

PETER COCOZZELLA

L'ESPRIU TRANSCENDENT: CAP A LA PERSPECTIVA ASTRAL

El sincretisme i la seva dialèctica, que hom ha definit en termes d'alternança sobtada¹, comporten, dins la producció de l'eminent poeta català, Salvador Espriu (1913-1985), la polaritat complementària entre dos extrems: l'optimisme i el pessimisme, l'esperança i la desesperança, la plenitud de l'existència i el no-res. Ara per ara ens cal reivindicar els aspectes més positius en la manera en què Espriu afirma la vivència humana. En aquest context ens resulta força instructiu el patró prototípic del viatge de Dant. Al passatge que comprèn els versos finals de l'*Inferno*, l'Alighieri descriu minuciosament l'indret per on ell i el seu guia aviat reeixiran a escapar-se del reialme dels damnats. Es tracta del curs peculiar d'un rierol que sentim però no veiem («che non per vista, ma per suono è noto», *Inferno*, xxxiv, 129). Als versos successius que conclouen el primer llibre de la *Divina Commedia*, el poeta visionari per antonomàsia esmenta uns detalls-clau que introdueixen la seva meravellosa contemplació del cosmos:

Lo duca e io per quel cammino ascoso
intrammo a ritornar nel chiaro mondo;
e sanza cura aver d'alcun riposo
salimmo su, ei primo e io secondo,
tanto ch'ì' vidi delle cose belle
che porta 'l ciel, per un pertugio tondo;
e quindi uscimmo a riveder le stelle (*Inferno*, xxxiv, 133-9).

Remarcable és, en les paraules que rimen, la contraposició de la terminologia respectiva, referent tant a l'objecte de la contemplació (*chiaro mondo, cose belle, le stelle*) com a la via a través de la qual hom pot arribar a ell (*cammino ascoso, pertugio tondo*). El propòsit principal d'aquesta citació no és el d'establir una influència directa de Dant sobre Espriu, encara que, en vista de la vasta erudició d'aquest, la hipòtesi de tal influència no seria gens arriscada. M'interessa, més bé, indicar que la terminologia dantesca en qüestió ens ajuda a definir els punts essencials d'un corrent força significatiu en les lletres hispàniques del segle XX. Em refereixo a un aspecte particular del sincretisme ja esmentat, és a dir, el

filó de l'hermetisme gnòstic que, com intento de demostrar, informa l'obra del poeta de Sinera i el situa al costat o al seguici de figures tan representatives com Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, el mateix Unamuno i, sobretot, el Valle-Inclán de *La lámpara maravillosa* (1916)². Tinguem present, aleshores, un context encara més ampli que l'estudiat per Castellet, que reïx a establir, com hem vist, suggestives connexions entre l'esoterisme d'Espriu i fonts tan diverses com la càbala jueva, la mitologia de l'antic Egipte i la teologia negativa. Les nostres investigacions ens menen a descobrir afinitats no menys suggestives amb les tendències cap a l'ocultisme, la màgia, el misteri, el reialme sobrenatural, tendències evidenciades no sols en els esmentats cxponents de la tradició literària pan-hispànica en llengua castellana de la nostra centúria sinó també en alguns personatges pertanyents a les últimes generacions de la tradició artística autòctona de Catalunya, és a dir, en figures tan notòries com els poetes J. V. Foix i Joan Brossa i els pintors Joan Miró i Antoni Tàpies³.

Convé, ara per ara, de preguntar quals són els aspectes més significatius de la dimensió gnòstica que Espriu comparteix amb d'altres artistes de la seva època i que nosaltres esmentàvem poc abans en relació a la terminologia dantesca. Tornem al passatge tret del final de l'*Inferno* (cf. els versos 133-9 del Cant XXXIV, citats amunt). Ací Dant ens revela les traces primordials d'allò que podríem denominar visió beatífica. En primer terme, aquesta suprema contemplació s'ha d'acomplir no per procediments de lucidesa mental, escaients a l'argumentació racional, sinó per aquell camí amagat i misteriós («quel cammino ascoso») de la facultat intuitiva que s'estén molt més enllà de l'abast de la raó. És aquest el mateix camí del «discurs alògic» que Pere Gimferrer atribueix als recursos genials de «l'esperit català». Encara que referides específicament a les arts visionàries catalanes de les últimes generacions i de Tàpies en particular, les paraules de Gimferrer, que cito a continuació, ens ajuden a definir les característiques de la via intuitiva ja implícites en els versos de Dant:

Si adoptem una altra perspectiva, constatarem que aquest discurs alògic pot atènyer una més alta forma de coneixement. Un coneixement de síntesi, per contraposició al coneixement racional, analític; un coneixement total, unitari; el coneixement de la visió, de l'èxtasi, dels fenòmens preterracionals⁴.

En segon lloc, Dant recolza la presentació de la seva visió en la circularitat d'un horitzó definit per un forat rodó («un pertugio tondo») i projectat cap a l'infinit. Més a més, el poeta imbueix amb un extraordinari potencial simbòlic i suggestiu paraules tan senzilles que indiquen, a

nivell literal, la lluminositat («mondo chiaro»), la bellesa («cose belle») i la transcendència («le stelle») de la meta ideal que se li presenta a la vista.

Descens a l'infern, ascensió al paradís: paradigma de la transició paradoxal que Dant ha llegat a la posteritat i que directament o indirecta troba un ressó en l'alternança sobtada d'Espriu entre, d'una banda, l'àmbit de la tragèdia i de la desesperança i, d'altra banda, la visió còsmica i l'aspiració eminentment optimista que culmina en la contemplació de la plenitud vital. Al igual del paradigma dantesc, l'alternança espriuana consisteix en una transició improvisa i intuïtiva, essencialment sumida en el misteri impenetrable a les intervencions de la lògica humana. En *Primera història d'Esther* trobem, memorablement il·lustrat, el punt crucial a l'àmbit de l'estètica espriuana. Al seu penúltim parlament, l'Altíssim, un xic abans d'acabar la peça i al moment del clímax de l'acció dramàtica, ens assabenta de la consumació del destí d'Aman, mentre, amb una alacritat imperceptible però no menys eficaç, ens enfoca l'atenció a la transició des de l'eix Aman/Salom de la dialèctica tràgica a la trajectòria visionària per damunt dels «precipicis i actes», de «la mortal angoixa» o del «sound and fury» que en diria Shakespeare:

Els sicaris suprimeixen també deu fills d'Aman, i Esther, femella baciva, ordena que pengin al pal els cadàvers: així ho llegiràs al text protocanònic. ¿Interpolació, costum llevantí, escarment macabre? Ai, com m'aboco damunt el buit! ¿En l'horror de la vall, em revestiré de justícia i m'asseuré a escorcollar el plet del proïsme? La vigoria de la ballesta correspon només a una mà gloriosa, un suprem sotjador escruta precipicis i actes. Per la mortal angoixa, obriu, títelles, els llavis i eleveu un himne al jutge i fletxer⁵.

Així, l'Altíssim, personatge que, a despit de la seva ceguetat física, encarna l'avantatge de la màxima capacitat visionària i contemplativa, ens introdueix a l'himne que, tot seguit, entonen el Rei, Esther, Mardoqueu i, al final, el Cor, motivats tots per l'impuls sublimador devers l'assoliment dels atributs d'un reialme de perfecció i d'eternitat, d'una «morada de los bienaventurados»: la «pau presentida», el «cim dels mil·lenaris / miratges», «una casa / d'aconseguida calma», «l'alta llum que ens guia»⁶. L'estructuració antitètica evident en expressions com «El teu arc, sagitari, / enlaira la vilesa / del llot a vol harmònic»⁷ i el moviment ascensional que es desprèn d'aquestes paraules ens recorden les tècniques afins emprades per Fray Luis de León en les seves odes (cf., especialment, «Noche serena» i «A Francisco de Salinas»), que s'esplaien en el contrast entre la lluminositat del firmament i «el suelo / de noche rodeado» o

el bajo y torpe suelo, comparado

con ese gran trasunto,
 do vive mejorado
 lo que es, lo que será, lo que ha pasado ... 8.

