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

Espriu, postmodern? Apunts per a una lectura de *Les roques i el mar, el blau*

Antoni Isarch
Universitat Autònoma de Barcelona, Espanya

Abstract As some critics have pointed out, the book *Les roques i el mar, el blau* (1981) presents some formal and thematic characteristics that move it closer to the artistic notions of postmodernism. These are not unprocedented characteristics, since they have a recurring presence in Espriu's literary corpus. An interpretation of this work in relation to the poetics of postmodernism allows us to offer a renovating perspective, but it does not provide conclusive elements regarding this affiliation. Therefore, it seems more cautious to situate this work of mythological prose as a sample of Salvador Espriu's late modernist production.

Keywords Salvador Espriu. Prose fiction. Postmodernism. Mythology. Late modernism.

Sumari 1 Espriu, postmodern? – 2 Salvador Espriu en l'òrbita postmoderna. – 3 Espriu, tardomodernista.

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 2026-04-13 | Published 2026-11-18
© 2026 Isarch | CC BY 4.0
DOI 10.30687/979-12-5742-102-1/011

> Souvent des écrivains au fond de qui
> n'apparaissent plus ces vérités mystérieuses
> n'écrivent plus à partir d'un certain âge qu'avec
> leur intelligence, qui a pris de plus en plus de
> force; les livres de leur âge mûr ont, à cause de
> cela, plus de force que ceux de leur jeunesse, mais
> ils n'ont plus le même velours.
> (Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, 1927)

1 Espriu, postmodern?

L'any 1996, Carles Miralles signava l'estudi introductori de l'edició crítica de *Les roques i el mar, el blau*, que constituïa el quinzè volum de les *Obres Completes* publicades pel Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu i per Edicions 62. Si no ens errem, Miralles era el primer a referir-se, bé que amb molta prudència, a la condició postmoderna de les proses del llibre, que havia vist la llum a la darreria de 1981. Després d'apuntar que «el mèrit de la contemporaneïtat és l'acumulació, la integració, la conciliació dels diversos estils, de les diferents maneres anteriors», afegia:

> Tota la postmodernitat es basa en la consciència de la fragmentació del real, i en la literatura d'aquest segle que acaba és constantment sentida la problemàtica de la tensió entre el particular i l'universal. (Miralles 1996, xv)

En els anys successius, altres crítics, estudiosos i comentaristes s'hi han tornat a referir en termes semblants. L'any 2010, Julià Guillamon publicava al diari *La Vanguardia* «El modelo de Pickman», un article sobre la influència de Joan Perucho en Salvador Espriu. A partir del comú interès per les narracions de terror còsmic de H.P. Lovecraft, Guillamon proposava una lectura postmoderna de *Les roques i el mar, el blau*, que veia com el punt d'inici d'una nova etapa en la producció espriuana, només estroncada per la mort de l'autor, i hi suggeria algunes vies interpretatives:

> *Les roques i el mar, el blau* lo tenía todo para convertirse en un libro de culto del posmodernismo: revisita los clásicos, combina la cultura y la erudición con situaciones cotidianas, mezcla ensayo, poesía y narración, alta y baja cultura, se sirve del humor y el palimpsesto para cuestionar las grandes verdades históricas, a las que opone los pequeños relatos. Pero la lectura posmoderna de Espriu no llegó a producirse. (Guillamon 2010, 7)

El desembre de 2012, la desapareguda revista *El procés* convocava opinions procedents de tots els àmbits culturals per ponderar, en una enquesta valorativa, la vigència de Salvador Espriu. Entre altres veus,

Jordi Galves el designava «el més important escriptor del manierisme català i, en aquest sentit, un escriptor postmodern», i no dubtava a afirmar que *Les roques i el mar, el blau* era un «llibre sensacional que hauria convertit Espriu en una mena de Borges de gran categoria si hagués tingut continuació» (Diversos Autors 2012, 99).

Gabriella Gavagnin i Víctor Martínez-Gil, responsables de l'edició de la *Prosa narrativa* publicada l'any del centenari del naixement de l'autor, apunten que la «destrucció gradual de la narrativitat» en la prosa de postguerra és el resultat de

> les necessitats expressives d'una època que concep la literatura del tot allunyada del mimetisme, com un gran gènere que només pot continuar desenvolupant-se des dels marges del comentari o, encara més, de l'autocomentari –conflictes que la postmodernitat heretarà, recreant-los des d'uns plantejaments socials i vivencials diferents. (Gavagnin, Martínez-Gil 2013, 21-2)

També era l'any 2013 que Vicenç Pagès Jordà es referia sense ambages a Espriu com «un dels primers autors postmoderns de la història» (2013, 46) per l'ús de la metaficció i l'autocitació irònica. Pocs anys més tard, ell mateix glossava, en la línia de Galves, la modernitat i complexitat de la prosa d'Espriu comparant-la amb la de Jorge Luis Borges, i el situava com a precedent de Robert Coover (Pagès 2021).

Se'n poden trobar encara més exemples: Rosa M. Delor (2015, 215) es referia al «laberint de la postmodernitat» en uns termes inequívocs: si Espriu no era postmodern, n'era, si més no, «un claríssim precursor» perquè aplegava «tots els signes precursors de la postmodernitat». I Jordi Cerdà (2017, 312), a propòsit de la figura mitològica d'Ocnos, trobava en *Les roques i el mar, el blau* «un exemple impagable d'aquesta literatura postmoderna dels vuitanta, dècada de desencisos i d'esfondraments».

Una tal insistència revela, si més no, la fal·làcia apriorística de voler llegir un autor des d'una època i, per tant, de trobar-hi tot de característiques d'aquesta època. Vet aquí un risc real aplicat a *Les roques i el mar, el blau*: des de la postmodernitat, cal llegir Espriu en clau postmoderna. La cronologia hi ajuda, perquè la gestació i publicació de l'obra hi entren de ple, i per això sembla irrefutable l'admissió a tràmit de l'etiqueta, ja plenament acceptada com a categoria històrica.[1] Tanmateix, les declaracions que hem portat a col·lació no s'hi refereixen en aquest sentit, sinó que tracten la

1 Convé recordar que el 1976 Espriu i l'il·lustrador Cèsar Estrany havien publicat *Dibuixos (amb algun mot) sobre temes clàssics*, un conjunt de quaranta-dues proses que cinc anys més tard van passar a integrar *Les roques, i el mar, el blau*. Per als detalls d'aquesta obra precedent, vegeu Miralles 2013, 321-36.

postmodernitat com a marc hermenèutic amb postulats ben definits, els quals, d'entrada, es podrien trobar en aquesta obra. Si fos el cas, per què altres textos d'Espriu concebuts en els mateixos anys no han suscitat cap assaig d'interpretació en clau postmoderna?

