

---

OBRES COMPLETES — EDICIÓ CRÍTICA  
SALVADOR ESPRIU

LES CANÇONS  
5  
D'ARIADNA

EDICIÓ CRÍTICA I INTRODUCCIÓ FILOLÒGICA A CURA  
DE GABRIELLA GAVAGNIN I VÍCTOR MARTÍNEZ-GIL  
NOTES I INTRODUCCIÓ HERMENÈUTICA A CURA DE ROSA DELOR

CENTRE DE DOCUMENTACIÓ I ESTUDI SALVADOR ESPRIU

---

edicions  
**62**

SALVADOR ESPRIU

LES CANÇONS  
D'ARIADNA

Edició crítica i introducció filològica a cura  
de Gabriella Gavagnin i Víctor Martínez-Gil  
Notes i introducció hermenèutica a cura de Rosa Delor

CENTRE DE DOCUMENTACIÓ I ESTUDI SALVADOR ESPRIU

**edicions 62**

*Barcelona*

La present publicació és una coedició del Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu, d'Arenys de Mar, i d'Edicions 62 s.a., amb la col·laboració de la Institució de les Lletres Catalanes.



*Queda rigorosament prohibida sense autorització escrita de l'editor qualsevol forma de reproducció, distribució, comunicació pública o transformació d'aquesta obra, que serà sotmesa a les sancions establertes per la llei. Podeu adreçar-vos a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necessiteu fotocopiar o escanejar algun fragment d'aquesta obra ([www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com); 91 702 19 70 / 93 272 04 47). Tots els drets reservats.*

Disseny gràfic d'Enric Mir i Malé.

Primera edició: novembre del 2015

© Hereus de Salvador Espriu, 2015

© per la introducció filològica i l'edició crítica:

Gabriella Gavagnin i Víctor Martínez-Gil, 2015

© per la introducció hermenèutica i les notes: Rosa Delor, 2015

© d'aquesta edició: Edicions 62 s.a.,

Diagonal, 662-664, 08034 Barcelona.

[info@grup62.com](mailto:info@grup62.com)

[www.edicions62.com](http://www.edicions62.com)

Impressió a Limpergraf, s. l., Mogo

08210-Barberà del Vallès.

Dipòsit legal: B. 16.606 - 2015.

ISBN: 978-84-297-7333-0.

5 *A Melània, p. en Pr 31:29. A d. h. m. Melània, mumelí de molts clissos, perquè orobri gageré, sasta ocana, en barbalés de Salom, nacranó, liló, xorré mestenaró. A la mateixa Melània i a l'església que és perdurable a la seva casa. A Pilar i Enric Bagué i als metges que varen escoltar, molt avorrits, durant tota una tarda, sentimentals diàlegs de Teseu i el Minotaure. A Eduard Valentí, l'humanista, per al seu fatigat somriure, que viu només en el nostre record. A sis companys universitaris i als qui inútilment*  
 10 *s'afanyen per la cançó i per no negar-se, a Llundun i a Sinera, a Lavínia, a Alfaranja i a Konilòsia. A Paulina Pi de la Serra i als altres amics egarencs de la taulada dels tretze. Als rics i als pobres que ja han passat per sempre, sota el desdeny i l'oci del Barreter Foll. A Gerda Erdödy, al seu pare i als qui m'adreço, en homenatge, en alguns poemes més o menys nous, ara inclosos en aquest recull, potser a la fi enllestit. A tants i tants anys de derrotat es-*  
 15 *forç per aconseguir l'impossible guany d'aquella aigua de plata.*

---

**Test:** mcOM OM1 OP cOP P1 msP2 P2 OM2 (OM3) P3 OM4 cOM4 cP3 P4 cP4

4 A ~ Bagué] Als fidelíssims E. i P. B. ≈ cOM4

5 varen escoltar] escoltiaren ≈ P1

5-6 molt ~ tarda] la tarda de llur tedi ≈ P1

6 Minotaure] Minotaur ≈ OM1

6-7 Eduard Valentí] E. V. ≈ cOM4

7-8 somriure ~ record.] somriure. ≈ P1

8 A ~ universitaris] A C. B., J. V., F. G., J. T., J. T., D. S. ≈ cOM4

8-10 i als ~ Konilòsia.] i als altres que s'afanyen per la cançó, a Llundun. ≈ P1

10 A ~ Serra] A la senyora P.P. ≈ cOM4

13-15 A ~ enllestit.] Ø ≈ P1 Als qui m'adreço en alguns poemes més o menys nous, ara inclosos en aquest recull. msP2 ≈ cOM4 A cP3 és reformulada la frase segons el redactat que serà definitiu, amb una variant redaccional: 'recull a la fi <sup>2</sup>recull, potser a la fi

15-16 A ~ guany] A tants anys d'un vençut rera el guany impossible ≈ P1

---

9 negar-se,] negar-se OM4 Probable errata d'impremta.

11-13 A msP2 la frase Als rics ~ Foll. falta, segurament per una errada de còpia de l'autor.

**1 Melània.** Es refereix a Amàlia Tineo. (Barcelona 1909-2007). Amiga i confident de tota la vida d'Espriu, li va fer costat amb la seva intel·ligència, fidelitat i bondat fins a la mort. La va conèixer a la Universitat de Barcelona on es va llicenciar en Filosofia i es va doctorar a Madrid. La docència a la secundària va omplir la seva vida, primer en el Liceu Francès i més tard a l'escola Aula dirigida per Pere Ribera. Apareix sota el nom de Melània en algunes narracions d'*Ariadna al laberint grotesc*: «Teoria de Crisant», «Introducció a l'estudi d'una petita girafa» i «Pròleg al ballet del diable». Sota el nom de Manuela, segurament pel seu origen navarrès, és citada a *Miratge a Citera*: «Manuela és petita i bruna, “mikrà kai mélaina”, com diu ella. El professor Ortega i Gasset hi afegiria un enemic de l'ànima. Asseguraria, potser amb aquella punta d'intelligent cursileria que sovint el caracteritza, que ho és meravellosament» (MC, p. 35). També li va dedicar *El caminant i el mur*. Melània era catòlica practicant, i Espriu sempre ho va tenir present perquè es complementaven, Amàlia li mostrava aquella fe enyorada que ell no va assolir mai. Sobre Melània, cf. Delor, *El cercle*, ps. 90-91, *Els anys*, p. 294 i *ECM*, p. 17.

La traducció de l'endreaça escrita en caló seria: «A Melània, p[resent] en Pr[overbis] 31:29: [«Són moltes les dones que han fet proeses, però tu les sobrepasses a totes»]. A. d. h. m. Melània, claror de molts ulls, perquè pensi sempre, fins a l'hora de la mort, en els somnis [barbalés: 'quimeres', 'fantasies'] de Salom, gangós, boig, lleig, redemptor». Li dedica també «Cançó banal de la ciutat de Ctesifon», amb què tanca *LCA*, cf. *infra*, C.

**4 A Pilar i Enric Bagué.** A Pilar Costa de Bagué havia dedicat «Pluja de tardor», de 1937 (*LP*, ps. 132-136). Amb Enric Bagué havia col·laborat en *Tiempos antiguos*, Espriu s'ocupava de la Prehistòria, Orient i Grècia, i Bagué de Roma a *Historia General*, dir. Alberto del Castillo, Editorial Apolo, Barcelona, 1943. Formava part del petit grup d'amics a qui va llegir *Antígona* el 1939: «l'estimat Enric Bagué» (*ANT*, p. 3).

