

SALVADOR ESPRIU, POETA

Si hi ha un fenomen comú a bona part de la literatura i de l'art de la primera meitat del segle xx és el desplaçament de la realitat externa a favor de l'anàlisi dels mecanismes interns de la creació. Quan el pensament estètic es fa tema proliferen els gèneres que tradueixen l'*ars poetica* de l'autor en discurs: assaigs, manifestos, autopròlegs, cartes o encara notes personals esdevenen llavors els testimonis d'aquesta necessitat que han tingut els autors contemporanis d'articular en uns principis teòrics els fonaments que sostenen la praxi artística, els quals la doten, a més, d'un sentit orgànic, la fan comprensible i la situen en algun punt de la cadena de la tradició. El fenomen és importable al sistema literari català, on gairebé tots els grans escriptors d'aquell segle són alhora autors d'un corpus teòric. Salvador Espriu n'és una rara excepció. I una excepció, a més, militant: ni redactaria mai cap assaig sobre poètica, ni escriuria els seus pròlegs pensats sempre per ajudar el lector a entendre la pròpia dinàmica literària, ni tan sols guardaria gaires documents personals, inclosos llibres, que servissin de guia als estudiosos posteriors; fins i tot la correspondència conservada pels seus interlocutors —Espriu destruïa sistemàticament la que rebia—, no resulta de gran utilitat en aquest sentit i rara és la nota que vertebrí un discurs prou aclaridor sobre la seva art poètica o que vagi més enllà de comentaris relacionats amb la tasca d'edició, revisió o traducció dels seus textos, encara que puguin ser dades que contribueixin subreptíciament a entendre com funcionen certs aspectes puntuals del seu complex mecanisme literari i lingüístic.

I això no obstant, la seva obra presenta unes característiques que la situen en l'epicentre del conflicte que generà aquella reflexió teòrica, que és ocupat per l'escriptor que es percep a si mateix com una consciència lingüística generadora de coneixement i que entén la literatura com un artifici que experimenta amb els propis límits comunicatius per trobar noves formes d'atènyer una realitat que s'ha tornat fenomenològica. Ja des dels inicis de la seva carrera com a narrador, aquest trasllat del centre gravitatori cap als mecanismes interns del fet creatiu es tradueix en la necessitat de provar la vigència d'aquells models i gèneres literaris que s'havien infiltrat en el clos de la modernitat estètica, i d'experimentar amb els recursos lingüístics. D'aquí que la narrativa dels anys trenta, vinguda al món en la prosa barroca, imitativa i pietista d'*Israel* (1929), de què aviat renegaria, es lliurés tan d'hora al deler insaciable de provar de fer-se seves, per tractar d'adaptar-les, algunes de les formes literàries que eren el producte estètic de la fractura que patien les societats occidentals, que s'havia tornat especialment fonda d'ençà de l'esclat de la Gran Guerra i que somouria els fonaments tant de la vida política, social i cultural com dels principis epistemològics i psicològics i, per tant, també artístics. El monòleg interior d'*El doctor Rip* (1931), el perspectivisme incipient de *Laila* (1932), la deconstrucció de les formes mítiques de bona part de les narracions d'*Aspectes* (1934), l'expressionisme i l'antiintel·lectualisme d'*Ariadna al laberint grotesc* (1935), l'interès per algunes formes de la subcultura de masses a *Miratge a Citera* (1935), les proses poètiques de *La pluja* (escrites entre 1936 i 1938, però publicades el 1952) i de les *Petites proses blanques* (1937), els jocs intertextuals de *Fedra* (1937) amb la tragèdia homònima escrita en castellà el 1932 per Llorenç Villalonga, o l'aproximació al gènere de misteri en *Letizia* (1937), no són sinó marrades en punts concrets de l'ampli ventall de tècniques literàries que s'havien desplegat en les literatures europees, especialment en la

francesa i la italiana però també en l'alemanya, que Espriu coneixia molt bé, d'ençà de la crisi de la novel·la realista del tombant de segle i del deliri renovador que suposà l'avantguarda història.

