pena parar esment en la part estructural. En aquest poema hi ha molts eixos des d'on s'organitza l'acció, el primer dels quals és representat per la fórmula «preludi–cants–epíleg». La funció d'aquesta distribució no és merament formal, sinó que té la finalitat d'introduir la veu poètica dins el somni i rescatar-la al final. A més entra en joc la contraposició entre la nit i el dia: la nit és el moment del «somni esbojarrat» (Preludi v. 15),<sup>2</sup> que finirà amb la sortida del sol; però, entre somni i no-somni, hi ha un contrast entre llum i foscor: al preludi, encara que sigui «de nit i a mitja nit» (Preludi, v. 1) hi ha una certa il·luminació («des de la volta blava / vos vetllen les estrelles» (Preludi, v. 10)) i al final és justament la claror el que el desperta. En canvi, en el transcurs del somni, hi ha quelcom de sobrenatural: «ni tenebres ni llum [...] un cel trist, aplomat, sense una estrella...: / cel mort sobre un món mort» (I, v. 6). El fet que al principi hi hagi tant la foscor de la nit com la llum de les estrelles podria ser una preparació per a l'ambient grisós del poema i a la vegada de la resplendor del dia que comença, al cant final. L'opacitat cromàtica del poema es trenca al cant XVIII, «Dalt dels cims», que es troba més o menys a la meitat del llibre, i crea contrast entre la foscor i destrucció de la resta de la terra i la il·luminació pura i la calma dels cims, on «cap remor interromp la quietud; / la virginal blancor mai cap ombra profana» (XVII, vs. 13-14). Ara bé, aquest joc de contrastos no és l'únic que emergeix en aquesta primera estructura: també té la funció d'avisar que entrarà dins el «somni esbojarrat», el «regne de la faula / on semblen veritats els impossibles» (Preludi, vs. 20-21). La ironia, encara que sembli inexistent, rau en aquest començament, ja que allò que ha de passar pel filtre d'un somni (perquè no seria creïble dins un relat històric) és el que realment està passant a Europa, i que dins el poema desapareixerà amb la llum del sol. En la fase onírica, Mestres repeteix el joc de confusió entre ficció i realitat quan un nen petit, que es troba davant l'exèrcit, «no sap pas, allò que veu, / si són homes o fantasmes, / o soldats de plom gegants / que en somni ha vist tal vegada» (VIII, vs. 43-46). Que és com dir que, tot i que veu quelcom real, no pot incorporar-ho dins el seu horitzó d'expectatives si no és dins el món de la ficció.

Mitjançant aquesta estructura, Mestres presenta la Gran Guerra no només com a irreal, sinó també com un malson, i com a tal, fugaç. Ara bé, la veu poètica és un espectador del somni, no pas un personatge, encara que en alguns moments pugui dialogar amb els que el protagonitzen: sense ser realment omniscient, té un cert domini de la situació. Primer, perquè és conscient de la seva condició de persona que dorm; i segon perquè, com a tal, pot

<sup>2</sup> D'ara endavant, les referències del poema *Atila* es faran assenyalant el número (en aquest cas, el títol) de cant seguit dels versos citats, sense cap altra indicació.

interpel·lar el somni: «Oh Somni, Somni, atura't, / fill follet del deliri i les tenebres! / Vola ben lluny, ben alt, allà on no es senti / terrabastall de guerra» (XI, vs. 11-12). A més a més, és molt clar el seu paper com a espectador; per exemple, quan diu «se m'obra la porta» (II, v. 46), remarca la seva materialitat. Cal afegir que els cants comencen amb descripcions molt pictòriques dels escenaris que es van succeint; i això sense tenir en compte la teatralitat d'alguns cants com el XVIII, el XXI i, sobretot, el III. El fet que hi hagi un espectador-narrador permet compartir amb el lector els sentiments que provoca cada part del somni.

