Espriuana: recreacions de Salvador Espriu

editat per
Maria Dasca i Maria Moreno Domènech

e-ISSN 2610-9360 ISSN 2610-8844

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 48

Edizioni
Ca'Foscari

Espriuana: recreacions de Salvador Espriu

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

Serie diretta da
Enric Bou

48

Edizioni
Ca'Foscari

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

Direzione scientifica Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) Luisa Campuzano (Universidad de La Habana; Casa de las Américas, Cuba) Ivo Castro (Universidade de Lisboa, Portugal) Pedro Cátedra (Universidad de Salamanca, España) Luz Elena Gutiérrez (El Colegio de México) Hans Lauge Hansen (Aarhus University, Danmark) Noé Jitrik (Universidad de Buenos Aires, Argentina) Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum, Deutschland) Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, Italia) Alfredo Martínez-Expósito (University of Melbourne, Australia) Antonio Monegal (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España) José Portolés Lázaro (Universidad Autónoma de Madrid, España) Marco Presotto (Università di Trento, Italia) Joan Ramon Resina (Stanford University, United States) Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba, España) Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia) Roberto Vecchi (Università di Bologna, Italia) Marc Vitse (Université Toulouse-Le Mirail, France)

Comitato di redazione Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vanessa Castagna (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elena Dal Maso (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Florencio del Barrio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paola Mildonian (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Mistrorigo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Laura Nadal (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) María del Valle Ojeda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Veronica Orazi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elide Pittarello (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Adrián J. Sáez (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Eugenia Sainz (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Mônica Simas (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Manuel G. Simões (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizia Spinato (CNR, Roma, Italia) Giuseppe Trovato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direzione e redazione
Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati
Università Ca' Foscari Venezia
Ca' Bernardo, Dorsoduro 3199,
30123 Venezia, Italia
rassegna.iberistica@unive.it

e-ISSN 2610-9360
ISSN 2610-8844

URL http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/biblioteca-di-rassegna-iberistica/

Espriuana: recreacions de Salvador Espriu

editat per
Maria Dasca i Maria Moreno Domènech

Venezia
Edizioni Ca' Foscari - Venice University Press
2026

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

© 2026 Maria Dasca, Maria Moreno Domènech per il testo | for the text
© 2026 Edizioni Ca' Foscari per la presente edizione | for the present edition

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.
Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione doppia anonima, sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari, ricorrendo all'utilizzo di apposita piattaforma.
Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari: all essays published in this volume have received a favourable evaluation by subject-matter experts, through a double blind peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari, using a dedicated platform.

Edizioni Ca' Foscari | Fondazione Università Ca' Foscari | Dorsoduro 3246 | 30123 Venezia
https://edizionicafoscari.unive.it | ecf@unive.it

1a edizione novembre 2026 | 1st edition November 2026
ISBN 979-12-5742-102-1 [ebook]
ISBN 979-12-5742-103-8 [print]

Stampato per conto di Edizioni Ca' Foscari, Venezia
nel mese di novembre 2026 da Skillpress, Fossalta di Portogruaro, Venezia
Printed in Italy

Progetto grafico di copertina | Cover design: Lorenzo Toso

La publicació d'aquest llibre forma part de l'activitat científica desenvolupada en el marc dels projectes «Escriptors, comunitat i reconeixement a les literatures perifèriques i peninsulars, 1972-2022» (ESCORE) (I+D+PID2021-127226NB-I00) i «Usos i transformacions dels gèneres paraliteraris en la literatura catalana de la postmodernitat (1968-2021)» (PAPCAT) (PID2021-122535NB-I00), ambdós finançats pel Ministeri de Ciència, Innovació i Universitats.

Espriuana: recreacions de Salvador Espriu — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2026. — viii + 254 pp.; 23 cm. — (Biblioteca di *Rassegna iberistica*; 48). — ISBN 979-12-5742-103-8.

URL https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/979-12-5742-103-8/
DOI http://doi.org/10.30687/979-12-5742-102-1

Abstract

Espriuana: recreacions de Salvador Espriu explores the many ways in which Salvador Espriu's work has been reinterpreted, adapted, translated and critically re-read since its publication. Bringing together contributions from scholars in different fields, the volume examines the writer's presence in theatre, film, literary criticism and translation, as well as his reception in diverse cultural contexts. Through analyses of stage productions, audiovisual adaptations, intertextual dialogues and international translations, the essays reveal the enduring vitality of Espriu's legacy and the multiple recreations of his literary universe, highlighting its continued relevance in contemporary culture and literary studies.

Keywords Salvador Espriu. Recreation. Cultural reception. Stage adaptation. Audiovisual adaptation. Translation. Catalan literature.

Sumari

Introducció
Maria Dasca, Maria Moreno Domènech 3

CONSIDERACIONS TEÒRIQUES I COMPARATIVES

***I beg your pardon*. Meditació, sense rodolins, entorn l'Any Espriu 2013**
Jordi Cerdà Subirachs 13

Llegir Espriu com a literatura universal
Sascha Ebeling 41

ADAPTACIONS ESCÈNIQUES

Tot el paper del fràgil teló pintat: un recorregut per les diverses posades en escena de *Primera història d'Esther*
Maria Moreno Domènech 63

A propòsit de *La pell eixorca (o la terra del brau)*: Espriu i Eliot en escena, poesia i teatre
Dídac Llorens-Cubedo 85

La difusió de l'obra d'Espriu a les noves generacions a través de les arts escèniques
Xavier Serrat i Brustenga 101

ADAPTACIONS AUDIOVISUALS

L'origen cinematogràfic de *Ronda de mort a Sinera*
Gabriel Sevilla 121

Les dues adaptacions fílmiques de la novel·la *Laia* (1932)
Maria Dasca 141

RECEPCIÓ CRÍTICA

Sobre la interpretació de l'obra poètica de Salvador Espriu: un motiu de controvèrsia pública
J. Àngel Cano Mateu 163

Salvador Espriu en l'obra de Terenci Moix: de l'homenatge a la recreació
Ángel Costa Gil 175

Espriu a partir de Castellet i Molas: del realisme històric al tardomodernisme
Laia López Rigol 189

Espriu, postmodern? Apunts per a una lectura de *Les roques i el mar, el blau*
Antoni Isarch 201

TRADUCCIONS

Usos d'una recreació paradoxal: un panorama de les traduccions al polonès de poemes de Salvador Espriu
Alfons Gregori 223

Usos (i algun abús) de Salvador Espriu en llengua basca
Aritz Galarraga Lopetegi 237

Espriuana: recreacions de Salvador Espriu

Introducció

Maria Dasca
Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, Espanya

Maria Moreno Domènech
Universitat de Barcelona, Espanya

A *Conversazioni di estetica* (1966) Luigi Pareyson considera el públic un element fonamental de la creació artística. El públic forma part del procés de creació, no pas perquè en dicti les normes o perquè n'exerceixi de guia, sinó perquè és exigit, suscitat i arrossegat per l'obra d'art. No és el públic el que determina l'art, és l'art el que forma el públic. Observem, però, quan fem referència a la posteritat de les grans figures artístiques i literàries, que la imatge que projecten juga un paper que no és menor en les interpretacions i les recreacions de la seva obra.

Malgrat que, des de principis del segle xx, la crítica literària ha pretès distanciar-se de l'aproximació biogràfica a l'hora d'interpretar els textos i entendre'ls com un artefacte autònom (tal com propugnaven de manera vehement i combativa els formalistes), el cert és que l'ombra dels personatges literaris, en casos com els de Pla o Rodoreda, es projecta sobre els seus textos. Encara més si pensem en escriptors com Espriu que, sobre la base d'un diàleg intertextual amb els grans clàssics de la literatura, creen un univers ple de ressonàncies del seu món imaginari. Record personal i record col·lectiu es desdibuixen en «el clos engany pronominal» de la poesia espriuana i els seus alter ego recorren les seves narracions i peces teatrals.

A més del seu alter ego literari, Espriu també va bastir una imatge pública d'home tètric, amb una mala salut de ferro, i d'una seriositat impertèrrita –podem pensar en el ritme monòton i pausat de

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
DOI 10.30687/979-12-5742-102-1/000

l'entrevista que li fa Joaquín Soler Serrano el 1976–, que evidentment és tan sols això: una representació. Només cal pensar en el moment en què afirma que per dissimular el seu accent català a l'hora de parlar castellà tan sols hauria de «posar la boca en forma de cul de gallina» per entreveure que amb aquest posat greu dissimula una tendència innata a la mordacitat.

Més enllà de la figura pública, l'obra d'Espriu ens recorda que la literatura és un espai mental que, en generar un imaginari compartit i col·lectiu, també es projecta en l'entramat social i urbà. La figura d'un poeta nacional té sempre una dimensió social i política; i això implica que la projecció pública del seu llegat es basteix a partir de gestos i reverberacions essencials i relats compartits. Salvador Espriu –juntament amb Jacint Verdaguer, Joan Maragall i, posteriorment, Miquel Martí i Pol– ha tingut una projecció que ha transcendit els límits de la seva obra i ha obtingut un reconeixement col·lectiu que el converteix, com recorda Jaume Subirana a *Construir con palabras* (2018), en un referent que es projecta en múltiples esferes de l'espai públic.

L'escriptor dona nom a un gran nombre de carrers i jardins, a algunes escoles públiques, així com a una biblioteca, un institut de secundària i un centre de formació d'adults. La seva imatge s'ha reproduït en cartells, escultures o punts de llibres, i a la façana de la Passió de la Sagrada Família podem llegir el famós poema XLVI de *La pell de brau*. A més, durant la celebració de l'Any Espriu, el 2013, la seva efígie va aparèixer en diversos cartells. A part d'aquestes projeccions institucionals, al carrer Numància de Barcelona, s'hi podia trobar un grafit que reproduïa el rostre espriuà.