El jove narrador de la dècada dels trenta, doncs, que si més no en els primers anys accediria a bona part d'aquestes novetats mediatitzat per autors de la tradició literària catalana que ja hi havien experimentat, se situa inequívocament en els corrents antiburgesos i experimentals, que conceben la literatura com un artifici de marcat caràcter culturalista, i dins dels quals l'obra d'Espriu evoluciona moguda per les necessitats de canvi que suposen les crisis internes que saturen el propi sistema fins a col·lapsar-lo. Dit d'una altra manera: deixant al marge les provatures encara poc sòlides d'*Israel*, Espriu s'inicia com a escriptor cercant una tècnica narrativa que li permetés d'articular el discurs a partir de la identitat d'un personatge. De tal forma, després de provar que els recursos psicologistes assajats a *El doctor Rip* si bé reflectien la dinàmica de la consciència no li permetien descriure la realitat percebuda com a multifocal, i que el simbolisme d'arrel modernista de *Laia* desnaturalitzava els personatges al mateix temps que l'estructura fragmentada de la novel·la, feta en consonància amb aquell concepte compostiu de la realitat, en dinamitava de soca-rel el principis essencials d'unitat i la feien inviable com a gènere, aprofita la crisi que ell mateix provoca per desplaçar l'interès de la narrativa llarga al conte breu i de les tècniques centrades en la identitat als recursos despersonalitzadors, satírics i grotescos, d'una gran actualitat entre els cercles literaris catalans més innovadors. Ara bé, si a *Aspectes* experimenta llavors amb el valor arquetípic del mite fins a desplaçar el *jo* com a factor motor de l'entramat argumental en favor dels personatges-caràcter gràcies als quals l'autor s'envesca en complicats comentaris de la tradició en tant que artefacte cultural capaç de donar una visió deformada i satírica però tanma-

teix ètica de la realitat, a *Ariadna al laberint grotesc* va tant més enllà com és possible fins a col·lapsar de nou el sistema, en aquest cas per causa de l'efecte corrosiu però també anquilosant del grotesc que envaeix tota l'obra, des del llenguatge fins als protagonistes, ara ja simples titelles a partir dels quals construeix una de les crítiques més mordaces que s'hagin escrit en català dels valors de la societat catalana i europea de la primera meitat dels trenta. No és estany, doncs, que *Ariadna al laberint grotesc*, com havia passat amb *Laia*, suposés un punt d'inflexió buscat o no en la seva obra —més enllà de l'una i de l'altra només hi cabia la repetició estèril o el fracàs— i que, després d'adaptar el plec de mecanismes paròdics als models cinematogràfics i als gèneres propis de la cultura de masses en què es basa *Miratge a Citera*, busqués de nou una sortida que li permetés continuar la recerca literària en una nova direcció. Ara el viatge el duria de l'expressionisme a la prosa poètica, íntima, estilística i essencialment simbòlica, una característica, la darrera, que podria ser de totes el valor que més li interessés perquè li permetia apropar-se des de la narrativa, de què era ja un mestre reconegut per crítica, lectors i companys de generació, als fonaments lingüístics de la poesia, un gènere completament nou per a ell però pel qual ja havia mostrar interès el 1934, quan havia escrit el primer poema, «Dansa grotesca de la mort», encara a l'ombra de la veu satírica de Guerau de Liost, i tres anys més tard «El sotjador», d'un to més personal. No seria, però, fins després de la Guerra Civil que faria el salt definitiu de la prosa al vers.

Fóra temerari negar que el context històric no contribuí al canvi. O potser el precipità. El cert és que el 1939 deixà enrere els gèneres en prosa, sia pel desgast d'una narrativa basada en l'experimentació formal que evolucionava a còpia d'exhaurir models; per la invisibilització, a causa del nou context sociocultural, de la crítica literària i de la xarxa de relacions intel·lectuals, que Espriu havia convertit en un ele-

ment bàsic del diàleg literari, que ficcionalitzaria a més en molts dels seus relats; per esquivar la censura, més permissiva amb els gèneres minoritaris com la poesia; o també per la necessitat peremptòria de trobar una veu nova que clamés en el desert de la postguerra. Això no obstant, val a dir que aquest abandó inicial no suposaria una ruptura taxativa a llarg termini, ja que més endavant concebria altres projectes narratius una part dels quals —pocs, però— es van fer realitat, sinó més aviat l'obertura del projecte literari cap a noves formes d'expressió. La tragèdia *Antígona* (1939), una veritable al·legoria de la pietat i el perdó com a remei per superar la fractura social provocada per la Guerra Civil, és el fruit més ràpid d'aquest canvi; la transformació pausada i reflexiva en poeta, però, el resultat més profund.