La imatge del sagitari celestial amb la qual culmina l'acció de *Primera història d'Esther* no desdiu de la comparació amb la visió del «gran Maestro» còsmic que l'insigne poeta renaixentista castellà, al clímax del seu propi himne, ens representa com «[a] aquella inmensa cítara aplicado». Quan Mordoqueu, dins l'himne espriuà, exclama

En la nit accompleixes
 aquell etern disegni
 que agermana la cursa
 de l'home i de l'estrella⁹.

ens adonem d'un singular galeig del poeta de Sinera: la mateixa *dramatis persona* que ha funcionat de putxinel·li, ara s'apropia de la bella imatge dantesca i, tot anunciant la meta estel·lar del curs de l'existència humana, ens transporta a les altures sobrenaturals del misteri i de l'eternitat. La transmutació del titella en portaveu de profecia recalca, a l'àmbit de l'estètica espriuana, la conversió del poeta en vident gràcies a una extraordinària capacitat intuitiva, per virtut, diríem, d'aquella «alquímia de l'esperit», que Gimferrer defineix en el següent comentari dedicat a la poesia moderna en general:

Alquímia de l'esperit: ¿no ens fa recordar aquesta expressió *l'Alchimie du Verbe* de Rimbaud? El poeta modern és un vident; ha substituït la figura del místic i la de l'alquimista. Poeta, místic i alquimista són successives encarnacions del mite de Prometeu; són imatges de l'home que vol arrabassar a l'inconegut una part del seu misteri, ésser-ne amo i senyor, projectar-la en la realitat quotidiana o en el seu món intern¹⁰.

Comencem, doncs, a distingir en l'acte contemplatiu de la persona espriuana motius específics recurrents i una general ambientació gnòstica per als quals no seria gens difícil de trobar possibles fonts d'inspiració en determinats passatges de *La lámpara maravillosa* de Valle-Inclán. Les ratlles següents entre moltes d'altres que es podrien treure dels famós llibret de l'autor gallec prefiguren les preocupacions d'Espriu seduït per l'assoliment d'una «super-visió» panoràmica fora dels límits de temps i espai:

Fué un feliz momento aquel en que supe purificar mis intuiciones de lo

efímero, y gozar del mundo con los ojos divinizados. Igual que en las palabras, escudriñé en las acciones humanas una actualidad eterna, y vi desenvolverse las vidas por caminos sellados como la pauta de las estrellas¹¹.

En línies generals, el peculiar transcendentalisme d'Espriu pot considerar-se fruit d'emulació d'un afany d'intuició extàtica, afí al que es transparenta de les declaracions del propi Valle-Inclán. Observem, a títol d'exemple, una mostra d'aquestes últimes segons el sagaç compendi d'Antonio Risco:

Cuando nuestra intuición del mundo se despoja de la vana solicitación de la hora, se obra el milagro de la eterna belleza. Es preciso haber contemplado emotivamente la misma imagen desde parajes diversos para que alumbre en la memoria la ideal mirada fuera de posición geométrica y fuera de posición en el tiempo. Las pupilas ciegas de los dioses, en los mármoles griegos, simbolizan esta suprema visión que aprisiona en un círculo todo cuanto mira¹².

No oblidem, alhora, una distinció fonamental que Ciriaco Morón Arroyo assenta a propòsit d'un símbol-clau i que es pot adaptar fàcilment al context de l'estètica espriuana:

Valle-Inclán empieza con una distinción entre conocimiento intuitivo y conocimiento racional; la lámpara maravillosa es la contemplación intuitiva, presencia inmediata de la belleza por encima del conocimiento conceptual que sería un *medio* entre la belleza y su gozador. Como presencia inmediata, la intuición es quieta, estática, ocurre sin trabajo; en esto se distingue de la meditación, que es inferencia, deducción, trabajo intelectual.¹³

A l'àmbit de les tendències gnòstiques i irracionals que acabem d'indagar, el dramatisme emfàtic del final de *Primera història d'Esther* evidencia un «globalisme» sincrètic i sincrònic de tenor prevalentment visionari i optimista. Posa de manifest, a més, una dialèctica de contrapartida apta a equilibrar, amb la sòlita dinàmica d'alternança sobtada, el pessimisme desolat propi de la visió demiúrgica. Aquesta, com sabem, en alguns casos ben significatius dins la producció d'Espriu, informa la condició tràgica del «sotjat» per antonomàsia.

El demiürg típic, d'acord amb la trajectòria «esperpèntica» creada per Valle-Inclán, mira des de dalt cap a baix i així contribueix a reduir, considerablement, la dignitat de l'ésser humà¹⁴. Un cas exemplar del demiürg malèfic el trobem en el retrat d'Ulrika Thus, formidable personatge femení que apareix a *Ariadna al laberint grotesc*¹⁵ i després, notablement dramatitzat, a *Ronda de Mort a Sinera*¹⁵. Destacada investigadora alemanya de l'època del nazisme, Ulrika es dedica amb un zel

extraordinari a experiments biològics destinats a establir, incontestablement, la superioritat de les femelles sobres els mascles de qualsevulla espècie. Més enllà de la «pura» investigació científica, Ulrika es lliura amb l'entusiasme d'una mena de desbocada haveria de valquíria¹⁷ a la planificació i execució de projectes «muntats contra els llinatges del Trànsit»¹⁸. No és gaire sorprenent que la imatge d'Ulrika s'associï, entre d'altres evocacions tètriques dins la memòria de Salom, amb reflexions sobre crims de guerra que en l'escenificació de *Ronda de Mort* queden il·lustrats mitjançant projeccions sobre la pantalla cinematogràfica. Ulrika se'ns presenta, doncs, com una mena d'Anticrist que anuncia l'Apocalipsi de la ruïna del gènere humà. Sota la mirada demiúrgica d'aquest personatge, aberració, és a dir distorsió deshumanitzada i deshumanitzant de l'escrutini científic, l'ésser humà queda reduït a la condició «esperpèntica» de qualsevol conillet, objecte i víctima d'experimentació. Per a la figura demiúrgica encarnada en la Ulrika alemanya hi ha una «contrafigura» catalana. Es tracta de Laia, un altre personatge femení que, com a protagonista, dóna el seu nom al títol d'una novel·la primerenca espriuana, publicada l'any 1932¹⁹. Envolupada en un ambient nebulós de misteri, la imatge de Laia, encara que quelcom desdibuixada, s'imposa com encarnació d'una instintiva voluntat de poder, essencial i atavística -una mena de magnetisme animal que projecta el seu embruix sinistre cap a tots els personatges al seu voltant. Victima principal d'aquest encís atziac és el pretendent de Laia, l'Anton, que sota la mirada esglaiadora de la *femme fatale* es marceix i es veu impel·lit irremediablement vers el suïcidi. Crítics tan perspicaços com Maria Aurèlia Capmany, Domènec Guansé, Manuel Montoliu, Rafael Tasis no van perdre de vista la presència demiúrgica aclaparadora, admirablement il·lustrada en passatges com el que citem a continuació:

La barca sortia a la fi del mar, i la Laia s'allunyava: els homes ja ho acabarien d'endegar. L'Anton la seguia amb la vista i es desficiava enmig de sentiments contradictoris, amb una barreja d'alliberament i de recança. Ja no era aquell noi d'ànima serena. La idea de la mort se li havia posat de primer tènuelement, com un petit ocell damunt una branca. Havia rondat al seu entorn i havia esperat el moment propici per a senyorejar-lo, tan fina i tan subtil, tan propera, que la sentí esbategar i moure's com unes ales d'ombra. La mort es va confondre després amb ell i ja va ser substància seva i, amb tot, externa, impersonal i freda com un pur concepte trist, com un desig de no desitjar. Que arrelada que l'endevinava! I no hi havia pensat mai, fins que topà amb els ulls d'aquella dona, uns ulls que l'endinsaven en la solitud, des d'on assistí al naixement i al poder d'aquella dèria. La crida d'uns ulls el desvetllà del somni d'una vulgar felicitat robusta, sense temporals ni preguntes. El clam d'uns ulls el guià pel camí

en tenebres. Al capdavant, una última paret i, enllà d'ella, la certesa d'una gran pau, tan sols pertorbada per la por de no conquerir-la, d'haver de recomençar. Perquè l'esborronava haver de refer aquell procés tan aspre, el sofriment de la seva transformació. Esdevenir altre cop l'home d'abans, ara que tant comprenia? Rodolar pel pendent de la passió i de l'espera, quan l'oreig dels cims ja l'enlairava? Un pas, i entrava en la placidesa. Un pas senzill, mínuscul, i entrava en aquell regne inalterable de la mort²⁰.

