

una poesia «de bunyols i de missatge» (OP, p. 326), la seva obra crea, com diu Judith Willis, «un tipus d'humor senzill, immediat, i [un altre] humor intel·lectual. Una vegada més, la presència del poeta com a faedor és allò que crea les diferències entre dues tècniques: o oculta la seva feina amb la creació simultània de substància i forma —forma que sembla, per tant, senzilla per la seva manca de deliberació visible—, o bé elabora les seves interpretacions per mitjà d'una fusió conscient, el significat de la qual recolza sobre la presència del lector».<sup>25</sup> La poesia de Pere Quart és plena de troballes originals, inoblidables, com el *Noè de Terra de naufragis* o la *Tirallonga dels monosíl·labs de Circumstàncies*, per citar-ne només dos exemples ben coneguts, on l'humor és un joc poètic que posa a prova la capacitat intel·lectual del lector.

Per totes aquestes característiques, la poesia de Pere Quart se'ns presenta avui com un bloc de granítica coherència, aïllada de les darreres modes.<sup>26</sup> Cal confiar que, en pocs anys més, la perspectiva històrica ens permetrà comprendre que l'obra de Pere Quart i el que ella representa ha estat un exemple pràcticament únic de crear una èpica d'aspiracions proletàries i que, fracassat aquest intent, avui serveix per donar-nos la mesura de totes les frustracions i esperances de la postguerra, i, ja instaurats en el regne del consumisme —que vol dir molta poesia i ben orientada, però que no faci pensar gaire—, ens recorda, escèptic, amarg i esperançat, el clam, passat i futur, de l'«obriu, que volem entrar».

Un darrer punt. No acabo de veure gaire clara la política editorial que en aquests dar-

ters anys ha començat a inundar el mercat amb falses «obres completes», sobretot quan existeixen tantes coses introbables que podrien ser objecte de reedicions econòmicament molt més modestes. Les «obres completes» han de correspondre al seu títol i no hauria d'acceptar-se que, en el cas d'autors vius, els editors s'aprofitessin de la possibilitat d'afegir un petit grapat de versos a cada nova edició «completa». Aquesta edició de Pere Quart, malgrat el títol, no ho és, de completa; falten poemes, com *Terol*<sup>27</sup>; no es recullen les variants de l'*Oda a Barcelona* que, a quasi quaranta anys de distància, podrien ser importants per a l'estudiós; ni les de *Saló de tardor*; i els epígrafs «Altres poemes» (OP, ps. 363-405) i «Versos anecdòtics i cançons del carrer» (OP, ps. 409-449) —que són l'únic veritable enriquiment d'aquesta edició respecte a altres d'anteriors— que, de fet, només poden correspondre a una tria provisional. Finalment, el llibre duu un apèndix crític (OP, ps. 453-511), que recull els comentaris de Joan Oliver a la poesia del seu «amic» Pere Quart,<sup>28</sup> molt pertinents de figurar inclosos; i un pròleg de Josep Ferrater Mora a *Vacances pagades*, un altre de Sergi Beser a l'edició bilingüe del mateix llibre, i dos articles sobre el poeta, un signat per Lluís Izquierdo, i l'altre per Josep M. Castellet, amb la qual cosa el llibre se suma a aquest estrany i difícilment justificable costum d'«arrodonir» els volums d'«obres completes» amb opinions crítiques sobre l'autor —que, a més, en aquest cas, no fan gaire servei al lector, perquè són fàcilment assequibles, i potser haurien pogut ésser substituïdes amb avantatge per una bona bibliografia, com la ja existent de Joaquim Horta,<sup>29</sup> posada al dia.

FRANCESC PARCERISAS

25. Judith WILLIS, *Sobre les estructures de Les decapitacions de Pere Quart*, a "Serra d'Or", juny de 1972. Com he dit, aquest article és l'únic fragment publicat, que jo sàpiga, d'una tesi més extensa.

26. Vegeu ENRIC SULLÀ, article esmentat, p. 125, quan diu "Pere Quart (...) sense gaire audiència ara". És palesa la postergació que reben poetes joves plenament inserits en una poètica realista i irònica com A. Turull i J. M. Sala, descaradament bandejats.

27. Citat per Joaquim HORTA, "Bibliografia", a *De Joan Oliver a Pere Quart*, p. 83.

28. El "Pròleg" a *Poesia de Pere Quart* (1949) (OP, ps. 453-57); l'"Epíleg" a *Obra de Pere Quart* (1963) (OP, ps. 458-460); les "Excuses" de *Circumstàncies* (1968) (OP, ps. 477-79); i les "Notes provisionals sobre poesia" del mateix Pere Quart, a *Circumstàncies* (OP, ps. 480-82).