Els seus orígens com a poeta són el resultat de l'esforç d'adaptar a la poesia una part del seu univers literari. Així com *Les cançons d'Ariadna* (1949) recolliren trenta-tres poemes de to generalment grotesc lligats a situacions, motius i personatges de la narrativa de la primera meitat dels trenta, *Cementiri de Sinera* (1946) continuava el to contemplatiu i metafísic de les proses poètiques dels anys de la guerra, al mateix temps que conformava en mite un motiu literari que ja havia utilitzat uns anys abans, Sinera (anagrama d'Arenys [de Mar] llegit a l'inrevés i amb la *y* transformada en *i*), el poble costaner d'on provenia una part de la nissaga familiar, on Espriu havia passat els anys més feliços de la infantesa i joventut, i que ja havia convertit en ficció literària a *Laia* i a *Ariadna al laberint grotesc*. Des de llavors aquell entorn mariner esdevindria un símbol del món destruït per l'experiència de la mort, una mort personal i col·lectiva alhora, que deixa sentir en el rerefons el trauma de les guerres espanyola i europea.

El 1952 publica *Obra lírica* a Els Llibres de l'Óssa Menor, que incloïa a més de *Cementiri de Sinera* els vint-i-vuit poemes distribuïts en dues parts de *Les hores* i els quaranta de *Mrs. Death*; i el 1954, a la mateixa col·lecció, *El caminant i el*

mur, de quaranta-quatre poemes, escrits entre el 1951 i el 1953. La poesia inclosa en aquest cicle, anomenat indistintament per la crítica «del jo» o «de la mort» (uns termes que Espriu assumí com a propis), és alhora el resultat de trobar en la poesia lírica una eina de reflexió sobre la identitat, la transcendència i la condició humana, i d'investigar les possibilitats semiòtiques que ofería el llenguatge poètic, que semblaven inesgotables d'ençà de la revolució epistemològica de l'idealisme alemany i estètica del simbolisme francès, i dels seus moviments acòlits, com a Catalunya el postsimbolisme. A finals de 1954, Espriu va pensar de cloure el cicle amb una reflexió sobre el llenguatge poètic que recollís l'experiència lírica des de *Cementiri de Sinera*; això és *Final del laberint*. Amb l'objectiu de dotar de sentit orgànic tot el cicle, un tret central de la poesia simbolista, cerca llavors un esquema de simetries que representés la unitat i l'evolució de l'experiència poètica amb una forma circular. Per fer-ho possible, incrementa en dotze poemes *Les hores* entre l'abril i el novembre de 1954, i fa coincidir després *Final del laberint*, l'únic llibre que no tenia fet encara, amb el nombre de poemes del primer, *Cementiri de Sinera*, i enllaça per primera vegada els versos inicials del nou llibre, que escriuria a raig entre el març i l'abril de 1955, amb els darrers del llibre anterior, *El caminant i el mur*, un recurs que utilitzaria més endavant. El 1955, finalment, publicà *Final del laberint*, de trenta poemes seguits de dotze poemes més, que integrarien des d'aquell moment la tercera part de *Les hores*, que tindria ja els quaranta-quatre poemes que feien possible el conegut sistema de simetries de tot el cicle, és a dir: 30 poemes *Cementiri de Sinera*, 44 *Les hores*, 40 *Mrs. Death*, 44 *El caminant i el mur* i 30 *Final del laberint*, que abans de publicar aquest darrer llibre no existia (30 + 28 + 40 + 44). Aquesta arquitectura numèrica s'ha d'entendre com una més de les múltiples estratègies pensades per proveir un univers literari que creix en totes direccions d'una llei de coherència in-

terna, com ho serien també les repeticions de personatges en obres distintes amb què Espriu aconsegueix des de molt aviat jocs extraordinaris de perspectiva; les ampliacions de signes i imatges, que es van repetint amb usos i sentits diversos; les recurrències temàtiques presents en alguns casos des dels inicis, com la mort, Déu, la condició humana, la tradició cultural, els valors de la societat occidental; o els autocomentaris i autoparòdies, que creen una referencialitat interna permanent i que obliguen el lector a desplaçar-se d'una obra a una altra a la recerca de sentit. Aquesta estructura global funcionaria, de fet, com a força correctiva d'aquell principi fonamental de dispersió, i havia de garantir l'equilibri de tot el sistema.