Com en un joc de nines russes, dins el cos central del poema també hi ha tres apartats: «resurrecció» (cants I-IV), «vida i mort del cabdill dels huns» (cants V-XXIV) i «resultat de la guerra» (cants XXV-XXVII). Malgrat l'ordre aparent, els diferents cants no van sempre encadenats entre si, és a dir, no hi ha un fil lineal precís, sinó que les històries i exemples es van entrelaçant. És evident la utilitat estructural de l'element oníric, ja que és aquest qui justifica els canvis sobtats: «temps i espai travessant de sobre, / m'ha dut a uns altres segles i altres terres» (XV, vs. 17-18). Així doncs, els cants, units per la idea de la resurrecció d'Atila, es van succeint, però encara que alguns no es puguin entendre de manera independent (per exemple, els quatre primers), n'hi ha molts d'altres que formen en si mateixos una unitat de sentit, com ara «El cant dels barbres», «El poble» o «Prehistòria». Molts d'ells, es puguin o no separar del disseny general, tenen una microestructura (Corti 1976: 143-145) que es replega sobre ella mateixa a partir d'una percepció errònia de la realitat, amb tres possibles manifestacions: la primera és presentar el passat i acabar-lo convertint en present; la segona és explicar una llegenda que acaba esdevenint certa; la tercera, presentar una harmonia que es veu sobtadament interrompuda i transformada en infern.

El primer model el trobem al cant X, «Prehistòria». Comença descrivint un món primitiu amb els homes atemorits i tancats en caverne per por a les bèsties que poblen la terra, quan de sobte el jo s'adona que el que està veient no és el passat, sinó la situació de persones del seu temps i la seva civilització: «com ha pogut la humanitat –la vida! – / fer un salt endarrera / de milers de mils d'anys?» (X, vs. 97-99). El segon s'utilitza al cant V, «La cacera infernal», on la llegenda del Comte Arnau i els seus mastins acaba encarnant-se en Atila i els seus llops: «do que era llegenda ahir / s'és fet història viventa; / la cacera no ha acabat, / no ha mort el Caçador Negre. / Jo el sento..., jo el veig... És ell! / Ell, que fa estremir la terra» (V, vs. 68-73). El tercer, és a dir, la conversió d'harmonia en destrucció, és el més recurrent. Per exemple, al cant VII, «El bosc», la veu poètica hi va per cercar-hi el recolliment d'un temple, però aquest s'esvaeix convertint-se en un altre lloc destruït per la guerra: «Horror! Quina ratxa / de llamps i centelles / quin foc de Sodoma / caigué de l'altura damunt de la Selva?» (VII, vs. 49-52).

Encara que *Atila* tingui unes línies bàsiques, està construït a base de l'acumulació de cants, sense un esquema previ, potser perquè vol transmetre massa idees a la vegada; les successives escenes es van rellevant no en base a un argument predefinit, sinó més aviat a l'atzar; i malgrat tot, el poema aconsegueix un efecte de conjunt organitzat.

#### 4. FRANKENSTEIN A LA GRAN GUERRA

Un cop definida l'estructura, passem a l'imaginari que utilitza Mestres i que casa amb el de la resta del corpus de poesia catalana de la Gran Guerra. Atila, la imatge preferida dels aliadòfils,

apareix en alguns poemes de *Flors de sang* i és el protagonista del seu poema; la catedral de Reims és també un símbol espiritual i està dotada d'ànima: «la Catedral, ferida arreu, / com perdonant al qui l'ha ofesa, / digna i sublim es manté en peu, / més Catedral com més malmesa» (cant XII, vs. 93-96). També hi ha, al poema èpic, un nen<sup>3</sup> que els alemanys maten perquè els amenaçava amb una escopeta de joguina:

El general no ha rigut;  
 el marrec no li ha fet gràcia.  
 I així parla al comandant  
 que a vora d'ell cavalca:  
 «Avui és un mamadits  
 i l'escopeta és de canya;  
 demà serà un home fet,  
 destre en el maneig de l'arma.  
 El fusell serà d'acer,  
 i hei encaixarà una bala;  
 lo que ara fa per jugar,  
 demà ho farà per venjança.»  
 El comandant crida: «Foc!»  
 Quatre fusells es disparen,  
 i el noieta cau desplomat,  
 traspasat per quatre bales.  
 I per damunt del seu cos  
 passa la riuada humana.  
 Són mils i mils, i més mils,  
 tot un exèrcit en massa.  
 (VIII, vs. 51-70)

La mort d'Enric Granados apareix tant a *Flors de sang*, on ressalta la grandesa del lloc en què reposarà eternament («per guardar tot ensems amb tes despulles / ta inspiració, tot ideals, ta glòria, / calia una gran tomba. / I aqueixa tomba, el monstre de la guerra / –justicier, malgrat ell–te l'ha donada»; «En la mort d'Enric Granados», v. 1-5), com a *Atila*, on Mestres dedica un cant de denúncia a la mort del músic a la flor de la vida: «Mon obra / no és la que he fet; aquesta morirà. / L'obra immortal, la meua, no l'he escrita: / és la que sento en mon cor palpita, / que porto a dins i que escriuré demà» (XV, vs. 64-67).