29. Joaquim HORTA, article citat.

## Visita al laberint grotesc de Salvador Espriu, per Josep M. Benet i Jornet

La narrativa d'Espriu es compon essencialment, a part dues novel·les, d'uns reculls de narracions publicats abans de la guerra, *Aspectes* (1934) i *Ariadna al laberint gro-*

*tesc* (1935). També de la mateixa època, o almenys d'abans d'acabar-se el conflicte bèl·lic, són *Miratge a Citera* (1935); *Letícia, Fedra* (versió narrativa de la peça teatral ori-

ginàriament en castellà de Llorenç Villalonga, obra que el mateix Espriu també havia traduït) i *Petites proses blanques*, publicades aquestes tres darreres, plegades, el 1937. Després de la guerra la producció narrativa es fa extremament escadussera. En reeditar *Ariadna al laberint grotesc*, el 1950, hi va afegir quatre contes nous: *Quasi-conte anglès d'Atalia Spinster*, *En Panets passeja el cap*, *Samsó, retrobat* i *Sembobitiz*. A part això, unes quantes narracions esparses que avui comencen a configurar ja, potser, aquell tercer recull de contes anunciat sovint per Espriu i que segons les seves declaracions podria titular-se *Les ombres*. Són les següents: *Mariàngela l'herbolària* (1950), *Tres sorores* (1950), *Quatre al voltant d'una taula* (1953), *Sota la fredor parada d'aquests ulls* (1960), *Potser contat de nou amb parsimònia* (1964), *Aproximació, tal vegada el·líptica, a l'art de Pla Narbona* (1968), *Tarot per a algun titella del teatre d'Alfaranja* (1969) i *Les figuretes de pessebre* (1973) diferent de la narració amb el mateix títol inclosa dins d'*Ariadna*, encara que tinguin l'origen en una mateixa idea). Són narracions molt diverses entre si, marcades per una evolució molt clara, i que per un moment podia semblar que desemboquessin en un inquietant atzucac. A *Tarot per a algun titella...* en efecte, els esquemes de la narrativa clàssica han saltat, i no tant perquè Espriu hagi decidit de seguir cap moda passadorament internacional, sinó, molt més important, per necessitats internes, en absolut mètriques. Encara que no per això menys dramàtiques, si tenim en compte la crispació que demostra.

No es tracta pas, aquí, d'analitzar la trajectòria de la narrativa espriuenca de postguerra, anàlisi altrament d'urgència. Però cal recordar que l'evolució sofrida per Espriu durant aquests anys marca i enriqueix la reedició d'*Ariadna al laberint grotesc*,<sup>1</sup> recull que no és exactament el mateix d'abans de la guerra. Es tracta d'un llibre en certa mesura nou; l'autor no s'ha limitat a polir-lo formalment, i ha modificat o complementat el sentit d'algunes de les narracions en una direcció que corre paral·lela a la de les seves darreres proses.

Esprriu, en publicar la que pot ser edició definitiva, ha procurat reblar els lligams amb la resta del seu univers de ficció, com és sabut tan unitari. Ha multiplicat el ja inicialment considerable nombre de referències a d'altres obres també seves, i no sempre de manera purament mecànica. L'ac-

ció de *La tertúlia*, per exemple, té lloc, en la reedició, quan «corria, a les acaballes, la tercera dècada d'aquest segle». I figura que, l'endemà, s'ha de celebrar la representació de *Primera història d'Esther*. L'esplèndida peça de teatre queda datada, doncs, en la pubertat del mateix Espriu, en qui, segons sembla, s'inspira la figura de Tianet. En el seu desig de lligar les peces en joc, Espriu, així mateix, ha modificat els títols d'algunes narracions. *Primer encontre amb Zaraqat* s'ha convertit en *Primer i únic encontre amb Zaraqat*, tancant la possibilitat d'una continuació. I ha completat el paralelisme de tres títols per remarcar la relació entre els seus continguts i evidenciar la presència d'un tríptic —*Quasi-conte alemany d'Ulrika Thöus*, *Quasi-conte anglès d'Atalia Spinster* i *Quasi-conte francès de Samsó, retrobat*—, que ironitza sobre les tres grans cultures europees. Ha afegit canvis més substancials, sobretot a la part final de diverses narracions, que a vegades en completen el sentit, d'altres el modifiquen i d'altres arriben a desequilibrar la unitat narrativa en desenrotllar-ne inesperadament aspectes secundaris. Alguns trets de la reelaboració els assenyala Espriu al pròleg especial per a aquesta reedició, quan diu que ha netejat el recull d'ecos noucentistes i postnoucentistes, excepte quan els utilitza amb dring grotesc, i que ha eliminat qualsevol expressió impròpia o xarona.