Com ja sembla una constant cíclica més, *Final del laberint* duu al límit les possibilitats que li ofereixen en aquest cas els models simbolistes a partir d'un itinerari místic, essencialment despul·lat de tota contingència, amb què Espriu aconsegueix explorar els fonamentals epistemològics del fet poètic coincidint amb el moment en què comença a canviar el paradigma literari català a favor de les poètiques derivades de l'existencialisme francès i dels moviments neorealistes i socialment compromesos, que desplaçaven els models heus dels simbolisme. Així doncs, aquest primer itinerari poètic s'exhaureix, o es tanca, en el seu punt màxim de radicalitat (igual que a *Laia* i a *Ariadna al laberint grotesc*), com una condició necessària per al canvi. En efecte. El 1958 Espriu manifestaria a Joaquim Molas que tenia la intenció de començar el «cicle de la col·lectivitat» quan ja estava escrivint *La pell de brau*, que apareixeria el 1960 i que durà ja arrelades algunes tècniques i motius de la poesia cívica, com la discursivitat d'alguns versos, la vocació de denúncia o la presència identificable de la realitat política del país. El cicle de la mort, en canvi, pouava en les possibilitats del llenguatge hermètic, desplaçava el protagonisme de la veu lírica cap al jo i feia de la mort, la transcendència, la identitat i el fet

poètic els temes axials, que *La pell de brau*, tanmateix, no abandonaria malgrat aquell afany de renovació. Així, doncs, els grans cicles de la literatura d'Espriu, tinguin o no un nom que els identifiqui, els quals segmenten el conjunt de la seva producció en grups de llibres que tenen un grau elevat de cohesió i que dibuixen en molts casos una corba evolutiva ascendent, no s'expliquen només per una raó temàtica ni de bon tros estructural, encara que una i altra puguin ser òbviament determinants a l'hora de travar el disseny de l'entramat literari, sinó pel punt exacte on Espriu focalitza l'atenció en l'ampli ventall de tècniques literàries amb què experimenta i a partir de les quals va construint, matisant i ampliant un estil i un univers literaris propis.

La pell de brau suposa, en aquest sentit, el trànsit del mite de Sínera, de la petita pàtria i el món perdut, al de Sepharad, terme amb què els jueus de la diàspora havien designat la península Ibèrica, i a partir del qual Espriu combina la reflexió lírica sobre la mort i la condició humana amb la crítica contundent de la realitat històrica de l'Espanya franquista, que queda encoberta rere aquella metàfora poètica que dissol els límits polítics de l'Estat. Com la narrativa d'abans de la guerra i a diferència de la poesia lírica, en general molt més abstracta, molts passatges de *La pell de brau* pouen de l'actualitat més immediata la matèria que conformarà el missatge poètic. La novetat és el to, la capacitat, inèdita gairebé fins ara, de buscar la complicitat del lector i de trobar-la en el compromís d'una veu que, a estones, crida amb senzillesa a favor de la pau, la reconciliació nacional i la llibertat. Aviat, el nou poemari, que en l'edició d'Els Llibres de la Lletra d'Or només tenia 350 exemplars que es van distribuir al marge dels canals oficials, va ser recitat, traduït i reeditat, i Espriu, reconegut d'una forma força unànime per la societat catalana com a poeta nacional. En aquest darrer aspecte hi tingueren un paper clau dramaturgs com Ricard Salvat, cantautors com Raimon, Xavier Ribalta, Marina Rossell, Ovidi

Montllor i Ramon Muntaner, i compositors com Mercè Torrents o Manuel Valls Gorina, per exemple, que contribuïren a popularitzar-ne l'obra.

L'èxit i la popularitat, però, es traduïrien en una dinàmica d'escriptura totalment nova, en què les obres cada cop es concebien menys per un impuls creatiu autònom i lliure i més, en canvi, per respondre als encàrrecs i col·laboracions que comportava aquella nova responsabilitat representativa. Per això, a partir d'aleshores, Espriu utilitzaria els projectes editorials que compilarien la seva poesia a més de per revisar els textos, per endreçar i distribuir el material nou. Aquesta complicada operació s'insinua el 1963, quan publica el recull *Obra poètica* a l'editorial Albertí, en el qual revisa tots els llibres poètics editats fins llavors més l'inèdit *Llibre de Sinera*, que suposa un retorn significatiu al mite sinerenc i liquidar acabat de néixer el cicle de la col·lectivitat, i desplaça *Les cançons d'Ariadna* al capdavant de la seva poesia. No serà, però, fins entorn de 1966-1967 que trobarà les condicions idònies per acomplir aquella empresa que s'havia autoimposat, en el moment que Edicions 62 li brinda de reunir la poesia en un sol volum d'obres completes dins de la col·lecció Clàssics Catalans del Segle xx, que dirigia Joaquim Molas i que tenia com a objectiu aplegar i difondre l'obra dels escriptors contemporanis més importants.