L'hospital és un altre punt en comú entre la poesia de Mestres i la dels altres francòfils catalans, però aquí tan sols es limita a repetir un tòpic molt comú: realça la pau que hi ha a l'edifici i la funció de les dones que atenen els malalts. «Aquí la sang s'estronca; les ferides / van cloent-se i sanant; / minva el dolor; la febre s'apaivaga...: / la vida va triomfant. // Les infermeres, com colomes blanques, / llisquen de llit en llit, / i acotxen amoroses, i en veu baixa / donen la santa nib» (XVI, vs. 49-56).

M'interessa destacar no tant allò en comú que té Mestres amb els altres escriptors aliadòfils, sinó les seves idiosincràsies, començant per l'ús de la figura del cabdill. Perquè,

<sup>3</sup> Carles Grandó també té un poema semblant al seu recull de poemes de guerra: «Pan! Pan! Fa'l petit, manejant la canya, / Mes los Prussiàns l'han entornejat / Y lo comandant crida, enfurismat: / “Dins quinze anys d'avuy combatrà Alemanya, / “un Lebel al puny de plomb carregat...» / Pan! Pan! Fa'l petit, manejant la canya, / Mes los Prussiàns l'han entornejat. / Un ordre breu: Foc! –xiulen dotse bales... / Y cau travessat lo pobre angelet; / Su'l seu coll torcit llista un roig filet [...]» (Grandó 1917: 33-34).

l'Atila de Mestres no és igual als altres Àtils? Per respondre a aquesta pregunta, primer cal reflexionar sobre la identitat que donen al personatge la resta de poemes: Atila és Guillem II, i a la vegada, la imatge de l'antic barbarisme aplicat als temps moderns... El personatge no passa d'aquí, no surt de la comparació i la metàfora. Apel·les Mestres va més enllà, ja que a la seva èpica el Kàiser ja no és supeditat a procés de figuració sinó que representa el mateix cabdill dels huns, ressuscitat pel Diable i la Mort:

Sí, són ells que el cadavre restauren,  
 el pinten i el dauren,  
 el llimen, poleixen,  
 el bufen i l'inflen, al cos li cenyeixen  
 corassa i espasa,  
 i amb un casc de ferro coronen son cap.  
 I la mòmia podrida i corcada  
 deixen transformada  
 no sé si en Atila o Lohengrin... Qui sap!  
 (II, vs. 80-88)

Aquest mort vivent que, per la seva constitució de *collage*, ens és impossible no relacionar amb Frankenstein, per esdevenir real ha de pertànyer al món dels somnis i de la falla, ja que en l'altre no podria passar de la metàfora. I va remetent al seu origen al llarg de l'obra, com quan el Diable, davant les seves queixes de no haver aconseguit acabar amb el món, li diu: «no ets res més que una mòmia putrefacta, / rossegada de corcs» (XIII, vs. 51-52). I uns versos més avall explica: «vull dir que penses amb cervell de mòmia! / i els temps han mudat molt» (XIII, vs. 59-60). La condició del protagonista és, doncs, molt significativa, i no li permet entendre els nous temps on el Diable i la Mort l'han ressuscitat: sap destruir, però li manca l'astúcia d'un estratega. I recordem que també Rovira i Virgili té diatribes semblants contra els alemanys, i que, fet i fet, el militarisme i la brutalitat alemanya era un dels principals dogmes que denunciava la doctrina aliadòfila.

