Espriuana: recreacions de Salvador Espriu
editat per Maria Dasca i Maria Moreno Domènech

Llegir Espriu com a literatura universal

Sascha Ebeling
University of Chicago, USA

Abstract This essay proposes to read the poetry of Salvador Espriu as world literature by examining his book *Cementiri de Sinera* (Sinera Cemetery, 1946) together with other poems published in the same year – Dylan Thomas' "Fern Hill", the poem "Nem tudhatom…" (I cannot know…) from the book *Tajtékos ég* (Foamy Sky) by the Hungarian poet Miklós Radnóti, and the poem "V předjaří" (In Early Spring) from the book B*ásně z koncentračního tábora* (Poems from the Concentration Camp) by the Czech poet Josef Čapek – in order to highlight how Espriu's poetry addresses issues such as memory and trauma and to demonstrate the specificity of his poetic register.

Keywords Cementiri de Sinera. World literature. Memory. Miklós Radnóti. Josef Čapek.

Hi ha moments en què la necessitat de la poesia –el fet que la poesia no és un luxe, com va dir una vegada l'escriptora i activista nord-americana Audre Lorde (1984, 36-40)– esdevé tràgicament evident. Recordem el que va dir Espriu:

> De vegades és necessari i forçós
> que un home mori per un poble,
> però mai no ha de morir tot un poble
> per un home sol:
> recorda sempre això, Sepharad.
> Fes que siguin segurs els ponts del diàleg
> i mira de comprendre i estimar
> les raons i les parles diverses dels teus fills. (Espriu 1960, 79)

Edizioni Ca'Foscari

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 48
e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844
ISBN [ebook] 979-12-5742-102-1 | ISBN [print] 979-12-5742-103-8

Peer review | Open access
Submitted 2026-02-04 | Accepted 2026-05-22 | Published 2026-11-18
© 2026 Ebeling | CC BY 4.0
DOI 10.30687/979-12-5742-102-1/002

Avui escric des d'un país on el líder democràticament elegit ha decidit destruir les universitats, on els nostres estudiants són empresonats per homes que porten màscares, on la moralitat de tot un poble ha anat morint, mentre molts creuen que així és com hauria de ser. Si un dels criteris que defineixen la literatura universal és la rellevància contínua d'una obra literària, Espriu s'hauria entristit, sens dubte, en veure la rellevància continuada de les seves paraules avui en aquestes circumstàncies.

Però no vull centrar-me massa en el present. El que voldria fer aquí és aprofundir en la qüestió de com nosaltres, com a lectors, recreem Espriu a través dels nostres diferents actes de lectura. Suposo que poca gent no estarà d'acord amb la idea que els lectors de diferents generacions o de diferents geografies poden llegir Espriu de manera diferent, que els lectors catalans, per exemple, de la mateixa generació que Espriu poden tenir perspectives diferents sobre la seva obra que, per exemple, un lector alemany nascut dues generacions després d'Espriu que es troba amb la seva obra com a estudiant de llengua i literatura catalanes (per posar simplement el meu propi exemple). Alhora, hi ha altres factors que contribueixen al fet que cada acte de lectura d'Espriu té el potencial de recrear la seva obra de manera diferent. Qualsevol apropament a Espriu ve carregat amb el bagatge d'acostar-se a un escriptor canònic, un «clàssic modern» de la literatura catalana, un «poeta nacional» i un «sant cultural» (Subirana 2015). També sabem que els seus poemes poden ser difícils d'entendre per a qui s'hi apropa per primera vegada, per diverses raons que van des d'imatges i referències poc familiars fins al caràcter de la seva obra com a obra d'art total interconnectada. I finalment hem de tenir en compte que l'obra poètica d'Espriu neix d'una profunda erudició literària i d'una vida dedicada a la lectura de literatures del món, sovint en les seves llengües originals. El filòleg alemany Kurt Süss, en el seu excel·lent estudi sobre la poesia d'Espriu publicat el 1978, assenyala els profunds coneixements que tenia Espriu del grec, el llatí, l'hebreu, l'anglès, el francès, l'alemany i l'italià, i esmenta a més el seu interès pel portuguès, el gallec, el basc, l'occità, el romanx, el neerlandès, el suec i el serbocroat. Süss afegeix que, quan va enviar una carta a Espriu per preguntar-li sobre l'ús dels gitanismes a la seva obra, la resposta d'Espriu incloïa una bibliografia d'estudis existents sobre el caló i el rotwelsch (Süss 1978, 11-12). Així doncs, en el present article, intentaré explorar camins diferents per entendre la poesia d'Espriu. La hipòtesi de l'article és que llegir Espriu comparativament, sobre el fons de la literatura universal i *com a* literatura universal, tant a causa del seu hermetisme com malgrat ell, ens pot proporcionar la base per llegir, o diguem, recrear, Espriu com un poeta universal per al segle XXI.

Com podem, doncs, aproximar-nos a la poesia d'Espriu com a literatura universal? *Una* manera de fer-ho seria intentar entendre

l'obra d'Espriu en el context de la vida i l'època de l'autor. Aleshores, ens podríem preguntar: Quin és el sistema de precondicions (el *Voraussetzungssystem*), per utilitzar un terme proposat pels estudiosos alemanys Gebhard Rusch i Siegfried J. Schmidt a finals dels anys setanta (Rusch, Schmidt 1983), per entendre la seva obra? Un camí cap a aquest sistema de precondicions serà tant històric com comparatiu. Per il·lustrar aquest plantejament, em concentraré aquí en una obra en particular, el primer llibre de poesies publicat d'Espriu, *Cementiri de Sinera*, que, com ens diuen els historiadors literaris, va contribuir a consolidar la seva reputació com a poeta. Les circumstàncies de la publicació, si és que podem anomenar-la així, del *Cementiri de Sinera* val la pena recordar-les. Era una publicació *samizdat*, cent exemplars impresos en secret a la nit durant la primavera de 1946, l'època no només immediatament posterior a la Guerra Civil espanyola, sinó també de la supressió de la llengua catalana. Trobem una descripció bonica d'aquest moment a les memòries de Joan Triadú, que aleshores era un jove de vint-i-quatre anys a qui Josep Palau i Fabre va demanar ajuda per a la publicació d'Espriu: «Cada setmana jo portava diverses vegades a l'Espriu una o dues pàgines impreses del seu llibre, que d'altra banda era molt breu, i que s'imprimia als vespres, quan ja no hi havia treballadors, a la impremta Gràfica Catalana, situada al carrer del Doctor Dou, molt a prop del carrer del Carme. Generalment a peu, anava a casa de l'Espriu … L'Espriu resseguia tot el text meticulosament, com era propi del seu caràcter i del seu fer, i n'estava molt content. Cada pàgina contenia aquells versos breus, intensos, els primers que publicava en volum. Arribàrem fins al final, amb la impressió de la coberta, que duia un peu editorial, *La Sirena*, que s'havia empescat en Palau i Fabre per publicar un llibre seu, *L'aprenent de poeta*, i alguns altres. Tots clandestins. La coberta, que era de gruix de cartró, era a dues tintes. Realment, era molt bonica» (Triadú 2008, 29-30).