Bona part dels estudis sobre l'autor semblen detectar un canvi d'orientació en la seva producció, coincidint amb l'inici de la dècada dels anys seixanta i la transformació que comença a experimentar la cultura catalana. Denise Boyer (2015), per exemple, parla d'una «inflexió», d'un gir estètic en el terreny líric arran de publicar-se *La pell de brau*. En aquest context, a més, cal tenir en compte l'impuls renovador del Realisme Històric promogut per Joaquim Molas i Josep M. Castellet, un factor que sens dubte influeix en aquesta reorientació de la literatura espriuana, malgrat les dificultats per situar-la sota el paraigua de la poesia social, imperant en aquell moment.[2] Es pot discutir si la recepció crítica que se'n deriva ha acabat sent massa restrictiva i circumscrita a la imatge d'un Espriu essencialment poeta. Però això, al capdavall, no invalida el fet que la seva trajectòria experimenta una variació significativa en un moment molt concret, variació que pot fer-se extensiva al terreny narratiu (Gavagnin, Martínez-Gil 2001, XXVIII-XXX).

Ara bé: fins a quin punt aquest canvi cristal·litza en una nova concepció del fet literari identificable amb la postmodernitat? Partint d'aquesta pregunta, plantegem com a hipòtesis de treball que *Les roques i el mar, el blau* és la peça culminant de la producció tardana d'Espriu, que se'n poden identificar unes característiques definitòries que la particularitzen dins del seu vast univers, i que aquestes traeixen una connexió significativa amb certs trets idiosincràtics del postmodernisme literari.

2 Salvador Espriu en l'òrbita postmoderna

No hi ha motius per creure que *Les roques i el mar, el blau* no presenti una estructura perfectament travada; l'autor mateix afirmava el 1981 que «és un llibre que hi he posat una certa consciència d'escriptor» (Espriu 1995, 164). Rosa M. Delor (1989) i, sobretot, Carles Miralles (2013, 336-76) han estudiat la qüestió. Ambdós ofereixen propostes operatives que resolen el canemàs general i expliquen bona part de les relacions entre els textos. Bé que d'una manera divergent, es basen en un doble criteri cronològic i temàtic, segons el qual hi ha un ordre que determina la distribució de les proses mitològiques, i que progressa des de l'origen del cosmos –així ho estipula la

2 Per a un resseguiment detallat de la qüestió, vegeu Gassol (2003, 17-41) i Martínez-Gil (2011).

Teogonia hesiòdica– fins a la mort, tema central de les tres peces finals («Thànatos», «Ocnos» i «Un sacerdot»). En l'endemig, els canvis de veu narrativa, la presència de certs cicles mítics, les variacions en el tractament formal dels mites o fins i tot les subtils remissions internes articularien el conjunt.

Tanmateix, la correlació temàtica o a la cronologia només incideixen en el pla extern de l'ordenació. Hom podria adduir altres trets que també confereixen cohesió i sentit a l'obra, i que, per tant, permeten fer-ne una interpretació alternativa. Una primicera lectura posa de manifest que la particular construcció del punt de vista, amb la gran varietat de nivells diegètics desplegats per Espriu, constitueix el primer element diferencial del llibre. Ja des del text proemial, Arístocles ens adverteix del joc de veus: ell no serà «l'únic que s'encarregarà de conversar» (6)[3] amb nosaltres.

Un altre d'aquests trets és la fragmentació. Si s'analitzen les relacions entre els diversos plans significatius que actuen de manera complementària per afavorir una exegesi global, es pot observar que la disgregació incideix en tots els estrats composicionals de *Les roques i el mar, el blau* i n'esdevé un recurs constitutiu tant pel que fa als continguts com a les tècniques de creació o a les fórmules de gènere emprades. Constitutiu, i no pas estilístic ni accessori. Si podem detectar les connexions lèxiques i semàntiques entre textos correlatius; si copsem les al·lusions (indirectes o no) cap a altres obres de l'autor; si podem distingir modalitats prosístiques diverses; si, a la fi, constatem les diferències de focalització entre unes i altres, és justament per la condició evident de peces autònomes. No diem res de nou: la tensió entre unitat i fragmentarietat és idiosincràtica de la poètica espriuana, i ha estat remarcada de manera recurrent per la crítica com a reflex de la impossibilitat de conèixer el món en la seva totalitat. N'hi ha prou de recordar les paraules de Carles Miralles en què relacionava la postmodernitat amb «la consciència de la fragmentació del real».

I en tercer lloc, podem rastrejar-hi un altre factor: el volum considerable de referències culturals que tenyeixen gairebé totes les proses, i que abracen des de la més evident, la mitològica, fins a altres (no sempre explícites), com les pictòriques i escultòriques, les musicals, les idiomàtiques, les provinents de la cultura popular, les filosòfiques o les religioses.

No es pot negar que la fragmentarietat, el multiperspectivisme, la hibridació de gèneres, la paròdia o l'heterogeneïtat de referents, sumades a altres característiques del recull com l'autoreflexivitat, la

3 A partir d'ara, per a les referències directes de l'obra indiquem la pàgina entre parèntesis de: Salvador Espriu, *Obres Completes-Edició Crítica. Les roques i el mar, el blau*. Barcelona: CDESE-Edicions 62, 1996.

ironia o la intertextualitat, són a la base de la narrativa postmodernista (Barth 1983; McHale 1987; Hutcheon 1988). Com tampoc no es pot negar que moltes d'aquestes ja figuren en la producció precedent de l'autor. Així, en constatar la convergència d'Espriu amb el postmodernisme, podem explorar el sentit i la funció d'aquests elements dins de *Les roques i el mar, el blau* per tal de dilucidar el grau de recepció conscient, de connivència o de distanciament que el llibre manté amb la dominant cultural que ha capitalitzat els debats i la creació literaris des dels anys setanta del segle xx.

2.1 Adscripció genèrica

És ben sabut que per a Salvador Espriu els gèneres eren intercanviables, i que la tria d'un o altre obeïa sobretot a la supeditació de la forma a la idea concreta que volgués comunicar segons certes circumstàncies específiques. Els transvasaments de personatges, motius, temes i fins i tot girs lingüístics o expressius resulten freqüentíssims entre la poesia, el teatre i la narrativa espriuans (Gassol 2005, 24-6; Gavagnin, Martínez-Gil 2013, 9-11). En el cas de *Les roques i el mar, el blau*, l'autor acota aquests transvasaments al terreny de les molt variades modalitats de prosa, ficcional o no, que ha conreat al llarg de cinc dècades.