El tom *Poesia* va sortir al mercat el 1968, després dels dos volums de Carles Riba, que inauguraven la col·lecció, i els de Sebastià Juan Arbó, Llorenç Villalonga i Joan Fuster, amb una novetat remarcable respecte dels llibres que havien aplegat fins llavors la seva poesia. Es tracta d'un apartat final, *Fragments. Versots. Intencions. Matisos*, concebut a manera de calaix de sastre on Espriu havia endreçat els poemes dispersos, la majoria escrits per encàrrec, en nou títols diferents: «I. El vent», set poemes; «II. Setmana Santa», una suite de nou poemes feta el 1963 per a la Il·lustre confradía de San Magín, Màrtir, de Tarragona; «III. Aproximació a tres

escultures de Subirachs», tres poemes; «IV. Aproximació a l'obra d'alguns artistes», cinc poemes; «V. Si visitaves honestament Montserrat», un conjunt redactat a petició de la comunitat Montserratina per a una corona poètica en honor de la Verge el maig de 1956 i titulat llavors *A tu, que visites Montserrat*; «VI. D'una vella i encerclada terra», vuit poemes; «VII. País Basc», quatre poemes; «VIII. Per a la bona gent», nou poemes de compromís, i «IX. Homenatges», onze poemes. Sembla evident que una secció d'aquestes característiques, que era tanmateix imprescindible atès el volum de textos que aplegava, diluïa el disseny harmònic aconseguit fins ara. Per això, Espriu dedicaria bona part dels seus esforços a integrar els poemes d'aquests blocs en la resta de l'obra poètica fos convertint-los en embrions d'obres autònomes o desplaçant-los al si d'altres llibres ja existents.

La primera ocasió arribaria un parell d'anys més tard, el 1970, quan Tomàs Garcés li encarrega una obra per inaugurar la represa dels Quaderns de Poesia per a l'editorial La Polígrafa: «Jo els vaig indicar —explica Espriu al pròleg de l'obra, escrit el 30 de novembre de 1970— el meu disseny d'amplificar i arrodonir la suite [«Setmana Santa»] abans esmentada, i ho varen trobar plausible. Aquest octubre he escrit trenta-un poemes i he incorporat a ells els nou de 1962». Així doncs, quan Garcés li demana una obra, Espriu troba l'ocasió de reprendre els nou poemes de la suite, que ja havia escrit per encàrrec gairebé una dècada abans, per fer-ne un llibre que encaixés en el conjunt de l'obra poètica, cosa que aconseguiria ampliant els poemes fins a tenir-ne un nombre que marqués una seqüencialitat numèrica identificable a simple vista amb el llibre amb què havia de quedar engalzat, això és *Llibre de Sinera*, que en tenia quaranta, i travant-ne encara més el lligam enllaçant motius i imatges dels poemes final i inicial dels poemaris consecutius —com havia fet, per primera vegada, amb *El caminant i el mur* i *Final del laberint*. La disciplina d'ampliació del material po-

ètic dispers basada en aquest criteri numèric no era nova, però. El 1967 ja havia augmentat els set haikus de *Per al saltiri d'aquests vells cecs*, que havia escrit l'estiu de 1956, fins a tenir-ne quaranta, els quals publicaria amb el títol definitiu *Per al llibre de salms d'aquests vells cecs* dins de la revista *Qüestions de Vida Cristiana* (núm. 37). L'any següent, el poemari seria incorporat a la *Poesia*.