Així és com va veure la llum el primer poemari d'Espriu. Primavera de 1946. Des de la perspectiva del comparatista, la pregunta que es planteja és: Quin era aquell món de 1946 en què es va publicar el llibre d'Espriu? Quin tipus de poesia escrivien els poetes en altres llocs en aquest any, responent al món que els envoltava, i com podria l'obra d'aquests diferents poetes ajudar-nos a entendre l'obra d'Espriu? Passejarem, doncs, una estona per l'ordre de la literatura universal, ara amb verds xiprers, ara sense. Quan Joan Triadú portava aquelles pàgines del *Cementiri de Sinera* a Espriu, Europa estava en ruïnes. Altres parts del món, també. L'any 1946 es va publicar poesia sobre el que avui recordem com els grans cataclismes del segle XX: la Segona Guerra Mundial i la Shoah, Hiroshima, la Guerra Civil espanyola, l'opressió de la Rússia soviètica. Els poetes del 1946 van escriure en el moment d'aquestes transformacions històriques mundials. Si seguim la memorable explicació d'Espriu que «hem viscut per salvar-vos els

mots, | per retornar-vos el nom de cada cosa»,[1] veiem que aquest projecte de «salvar els mots» s'havia convertit en una necessitat per a molts poetes d'arreu del món. Els mots, és clar, s'havien de salvar per a la llengua catalana reprimida, però també en altres llocs calia salvar els mots: de la barbàrie, la persecució, l'opressió política, les morts en massa, i de l'aniquilació per la bomba nuclear. El 1946 va ser l'any en què la família Zamora va inventar el Licor 43. També es van inventar el primer forn microones comercial i la targeta de crèdit, i el biquini es va modelar per primera vegada a París, anomenat així per l'atol de Bikini, on uns dies abans havia tingut lloc la primera prova pública d'una bomba nuclear. Mentre París escoltava Édith Piaf cantant *La vie en rose*, va tenir lloc la primera reunió de les Nacions Unides, van continuar els judicis de Nuremberg, Itàlia va ser declarada república i Ho Chi Minh va ser elegit president del Vietnam del Nord, mentre l'Índia es preparava per a la seva independència de Gran Bretanya. Jean-Paul Sartre va publicar el seu assaig «L'existentialisme est un humanisme». Bertolt Brecht encara era a l'exili a Santa Monica, Califòrnia. Theodor Adorno també era a Califòrnia, escrivint el seu gran llibre de l'exili *Minima Moralia*. Quan es va publicar el *Cementiri de Sinera*, Adorno va escriure un aforisme de *Minima Moralia* (1970, 106) que probablement li hauria agradat a Espriu. Adorno qüestiona una proposició, atribuïda a l'escriptor romàntic alemany Jean Paul (1763-1825), que diu que els records són les úniques possessions que ningú ens pot prendre. Adorno considerava aquesta idea com a irremeiablement sentimental. Va dir: «En crear un arxiu de si mateix, el subjecte s'apodera del seu propi bagatge d'experiència com a propietat i, per tant, el converteix en quelcom completament extern al subjecte. La vida interior passada es converteix en mobles…» (Adorno 1970, 218; trad. de l'Autor).[2] I afegeix: «Els records no es poden conservar en calaixos i caixes; en ells el passat continua teixint-s'hi indissolublement amb el present. Ningú no té records a la seva disposició de la manera lliure i voluntària que es lloa en les frases de Jean Paul» (218; trad. de l'Autor).[3] Dit d'una altra manera, Adorno s'interessa per la distinció entre els records com a interns o externs al subjecte i en la idea que els records no són fixos ni conservables, sinó que sempre estan afectats pel present i el canvi, i que el subjecte potser no controla els seus records, però té poca instància sobre com es poden transformar.

1 Poema «Inici de càntic en el temple» (Espriu 2013, 188).

2 «Mit der Einrichtung des Archivs seiner selbst beschlagnahmt das Subjekt den eigenen Erfahrungsbestand als Eigentum und macht ihn damit wieder zu einem dem Subjekt ganz Äußerlichen. Das vergangene Innenleben wird zum Mobiliar…».

3 «Erinnerungen lassen sich nicht in Schubladen und Fächern aufbewahren, sondern in ihnen verflicht unauflöslich das Vergangene sich mit dem Gegenwärtigen. Keiner verfügt mit der Freiheit und Willkür darüber, deren Lob die Sätze Jean Pauls schwellt».

Adorno sabia que els records podien aparèixer en els moments més inconvenients o podien negar-se a ser convocats a voluntat. Això ens fa preguntar: En el cas d'Espriu, hi pot haver una exteriorització més decisiva i definitiva dels records que enterrar-los en un cementiri, és a dir, literalment enterrar-los? L'acte de convertir els records d'un passat anterior a la guerra en un llibre de poesia pot semblar a primera vista l'intent de «conservar-los en calaixos i caixes». Però el cementiri d'Espriu no és un lloc de repòs, un arxiu fix, on els records s'amaguen, tancats amb clau. Al contrari, el cementiri d'Espriu és un lloc dinàmic, d'activitat, d'acció, i el seu passeig «per l'ordre de verds xiprers immòbils»[4] només suggereix superficialment calma, oci i fixesa. En canvi, el poeta passeja amb una sensació de creixent impaciència i urgència, i en el seu passeig reconstitueix activament un paisatge de memòria que considera «perdut per sempre»: «Pels portals de Sinera | passo captant engrunes | de vells records».[5] El passeig del poeta pel cementiri és una manifestació física del seu intent d'afrontar la seva pèrdua, de reconstruir els fragments de la història i crear una narrativa coherent. El poema no ofereix respostes fàcils; més aviat, emfatitza una vegada i una altra la dificultat, fins i tot la impossibilitat, de recuperar completament el passat.