Tot i que sovint és tractada com una obra narrativa, la primera consideració a fer és que la majoria dels cent textos que la conformen presenten una baixa narrativitat (si l'entenem en el sentit d'imitació del real, de progressió causal i de caracterització psicològica), fins al punt que s'ha escrit que el llibre constitueix «una solució narrativament vicària» (Martínez-Gil 2003, 27). La peripècia argumental, quan n'hi ha (com, per exemple, a «Narcís»), es redueix al mínim, i les possibilitats imaginatives es veuen limitades per la restricció d'haver de cenyir-se a l'esquema bàsic del mite que n'actua d'hipotext. De fet, les proses s'escolen cap a altres fórmules d'escriptura o bé hi resten a mig camí, i resulten en textos híbrids des del punt de vista estilístic i formal. Trobem descripcions basades en imatges (les il·lustracions de Cèsar Estrany, com ara «Dafne» o «Una amazona»); passatges dialogats («Nyx»), monòlegs («Alcestis», «Nausica»), assaigs erudits («Hècuba»), apunts biogràfics («Adonis», «Ixió») o escenes costumistes («Les Moires»). Fins i tot allà on l'estructura s'assimila a la d'una narració convencional desproveïda de referències concretes, com «Píram i Tisbe» (qualificada de 'llegenda', 'història' i 'faula', però no de 'mite'), el procediment de composició és la mera enumeració acumulativa.

Un altre element configurador de l'obra, el qual també potencia la desnarrativització, és la relació dels textos amb dues formes artístiques que, en la diegesi, adquireixen entitat ficcional: el teatre

i la pintura. Formes totes dues, en qualsevol cas, que impliquen l'existència d'uns espectadors.

Espriu, en efecte, crea la il·lusió d'una «acció dins el teatre» (Miralles 2013, 319). La situació «appare quella di un teatro nel corso di una rappresentazione» (Turull 1995b, 67) per als habitants de Sinera aplegats a la Sala Mercè –la mateixa on té lloc l'acció de *Primera història d'Esther*. Si al «Senzill proemi d'Arístocles», Espriu situa el vell pescador dalt d'un escenari perquè introdueixi els personatges que aniran fent acte de presència, en la darrera prosa, «Un sacerdot» (152-3), s'informa al lector que «Els llums s'apagaven. La solemne cerimònia s'havia acabat» (aquestes són paraules referides a una cerimònia fúnebre, però les connotacions escèniques de la litúrgia són clares). I en l'endemig, moltes referències metateatrals: a «Dafne» assistim «com a espectadors desinteressats» (63) a la transformació de la jove nimfa; a «Perseu i la Medusa» s'al·ludeix explícitament a l'espectacle de prestidigitació que té lloc a la Sala Mercè; a les dues peces següents, «Nyx» i «Medea» es comenta una sessió de dansa; a «Dafnis i Cloe» dos joves actors pugen a escena i reciten uns versos equivocats; a 'Teseu i el Minotaure' la mort de la bèstia indigna Lluís Castelló, que contempla l'espectacle des del fons de la sala; a «Dracs i serpents» es parla d'un «teló ja abaixat» (118); a «Electra» assistim a un assaig teatral.

La segona forma artística ficcionalitzada és la pintura. Diversos indicis externs ja en suggereixen el deute, com ara el títol i el decasíl·lab inicial, que remeten al paisatgisme i a la percepció visual cromàtica; o bé el pròleg de *Dibuixos (amb algun mot) sobre temes clàssics*, en què Espriu reflexionava sobre pintura i classicisme en uns termes perfectament contemporanis, i deixava ben clara la seva posició integradora dels artistes del passat, aquells «mestres que caldria valorar de nou», tal com afirma a «Palinur» (99) (Miralles 2013, 330-1; Marcos 2017, 94-6).

Ernest Marcos apunta, a propòsit de la breu prosa «Un heroi», que Sinera és

> l'escenari on Espriu localitza en un bon grapat de proses la situació fictícia d'unes sessions de contemplació conjunta de les il·lustracions amb comentari en veu alta per Pulcre Trompel·li, un alter ego satíric del propi escriptor. (Marcos 2017, 97)

Per tant, és plausible imaginar que l'exposició de quadres, gravats o dibuixos de les figures mítiques se situa a la mateixa sala on té lloc la representació teatral oferta als sinerencs. Delor (1989, 248) s'hi refereix com una desfilada de mites «a través d'un no del tot imaginari llibre de 'sants' que els titellescos personatges miren i glossen amb l'ajut de la soferta documentació erudita de l'inefable Pulcre Trompel·li». Així, a «Leda», «Paris», «Hèctor» o «Medea»,

per exemple, l'esforçat personatge malda per culturitzar les dames sinerenques, per bé que aquestes prefereixen ponderar amb irreverència i sornegueria si és factible l'encaix anatòmic entre Leda i el cigne Zeus, si la poma de la discòrdia és «pintada de purpurina» (71), si el casc d'Hèctor el fa patir de migranya o si és adequada «l'exhibició desvergonyida de pits i melic» (85) de Medea mentre branda les testes dels seus fills.

En aquest punt, són importants els recursos de visualització que l'autor mobilitza. El ventall comprèn totes les fórmules de transposició textual d'imatges plàstiques o de figures humanes, des de l'etopeia o la prosopografia fins al retrat o la descripció enumerativa, passant per l'ècfrasi o, fins i tot, la hipotiposi. Tot plegat palesa una adscripció genèrica complexa per a les peces de *Les roques i el mar, el blau*, per bé que l'operació no és nova. Molts textos anteriors o coetanis al llibre corroboren que Espriu és –i no pas marginalment– un escriptor molt visual, en la literatura del qual s'imbriquen els codis pictòrics i el llenguatge verbal. Podem esmentar, sense afany exhaustiu, l'inaugural *Israel. Bocetos* (1929), que ofereix alguns episodis de forta plasticitat gràcies a l'estil retòric i abarrocat amb què els narra; el text-pròleg del recull contístic *Aspectes* (1934); poemes concrets com «Auca tràgica i mort del Plem», de *Les cançons d'Ariadna* (1949), en què l'Altíssim recita versos amb l'ajut d'una pintura; «Perdut en un paisatge de Pelegrí Clavé», d'*El caminant i el mur* (1954), inspirat en un quadre d'aquest pintor romàntic; o bé els poemes de temàtica artística inclosos a *Per a la bona gent* (1984).[4] I, per damunt de tots, textos de postguerra amb els quals *Les roques i el mar, el blau* manté força punts de contacte, com les *Proses de la «Rosa Vera»* (1951-1956) o *Aproximació, tal vegada el·líptica, a l'art de Pla Narbona* (1968).[5]

2.2 Veus narratives i nivells diegètics

Com afirmàvem més amunt, la intervenció de diverses veus al llarg del llibre n'és un dels trets més característics, i ha merescut una certa atenció crítica que n'evidencia la importància. Amaranta Sbardella assenyala el següent:

4 Sobre aquesta qüestió i la dimensió plàstica de la literatura espriuana, el professor Heinrich Bihler assenyalava el següent: «M'han interessat fonamentalment les aproximacions poètiques d'Espriu a l'art escultòric, algunes molt importants [...] La poesia d'Espriu té una especial sensibilitat per la dimensió tàctil i també és molt afí a una tradició escultòrica del segle xx que no ha abandonat la figuració» (Cerdà 2008, 15).