De particular interès són les següents observacions de Montoliu que apareixen a una de les primeres ressenyes de la novel·leta en qüestió:

L'autor ha col·locat, enmig d'aquella llenca d'humanitat inconscient i irresponsable que ha enfocat amb la seva cambra obscura, una figura de gran força simbòlica, una mena d'encarnació de totes les forces tenebroses de la psiquis femenina, que actua en tots els homes que la volten com una divinitat fatídica que fascina els sentits i paralitza les voluntats. *Laia* és, en aquest sentit, tota una creació. Tot el fons de la tèrbola superstició popular l'ha abocat l'autor en aquesta figura de dona, bella i atractiva, amb la bellesa d'un misteri esglaiós i amb l'atracció d'un malèfic encís. *Laia*, «magnífica i olorosa com una fruita ... nima abrandada, sempre igual i sempre nova que punxa i fereix i fibla en les carns... » és l'encarnació femenina d'una elemental força còsmica que apareix com una divinitat mitològica, simbolitzant el misteri de la boira o la fascinació del mar, o la claror enigmàtica dels estels o la serenitat impassible del firmament, i altres vegades humnaitzant-se magníficament per la virtut d'un arrauat impuls de tendresa, d'un diabòlic sentiment de generositat i abnegació. *Laia*, en un mot, és pura creació de poeta; i és per això que posseeix una gran força simbòlica²¹.

Entre d'altres ressenyes de l'època, Capmany recull unes encertades observacions de Tasis sobre les probables fonts d'Espriu:

La influència del Valle Inclán de les *Comedias bárbaras* i els *Esperpentos*, la de Víctor Català amb els *Drames rurals* i les *Ombrívoles*, pesen damunt la inspiració de Salvador Espriu i fan de *Laia*, com del volum de contes *Aspectes*, llibres agres, d'un pessimisme violent, una mica menyspreadors de la psicologia, i escrits en un estil personal, de paràgrafs curts i acalorits, realista en les descripcions i que, malgrat el caràcter una mica repel·lent del tema i de les figures, es fan llegir amb interès²².

Juntament amb aquesta influència de Valle-Inclán cal tenir en compte, també, una probable inspiració provinent de la *nivola* d'Unamuno. En *Niebla*, en efecte, trobem referències als ulls fatídics d'Eugenia que

no podem estar-nos de relacionar amb la mirada de Laia. Considerem com exemples, els següents passatges unamunians. El primer recull algunes reflexions d'Augusto Pérez:

¿Cómo es la dulce Eugenia? Sólo me acuerdo de unos ojos... Tengo la sensación del toque de unos ojos... Mientras yo divagaba líricamente, unos ojos tiraban dulcemente de mi corazón²³.

En el segon és el narrador qui ens parla:

Mientras iba así hablando consigo mismo cruzó [Augusto] con Eugenia sin advertir siquiera el resplandor de sus ojos. La niebla espiritual era demasiado densa²⁴.

D'altra banda, algunes declaracions de Guansé també referides per Capmany es fan eco del judici crític de Montoliu:

Entorn d'una figura femenina, enigmàtica i torbadora, l'autor traça un seguit de suggestives estampes de poble. Els seus temes són ben ibèrics: la crueltat, la superstició, la sensualitat, la gelosia, el misticisme i la misèria. És amb una gran plasticitat que són fetes aquestes estampes. Sobre fons tenebrosos, destaca la pinzellada vibrant. Però els contorns de les figures i de les coses tenen una volguda vaguetat de somni i de misteri, apresada dels sobrealistes; una incoherència que permet a l'autor eliminar tots els elements que no es podrien transformar en poesia. Però no per això aquestes estampes deixen d'ésser realistes: d'un realisme violent i caricaturesc de tan expressiu com vol ésser²⁵.

La caracterització tant de la Ulrika alemanya com de la Laia catalana atesta la definició ben patent d'un *locus* psíquic que la imaginació creadora de l'escriptor desenvolupa en la «persona» del demiürg malèfic i sotjador. No tan precisa, en canvi, és la definició d'un nucli de consciència des de la qual arrenca la visió demiúrgica contemplativa, és a dir l'altra perspectiva demiúrgica que, per exemple, en l'actuació de l'Altíssim al final de *Primera història d'Esther*, s'orienta prevalentment cap a dalt. El que ens interessa ara és indagar la manera en què Espriu, mitjançant el seu demiürg, intueix una funció del temps ja referida per Octavio Paz. Es tracta del procés que, en la terminologia del pensador mexicà, il·lustra, d'una banda, la transformació del temps com «sucesión y tránsito» en la visió del «presente fijo» i, d'altra banda, la convergència del «tiempo cronométrico» en «tiempo mítico»²⁶. Aquesta mena d'indagació ens menarà a apreciar allò que Castellet, a propòsit de la peculiar

integració espriuana de temps i eternitat, denomina «una combinació entre una mística apocalíptica de la història i una cosmogonia teosòfica»²⁷. Hi ha diverses maneres en què podríem descriure els principis de la contemplació demiúrgica segons Espriu. No ens resultaria gaire difícil d'esboçar-ne afinitats amb les orientacions estètiques d'altres distingits autors del segle XX: l'afany de Valle-Inclán per arribar, en les paraules d'Antonio Risco, a «un arte que invite a la contemplación, a descubrir en cada momento un germen de eternidad»²⁸.

La susceptibilitat de Juan Ramón Jiménez devers allò que Paul Olson descriu com «an infinity or eternity of depth which is of the moment alone» ('una infinitud o eternitat de pregonesa que pertany al moment solament')²⁹, «the eternity of the instant as an infinity of depth, a dimension which intersects the linear succesiveness of time at every moment» ('l'eternitat de l'instant com una infinitud de pregonesa, una dimensió que entrecreu la successió lineal del temps a cada moment')³⁰; l'interessant «interplay between longed-for universality and necessary perspectivization» ('joc entre l'ambicionada universalitat i la necessària perspectivització'), que Carter Wheelock identifica com «a recurring preoccupation... best exemplified in 'The Aleph' and 'The Zahir'» ('una preocupació constant... exemplificada de la millor manera a *El Aleph* o *El Zahir*' de Jorge Luis Borges³¹; la tensió entre l'*esencialidad* i la *temporalidad* que l'esmentat Olson descobreix en l'estètica d'Antonio Machado³²; la projecció d'aqueixa tensió primordial en la imatge nuclear de l'«essential circle»³³, gràcies a la qual, sempre segons Olson, Juan Ramón reix a integrar «all of time -that is the whole of life- into a single structure» ('la totalitat del temps -és a dir, la vida entera- en una sola estructura'), tot formulant «a vision of a unified world and totality of life having the eternity of a perennial present and harmoniously related to the center, innermost self» ('una visió d'un món unificat i una totalitat de vida que té l'eternitat d'un present perenne i relacionat harmoniosament al centre, el jo més íntim')³⁴. Castellet, per la seva banda, es manifesta convençut quant a la connexió entre «la tradició mística jueva», especialment evidenciada al llibre *Temuna*, i la noció de la repetició cíclica inherent en la integració espriuana de la història universal³⁵. A propòsit d'aqueixa connexió, Castellet declara:

En efecte, es tractaria de desenvolupar, traient-li l'esoterisme numèric, una vella teoria que intentava d'establir una paral·lel entre el contingut particular de cada dia de la creació i el mil·lenari de la història universal corresponent, amb la qual cosa tota la història apareixeria com una manifestació d'un mateix contingut preparat «de cop» al moment de la Creació i que es repetiria cíclicament³⁶.

Més enllà d'aquesta exposició global, ens interessa indagar la manera com Espriu projecta la seva pregona intuïció del moment etern des del fons metafísic de la «forma interior» -valgui l'expressió de Dámaso Alonso- a la superfície del sintagma poètic que constitueix l'estètica de la «forma exterior», com en diria el mateix Alonso³⁷. A l'obra d'Espriu el sintagma en qüestió s'associa indefectiblement amb varis indicis o motius de circularitat que Capmany, Castellet i d'altres crítics han reconegut³⁸.