Potser aquí és útil assenyalar que no ens hem de deixar enganyar pel costum de publicar fotografies del cementiri *real* d'Arenys de Mar en relació amb el poema d'Espriu. És clar que el poema fa referència a aquest cementiri de maneres força concretes, però equiparar completament el cementiri de Sinera amb el lloc històric del cementiri d'Arenys de Mar ens impedeix veure que el cementiri de Sinera també és un sistema de signes complex, un paisatge simbòlic que sorgeix, apareix, desapareix i reapareix a través del poeta com un tipus de *flâneur*. Sí, Sinera fa referència a Arenys, però això només és la meitat de la història.

A més, em sembla que Espriu estaria d'acord amb Adorno en el fet que els records no són possessions que no ens puguin ser arrabassades. Més aviat, no només ens les poden prendre, sinó que nosaltres mateixos ens les prenem constantment, de manera que necessitem demanar «engrunes | de vells records». O simplement arriben de sobte, i no podem controlar quan, com ni què. El *Cementiri de Sinera* mostra el poeta tant com un captaire actiu de records, *à la recherche du temps perdu*, com també intentant activament reconstruir el paisatge mental d'un passat perdut, però el poema també mostra el poeta com algú que simplement ha d'acceptar els records que se li escapen i no es poden controlar. «Els meus ulls ja no saben | sinó contemplar dies | i sols perduts», com diu al poema IV. Si

4 Vers del primer poema de *Cementiri de Sinera* (Espriu 1946, 11).

5 Versos del cinquè poema de *Cementiri de Sinera* (Espriu 1946, 15).

recordem que el 1946 poetes i escriptors d'arreu del món intentaven afrontar les tragèdies globals del segle XX –la Segona Guerra Mundial i la Shoah, Hiroshima, la Guerra Civil espanyola–, no és sorprenent que el tema de la memòria emergeixi com una de les principals preocupacions poètiques de l'època. Tant Adorno com Espriu es van trobar a l'exili. Adorno físicament en un país estranger on no volia ser, i Espriu en una nova versió del seu propi país que havia destruït totes les ambicions de la seva vida anterior. La frase més famosa d'Adorno del seu llibre *Minima Moralia*, «No hi pot haver una vida bona en l'equivocada», o sigui, «No és possible una vida correcta en una vida incorrecta» (42), es fa ressò a la capitulació final d'Espriu: «Em moro, | perquè no sé com viure».[6]

Quan llegim el *Cementiri de Sinera* com una meditació de la postguerra sobre com la vida del poeta s'havia convertit en una «vida equivocada», els nostres ulls ja no saben sinó contemplar Espriu com a estudiant a principis dels anys trenta «un xicot alegre, divertit, molt rialler, admirat per les noies», com el va caracteritzar Agustí Espriu i Malagelada (1996, XI). Pensem en l'Espriu del mític creuer pel Mediterrani de l'estiu de 1933, aquell temps en què el futur era encara tan ple de possibilitats, el temps en què Bartomeu Rosselló-Pòrcel encara era viu, aquell noi «senzill, ingenu, una mica infantil o d'una adolescència allargassada» com el seu amic Salvador el va descriure més tard (Pijoan i Picas 1992, 15). I pensem també en l'Espriu que el jove estudiant brillant volia ser: el professor d'egiptologia, l'imponent intel·lectual que podria haver estat. I pensem en el fet que el creuer que va fer d'estudiant seria l'únic viatge important a l'estranger durant tota la seva vida (a part dels viatges a Itàlia que va fer amb el seu nebot Sebastià Bonet).

Així doncs, allà eren el 1946, tant Adorno com Espriu, obligats a viure una «vida equivocada», i intentant trobar un nou sentit i significat i processar tots aquells records i sensacions de pèrdua que no eren només possessions que no es podien prendre, sinó intrusions que feien més difícil establir una nova vida. És útil recordar aquí el que Edward Said (2000, 184) va observar una vegada al seu assaig «Reflexions sobre l'exili»:

> La majoria de la gent és principalment conscient *d'una* cultura, *un* entorn, *una* llar; els exiliats en són conscients d'almenys dues, i aquesta pluralitat de visions dona lloc a una consciència de dimensions simultànies, una consciència que, per utilitzar una expressió musical, és contrapuntística. […] Tant els entorns nous

6 Versos del poema XXVI de *Cementiri de Sinera* (Espriu 1946, 37).

> com els antics són vívids, reals, ocorrent simultàniament de manera contrapuntística. (trad. de l'Autor, cursiva afegida)[7]

El que Said anomena «consciència contrapuntística» explica la necessitat de tractar els records activament, de reflexionar-hi per intentar posar-los en ordre. Com explica Said: «Allò que s'ha deixat enrere es pot lamentar o es pot utilitzar per proporcionar unes lents diferents. Com que quasi per definició l'exili i la memòria són inseparables, el que recordem del passat, i com ho recordem, defineix la nostra mirada cap al futur» (trad. de l'Autor).[8] Entre les moltes maneres de llegir el *Cementiri de Sinera*, aquesta també n'és una, l'intent de forjar des d'una consciència contrapuntística que Espriu no havia demanat «unes lents diferents».