Aquest pròleg, al qual segueix un altre que ja figurava a les edicions anteriors, porta títol, com si es tractés d'una narració: *L'home jove i el vell*. En realitat, sí, és una nova peça, en la qual no falten alguns dels personatges que retrobarem després en el cos del llibre, i on se'ns parla del jove narrador que va publicar la primera edició del recull, però, sobretot, del vell que ara en dona la versió retocada. Escrit amb agressivitat fins i tot polèmica, Espriu hi explica la seva posició actual d'home solitari i feréstec; és, en aquest sentit, un document de primera importància. El segon pròleg és una prosa breu, que amb poques modificacions subsisteix des de l'edició inicial d'abans de la guerra. És una prosa que, en realitat, justifica el títol general del recull, i ens hi parla d'Ariadna i el laberint. Els diferents racons del laberint mític de Creta són els diferents contes del llibre, però també són els enrevessats envitricolls de la vida. Els lectors que s'endinsen en la lectura del volum entren de fet en el laberint de la vida, amb les seves complicades possibilitats. Però mentre en el curs de la vida l'home va rebent autèntiques esgarrinxades i finalment, inexorable, troba el Minotaure, la mort, aquí, en canvi, no hi ha cap perill. Ariadna, la literatura, ens guia i ens permet d'endinsar-nos-hi sense ansietats, i sortir-ne quan volem.

1. Salvador ESPRIU, *Ariadna al laberint grotesc* (Barcelona, Edicions 62, «El Balancí», 1975<sup>3</sup>). Anteriorment el recull de narracions havia estat editat per «Quaderns literaris» (Barcelona 1935) i per la «Col·lecció Literària Aymà», d'Editorial Aymà (Barcelona 1950).

Es despleguen, doncs, a continuació, una sèrie de narracions que, d'alguna manera, són l'espectacle de la vida tal com l'entén Espriu. Un espectacle que es concentra en dos punts geogràfics més o menys imaginaris i per tant encara més significatius: Sinera i Lavínia, la petita població de la costa i la gran ciutat. Dos llocs que transcendeixen els seus models d'origen, Arenys de Mar i Barcelona, i, mitificats, es converteixen en símbols del món recordat de la infantesa i del món actual de l'escriptor adult que està escrivint. Dos mons que, naturalment, es complementen i que, integrant una unitat superior, Konilòsia, vénen a ser la idea que Espriu té de Catalunya. Les dues Catalunyes, la del record, que sovint podria ser Sinera, i la de l'actualitat (una actualitat que ha anat variant, donada la llarga redacció del recull), que podria ser Lavínia, tenen característiques diferencials. No les establiré amb detall, però puc suggerir que al món de Sinera hi és dedicada una punta de lirisme que falta generalment a Lavínia. No és pas, de fet, que la gent del record d'infantesa sigui «millor» que la de l'actualitat adulta, però és evident que els personatges de Sinera, per salvatges que siguin, Espriu se'ls mira, els toca, amb un efecte que acostuma a ser absent en els de Lavínia.

Hi ha, doncs, narracions clarament dedicades a Sinera —*Tereseta-que-baixava-les-escalas*, *Glòria i caiguda d'Esperança Trinquis*, *Nabucodonosor*, *Tòpic*, *Sembobitis*, etc.— i n'hi ha de clarament dedicades a Lavínia —*D'ortodòxia*, *El cor del poble*, *El meu amic Salom*, *Teoria de Crisant*, *Barris Baixos*, etc. Existeix també una zona d'adscripció més confusa, i, sobretot, els personatges, que sovint es repeteixen d'un conte a l'altre, poden també ser trànsfuges d'un món a l'altre, de Sinera a Lavínia. El món de Lavínia a penes té paisatge. Amb excepcions, com la de *Barris baixos*, l'ambient de la ciutat, el seu color, no se'ns explica mai. El fet és més curiós perquè, en canvi, Espriu aboca damunt Sinera un doll d'imatges sensibles. Posem el cas de la narració titulada *Tòpic*. Si la mort d'Eleuteri se salva del tòpic és perquè el xicot es personalitza —abandona la renglera freda dels tòpics despersonalitzats— en l'afecte de Salom, en el record de Salom, el qual s'adreça al difunt i li parla de la Sinera de quan eren petits: «Però recordes com corriem amarats de sol, xops de suor, encaçant-nos pels rials, a través dels canyars, cap a la platja? Tots els de la colla corriem sense alè, xops de suor.» Sinera és recordada amb un exasperat afecte —exasperat en tant que perduda irremissiblement, segons ja veurem—, i la mirem, la sentim, l'olorem. Sinera, el món del record, és també el món de la sensualitat. I Lavínia, el món de l'adult, serà, en canvi, un lloc

de fredor, ple d'arestes, on el goig de la plenitud és prescrit.