Tant Capmany com Castellet s'enfoquen principalment en una imatge particularment suggestiva, repleta de ressonàncies simbòliques. Es tracta de «el jardí dels cinc arbres», que evoca no sols records d'un indret concret, específicament «l'eixida de la casa d'Arenys» que ens indica Capmany³⁹, sinó també reminiscències de lectures lul·lianes, com, per exemple, el passatge referent al «bell prat amb una font que regava cinc arbres», que Martí de Riquer assenyala a la seva *Història de la literatura catalana* on, a més, trobem una reproducció fotogràfica de la magnífica miniatura il·lustrativa d'aqueix lloc místic⁴⁰. Quant al simbolisme d'una imatge tan significativa, Capmany ens explica que «[s]ense el suport de cap metàfora, amb absoluta nitidesa, *El jardí dels cinc arbres* es converteix en l'espai mític del temps perdut, la bellesa parada d'una història que s'ha acabat⁴¹. Per això, continua Capmany, «El jardí ha entrat en l'univers poètic per ser-hi allò que hi ha de més bo, de més lluminós a la vida, i per ser-hi també la constància del pas dolorós del temps⁴². Així mateix, Castellet, recolzant-se en la seva argumentació sobre la influència de la mística jueva, interpreta el jardí com «una mena de paradís, de refugi o de *pardes*, el jardí de les delícies, és a dir, en el llenguatge dels Doctors d'Israel, el domini reservat al coneixement secret de la ciència misteriosa⁴³. Un altre símbol que Espriu relaciona amb el cercle absolut es cristal·litza en la visió de «la rara rosa blanca», imbuïda amb la mateixa intensitat expressiva que trobem en una imatge floral afí dins l'obra de Juan Ramón⁴⁴. Com observa Paul Olson,

Els mitjants formals a través dels quals Jiménez intentà d'aconseguir i expressar la seva percepció de les essències que transcendeixen l'existència temporal són abundosos i variats, però ningú no és tan succint, tan «senzill» i «sintètic» -valgui la seva pròpia terminologia- com la imatge de la rosa i, gràcies a un estudi dels significats principals d'aqueixa imatge, ens esdevé possible de discernir amb particular claredat el desenvolupament de les seves intuïcions a propòsit del fenomen de l'essència dins el temps⁴⁵.

No cal dir que aquestes observacions es podrien aplicar literalment

a la versió espriuana de la «rosa mística». A l'obra d'Espriu, el simbolisme circular indicatiu de plenitud existencial no s'acaba amb el jardí i la rosa. Espriu copsa l'articulació entre el temps i l'eternitat mitjançant dues manifestacions, ben diferents, encara que complementàries: una del moviment diacrònic i l'altra del sincronisme estàtic⁴⁶. Em refereixo a les dues figures -la del laberint i la de la sardana- emblemàtiques, respectivament, la primera del desenrotllament en espiral del curs de la història i la segona del punt de la integració última en la contemplació extàtica fora del temps⁴⁷. La conjuminació d'aquestes figures, que, segons la genial dramatització de Salvat, culmina en la rodonesa primordial i atàvica de la sardana, ens suggereix, com a fons d'inspiració per a Espriu, un procés força anàleg en l'obra de Valle-Inclán. En efecte, el patró elaborat per Espriu correspon, fonamentalment, a la tensió metafísica, simbiòtica, que, com ens indiquen Harold L. Boudreau⁴⁸, Jean Franco⁴⁹ i d'altres estudiosos, el gran escriptor gallec confronta entre, d'una banda, «el temps satànic dels sentits», vist com un cargolament serpentí -“likened to the coils of a serpent”, com ens diu Franco⁵⁰ i, d'altra banda, la transposició de “las unidades métricas del lugar y de tiempo, en una coexistencia plural, nítida, diversa, de contrapuestos tiempos y lugares”⁵¹, és a dir la coexistència del passat, present i futur en el reialme de l'eternitat⁵² o, més bé, la convergència de les múltiples intuïcions poètiques en una visió transcendent, diríem circular, àmplia, sincrònica, clarivident.

En fi, tot corroborant l'efecte del cercle emblemàtic de la visió total, Espriu es val d'una altra figura que coincideix amb la transcendència de les susdites imatges del jardí i de la rosa, del laberint i de la sardana. Es tracta d'un joc de simbologia numèrica, un recurs literari, conegut comunament amb el terme alemany de *Zahlenkomposition*, segons el qual l'autor distingeix una xifra determinada, conferint-li una funció simbòlica especial quant a l'estructura i la temàtica d'una composició. Hom ha constatat la importància extraordinària del número cinc associat amb pràcticament tots els motius principals desenvolupats al llarg de *Ronda* en partícip i a tota l'obra d'Espriu en general⁵³. L'escenificació de Salvat copsa no sols la referència als arbres del famós jardí paradisiac sinó també les cinc manifestacions de la figura messiànica, les cinc meditacions sobre la mort, les cinc vegades en què Salom assumeix el paper de Teseu i es lliura al diàleg amb Ariadna, els cinc observadors principals (La Mort, Ariadna, i els desdoblaments del mateix Espriu: L'Altíssim, l'Autor, Salom)⁵⁴. També voldria recordar ací que en *Ronda* Salvat integra, a més dels cinc símbols-clau espriuans, l'estructura de les cinc fases que pertanyen a l'extraordinari episodi basat en el conte de «Tereseeta-que-baixava-les-escales»⁵⁵.

Ja hem indagat els indicis principals de transcendència que a l'obra espriuana ens donen la clau de la mirada visionària astral de l'autor capficat en el misteri de l'univers. Vegem, ara, com aquests motius es transfereixen des de l'àmbit estrictament simbòlic al de la dinàmica estructural de la composició literària. A vegades, aquesta metamorfosi del símbol a una funció dinàmica pot efectuar-se àdhuc en un petit poema com, per exemple, el titulat "Missatge" inclòs en *Les bores* (1952). Després d'algunes referències als aspectes tenebrosos, per a no dir terrorífics de la mort,

-De llunyanes riberes glaçades,
de la memòria fidel de la nit, on no arrela
el somni vagarós de l'esperança,
ve per tu, ve per tu, petit home-⁵⁶.

la retòrica del poema assumeix un moviment de vacil·lació, diríem d'espiral, entre alguns aspectes positius i negatius de l'existència. Notem un titubeig entre, d'una banda, l'esperança suava «vagarosament al·ludida i, d'altra banda, l'evocació a la pròxima estrofa de dues figures extraordinàries: la de la Mort («la dama sense ulls») i la del mític transportador de les ànimes damnades (el «vell solitari») -personatge probablement inspirat en el «Caron dimonio» dantest (cf. *Inferno* 3.82-111). Així el moviment de les estrofes segona i tercera del poema s'esplaia en un mena de remolí que comença al vers 5 i caba al vers final amb un símbol de vitalitat encarnada en la visió del «triomf dels asfòdels». Tot tancant-se en si mateixa, la imatge floral suggereix la configuració del cercle sempitern.

Evidentment, recalquem-ho, hi ha varis emblemes d'eternitat a l'obra d'Espriu. Entre aquests hem d'incloure, a més dels indicis de circularitat i símbols-clau que ja hem esmentat, les vàries imatges compendiades en l'«aigua que salva», mestriolament analitzades per Antoni Comas⁵⁷. El que ens interessa de remarcar és que tots aquests factors de transcendència s'integren en un nucli generatiu des del qual emana l'impuls primordial, la dinàmica essencial d'una visió no sols global i «totalitzadora» sinó també salvadora i messiànica. Expliquem-nos: gràcies als principis de transcendència esmentats poc abans, Espriu copsa el fil d'allò que Comas anomena «un procés d'alliberació»⁵⁸; és a dir, el poeta de Sinera, d'una banda, reix a alliberar-se de la perspectiva pessimista que es desprèn de l'ambientació típicament tètrica, plenament tràgica del «sotjat», i, d'altra banda, supera el tremend panorama apocalíptic engendrat per la presència esglaiadora d'una Ulrika a d'una Laia. L'embranchida del transcendentalisme espriuà s'afua cap a la mena del messianisme albirat en les vicissituds de la «història» d'Esther, figura, al

cap i a la fi, del salvador esperat amb tanta d'ansietat. I no cal repetir que, no en va, les peripècies del drama d'Esther, a despit de totes les seves ressonàncies tràgiques i maquinacions maquiavèliques, a despit àdhuc de la seva epifania escènica titellesca, troben llur resolució adient en la visió para-mística del sagitari celestial.