**6 Teseu i el Minotaure.** En la simbologia del laberint que informa l'obra d'Espriu, representen el subjecte poètic —«presoner (Minotaure-Teseu)— en el seu desdoblament de víctima (ànima instintiva i afectiva) i botxí (ànima racional), segons l'antic tema gnòstic de l'ànima presonera en un cos terrenal. *El Minotaure i Teseu* és l'intertítol de la III part d'*El caminant i el mur* (cf. Delor, *Notes a ECM*, ps. 81-82 i *FL*, p. 149). També és el títol d'un relat de *RMB*, p. 98. Per ampliar, cf. *infra*, I: n. 5.

**6-7 Eduard Valentí.** Amic i llatísta que va estar al costat de Rosselló-Pòrcel en els darrers mesos de la seva vida, amb «el seu fatigat somriure». Autor de dos importants estudis: *Els clàssics i la literatura catalana moderna i El primer Modernisme literari català i sus fundamentos ideològics*, cf. la ressenya de J. Castellanos, «Els Marges», núm. 1 (maig 1974), ps. 103-108.

**8 A sis companys universitaris.** N'identifiquem quatre: Carne Boyé (C.B.), Joan Vinyoli (J.V.) Joan Teixidor (J.T.) i David Sanahuja (D.S).

**8-9 i als que inútilment s'afanyen per la cançó.** En sentit genèric es refereix a la poesia (catalana) en general, perquè tant la lírica (acompanyada de la lira) com l'èpica (interpretada per l'*aede* o *cantador* èpic) neixen com a *cant* o el que Espriu en diu *càntic*. Atenció, doncs, a fer distincions de gènere excloents com ha fet alguna crítica tendenciosa, perquè després de Baudelaire a la lírica moderna hi cap des de l'elegia a la sàtira, perquè sempre s'hi expressa el sentiment personal de l'autor. Espriu prové de la narrativa per això no acostuma a escriure poemes solts sinó llibres que formen una unitat de discurs, malgrat l'heterogeneïtat de formes i estils: «per això, vostè hi nota un to grotesc, narratiu, dramàtic i líric segons els poemes» (*EE*, II, p. 281). Ho deia referint-se a *Mrs. Death*, un dels llibres que més estimava. I així és a tots, perquè la unió del geni poètic i la consciència crítica són indesitjables en el poeta del segle xx. Sobre aquest tema es pot consultar l'important estudi d'Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*.

**9 i per no negar-se.** La polisèmia del verb permet una doble lectura: «negar-se» a deixar-se «ofegar» en el naufragi col·lectiu de la postguerra.

*Llundun.* Londres en la llengua de la germania. Apareix només a «Cançó de Llundun» (*MD*, XXIV). És possible que es refereixi als poetes que es trobaven a l'exili, alguns com a professors a Oxford.

*Sinera.* Anagrama invers d'Arenys que substitueix la «y» per la «i»: «Sinera ha estat, indiscutiblement, la mitificació d'Arenys de Mar. Aquest nom, com altres que ja hem mencionat, ha estat producte d'una elaboració progressiva. Cal tenir present que fa cinquanta-dos anys que escric. I què és Sinera per a mi, ara? Ara és un interrogant per a mi, i com que jo m'ho pregunto, no els ho puc contestar» (*EE*, II, p. 176). *Sinera* s'institueix com a mite d'una manera de viure que ja no tornarà perquè les guerres han destruït un cicle històric: «El luxe d'aquells anys! Tots ens esguardàvem, apassionats, hostils, esperant l'aconementament de la sang vessada sota els sols i la pluja: la sang que ha destruït tantes coses, per exemple el meu món, el de la meva mare i el del pobre amic Salom, a qui desitjo pau» (*LO*, p. 4). El 1949, quan publica *Les cançons d'Ariadna*, el franquisme ja estava assumit i arra-

conat per les potències democràtiques. El règim s'autodefinia com «el bastió del anticomunismo mundial» i Stalin havia esdevingut el gran enemic d'Occident. Els somnis del jove Espriu eren enterrats amb els del seu *alter ego* Salom, mort el 18 de juliol de 1936 (cf. *LH*, III, p. 103). Cf. *infra*, XXX: n. 48. *Sinera* és anomenada a onze del centenar de cançons (senyalades amb asterisc les posteriors a *OM1*): VI, XXX, LVII, LIX, LXI, LXII, LXIII\*, LIV, LXV, LXXXIII\*, XCIX. Cf. Veny-Mesquida, *Notes a CS*, p. 3).

**10 Lavínia.** Representa Barcelona com a cap-i-casal de Catalunya, amb la qual es confon fins que crea Alfaranja (cf. Gavagnin i Martínez-Gil, *Notes a LO*, p. 120. Apareixia per primera vegada a «El meu amic Salom» (*ALG*, 1935). Signarà amb aquest corònim *La pell de Brau* i els poemes «d'intenció civil», com ell deia, de *LCA*. Cf. Delor, «Lavínia sota l'ombra del feixisme», *Els anys*, p. 229 i *passim*.

*Alfaranja.* «Voldria que fos Catalunya. [...] Perquè Alfaranja era el nom que, segons sembla, donava algun autor àrab a la Marca Hispànica» (*EE*, II, p. 176). Apareix a «Tarot per a algun titella del teatre d'Alfaranja» (*LO*, p. 43) i a «Dracs i serpents» (*RMB*, p. 116), una àcida crítica dels cenacles literaris.

*Konilòsia.* Aquest corònim d'Espanya que també inclou Catalunya, és esmentat per primer cop al conte «El meu amic Salom» (*ALG*, 1935): «és un mot inventat, grotesc, que al·ludeix a una paraula semítica, d'arrel potser fenícia, que vol dir, i segons algun savi passat de moda, terra de conills. La paraula Espanya, segons aquest criteri, prové de terra de conills, [...] De la vella teoria prové el mot Hispania, encara que en aquest aspecte cada erudit diu la seva. [...] Jo he traduït, insisteixo, aquest nom amb una clara connotació grotesca» (*EE*, II, p. 176; atenció a l'error de picat on es llegeix *Konilòsia*).

*Paulina Pi de la Serra.* Escriptora i amiga a qui dedica en particular «Venda i passió de la Melera», cf. *infra*, LX: n. *Paratextos finals*.

**12-13 Barreter Foll.** Podria ser un acudit privat perquè no torna a aparèixer a tota la seva obra. Prové d'un joc de paraules de l'anglès i el català: «The common *Barreterers*» i «the *Mad hatter*», personatge que apareix a *Alice's Adventures in Wonderland* de Lewis Carroll, tot i que ell no l'anomena així. Possiblement perquè se l'ha confós amb el col·loquialisme «*mad as a hatter*» ('boig com un barreter'). Espriu li atribueix la figuració de la Mort sota forma de jutge corrupte (*the Barreter*) que signa condemnes, *sota l'oci* del funcionari que sent *desdeny* per la llei. Vegem-ho.