Recrear aquestes «lents diferents» que trobem a *Cementiri de Sinera* per a la majoria dels lectors actuals requereix un poc de feina. En les nostres primeres trobades amb els seus versos ens poden semblar cerebrals, impersonals, mesurats, construïts, calculats. A primera vista, la seva poesia pot sonar com si hagués estat escrita a màquina, tan neta i ordenada com el poeta quan apareix a les seves entrevistes de televisió, amb el seu vestit i corbata, i la seva humilitat i profunda educació. Però hem de seguir llegint i rellegint. La seva modèstia és desarmant, «ja t'arribo sense gens de carn»,[9] diu, i el creiem. No hi ha una gran retòrica, un so espectacular, un to elevat. Hi ha unes quantes paraules, unes quantes pinzellades, que en la seva essència sonen totes espantosament honestes. Pocs llocs poden ser menys atractius que un cementiri, però hem de seguir llegint, i hem de llegir-ho tot, una segona i una tercera vegada. Aleshores, darrere de l'ordre, la construcció rígida, de sobte es pot veure una fragilitat sense debilitat, una tristesa sense queixa, i una intensitat tranquil·la i modesta. A mesura que continuem llegint, fins i tot hi podem veure passió, tortura, i les paraules cobren vida amb la personalitat del poeta. En el primer poema, no és la imatge del carro del sol, sinó el «sempre» del vers «que jo sempre recordo» (Espriu 1946, 11) el que ja ens permet sospitar *in nuce* una part de la gran tragèdia d'aquesta vida perduda. Els fonollars i les vinyes encara hi són, sempre, contrapuntísticament en la vida del present, dècades després

7 «Most people are principally aware of one culture, one setting, one home; exiles are aware of at least two, and this plurality of vision gives rise to an awareness of simultaneous dimensions, an awareness that to borrow a phrase from music is contrapuntal. […] Both the new and the old environments are vivid, actual occurring together contrapuntally».

8 «What has been left behind may either be mourned, or it can be used to provide a different set of lenses. Since almost by definition exile and memory go together, it is what one remembers of the past and how one remembers that determine how one sees the future».

9 Vers del poema «Ofrenat a Cèrber» (Espriu 2013, 262).

d'aquella infància d'innocència, i sempre són alhora dolorosos i bells. Reflexionant sobre el significat d'un record tan poderós que sempre és present, ens adonem que estem presenciant més que nostàlgia, més que un record de la infància, i certament molt més que «xiprers immòbils» i una «mar en calma» (11). Per descomptat, caminem junts per un paisatge construït i simbòlic, però malgrat les imatges de bellesa mediterrània clàssica i l'admissió que el «record» és «lent» i calculat, podem sentir una intensitat emocional creixent. El poeta gairebé sembla sorprès quan anuncia la seva descoberta: «Quina petita pàtria…» (12). Al quart poema, el poeta ha d'admetre que no controla els seus records, que ara l'inunden, en una experiència multisensorial, on pot sentir les «tartanes» i pot percebre «olors de mar | vetllada per clars estius» (14). En un fugaç moment intertextual, una salutació de passada a Joan Salvat-Papasseit, se'ns diu que les roses d'antany encara hi són, però els llavis ja són l'escenari de grans transformacions històriques que s'indiquen amb una destrucció de gran magnitud, una destrucció que sembla bíblica o còsmica: «oratge, foc, paraules | esdevingudes cendra». Doncs, recrear l'Espriu del *Cementiri de Sinera* avui pot significar intentar descobrir el tumult emocional que s'amaga sota l'ordre de xiprers i la «mar en calma».

També pot significar adonar-se del fet que *Cementiri de Sinera* no tracta de *tornar completament* als dies perduts per sempre o de recrear completament el passat, sinó que realment tracta del present, la vida del poeta als anys quaranta, després que tot s'hagi perdut. El «record» és simplement això, un món de pensaments del passat que està fermament vinculat amb el present. Podem veure-ho més clarament potser si comparem el poema d'Espriu amb un altre poema publicat el 1946, un poema titulat «Fern Hill» del poeta gal·lès Dylan Thomas. A «Fern Hill», Thomas recorda els dies d'infància que va passar a la casa de camp de la seva tieta a Gal·les. El poema està escrit en passat i en primera persona, cosa que suggereix una veu en el present que recorda el passat. Però amb la imatgeria salvatge característica de Thomas i la seva inundació de paraules i sons el poema ens porta directament i de prop al passat. Una ullada ràpida a l'última estrofa pot mostrar que l'acte de recordar és fonamentalment diferent, aquí, del poema d'Espriu, i observem de passada que el to i el ritme ràpid són molt més els d'un poeta com Rosselló-Pòrcel que els d'Espriu:

> No m'importava, en aquells dies blancs com anyells, que el temps em portés
> fins a l'herbera plena d'orenetes, prenent-me per l'ombra de la meva mà
> a la lluna que sempre s'aixeca,
> ni que cavalcant cap al somni
> arribés a sentir el seu vol entre els camps alts

i em despertés davant la masia fugida per sempre d'aquell país
sense infants.
Oh, mentre vaig ser jove i lliure en la gràcia dels seus poders,
el temps em sostenia tendre i moribund
encara que cantés a les meves cadenes, com la mar.[10]

Tot això probablement hauria semblat massa dramàtic per a Espriu, massa desordenat, i certament massa del passat, sense la distància segura de parlar des de la perspectiva d'un present que permetria controlar els records i, per tant, el passat. En el poema d'Espriu, al començament del seu passeig pel cementiri, el poeta encara està convençut que hi ha calma, ordre i control, però com ja hem vist, la situació descarrila ràpidament en una allau de records i sensacions que ja no es poden controlar i que, en última instància, només poden conduir a on acaba el poema: la mort.

Per descobrir altres aspectes de l'obra d'Espriu, vegem més exemples de poesia publicats el 1946. Entre els llibres de poesia publicats aquell any, hi ha dues obres molt poderoses que són fruit dels horrors de la Segona Guerra Mundial, el llibre *Tajtékos ég* (literalment: Cel espumós) del poeta hongarès Miklós Radnóti, i el llibre *Básně z koncentračního tábora* o poemes del camp de concentració del poeta txec Josef Čapek. Esmento aquests dos llibres no només perquè tots dos poetes són veus famoses i autors canònics en les seves respectives tradicions literàries. La meva proposta aquí és contrastar la reelaboració dels records, el treball de memòria, que podem veure en la seva poesia amb el treball de memòria a *Cementiri de Sinera*, per veure de quina manera una comparació podria il·luminar encara més l'obra d'Espriu. Potser aquí cal afegir una advertència. En referir-me a poetes que escriuen sobre la Segona Guerra Mundial, no pretenc equiparar la Segona Guerra Mundial i la Guerra Civil espanyola, ni l'experiència viscuda d'aquests poetes

10 Dylan Thomas
Fern Hill
…
Nothing I cared, in the lamb white days, that time would take me
Up to the swallow thronged loft by the shadow of my hand,
In the moon that is always rising,
Nor that riding to sleep
I should hear him fly with the high fields
And wake to the farm forever fled from the childless land.