El narrador aboca la seva sensualitat a la infantesa i la nega a l'adult, a l'actualitat; es tanca, doncs, a la comunicació amb els seus coetanis. O, més ben dit, hi posa dificultats. La lectura d'Espriu no és fàcil. No ho és la seva poesia, no ho és el seu teatre. Tampoc no ho és la seva narrativa. Vull indicar, dins *Ariadna al laberint grotesc*, dos dels elements que provoquen aquesta dificultat, juntament amb l'ús d'un vocabulari molt ric, barreja ben cohesionada de cultisme i populisme, que ja ha estat remarcat sovint. En primer lloc, l'ús reiterat de l'el·lipsi. A *Mort al carrer*, a *Primer i únic encontre amb Zaraqat*, a *Mirra*, a *Mamà més ti bemol*, etc., ens trobem amb dades amagades, que es donen per sabudes, i sense les quals el lector, si no ha pogut assimilar algunes pistes laterals, tarda molt a entendre, o fins i tot no arriba a entendre mai, la situació narrativa plantejada. La tensió i la inseguretats es multipliquen quan, en segon lloc, el lector s'enfronta amb l'ús reiterat, gairebé insolent, que Espriu fa de les referències culturals. Que a vegades s'atirixi l'erudició —però la gratuïta— com a *Hildebrand*, a *Mort al carrer* o a *La tertúlia*, no vol dir que, de tota manera, ell no se'n serveixi. En els contes mencionats, i també a *Quasi-conte alemany d'Ulrika Thöus*, *Pròleg al ballet del diable*, *Quasi-conte anglès d'Atbalia Spinster*, *Sembobitis*, etc., les al·lusions sàvies sovintegen. Cal tenir una cultura sòlida i especialitzada per comprendre referències que, com que en ell no ho són, de gratuïtes, poden resultar fins i tot essencials per poder abastar el moll de l'os de les narracions. En efecte, a vegades aquestes referències funcionen a nivell més superficial, com quan, a *Pròleg al ballet del diable*, es menciona veladament, de forma curiosa i inquietant, l'obra de Roselló-Pòrcel: «No juegueu amb foc. Ni amb les seves imitacions.» Es tracta d'una broma privada, en principi, i, com a mínim, que l'entenguem no afecta a la recta comprensió general del conte. A vegades, en canvi, les referències poden jugar a un nivell més compromès. Així passa a *Primer i únic encontre amb Zaraqat*, on algú explica com una vegada es va trobar davant d'aquesta senyora, i la por que va patir. Però no aclareix què representa Zaraqat, el motiu del temor que desperta. Només indicacions erudites i científiques, i si gràcies a elles el lector no arriba a sospitar que Zaraqat és la personificació de la lepra, resultarà que no haurà entès res.

Espriu no facilita les coses. I el seu desafiament al lector, un vers ben conegut del seu llibre de poesia *El caminant i el mur* el fa prou explícit: «No t'he de donar accés al meu secret.» O potser sí que el donarà, a

segons qui, perquè la seva obra és plena de «pintes de fosques marques» que ens indiquen de la manera d'entendre'l. Ja ho diu també a *El caminant i el mur*: «Em pots trobar, si goses.» El trobarà qui gosi fer l'esforç, qui pugui realitzar l'esforç de vèncer els obstacles que posa el mateix Espriu; perquè en ell no hi ha res de joc atzarós, i els obstacles, doncs, poden ser salvats sempre mitjançant l'exercici de la raó, la qual ell respecta sobremanera, segons proclama la *Primera història d'Esther*.

M'he referit, bo i passant, al llenguatge de la prosa espriuana, a la seva riquesa i a la seva dificultat. Puc afegir una breu indicació sobre les tècniques narratives que l'autor utilitza, i em servirà per introduir una constant que depassa aquestes tècniques, que penetra profundament en els temes, i que té l'origen, d'alguna manera, en aspectes ja considerats més amunt. Pràcticament la meitat de les narracions estan escrites en primera persona. De l'altra meitat, però, algunes també poden ser considerades com a monòlegs. *Teoria de Crisant*, per exemple, si fem cas d'allò que ens diu al final d'*El meu amic Salom* —«...Va riure el feliç amic Salom. I passava a exposar-nos la teoria de Crisant», podem considerar-la un monòleg. I *Nabucodonosor*, teòricament escrita en tercera persona, comença amb un comentari —«Per la banda del pare venia del terrer, com vós, com jo, com tots els ciutadans de Konilòsia»— que li confereix un caràcter també monològic. El narrador, doncs, s'interfereix entre nosaltres i la matèria narrada, nega així objectivitat a la informació que rebem, i permet un to colloquial, expressiu i acolorit que, malgrat la freqüència ja anotada de formes cultes, molt poques vegades cau en la retòrica, si de cas en algun dels paràgrafs nous que no apareixien a les dues primeres edicions. A vegades, en una variant del mateix mètode de treball, el monòleg no s'adreça directament al lector, sinó a un altre personatge. És el cas de *Mirra*. I encara, en ocasions, el monòleg és substituït pel diàleg. Exemple extrem seria *Conversió i mort d'en Quim Federal*, on unes breus acotacions gairebé escèniques introdueixen successivament tres diàlegs guarnits amb ben pocs additaments. S'entén que algunes d'aquestes narracions hagin passat a l'escenari pràcticament sense cap canvi. El to colloquial, de monòleg teatral, persisteix, doncs, al llarg de les planes. El narrador no desapareix, la realitat no ens arriba objectivament. Konilòsia, Sinera i Lavínia no són un món objectivable, sinó la visió subjectiva que Espriu té del seu món.