*Barreter* (en anglès modern '*barrator*') és una persona contenciosa, un que busca bronquina. Espriu el va trobar en una de les seves rares lectures del segle XIX, quan estudiava per advocat. Atenció perquè té relació també amb la «sanguonera» (*horse-leech*) d'«Els toros» (v. 24) de *Mrs. Death*: «A Barreter is a horse-leach, that only sucks the corrupted blood of the law. He trades onely in tricks and quirks: his haighway is in by-paths, and he loveth a cavill better than an argument; an evasion, than an answer. There be two kinds of them: either such as fight themselves, or are trumpeters in a battel, to set on others. The former is a profest dueller in the law, that will challenge any, and in all suit-combats be either principal or second. (Henry and Thomas Roscoe, *Westminster ball, or, Professional relics and anecdotes of the Bar, Bench, and Woolsack*, vol. II, London, 1825, p. 50). Certament sabem que durant la postguerra van ser molts els condemnats, *rics* o *pobres* sense distinció de classe i sense dret a una defensa legal. Espriu va trobar la manera de denunciar-ho als seus amics més íntims sense que la censura li ho impedís.

**13 Gerda Erdödy.** Filla d'Alfred Toepfer Stiftung, la fundació del qual va atorgar el Premi Montaigne a Espriu en 1970, cf. *infra*, LXVI: n. E.

**16 l'impossible guany d'aquella aigua de plata.** Cf. «amb el record d'una fúlgida plata, / del guany de les paraules» (*infra*, LXXIX: 31-32). Del grec *hidrargiria* o *aigua de plata*, està en relació alquímica amb l'aspecte psicològic de Mercuri. Jung el relaciona directament amb el si-mateix (cf. Delor, *Notes a ECM*, p. 143). Mercuri és esperit i matèria; el si-mateix abasta tant l'esfera psíquica com l'esfera corporal. Mercuri participa de l'*aquaeositas* de l'aigua i reuneix totes les qualitats numinoses que aquesta posseeix. Però també és un metall i s'amalgama amb d'altres de forma fixa. L'antiquíssima identificació amb la *hidrargiria* o Mercurius va introduir tota la tradició d'Hermes Trimegiste en la ja numinosa esfera semàntica de l'aigua. La qual, en tant que *matrix et nutrix omnium*, representa una analogia de l'inconscient quasi insuperable. (cf. C. G. Jung, *Mysterium coniunctionis*, OC, Trotta, 2002, p. 674, remissió a p. 482, l. 374). Cf. *infra*, XXXI: 61: «mar de plata».

- Si de nou voleu passar,  
 Ariadna tornarà  
 a mostrar-vos el camí
- 4 que us permeti de sortir.  
 No hi ha laberint més clar.  
 Trobareu seients a mà  
 per als tristos i cansats.
- 8 Hom no hi sent miols de gats,  
 sinó molt nobles cançons,  
 trèmolos d'acordions.  
 Quant al preu, tan mòdic és,
- 12 que penso no cobrar res.

---

**Test.:** mcOM OM1 OP (Gua) RMS1 oRMS cOP P1 msP2 P2 OM2 (OM3) P3 (Ca2) OM4 cOM4 cP3 msUn P4 RMS2 cP4

---

T A la manera d'un albardà, Espriu ens obre la porta del seu món poètic, és a dir, de la seva intimitat: «Sí, em pots trobar, si goses, darrera el glacial no-res d'aquesta / porta, aquí, on visc i sento» (cf. Delor, *Notes a ECM*, p. 15 i poema XXX: 21-23), «un recer defès, en el seu nucli més íntim, als adversaris o als simples estranys. I, a un mateix temps, el lindar d'una porta d'accés a la inviolable empara, una entrada a ella que acull, de bat a bat oberta, els amics» (PMP, p. 7). Ricard Salvat iniciava *Ronda de mort a Sineira* amb aquest poema recitat per l'Altíssim.

M Aquesta cançó (12 vs. apariats) i les dues que la segueixen, si no fos que el títol les individualitza, es podrien considerar com un romanç dividit en dues parts formades per heptasil·labs i una tercera a manera de refrany hexasil·labic. Les tres funcionen a manera de triada introductòria.

E Sefirà del Regne (*Malkbut*) de l'Arbre del Regne del Coneixement. Espriu hi dona una visió negativa del món on habita l'ésser humà. El Regne és vist com a *laberint*, per això els 10 poemes conformen el negatiu de les virtuts de les sefirot.

1 *Si de nou voleu passar.* Al·ludeix al text exerg que precedia els contes d'ALG, 1935: «Ariadna et conduirà, precedint-te, a través de mitja hora de laberint. Donaràs unes voltes, enmig de veus i figures estrafolàries. Podràs seure, si et mareges, en algun recó [*sic*] plàcid, triat pel teu compte. No toparàs amb Minotaur [*sic*]. El laberint és intrascendent, sense perill, turístic. Quan te'n cansis, Ariadna acudirà sol·licita i et mostrarà, amb molta pau, l'entrada. Si t'endevina, però, agosarat, et deixa, benèvola —sense ella, et perdries— la il·lusió de la descoberta del pas de sortida». També a «Senzill proemi d'Aristocles», «el comentarista» convida el lector a endinsar-se en les proses mitològiques: «si les escolteu o llegiu, en un brevíssim llibre, tal volta us distrauran un moment dels vostres personals i intrincats problemes i dels gravíssims del país i del món» (RMB, p. 5).

5 *laberint.* Imatge que anirà esdevenint estructura conceptual de la seva escriptura a mida que vagi duent a terme el projecte d'una obra total, integrada, intratextual i intertextual a la vegada. Ricard Salvat va aprofitar la idea per vertebrar les peces del muntatge de *Ronda de mort a Sineira* a partir de les deambulacions de Teseu pel laberint, cantant versots i dialogant amb Ariadna (cf. Santamaria, *Notes a RMS*, p. 302). La figura del *laberint* pretén mostrar una trajectòria interpretativa global (objectiu de LCA), en ser invitat el lector a endinsar-se en el text com un nou Teseu, guiat pel fil ariadnic que li va fornint les pistes necessàries per trobar el desllorigador del que es presenta com un cabdell atapeït de símbols hermètics (cf. Delor: «L'estructura del laberint a “El caminant i el mur”», *El cercle*, ps. 20-44).

## Entrada

El darrer poema de *Mrs. Death* es titula «Final del laberint»; «El Minotaure i Teseu» dona nom a la tercera part d'*El caminant i el mur* i en tancar el «cicle del jo o de la mort», fa constar: «Aquest llibre, *Final del laberint*, comença on acaba *El caminant i el mur*. La pietat i el càntic són per al presoner (Minotaure-Teseu) l'única sortida del laberint, i el cant dreça l'alliberat, a través del temps i dels quatre elements, al darrer repòs en la silenciosa unitat, en el pur no-res, on es resolen en identitat tots els contraris. Això dit ara en poques paraules, perquè espero que podré explonar-ho més endavant, quan reuneixi en un altre volum [...] els poemes que he escrit fins avui sobre el tema que sempre m'ha preocupat» (*Pròleg a FL*, p. 149). *Final del laberint* està estructuralment lligat a *Cementiri de Sinera* (cf. Delor, *Notes a FL*, ps. 141-145). Anys més tard insistirà: «el jove i el vell han coincidit en l'afirmació que aquesta i les altres obres que han realitzat —i les que el vell qui sap si encara haurà de realitzar— no són sinó les efímeres mostres d'un estrany i difícil aprenentatge en la coherent perplexitat d'un laberint» (*Proleg a ALG*, p. 5). El 1980 trobem una altra referència al laberint en el títol de l'oratori *D'una vella i encerclada terra* (cf. Santamaria, *Introducció a DUV*, ps. LXXXII-XCV), títol que també donarà nom a la primera part de *PBG*, darrer llibre poètic, on reapareix la visió pessimista en el poema «Minotaure»; altrament la ironia domina en la prosa «El Minotaure i Teseu» (*RMB*, p. 98).