## 5. EL DIABLE I LA MORT

Tanmateix, Atila no és l'únic personatge amb nom dins aquesta obra: encara que la tendència sigui retratar els esdeveniments bèl·lics a grans trets i sense parar gaire atenció en el particular, hi ha dos personatges més que sí que tenen una certa transcendència: el Diable i la Mort, d'evident procedència folklòrica. A *Atila* apareixen tots dos a la vegada i posen en marxa l'engranatge de la narració. A més a més, donen al poema un aire més vuitcentista, atès que evidencien de bell nou la predilecció per allò maleït, primer de tot, cometent la transgressió de desenterrar un cadàver, i després ressuscitant-lo. També remetent a les danses de la mort medievals, però mentre que la descripció del Diable encaixa amb les representacions populars («l'un és un home, adolescent encara, / de tors escultural, hermós de cara, / gest arrogant i ardit: / sos ulls ardents en la foscor llampeguen, / i al llarg de ses espatlles se repleguen / dues ales més negres que la nit» (I, vs. 31-36), la Mort té un tarannà molt diferent als esquelets que anys abans il·lustrava Apel·les Mestres per *La Campana*: «L'altra ombra és una dona hermosa; / sa bellesa és terrible i majestuosa; / sa mirada, glacial: / la duresa implacable de

son rostre / i ses formes hercúlies, tot demostra / sa força colossal» (I, vs. 37-42). Aquestes dues descripcions donen més peu a l'admiració pel sublim que no pas a la por que causa el grotesc personatge d'Atila, que s'assembla a una bèstia: «sos polsos palpiten, / sos narius fumegen, / sos llavis s'agiten / i amb ràbia escumegen...» (II, vs. 94-97). I amb tot, són el Diable i la Mort els responsables de la transgressió: el «faci's» de la Verge Maria que encarnarà al fill de Déu esdevé «*fiat* diabòlic» (II, v. 90) en boca del diable, que és qui dóna nova vida a Atila. Això, per la lògica poètica, no sembla canviar res a l'hora de trobar el culpable de tot, atès que, encara que aquest hagi destruït el món com qui diu per encàrrec («Fes-te reial mantell amb ma blanca mortalla / i com a ceptre empunya fort ma dalla; / no li donguis repòs», IV, vs. 3-5) i els responsables siguin perfectament recognoscibles, aquests queden completament nets de culpa, i fins i tot semblaran assenyats quan, reunits més endavant dalt dels cims per reflexionar els seus actes, decideixin desentendre's del monstre que han creat.

La resta de personatges que apareixen al poema, o bé són masses uniformes (els «homes-taups» que viuen a les trinxeres, els fugitius, les dones que finalment acabaran amb Atila, etc.), o bé no ens donen el temps ni de conèixer el seu nom, com el nen petit que mor assassinat per l'exèrcit. Cal destacar una excepció, que és la d'Enric Granados, el qual surt de l'anonimat quan el crida la seva dona: «Salvat! Ell, sí... Mes en aquell desordre / sent, de sobte, allà dalt, des de la borda, / un crit desesperat: “Enric! Enric!”» (XV, vs. 92-94).

Tampoc no ens podem oblidar de mencionar un altre personatge que té una funció plenament simbòlica, Thor, definit com «la força bruta amb forma humana» (XII, v. 20). De fet, el problema d'aquest déu no és ni ser pagà, ni ser el representant de «la força bruta»: el seu principal defecte és ser nòrdic. A última instància, a Mestres no li hagués costat gaire trobar un déu orgullós i venjatiu dins l'Olimp, i el bombardeig de la catedral s'hagués pogut simbolitzar també amb llamps llançats des del cel. Però de res no li serviria estigmatitzar la teogonia greco-llatina i, per extensió, mediterrània: si l'Olimp apareix mencionat és només una vegada, i amb connotacions positives, perquè quan Atila ressuscita fa «un gest satànic – que vol ser olímpic» (II, v. 115).

Els aliadòfils creien que els alemanys volien obtenir una grandesa que no els corresponia per naturalesa, i Mestres ho plasma de manera sintètica en alguns versos com el d'Atila: «un sol rei a la terra / –jo– i un sol Déu al cel. Això per ara. / Respecte al cel..., potser em repensi encara» (III, vs. 51-53). O també en el «muntarem d'estel a estel, / i ens farem senyors del cel» (VI, vs. 44-45) de les seves tropes.