5 Per a les consideracions concretes sobre el gènere específic de les proses del recull amb relació a altres obres d'Espriu, vegeu Gavagnin, Martínez-Gil (2013, 13-16).

> A *Les roques*, més que en altres obres d'Espriu, la juxtaposició de diferents veus i figures és contínua i abraça tot el món de referències del poeta, ja que a les mateixes pàgines prenen la paraula personatges clàssics i de Sinera –i, per això, ninots sotmesos en la història universal i particular a diferents processos de literarització–, l'autor mateix i els narradors, o sigui les seves projeccions sobre el paper. (Sbardella 2015, 250)[6]

Així, en primer lloc, ens trobem amb una instància narrativa que podem identificar plausiblement amb Salvador Espriu. Diverses evidències textuals ho confirmen, com quan Thànatos, a la prosa homònima, recorda al narrador la utilització d'un recurs teatral relacionat amb Hipòlit per tal que «una teva obra escènica, massa curta, durés, per satisfer les diverses raonables exigències del públic» (150), en referència a *Una altra Fedra, si us plau* (1978). En segon terme, tenim el vell pescador Arístocles, que parla al fill Euforió sobre els mites i, de fet, sobre la vida: des de l'espai de calma horaciana que és Ítaca, cal acceptar les petites ofrenes quotidianes (l'aliment, el paisatge, les postes de sol, el cicle de les estacions) i comprendre i assumir les lliçons morals que provenen dels déus. A continuació, hi ha els protagonistes dels mites, que exhibeixen un repertori de conductes humanes, massa humanes i potser massa poc divines. I finalment hi ha la rastellera de personatges de l'univers espriuà, liderada per Pulcre Trompel·li i Magdalena Blasi.

El veritable punt d'interès, però, no es troba en la delimitació taxonòmica dels grups, sinó en el fet que aquestes instàncies narratives, corresponents a nivells diegètics diferents –i, per tant, sense el mateix valor referencial–, tot sovint es relacionen dins d'un mateix pla ficcional, dins el qual conviuen i dialoguen. Els creuaments són diversos i afecten tots els grups, si bé Espriu excel·leix en les interaccions dialògiques entre els personatges sinerencs i els mítics. L'autor mateix assenyalava que «la mitologia és per a mi un recurs estilístic. M'he servit d'ella per lligar-ho al meu món de ninots i titelles i de gent de Sinera» (Espriu 1995, 100). Així, l'oncle Mutsu-Hito exhorta Cassandra perquè es vesteixi («Cassandra»); el prestidigitador Perseu s'adreça a l'auditori de la Sala Mercè («Perseu i la Medusa»), o Narcís és nebot valencià de Magdalena Blasi («Narcís»). De fet, la metalepsi, en tant que transgressió deliberada dels nivells narratius, és un mecanisme molt habitual en la narrativa d'Espriu. L'havia començada a exhibir, amb bons resultats, a *Aspectes*, i havia estat explotada profusament a *Ariadna al laberint grotesc*, que es publica el 1935 però que Espriu revisa el 1975, just quan ha començat a escriure les proses que conformaran *Dibuixos*

6 Vegeu també la classificació que proposa Carles Miralles (2013, 360-3).

(amb algun mot) sobre temes clàssics. A la postguerra, com ja s'ha dit, la línia prosística que deriva en 'comentaris'[7] i 'aproximacions' aprofundirà encara en aquesta permeabilitat diegètica en peces com la ja esmentada *Aproximació, tal vegada el·líptica, a l'art de Pla Narbona* o «Pas i notícia de la Trinquis».

Aquesta transgressió, que accentua el component autoreflexiu, també inclou l'Espriu transposat en personatge. Quan es presenta al públic com el creador superior que controla el llibre totalment, no pot estar-se de penetrar en el món de la ficció, i d'aquesta manera es converteix ell mateix en una instància ficcional. Només així pot interactuar amb els seus personatges i, segons com, incidir en la trama o l'episodi narrats. De fet, l'analogia de l'autor com a Déu és típica de la ficció postmoderna; Patricia Waugh la defineix en aquests termes:

> Very often the Real Author steps into the fictional world, crosses the ontological divide. Instead of integrating the «fictional» with the «real» as in traditional omniscient narrative, he or she splits them apart by commenting not on the *content* of the story but on the act of narration itself, on the *construction* of the story. (Waugh 1984, 131)

Però Espriu no només explota el multiperspectivisme, sinó que particularitza cada una d'aquestes veus a partir de registres molt diversos que associa als diferents personatges. El resultat és un magma lingüístic exuberant que explora textures tan diferents com el registre científic i l'erudit, les efusions literàries o sentimentals, els jocs de paraules i el sarcasme, les expressions vulgars i els girs populars. Això sense oblidar el recurs del pastitx, les referències intertextuals explícites a la tradició literària occidental (Turull 1995a) o les al·lusions més o menys subtils a la pròpia obra anterior. Tot plegat genera un efecte d'heteroglòssia (McHale 1987, 166-71) destinat a oferir una imatge canviant, esmunyedissa i fragmentària del món, que es dreci com a correlat de la concepció espriuana de la realitat inaprehensible, perquè les certeses compartides que ahir havien permès lligar el propi discurs artístic a un sistema comunicatiu comprensible pels lectors, avui ja han desaparegut.