Ambdues figures, Teseu i Minotaure, al·legoritzen la unió o síntesi dels contraris en una dialèctica intrínseca-ment espriuana, l'origen remot de la qual trobaríem en una lectura de joventut que el va impactar, *Del sentimient trágico de la vida* de Miguel de Unamuno, el qual des de sempre bregà amb la dicotomia dels contraris instal·lada a l'arrel del pensament: un Unamuno agònic que s'oposa dialècticament a un Unamuno contemplatiu, i viceversa, això és, un home que es debat entre els dos pols oposats de raó i sentiment. També en Espriu es dona aquesta bipolaritat entre el seu estat contemplatiu, el poeta elegíac, «Sentit a la manera de Salvador Espriu» (*ECM*, XLIV), reclus en el seu enyor, que s'empara en el taoisme i l'esperit zen dels versos més quintaessenciats, i el poeta agònic, «Escrit a la manera de Salom» (*ECM*, XLIII), que combat contra el món amb la seva punyent ironia des de la prosa, el teatre i els versos. Justament *Les cançons d'Ariadna* en la seva edició definitiva realitzen el que ja havia dut a terme a *Mrs. Death* i a *El caminant i el mur*, la síntesi entre aquests dos pols que ens dona la dimensió més aproximadament unitiva (des de la seva adscripció a la filosofia de la docta ignorància) d'aquest home angoixat (agònic) i enamorat (contemplatiu) de la seva llengua i de la seva terra, les quals veu sempre en risc d'anihilació.

9 *nobles cançons*. Malgrat el títol designi com a *cançons* els cent poemes, en duen la marca de manera explícita o per indicació musical: «Salm», «Cançó d'Enone», «Cavatina», «Amb la veu de rogall d'un "chansonnier"», «Dansa grotesca de la mort», «Veient Rosie a la finestra», «La princesa del Iang-Tsé», «La cançó de Topsy Jones», «Cançó d'Esperanceta Trinquis», «Cançó tòpica de les dones gallegues a Rosalia», «Preludi de la gota d'aigua», «Nènia», «Inici de càntic en el temple», «Per commemorar», «La coloma silenciosa», «Petites cobles d'entenebrats» i «Cançó banal de la ciutat de Ctesifon». L'adjectiu *nobles* els confereix la dignitat de procedir del Regne (*Malkhut*), on el poble és l'únic senyor (cf. *infra*, LXXXVI). Espriu distingeix entre cançó popular (*ECM*, «Cançons de la roda del temps», cf. n. T. p. 49) i càntic (*LH*, MD). Algunes de les *Cançons* seran musicades i cantades per joves cantautors dels anys seixanta. Núria Santamaria ha prestat atenció al particular interès que el poeta dedica als sons de tot tipus, en especial la preferència que mostra per «esquemes musicals simples i d'índole popular» que cerquen d'establir un expressionisme comunicatiu que troba resposta en els músics professionals (cf. *Introducció a RMS*, p. III i *passim*). Per una relació general de les ocurrències de *cançó* en el títol, cf. Veny-Mesquida, *Notes a LH*, XIII: n. T).

12 *penso no cobrar res*. Com a *Antígona* amb el personatge d'Eumolp, el subjecte poètic es presenta com un albardà: «Joglar llest, amb àgils trucs / embadocaras els rucs» («Tarot per a algun titella del teatre d'Alfaranja», *LO*, p. 49). Aquest arcà del Tarot de Marsella es realitza a la cançó X, «David, el xarabará».



## REPRESA [II]

- Senyors, en el laberint  
Ariadna guia cauts  
passos vacil·lants. Captiu  
4 de mi mateix, sóc malson  
desvetllat dins la foscor,  
en aguait, dels ulls oberts.  
M'empresono tot sencer  
8 en aquest extrem perill,  
per a vosaltres només  
espectacle de barata  
fira de festa major.  
12 Aplego velles cançons  
amb nous ritmes que potser  
encara no coneixeu.  
Si m'escoltàveu, de franc,  
16 després d'entrar sense por,  
sempre trobareu un banc,  
aigua fresca, tous anissos,  
pels revolts dels passadissos.

---

**Test.:** msP2 (mcP2) P2 OM2 (OM3) P3 (Ca2) OM4 cOM4 cP3 P4 cP4

---

T Va considerar necessari un segon poema introductori per a la primera revisió augmentada de 1973, perquè de fet era un llibre nou ja que dels trenta-tres poemes inicials, passava a seixanta-vuit. Moltes coses estaven canviant entre els joves després del Maig del 68 i ara el règim estava a les acaballes. Davant una transformació irreversible, les forces públiques del franquisme endurien el control de la societat civil. *Represa* significava reemprendre una activitat que havia estat interrompuda durant catorze anys. Hem de recular a 1959, a *La pell de brau* i la valoració que Espriu va fer del procés: «Me gustaría mucho que la “llamada” de *La pell de brau* fuese escuchada en algún momento. Pero tengo la vaga impresión de que más allá del Ebro ha caído en el vacío: pocos son los intelectuales castellanos que hayan mostrado interés por mi llamada. Por lo tanto, partiendo de lo que me ha sido posible observar —y siempre estoy dispuesto a admitir que ando equivocado—, es perfectamente lógica mi postura actual, según se refleja en el *Llibre de Sinera*. Es decir: la de dirigirme a mi gente, ya que mi público es el único que parece querer escucharme» (1965, entrevistat per Vallverdú per a «Cuadernos para el diálogo», *EE*, I, p. 42).

E Sefirà del Fonament de l'Arbre del Regne del Coneixement, on se situa el *bieros gamos* o unió sagrada. El subjecte poètic es presenta al públic com un fenomen de fira: presoner d'ell mateix, dels seus temors, angoixes i errors. Tan sols a través del procés d'aut consciència assolirà la plenitud del seu jo, un naixement simbòlic del qual és únic responsable. Aleshores, segons Espriu «ja fórem dignes / de desvetllar-nos, / de dir paraules / de llibertat» («Si ho mereixíem», *PBG*, XXIV: 6-9). El v. 7 ofereix la imatge clau: *M'empresono*, que explica amb detall a «Tarot per a algun titella del teatre d'Alfaranja»: «a poc a poc *ens enclotem pel laberint* i ens hem d'encarar de sobte, sorpresos en un revolt del passadís, amb el començament d'aquesta estranya declamació. Salom palpa la capsa —

## Represa

taüt, l'obre, en treu a ulls clucs un ninot. *Potser s'ha tret ell mateix, s'ha enguantat d'ell mateix*, o almenys ho aparentava, però ara el *batejarà*, per fatigat pudor, amb un altre nom» (LO, p. 46). *Salom* és el nom amb què Espriu es ficionalitza per establir una relació dialèctica amb la seva alteritat, mena de part simbòlic del titella Salom extraient-se a si mateix de la capsataüt i batejant-se. L'individu reneix mitjançant el coneixement per tal de donar-se un nom, testimoni que dona fe de ser un ens propi, autònom, individual, únic i per tant lliure. Salvador Espriu va trobar en l'escriptura aquest camí cap a la construcció del propi jo: «li diré que l'home és una cosa molt diferent, segons se'l miri col·locat o no dins la transcendència. [...] Si no s'admet la transcendència és un dels sers que han aparegut en un moment determinat en la Terra i que ha evolucionat per etapes a partir de la animalitat. L'home arrossega encara aquesta animalitat i potser no la pot arribar a dominar ni la dominarà mai [...]; l'home és un ser perillósíssim, sempre ho ha estat; per a ell mateix i per als altres» (EE, II, ps. 182-183).