Cal remarcar que hi va haver tres factors que van propulsar la popularitat del poeta. En primer lloc, en l'àmbit de la crítica, Castellet i Molas, en la seva definició programàtica de 'realisme històric', situen *La pell de brau* com una de les obres fundacionals d'aquest moviment literari. Segonament, la relació d'Espriu amb els cantautors de la Nova Cançó, especialment amb Raimon, que va musicar els poemes de la darrera secció d'*El caminant i el mur*, «Cançons de la roda del temps», en un LP que sortí amb una coberta de Joan Miró. Així mateix, Raimon va musicar altres poemes com «El meu poble i jo» i «He mirat aquesta terra», de *Les cançons d'Ariadna* i del *Llibre de Sinera*, respectivament. En tercer lloc, la difusió escènica d'Espriu que va fer l'Escola d'Art Dramàtica Adrià Gual amb un muntatge sobre *La pell de brau* (1960) i les representacions de *Primera història d'Esther* (1962) o de *Ronda de mort a Sinera* (1965), entre d'altres.

Altrament, en el terreny literari podem trobar jocs intertextuals amb la figura de l'escriptor: el primer capítol d'*El sexe dels àngels* (1992), de Terenci Moix, està dedicat a Iscle Garsó, alter ego d'Espriu, el protagonista del relat «Confidència» (1978), de Quim Monzó, confessa haver-se empassat tot Bergman i Espriu, i la correctora

protagonista del relat homònim (1990) de Vicenç Pagès Jordà expressa la seva fascinació per la manera com Espriu empra les subordinades adverbials consecutives. Altres autors han comentat la influència directa que ha tingut Espriu sobre la seva obra. Així, Josep M. Benet i Jornet destacà l'influx de la teatralitat espriuana en les obres *La desaparició de Wendy* (1973) i *Descripció d'un paisatge* (1979) i Montserrat Roig afirmà «Espriu m'ha ensenyat a escriure». El 2014 es va publicar *Espriu x Dotze, dramatúrgies per a joves*, un recull de peces teatrals que recreen l'univers espriuà, que forma part dels múltiples homenatges que es van dur a terme amb motiu del l'Any Espriu.

L'obra i la imatge d'Espriu han tingut un impacte més enllà de les fronteres catalanes, que s'ha plasmat en les recreacions d'alguns temes o tòpics espriuans que trobem en l'obra d'altres escriptors. Així, Rafael Chirbes, en reproduir a *La larga marcha* (1996) un ambient de resistència universitària en un Madrid impregnat de les imatges de Lenin, Ho Chi Minh o Che Guevara, fa referència a un concurs de versions inspirades en l'esmentat poema XLVI de *La pell de brau*. Un altre exemple és el llibre *To the Cypress again and again* (2023), del poeta i traductor nord-americà Cyrus Cassells, una obra híbrida que combina traduccions de poemes d'Espriu amb poemes de creació pròpia inspirats en la seva poesia.

En l'àmbit de les arts plàstiques, Josep Maria Subirachs va fer l'escenografia dels muntatges de *Primera història d'Esther* que dirigí Ricard Salvat (1962, 1968). També es va encarregar de les il·lustracions per al volum d'*Una vella i encerclada terra* (1980), va esculpir el fris d'homenatge a Espriu de la basílica de Montserrat (1977), el monument a Espriu a Santa Coloma de Farners (1986), un relleu dedicat a l'escriptor a la Universitat de Barcelona (1986) i una estàtua titulada Núria/Fedra per al Museu de les Arts de l'Espectacle. Per la seva part, el pintor Sergi Barnils va il·lustrar el volum *Ocnos i el parat esglai*, publicat el 2013. Pel que fa a les adaptacions cinematogràfiques, destaquen les dues recreacions fílmiques de *Laia*. El 1971 Vicent Lluch va adaptar la novel·la a la gran pantalla, amb un repartiment format per Núria Espert, Francisco Arrabal i Julieta Serrano, i el 2016 el director Lluís Danés en va fer una versió per a la televisió. Quant a l'àmbit de la literatura infantil i juvenil, el 2013 Pilarín Bayés va publicar *Petita història d'Espriu* i el 2013 Carles González va crear un videojoc titulat *El món d'Espriu*, basat en la vida i l'obra de l'escriptor. La protagonista del joc, que s'adreça a un públic d'entre 11 i 16 anys, és la reina Esther.

La polseguera que encara aixequen les posades en escena d'obres d'Espriu, com ara el muntatge de *Primera història d'Esther* que Oriol Broggi va presentar a la Sala Petita del Teatre Nacional de Catalunya (2007), mostren que, més enllà del seu valor literari, la figura de Salvador Espriu és concebuda com una part inherent a l'imaginari

col·lectiu. Espriu, que havia entès que calia que l'escriptor tingués projecció, va crear-se un personatge d'una rigidesa gairebé teatral per a l'esfera pública que poc tenia a veure amb la seva personalitat. Aquesta imatge d'Espriu es projecta en l'espai social i determina també les relacions intertextuals amb la seva obra.

L'exploració d'aquest teixit de relacions és l'eix d'aquest llibre. Amb aquesta publicació ens proposem indagar, una mica més, en la figura d'Espriu i el mite de Sinera –confegit a través dels poemaris, narracions i peces teatrals que conformen un totalitat creativa– a partir de l'anàlisi de com la vida i l'obra planen i es recreen en el paisatge col·lectiu. La percepció del seu personatge i la recepció de la seva obra han estat i són un tema de debat als Països Catalans i continuen generant un viu interès. Més enllà de la polèmica, de l'apropiació o de la banalització, els estudis que us oferim es proposen aprofundir, des de la serenor i la distància crítica, en les diverses interpretacions que ha suscitat i suscita el mon espriuà.

*

El llibre es divideix en cinc parts, cadascuna de les quals ofereix una perspectiva diferent de la manera com es pot abordar la recreació de l'obra i de la figura espriuanes. La primera part («Consideracions teòriques i comparatives») recull dos estudis: el primer se centra en els efectes que la celebració de l'Any Espriu (2013) tingué en la societat catalana, i el segon, en l'afinitat que es pot establir entre l'obra poètica d'Espriu i la dels poetes Dylan Thomas, Miklós Radnóti i Josef Čapek. Pel que fa a la primera qüestió, Jordi Cerdà Subirachs, a «*I beg your pardon*. Meditació, sense rodolins, entorn l'Any Espriu 2013», analitza la posteritat d'Espriu en el context actual, en què aquesta posteritat es pot interpretar com a resultat de la voluntat de reencantar el món a través de l'art i de la literatura. Per fer-ho, es fixa en un conjunt de pràctiques socials que no només inclouen els textos, sinó també les formes, els rituals i les convencions que els serveixen de suport i en condicionen la recepció. En el cas d'Espriu, considera que hi ha hagut una apropiació social del seu discurs i una museïtzació de la seva memòria, que s'ha concretat en el Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu d'Arenys de Mar i en l'edició crítica de tota la seva obra. També incidint en la relació entre la memòria i l'obra espriuana, Sascha Ebeling, en el capítol «Llegir Espriu com a literatura universal», analitza diversos poemes del llibre *Cementiri de Sinera* (1946) que es poden associar al record. Ho fa assumint dos punts de partida: d'una banda, la idea que, en cada acte de lectura, els lectors 'recreem' l'obra d'Espriu, i, de l'altra, la consideració d'aquesta obra com a 'literatura universal'. Partint d'aquesta darrera qüestió, Ebeling presenta el context en què es publicà el primer poemari espriuà i n'analitza alguns poemes, que

reflecteixen els traumes històrics que afecten els poetes del 1946 (la Guerra Civil espanyola i la Segona Guerra Mundial, principalment). La seva anàlisi, de base comparativa, permet establir vincles i afinitats entre *Cementiri de Sinera* i els poemes, escrits en anglès, hongarès i txec, «Fern Hill» de Thomas, «Nem tudhatom…» (No puc saber…) de Radnóti, i «V předjaří» (*A la primeria de la primavera*) de Čapek. En l'anàlisi es tenen en compte temes com la importància dels records (que són vistos com a possessions que cal retenir i, a la vegada, com a obstacles per a una nova vida, profundament alterada pels esdeveniments històrics), la referència a una «petita pàtria», íntima i personal, o l'ús de descripcions minimalistes de paisatges naturals, associats a la memòria.

En la segona part («Adaptacions escèniques») s'analitzen diversos muntatges relacionats amb l'obra teatral, poètica i narrativa d'Espriu. Les possibilitats de representació de *Primera història d'Esther* (1948) és el tema central del text de Maria Moreno Domènech, a «Tot el paper del fràgil teló pintat: un recorregut sobre les diverses posades en escena de *Primera història d'Esther*». Partint d'una revisió teòrica del concepte de *teatralitat*, Moreno Domènech analitza les quatre representacions que s'han fet de *Primera història d'Esther*, a càrrec de Jordi Sarsanedas, Ricard Salvat, Lluís Pasqual i Oriol Broggi, i en destaca les diferències estètiques i interpretatives. Per la seva part, els capítols de Dídac Llorens-Cubedo («A propòsit de *La pell eixorca (la terra del brau)*: Espriu i Eliot en escena, poesia i teatre») i Xavier Serrat i Brustenga («La difusió de l'obra d'Espriu a les noves generacions a través de les arts escèniques») se centren en diversos muntatges fets als darrers quaranta anys, que pretenen diversificar el públic interessat per l'obra d'Espriu o posar en relació la poesia espriuana amb la d'un dels grans referents de la modernitat literària: T.S. Eliot. Pel que fa a la primera qüestió, Serrat i Brustenga interpreta un conjunt d'espectacles teatrals, destinats al públic infantil i juvenil, i representats entre els anys 1980 i l'actualitat. Al seu entendre, la majoria d'aquests espectacles han tingut una funció divulgativa molt encomiable, però han simplificat la complexitat de l'obra espriuana. Quant al vincle entre Espriu i Eliot, Llorens-Cubedo analitza la dramatúrgia i la posada en escena del muntatge *La pell eixorca (o la terra del brau),* de Francesc Cerro i Ferran, estrenat durant l'Any Espriu (2013) i basat en *La terra eixorca* (1922) i *La pell de brau* (1960). En l'anàlisi, Llorens-Cubedo té en compte altres muntatges similars (que impliquen l'escenificació d'una selecció de peces poètiques) i reclama que hi hagi més posades en escena de l'obra teatral d'Eliot i d'Espriu, alguns muntatges dels quals assoliren una certa popularitat.