A qui s'adreça, aquest sovintejat monòleg? Al lector, és clar, però no pas directament. Si la matèria narrada ens arriba sota el filtre de la subjectivitat del narrador, aquesta mateixa subjectivitat s'interposa en-

tre el narrador i nosaltres. Perquè abans que nosaltres n'hi ha uns altres, d'oients, que només ell, Espriu o Salom, coneix i sent. És a dir, les relacions entre el llibre i el seu consumidor no obeeixen a un esquema possible: matèria narrada-lector; segueix, en canvi, aquest altre: matèria narrada-narrador-oients dins la mateixa obra-lector. Els oients dins l'obra són un cor de veus individualitzades, amb nom i cognom, que a vegades participen de l'acció, lateralment o fins protagonitzant-la, com a *Mort al carrer* o a *Introducció a l'estudi d'una petita girafa*, però que en d'altres ocasions resten fora d'ella, purs espectadors que comenten els esdeveniments igual com els comentem els lectors. Sovint, a la volada del conte, ells oposen un comentari terra-a-terra, un trencament de to amb el qual Espriu sembla anticipar-se a qualsevol objecció que nosaltres puguem fer-li, i en aquest sentit seria típic el final de *Nabucodonosor*. Però aquesta utilitat no exhauereix el sentit que té la presència d'una sèrie de personatges que van reapareixent d'una narració a l'altra. Cal advertir que Espriu n'ha potenciat la presència a l'edició definitiva, que els ha introduït en llocs del recull —per exemple a *Psyché*— dels quals abans eren absents. Abans de continuar, voldria anotar, d'altra banda, que a *Pròleg al ballet del diable* arriba a fer que en el cor de veus hi participi una persona de la qual s'explicita que és morta en el moment de parlar. Tota versemblança realista és impossible, encara que la versemblança no la trobem mai a faltar. Per què, doncs, la utilització d'aquest cor? Què fan, quin sentit tenen, on són aquests personatges, aquests oients sempre esquemàtics i grotescos?

Els personatges de les narracions espriuanes, i no tan sols aquells que configuren el cor, són en general, efectivament, esquemàtics i grotescos, antipsicològics, deshumanitzats. El mateix títol del llibre ho subratlla, i la crítica n'ha parlat. Per aquest cantó també s'ha parlat de la influència, entre d'altres, de Valle-Inclán; ho dono per sabut i admès. Són, en la seva literalitat, més que homes i dones de carn i ossos, titelles de fira.

Els titelles, directament com a tals, apareixen sovint en les narracions espriuanes. I, al marge, *Primera història d'Esther* és, no cal recordar-ho, una «improvisació per a titelles». L'autor, de fet, els ha utilitzats cada cop amb major freqüència. A la primera edició d'*Ariadna* treien ja el cap, però sense que Espriu semblés adonar-se encara del seu sentit. En canvi, a les poques narracions escrites amb posterioritat a *Primera història d'Esther*, el tema agafa un relleu extraordinari, relleu que troba eco a l'edició definitiva d'*Ariadna*, on, al costat d'aquelles intervencions ja presents en l'edició d'a-

bans de la guerra, els titelles, la reflexió sobre els titelles, és renovada amb una major profunditat. És una aportació prou cardinal perquè, en referir-m'hi, a part les narracions contingudes en aquest recull, em recolzi també en les que l'escriptor ha anat publicant els darrers anys. Apareixien ja titelles, dins de la primera edició, a *Mort al carrer*; una funció de titelles que determinats personatges contemplen i judiquen. La mort del titellaire i la indiferència dels espectadors té més importància que no pas la història que es representa al teatre. De fet, la situació ja és, en embrió, perfectament arquetípica de la visió espriuana. Els personatges espectadors s'interfereixen entre nosaltres i l'espectacle, entre nosaltres i una matèria narrada, un espectacle de titelles. Aquest espectacle, aquesta narració, és, com totes les narracions d'Espriu, grotesc, deshumanitzat, i no se'ns amaga la presència del titellaire, com, en general, no se'ns amaga mai la del narrador dels contes. La funció de putxinellis, malgrat la presència poc enganyadora dels ninots, és un món-*lèg* d'aquell que els manipula. I els contes d'*Ariadna*, de la mateixa manera, no acostumen a amagar la presència monològic, col·loquial, del narrador. Però, a més, hi ha, entre la funció i nosaltres, un cor d'espectadors impertinents que s'hi interposen, que fins l'arriben a anul·lar erigint-se en centre d'atenció. Uns espectadors que són els mateixos que van passant, egoistes, insolidaris, d'una narració a l'altra, uns espectadors que, d'una banda, poden ser el reflex de nosaltres, els lectors, però que, a més, deshumanitzats, grotescos, són ells tan titelles com els ninots de l'escenari. I és clar, perquè, al capdavant, no són res més, a la vegada, que personatges de narració, que putxinellis d'un altre espectacle, i és Espriu qui els mou amb els seus fils. Resumeix aquest conte, per tant, repeteixo, el mecanisme que mou tota la narrativa d'Espriu, un home sol movent els seus ninots davant també de ninots.