**3-6** *Captiu / de mi mateix ~ desvetllat ~ ulls oberts*. El mite de la caiguda de l'ànima en la presó del cos és precòsmic i entre les seves conseqüències, s'hi trobarien el món mateix així com la condició i destí de les ànimes individuals del món (cf. Jonas, *La religión gnóstica*, p. 97). Seguint J. P. Vernant (*L'individu, la mort, l'amour*), des de la cultura grega en un primer estadi (o des de la fase del mirall lacaniana, diríem avui) l'existència de cadascú es desplaça a la mirada d'un Altre. És dins l'ull d'aquest Altre, en el mirall que aquest ofereix, que es construeix la imatge del si-mateix. No hi ha consciència del si-mateix sense aquest Altre que reflecteix i s'oposa. El fet d'esdevenir objecte del coneixement del propi subjecte en tant que s'autoinvestiga, pot convertir-se en una obsessió patològica i a la vegada en una perversió, en la mesura que el jo esdevé «obsés de mi», captiu de si mateix (cf. *infra*, XXXII: n. 40-41). Sobre el tema de l'alteritat en relació a la mirada absent de Déu, cf. «El sotjador», *infra*, XLVIII. Sobre la «presó» i l'«odi» que genera, cf. Delor, *Notes a ECM*, p. 23, n. 1).

El Predicador o *Cobèlet* formula una pregunta essencial: «El sabio tiene sus ojos en su cabeza, mas el necio anda en tinieblas: empero también entendí yo que un mismo suceso acaecerá al uno que al otro. [...] ¿Para qué pues he trabajado hasta ahora para hacerme más sabio?» (Coh. 2:14-15). La resposta és senzilla: el si-mateix i l'Altre, identitat i alteritat, van junts, es construeixen recíprocament, l'Altre és imprescindible per això el poeta sent la necessitat imperiosa de comunicar, de publicar la seva intimitat. Entre les formes diverses que l'Altre presenta als ulls del subjecte espriuenc, n'hi ha quatre de fonamentals: la figura de la divinitat (el *Deus absconditus*); el rostre de la mort (el més proper, el de l'amic Rosselló-Pòrcel, que veurem aparèixer a tots els seus llibres de poesia); la mare (l'amor, o sigui la idealització de Sinera); i finalment, i el més important de tots perquè implica judici: el lector. Tot plegat es resol en un procés dialèctic que defineix magistralment en aquest vers: «Presoner dels meus morts i del meu nom / esdevinc mur, jo caminat per mi» (*ECM*, XLIV: 11-12).

Com anunciava en el *Pròleg de FL* (cf. *supra*, I: n. 5), en el «presoner» s'identifica la dialèctica dels contraris: Minotaure (l'ànima instintiva i afectiva) i Teseu (l'ànima racional o intel·lectual), expressen la dualitat del jo, la «mitja bèstia» (*RMB*, ps. 98 i 162): «Porque el suceso de los hijos de los hombres, y el suceso del animal, el mismo suceso es [...] ¿Quién sabe que el espíritu de los hijos de los hombres suba arriba, y que el espíritu del animal descienda debajo de la tierra?» (Coh. 3:19-20, *FE*). El tema és tractat en un dels seus últims poemes, «Minotaure»: «Presoner del laberint, / vaig d'enlloc a enlloc fugint» (*PBG*, XXXVIII). Hi desenvolupa aquesta tràgica identitat dual de l'home que té l'ànima empresonada en un cos de mamífer, vell tema gnòstic: «Home sóc amb cap de brau». «I dije en mi corazón, en orden a la condición de los hijos de los hombres, que Dios les probaría, para que así echaran de ver ellos mismos que son semejantes a las bestias» (Coh. 3:18). Això serà l'home mentre no conquistí el si-mateix: «Només pel tenaç treball i per l'autodomini atenyera la categoria d'home, no res més ni res menys que un home. Es trobarà a si mateix» (*Lletra al rector*, ps. 136-137): «Porque de la cárcel salió para reinar» (Coh. 4:14).

**8** *extrem perill*. El mateix text / vida és un laberint sumament perillós en tant que pot esdevenir un procés de neurosi greu si el subjecte no en sap trobar el camí cap a l'alliberament del jo: «*com si li enguantés l'esperit* l'espectre de la senyora Tecleta Marigó [...]. Ran de sabates se li obria una trampa de tramoia ingènua [...], però la fosca del parany li causava vertigen, i l'engoliria, i seria empresonat per sempre en abismes d'esglai» (LO, p. 32). O com ho diu més endavant: «Ja davallat l'engany, l'estés perill del cant» (*infra*, XXIV: 1-4). També el lector esdevé potencial factor d'aquest empresonament si la seva lectura no resulta alliberadora: «Has entrat a l'estrany clos, / enemic, quan vull repòs» («Minotaure», *PBG*, XXXVIII: 11-12). Espriu desconfiava dels crítics perquè sabia que, sense possibilitat de defensa, deixava els seus cinquanta anys llargs de treball intel·lectual en mans alienes: «el qual deixarà a otro que vendrà después de mí. ¿I quién sabe si será sabio o necio el que se enseñoreará de todo mi trabajo en que yo me afané y en que ocupé debajo del sol mi sabiduría?» (Coh. 2:18-19). La seva resposta és «Fereix, doncs. No lluitaràs / amb qui sent el fil i el pas» («Minotaure»: 13-14).

Només veia dues sortides al seu laberint: l'oblit, que l'esborressin de la memòria literària: «No hay memoria de lo que precedió, ni tampoco de lo que sucederá ni habrá memoria en los que serán después» (coh. 1:11), o la consagració que només assoleixen els grans poetes. I aquesta darrera només s'obté amb un esforç consciencios i tenaç que té un alt preu: «aquest estrany mester de fer versos, que o no és res [...] o és una de les més arriscades aventures en què pot endinsar-se l'esperit de l'home, un esforç d'aquells que es paguen amb la pròpia vida» (OPJV, p. 422); «És un combat que mai no vol repòs. Hi deixo l'esperit, el moll de l'os» («Món d'Antoni Miró», *PBG*, XXXIX: 13-14).

**10-11** *espectacle de barata / fira*. Ja en *El doctor Rip* plantejava el tema: «Avançava, ofert en *espectacle*, comediant disgraciós, un home, viu o mort? M'arrapava al dubte de ser, per esdevenir molt a poc a poc una consciència confusa de ser» (*DR*, p. 85).