La tercera part («Adaptacions audiovisuals») aprofundeix en les relacions entre Espriu i el cinema. Aquest vincle és tractat des de dues perspectives: la influència del llenguatge cinematogràfic en el

guió, escrit per Espriu, que havia de servir de base per al muntatge de Ricard Salvat *Ronda de mort a Sinera* (1965) i les dues adaptacions que s'han fet al cinema de la novel·la *Laia* (1932). El primer tema és abordat per Gabriel Sevilla, a «L'origen cinematogràfic de *Ronda de mort a Sinera*». Sevilla considera la influència que els grans cineastes del moment (Alain Resnais, Ingmar Bergman o Roberto Rossellini) pogueren tenir en Espriu i interpreta una de les escenes més populars de l'espectacle, «Teoria de Crisant». El segon és tractat per Maria Dasca a «Les dues adaptacions fílmiques de la novel·la *Laia* (1932)», en què analitza les dues transposicions de la novel·la al cinema des del punt de vista dels estudis narratològics. En el capítol es té en compte el context cultural en què es realitzen i la funció que hi adopten les adaptacions literàries.

La interpretació crítica és el centre de la quarta part del llibre («Recepció crítica»), en la qual s'analitza la relació d'Espriu amb Joan Fuster i Terenci Moix, i es revisa la lectura en clau de realisme social de la seva poesia, així com la possibilitat d'associar el conjunt de proses *Les roques i el mar, el blau* amb el postmodernisme. Els anys seixanta són el marc cronològic tractat en els capítols de J. Àngel Cano Mateu («Sobre la interpretació de l'obra poètica de Salvador Espriu: un motiu de controvèrsia pública»), Àngel Costa Gil («Salvador Espriu en l'obra de Terenci Moix: de l'homenatge a la recreació») i Laia López Rigol («Espriu a partir de Castellet i Molas: del realisme històric al tardomodernisme»). En el primer, Cano revisa el debat teòric que estableixen Joan Fuster i Joan Ferrater arran de la publicació de dos llibres clau en la consolidació de l'Espriu poeta: *Obra poètica* (1963) i *Obres completes 1: Poesi*a (1968). Aquest debat, centrat en la manera com cada crític llegia els textos, es convertí en una «controvèrsia pública» a partir del moment en què els dos crítics optaren per donar-lo a conèixer a les pàgines de *Serra d'Or*. En el segon, Costa Gil analitza diferents textos en què Moix es refereix al poeta, que poden entendre's com un homenatge, per part de l'*enfant terrible* de les lletres catalanes del moment, a l'autor de *La pell de brau*; un homenatge que es palesa en referències directes, intertextualitat i la construcció de l'Espriu personatge. En el tercer, López Rigol revisa l'aproximació, en clau de realisme social, que Castellet i Molas fan de la poesia d'Espriu a l'antologia *Poesia catalana del segle* xx (1963). L'estudi analitza els elements que els dos crítics posen en relleu, per què es poden interpretar en clau política o de compromís antifranquista, i considera que la lectura que fan dels poemes no és homogènia ja que depèn de cada peça (Castellet, per exemple, destaca aspectes elegíacs i satírics en alguns versos). Finalment, l'autora apunta la possibilitat de llegir l'obra lírica d'Espriu com a tardomodernista, atès que tematitza la crisi de la cultura moderna, no s'identifica amb un estil clar i ofereix una imatge descentrada i fragmentària del coneixement. Aquesta

darrera possibilitat hermenèutica serà represa per Antoni Isarch en el darrer capítol d'aquesta secció. A «Espriu, postmodern? Apunts per a una lectura de *Les roques i el mar, el blau*» Isarch revisa l'opció d'entendre aquest recull de proses com un llibre postmodernista i es decanta per etiquetar-lo de tardomodernista. Per fer-ho en subratlla alguns elements narratològics (la construcció del punt de vista i la varietat de nivells diegètics), compositius (l'ús de la fragmentarietat) i genèrics (la hibridació entre diferents gèneres literaris), que són característics de la postmodernitat, però en destaca d'altres (com la concepció de l'obra com a resposta a una crisi epistemològica i no ontològica) que són encara modernistes.

Finalment, la cinquena part («Traduccions») inclou dos capítols dedicats a les traduccions de l'obra lírica d'Espriu al basc i polonès. Aquests capítols, escrits per Alfons Gregori i Aritz Galarraga Lopetegi, i intitulats, respectivament, «Usos d'una recreació paradoxal: Un panorama de les traduccions al polonès de poemes de Salvador Espriu» i «Usos (i algun abús) de Salvador Espriu en llengua basca», continuen una línia de recerca molt fructífera, iniciada amb el volum *Si de nou voleu passar. I simposi internacional Salvador Espriu* (2025), editat per Laia Noguera Coflent i Víctor Martínez-Gil. Si en aquell volum s'abordaren les traduccions a l'italià, al gallec, al letó, al rus i al castellà de l'obra espriuana, en el que teniu a les mans s'estudien dos casos de recepció menys coneguts, i que afecten només l'obra poètica. Gregori es focalitza en la recepció d'Espriu en el sistema literari polonès, en dues etapes: la de la dictadura soviètica i la de la democràcia. Analitzant fragments específics de les traduccions, l'investigador observa que, en l'etapa comunista, les traduccions, aparegudes en revistes, suposaren interpretacions contradictòries des del punt de vista ideològic, tot i que hi predominava la idea que Espriu era un símbol contra la dreta reaccionària. Pel que fa a l'etapa democràtica destaca la tasca feta per l'acadèmica Anna Sawicka, que el 2001 dedicà un article a *La pell de brau*, on s'inclouen fragments de poemes traduïts, i un volum antològic fet pel cantautor i periodista Filip Łobodziński, un llibre que és, fins ara, l'únic dedicat exclusivament a Espriu que existeix en polonès. En el darrer capítol, Aritz Galarraga Lopetegi analitza la recepció de l'obra de Salvador Espriu al País Basc i la seva relació amb escriptors com Jose Antonio Loidi o traductors com Juan San Martin. Tot i que només se n'ha traduït poesia, Espriu és l'autor més traduït al basc i el més traduït durant un període de temps perllongat, de quasi 50 anys. L'evolució de la seva figura passa per tres fases: en un primer moment té un protagonisme absolut, després és presentat al costat de Gabriel Aresti i Celso Emilio Ferreiro i, finalment, és vist com un poeta més dins la tradició catalana. A partir d'aquesta evolució, Galarraga Lopetegi reflexiona sobre si la imatge d'Espriu en l'àmbit basc es

pot relacionar amb els canvis polítics i culturals des dels anys 1960 fins a l'actualitat.

*

La publicació d'aquest llibre forma part de l'activitat científica desenvolupada en el marc dels projectes «Escriptors, comunitat i reconeixement a les literatures perifèriques i peninsulars, 1972-2022» (ESCORE) (I+D+PID2021-127226NB-I00) i «Usos i transformacions dels gèneres paraliteraris en la literatura catalana de la postmodernitat (1968-2021)» (PAPCAT) (PID2021-122535NB-I00), ambdós finançats pel Ministeri de Ciència, Innovació i Universitats. Les editores volen agrair als directors d'aquests dos projectes, Jaume Subirana, Víctor Martínez-Gil i Jordi Marrugat, la seva contribució, no només econòmica, sinó també humana i científica, a la publicació. És de justícia, també, reconèixer la implicació, donant suport a la recerca de la qual ha derivat el volum, dels Departaments de Filologia Catalana i Lingüística General de la Universitat de Barcelona, el Departament d'Humanitats de la Universitat Pompeu Fabra i el Departament de Filologia Catalana de la Universitat Autònoma de Barcelona. Sense aquestes institucions, i sense l'ajut inestimable de la Societat Catalana de Llengua i Literatura de l'Institut d'Estudis Catalans i l'Ajuntament d'Arenys, aquest volum difícilment hauria arribat a la llum. Amb la publicació d'*Espriuana: recreacions de Salvador Espriu* pretenem actualitzar el debat sobre l'interès i els efectes de l'obra i la figura espriuans, un debat en el qual han participat alguns membres del Grup d'Estudis de Cultura Catalana (GECC, UPF) i el Grup de Recerca en Literatura Catalana Contemporània (GELCC, UAB), tot convidant-hi lectors i estudiosos nous, de generacions i marcs disciplinaris diferents. És a ells, i als investigadors que, de manera anònima, han avaluat els capítols que formen part del llibre per tal de garantir-ne la qualitat científica, a qui volem dirigir el nostre últim agraïment. Sense la seva tenacitat, interès i dedicació (tres qualitats, fet i fet, ben espriuanes) no tindríem a les nostres mans aquests fulls.