## 6. LA METZINA DEL PROGRÉS I LA CORROSIÓ DEL LLENGUATGE

Hi ha un altre factor que té una importància capital dins el poema: la constant crítica a la modernitat, (o millor dit, al progrés) que ha fet possible la guerra moderna, tot convertint les persones en autòmats. Aquest fenomen de cosificació es fa patent, en primer lloc, en els soldats –quan són soldats, ja que més tard passaran a ser llopades i hordes–, que són joguines entre tantes altres que poblen el taller on Atila serà repintat i tornat a la vida. En aquest món infantil i de ninots ja hi ha violència des d'un primer moment, perquè «les joguines noves empenyen les velles / en nom del progrés» (II, vs. 69,70). I llavors, no vol dir res que entre les nines i els putxinel·lis hi hagi «soldats, i soldats, i soldats, / i soldats encara, de cares ferrenyes, / canons i curenyes, / morters i furgons, / ferrats automòbils i locomotores, /



mines, contramines i ametralladores, / i alats avions?» (II, vs. 60-66). Totes aquestes joguines no són res més que una imatge del món real, i, fidels al *dictum* romà *si vis pacem para bellum*, armen la seva pau infantil i frèvola. Sigui com sigui, la guerra va més enllà de la dimensió lúdica, i la cosificació sembla penetrar a tots els àmbits, fins i tot –o sobretot– la natura. Així es produeix una mimesi entre l'armamentística i el món animal: «els autos s'encabriten com impacients corcells, / els submarins cuegen com peixos àvids d'aigua / i els avions despleguen les ales vers el cel» (II, vs. 112-114). També s'utilitza el mateix recurs en la conversió dels animals primitius (que poblaven la terra turmentant els humans i obligant-los a amagar-se en coves) en màquines de guerra:

Mes, què veig?... Ictiosaures,  
mastodonts i mamuts, i plesiosaures  
són de ferro i acer, i són tot gola.  
I d'eixa gola que sens fi braola,  
n'ix un alè de foc: llur bava immonda  
trosseja i esmicola,  
sembra la mort, l'incendi i la ruïna!...  
Apar foc d'extermini! –I extermina!  
(X, vs. 42-49)

El submarí que bombardeja el *Sussex* esdevé «el tiburó d'Atila» (XV, v. 116); tanmateix, el punt culminant de la mecanització té lloc quan «l'àngel de la son», que vetlla la ciutat adormida, passa a ser l'ocell d'Atila, que la bombardeja:

La ciutat s'ha adormit. Per damunt d'ella  
ja ha traspasat despai,  
l'àngel blanc de la son. Sentiu ses ales  
com vibren per l'espai?  
Mes son vibrar augmenta..., i brunz..., i ronca  
com un mal esperit.  
Oh, no! No és l'àngel! És l'aucell d'Atila,  
l'aucellot maleït!

(XIV, vs. 65-72)

Com adverteix el diable a Atila, destruir el món requereix ser «més hàbil» (III, v. 19). Uns dels mèrits més destacables d'aquesta guerra moderna és el d'igualar els homes i les bèsties, com es veu en les multituds de fugitius: «de revolt en revolt / quelcom rebot en terra: / ja és un cavall exhaust, / ja el bou d'una carreta, / ja un infant afamat / que les mans se rosega, / ja un vellet sense veu / per cridar assistència, / ja una mare que estreny / un infant de mamella» (IX, vs. 85-94). I per reforçar aquesta comparació vénen els «homes-bèsties» i la «raça de taups» (X, vs. 89 i 92). Això malgrat, la victòria d'Atila no és completa, ja que al cant XIV, «sota terra», on el poeta descriu la vida d'aquests «homes-taups» de les trinxeres, presenta una animalitat que no passa de l'aparença material: fins i tot en les circumstàncies adverses que els han tocat per viure saben mantenir la grandesa d'esperit. Enfront de tota la cosificació hi ha quelcom molt més fort, la vida, que és capaç d'atorgar ànima a les mateixes roques: «la pedra viu! Glateix d'amor!... Per obra / de la Pietat, joiosament desperta / d'aquell son secular de cosa morta / i es fa cosa viventa. / Jo la veig pantejar, moure's, alçar-se / com braços suplicants que al cel s'adrecen» (XI, vs. 49-54).

Hi ha un aspecte dins l'*Atila* de Mestres que és transcendent també per la seva inscripció en el marc europeu, això és, la desconfiança en el llenguatge. Adan Kovacsics (2007) analitza aquesta crisi que es dona a principis del segle XX, el primer testimoni de la qual és la *Carta de lord Chandos*, d'Hugo von Hofmannsthal, on aquest detecta el trencament entre el llenguatge i les coses, problematitzant per tant la relació de la persona humana amb el món que l'envolta. Amb la Gran Guerra, alguns escriptors com Karl Kraus detecten una mena de discursos que ha obert les portes al conflicte bèl·lic, i per no caure en l'ús d'aquest llenguatge contaminat, deixen d'escriure.