Al cap i a la fi, a la seva etapa visionària, l'estètica d'Espriu aborda el mateix imperatiu categòric plantejat en la metafísica de Miguel de Unamuno, d'Antonio Machado i de Juan Ramón Jiménez. És a dir, aquesta estètica ha d'heure-se-les amb la satisfacció d'un impuls primari, instintiu: el de rescatar la vivència humana afirmant-la enfront del nihilisme de la temporalitat. En «Tereseta-que-baixava-les-escalas», conte memorable publicat dins *Ariadna al laberint grotesc*⁵⁹ integrat en *Ronda de Mort a Sinera*⁶⁰, Espriu mateix elabora una genial expressió literària del rescat en qüestió. «Tereseta» és, en efecte, una conjunció de diversos motius i procediments afins, orientats cap a «la redempció per la paraula», fenomen que Comas assigna a alguns indrets específics al llarg de la producció espriuana⁶¹. Cal observar, a més, que a l'escenificació de Salvat l'episodi de Tereseta, amb el seu «missatge de redempció, se'ns manifesta com punt culminant de tot un moviment, aparent a *Ronda de Mort*, per al qual podem identificar diverses metes, com, per exemple: a) l'exploració de la tensió dramàtica entre allò que reconeixem com finit i el reialme de l'infinit; b) l'increment progressiu en la complexitat estructural de la composició literària; c) l'expansió de l'escenari «realístic» pertanyent a la vida quotidiana de la gent de Sinera fins a convertir-lo en un marc de referència adient a reflexions de caire existencialista. A aquest últim fenomen, indubtablement, es refereix Comas en descriure «el món de Sinera, que ell [Espriu] transcendeix a mite i al qual atorga una dimensió metafísica»⁶².

Si analitzem l'estructuració dinàmica i l'orquestració temàtica de «Tereseta-que-baixava-les-escalas» ens adonarem dels punts cardinals en l'estètica espriuana del rescat i salvació. Quin aspecte en l'art d'Espriu ens crida més l'atenció des del començament? Ens atreu més la conjugació que l'autor efectua entre la fluïdesa i la permanència de l'existència humana o la confluència que ell intueix entre el temps i l'eternitat? I no són dignes del nostre estudi, d'una banda, l'equació que ell estableix entre el contingut i la forma, el tema i l'estructura de la composició literària, i, d'altra banda, l'assoliment d'aquell «éxtasis dinámico» que, segons Olson, Juan Ramon Jiménez considerava com la seva formulació personal de la susdita paradoxa, originalment plantejada per Antonio Machado entre la «esencialidad» y la «temporalidad»⁶³.

Aquestes preguntes ens inviten a considerar «Tereseta» més a prop. Prenguem com a text bàsic la refosa dramàtica del conte dins *Ronda de*

Mort a Sinera. Cinc episodis es desenvolupen cronològicament, cadascun d'ells compendiant una porció de la vida de Tereseta des de la seva infantesa fins al dia de les seves exèquies. La sèrie de llambregades en el passatge de Tereseta a través de la nostra vall de llàgrimes comença amb una vista de la plaça principal de Sinera en la qual un grup de nois i noies juguen a l'acuit. Cal situar l'època, presumim, cap a mitjan segle dinou. La loquaç Ana Perenna, morruda capatassa de tota la colla, frustra l'esbargiment dels seus companys amb la seva inacabable tirallonga d'instruccions i protestes, dirigides principalment a Tereseta que ha de quedar-se parant a dalt de les escales. El joc, en efecte, s'acaba abruptament, així que Anna desisteix disgustada quant s'adona que no pot impedir que Tereseta abandoni el seu indret designat i baixi, com per compulsió, les escales de l'esglèsia.

Aquesta escena, vivaç i pintoresca, estableix el patró seguit a les restants quatre vinyetes. En cada cas, el quadre és presenciât a través dels ulls d'una persona diferent que, ostensiblement, es troba ocupada en una ocnversa amb un col·lega, amic o veí: en el segon episodi un jove està parlant amb un seu coetani; en el tercer un vell mariner s'adreça a un confrare; en el quart és Anna, ara bastant entrada en anys, qui xerra amb una dona de la mateixa edat; i en el quint, la fillola d'Anna es dirigeix a una altra xicota. Cadascun dels parlants principals, que, naturalment, encarnen perspectives i punts de vista diferents, dona regna solta al fluir de la seva fantasia i al doll de les seves reminiscències i, en conseqüència, acapara la conversació i converteix la situació del diàleg en un pretext per al monòleg dramàtic. Les evocacions multiformes engendrades per el monòleg no sols funcionen com matèria bàsica del procés narratiu -és a dir, constitueixen el cor de la història de Tereseta- sinó també integren un exemplar ben compacte d'un gènere dramàtic l'estructura del qual és tan hermètica i unificada com la de l'entremès de Quim Federal també dramatitzat a *Ronda de Mort*⁶⁴.

«Tereseta-que-baixava-les-escapes» delinea una successió de contrastes que es remunten als canons fonamentals de la poètica espriuana. D'una banda, la dinàmica de la narrativa que gira a l'entorn d'un personatge central i enclou varis esdeveniments i anècdotes, ens rememora «l'avanç d'espiral» assenyalat per Capmany⁶⁵. D'altra banda, l'impacte de la dramatització pròpiament dita s'origina estrictament des de la configuració del cercle: el complex de cinc episodis -heus aquí una vegada més el nombre màgic- convergeix en el punt focal de la nostra atenció, és a dir, en la visió de la protagonista que, impressionant com una aparició misteriosa del passat, baixa les escales, una vegada en cada episodi, respectivament com minyona despreocupada, donzella agraciada, dona majestuosa, i, finalment, com cadàver tancat al seu taüt.

Aquesta interacció de qualitats complementàries compartides entre els factors de la unitat i la multiplicitat -el punt capital únic que consisteix en l'aparició de Tereseta i els esdeveniments múltiples que caracteritzen les etapes més importants de la seva vida- desclouen unes perspectives insòlites sobre les dimensions de l'existència humana. La fluència del temps que recorre el «laberint» del sojorn de Tereseta entre els mortals queda transformada, així, en una modalitat de l'etern. Al seu retrat de Tereseta, la presència imponent de la qual s'aixeca des de la variabilitat de les reminiscències que els altres éssers humans, contemporanis seus, tenen d'ella, Espriu ens aporta un exemple commovedor en el qual es cristal·litza la significació dels seus símbols favorits: «el jardí dels cinc arbres», «la rara rosa blanca», i, al cap i a la fi, el cercle mateix, ja mantes vegades esmentat. Amb el seu «tempo» narratiu inimitable, la seva estructura compacta i complexa, la seva immediatesa sensorial, el drama de Tereseta, a l'igual de la tensió que informa els contes de Jorge Luis Borges, participa indubtablement en el ritme normal de les esdevinences humanes comunes i corrents, encara que no es pugui amidar exactament d'acord amb aqueix ritme. Hem d'admetre que la història basada en el microcosmos de Tereseta arriba a la seva plena realització com a focus de la contemplació que transcendeix el moment fugisser i elusiu.

A la història de Tereseta percebem, doncs, la conjuminació de dues perspectives temporals. La primera, que podríem denominar «diacrònica», indicativa del flux i la fugacitat de l'existència, il·lustra el fil unificador que, en recórrer, com en un «flashback» cinematogràfic, les vàries escenes retrospectives, enllaça el passat relatat o evocat pels personatges-locutors amb el present dramatitzat enfront de l'espectador. Des d'una interpretació estricta, el present de l'espectador es refereix a l'últim episodi en la història de Tereseta, és a dir el que pertany al dia del funeral.