Maria Dasca i Maria Moreno i Domènech

Consideracions teòriques i comparatives

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

I beg your pardon. Meditació, sense rodolins, entorn l'Any Espriu 2013

Jordi Cerdà Subirachs
Universitat Autònoma de Barcelona, Espanya

Abstract This paper critically examines the concept of posterity and its uses in cultural and political contexts. It highlights the need to develop a history of practices capable of accounting for the complexity and heterogeneity of the materials produced by a literary author. From this perspective, the article analyses the commemoration of Salvador Espriu's centenary (Any Espriu 2013) and its impact on the forms of representation of contemporary Catalan society.

Keywords Salvador Espriu. Posterity. History of practices. Bru de Sala. Any Espriu 2013.

Sumari 1 Cap a una història de les pràctiques. – 2 L'any apoteòtic. – 3 Entre el deure i l'abús de la memòria.

I beg your pardon és una expressió per demanar excuses. De tota manera, segons el context i l'entonació, més que una petició de perdó, pot semblar que, en proferir-la, et perdonin la vida. És en aquest sentit invers que Espriu la utilitza per titular un dels poemes de les *Cançons d'Ariadna*. En un to insolent, davant el desastre del món i des de l'escepticisme més radical envers el futur i el subjecte, el poeta aconsella de mantenir, si més no, el decòrum més elemental: cordar-se bé els pantalons. Voldria recuperar aquesta ponderada irreverència, tan característica d'Espriu, per parlar sobre la seva representació, especialment arran de la commemoració del centenari

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 2026-05-21 | Published 2026-11-18
© 2026 Cerdà Subirachs | CC BY 4.0
DOI 10.30687/979-12-5742-102-1/001

del seu naixement, l'Any Espriu 2013. L'escriptor que reiteradament havia demanat que el seu mal no volia soroll, fou celebrat amb pompa i circumstància en un moment en què tant les pompes com les circumstàncies resultaven literalment impertinents.[1]

1 Cap a una història de les pràctiques

La convocatòria d'aquest III Simposi Internacional Salvador Espriu posa de manifest una preocupació central de la nostra cultura i de la nostra política que, encara que no s'hi esmenti de manera explícita, és present en tot el redactat: la memòria. El seu propòsit és el de «resseguir els ressons d'Espriu a la contemporaneïtat i a la posteritat» (Convocatòria 2024). El terme 'posteritat' és emprat i assenyalat com a objectiu d'estudi, per exemple, per Marijan Dović i Jón Karl Helgason en el seu projecte sobre sants culturals.[2] Aquest concepte ens remet a la idea de perpetuació, a allò que associem a tradició. Resulta significatiu que s'hagi deixat de parlar de recepció, de lectura o de lectors, mentre que es recuperen conceptes amb un cert regust metafísic, com ara el de posteritat o el de sant. Preocupa la fama pòstuma dels escriptors, aquella que es projecta en el futur i que es perpetua pels segles dels segles. El futur d'un pretèrit. Sembla, doncs, que en els estudis actuals la posteritat d'un escriptor és tan significativa com el període en què va viure, pels rastres que n'han quedat i per la diversitat de fluctuacions en la consciència col·lectiva, en totes les seves formes d'expressió.

La posteritat pot materialitzar-se en un nom de carrer, una placa o un monument: elements tangibles que no mantenen un vincle directe amb la construcció de sentit dels textos que associem a un escriptor. Més aviat, en generen d'altres, sovint aliens a l'escriptor i a la seva obra. Aribau dona nom a un carrer de la ciutat de Barcelona paral·lel a Muntaner i a Balmes. Salvador Espriu és, igualment, el nom d'un altre carrer barceloní, situat entre l'avinguda Icària i la

1 Des de la premsa, Màrius Serra, feia una descripció sintètica d'aquest context desavinent: «L'any Espriu acaba d'endegar en un context apoteòsic: recessió econòmica d'abast europeu, crisi institucional espanyola generalitzada a tots els nivells jeràrquics, acusacions fundades de corrupció pertot, replantejament de les relacions Catalunya-Espanya. Apoteòsic. I encara diria més: apoteòtic». Màrius Serra, «L'apoteosi d'Espriu», *La Vanguardia*, 5 de febrer de 2013.

2 Dins d'aquest àmbit d'interessos per la posteritat dels escriptors, Jaume Subirana (2015) va publicar: «Sant Salvador Espriu»', el primer treball al nostre país que es feia ressò del projecte *Cultural Saints of European Nation State*, liderat pels professors Helgason i Dović. En una entrevista recent, Helgason declarava que l'objectiu de la seva recerca és estudiar específicament la «posteritat dels poetes nacionals» (Škrabec,Subirana 2023, 225). Per una perspectiva crítica del concepte 'sant cultural': Cerdà 2025.

ronda Litoral. Lluis Quintana (2024) ens ha recordat recentment la importància del 'denominar'. En el seu assaig, analitza les dades que revelen que, a l'hora d'assignar noms als carrers de Catalunya, han preponderat els noms d'escriptors. Els primers són per ordre de predominança: Jacint Verdaguer, Joan Maragall, Josep Pla, Santiago Rusiñol, Salvador Espriu, Montserrat Roig, Mercè Rodoreda, Ausiàs March, Ramon Llull, Àngel Guimerà i Joan Fuster (Quintana 2024, 84). D'onze noms, doncs, Espriu ocupa la cinquena posició. Una part significativa d'aquests autors –Espriu inclòs–, formaria part, segons Quintana, de la *nation building* recent: la construcció nacional de la Catalunya democràtica i de la institucionalització monàrquica dels darrers quaranta anys. La denominació del carrer Salvador Espriu fou aprovada pel consistori barceloní el 24 de desembre de 1992, a les vigílies del primer Nadal postolímpic. Situat precisament a la Vila Olímpica, el carrer Salvador Espriu –entre Arquitecte Sert, Joan Miró, Rosa Sensat i Joan Oliver– constitueix una expressió fefaent d'un 'denominar' culturalista que es volia democràtic, modern i, alhora, poc conflictiu.

Davant un món canviant i la progressiva desaparició de determinades formes i pràctiques culturals, la invocació del valor de la posteritat pot respondre a una necessitat de caràcter compensatori. Aquesta necessitat no sembla orientar-se tant cap a una experiència estrictament estètica –en aquest cas, cap al foment de la lectura d'Espriu– com cap a una funció d'*anestetització* de la societat, en termes d'Odo Marquard (2001), és a dir, cap a una voluntat de reencantament el món mitjançant l'art i la literatura. La qüestió remet, així, de manera directa a la relació entre literatura i poder. Tanmateix, la posteritat acostuma a desenvolupar-se per vies sovint inescrutables i desvinculades tant de la voluntat de l'escriptor com dels seus textos. En «aquest nostre món sense demà», per dir-ho amb l'expressió espriuana, perduren associacions nascudes més de la contingència política que no pas d'una recepció conscient.[3]

L'oblit és un tema fecund pel que fa al pensament moral europeu. En alguns casos, es reglamenta per evitar un oblit considerat potencialment nociu i, de manera complementària, es garanteix la fiabilitat de la memòria com el contrafoc més eficaç. Tanmateix,

3 Polèmiques molt recents com la pressió veïnal perquè la biblioteca de Sarrià és denominés J.V. Foix o la sol·licitud del grup municipal del PP perquè a Barcelona hi hagi un carrer amb el nom de Mario Vargas Llosa ens descriuen contextos polítics i socials molt determinats que poc o res tenen a veure amb l'ordre del discurs literari; vegeu Antoni Ribas Tur, «'La nova biblioteca de Sarrià adoptarà el nom de J.V. Foix', «Llegim Ara», 21 de juny de 2024, https://llegim.ara.cat/actualitat/nova-biblioteca-sarria-adoptara-nom-j-v-foix_1_5068478.html o Roger Torres i Liñán, 'El PP vol dedicar a Mario Vargas Llosa un carrer de Barcelona, també pel seu rol antiindependentista', «Beteve.cat», 14 de abril de 2025, https://beteve.cat/politica/pp-vol-dedicar-mario-vargas-llosa-carrer-barcelona-rol-antiindependentista/).

Friedrich Nietzsche va argumentar que l'oblit és una necessitat existencial, una de les condicions per assolir una veritable felicitat. Més enllà d'aquesta perspectiva protoexistencial de la seva filosofia de l'oblit, Nietzsche establia les bases de la seva crítica cultural a l'historicisme. Segons ell, aquesta obsessió de la cultura occidental contemporània per una memòria organitzada i orientada arruïna les persones, els pobles i les cultures. Tots patim, segons Nietzsche, una roent febre històrica o, si més no, hauríem de ser conscients que la patim (Lübbe 2016, 287).

Sigmund Freud va lligar memòria i oblit, *indestriablement*, per dir-ho com Espriu. La memòria és una forma de l'oblit i l'oblit una forma de memòria oculta: les dues cares de la mateixa moneda. Com va apuntar Gilles Deleuze, des del punt de vista d'un cert freudisme, es pot discernir el principi de relació inversa entre repetició i consciència, repetició i rememoració, repetició i reconeixement. Com més es repeteix el passat, menys se'l recorda, menys consciència se'n té. Per contra, retornen els espectres d'aquells morts que han estat despatxats amb precipitació excessiva, sense tributar-los les exèquies necessàries (Deleuze 1988, 57-8). La mort d'Espriu tingué un relleu social i polític considerable: l'home que havia refusat en vida distincions fou enterrat amb tots els honors. El seu decés coincideix amb la configuració d'un món de finals de segle xx en què la memòria comença a adquirir una dimensió inusitada. El primer volum publicat pel Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu, l'any 1988, porta precisament per títol *Memòria Salvador Espriu* i recull les impressions d'un elenc de personalitats molt diverses. Just després de la mort de l'escriptor, es va maldar per (re)construir una memòria cultural del seu entorn personal i públic.