En aquesta tessitura, la llengua hi assoleix una rellevància considerable de cap a cap de l'obra: des del «Senzill proemi d'Arístocles», en què Espriu reprèn la figura de la vedet Rosalba Cavà (originària de «Tarot per a algun titella del teatre d'Alfaranja») com

7 Espriu mateix insistia en aquesta designació per referir-se a la naturalesa textual de les proses del llibre: «He fet uns comentaris literaris partint de la mitologia grega però absolutament irònics, incorporant el meu món en aquesta mitologia, està tot lligat» (Espriu 1995, 100).

a representació de la llengua catalana, fins a les «Notes» que clouen el llibre, consagrades sobretot a dilucidar qüestions lingüístiques. L'any 1982, Carles Miralles (2013, 316) ja havia posat de relleu la importància de la llengua com a sistema significatiu, en remarcar que aquesta «li és visió del món –tota la llengua i tot el món: *Les roques i el mar, el blau* és aspiració a la totalitat». L'estil no s'hi manifesta com a simple marca lingüística, sinó com un recurs expressiu complex, tendent sovint a l'argot i la barreja, a l'expressió hiperbòlica i al llenguatge connotat, capaç de particularitzar cada personatge. I, de fet, la llengua hi és tematitzada sovint: en un nombre no pas menor de proses, trobem referències metalingüístiques a la normativa gramatical («Les Moires», «Helena»), a la tria lèxica adient per a una òptima comprensió («Dracs i serpents»), a la variació idiomàtica («Una pitonissa», «El Minotaure i Teseu») o a l'onomàstica dels personatges i als dubtes filològics que se'n deriven («Les Gorgones», «Apol·lo», «Màrsias», «Ariadna»).

2.3 Estrats culturals

Espriu s'esforça a emmarcar el llibre en un únic espai simbòlic definit pels decasíl·labs inicial i final. Amb els «closos ulls» hom pot imaginar, talment com en un somni, un «mar» que és «antic» perquè acumula les experiències de tots els que hi han pensat, n'han escrit, l'han literaturitzat; i dins d'aquest espai, els mites de la tradició grecollatina ocupen una posició de privilegi. Amb els ulls oberts, la realitat d'una «llunyana claror de dofins» s'imposa a la imaginació, la consciència de la percepció permet entendre que, del somni mitològic, una part essencial n'és la por de retornar al temps sense mites.

Des d'aquesta perspectiva, podem afirmar que els textos que conformen *Les roques i el mar, el blau* es basteixen sobre un referent culte; però, per contra, es conten en un to no erudit. Espriu mateix ens recorda, des de les notes finals, que «no es dirigeix a especialistes o a erudits» (158). De fet, a l'obra sovintegen els dards contra els savis mestretites, els pedagogs i altres formes de fatxenderia intel·lectual: les trobades acadèmiques són satiritzades a «Hals», i a «Hècuba» se'ns recorda que els erudits estan «amatents, a l'aguait, amb salivera, de qualsevol minúscula errada» (76). I és que «l'erudició és molt pesada i, a més, imprecisa, perquè cada savi s'esforça a inventar la seva veritat, tan diversa com li és possible» (9). Aquesta actitud preventiva ja es manifestava en alguns contes dels anys trenta, com «La tertúlia» o «Hildebrand», d'*Ariadna al laberint grotesc*. En el cas de *Les roques i el mar, el blau*, el rebuig envers les expansions pedants es concreta en la tendència del narrador d'evitar l'enfarfegament de l'auditori (o dels lectors) per un excés d'anotacions culturalistes: «els noms de les quals callo, com és el meu costum, quan ho puc evitar en

referir-me a les figures que esmento al llarg d'aquests comentaris» (105); «la pot buscar en un text prestigiós, que no citarem» (111); «No ens vaga de referir-nos a les diverses festes que li dedicaven a Atenes» (112).

És temptador especular que el fet de triar un tema clàssic per antonomàsia, d'evidents connotacions cultes com és la mitologia, i de transmetre'l des d'una posició antiintel·lectualista, sigui degut a la voluntat de trencar amb la imatge d'erudit insidiós contra la qual Espriu va lluitar tota la vida (Martínez-Gil 2013b, 53-7). Dins el món ficcional, es concreta en l'actitud metafràstica que adopten alguns personatges envers el món mitològic.[8] Arístocles explica els mites a Eufori ó com si fossin contalles populars, i representa l'alliçonament no erudit, transmès de paraula i des de la humilitat vital;[9] Magdalena Blasi es fixa en detalls anecdòtics, sovint lligats a la pròpia experiència de la realitat; Tecleta Marigó o Ignasieta hi aporten l'apunt desimbolt, desvergonyit i desmitificador (i usem l'adjectiu de manera intencionada); i altres de més ocasionals reforcen l'aire popular i gairebé no són conscients de tractar amb personatges mitològics, com la dispesera Ernesta Bacco («Eros»), Lluís Castelló o l'oncle Nicolau Mutsu-Hito. Però és que fins i tot les lliçons de Pulcre Trompel·li (i, en menor mesura, d'altres insignes experts com el noi Estengre) revelen un grau de coneixements que no va més enllà de la dada factual, a l'estil d'un *Reader's Digest* del món clàssic. I al capdavall, el que provoquen entre la gent de Sinera no és l'admiració pel saber, sinó –ben al contrari– l'escepticisme, la frivolitat i la ironia, antídots infal·libles perquè la conversa no s'enlairi més enllà dels límits de la tertúlia de carrer ni s'eternitzi en discursos i lliçons que solen ser «monòtons i molestíssims, com si se t'enfilés cos amunt una inesgotable filera de processionàries» (21).

Hom ha fet notar un ús intencionat en el tractament anticanònic que Espriu dona als mites.[10] L'autor aposta per una reformulació dessacralitzadora, adequada per a l' «impuls innovador i subversiu respecte de les narracions antigues en la immensa majoria de les quaranta-vuit proses que constitueixen l'aportació definitiva al volum conjunt» (Marcos 2017, 105). A moltes peces, Espriu incorpora algun aspecte col·lateral del mite (gestos anecdòtics, hàbits quotidians,

8 Caldria escatir si hem de llegir *Les roques i el mar, el blau* com un llibre sobre mitologia. Turull (1995a) s'hi refereix com un diccionari o un manual de mitologia i demostra la presència més o menys directa del cèlebre *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine* de Pierre Grimal. Per contra, Miralles (2013, 377) sosté que *Les roques i el mar, el blau* no és un «manual de mitologia».

9 Cf. Isabel Turull (1995a, 194-8), que remarca que bona part de les sentències del vell pescador, en forma de citació reelaborada, provenen de l'*Aurea Dicta*.