En un sentit ampli, tanmateix, podria referir-se, també, a la porció dramatitzada de cada episodi -porció en la qual es destaquen no sols la peculiar lliurança del monòleg en un context de diàleg sinó també, especialment, la representació reiterada de la davallada de la protagonista per les escales de l'esglèsia. Les aparicions periòdiques de Tereseta dins un marc espacial i la trajectòria d'un moviment cap avall que romanen constants són emblemàtiques, proposo, de la segona perspectiva a la qual acabo de fer referència. Ben al contrari del curs diacrònic exhibit per la primera perspectiva, la segona és de tarannà sincrònic. Gràcies a aquest maridatge entre el fluir diacrònic i el sincronisme transcendent, el conte dramatitzat de Tereseta testimonia com el passatge del temps i les vicissituds de la vida mirades des de diferents perspectives lliuren,

per paradoxal que pugui semblar, una manifestació de la permanència de l'experiència humana. Al seu «temps» Tereseta passa per molts canvis: floreix en la plenitud de la joventut i es marceix en la buidor de la vellesa rumb a la mort polsosa («dusty death», com en diria Shakespeare). I, malgrat tot, roman immutable, mentre projecta la temporalitat del seu ésser en la memorable epifania de la «si-mateixa» a-temporal, una revelació d'una gràcia interior i un comport d'elegància, nascuts de la verdadera noblesa. La mateixa Anna, al seu parlament dirigit a la veïna, no es pot estar d'assenyalar aquestes qualitats:

Fixa't com baixava les escales, que senyora! Pas de dama, lent, compassat i lleuger alhora, d'un ritme igual i segur, d'una escola i d'un estil que s'han perdut⁶⁶.

Com a conclusió de la nostra anàlisi resumim uns quants punts essencials en l'estètica visionària de l'Espriu contemplatiu. En primer lloc, portant a col·lació la noció del «present perenne», esmentada per Olson a propòsit de Juan Ramón, ara veiem que Tereseta és, realment, l'exemple espriuà per excel·lència de l'individu consagrat per transcendència en la història, és a dir, en allò que Octavio Paz, manllevant la terminologia de T. S. Eliot, anomena «a pattern of timeless moments» («un patró de moments atemporals»)⁶⁷. Segon, la imatge de Tereseta, perfilada majestuosament en el confins entre el temps i l'eternitat, esdevé emblemàtica d'aquell procés d'alliberament comentat per Antoni Comas. Apropiadament, la història de Tereseta, personatge que reix a treure's els grillons temporals, representa, especialment en la seva dramatització en *Ronda de Mort*, l'evolució natural de la «faula» de Te-seu i Ariadna, vista, com ens explica Ricard Salvat, en una funció estrictament brechtiana, i constitueix, a la vegada, el compliment o la culminació esperançada dels motius messiànics i dels varis exemples de la *meditatio mortis* inclosos en el mateix espectacle de Salvat⁶⁸. Tercerament, la figura de Tereseta s'imposa com a «exemplum» de la permanència a través de «l'experiència recordada» («remembered experience») que, segons Olson, «és més gran que l'experiència present, car és com a memòria que una experiència triomfa sobre el temps fugisser i esdevé eterna»⁶⁹. Valent-nos d'aquesta aguda observació deduiríem que Tereseta aconsegueix el seu «timeless moment» en la convergència del present, passat i futur dins la consciència col·lectiva de «la gent de Sineira» de la mateixa faisó que San Manuel Bueno, compendi del concepte unanimitat de l'heroi, satisfà la seva «hambre de inmortalidad» refugiant-se en el record de la seva congregació. Com a quart punt de la nostra llista cal remarcar l'analogia entre el perspectivisme múltiple d'Espriu i l'ús peculiar de l'acotació, mitjançant la qual Valle-Inclán assoleix, al seu teatre, un efecte extraordinari de sincronisme global. A través del

passatge següent, en què Sumner Greenfield ens proporciona una descripció remarcable de la tècnica del l'insigne dramaturg gallec, podem entreveure un model d'estructuració orgànica eminentment aplicable a la visió totalitzadora del nostre poeta de Sinera:

El autor es el espectador de su propia creación teatral, y su experiencia es completa, como la de ver una película acabada en que cada elemento y cada ángulo son representables y representados. Las acotaciones de Valle-Inclán no son, claro está, «acotaciones» en el sentido convencional, pero tampoco son indicaciones para el actor ni para el director. Ni son descripciones ni son narraciones. Son algo más: ojos en movimiento que recorren el conjunto, fondo visual, gesto, acción, movimiento, aspectos, todos inmediatos y todos concebidos como componentes inseparables del conjunto⁷⁰.

No oblidem, per últim, un quint punt essencial: en «Teresea» Espriu ens dóna una de les millors mostres de la seva prodigiosa intensitat i densitat d'expressió. En un comentari recollit al llibre de Capmany, Miquel Villalonga posa en relleu tot un principi de l'estètica espriuana que podríem identificar amb el lema de «mulum in parvo». Comença Villalonga amb algunes observacions generals relatives a

una serie de narraciones cortas, esquemáticas, casi telegráficas, impregnadas de la más intensa poesía. Llama la atención lo diminuto de la obra, pero al empezar su lectura se comprenden las razones de su tamaño. Ni siquiera en la mejor literatura francesa (Proust, algunas páginas de Giraudoux) conozco un caso tan serio de densidad espiritual. Cuando el café es excelente, se sirve en tazas muy pequeñas⁷¹.

La referència és, com constatem, a tota la col·lecció (*Ariadna al laberint grotesc*) on apareix el conte que el crític no deixa de singularitzar amb les més emfàtiques lloances:

En *Teresea-que-baixava-les-escales*, narración que constará de unas cinco páginas, existe, condensada, una vastísima y maravillosa novela: la novela más honda que pudiera crear un genio analítico y de cerebro «entrenado» como Tomás Mann. ¿Por qué no desarrolló Espriu su magnífica concepción en dos o tres tomos?⁷²

La pregunta l'hem d'interpretar com a retòrica, car Villalonga mateix ja se la té contestada. El cafè excel·lent cal servir-lo en tasses minúscules. Això val a dir que la Musa d'Espriu no s'avé a l'envergadura d'una producció voluminosa -allò d'una vastíssima y maravillosa novela- sinó, més bé, a l'amplària d'una visió «sincrètica» i «enciclopèdica» projectada cap a l'infinit i a l'eternitat. Més a més, ara veiem amb

bastant claredat que el «sincretisme» o l'«enciclopedisme», ja varies vegades assenyalat a l'obra d'Espriu, «amarada», com ens diu Comas, «de problemàtica religiosa»⁷³, queda, d'una banda, afectat pel tenor del messianisme frustrat i pessimista i, d'altra banda, inspirat per l'*élan* del que anomenariem profetisme esperançat. És precisament aquesta modalitat profètica -i no la messiànica- que s'associa amb una orientació prevalentment optimista par a la qual Comas descobreix uns exemples reveladors dins el *Llibre de Sinera*. D'especial interès és la correspondència entre les característiques identificades per Comas i els punts essencials de l'estètica espriuana que nosaltres acabem d'esmentar. Comas anota, per exemple, la funció regenerativa del record: «Enllaçat temàticament amb el *Final del laberint*, dominat per l'obsessió del record i del pas del temps, obre una esperança de futur per al seu poble.»⁷⁴ S'enfoca, a la vegada, en el fenomen de perspectivisme múltiple, i, amb singular perspicàcia, el defineix segons uns punts de vista variats que pertanyen a les coses del món:

Hi ha en el llibre [*Llibre de Sinera*] la mirada agobiadora del temps passat, com si les coses conservessin ulls i el temps anés mirant des de les coses. D'altra banda, les indicacions d'aquest pas del temps són molt ben referenciades, són objecte d'una descripció espectacular, gairebé escenogràfica. Hi ha tota una geografia o -si voleu- una topografia o un paisatge traslladat al temps; com una geografia temporal...⁷⁵.

Sempre recolant-se en *El llibre de Sinera*, arriba Comas a postular la noció d'una permanència assolida, com en el cas de Tereseta, a través de la mort i no a despit d'ella:

Ara, el fet és que aquesta mort no és el no-res de *Final del laberint* -suposat que allí es tracti d'una mort autèntica-. Si més no, és una mort diferent. El cercle -almenys aparentment- vicis d'aquella *suite* s'ha trencat i la mort pot ésser vivificadora. Per això el colofó del llibre són les paraules de Pau en la *Segona epístola als cristians de Corint* (VII, 3): «Em sento morir quan moriu i em sento viure quan viviu». El poeta ha abandonat ja la terribie, esfereidora, aventura de la solitud personal per integrar-se en una aventura col·lectiva, dintre la qual la mort pot tenir un sentit. El poeta ha retornat, doncs, a Sinera, convertida ara en terra de salvació. No podia ésser altrament. La finalitat i la funcionalitat del mite de Sinera havien de donar, per força, aquest resultat. O és que Espriu hauria creat un mite inútil? Calia, si més no, que la mort tingués un sentit⁷⁶.