Hem de ser conscients de la importància de l'anomenada memòria social, i també d'algunes de les seves crítiques.[4] Aleida Assmann, per exemple, ha insistit reiteradament que la història no es troba només en els arxius o en les publicacions historiogràfiques, sinó també en les desfilades, els aplecs o els monuments qualificats de nacionals: tot allò que no és exactament consciència històrica activa en el terreny de la ciència històrica, sinó memòria històrica viva entre els contemporanis i les seves (incertes) expectatives de futur. En les darreres dècades sobresurt la voluntat de desenvolupar narratives sobre el passat i sobre la història que generin dinàmiques d'interacció amb la història present. Es parteix d'una noció de temps transversal, transperiòdica i molt més complexa que la història contemporània convencional. És el cas, a França, de l'imponent obra *Les lieux de mémoire,* dirigida per Pierre Nora, on els escriptors o personatges literaris ocupen un espai destacat en el passat i en el present de

4 Vegeu Carreras Ares 2006, especialment pàgina 20.

la memòria nacional francesa.[5] L'objecte d'estudi és el destí del personatge al llarg del temps i el registre de la seva mitificació i la seva versemblança.

A començament dels anys vuitanta del segle passat, Michel de Certeau (1999, 25) insistia que les nostres cases s'havien omplert d'objectes commemoratius i que la seva gestió, tant material com discursiva, resultava problemàtica. No sé pas què diria ara, amb legislacions que es contraposen, amb la batalla cultural pels símbols i la memòria o, sobretot, amb el descrèdit que pateixen les Institucions del Creure, tal com ell mateix les anomenava. Institucions que, precisament, atorgaven ordre i sentit a aquesta memòria: l'Església, els partits polítics, l'administració o, és clar, l'espai des d'on ara escric, l'acadèmia.

Avui en dia el concepte de memòria ha proliferat de manera gairebé abusiva, sovint en detriment de la història. ¿Per què molts cops –com assenyala l'historiador Juan José Carreras Ares (2006)– parlem de memòria quan volem dir història? Segurament, i pensant en la representació d'Espriu i en la seva memòria social, perquè a través de la literatura creiem endinsar-nos més i millor en la memòria del que van representar, per exemple, el franquisme o les conseqüències del trauma de la Guerra Civil. Com si la memòria fos més autèntica (o més real), mentre que persisteix el prejudici segons el qual la història seria un constructe artificiós, una manipulació de la memòria.

La convocatòria d'aquest III Simposi Salvador Espriu reflecteix com l'anomenada història de les pràctiques pren cada vegada més volada. Molts dels qui pertanyem a la meva generació ens vam formar en paràmetres més o menys propers a la història social i econòmica –per no dir obertament marxistes. Ja fa anys que s'han deixat enrere molts dels postulats de la teoria de la recepció; potser, en alguns casos, amb una promptitud excessiva, com ara la crítica al mercantilisme o la reflexió sobre la sobreexposició individual. S'ha de reconèixer que, sovint, la teoria de la recepció projectava el text i la seva construcció de sentit en una mena d'espai pur o abstracte, extern a la cultura de les mercaderies o a la materialitat dels objectes a través dels quals se'ns transmet. Des de fa dècades que hem entrat, com assenyala el text de la convocatòria del Simposi, en l'«espai social», aquell que ha configurat la representació d'Espriu i les seves

5 Aquesta perspectiva tampoc és exempta de crítiques. François Dosse, per exemple, escriu: «Los estudios biográficos que se ocupan del destino póstumo de sus personajes son hoy en día muy numerosos, gracias al camino abierto por Pierre Nora y a su problemática de los *Lieux de memóire* que hace que la mirada del historiador se desplace hacia arriba, desde una investigación causal hasta una atención por los indicios y trazas que avalan los hechos atestados. Este desplazamiento de la mirada que, sin negar la pertinencia de la necessària fase metódica, hace prevalecer la parte interpretativa de la historia» (Dosse 2007, 351).

pràctiques inherents. S'ha assumit l'*spatial turn* –*espai* és, de fet, un dels conceptes més recurrents en el redactat de la convocatòria– i la incorporació de la història del quotidià. Postulats que, lluny de ser aliens a consideracions marxistes –n'estan profundament imbricats–, exigeixen una revisió de la rigidesa d'alguns dels seus tradicionals determinismes.

El sentit d'un text no es configura únicament a través del llenguatge. El «món del text» és un món d'objectes, formes i rituals, les convencions del qual serveixen de suport i, alhora, reclamen la construcció del sentit. No podem renunciar a les pràctiques, a les experiències, ni a les formes d'apropiació enteses des d'un sentit material, concret. Roger Chartier (1989, 1510) va afirmar que els nous lectors fan nous els textos, i que els seus significats depenen precisament de les noves formes. Tota història ha de posar en el centre de la seva reflexió la qüestió de les modalitats que construeixen el sentit. Aquest és, doncs, el propòsit de la convocatòria d'aquest Simposi: treballar sobre aquests ressons espriuans en la història més recent –la història dels formats, en totes les seves dimensions, i la història sociocultural.

En el cas d'Espriu –i diria que com a tret força accentuat de la literatura catalana en general– trobem el que Michel Foucault (1999, 43-6) anomenava *apropiació social del discurs*: el procediment mitjançant el qual els discursos són subjectes i confiscats per individus i institucions que se n'arroguen el control. Un sentit, doncs, ben diferent del que l'hermenèutica atribuïa a l'apropiació. Les polítiques recents sobre la memòria han estat, sovint, sotmeses a l'interès pràctic dels nostres governants: polítiques que han procurat la mobilització a través de passat. Aquests discursos de la memòria solen ser específics, de grups o nacions, perquè l'àmbit polític de la memòria continua essent el nacional o el transnacional –i no pas el postnacional o el global.

En aquesta societat en què es valora tant la memòria el nostre entorn s'ha anat museïtzant, com si la finalitat de tot plegat fos el record total (Huyssen 2002, 19). El museu ha estat el catalitzador que ha articulat la tradició i la nació, l'herència i el cànon, i ha proporcionat els mapes bàsics per a la legitimitat cultural, tant en el sentit local com en l'universalista. Peça essencial, doncs, de la *nation building* abans esmentada. Així mateix, el museu procura també compensar: ofereix formes tradicionals d'identitat cultural al subjecte modern desestabilitzat. No només em refereixo a espais físics i concrets, com les cases museus dedicades als escriptors –en el nostre cas, el Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu situat al Pavelló Sert d'Arenys de Mar–, sinó també a projectes com l'edició crítica d'Espriu. Aquesta, per la seva voluntat de totalitat, pel seu caràcter compilador i pel fet de constituir un arxiu que supera la voluntat estricta de constituir el text, acaba per museïtzar l'obra, l'autor i

les seves respectives representacions. Es tracta d'un cas únic: cap altre autor en llengua catalana disposa d'una edició comparable. No obstant això, aquesta museïtzació per via filològica també té els seus riscos. Walter Benjamin ja va advertir de la banalitat de l'historicisme del segle XIX, centrat obsessivament en l'arxiu i en els documents. Idolatrar-los genera un reguitzell de remitificacions que converteixen aquests testimonis en part integrant de l'absolutisme de la realitat, tal com descriu Hans Blumenberg (2003, 11-40). És la constatació que allò real pot ser mitologitzat de la mateixa manera que allò mític pot produir efectes de realitat.

S'ha analitzat com aquesta cultura de la memòria ha tingut i té un fort ascendent en el món econòmic. La sociologia alemanya ha anomenat *Erlebnisgesellschaft* ('societat de la vivència') aquest tipus de màrqueting que valora l'experiència i que es manifesta en qualsevol producte de consum cultural: en el turisme o, és clar, en la literatura. La nostra societat privilegia les experiències intenses, sovint superficials, orientades cap a la felicitat instantània del present i el ràpid consum de béns o estils de vida massificats a través del màrqueting, un consum que s'ha centrat en el gaudi immediat i que sovint és hostil a la paciència. El capitalisme artístic ha creat un valor econòmic indirecte a partir del valor estètic i experiencial: s'afirma com un sistema que concep, produeix i distribueix plaer, sensacions i il·lusió.[6] Les institucions públiques, a través del seus mecanismes de comunicació, també han promogut i promouen bens i actes culturals que busquen precisament la vivència: una intensitat sovint mel·líflua, allunyada de qualsevol reflexió o d'una construcció de sentit.[7] Es prioritzen experiències emfàtiques, il·luminacions instantànies, esdeveniments estel·lars i macroexposicions, més que no pas aproximacions serioses i meticuloses al saber cultural.

Sortosament, la nostra memòria lectora –la dels lectors de literatura en català–, no depèn exclusivament de la memòria institucionalitzada. Durant el període contemporani, l'escolarització ha estat determinant en la socialització i consolidació de la pràctica lectora. La literatura, a diferència de les arts plàstiques o de la música, ha estat un ensenyament obligatori que ha privilegiat la formació nacional i/o

6 Els consumidors no cerquen només béns, sinó també experiències estètiques. Avui dia l'hiperconsum estetitzat forma part constitutiva del que ja ha estat anomenat fase del capitalisme artístic iniciada a la dècada dels vuitanta del segle passat, tal com l'han descrit Lipovetsky i Serroy (2014).