El poeta fa públic espectacle del seu sentiment més íntimament humà, la por davant la mort que li desvetlla l'afany de saber: «sóc malson / desvetllat dins la foscor» (v. 4-5). Misteri que prova de resoldre mitjançant el llenguatge poètic: «La poesia, en prosa i en vers, és un profund camí de coneixement, una rigorosa investigació i, alhora, un preciós mitjà de comunicació espiritual» (*Paraules als Jocs Florals per a nois i noies de Sant Cugat*, dins *OPE*, p. 518). El poeta no és si no té un lector-mirall: «Dos farem poesia: / ara és així. l'el·lipsi / d'uns freds ulls ens demana / el glaç d'amor d'uns altres» (cf. *infra*, LXXII: 5-8). D'aquí que el poeta insisteixi en la seva condició: «Jo, l'albardà» (*MD*, XVII: 8).

## TIMBAL DEL VENT [III]

- Timbal del vent, enlaire,  
sols percutit per ales.  
Entrin, entrin, senyores  
4 i senyors! Cal mirar-vos  
dins de trossots de vidre.  
Passeu abans que cessi  
de sobte l'espectacle.

B., 1978. OM4

---

Test.: OM4 cOM4 P4 cP4

---

T La font es troba en el versicle 17:6 del llibre de *Job*: «Él me ha puesto como parábola de pueblos, delante de ellos he sido como *tamboril*». Amb aquest poema, un dels darrers que va escriure, va voler dirigir l'atenció sobre aquesta imatge conceptual que havia anat intensificant el seu valor simbòlic al llarg dels anys. En aquest poema, com si d'un espectacle de fira es tractés, presenta el fenomen humà, l'home modern vist com un nou Job, psicològicament torturat pel misteri transcendent del seu propi esperit, en un món que és pur teatre, o sigui simulacre de l'autèntica realitat.

E Tercera sefirà, Majestat (*Hod*) de l'Arbre del Regne del Coneixement. A l'antítesi de la *maiestas* real, ens forneix la visió de l'home innocent i humiliat per una divinitat absolutament arbitrària: l'home-espectacle de fira, a les antípodes de qui, com diu Sòfocles, mereixeria el títol de rei per com ha dominat el mar, cultiva la terra, caça els animals i els domestica; ha après per ell mateix el llenguatge i les idees, i els comportaments que ordenen les ciutats, el qui sap trobar solucions per a tot (extret d'*Antígona*, Cant del Cor, estr. 1-2, dins *Esquilo, Sòfocles, Eurípides*, Madrid, Càtedra, 2004, ps. 535-536). Sobre aquest motiu cf. «Després de fer cendrada», *infra*, XLVII.

Els tres aspectes de l'ànima segons la mística jueva: en el nivell més baix es troba l'ànima *nefesh* o sensitiva, en el segon, *ruah* o esperit i en el tercer, *neshamah* o intel·lecte que és l'ànima pròpiament dita, que inclou els dos aspectes anteriors (cf. *FL*, XI: n. E). Espriu defineix l'esperit com a *vent* amb el terme cabalístic *ruah*, que en general indica moviment i comunicació, està relacionat amb *O-rach*, que significa camí. És el primer pas cap a la transcendència de què ens parla, el camí intel·lectual que l'home ha de fer sense defallir per esbrinar qui és i quina és la seva funció en aquest món, que no és altre que esdevenir qui és el realment.

1 *Timbal del vent*. El *tambor* percutit evoca el batec del cor en un estat de pànic intens. La imatge, amb una al·lusió clara a Job com a paradigma de l'home just assetjat pel terror diví, apareix per primer cop a *FL*, XX: 2-3: «fràgil / pell de tambor percutit per la pluja»; a *LPB*, III: 1-5 en dóna una definició més clara: «La pell fa / de tambor / percutit / per les mans / de la por, / pel galop / del cavall / que no pot / conquerir / l'últim guany / del repòs». Olívia Gassol ha assenyalat que el *tambor* evoca el ritme del «galop / del cavall» que reapareixerà als poemes XXXIV i XXXV de *LPB* en forma d'*alduf*, mena de pandereta (*Notes a LPB*, III: n. 2). La relació entre *cavall* i *por* ja venia precedida per *FL*, XVIII: 1-2: «La meva por / cavalca nit» («aun de noche su corazón no reposa», *Coh*. 2:23), que s'originava amb els cavalls de l'inquietant, tanmateix irònic, enterrament de *Letizia*. La imatge del *tambor* reapareix amb força a *SS*, XXXIII: 21-24: «A l'esbotzat / concert que sóc / tibant, sofer / pell de tambor» i a *XIV*: 3-8: «Les aspres / mans del temps percutien / sense repòs esteses / pells tibants, timbals, cranis / que llargament tombegen / sota els cops» i XXXIII: 2 «amb tocs cruels als cranis». Comprovem que la imatge del *tambor* apareixia a *CS*, XXI: 3-4, però amb un significat propi d'avís: «Veus i tambors proclamen la primavera». La següent ocurrència seria a *LH*, XI, en sentit negatiu, anunciant la mort de l'amic: «secrets tam-tams de selva / avisen» com ja ho havia fet a l'enterrament de *Letizia*: «i ara assistia sota el tam-tam del xàfec a cerimònies de màgia de caça» (*LE*, p. 83, ls. 14-15). Per altres ocurrències, cf. *infra*, VI: 12, XXX: 35, LV: 20, LXV: 9.

*del vent.* Si el timbal és símbol de la por humana ran de pell, Job és paràbola de l'ésser humà neguitejat pel vent (*ruab*) del misteri dels designis divins, l'*emat Jabveh*, el terror de Déu que està estretament relacionat amb el *de ma panikón*, el terror pànic dels grecs (cf. Otto, *Il sacro*, Milà, Feltrinelli, 1989, p. 24). En aquest context el vent és el seu gran antagonista, és a dir, el seu mateix esperit, encara que sembli paradoxal: «Porque en la mucha sabiduría hay mucha molestia; y quien añade ciencia, añade dolor» (Coh. 1:18). En aquest cos de mamífer, l'home ha desenvolupat la raó que li atorga l'autoconsciència i aquest és el seu gran dolor i la seva atàvica por: saber-se únic i a la vegada mínim i mortal en la immensitat de l'univers, saber-se *anthropocosmos*. El «pensament equival a les paraules» ens recorda Espriu, «*de ruab élohím dont parle Gn 1:2 [...] éveillait l'homme au langage*» (Scholem, *Le nom*, p. 66) i amb la possessió del llenguatge es desenrotlla una passió intel·lectual que pot arribar a extrems d'angoixa quan es vol escatir, per exemple, el per què de «l'eternitat»: «un concepte inintel·ligible que ens comporta, sense l'escapatori del més petit subterfugi, una sofrència intel·lectual contínua» (RMB, p. 35). Hi ha trenta-quatre ocurrences de *vent* a *LCA*, les més significatives donen títol a sengles cançons: «El vent» (LXXXIV) i «Poltrades del vent» (XC). No està de més citar la prosa «Els vents» (RMB, p. 41).