Un altre conte, *Les figuretes de pessebre*, començava, també ja a la primera edició, d'aquesta manera: «Per què estan tan immòbils dintre la capsa, les figuretes de pessebre?» I així s'insinuava un nou aspecte del tema dels titelles, desenrotllat després àmpliament. Aquestes figures inertes però que poden cobrar vida, guardades en una capsa, són l'origen d'una imatge cara a Espriu, la dels titelles guardats i esperant, inertes en un lloc fosc, que el titellaire els faci revivre. En l'edició definitiva Espriu ha potenciat el conte i afina més, quan alludeix a la capsa que guarda les figuretes com «la capsa del malson de Salom». Aquests titelles —aquestes figuretes— són, en genèric, segons hem vist més amunt, tots els personatges de l'escriptor, i es guarden en

el malson de Salom, d'Espriu. Ell, al pròleg nou introduït a la tercera edició, afirma que no s'ha beneficiat, ni de jove ni de vell, amb les subtileses de la imaginació; per tant, «en el llibre no hi ha res d'inventat». Els ninots, malgrat la seva deshumanització, no són inventats, i viuen en el malson de l'escriptor. A *La tertúlia*, en la tercera edició, es concreta una mena de déu, malgrat tot, humà, el mateix Salom, que mou els putxinellis que treu d'una capsa fosca. Però és en unes narracions no pertanyents al recull on la imatge s'arrodoneix totalment. Diu, dins d'*Aproximació, tal vegada el·líptica, a l'art de Pla Narbona*: «Manipulo a voluntat —ell, el narrador— els malsons de Salom, els obro i els tanco a voluntat. I deso, quan em canso, els ninots a la capsa de la memòria.» La capsa fosca on es guarden els titelles, on es guardaven les figuretes de pessebre, on es guarden tots els personatges d'Espriu, aquest home de poca imaginació, és la memòria. I encara ens diu, a la mateixa narració: «Tots són morts (els personatges de Sinerca), tots són morts i només arrosseguen una aparença d'ombra al fons de l'infern dels malsons de Salom. I jo, l'estrany marmessor, furgo i maldo en aquesta teranyina i sols en tres les mans enguantesades amb uns inerts titelles.» La imatge s'ha explicitat definitivament. Espriu, amb els seus contes, es limita a furgar la capsa de la memòria, del record, i d'allí va traient, deformats grotescament, els personatges, persones ja mortes i que d'aquesta manera, momentàniament, ressusciten. Però mentre mostra i fa moure, fa viure un personatge, mentre ens narra la història d'un d'ells, els altres, tots, continuen allí, presents, i formen aquest cor que comenta l'acció, aquest cor que d'alguna manera podem ser nosaltres, els lectors, però que, en l'extrema subjectivitat d'Espriu, solitari que únicament compta amb si mateix, només són els seus propis fantasmes. No importa, aleshores, que un mort comentí l'acció, com hem vist a *Pròleg al ballet del diable*, perquè, de morts, ho són tots.

Són, doncs, les narracions d'Espriu, escrites amb tècnica de món-*lèg*, un inacabable soliloqui de l'escriptor, i els titelles instal·lats en el seu record només tenen l'oportunitat de viure si ell els concedeix la gràcia de moure'ls, de treure'ls de la capsa del malson, de la memòria, de lliurar-los així, provisionalment, de l'oblit que es produiria amb la mort de l'escriptor. Però cal dir que, amb el pas dels anys, sembla que Espriu vagi perdent les ganes d'esforçar-se per moure els fils, per escriure. La seva producció narrativa —no així la poètica— és, que sapiguem, molt minsa al llarg dels temps posteriors a la guerra. Als fragments nous incorporats a la tercera edició de *Les figuretes de pessebre* veiem l'impo-

tència d'aquestes per moure's novament. I Salom és qualificat d'home envellit, cansat i totalment escèptic. Un cansament que no existia a la primera edició i que es repeteix també en els afegits nous incorporats a d'altres contes del recull, una vegada i altra vegada, com quan, a *Barris baixos*, assegura que no té «ganes ni esma de retocar més aquest fidel però dolent clixé». Hi pot haver en el cansament un punt de retòrica coqueteria, però el cert és que Espriu produeix molt poc. I la mostra més colpidora d'una desesma que no necessàriament ha de ser definitiva, la tenim en un altre conte més o menys recent i que tampoc no pertany al present recull. *Tarot per algun titella del teatre d'Alfaranja*, és, fins i tot argumentalment, la lluita de Salom amb el seu cansament, l'intent d'extreure dels records un nou titella, el seu fracàs final, gloriós tanmateix. Poques vegades un escriptor ens haurà donat un document tan impressionant de la seva lluita amb el fet creador.