7 De tota manera, ens hem de prevenir contra les perspectives binàries, característiques de l'economicisme (o de plantejaments marxistes granítics) en què només hi ha productors i consumidors. Cal fer valer el paper actiu del suposat consumidor –en el nostre cas, lector o visionador. No hem d'atribuir de manera maquinal al consumidor un paper alienat i homogeni, sinó, ben al contrari, hem de considerar la inventiva singular dels consumidors culturals, la seva llibertat creativa.

historiconacional. En aquest sentit, es configura un bucle propi dels relats al servei de la identitat col·lectiva: una història ensenyada, una història apresa i, finalment, una història celebrada que legitima el pacte entre rememoració, memorització i commemoració (Ricoeur 2003, 117). El cas d'Espriu –la seva ràpida i indiscutida incorporació als plans d'estudi, la seva presència en els manuals de llengua i cultura catalana, fins i tot abans de l'oficialització de l'assignatura de literatura catalana– és un bon exemple del que entenem per apropiació social del discurs.

Dir que la memòria d'Espriu està excessivament escolaritzada pot semblar una obvietat. Podríem estendre-ho a gairebé tots els principals autors de la literatura catalana. Si resseguim les entrevistes que durant l'Any Espriu es van fer a diversos escriptors joves, es detecta una recurrència: identificar Salvador Espriu amb una lectura escolar i formativa, una lectura primigènia que sovint ha eclipsat o ocultat la grandesa d'un Salvador Espriu encara per descobrir. Haurien respost el mateix en el cas de Riba, J.V. Foix, Vinyoli o Carner?[8] Hi ha autors que mantenen la seva prevalença: són referents d'una continuïtat unificant que no està sotmesa a discussió, mentre que Espriu, abans i després de la celebració del seu centenari, no disposa d'un reconeixement unànime.[9]

La memòria pot ser bona o dolenta, pot haver-hi memòria justa (fins i tot reparadora) i memòria injusta. En el cas de la memòria sempre hi ha el perill de la pèrdua del context, de barrejar-la amb la història o, encara més freqüent, el perill de la igualació de les memòries, allò que Régine Robin ha anomenat el «grand nivellement» (2002, 111). No tots els testimonis tenen el mateix valor. És més: si apliquem les metodologies de les ciències socials per registrar

8 Arran de l'afirmació de Sebastià Alzamora, «Josep Carner és un poeta mediocre que ha estat sobrevalorat per una part de la comunitat literària catalana d'una forma del tot inexplicable i fins a extrems del tot risibles» («El Príncep a la picota», *Avui*, 18 de març de 2002), es va anar bastint una polèmica que va posicionar una bona part de la institució literària catalana de començament de mil·lenni. Al rescat de Carner s'hi van significar una munió d'escriptors molt diversos que van isolar una *imparable* voluntat de notorietat. La polèmica va testimoniar que alguns autors, com Carner, conserven una àuria gairebé intacta; Espriu, no.

9 La llista d'improperis o d'exàmens radicals fets a propòsit de l'obra d'Espriu o a la seva persona és prolixa. Per esmentar una de les veus més presents en les poètiques d'aquest començament de segle i bel·ligerant respecte a Espriu, Carles Hac Mor, qui va afirmar que «Urgentment, algú hauria d'estudiar amb profunditat els efectes que, sobre la cultura catalana, ha tingut la mala pensada d'haver erigit com a Poeta Nacional un gemegaire, Salvador Espriu. No, si ja el sabem, ja, l'origen d'aquesta caparrada: les lamentacions d'aquell bon escriptor s'adeien precisament amb la ideologia de defensa que calia davant els efectes de la llarga dictadura», «Prou de jeremiades!», *El País*, 11 d'octubre de 1987, cf. Roig 1994, 23; en aquest recull d'Albert Roig es poden trobar altres opinions especialment bel·licoses amb la figura d'Espriu i amb aquells que s'hi han emparat.

l'anomenada posteritat, sovint només detectarem el que és homogeni o majoritari, objectiu prioritari d'aquest tipus de recerca en què domina el quantitatiu. S'ha de contextualitzar i ponderar per no caure en el mer cens de pràctiques i materialitats al voltant d'un nom.[10] Com també s'ha d'estar atent als descarts, als oblits, a les memòries ocultes. En definitiva, cal posar en dubte l'objectivitat de les institucions del coneixement i subratllar el pes de les dependències i de les connivències jeràrquiques.

En la convocatòria d'aquest Simposi es recorda, per exemple, el muntatge de la *Primera història d'Esther* d'Oriol Broggi, representat a la Sala Petita del Teatre Nacional de Catalunya (TNC) el 2007, i la polseguera que va aixecar. No obstant això, potser convindria recordar un oblit: el pujolisme va tenir l'oportunitat d'atorgar un sentit polític i nacional al TNC, inaugurat l'11 de setembre de 1997, deu anys abans del muntatge de Broggi. Aquest vistós equipament cultural, obra arquitectònica de Ricardo Bofill, reinterpreta en clau postmoderna el teatre grec i estableix, alhora, una continuïtat d'estil amb el barri d'Antigone de Montpeller, també projectat pel mateix arquitecte. Per a la inauguració solemne del TNC, d'entre tot el possible repertori teatral català, es va triar *L'auca del senyor Esteve*, de Santiago Rusiñol, sota la direcció d'Adolfo Marsillach. Amb tot el respecte per Rusiñol i pel que representa, no és comparable a l'efecte polític que hauria significat, per exemple, escenificar *Primera història d'Esther*. Si l'objectiu, com deia un dels seus personatges, Bigtam, era que fos un acte *apotèotic*, «aquest mot exòtic em torna neuròtic». El govern de Jordi Pujol es va estimar una altra cosa: el món entranyable de la Puntual, un any després del Pacte del Majestic, en què Convergència i Unió va fer possible el primer govern del PP a l'Estat espanyol.

10 Quan en la convocatòria d'aquest Simposi es diu que en l'àmbit infantil i juvenil, el 2013, Pilarín Bayés va publicar la *Petita història d'Espriu*, ens hem de preguntar primer: quantes *petites històries* ha fet Pilarín Bayés? Moltes, potser ni ella mateixa ens ho sabria dir. Des de la *Petita història de la Passió d'Esparreguera* fins a la *Petita història de la festa de la ratafia*. Tantes n'ha dibuixat i concebut, de petites històries, que no crec que la d'Espriu sigui significativa. Un altre exemple que acompanya al de Pilarín Bayés en l'àmbit infantil i juvenil és el videojoc *El món d'Espriu* creat per Carlos González Tardón. No va ser una iniciativa espontània, sinó una activitat adscrita a l'any Espriu, el cost econòmic –10.000€– de la qual va ser assumit per la Caixa. No he trobat enlloc cap retiment de comptes sobre l'impacte d'aquest videojoc. En una entrevista, el seu creador, Carlos González Tardón (2015) es lamentava que: «los medios lo trataron no como un videojuego sino lo criticaron como si fuera una pieza cultural». Podem imaginar, doncs, que el van criticar els qui esperaven que el producte fos una altra cosa, mentre que el seu creador es va ajustar al seu encàrrec: crear un videojoc. I, precisament per això, com va recalcar justament en l'entrevista, calia evitar introduir qualsevol modalitat de text, començant pel textos d'Espriu. Quin valor hem d'atorgar a aquests productes culturals per mesurar la 'posteritat' d'Espriu?

No es tracta de fer un memorial de greuges. Més aviat l'objectiu és recuperar i, en la mesura del possible, justificar l'interès per allò que he assenyalat: la memòria oculta, la memòria incòmoda o, fins i tot, el penjament, i no pas la memòria consensuada, dòcil i homogeneïtzadora, la de l'indicador previst. El treball de refutació és sempre una eina eficaç en la progressió de la recerca. La història cultural ha d'estar amatent a les resistències i ha de desplaçar el focus d'atenció cap al públic, si entenem aquest públic de manera activa i no com a simple consumidor passiu. Aquesta perspectiva ha de desconfiar i rebutjar la uniformitat d'un poder polític i administratiu que pretén imposar-se en nom d'un coneixement superior i de l'interès comú. La història de les pràctiques que proposem no pot ignorar les relacions i tensions de poder.

Qui vulgui fer un seguiment sobre la representació d'Espriu, des de diversos registres i nivells d'accés, entre el 2005 i el 2015, hauria de consultar *Indesinenter*, l'anuari Espriu que durant deu anys va oferir un apartat titulat «Destaquem». S'hi ressenyaven no només les novetats bibliogràfiques en relació amb Espriu –treballs acadèmics, antologies o lectures–, sinó també els actes que celebraven la seva obra i personalitat, els esments d'altres escriptors i el diàleg interartístic generat per la seva obra. Els directors d'*Indesinenter*, Gabriella Gavagnin i Víctor Martínez-Gil, van tenir molt clar des del primer moment la necessitat d'incloure un apartat que registrés aquesta remor persistent. Es podria, per exemple, comparar quins poders o territoris eren més constants o s'apropiaven més del discurs literari i polític de l'escriptor, o analitzar l'efecte que va tenir l'Any Espriu en aquesta memòria i representació més ramificada.