Oh as I was young and easy in the mercy of his means,
Time held me green and dying
Though I sang in my chains like the sea. (Thomas 2014, 235).

La traducció és meva. Vegeu també una traducció menys literal a *Poemes de Dylan Thomas* (Manent 1974).

amb l'experiència d'Espriu de cap manera, i no intento suggerir que aquesta comparació tingui sentit.

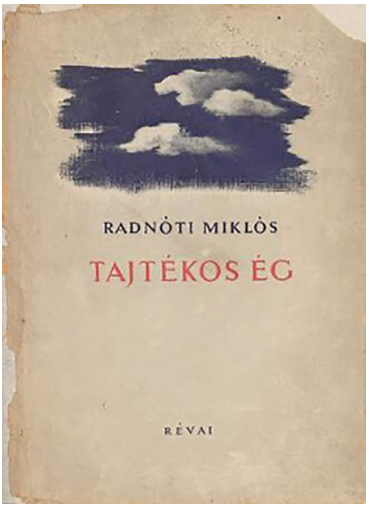

Figura 1 Miklós Radnóti, *Tajtékos ég* (Cel espumós). Budapest, 1946

Primer, ens centrarem en l'obra del poeta hongarès Miklós Radnóti (1909-1944). Nascut el 1909 a Budapest en una família jueva, Radnóti va seguir una carrera en literatura i lingüística i es va doctorar en literatura hongaresa el 1931. Mentre era estudiant, també va treballar com a traductor i editor, col·laborant en diverses revistes literàries. Els seus poemes d'aquest període, sovint arrelats en imatges de la natura i reflexions personals, revelen una sensibilitat i una connexió profundíssima amb el seu patrimoni cultural. Si bé aquests primers poemes sovint exploraven l'amor, la natura i la bellesa del paisatge hongarès, va començar a emergir un corrent subterrani més fosc, reflectint les ansietats de l'època. La seva herència jueva el va convertir en una víctima del règim nazi a Hongria, cada cop més opressiu. El 1940, va ser reclutat per a treballs forçats, un destí compartit per molts jueus hongaresos. Les seves experiències als batallons de treballs forçats van formar la base angoixant d'alguns dels seus poemes més poderosos i perdurables. Aquests poemes, sovint escrits en secret en condicions inhumanes, descriuen vívidament el patiment físic i psicològic dels presoners, el seu esgotament, la fam i l'amenaça constant de la mort. La vida de Radnóti va acabar tràgicament el novembre de 1944. Aquesta vegada havia estat portat com a treballador forçat a la ciutat de Bor, a Sèrbia, on per un acord entre l'Alemanya nazi i el govern hongarès uns sis mil jueus hongaresos van ser assignats a treballar en una mina de coure i en la construcció de

ferrocarrils per donar suport a la indústria bèl·lica alemanya. Quan l'exèrcit alemany es va retirar el setembre de 1944, els treballadors van ser obligats a tornar a Hongria a peu. Durant aquesta marxa de la mort, els membres del grup de Radnóti que van emmalaltir i no podien caminar van ser assassinats pels guàrdies hongaresos i l'exèrcit alemany. Radnóti va escriure el seu darrer poema durant aquesta marxa, el dia 31 d'octubre. Pocs dies després, va ser executat al poble hongarès d'Abda i el seu cadàver va ser llançat a una fossa comuna. El cadàver no va ser trobat fins a un any i mig després, el juny de 1946. A la butxaca del seu abric, van trobar un petit quadern negre, conegut avui com el quadern Bor (*Bori notesz*), que contenia els deu últims poemes de Radnóti. Uns mesos abans, la dona de Radnóti, Fanni, finalment havia perdut l'esperança que el seu marit encara fos viu i havia decidit publicar el que considerava el seu últim i pòstum recull de poemes, un llibre amb el títol *Cel espumós*. El llibre es va publicar pocs dies abans del descobriment del cadàver del poeta a la fossa comuna. De la mateixa manera que la publicació de *Cementiri de Sinera* va ser important per a la reputació d'Espriu com a poeta, *Cel espumós* es va convertir ràpidament en la base per reconèixer Radnóti com un poeta contemporani importantíssim.



Figura 2 Miklós Radnóti (1909-1944), amb la seva dona Fanni Gyarmati (1912-2014)

Probablement Espriu i Radnóti mai no van conèixer les obres l'un de l'altre. No he pogut (encara) trobar cap font que suggereixi que Espriu conegués la poesia de Radnóti. Radnóti va morir abans de poder conèixer la poesia d'Espriu, però era a París el 1937 i va participar en manifestacions en suport dels republicans espanyols a la guerra. Aquell any, va escriure un poema lamentant la Guerra Civil titulat «Hispania, Hispania» i un altre poema sobre la mort de Federico García Lorca. Tots dos poemes no es van poder publicar immediatament a causa de

la censura a Hongria, però es van incloure com els dos primers poemes del seu últim recull que la seva dona va reunir, *Cel espumós.*

En el mateix llibre, trobem un poema que avui és un dels poemes més famosos de Radnóti, escrit el gener de 1944, unes setmanes abans que Espriu comencés a treballar en el seu *Cementiri de Sinera*. Fins i tot una primera lectura superficial ja ens mostra que els poemes d'Espriu i de Radnóti invoquen la idea d'una «petita pàtria» (Espriu 1946, 12). Aquí teniu Radnóti.