La resta d'ocasions vindrien amb la segona, tercera i quarta edicions de *Poesia*, fetes amb molt pocs anys de diferència, el 1973, 1977 i 1981, que Espriu aprofitaria per revisar els seus versos. En l'edició de 1973, els nou apartats dels *Fragments. Versots. Intencions. Matisos* ja s'havien reduït a sis: «II. Setmana Santa» s'havia convertit en llibre el 1971, any en què surtí publicat a La Polígrafa, i gairebé tots els poemes, revisats (en alguns casos amb força variants), de «I. El vent» i «IX. Homenatges» més un poema de «IV. Aproximació a l'obra d'alguns artistes» els traslladaria a *Les cançons d'Ariadna*, que deixaria de ser aquell primer llibre de trenta-tres poemes satírics sòlidament travats per esdevenir una miscel·lània de seixanta-vuit poemes de tons, intencions i temes molts distints, que s'ampliaria a mesura que passarien els anys: el 1977 n'hi afegiria d'inèdits i hi traslladaria també els tres poemes de l'apartat «Aproximació a tres escultures de Subirachs»; en total ja, vuitanta-vuit poemes que augmentarien encara fins a arribar al número rodó de 100 en la quarta edició de la *Poesia* el 1981.

L'afany de buidar el calaix dels *versots* es va traduir encara en diversos projectes de llibres poètics, dels quals només va arribar a bon port *Per a la bona gent*, que es publicaria el 1984, pocs mesos abans de la mort de l'autor, a les Edicions del Mall, que dirigia Ramon Pinyol-Balash. *Per a la bona gent* recollia cinquanta-sis poemes dividits en quatre parts: «I. D'una vella i encerclada terra», «II. Intencions», «III. Aproximació a l'obra d'alguns artistes» i «IV. Les paraules calmoses», que integraven bona part dels poemes de circumstàn-

cies de les tres seccions homònimes dels *Fragments. Versots. Intencions. Matisos* originals: «Aproximació a l'obra d'alguns artistes», «D'una vella i encerclada terra» i «Per a la bona gent», que brindava, a més, nom al recull. Finalment, en l'edició pòstuma de les *Obres completes, 2. Poesia* (1987), que fixa bona part dels textos a partir de la darrera revisió controlada per Espriu el 1984, l'escreix de poemes que romandrien definitivament en aquell apèndix queda migrat a quatre seccions breus, editades a cura de Francesc Vallverdú: «I. Si visitaves honestament Montserrat»; «II. País Basc», amb cinc poemes; «III. Ombres de mites», una secció creada a l'edició de 1981 de la *Poesia* per recollir-hi tres poemes, que havien de ser l'embrió d'un recull finalment avortat, i que acabà integrant l'agost d'aquell any en les notes que postil·len les proses sobre mites clàssics de *Les roques i el mar, el blau* (Barcelona: Edicions del Mall, novembre 1981), i «IV. Gàrgola. El vent. Tirèsies», un subtítol incorporat també en l'edició de 1981 amb tres poemes més, que així mateix coincidia amb el títol d'un llibre nonat.

La popularitat li obrí les portes a projectes interartístics, que li permeteren explorar nous llenguatges amb els quals renovar la seva poesia, com és el cas de *Formes i paraules* (1975), un llibre de poemes inspirat en l'escultura d'Apel·les Fenosa, però també li complicà el projecte nascut a mitjan anys cinquanta d'encaixar cada llibre dins d'una carcassa de grans dimensions. Ben aviat, a més, aquesta necessitat de dotar l'obra poètica d'una estructura es va convertir en una arma de doble tall, perquè acabà condicionant la forma i fins el sentit d'alguns llibres a canvi d'eliminar el màxim de material que gravités sense una òrbita estable dins d'un univers ficcional cada cop més saturat de sintonies internes que, malgrat tot, eren incapaces de garantir per elles mateixes l'harmonia de tot el conjunt, que creixia fragmentat internament per causa d'una idea de la identitat que es manifestava literàriament en una multiplicitat de veus dissonants i d'un

concepte prismàtic de la realitat, la qual es tornava inaprehensible a ulls d'un subjecte poètic alhora escindit de si mateix, del món i de Déu. Aquella estructura general era, en el fons, una manera de resoldre un problema epistemològic que tenia unes conseqüències literàries prou evidents: la més important era, és clar, la manca d'unitat. L'ordre macroestructural li permetia provar de garantir un punt de suport i d'estabilitat; un punt, en definitiva, de partida i d'arribada. Això no obstant, l'evidència inqüestionable d'aquesta organització, sigui més o menys planificada o improvisada, no pot ser sinó una de les moltes maneres amb què Espriu va provar de resoldre alguns dels problemes amb què topa l'obra literària d'ençà de les revolucions estètiques i filosòfiques del tombant de segle per mirar de fer sòlids, innovadors i moderns els mecanismes literaris que engranaven la seva obra.

OLÍVIA GASSOL BELLET