En conclusió, és manifest que Espriu s'agafa seriosament la noció d'una poètica del profetisme que podria harmonitzar perfectament amb un dels motius sobresortints en la producció de Pablo Neruda, es-

pecialment tal com aquest motiu ens és presentat en l'“Arte poética” de l'autor xilè, inclosa en *Residencia en la tierra* (1933). Al seu il·lustrat comentari a propòsit de la composició de Neruda, Emir Rodríguez Monegal observa que

El don profético es algo más que la inspiración. Los seis versos finales del poema sintetizan una estética de la poesía como algo que está surgiendo del fondo más abismal del mundo y del poeta, de la poesía como iluminación, como rito y como salvación⁷⁷.

Les nostres indagacions ens menen a postular una empatia pregonada d'Espriu vers l'impuls poderós, intens de Neruda a transcendir els abismes de la ment i psique. Creiem que Espriu compartiria, també, les preocupacions que fan ressonàncies en les veus dels profetes més cèlebres del nostre temps -és a dir tota la colla d'autors com Joyce, Camus, Kafka, Faulkner, Greene, Silone, perspicaçment estudiats per William R. Mueller al seu llibre titulat *The Prophetic Voice in Modern Fiction*⁷⁸. A més, els estudiants de les lletres hispàniques podran percebre algunes afinitats entre l'Espriu creador del món de Sinera i el Carlos Fuentes de *La región más transparente*. Emprant una tècnica força pareguda a la que veiem exemplificada a *Ronda de Mort* (valgui la menció d'una de les composicions més representatives d'Espriu), Fuentes estructura la seva obra mestra estrictament sobre la perspectiva d'un punt de vist centralitzat, encarnat en el personatge d'Ixca Cienfuegos. El judici següent emès per David William Foster treu a la llum, a propòsit de la posició central de l'estat de consciència de Cienfuegos, algunes qualitats significatives que converteixen el protagonista mexicà en figura complementària del Salom català i viceversa. Observa Foster que

Cienfuegos, un aspecte indubtablement notable de la novel·la, és una presència ombrívola que és tan marginal i d'alguna manera tan central en l'acció narrativa de la novel·la tant en les seves aparicions persistents com en les seves funcions òbviamment múltiples que l'autor li assigna. Tal com emergeix de la llarga composició, la disfressa dramàtica és impressionant per a la personalitat complexa -sovint contradictòria- d'aquell home. Vàries són les funcions de Cienfuegos. És aquest qui en diverses maneres dóna cohesió a la immensa escampada de la novel·la⁷⁹.

A la llum de les afinitats perceptibles entre Espriu i Fuentes, podem arribar a postular un paral·lelisme radical en la presentació global del desengany i fracàs, encarats, respectivament, per cadascun d'aquests dos autors. Per tal de fer aquest paral·lelisme àdhuc més aparent, encara un altre dels comentaris de Foster a propòsit del paper de Cienfue-

gos podria aplicar-se, *mutatis mutandis*, a Salom en la seva actuació com «sofrent exemplar» («exemplary sufferer» com en diria Susan Sontag⁸⁰) i messies *manqué*. Aquí podríem adduir el comentari de Foster en qüestió:

A base de la trajectòria del paper de Cienfuegos en la novel·la, una trajectòria que culmina en el seu estat íntim de desesperança i d'aparent abandó de qualsevol missió profètica que anteriorment pot haver-se sentit cridat a realitzar, Fuentes sembla, amb tota probabilitat, estar rebutjant no sols l'habilitat de l'art pragmàtic d'«ésser útil» en el sentit horacià sinó també l'habilitat de l'art de compromís de renovar, de «revolucionar» el seu públic⁸¹.

Els paral·lelismes i d'altres afinitats i coincidències que hom pot descobrir entre les obres d'Espriu i les d'altres escriptors de la nostra època no escurcen, és clar, els trets distintius i originals de l'estètica pròpia d'Espriu. Un d'aquests trets és, precisament, la pregona sensibilitat historicista en l'accepció d'Ortega y Gasset, que tempera significativament la inclinació pessimista de la persona profètica d'Espriu. En efecte, l'aforisme orteguià «Cada vida es un punto de vista sobre el universo» que, d'acord amb Ferrater Mora, «denota no sols, o exclusivament, un individu humà sinó també una comunitat nacional i un període històric»⁸², defineix, apropiadament, els punts d'orientació existencial i la perspectiva que constitueix l'actitud general d'aquella persona respecte a la vida -allò que els alemanys en diuen el *Weltanschauung*. Aquesta perspectiva, com hem vist, exhibeix, d'una banda, una preocupació fins a l'obsessió, amb «el sentimiento trágico de la vida» i, d'altra banda, una visió meravellosa dirigida cap a la contemplació del cel estrellat. Àdhuc mentre medita sobre els ensenyaments que hom pot treure de les experiències desconsoladores que il·lustren la misèria de la vida humana i la bancarrota de la missió messiànica, el profeta espriuà aixeca la seva consciència fins al clímax dels moments extasiats, com el que conclou l'acció de *Primera història d'Esther* amb un himne sublim dedicat al sagitari diví:

El teu arc, sagitari,
enlaira la vilesa
del llot a vol harmònic
vers la pau pressentida⁸³.

La significança d'un moment d'aquesta intensitat dramàtica no va passar inadvertida a Salvat que, en un dels seus sagaços comentaris, es fixa en les qualitats transcendents que marquen el «gran final» d'aquell magnífic espectacle:

En l'últim moment de l'obra, l'Altíssim -Corifeu de la història- s'eleva amb els seus coturns per damunt de la tragèdia i s'adreça no sols al ninots, inerts dins de la capsa, sinó al públic, morts evidents que desapareixen de l'existència, més enllà de la qual continua la veu del cec. La veu del cec assimila la veu del poeta, i a través d'ella l'última visió d'Espriu es fa patent, unint en aquesta visió tots els personatges en una sola unitat, per damunt de la vida i la mort, en un instant únic d'eternitat. La visió del poeta, veu perenne, per damunt de la seva pròpia realitat d'home, atura per sempre les coses del temps⁸⁴.

En resum, el profeta d'Espriu descendeix a les profunditats del «pou», però és força capaç, també, de vejar airosument en la plenamar de la *història* del nostre temps. És ell, ben cert, una persona historicista, la mirada sincrètica i sincrònica de la qual concilia història i mite, temps i eternitat, els límits de la condició humana i l'expansió sense confins de la contemplació extàtica. Sobretot, Espriu segueix els passos a Cervantes en articular mestrívolament, en el context d'una creació enginyosa, tant l'evasió del profeta al reialme mític com l'enfrontament del messies amb la realitat de tots els dies. Assoleix, així, la imatge artística d'una persona historicista tan rica en ambigüetats, complexitats i connotacions paradoxals com la vida mateixa.

Peter Cocozzella

Binghamton University New York

NOTES

¹ Veg. Peter Cocozzella, «Aspectes de la persona tràgica en Salvador Espriu», *Zeitschrift für Katalanistik*, 8 (1995), 103.

² En quant al gnosticisme d'aquests autors, vegeu els estudis següents: Cathy Login Jade, *Rubén Darío and the Romantic Search for Unity: The Modernist Recourse to Esoteric Tradition* (Austin: University of Texas Press, 1983); Carlos Blanco Aguinaga, *El Unamuno contemplativo* (Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 1959); Guillermo Díaz-Plaja, *Las estéticas de Valle Inclán* (Madrid: Gredos, 1965); Antonio Risco, *El demiurgo y su mundo: hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán* (Madrid: Gredos, 1977); Paul R. Olson, *Circle of Paradox: Time and Essence in the Poetry of Juan Ramón Jiménez* (Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1967); Sumner M. Greenfield, *Valle-Inclán: Anatomía de un teatro problemático* (Madrid: Editorial Fundamentos, 1972); Ciriaco Morón Arroyo, «La lámpara maravillosa y la ecuación estética», dins *Ramón del Valle-Inclán: An Appraisal of His Life and Works*, ed. Anthony N. Zahareas, Rodolfo Cardona i Sumner Greenfield (New York: Las Americas Publishing Co., 1968), pàgs. 443-59.

³ Comentaris relatius a aquesta temàtica es poden apreciar al llarg de l'estudi de Pere Gimferrer, *Antoni Tàpies i l'esperit català* (Barcelona: Edicions Polígrafa, s. d.).