No puc saber

No puc saber què significa aquest paisatge per als altres,
per a mi, és la meva pàtria, aquest petit país d'aquí, abraçat per les flames,
el món de la meva llunyana infantesa.
Vaig créixer d'ell, com una branca tendra d'un tronc d'arbre
i espero que el meu cos també s'enfonsarà en aquesta terra.
Aquí, estic a casa. I si de vegades un arbust s'agenolla als meus peus,
conec el seu nom i la seva flor,
conec la gent que camina pels carrers i on van,
i sé què pot significar l'agonia carmesina que raja pels murs de les cases
en una tarda d'estiu.
Per a qui el sobrevola en avió, aquest paisatge és un mapa,
i per a qui no sap on va viure aquí Mihály Vörösmarty,
què amaga aquest mapa? Fàbriques i barracons salvatges,
però per a mi grills, bous, campanars i masies tranquil·les,
ell a través del seu telescopi veu fàbriques i camps,
mentre jo també veig l'obrer, tremolant amb por per la seva feina,
boscos, horts plens de cants d'ocells, vinyes i tombes,
entre les tombes una mare, plorant suaument,
i el que des de dalt sembla el ferrocarril o la fàbrica a destruir
és la casa d'un guarda de pas de ferrocarril
i ell està davant i assenyala,
amb una bandera vermella a la mà, i molts nens al seu voltant,
i al pati de la fàbrica un gos pastor juga;
i hi ha el parc, amb petjades d'amors perduts fa temps,
el gust dels petons als meus llavis, ara mel, ara nabius,
i de camí a l'escola vaig evitar amb cura una pedra de la vorera
perquè aquell dia el professor no em fes sortir a la pissarra,
la pedra és aquí mateix, però des de dalt aquesta pedra tampoc no és visible,

no hi ha cap instrument per mostrar tot això clarament.
Després de tot, som pecadors, com altres pobles,
i sabem el que vam fer malament, quan, on i com,
però aquí també viuen obrers i poetes innocents,
i nadons, en qui la raó està creixent.
La raó brilla en ells, la guarden, amagada en cellers foscos,
fins que el dit de la pau torni a deixar la seva empremta a la nostra pàtria,
i respondran amb paraules fresques a les nostres paraules ofegades.
Amb les teves grans ales cobreix-nos, oh núvol vigilant de la nit.
(Radnóti 2014, 159-60; trad. de l'Autor)[11]

11 Miklós Radnóti
Nem tudhatom…

Nem tudhatom, hogy másnak e tájék mit jelent,
nekem szülőhazám itt e lángoktól ölelt
kis ország, messzeringó gyerekkorom világa.
Belőle nőttem én, mint fatörzsből gyönge ága
s remélem, testem is majd e földbe süpped el.
Itthon vagyok. S ha néha lábamhoz térdepel
egy-egy bokor, nevét is, virágát is tudom,
tudom, hogy merre mennek, kik mennek az uton,
s tudom, hogy mit jelenthet egy nyári alkonyon
a házfalakról csorgó, vöröslő fájdalom.
Ki gépen száll fölébe, annak térkép e táj,
s nem tudja, hol lakott itt Vörösmarty Mihály,
annak mit rejt e térkép? gyárat s vad laktanyát,
de nékem szöcskét, ökröt, tornyot, szelíd tanyát,
az gyárat lát a látcsőn és szántóföldeket,
míg én a dolgozót is, ki dolgáért remeg,
erdőt, füttyös gyümölcsöst, szöllőt és sírokat,
a sírok közt anyókát, ki halkan sírogat,
s mi föntről pusztitandó vasút, vagy gyárüzem,
az bakterház s a bakter előtte áll s üzen,
piros zászló kezében, körötte sok gyerek,
s a gyárak udvarában komondor hempereg;
és ott a park, a régi szerelmek lábnyoma,
a csókok íze számban hol méz, hol áfonya,
s az iskolába menvén, a járda peremén,
hogy ne feleljek aznap, egy kőre léptem én,
ím itt e kő, de föntről e kő se látható,
nincs műszer, mellyel mindez jól megmutatható.

Hisz bűnösök vagyunk mi, akár a többi nép,
s tudjuk miben vétkeztünk, mikor, hol és miképp,
de élnek dolgozók itt, költők is bűntelen,
és csecsszopók, akikben megnő az értelem,
világít bennük, őrzik, sötét pincékbe bújva,
míg jelt nem ír hazánkra újból a béke ujja,
s fojtott szavunkra majdan friss szóval ők felelnek.

Nagy szárnyadat borítsd ránk virrasztó éji felleg.

En un nivell, el poema ens presenta una juxtaposició de l'experiència íntima, personal, i una contemplació més àmplia de la percepció i del formar part, una juxtaposició de la percepció personal d'una «petita pàtria» durant la guerra i la percepció distant i 'objectiva' del pilot volant un avió bombarder per sobre d'ella per destruir-la. Mentre que el pilot bombarder només veu objectius a destruir, les fàbriques i els quarters, i no s'adona que està volant per sobre de la casa on va viure el famós poeta del romanticisme hongarès Mihály Vörösmarty (1800-1855), el poeta hi veu un paisatge vibrant de detalls íntims, la vida quotidiana d'un lloc on és a casa, i on tot rep sentit de la història i la memòria personals: gent, carrers, grills, bous, campanars d'esglésies, masies tranquil·les… La sensació de veure un paisatge de la llar subjectiu s'origina en el contrast amb un paisatge de la llar com a objectiu de guerra. Mentre que el poeta diu que no pot saber com veuen els altres el seu país, intenta imaginar com podrien fer-ho per fer que el seu propi paisatge de records sigui encara més personal. La part final del poema, però, torna bruscament a l'objectiu i al general. Tocant temes de culpa i esperança i suggerint una responsabilitat col·lectiva per les imperfeccions de la nació i el sofriment que hi ha dins, el poema es converteix en una meditació sobre la resiliència de l'esperit humà davant l'adversitat i fins i tot en una pregària de protecció i un desig de pau. El poema descodifica així els seus propis paisatges de memòria en una declaració sobre les complexitats de la pertinença col·lectiva i l'esperança no d'un individu sinó de tota una nació. El que a *Cementiri de Sinera* és una «petita pàtria» d'unes poques referències molt concises (la mar, els turons de pins, la vinya, la pols de rials), és al poema de Radnóti un paisatge més elaborat de records que estan explícitament carregats d'implicacions morals.