10 Gavagnin, Martínez-Gil 1998, XL-LII; Miralles 2013, 332-3; Cerdà 2017, 297; Marcos 2017.

reaccions apòcrifes) que l'enriqueix i, sobretot, li infon lògica humana. Podem dir que l'actualització mítica es produeix sovint per degradació: la història de Ganimedes i Zeus es transforma en una sòrdida relació entre un vell pervertit i un jovenet que és flor de corrupció; Orestes ha d'acudir als serveis jurídics d'un advocat que el defensi del matricidi comès, i Helena és una àvia viuda devota del net i gens enyorada de cap de les aventures que hom li ha atribuït. En aquesta línia, Marcos (2017, 102-4) destaca la insistència d'Espriu per oferir replecs psicològics i sentimentals que les fonts no aporten: Orfeu, per exemple, queda convertit en un ésser amoral, un «impostor uxoricida i mentider» que gira el cap vers l'Hades per condemnar Eurídice ben conscientment i s'aprofita del propi dolor amb finalitats artístiques.[11]

Espriu, doncs, presenta les contalles mitològiques com a models interpretatius de la realitat i no com a històries fossilitzades de les quals ja no és possible modificar-ne el sentit canònic. Era Umberto Eco (1985, 249-97) qui assenyalava que els mites contemporanis (com Superman) es mouen en la tensió entre haver de significar arquetípicament allò que els fa recognoscibles i obrir la possibilitat de renovar aquesta significació. En virtut d'aquesta condició atemporal sempre susceptible d'actualitzar-se, Espriu reivindica l'espai resistent que ocupen els mites en el context dels anys seixanta i setanta,

> avui que priva la beneita, insolent i xarona mitificació de l'arbitrària desmitificació de tot, llevat dels mites que van malparint sense treva els canviants turonets ratoners a la moda. (Espriu 2013, 424)[12]

Potser fora massa agosarat creure que Salvador Espriu duu a terme una revalorització postmodernista de la cultura de masses, però no se li pot negar la consciència del procés de permeabilització entre alta i baixa cultura, tret inequívoc de la contemporaneïtat postmoderna (Eco 1985, 39-78; Huyssen 2002).

3 Espriu, tardomodernista

Des del punt vista conceptual, temàtic i estructural, *Les roques i el mar, el blau* és un llibre lligat al temps històric, a la societat i al substrat cultural en què es concep, sense que això li resti

11 En canvi, Turull (1995b, 71) considera que Espriu «non pretende in alcun modo di modificare gli elementi costitutivi di ogni mito; al contrario, il Mito deve presentarsi statico come le rappresentazioni elaborate dalle arti figurative: cosi l'involucro sotto cui ci si presenta accentuerà il contrasto».

12 Es tracta del pròleg escrit el novembre de 1970 per a l'edició de *Setmana Santa* com a llibre independent dins els Quaderns de Poesia, que veié la llum el 1971.

individualitat. Per això, qualsevol intent de posar l'obra en relació amb la postmodernitat hauria de començar per delimitar l'espai que ocupa en el panorama estètic autòcton del moment d'escriptura i publicació. Com hem afirmat a l'inici, l'etapa final de la trajectòria literària d'Espriu travessa l'època postmoderna, i és ingenu creure que no hi fos receptiu un escriptor tan atent a les fluctuacions estètiques, com ho demostra (sense anar més lluny) el coneixement de les tendències pictòriques contemporànies al pròleg de *Dibuixos (amb algun mot) sobre temes clàssics*. No es pot obviar el fet incontrovertible que totes les obres d'Espriu han dialogat amb els seus presents respectius; i en aquest punt fora pertinent entrar en consideracions textuals sobre la reescriptura constant i obsessiva a què l'autor sotmet el seu corpus literari, per reinserir velles obres en nous contextos i redefinir-ne la capacitat comunicativa.[13]

Allò que la postmodernitat dona a Espriu és la possibilitat de revisitar la pròpia obra transcendint la simple correcció estilística. En el tombant dels anys setanta als vuitanta, en un context cultural procliu a la revisió crítica del passat i a la recuperació de valors estètics i formes d'expressió que havien romàs bandejats, l'autor pot fer una lectura retrospectiva de la prosa narrativa dels anys trenta i, en virtut de la distància temporal, identificar-ne els elements encara literàriament productius, extremar-ne la presència en la producció posterior i potenciar, així, la tan anhelada unitat total. La continuïtat entre les dues fases de la seva producció en prosa ha estat estudiada per Gavagnin i Martínez-Gil, que no dubten a explicar-la en termes d'evolució i d'organicitat, no pas d'interrupció: «Espriu entronca amb maneres de fer presents en la narrativa dels anys 30, d'un to àcid i desencisat amb la pròpia figura, però amb alguna diferència» ja que la prosa de postguerra pren «unes direccions que la radicalitzaven», sigui extremant i condensant «el sentit moral», sigui accentuant els models narratius d'*Ariadna al laberint grotesc* «cap al sarcasme, l'autoreferencialitat i el comentari» (2001, XXXII-XXXIII). Alguna cosa semblant devia veure-hi Arthur Terry quan, després d'analitzar algunes sèries de mites, concloïa que *Les roques i el mar, el blau* reunia «una gran part dels temes i molts dels protagonistes de les altres obres d'Espriu, sovint en unes combinacions noves i juxtaposicions sorprenents» (Terry 2003, 104).

Així, un repàs estrictament cronològic de la literatura d'Espriu evidencia la presència creixent de la metaficció, la intertextualitat, l'humor desmitificador i tants altres recursos esmentats a l'inici que avui no dubtaríem a qualificar de postmodernistes i que, certament, culmina amb *Les roques i el mar, el blau*, «el gran intent

13 Per a aquesta qüestió, que no podem tractar aquí, vegeu sobretot Veny (2003) i Cornellà-Detrell (2015).

per portar aquest model narratiu esquemàtic, sovint adust, cap a la reflexió filosòfica, moral i metafísica» (Gavagnin, Martínez-Gil 2001, LXV), gairebé a tocar de la literatura sobre la condició humana. Però Salvador Espriu ja no aprofundirà en aquesta línia creativa. Per aquest motiu resulta potser massa aventurat definir-lo com a postmodernista.

Entre altres raons, perquè tots els elements que sostindrien una lectura de *Les roques i el mar, el blau* des d'aquesta òptica tenen precedents en les obres anteriors. La barreja i hibridació de gèneres és consubstancial a la proposta literària espriuana; tant com el transvasament de personatges, espais, imatges i símbols. La polifonia, que no deixa de ser una manera de trencar la univocitat del discurs, evidencia la impossibilitat d'atènyer el mirall de la veritat trencat en mil bocins, com ens recordava l'Altíssim a *Primera història d'Esther*. I la sutura entre estrats culturals respon a la vella necessitat que no se l'arrengleri amb els savis encofurnats en torres d'ivori. A més, la inquisició sobre el món que planteja *Les roques i el mar, el blau* és encara de naturalesa epistemològica, i no ontològica (McHale 1987, 8-10). L'estructura ordenada de les proses prefigura l'aspiració d'Espriu per una concepció del món teleològica, i tots els personatges s'inscriuen en la recerca de la veritat: els mitològics malden per comprendre el món des d'inquietuds morals i a partir de la pròpia experiència vital, mentre que els provinents de la ficció espriuana cerquen la comprensió de l'espectacle ofert.