2 L'any apoteòtic

L'any 2013 va ser declarat Any Espriu, centenari del naixement de l'escriptor. Immersos en plena crisi econòmica global, una de les més severes i de la qual encara no ens hem recuperat del tot, el Departament de Cultura atorgava una xifra insòlita al comissariat de l'Any Espriu. En el DOGC del 15 de febrer de 2013 es feia públic que aquest Departament, llavors sota la responsabilitat del conseller Ferran Mascarell, abonava 123.420€ a Xavier Bru de Sala en concepte de «treballs de comissariat per a l'organització i el desenvolupament

dels actes commemoratius del centenari del naixement de Salvador Espriu que es desenvoluparà durant l'any 2013».[11]

A «Crònica essencial de l'any Espriu», un any després de la commemoració, Bru de Sala, abans de fer el recopilatori i la valoració dels actes més destacats duts a terme pel comissariat, fa una mena de confessió d''ordre personal' sobre els motius que l'induïren a acceptar aquesta responsabilitat. En primer lloc argumenta sobre la necessitat de correspondre al favor de l'amistat generosa que Espriu li havia brindat, fent valer la seva relació personal per acceptar una responsabilitat pública:

> Les hores que va arribar a perdre amb mi, el que em va explicar i ensenyar, la forma indirecta i amable d'inquirir, d'examinar i de posar deures per a la pròxima visita, les expansions que es permetia al meu davant i, per damunt de tot, l'afecte que li vaig professar i que d'alguna manera em sembla que va ser correspost. (Bru de Sala 2015, 232)

En segon lloc, i també segons afirma per qüestions d''ordre personal', va acceptar el comissariat perquè «mai no he sabut dir que no a una proposta de col·laboració del govern del meu país» (Bru de Sala 2015, 232). Totes dues justificacions s'emmarquen en circumstàncies del seu perible personal que, precisament, les qüestionaven. En alguna entrevista, Bru de Sala va reconèixer haver menystingut de jove Espriu «amb un to burlesc i iconoclasta» (Bonada, Bru de Sala 2015, 50).[12] Més enllà de l'anècdota (o la paradoxa), el cert és que el darrer tram creatiu d'Espriu planteja aquesta complexitat afegida: haver estat acollit en una editorial, Llibres del Mall, on la seva figura estava, com a mínim, en entredit. Circumstància que inevitablement es recordava abans de celebrar el centenari. Benet i Jornet ja havia disparat amb bala sobre aquest qüestió:

11 Aquest contracte i la seva retribució van passar desapercebuts en primera instància perquè no apareixia a l'índex del DOGC, calia trobar-los, en un lloc més discret, a l'apartat d'anuncis de la Generalitat. Aquesta xifra, vist el context econòmic del moment i l'excepcionalitat de la retribució, va generar un lògic malestar. Per exemple, la diputada Dolors Camats d'Iniciativa per Catalunya va demanar explicacions en seu parlamentària de per què el 10 % del pressupost de l'any Espriu se l'enduia la retribució del comissari. *Ara Balears*, 9 de març de 2013. https://www.arabalears.cat/cultura/dolors-camats-icv-euia-xavier-bru-de-sala-any-espriu-retribucio_1_3738043.html.

12 Ramon Balasch ha relatat aquesta mordacitat contra Espriu dels llavors joves poetes del Mall: «Miquel de Palol, Bru de Sala, jo i diria que Tàpies-Barba vam fer una presentació dels Llibres del Mall a Sitges, en què vam dir barrabassades contra Espriu. Ramon Planas, un autor de Sitges molt amic d'Espriu, ens va preguntar què pensàvem d'Espriu i Miquel de Palol va dir: 'Miri, és com un senyor que va en cadira de rodes, obres la finestra i el tires daltabaix. Això és la poesia de l'Espriu'. Bru va dir alguna cosa que em sembla que era de Brossa, però va córrer que era seva: «És orellut i narrador». Jo no sé quina animalada devia dir» (Pinyol Balasch 2005, 634).

> uns altres poetes joves que s'autoproclamaven genials i que s'arreceraven sota el paraigua bel·ligerant d'una col·lecció nova de llibres de poesia, els Llibres del Mall, van qüestionar, en aquest cas amb duresa, de forma despectiva, el mestratge d'Espriu. Els poetes del Mall van durar, potser amb alguna excepció, quatre dies, i l'excepció va ser, de molt, Maria-Mercè Marçal. Excepte ella, van desaparèixer. Espriu, no. (Benet i Jornet 2012, 80-1)

L'altra qüestió d''ordre personal' era el seu compromís públic i la solvència de Bru de Sala com a gestor cultural, perquè també era recordat el seu cop de porta al CoNCA durant la legislatura del segon tripartit en el Govern de la Generalitat, després d'haver estat el primer a presidir-lo. Potser hauríem d'estalviar-nos aquest raonament al llistat de les informacions o expansions no pertinents de l'Any Espriu, sinó fos perquè Bru de Sala considera 'essencial' esmentar-ho.[13]

Algunes de les entrevistes que Xavier Bru de Sala va concedir als mitjans permeten resseguir amb claredat aquestes contradiccions. Destaquem la feta per Lluís Bonada per al setmanari *El Temps* amb el titular: «Gràcies a Espriu, la cultura tornarà a vertebrar la nació» (Bonada, Bru de Sala 2013). Segons Bru de Sala, els dos grans escriptors catalans del segle xx són Josep Pla i Salvador Espriu. Que Bru de Sala ometi la poesia com a vèrtex d'aquesta grandesa literària pot indicar la pèrdua de valor simbòlic d'aquest gènere. En la convocatòria d'aquest III Simposi es fa referència a la categoria *poeta nacional*, i s'esmenten Verdaguer, Maragall, Espriu i Martí i Pol. Sense qüestionar-nos la categoria, cal interrogar-nos sobre la modalitat, l'ús i la seva historicitat.[14] No és el mateix la representació del poeta en l'era de les commemoracions –en Verdaguer, per exemple– que en

13 El fil de l'argument sobre el seu compromís públic i la seva experiència en l'administració és el següent: «he estat director general a Cultura i he presidit el CoNCA. En el primer cas, per pocs anys, fins que vaig considerar que ja no podia aportar altra cosa que gestió. En el segon per pocs mesos, fins a constatar que el segon tripartit havia concebut i legislat el CoNCA com a simulacre inoperant de Consell de les Arts i tenia la ferma voluntat de no rectificar. En aquesta tercera i qui sap última ocasió, el comissariat de l'Any Espriu, l'encàrrec per dos anys de plena dedicació, amb oficina, un equip que havia de formar i gairebé sense pressupost específic» (Bru de Sala 2015, 232). En aquesta expansió curricular o de desgreuge, no fa cap esment a la retribució econòmica com a comissari de l'Any Espriu, malgrat la polèmica que havia suscitat.

14 Quan, a propòsit del centenari, es va demanar a Josep M. Domingo pel valor d'Espriu, respongué: «Un valor canònic, no en tinc cap dubte, dins el nostre sistema literari. També, dins la nostra història literària, el valor de la singularitat d'haver estat el nostre darrer poeta nacional» (2012, 94). Domingo, doncs, introdueix historicitat al concepte de *poeta nacional*, component bàsic per a la seva anàlisi. El fet que descrigui Espriu com a «darrer» també implica el dèficit de valor, complicitat social o credibilitat d'aquest estatus al llarg del temps. Pel que fa a la historicitat del concepte de *poeta nacional* i, concretament, a la seva atribució a Espriu durant la postguerra, vegeu Gassol 2006.

l'actualitat. Si la categoria de poeta nacional no es contextualitza ni s'emplaça, i ni es detalla el grau de pertinença o de plausibilitat, perd tota força explicativa. En la postmodernitat, amb la dissolució de gèneres i categories culturals, hi ha una crisi de les representacions que mina l'autoritat; paraules o conceptes que en altres temps eren actius han deixat de ser-ho. Probablement, el que es troba en crisi no és tant la poesia, sinó les Institucions del Creure que atorgaven un plus implícit de representació social i política a aquest gènere: l'acadèmia, l'ensenyament o l'estat.

Tornant a l'entrevista a Bru de Sala, potser el més sorprenent és l'acarament que Bru de Sala gosa establir entre Pla i Espriu:

> Si Pla representa la prèdica exhibicionista del cinisme galopant, i això no treu cap mèrit a la seva obra, Espriu predica el contrari, l'ètica més estricta. I no cal anar gaire lluny per a saber què ens convé als catalans, en totes les circumstàncies i de manera especial en les actuals. Els catalans hem tingut molta sort amb Espriu. (Bonada, Bru de Sala 2013, 50)

D'entrada, desconcerten els judicis sumaríssims morals aplicats a ambdós escriptors. Si alguna cosa podem assenyalar com a consens en la postmodernitat és el guany, la pacient reconstrucció de l'autonomia de la literatura i l'art en general respecte de la societat i la política. Assenyalar un escriptor en funció de la conveniència (o no) moral sembla una opinió a destemps, pròpia més aviat d'un comissari polític que utilitza la primera personal del plural, *nosaltres*, els catalans. Bru de Sala substitueix subreptíciament la veracitat per l'utilitari, suposa una convicció per la raó que existeix una necessitat, decideix la legitimitat perquè preserva un poder, imposa una confiança –o el seu fingiment– per causa de la seva rendibilitat. En definitiva, reclama la creença en el nom de les institucions a què serveix, objectiu prioritari en política.

Bru de Sala va tornar a fer unes declaracions similars en el programa *Ànima* del Canal 33. Contrastar moralment dos escriptors és sovint contraproduent i pot tenir un efecte bumerang, sobretot per arrogar-se una suposa ètica que aviat li serà reprotxada precisament per la retribució insòlita que va percebre com a comissari. Bernat Puigtobella (2013), des de *Núvol*, un dels mitjans en què podem trobar més opinions crítiques sobre l'Any Espriu, davant d'aquesta contraposició entre Pla i Espriu es preguntava si «va d'això l'Any Espriu? De veure qui la té més llarga? Contra qui es fa aquesta afirmació? Som aquí encara?».[15]

15 En l'enllaç següent hi ha el sumari dels articles publicats sobre l'Any Espriu a les pàgines de *Núvol*: https://www.nuvol.com/llibres/any-espriu-sumari-general-9678.