Apel·les Mestres, que evidentment no es pot inscriure dins aquest marc perquè és un dels que quan comença la guerra fa més soroll, també detecta incoherències en el llenguatge, i les plasma dins el seu poema èpic. Es comença a malmetre quan el diable, parlant d'Atila diu que té «l'assot de Déu» per sobrenom gloriós» (I, v. 66), però més endavant es corromp l'essència mateixa del verb evangèlic quan el «*fiat* diabòlic» (II, v. 90) ressuscita la mòmia. El punt culminant d'aquesta transgressió de la llengua es produeix quan la Mort i el Diable adopten, per definir-se, mots antagònics a la seva natura:

«Sempre que em cridis,  
no em cridis pel nom meu;  
en lloc de dir-me "Mort"..., digue'm "Cultura".  
I el Diable, a cau d'orella, li murmura:  
«I a mi no em diguis "Diable"..., digue'm "Déu".  
(IV, vs. 11-15)

A partir d'aquesta inflexió en el llenguatge, el mateix sentit de la guerra sembla canviar, manipulat per les paraules que la defineixen: «I en el sant nom de Déu i la Cultura, / la Civilisació, de cop, detura, / i passat i present, tot ho aniquila!...» (X, vs. 102-104). Si s'utilitza un mot amb un sentit contrari al que li correspon, on va a parar el significat original, el que ha estat desplaçat? És a dir, quin mot es farà servir per ocupar el lloc del mot manllevat? El Diable ho arregla sense massa complicacions en recomanar a Atila que, si no se'n surt amb els seus dons provi «d'invocar a l'*Altre*, el d'allà dalt de tot» (XIII, v. 106). Els conceptes que han estat desplaçats deixen de tenir entitat dins el món. Perden l'entitat i la independència i són destinats a la zona grisa de l'alteritat.

L'equívoc no ve només del Diable i la Mort: són els homes els que han perdut el sentit de les paraules. Com diu el Diable, definint la humanitat contemporània: «viuen orgullosos / perquè han après uns mots tan harmoniosos / com: "llibertat, fraternitat, justícia, / pau, igualtat, progrés"... Cert és que els diuen / sens capir-ne el sentit!...» (III, vs. 24-28). I aquests mots es confirmen al cant XXVI, «El trofeu». Un vell, parlant del palau de la pau, assenyala:

Va ésser erigit en honor de la Pau.  
Però fa ja molt temps!..., aquell en què la terra,  
parlant tothom de pau, tothom s'armava en guerra.  
Fa molts anys, com he dit. Al temps en que vivim,  
en què «guerra» no és més que un mot, com qui diu «crim»,  
i «pau» un altre mot que, com sabut, s'oblida,  
perquè avui dia «pau» no vol dir més que «vida»  
(XXVI, v. 18-24)

L'emmetzinament del llenguatge es fa encara més evident quan la veu poètica pregunta al vell per què serveix el palau, i ell «signant l'aucell clavat, m'ha contestat: “Per ‘xò!”» (XXVI, v. 30). El mateix palau de la pau serveix com a escenari per humiliar els vençuts, que sí, que dins la ficció poètica és «un aucellot per les ales clavat, / potes i cap penjant, ressec i esplomissat» (XXVI, vs. 5-6), però no deixa de ser un lloc on realitzar la venjança, per justa que sembli dins l'estructura narrativa.

#### 7. «QUÈ HI FA QUE'L MON S'ESFONDRI / SI ES TAN GRAN LO FIRMAMENT!»

L'*Atila* d'Apel·les Mestres és essencialment antigermànic (entenent per germànic tot el poble alemany)? O, formulant d'una altra manera la pregunta: hi ha alguna redempció per aquest poble dins el que podríem anomenar el pensament poètic de Mestres? A les entrevistes que li fan durant el conflicte i a les cartes que immediatament després envia a les diferents revistes franceses amb les quals es relaciona no amaga ni el desig ni l'alegria que sent per la humiliació final de l'enemic. Però també cal tenir clar qui serà que finalment derrotarà Atila: «són veus de dones, d'infants, / d'un poble tot, d'una raça. / La seva!» (XXIII, vs. 107-109).