Per tant, ens sembla més apropiat conjecturar una altra hipòtesi: la consciència de trobar-se en l'etapa tardana de la seva trajectòria (l'etapa que emmarca la gestació i publicació de *Les roques i el mar, el blau*) extrema una sèrie de trets literaris que ja eren pròpiament espriuans. Jordi Cerdà, que contextualitza i interpreta la prosa «Ocnos», aposta per una més que probable identificació d'aquesta figura amb un «Espriu tardà més solitari que mai» (Cerdà 2017, 305) que veia en Ocnos l'encarnació tant de l'absurd de l'existència com de la tasca del poeta. La posició gairebé de cloenda que ocupa la peça és una prova d'aquesta consciència. També Olívia Gassol (2021, 532), a propòsit de la interacció de l'obra d'Espriu amb altres formes d'art –que podem fer extensiva a la interrelació productiva amb altres obres del corpus espriuà–, s'hi refereix com una característica de la «modernitat tardana».

L'adjectiu 'tardà' que posen en circulació tant Cerdà com Gasol obre una via interpretativa que permet designar Espriu com a tardomodernista, en un sentit equiparable a l'abast semàntic que alguns estudis anglosaxons han donat al terme *late modernism*. És a dir, com a categoria que facilita la relació evolutiva (no pas

d'oposició o trencament) entre el *modernism* i el *postmodernism*.[14] Es tracta d'una modernitat tardana que, en la producció de certs autors, conserva aspectes del *modernism*, en rebutja d'altres i incorpora nous elements que afavoreixen l'eclosió del *postmodernism*. Així, per exemple, Brian McHale (1987, 6-25; 1992, 26-32) considera que Vladimir Nabokov, Samuel Beckett i Italo Calvino són escriptors de transició o liminars perquè mostren en la seva producció aquests símptomes evolutius. Per la seva banda, Tyrus Miller (1999) ha certificat l'existència d'aquesta fase intermèdia de *late modernism* no només com un estadi merament transicional entre dues categories estètiques consolidades, sinó com una tipologia literària amb personalitat pròpia i prou diferenciada tant del modernisme com del postmodernisme; només cal esmentar el «riure autoreflexiu» o la caracterització dels personatges com a titelles grotescos per veure la proximitat amb la literatura espriuana (Miller 1999, 62-4).[15] Resta per dilucidar si el paràmetre tardomodernista, plenament consolidat en el camp cultural anglosaxó, seria extrapolable –salvant les distàncies– al cas de Salvador Espriu i a les dinàmiques del camp literariocultural català, que no poden ser altres que les generades pel Modernisme al tombant de segle i per la manera com altres moviments i tendències estètiques posteriors, imbuïts d'un mateix esperit modernitzador, s'hi han relacionat.[16]

Sigui com vulgui, l'adjectiu ha fet fortuna en la ploma d'Edward Said, que, partint d'una expressió de Theodor Adorno referida a Beethoven, al llibre *On Late Style* (2006) va desenvolupar el concepte 'estil tardà' aplicat a diversos creadors contemporanis, com R. Strauss, Genet, Visconti, Lampedusa o Gould, entre d'altres. Es tracta d'un tret habitual de molts autors, els quals ja no canvien la seva cosmovisió ni trenquen amb la producció precedent, però experimenten amb allò que Edward Said definia com un «late style that involves a nonharmonious, nonsense tension, and above all, a sort of deliberately unproductive productiveness going *against*…» (2006, 7). No és irrellevant, pels ressons espriuans que inevitablement desvetlla, el paper que el crític atorga a la imminència de la mort en la consciència de tots els artistes i creadors que entren en la seva fase tardana. Si la proximitat de la fi suposa un esperó, aquest tombant

14 Per a una cronologia explicativa del terme, sempre aplicada a l'àmbit anglosaxó, vegeu Davis (2012).

15 Pel que fa a la restricció cronològica que Miller aplica al *late modernism*, vegeu-ne el rebatiment que en fa Anthony Mellors (2005, 19-22).

16 Jordi Castellanos (2009), en un estudi de referència sobre la narrativa d'Espriu als anys trenta, ja va identificar-hi l'herència del Modernisme, i va remarcar com aquesta herència dialogava activament amb els trets propis de l'obra espriuana i amb les formes de l'expressionisme.

tardoral ha de ser entès no pas com a caduc, periclitat o epigonal, sinó encara refulgent de lucidesa i de capacitat creativa.

Al sisè capítol de l'assaig, «The Virtuoso as Intellectual» (Said 2006, 114-33), Edward Said retrata un Glenn Gould que el 1964, al cim de la seva carrera com a intèrpret excels de les *Variacions Goldberg*, es retira dels escenaris per consagrar-se, lluny de la servitud des espectacles públics, a perfeccionar encara més la interpretació de Bach. Said descriu un Gould solitari i excèntric, que des dels estudis de gravació i amb la sola arma d'un virtuosisme sense parió, cerca la màxima fidelitat a les partitures per no trair l'esperit que Bach volia donar a la pròpia música. Per a Gould, el concepte d'«invenció» no significa creació d'alguna cosa nova, sinó que és una manera de redescobrir, repetir i reviure constantment totes les possibilitats expressives d'allò que ja ha estat creat. Espriu va optar per una via semblant: provar d'aïllar-se (tot i que potser no se'n va acabar de sortir) per poder retornar una vegada i una altra a la seva obra, cohesionar-la, perfer-la i treure'n les màximes possibilitats expressives, convençut que tota la seva producció consistia en un aprenentatge constant (Martínez-Gil 2013a).

«L'home jove i el vell» és un pròleg narratiu datat el 1974 que, ben llegit, denota consciència del pas del temps, de la distància que el separa del jove que escrigué *Ariadna al laberint grotesc* i de la imminència de la mort. Un dels temes principals és la demanda de l'autor perquè el deixin en pau: li queda poc temps i no vol esmerçar-lo a complaure encàrrecs, peticions o altres compromisos, atès que «ha concedit literalment el seu temps, però no en pot perdre ni una engruna més» (Espriu 2013, 293). I a fe que Salvador Espriu va aprofitar-lo: com reblava Josep M. Benet i Jornet –i és amb ell que volem tancar aquests apunts–, «quan semblava que ja no tenia res més a dir, va i surt amb un llibre irònic, despietat, modèlic: *Les roques i el mar, el blau*» (Diversos Autors 2012, 93).