Finalment, la lectura comparativa de la poesia de Radnóti i Espriu ens alerta de la importància de posar atenció al llenguatge poètic en si mateix. En el cas de Radnóti, el crític Mihály Szegedy-Maszák ha argumentat que «[e]ls poemes de *Cel espumós* són fortament intertextuals, i tot un corpus de literatura hongaresa subjau a la seva dicció poètica. La prova definitiva de la comprensió d'aquests poemes és la capacitat del lector d'identificar-se amb un jo líric que té un gran corpus de textos a l'orella. Cap traducció pot fer justícia a l'àmplia gamma d'intertextualitat, ja que la majoria dels poemes anteriors utilitzats per a una citació directa o indirecta pertanyen a la memòria col·lectiva d'una comunitat de parla hongaresa» (Szegedy-Maszák 1996, 27). El llenguatge del *Cementiri de Sinera* d'Espriu és força diferent. No es basa en aquest ús de la intertextualitat, ni en un joc d'innovacions i arcaismes. Si bé existeixen referències intertextuals, com la referència a Joan Salvat-Papasseit que hem vist, i si bé una certa especificitat local està codificada lingüísticament, com el cas famós de la paraula «rial» (Teodoro i Sadurní 1997, 60-6),

a grans trets el poema utilitza un vocabulari molt més general i fonamental. En el seu caràcter fonamental, aquest llenguatge no dificulta la traducció; de fet, la convida. Això no vol dir que el poema manqui d'especificitat. Més aviat, si em permeteu convertir-me en estructuralista per un moment, la seva especificitat deriva de la col·locació específica d'elements generals i no de l'ús d'elements específics en primer lloc com en el cas de Radnóti.

Per a un contrast final de diferents enfocaments poètics al treball de la memòria, ara passem a un poema del poeta txec Josef Čapek, també publicat el 1946, del llibre *Poemes del camp de concentració*.



Figura 3 Josef Čapek, *Básně z koncentračního tábora* (Poemes del camp de concentració). Praga, 1946

Josef Čapek, potser més conegut avui dia com a pintor cubista, era el germà gran de l'escriptor Karel Čapek, per al drama del qual *R.U.R.* va inventar la paraula «robot».

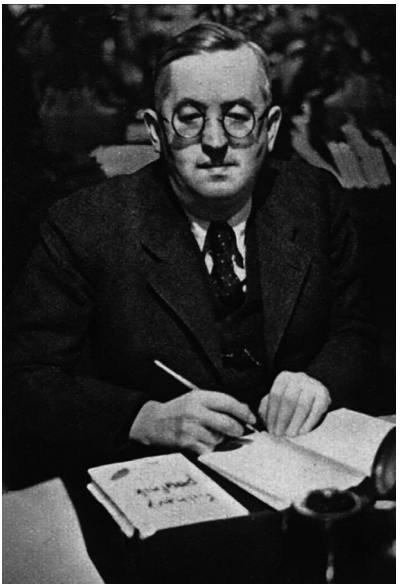

Figura 4 Josef Čapek (1887-1945)

A causa de la seva actitud crítica envers el nacionalsocialisme, Čapek va ser arrestat el setembre de 1939 després de l'ocupació alemanya de Txecoslovàquia. Primer va ser portat al camp de concentració de Dachau, i el 1942 a Sachsenhausen, on va començar a escriure poesia – ell que mai abans havia escrit poemes. Però en aquesta situació marginal, la poesia era el que li donava sentit, i si bé hauria estat d'acord amb Adorno que els records ens podien ser arrabassats, no podien robar-li la poesia, ja que vivia a la seva ment. Un altre factor pot haver estat que, en la seva professió de pintor, es va veure obligat a pintar kitsch, paisatges alpins i escenes de caça, per a oficials de les SS, mentre que escriure poesia li va permetre tornar al que considerava art real. El febrer de 1945, quan l'avanç de l'exèrcit soviètic va obligar els nazis a traslladar els seus camps de concentració orientals, Čapek va ser portat al camp de Bergen-Belsen. Allà va morir de febre tifoide l'abril de 1945, poc més d'una setmana abans de l'alliberament del camp per les tropes britàniques. Com que no es van fer registres de defunció adequats, el seu cadàver mai es va recuperar de les fosses comunes. Al juny, un amic que havia sobreviscut a la marxa forçada des de Sachsenhausen va poder lliurar els poemes de Čapek a la seva dona. Així, a la primavera de 1946, al mateix temps que es publicava el *Cementiri d'Espriu*, es van publicar a Praga els *Poemes del camp de concentració* de Čapek. En aquest llibre, Čapek va treballar els records del seu passat de

diferents maneres, però *un* poema és particularment útil per als nostres propòsits. El poema es titula «A principis de primavera»:

> A principis de primavera
>
> L'alba es desperta amb mareig; amb estranyesa
> i crueltat respira el crepuscle primerenc,
> llavors el dia s'aixeca, amb un orgull encara més gran
> contemplaria milers de dolors;
> i ja ve la primavera: l'escoltes? Una merla
> canta com una vegada va cantar per a tu al teu jardí. (Čapek 1946, 57; trad. de l'Autor)[12]

Aquí, tota la força del poema recau en un petit ocell. Mentre que el poema comença amb la imatgeria d'un expressionisme tardà, el cant d'un ocell evoca el record del jardí del poeta, i així la merla esdevé un símbol de la seva vida perduda. En el poema d'Espriu, molts objectes porten una càrrega semàntica similar: els xiprers, els fonollars, les vinyes. Tots aquests són elements que no es descriuen o només es descriuen mínimament amb més detall (observem la manca general d'adjectius). En el cas d'Espriu, el minimalisme d'una mera presència ha de ser suficient per evocar mons poètics sencers. I aquest minimalisme també significa que els símbols d'Espriu no sempre estan vinculats explícitament a records que el poeta descriu. Mentre que al poema de Čapek se'ns diu explícitament que el cant de l'ocell provoca el record d'un cant d'ocell en el passat, al poema d'Espriu el treball de memòria s'abrevia encara més. Xiprers, fonollars i vinyes són clarament símbols en un paisatge de memòria del poeta, però destaquen com a mers referents a records que nosaltres, com a lectors, no podem veure. Això crea una obertura semàntica o una finalització, ja que el lector pot omplir aquests significants de significat. Però també crea una sensació d'un món privat de records que el poeta no comparteix, o potser no pot compartir, un món que realment sembla estar perdut per sempre.