La mort d'Atila representarà la fi de la brutalitat, i amb ell finirà també la vida de Thor: «Amb el nou dia, ton regnat / fineix per sempre, oh força bruta! / Thor és ben mort! La humanitat / pot ara en pau seguir sa ruta» (XXV, vs. 13-20). De fet, una cosa és l'esdeveniment històric i el posicionament d'Apel·les Mestres, i l'altra el seu tarannà i com aquest es plasma en la seva poesia: a *Atila* i Thor són derrotats –el Diable i la Mort no, ja que es cansen de la guerra abans que aquesta s'acabi–, però els aliats *no* vencen. Qui és doncs el guanyador d'aquest poema èpic?

Maragall acaba *El Comte Arnau* amb un «do que la mort tanca i captiva, / sols per la vida és deslliurat» (Maragall 1998: 807) i el final del *Canigó* de Verdaguer fa: «do que un segle bastí, l'altre ho aterra, / mes resta sempre el monument de Déu; / i la tempesta, el torb, l'odi i la guerra / al Canigó no el tiraran a terra, / no esbrancaran l'altívol Pirineu.» (Verdaguer 1949: 400). Mestres, igual que ells, atorga el protagonisme final a la vida i a la natura:

Com per obra d'encís tot se muda i trastoca's:  
els ermots se fan prats, els prats se fan jardins.  
Quin florir! Quin granar!... Fins el cor de les roques,  
broten tanyes verdejants que es transformen en soques,  
i es cobreixen els monts en boscos gegantins.  
[...]  
Beneït l'holocaust que en lluites homicides  
de llur vida han ofert vencedor i vençut!  
Beneïda la sang que han brollat les ferides,  
generós devessall que ha engendrat noves vides  
i ha tornat al vell món sa antiga joventut!  
(XXVII, v. 51-55 i 61-65)

La destrucció del poema comença a partir d'una vida falsa, artificial, que insuflen el Diable i la Mort a una mòmia repintada. Però és la vida real qui al final surt triomfant.

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Albertí i Oriol, J. (2013) «“Els amics d’Europa” (1915-1919). Una veu a contravent», *Revista de Catalunya* 180-181, pp. 99-116 i 85-103.
- Alomar, G. (1917) *La guerra a través de un alma*, Madrid, Renacimiento.
- Alsina, P. de l’ (1917) «Lo Nostre Joffre», *Montanyes Regalades* 20, Perpinyà, p. 144.
- Chauvet, H. (1916) «L’amo? May», *Montanyes Regalades* 16, Perpinyà, p. 145.
- Corti, M. (1976) *Principi della comunicazione letteraria*, Milà, Bompiani.
- Diaz-Plaja, F. (1973) *Francófilos y germanófilos*, Barcelona, Dopesa.
- Folch i Capdevila, R. (1921) *Poemes de la Guerra Gran (1914-1920)*, Barcelona, Impremta La Renaixensa.
- Grandó, C. (1917) *El clam roig, poema dels nous temps bàrbres en XX malediccions*, Perpinyà, Impremta Catalana.
- Kovacsics, A. (2007) *Guerra y lenguaje*, Barcelona, Acantilado.
- Maragall, J. (1998) *Poesia*, a cura de Glòria Casals, Barcelona, La Magrana.
- Mestres, A. (1891) *La Garba*, Barcelona, Llibreria Espanyola.
- Mestres, A. (2004) *Atila. Flors de sang*, Barcelona, Ed. 1984.
- Pérez-Jorba, J. (1918) *Sang en rovell d’ou*, Barcelona, Antoni Lopez.
- Rovira i Virgili, A (1988) «Les valors ideals de la guerra» dins Martínez Fiol, D., *El catalanisme i la Gran Guerra (1914-1918). Antologia*, Barcelona, La Magrana.
- Salvat, L. (1916) «Verdun», *Montanyes Regalades. Revista tradicionalista del Rosselló* 16, p. 155.
- Soler i Pla, J. (1988) «Els nacionalistes catalans/ En nom de qui parlem?» dins Martínez Fiol, D., *El catalanisme i la Gran Guerra (1914-1918). Antologia*, Barcelona, La Magrana.
- Varela, J. (1988) «Los intelectuales españoles ante la Gran Guerra», *Claves de Razón practica* 88, Madrid, pp. 27-37.
- Verdaguer, J. (1949) *Obres completes*, Barcelona, Selecta.