Espriu, un home totalment escèptic, segons ens ha dit. A *Nervis* es pinta a la seva «cella particular, dins el presidí universal a la deriva, sense alleujament de pena ni esperança d'indult, sota la jurisdicció estúpida dels afectes, la moda i la mort». I la visió que ens oferirà del món, de Sinera i de Lavínia serà la d'un escèptic totalment pessimista, la visió d'uns ulls «entrenats», cauts, estranys, distanciat, cansats, sense cap resposta a cap pregunta», segons diu a *La tertúlia*. Així, políticament, tal com insinua al pròleg, no es pot inclinar per cap bàndol, a favor de cap costat. És per això que, a *Introducció a l'estudi d'una petita girafa*, comentant l'enfrontament entre soldats i extremistes, el seu interès es decanta a favor dels soldats, i, en canvi, a *Els subalterns*, crítica àcidament el catalanisme de dretes. Són posicions vagament contradictòries, que s'expliquen per aquest global escepticisme. A *La tertúlia* ho aclareix encara millor. Els de Salom són uns ulls que «pels alambins d'un subtil raciocini respectaven tothom, sense estimar ni odiar, amb una freda tristesa, i no apreciaven gairebé ningú, com si contemplant des d'un passat emboïradíssim, com si sotgessin des d'un remotíssim futur». Des d'un futur, sí, perquè els titelles de Salom són els fantasmes de persones ja mortes de molt temps. I ell, allunyat de l'espectacle de la vida, en la qual no participa, es nega a prendre partit.

El món, en el pessimisme d'Espriu, és presidit per la insolidaritat. Insolidaritat en el nucli estricte de la parella, tal com se'n presenta, amb fred humorisme, a *Psyché*, a *Nabucodonosor* o a *Conversió i mort d'en Quim Federal*. Insolidaritat davant el dolor aliè, tema obsessiu que constitueix la columna vertebral de moltes de les narracions: *Mort al carrer*, *Nervis*, *El cor del poble*, *Tha-*

*natos*, *L'escapat*, *Història vulgar*, *Tòpic*, *Mamà més ti bemol*, *Introducció a l'estudi d'una petita girafa*, *El país moribund*... És una mena de general indignitat humana que només es dignifica, se salva, a partir de la presència de la mort. Diu a *La tertúlia* que «la possible acceptació d'una llei ineluctable (la de la mort) tal vegada els dignificava (als ulls de Salom), i potser intentaven des d'ella justificar els seus personatges, comprendre's una mica en els seus personatges». La mort informa, és sabut, l'obra global d'Espriu. La mort, per tant, compareix repetidament a les narracions d'*Ariadna*, sigui de manera lateral, sigui com a centre de la història. A *Thanatos*, que recorda un altre conte d'Espriu, *Tres sorores*, l'agonia i el traspàs d'una dona de vida grisa, avorrida, inútil —i seria interessant d'estudiar el sentit d'aquests finals, sovintejats en l'autor, que es produeixen després d'unes existències perdudes, aquestes morts després de no haver viscut— centra morbosament l'acció. I encara va més enllà a *Psyché*, on, amb un deix d'ironia que no estalvia l'angoixa, ens fa assistir a la dissolució final, a l'entrada en el no-res.

Si bé el Minotaure no espera els lectors, almenys mentre llegim, a l'últim revolt del laberint, el cert és que l'espectacle de la mort s'haurà plantat davant nostre, amb insistència, i Ariadna no ens l'haurà estalviat. Tot acaba, tot mor, inclòs el món que, bé que deformat, Espriu ha volgut salvar amb la seva literatura. D'aquesta manera arribem al final del recull. El penúltim conte, *Sembobitis* —*Sembobitiz* a la segona edició—, transcorre a Sinera. Salom veu arribar per la carretera un carret tirat per un petit ase, i identifica el seu conductor, Quella, amb el fabulós Sembobitis, personatge que el va acompanyar de petit, en les seves tardes de nen malalt, en forma de figureta de cartó —sempre els ninots. És un moment d'intensitat lírica formidable. Salom ha recorregut la geografia estimada —«He resseguit tota la tarda la meua única pàtria, el paisatge de Sinera»— i l'ha trobada en perill. Sinera és la seva infantesa, i ell vol preservar-la. Trobar Sembobitis és trobar la infantesa en aquell paisatge, donar-li solidesa, però Quella no admet el joc i, quan el seu carro s'allunya, la desolació de Salom és que li marxa la possibilitat que la infantesa continuï existint; la infantesa ha passat, allò que ha estimat ja no existeix. Sinera mor en el penúltim conte del recull. I després d'aquesta narració, completant-la, tanca el llibre *El país moribund*. Si *Sembobitis* és el crit final, dens, davant la Sinera somiada que desapareix, *El país moribund*, de recursos deshumanitzats, amb el fris de personatges que hi treuen el cap, amb les referències a institucions barcelonines i ca-

talanes, és, en la figura d'aquest pobre diable que cau a les aigües del port, un rèquiem a Lavínia, a Konilòsia. I així el cercle s'ha tancat. Sinera, el món de la infantesa, i Lavínia, el món de l'escriptor adult,

es dilueixen, i el llibre que ens els mostra va ha d'acabar quan ells s'acaben.