- ⁴ *Ibid.*, pàg. 70.
- ⁵ *Primera història d'Esther. Antigona*, 2^a edició, El cangur, 9 (Barcelona: Edicions 62, 1976), pàg. 51.
- ⁶ *Ibid.*, pàgs. 51-2.
- ⁷ *Ibid.*, pàg. 51.
- ⁸ Veg. «Noche serena», *La poesía de Fray Luis de León*, ed. Oreste Macrí (Salamanca: Anaya, 1970), pàg. 237.
- ⁹ *Ibid.*, pàg. 52.
- ¹⁰ Pàg. 34.
- ¹¹ Citat a Peggy Lynne Tucker, *Time and History in Valle-Inclán's Historical Novels and "Tirano Banderas"* (Valencia: Albatros-Hispanófila, 1980), pàg. 32.
- ¹² Citat a *El demiurgo y su mundo: hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán* (Madrid: Gredos, 1977), pàg. 113.
- ¹³ Pàg. 450.
- ¹⁴ Veg. Rodolfo Cardona i Anthony N. Zahareas, *Visión del esperpento: teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán* (Madrid: Editorial Castalia, 1970), pàg. 25.
- ¹⁵ El balanci, 93 (Barcelona: Edicions 62, 1974), pàgs. 35-8.
- ¹⁶ Espriu, Salvador i Ricard Salvat, *Ronda de mort a Sinera*, Col·lecció Migjorn, 10 (Barcelona: Editorial Empúries, 1985), pàgs. 54-7.
- ¹⁷ *Ibid.*, pàg. 57.
- ¹⁸ *Ibid.*
- ¹⁹ Vegeu-ne la reimpressió a *Laià: Unes esvanides ombres del nostre mar*, 6^a ed., El cangur, 22 (Barcelona: Edicions 62, 1976).
- ²⁰ *Ibid.*, pàg. 64.
- ²¹ Citat a Maria Aurèlia Capmany, *Salvador Espriu*, Pinya de rosa, 1 (Barcelona: DOPESA, 1972), pàg. 83.
- ²² Citat a Capmany, *Salvador Espriu*, pàgs. 35-6.
- ²³ *Niebla*, 9^a ed., Austral, 99 (Madrid: Espasa-Calpe, 1961), pàg. 30.
- ²⁴ *Ibid.*, pàg. 33.
- ²⁵ Capmany, *Salvador Espriu*, pàg. 82.
- ²⁶ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, 2^a ed. (Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 1969), pàgs. 188-9.
- ²⁷ J. M. Castellet, *Iniciació a la poesia de Salvador Espriu*, Llibres a l'abast, 100 (Barcelona: Edicions 62, 1971), pàg. 112.
- ²⁸ *Lu estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en «El ruedo ibérico»* (Madrid: Gredos, 1966), pàg. 131.
- ²⁹ Pàg. 129.
- ³⁰ *Ibid.*, pàg. 23).
- ³¹ Carter Wheelock, *The Myth Maker; a Study of Motif and Symbol in the Short Stories of Jorge Luis Borges* (Austin: University of Texas Press, 1969), pàg.
- ³² Pàgs. 37-8.

33 *Ibid.*, pàg. 129.

34 Pàg. 130.

35 Pàgs. 112-3.

36 *Ibid.*

37 Vegeu Dámaso Alonso, *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*, 2ª ed. (Madrid: Gredos, 1952). Alonso ens dóna la definició següent: «Entendemos por 'forma exterior' la relación entre significante y significado, en la perspectiva desde el primero hacia el segundo. Esa misma relación, pero en la perspectiva desde el significado hacia el significante, es lo que llamamos 'forma interior'» (32-3). Unes ratlles més endavant Alonso afegeix: «El instante central de la creación literaria, el punto central de mira de toda investigación que quiera ser peculiarmente estilística (y no andarse por las afueras) es ese momento de plasmación interna del 'significado' y el inmediato de ad-juste en un 'significante'» (33).

38 Per a un estudi comprensiu d'aquests motius veg. Peter Cocozzella, «Ronda de Mort a Sinera: An Approach to Salvador Espriu's Aesthetics», dins *Actes del Segon Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica (Yale, 1979)*, ed. Manuel Duran, Albert Porqueras-Mayo i Josep Roca-Pons (Montserrat: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1982), pàgs. 307-330.

39 Pàg. 45.

40 Veg. vol. I (Barcelona: Edicions Ariel, 1964), 240-1.

41 Pàg. 46.

42 *Ibid.*

43 Pàg. 108.

44 La citació constitueix un vers del poema «Cançó del matí encalmat», dins *El caminant i el mur* (veg. *Poesia, 1*, vol. I de les *Obres completes*, ed. Francesc Vallverdú (Barcelona: Edicions 62, 1985), pàg. 324. Trobem de singular interès, també, la referència a «la plenitud eterna / de la roasa, / una suprema eternitat / de flor» (veg. l'últim poema de *Pell de brau* dins *Poesia, 2*, vol. II de les *Obres completes*, ed. Francesc Vallverdú [Barcelona: Edicions 62, 1987], pàg. 73).

45 Pàg. 67.

46 Cocozzella, «Ronda de Mort a Sinera», pàg. 316.

47 *Ibid.* Veg. també, P. Cocozzella, «Salvador Espriu's Prophetic Mode: The Voice of a Historicist Persona», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 14 (1990), 209-34.

48 «The Circular Structure of Valle-Inclán's *Ruedo ibérico*», *PMLA*, 82 (1967), 128-35.

49 «The Concept of Time in *El ruedo ibérico*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 39 (1962), 177-87.

50 Pàg. 178.

51 Citat a Franco, pàg. 186.

52 Franco, pàg. 177.

53 Cocozzella, «Ronda de Mort a Sinera».

54 *Ibid.*, pàg. 319.

55 *Ibid.*, pàgs. 219-20.

- 56 Veg. *Poesia*, I, vol. I de les *Obres completes*, ed. F. Vallverdú (Barcelona, Ed. 62, 1985), pàg. 231.
- 57 «L'aigua que salva», dins *Acte inaugural del curs 1980-1981: Homenatge a Salvador Espriu amb motiu d'ésser-li conferit el grau de doctor honoris causa* (Barcelona: Universitat de Barcelona, 1980), pàgs. 7-30.
- 58 pàg. 10.
- 59 El balancí, 93 (Barcelona: Edicions 62, 1974), pàgs. 15-20.
- 60 Pàgs. 110-8.
- 61 pàg. 14.
- 62 pàg. 12.
- 63 Veg., amunt, nota 29.
- 64 pàgs. 69-80.
- 65 Introd. [-Nota crítica-], *La piel de toro / La pell de brau*, per Salvador Espriu, trad. José Agustín Goytisolo (París: Ruedo Ibérico, 1963), pàg. III.
- 66 *Ronda*, pàg. 115.
- 67 pàg. 184.
- 68 *Els meus muntatges teatrals*, *L'escorpí*, 31 (Barcelona: Edicions 62, 1971), pàgs. 55-6.
- 69 pàg. 17.
- 70 *Valle-Inclán: Anatomía de un teatro problemático* (Madrid: Ed. Fundamentos, 1972), pàg. 24.
- 71 Citat a Capmney, *Salvador Espriu*, pàgs. 40-1.
- 72 *Ibid.*
- 73 pàg. 11.
- 74 pàg. 15.
- 75 *Ibid.*
- 76 *Ibid.*, pàgs. 16-7.
- 77 «El sistema del poeta», dins *Pablo Neruda*, ed. Emir Rodríguez Monegal i Enrico Mario Santí, *Persiles*, 21 (Madrid: Taurus, 1980), pàg. 69.
- 78 (New York: Association Press, 1959).
- 79 [Traducció meva.] Veg. «La región más transparente' and the Limits of Prophetic Art», *Hispania*, 56 (1973), 35-42.
- 80 *Against Interpretation* (New York: Dell, 1969), pàgs. 49-60.
- 81 pàg. 35. [Traducció meva.]
- 82 *Ortega y Gasset: An Outline of His Philosophy* (New Haven: Yale University Press, 1957), pàg. 32.
- 83 pàg. 51.
- 84 «Salvador Espriu», *El teatre és una arma?*, vol. I de *El teatre contemporani* (Barcelona: Edicions 62, 1966), pàg. 270.