**2 ales.** Cf. «avanzando sobre las alas del viento» (Sl. 104:3). Com que el mal es barreja sovint «amb la bondat i la gràcia», les malévoles Harpies tenien una germana, Iris «la missatgera de Zeus [...] amb ales d'or» (RMB, p. 44). Entrem en el simbolisme del vol, és a dir, de l'ascensió. Diu Pau: «se siembra cuerpo animal, resucitará espiritual cuerpo» (1 Cr. 15:44), en termes d'Espriu: «De la bèstia al vol angèlic» (EV, p. 47) o si es vol, del Minotaure al Centaure celeste a *FL*, XXVIII. Les *ales* signifiquen la capacitat intel·lectual de l'home, les paraules són les *ales* que l'eleven vers la llum del coneixement. I aquest coneixement ve de dalt: «Ce sont là les ailes qui se déploient du fond de l'origine du yod, à partir du mouvement du point primordial» (Scholem, *Le nom*, p. 77). Però aquestes ales també són l'origen de la por, perquè obren una esclota en el decorat dels fenòmens per on es filtra l'invisible, el *mysterium tremendum* que produeix el pànic.

**3-4 senyores / i senyors!** *Cal mirar-vos.* La poesia com a mirall: «Manipulo a voluntat els malsons de Salom, els obro i els tanco a voluntat. I deso, quan em canso, els ninots a la caps de la memòria. Que no han entès ni un mot d'aquest garbuix? *Mirin les imatges.* *Mirin*, si els plau, senyores i senyors, *les riques, ablucinants, inexhauribles imatges*, mentre arrenca a sonar des de molt lluny, rera la fressa dels arbres i del vent de garbí, la prima flauta de la dona ocell» (LO, p. 88). La posició epistemològica i ontològica del subjecte entra en crisi respecte a la imatge i allò que representa. Crèiem saber que érem una cosa, quan en realitat no sabíem que sabíem el que érem, per tant té lloc una revelació. La imatge poètica no solament modifica la manera de mirar i per tant modifica el coneixement del món, sinó que és un procés de recreació de la realitat que estableix la distància i produeix la reflexió entre dues realitats.

**5 dins de trossots de vidre.** Perfecte exemple de text/mirall. La identificació sobre una base simètrica (jo-tu) d'un reconeixement recíproc es lliga amb la qüestió de l'altre en el mirall com a condició del reconeixement del si-mateix, en un intent desesperat per arribar a la veritat. Ho expressa a la tríada de *SS*, XXIV-XXVI, «Què és la veritat? / *Vidre llançat, esmicolat, / als quatre vents de la ciutat*» (XXV: 1-4). Aquest és, potser, l'element clau que ajuda a interpretar el sentit final de tota l'obra d'Espriu: «Penseu que el mirall de la veritat s'esmicolà a l'origen en fragments petitíssims, i cada un dels trossos recull tanmateix una engruna d'autèntica llum» (PHE, p. 80). Podem conèixer la nostra veritat perquè ens arriba reflectida en el mirall dels altres: «Glops de sang. I veig la sort / de tots quan em ve la mort» («Minotaure», *PBG*, XXXVIII: 19-20), encara que *vidre* en Espriu no significa exactament mirall sinó paraula —trossots remet a *versots*— i la paraula es desenvolupa en el temps: «Però la llum brillava / dintre trossots del vidre del temps» (*infra*, LXXII: 22-24); «vidre vell de paraules» («Les paraules», *MD*, XXIX: 23, cf. Veny-Mesquida, *Notes a MD*, XXIX: n. T).

**6-7 Passeu ~ cessi de sobte l'espectacle.** La vida de l'home està presidida per l'expectativa de la mort. Cada instant que passa és una mort petita, la definitiva ens espera sense que puguem saber quan: «I ara anem recorrent així, amb el vers immortal, les "presentes sucesiones de difunto", les quals burinen la consciència de Salom amb l'agudíssima eina de l'angoixa, que ni en la precària son s'aquieta mai» (LO, p. 46). La vida, com ho expressa el vers de Quevedo, és una mort itinerant. Cal que hi estem amatents per poder viure-la amb la ment clara, perquè la vida és el llibre on aprenem a ben morir: «Mejor es ir a la casa del luto que a la casa del convite: porque aquello es el fin de todos los hombres; y el que vive parará mientes» (Coh. 7:2; cf. *ECM*, «Llibre dels morts»). Cal que desvetllem la nostra consciència, i el poeta s'ofereix en *espectacle* / mirall per atiar la reflexió del lector. Una reflexió que ell mateix havia fet a «Pel meu mirall, si vols, passen rars semblances» d'*ECM*. Sobre el problema de l'autoconeixement als inicis de l'obra narrativa als anys trenta, cf. Delor, «L'enigma de l'Esfinx», dins *Els anys*, ps. 155-161.

PERQUÈ MIRIS DESPRÉS  
AQUESTS SALTIMBANQUIS [IV]

Ø RMS1 oRMS RMS2

A Jaume Pla Pallejà i a Josep Pla Narbona.  
— Il·lustració literària a un gravat de la col·lecció «La Rosa Vera».

Ø ≈ oRMS RMS2

Has ben plorat, no xisclis ni t'embranquis: [Has plorat prou [Prou de plorar *msP2 P2 P3*], no ara veurem plegats els saltimbanquis. Ara *Dtc* [xisclis ni t'embranquis: *msP2 ≈ P4*]

No xisclis més, encapsa el plor, no et tanquis: ≈ oRMS RMS2

Tindran coixos camells, d'una ferum  
4 que fins remou l'estómac de la mort,  
puces de savi, cap lleó, greixum  
encastat per les mans de la dissort  
a robes de pallasso, molt reblum  
8 perquè tascons i pals aguantin fort.  
Però quan és la sort de la maroma,  
en caure l'orb funàmbul se'ns eslloma.  
El pit es va trencant amb un gran crit,  
12 després del qual s'apagarà la llum  
de l'enllunada, tan dolenta nit.  
Esdevindrà de cop com tel o fum,  
gelatinosa por, quan aquell dit  
16 et rasqui, t'alci des del fred rasclum  
del cul enllardufat de la paella.  
on va bufar-lo prou la caramella.  
el camell coix, ≈ oRMS RMS2  
que dona ois a la mateixa mort, ≈ oRMS RMS2  
[que regirà l'estómac de la mort, *msP2 ≈ P4*]  
quan toca la sort ≈ oRMS RMS2  
sempre hi ha algú que en caure se'ns ≈ oRMS RMS2  
es va esqueixant ≈ oRMS RMS2 | crit *msJP Dtc*  
de la dolenta i enllunada nit. ≈ oRMS RMS2  
Seràs de cop com si et tornessis fum, ≈ oRMS RMS2  
et rasqui i t'alci, a tall de fred rasclum, ≈ oRMS RMS2  
on el [et *msJP Dtc oRMS*] bufà la prima ≈ *P4* bufada  
[per la prima RMS2]

**Test.:** *msJP Dtc RMS1 oRMS msP2 (mcP2) P2 OM2 (OM3) P3 OM4 cOM4 cP3 P4 RMS2 cP4*

T A la targeta a Jaume Pla del 3 de maig de 1965 adjunta a *msJP*, *Espriu* observa: "Saltimbanqui" és al Fabra, tal com em pensava (encara que un hom mai no pot estar segur de res). En canvi, no hi són "enllardufat" i "d'estransquis" [cf. vs. 17 i 26], però pitjor per a ell. Utilitzo "pum" [cf. v. 24] amb tota aquella barra, però som al circ, no? Pel que fa a enllardufat cf. també *infra*, la nota a LXXXIII: 16.