JOSEP M. BENET I JORNET  
Barcelona, 1975-1976

## El llarg viatge poètic de Miquel Martí i Pol, per Pere Farrés

A hores d'ara podem dir que la producció poètica de Miquel Martí i Pol anterior al 1972 queda definitivament fixada amb la publicació de *L'arrel i l'escorça*<sup>1</sup> i *El llarg viatge*.<sup>2</sup> La gran quantitat de poemes inèdits que contenen aquests dos llibres (tots els del segon volum i trenta del primer) permeten una visió molt més àmplia i fonamentada del conjunt de l'obra de Martí i Pol. Val a dir que, posteriorment al 1971, ha publicat una *Antologia (1966-1973)*<sup>3</sup> i tres llibres més de poemes,<sup>4</sup> i encara alguns de solts en revistes;<sup>5</sup> tots aquests poemes, més d'altres d'inèdits posteriors al 1972, formaran part segurament del tercer volum de *L'Obra poètica* que Martí i Pol té intenció d'anar publicant. Ara, essent els anys 70-71 un moment clau en la producció de l'autor, en els quals la seva poesia pren un nou rumb, ja podem emprendre amb seguretat la lectura de l'obra escrita fins en aquests anys.

### I

Cronològicament, cal començar la lectura pels setze poemes que constitueixen l'apar-

1. Barcelona, Curial, «Llibres del Mall», núm. 15, 1975. Conté les reedicions de *Paraules al vent*, *Quinze poemes*, *El poble*, *Lletra a Anna* i *La fàbrica*, més la publicació per primera vegada de *La fàbrica-1959* i dotze poemes nous inclosos en *El poble*.

2. Barcelona, Curial, «Llibres del Mall», núm. 21, 1976. Tots els poemes són inèdits i agrupats sota els següent apartats: *Porto la tarda recolzada al braç*, *El fugitiu*, *Si esbrineu d'un sol gest el secret dels meus versos els heu arrabassat la meitat de la vida*, sis poemes que completen *La fàbrica-1959*, *He heretat l'esperança*, *Autobiografia*, *Llibre sense títol* i un apèndix amb nou cançons.

3. Barcelona, edició bilingüe, «El Bardo», 1974.

4. Són. *Vint-i-set poemes en tres temps* (Barcelona, Edicions 62, «L'escorpiu»/Poesia, núm. 11, 1972); *La pell del violí* (Barcelona, Vosgos, «Ausiàs March», núm. 1, (1974), i *Cinc esgrafiats a la mateixa paret* (Barcelona, «Tarot», núm. 8, 1975.)

5. A «Serra d'Or» XVII, núm. 192 (setembre de 1975), a l'antologia *Gespa-Price* (Bellaterra, 1975); i a «Faig», núm. 4 (1976).

tat *Porto la tarda recolzada al braç*, escrits entre el 1948 i el 1954. El mateix poeta confessa que ha dubtat força abans no s'ha decidit a publicar-los,<sup>6</sup> ja que els considera poemes d'adolescència i potser ingenus i pedants; però són uns poemes que donen elements preciosos a l'hora d'establir algunes bases del que serà la seva poesia posterior. L'autor mateix assenyala tres aspectes concrets d'aquest primer recull que poden considerar-se precedents de l'obra posterior: a) primers versos polimètrics i primers versos lliures, b) incursions en el terreny de la sàtira, i c) pas d'una poesia *no compromesa* a una altra d'una certa intenció. És cert, però hi ha més.

Crec que s'ha de subratllar el popularisme en els esquemes estròfics d'uns quants poemes: formes diverses de romanç, uns goigs satírics i formes de cançó popular, perquè les trobarem utilitzades més endavant (excepte la forma de goigs). El mateix to popular ens el dona el tema del tercer poema, «Plou i fa sol».

El centre temàtic predominant d'aquests setze poemes és el de la recerca desficiosa de l'amor, i el somni, el desig i l'alegria de quan l'haurà trobat:

«Mare, si fos mariner,  
tot sol amb la meua barca,  
iria a cercar l'amor  
per mars de somni i rondalla.» (II, 67)<sup>7</sup>

He escollit aquesta estrofa perquè, no només exemplifica el que acabo de dir, sinó també un altre fet: tant el tema del desig de l'amor, com la manera alegre i despreocupada de buscar-lo, la mateixa forma de cançó que utilitza (com en el poema «Collarets de llum»), el color, el joc retòric de paraules que algun cop aflora i l'ús d'un cert vocabulari, així com les referències al mar i a l'aventura del mariner, recorden

6. En la presentació d'aquest recull, dins *El llarg viatge*, p. 54.

7. Sempre que esmenti poemes o fragments indicaré en primer lloc amb xifres romanes a quin dels dos volums de *L'Obra poètica* em refereixo, i, a continuació, la pàgina.