Bibliografia

Barth, J. (1983). «La literatura del reompliment (Narrativa postmoderna)». *Els Marges*, 27-28-29, 279-89.

Boyer, D. (2015). «La inflexió dels anys seixanta en l'obra poètica de Salvador Espriu». *Indesinenter*, 10, 305-25.

Castellanos, J. (2009). «L'herència modernista en la narrativa d'Espriu: un camí cap a l'expressionisme». *Indesinenter*, 4, 19-42.

Cerdà, J. (2008). «*Els més sensibles | dits dels orbs destriaven | cançons de l'aire*. Conversa amb Heinrich Bihler». *Indesinenter*, 3, 9-16.

Cerdà, J. (2017). «Ocnos o l'esglai d'una imatge». *Zeitschrift für Katalanistik*, 30, 293-314.

Cornellà-Detrell, J. (2015). «Espriu o la diabòlica mania de reescriure». *Indesinenter*, 10, 293-7.

Davis, T.S. (2012). «Late Modernism: British Literature and Midcentury». *Literature Compass*, 9(4), 326-37.

Delor i Muns, R.M. (1989). «*Les roques i el mar, el blau*». Delor i Muns, R.M., *Salvador Espriu o «el cercle obsessiu de les coses»*. Barcelona: Edicions 62, 249-51.

Delor i Muns, R.M. (2015). «El laberint d'Espriu com a figuració de la postmodernitat». *Indesinenter*, 10, 215-26.

Diversos Autors (2012). «Enquesta sobre Salvador Espriu». *El Procés*, 3, 92-100.

Eco, U. [1965] (1985). *Apocalípticos e integrados*. Trad. de A. Boglar. Barcelona: Lumen.

Espriu, S. (1995). *Enquestes i entrevistes II (1974-1985). Obres Completes-Edició Crítica.* A cura de F. Reina. Barcelona: CDESE-Edicions 62.

Espriu, S. (1996). *Les roques i el mar, el blau*. *Obres Completes-Edició Crítica.* A cura de C. Miralles. Barcelona: CDESE-Edicions 62.

Espriu, S. (2013). *Prosa narrativa*. Gavagnin, G.; Martínez-Gil, V. (eds), Barcelona: Labutxaca.

Espriu, S. (2013). *Poesia*. A cura de O. Gassol. Barcelona: Labutxaca.

Gassol, O. (2003). La pell de brau *de Salvador Espriu o el mite de la salvació*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Gassol, O. (2005). «Salvador Espriu, a l'ombra del mite. Notes per a una poètica». *L'Avenç*, 392, 24-33.

Gassol, O. (2021). «Salvador Espriu». Castellanos, J.; Marrugat, J. (dirs), *Història de la Literatura Catalana, volum vii. Literatura contemporània (iii). Del 1922 al 1959*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana; Editorial Barcino; Ajuntament de Barcelona, 507-34.

Gavagnin, G.; Martínez-Gil, V. (1998). «Introducció». Espriu, S., *Aspectes*. *Obres Completes-Edició Crítica.* Barcelona: CDESE-Edicions 62.

Gavagnin, G.; Martínez-Gil, V. (2001). «Introducció». Espriu, S., *Les ombres. Proses de la «Rosa Vera». Altres proses disperses*. *Obres Completes-Edició Crítica.* Barcelona: CDESE-Edicions 62.

Gavagnin, G.; Martínez-Gil, V. (2013). «Salvador Espriu, narrador». Espriu, S., *Prosa narrativa*. Barcelona: Labutxaca, 9-27.

Guillamon, J. (2010). «El modelo de Pickman». *La Vanguardia. Culturas*, 409(21-4), 7.

Hutcheon, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York; London: Routledge.

Huyssen, A. (2002). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Trad. de P. Gianera. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Marcos, E. (2017). «Amb una freda deliberació». *Ítaca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica*, 33, 93-111.

Martínez-Gil, V. (2003). «Salvador Espriu o la nostàlgia de la novel·la». *L'Avenç*, 283, 27-9.
Martínez-Gil, V. (2011). «Espriu, Pere Quart i Gabriel Ferrater, tres poetes per al Realisme Històric». *Catalonia*, 9, 1-9.
Martínez-Gil, V. (2013a). «L'home jove i el vell: l'aprenentatge de Salvador Espriu». *Serra d'Or*, 641, 20-4.
Martínez-Gil, V. (2013b). «Salvador Espriu, editor (i erudit)». *Catalonia*, 13, 1-14.
McHale, B. (1987). *Postmodernist Fiction.* New York; London: Routledge.
McHale, B. (1992). *Constructing Postmodernism.* New York; London: Routledge.
Mellors, A. (2005). *Late Modernist Poetics: From Pound to Prynne*. Manchester: Manchester University Press.
Miller, T. (1999). *Late Modernism: Politics, Fiction, and the Arts Between the World Wars*. Berkeley: University of California Press.
Miralles, C. (1982). «Espriu o el rigor del paisatge». *Serra d'Or*, 274-5, 63-4.
Miralles, C. (1996). «Introducció». Salvador Espriu, *Obres Completes-Edició Crítica. Les roques i el mar, el blau*. Barcelona: CDESE-Edicions 62.
Miralles, C. (2013). *Sobre Espriu*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona.
Pagès Jordà, V. (2013). «El narrador escamotejat». *L'Avenç*, 392, 34-47.
Pagès Jordà, V. (2021). «L'art sintètic de Salvador Espriu». *Revista de Girona*, 327, 98-9.
Said, E. (2006). *On Late Style. Music and Literature Against the Grain*. New York: Pantheon Books.
Sbardella, A. (2015). «Les múltiples veus de Salvador Espriu a *Les roques i el mar, el blau*». *Indesinenter*, 10, 249-56.
Terry, A. (2003). «El darrer llibre de Salvador Espriu». Charlon, A.; Zimmermann, M.-C. (eds), *Actes del Dotzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, vol. 1. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 91-104.
Turull, I. (1995a). «Fonts antigues i modernes en *Les roques i el mar, el blau*». *Salvador Espriu. Algunes cartes i estudis sobre la seva obra*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 179-214.
Turull, I. (1995b). «Problemi di intertestualità in Salvador Espriu *Les roques i el mar, el blau*». *Quaderni ibero-americani*, 78, 66-83.
Veny, J.R. (2003). «Sobre la reescriptura de l'obra pròpia en Espriu». *L'Avenç*, 283, 44-8.
Waugh, P. (1984). *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London; New York: Methuen.