Podríem caminar més lluny pels mons de la poesia del 1946, però aquí és on ha d'arribar el nostre passeig. Espero haver pogut mostrar

12 Josef Čapek
V předjaří

Jitro se vzbouzí v mrákotách; cizotou
a nevlídností ranní šero dýše,
pak den se zvedne, v tvrdší ještě pýše
by na bolest se tisícerou díval;
a jaro přichází už: slyšíš? zpívá kos
jak ti kdys doma na zahradě zpíval.

alguna cosa més que el fet que Espriu era simplement un fill del seu temps. Espero haver assenyalat algunes xarxes importants de ressonàncies entre diferents cultures literàries, totes les quals, en resum, demostren l'estatus d'Espriu com una veu important de la literatura universal, l'estatus d'un «poeta nacional» que transcendeix la nacionalitat, i que, més apropiadament, es pot anomenar 'poeta global'. Si bé ja el 1977 Espriu va ser anomenat un «català universal» al documental d'Antoni Ribas *Catalans universals* (Subirana 2018, 23-39), aquí utilitzo el terme 'poeta global' per indicar alguna cosa diferent. Un poeta global no és algú que es considera *a priori* com a persona amb un impacte fora de la cultura catalana, sinó algú que neix a través d'actes de lectura comparativa com les lectures realitzades en aquest assaig. 'Global' no es refereix, doncs, a *una* 'literatura universal' *singular*, sinó a una literatura universal concebuda com la totalitat de les literatures del món. Aquesta perspectiva segueix una proposició articulada per Ottmar Ette de «dissenyar i crear un món –amb l'ajuda de literatures procedents de molts llocs, moltes llengües i moltes cultures– que no sigui *un* món, en el sentit d'una «gran família» que permeti només una lògica predominant, sinó *un món*, en el sentit de les seves lògiques innombrablement diverses de vida, d'experiència, de supervivència i, sobretot, de convivència» (Ette 2016, 150; trad. de l'Autor).[13]

Espero haver demostrat que recrear Espriu com a poeta global continuarà produint lectures estimulants d'Espriu com a poeta per a nosaltres avui i per al segle XXI. «Diversos són els homes i diversos són les parles»,[14] sens dubte, però espero haver demostrat que allò que Espriu va desitjar un dia per a Sepharad:

> Fes que siguin segurs els ponts del diàleg
> i mira de comprendre i estimar
> les raons i les parles diverses dels teus fills

és un missatge que pot continuar inspirant la nostra manera d'apropar-nos a la seva obra, recreant una vegada i una altra un Espriu diferent per a temps diferents.

13 «to design and create a world—with the aid of literatures coming from many places, many languages, and many cultures—that is not *one* world, in the sense of a "big family" allowing only one predominant logic, but *one world*, in the sense of its innumerably diverse logics of life, of experience, of survival, and, above all, of living together».

14 Vers del poema XXX de *La pell de brau* (Espriu 1960, 54).

Nota: Fins i tot un assaig relativament curt depèn de la generositat de molta gent: Agraeixo als meus amics Jaume Subirana Ortín i Alba Girons Masot la conversa continuada, a Maria Dasca Batalla i Maria Moreno Domènech la lectura d'aquest treball i llurs observacions valuoses, als responsables del *III Simposi Internacional Salvador Espriu*, i també als dos avaluadors anònims pels útils comentaris que m'han fet.

Bibliografia

Adorno, T.W. [1951] (1970). *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Berlin; Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
Čapek, J. (1946). *Básně z koncentračního tábora*. Praha: Fr. Borový.
Espriu, S. (1946). *Cementiri de Sinera.* Barcelona: La Sirena.
Espriu, S. (1960). *La pell de brau*. Barcelona: Salve.
Espriu, S. (2013). *Poesia*. Barcelona: labutxaca.
Espriu, S.; Malagelada, A. (1996). «Introducció a *Cementiri de Sinera*». *Cementiri de Sinera*. *Les hores*. Barcelona: Edicions 62.
Ette, O. (2016). «Toward a Polylogical Philology of the Literatures of the World». *Modern Language Quarterly*, 77(2), 143-72.
Lorde, A. (1984). «Poetry is Not a Luxury». *Sister Outsider*. Berkeley: The Crossing Press.
Manent, M. (1974). *Poemes de Dylan Thomas*. Barcelona: Edicions 62.
Pijoan i Picas, M.I. (1992). *Salvador Espriu i Bartomeu Rosselló-Pòrcel. En llunyanies de foc i de llum*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
Radnóti, M. (1946). *Tajtékos ég*. Budapest: Révai.
Radnóti, M. (2014). *The Complete Poetry in Hungarian and English*. Jefferson, N.C.: McFarland & Company.
Rusch, G.; Schmidt, S.J. (1983). *Das Voraussetzungssystem Georg Trakls*. Braunschweig: Vieweg u. Sohn.
Said, E.W. (2000). *Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays*. London: Granta.
Subirana, J. (2015). «Sant Salvador Espriu». *Indesinenter*, 10, 185-92.
Subirana, J. (2018). *Construir con palabras. Escritores, literatura e identidad en Cataluña (1859-2019)*. Madrid: Ediciones Cátedra.
Süss, K. (1978). *Untersuchungen zum Gedichtwerk Salvador Esprius*. Nürnberg: Hans Carl.
Szegedy-Maszák, M. (1996). «National and International Implications in Radnóti's Poetry». *Hungarian Studies*, 11(1), 13-28.
Teodoro i Sadurní, M. (1997). «Els Rials d'Arenys de Mar. Passeig naturalístic i literari de la mà de Salvador Espriu». *L'Atzavara*, 7, 60-6.
Thomas, D. (2014). *The Collected Poems of Dylan Thomas. The New Centenary Edition*. Ed. by J. Goodby. London: Weidenfeld and Nicolson.
Triadú, J. (2008). *Memòries d'un segle d'or*. Barcelona: Proa.