18 La lliçió el bufà en lloc de et bufà és una errata d'impremta de RMS1 que altera la gramaticalitat de la frase. A partir del text d'aquesta edició *Espriu* va revisar el text per a P2, però, en no detectar que la agramaticalitat havia estat causada per l'errata, va esmenar altres sintagmes del període. També la variant singular de RMS2, reedició que en la resta del poema conserva íntegrament el text de RMS1 tot i ser posterior a P4, respon a la voluntat de l'autor de corregir, de la manera més circumscrita possible, la formulació desviada de la frase. Per altra banda, a oRMS, enregistrament que no es devia basar pas en RMS1, s'interpreta correctament el bufà.

- 20 Esguardaràs menjança, pus als ulls,  
nassos que flairen rastres de pixum,  
gras embolic de natges, mil embulls  
de panys, de claus que t'obren el resclum  
d'una cabrissa plena de boccs sulls:
- 24 mai dels versots no comprendràs ni pum.  
En teixiré l'ordit, no me l'embanquis,  
si vols mirar l'esforç dels saltimbanquis.
- Esguardaràs llargs rostres sense ulls, ≈ oRMS RMS2  
ensumen flaires de ≈ oRMS RMS2
- de peus i mans que ≈ oRMS RMS2
- dels meus versots mai no entendràs ni ≈ oRMS RMS2  
Però quietud, moixoní, no t'embranquis, ≈ oRMS RMS2  
car ja d'estranguis et duc als ≈ oRMS RMS2

B., 2-V-65 msJP

---

21 RMS1 i RMS2 duen la lliçó natxes, no atribuïble a l'autor.

---

T Encara en el context d'«espectacle de fira» (II: 10), contemplem una humanitat adolorida, que ens és presentada des d'un expressionisme grotesc.

E Sefirà de la Victòria (*Nétsab*) de l'Arbre del Regne del Coneixement. Significa perdurabilitat, persistència en el record, però la seva visió negativa implica que l'ésser humà després de la mort esdevindrà «tel o fum» (v. 14), una mica de no-res confós entre un gran embolic d'altres com ell. La mort significa el retorn al caos, la caiguda en allò informe, la confusió d'un no-ésser on ja no es distingeix res de la persona. De la mateixa manera, una vida viscuda sense consciència de si mateix és «gras embolic de natges, mil embulls» (v. 21), és a dir una putrefacció en vida com avenç de la mort anònima: «Les hommes ordinaires s'évanouissent, dès qu'ils sont morts, dans l'oubli ténébreux de l'Hadès; ils disparaissent, *nonumnoi*: ce sont les “anonymes”, les “sans nom”» (Vernant, *L'individu, la mort, l'amour*, Paris, Gallimard, 1989, p. 217).

M En aquesta cançó el poeta ha esmerçat el seu enginy per sotmetre la forma i el ritme de tambor al servei del missatge. Decasíl·labs iàmbics disposats a partir d'un aariat femení seguit de tres octaves regides per la rima -um, que tanquen amb un altre aariat (AA / BCBCBCBCDD / EBEBEFF / GBGBGBAA). Onze vegades l'accent fort final recau en les rimes que tenen com a nucli la vocal /u/ amb què el poeta aconsegueix reforçar el caràcter dur i agut, que s'intensifica *in crescendo* als darrers versos com un redoblament de *tambor* (cf. *supra*, III), contrapuntat amb les síl·labes en /i/ que xisclen per tot. Una cançó que avui es pot interpretar perfectament amb el nou ritme del *rap* urbà que tant agrada els joves.

2 *saltimbanquis*. Cf. *PHE*, p. 61: «Damunt la cabra funàmbula de les gitanes, damunt els saltimbanquis ente-nebrats de la saca». Són els qui es guanyen la vida fent forces pels carrers i les places. Amb aquest nou aspecte afegit al concepte d'home, el poeta porta a ultrança el caràcter grotesc de l'individu que està condemnat a exhibir-se davant un públic que no està disposat a cap sentiment de misericòrdia (cf. les súp·liques dels titelles a «Mentre representem» de *MD*). El jo narrador imita el comportament de l'adult envers un infant —«Has ben plorat, no xisclis», v. 1— tot iniciant el lector en les delícies del platxeri visual, en clau d'un sarcasme atroç que desemboca en el terror de la visió corporal més degradada i repugnant. L'iniciat és el qui «sap», és aquell a qui han estat re-

## Perquè miris després aquests saltimbanquis

velats els misteris del sagrat, de la mort i de la sexualitat: «Trencada veu de quec em va contant / trossos de somnis vells d'un llit d'infant, / i llavis del silenci m'han desclòs / els més feixucs secrets d'ànima i cos» («Amb la veu de rogall d'un "chansonnier"»: 7-10, *infra*, XLV).

7 *reblum*. Menudall de pedres barrejat amb morter amb què s'omplen espais buits, símbol de la inestabilitat sobre la qual bastim la vida.

9-10 *maroma ~ orb funàmbul*. La imatge apareixia en el poema «El funàmbul» de MD, símbol de la vida de l'home neguitejat per la seva salvació: «Pelegri a la corda / de l'arc damunt l'abisme» (vs. 1-2), «des de / l'anguniós origen / dels ulls fins on acaba / tot desig de paisatge» (v. 4-6). El jo poètic s'hi presenta com un «albardà» (v. 8) temerós de sentir-se «pròxim / a la neu, a les ales / de l'esperver» (vs. 10-12). La verticalitat per si sola evoca la transcendència. «He de procurar mantenir-me, com tothom, en l'estranya maroma, en un equilibri inestable, perquè la corda és massa fluixa, perquè és massa tibant. Tots representem el paper de funàmbul?» (DR, p. 63).

17 *enllardufat*. Per al pulcre Espriu res de més anguniós que enllardufar: 'Tacar de llard o d'altra matèria greixosa o oliosa' (DCVB). Cf. *supra*, «Missiva en versots a Picasso» (LXXXIII: n. 16).

24-25 *versots ~ ordit ~ no me l'embanquis*. En llat. *textum* és 'teixit'. En psicoanàlisi es diu que el símptoma està *teixit* amb llenguatge, per això tota la poesia del segle xx esdevé símptoma. Espriu, virtuós de la llengua i dels sobrentesos, en la imatge dels *versots* com a *ordit*—la sèrie de fils que van de llarg a llarg de la peça, paral·lelament a les vores— juga amb el sentit figurat d'ordir o maquinari alguna cosa: «mai dels versots no comprendràs ni pum». Per això provoca el lector amb aquest «no me l'embanquis», que també té un doble sentit, el d'embarcar o preparar l'ordit per a teixir, o el de fer entrar o navegar un vaixell per un banc de sorra. És a dir, demana que el seu *textum* pugui teixir-se o navegar sense problemes (cf. *infra*, XI: 5). Les imatges nàutiques com a metàfora del viatge poètic, provinents d'una llarga tradició clàssica, són molt freqüents en la poesia d'Espriu, com tindrem ocasió de veure més endavant a XXI: 4, XXXIV: 1-3 i XCI: 4.