Puigtobella assenyala altres contraposicions que evidencien un esquematisme simplista, com l'afirmació que la missió política d'Espriu a mitjan dels anys vuitanta ja estava acabada –quina missió? –, raó per la qual se'l va arraconar. Segons Puigtobella, el pujolisme va desar la lluita antifranquista i «el transcendentalisme va quedar aparcat per la postmodernitat irònica i frívola. Teníem ganes de riure». Puigtobella associa aquest moment a la irrupció de Quim Monzó i del lògic i natural relleu generacional. Es podria afirmar que *Les roques i el mar, el blau* reflecteix amb nitidesa alguns dels trets definitoris de la postmodernitat.[16] Tanmateix, l'adscripció de Salvador Salvador Espriu a aquest horitzó estètic i intel·lectual no acaba d'haver-se consolidat ni entre el públic lector ni tampoc dins la recepció crítica de la seva obra. Persisteix, encara avui, una lectura de Salvador Espriu marcada gairebé exclusivament per una idea de gravetat transcendental, situada als antípodes de l'humor i de la ironia. Aquesta percepció, però, resulta parcial i reductora, ja que deixa en segon terme una dimensió fonamental de la seva escriptura: la capacitat de construir pàgines d'una hilaritat punxeguda, intel·ligent i extraordinàriament efectiva.

Puigtobella també indica una circumstància que més que contraposar Espriu i Monzó, en aquest cas els fa coincidents: el seu rebuig a qualsevol concessió autobiogràfica. Certament, aquesta narrativa predominant als anys vuitanta (Quim Monzó, Sergi Pàmies o Gabriel Galmés) mantenia un cordó sanitari davant qualsevol vel·leïtat emotiva. Mentre que, paradoxalment (o no), en el camp de la poesia prevalia l'experiència; segons Puigtobella, «una poesia confessional, deixatada, molt allunyada de les púdiques formalitzacions d'Espriu, que s'emmirallaven en Gabriel Ferrater o Miquel Martí i Pol». Tornem doncs a consideracions rudimentàriament binàries.[17] Potser, en definitiva, darrere de tot això hi ha una connivència amb l'opinió més generalitzada, un planteig poc rigorós, suficient i apte als mitjans: es pot parlar d'Espriu, com de qualsevol altre escriptor, sense haver-lo llegit i tothom en queda dispensat.

16 Malgrat que Vicenç Pagès va apuntar amb precisió aquest postmodernisme espriuà, anterior a *Les roques i el mar, el blau*: «Salvador Espriu es desfà de l'èpica i del narrador omniscient, experimenta amb patrons anteriors i els supera a partir del pastitx, el fragment, la postpsicologia, l'hiperenciclopedisme i la dissolució de gèneres. L'únic camí que queda és el de la metaficció, de l'autocitació irònica. En altres paraules: Espriu és un dels primers autors postmoderns de la història» (Pagès 2013).

17 Convé, però, recordar que la realitat, com sempre, era més complexa. I podríem trobar diversos i significatius exemples que contradiuen aquestes consideracions: que el diari íntim i alhora modern va ser present aquells anys, per exemple, *Bosc endins* de Valentí Puig o que hi va haver poesia als vuitanta i als noranta que no era de l'experiència i que de mica en mica s'imposa com la més influent entre els poetes actuals, com pot ser el cas de la d'Andreu Vidal.

Entre les fites que Xavier Bru de Sala consignava a la seva «Crònica essencial de l'Any Espriu», n'hi ha algunes que mereixen ser recuperades. Segons els teòrics dels sants culturals, els poetes nacionals necessiten la seva *vita* i el seu *cultus*: un relat biogràfic i uns espais per exhibir un «reliquiari» en forma d'àlbums familiars, objectes personals o escrits íntims; cf. Subirana 2015. Agustí Pons, «el biògraf eximi», Bru de Sala *dixit* (Bonada, Bru de Sala 2013, 51), va publicar *Espriu transparent*, una aproximació sòlida al personatge i al seu context vital. L'exposició «Espriu, he mirat aquesta terra» va estar al CCCB entre el 30 d'octubre de 2013 i el 24 de febrer de 2014;[18] Julià Guillamon figurava com a comissari executiu mentre que la «idea i el guió original» eren responsabilitat de Bru de Sala.[19] Sense desmerèixer la professionalitat d'Agustí Pons i de Julià Guillamon, són els noms més repetits a l'hora d'encarregar una biografia d'un escriptor i una exposició de temàtica literària al nostre país. En tots dos casos, no es buscava risc ni polèmica o l'especificitat, sinó solvència en el ritual commemoratiu; són clarament indicadors previstos.

Entre les publicacions esmentades per Bru de Sala (2015, 234) destaca *Ocnos i el parat esglai*, editada «en tots els sentits de la paraula» per Ramon Balasch, amic del comissari, com ell mateix

18 El que havia estat director del CCCB des de la seva fundació, Josep Ramoneda, va ser destituït el 2012. La Diputació de Barcelona, després d'una forta polèmica, va nomenar Marçal Sintes per substituir-lo. Ramoneda va deixar el càrrec fent una defensa del CCCB com a motor d'idees, com a una antena universalista, i advertia que aquesta institució no havia de fer seguidisme de les polítiques culturals conservadores que tendeixen a una patrimonalització insubstancial. La resposta a l'ascendent no nacionalista de Ramoneda és una clau per entendre el nou rumb que pretenia emprendre la nova direcció del CCCB o el sentit d'una exposició sobre Espriu en la seva seu. Bru de Sala escrivia en el programa de mà: «Els escrits dels profetes, com els d'Espriu, són universals perquè el primer destinatari és el seu poble» (Bru de Sala 2013, 3).

19 En una entrevista prèvia a l'any Espriu publicada per Vilaweb, Bru de Sala parlava d'una exposició sobre Espriu al CCCB de la qual havia de ser comissari únic; en cap moment s'esmenta Guillamon (Serra, Bru de Sala 2012). En *Espriu. L'escriptor compromès, el místic, el gran sarcàstic* (Barcelona: Galàxia Gutemberg, 2013), publicació deutora de «Espriu, He mirat aquesta terra», també s'esmenta que la idea i guió original de l'exposició eren de Bru de Sala, mentre que el comissariat executiu corria a càrrec de Julià Guillamon. Vist el material que ha quedat registrat d'aquesta mostra, podem contrastar clarament que la «idea i el guió original» de Bru de Sala i el comissariat de Julià Guillamon són dues concepcions d'Espriu (i de la literatura) que difícilment poden harmonitzar-se. El resultat de la dissemblança de perspectives acaba sent força contradictori i confús; com reflecteix un títol que addiciona compromís, misticisme i sarcasme. A la xarxa, es pot trobar la presentació de la mostra que feia Guillamon en el canal del CCCB, en què no s'esmenta en cap moment l'autoria de Bru de Sala. Guillamon insisteix en «el vessant més crític, irònic, sarcàstic, fins i tot [que] és el que millor lliga amb la sensibilitat d'ara» (Guillamon 2013, 34), `https://blogs.cccb.org/veus/sin-categoria/lunivers-de-salvador-espriu-avui/`; discordant o, com a mínim, molt difícil d'encaixar en relació al místic, al profeta o al guia que es volia construir des del comissariat de l'Any Espriu.

s'afanya a precisar. Segons Bru de Sala, es tracta de «la tan llargament esperada obra pòstuma d'Espriu», una consideració discutible, atès que gran part del contingut es va publicar en vida de l'autor. També és incerta la voluntat d'Espriu de reunir en un sol volum i sota un sol títol tota la seva producció crítica i no crítica esparsa.[20] Tot i que Bru de Sala i el seu equip van elogiar les *Obres Completes* – Edició Crítica d'Espriu, editada pel CDESE i Edicions 62, el suport a aquesta publicació d'*Ocnos i el parat esglai* per compte propi i no dins del projecte unitari va fer que deixés de ser literalment completa. *Ocnos i el parat esglai*, una peça important sobretot en la interpretació espriuana, entra als llimbs perquè la publicació a cura de Balasch no és exactament una edició crítica ni segueix els criteris ecdòtics establerts en la resta de l'obra editada per Edicions 62 i el CDESE. Com també un dels efectes colaterals lamentables d'aquest Any Espriu va ser el final d'*Indesinenter. Anuari Salvador Espriu*, mai esmentat per Bru de Sala en la seva *Crònica essencial de l'Any Espriu* ni en les entrevistes que he pogut consultar. En els deu números publicats (2006-2015), *Indesinenter* es va situar entre les revistes de catalanística més destacades segons rànquings nacionals i internacionals. Les institucions públiques que li donaven suport el van retirar després de la commemoració del centenari. Acabats els fastos, la crisi i les conseqüents retallades van consumir els recursos destinats a cultura. Tant pel que fa a la publicació d'*Ocnos i el parat esglai* com a la desaparició d'*Indesinenter*, es constata no només una desavinença entre poder polític i recerca, sinó també una incompatibilitat d'interessos que perjudica investigadors i, sobretot, l'objecte d'estudi, en aquest cas, Salvador Espriu.

L'Any Espriu també va oferir alguna sorpresa fora del guió previst. Una va ser l'adhesió a la causa espriuana d'un dels narradors més inquiets i significats dels darrers anys, Vicenç Pagès Jordà. Gabriela Gavagnin i Víctor Martínez-Gil han treballat incansablement per situar la narrativa d'Espriu en el lloc que es mereix, però l'acadèmia necessita d'altres components de la institució literària per conferir més validesa al seu treball. Vicenç Pagès va demostrar tenir l'encert i l'autoritat per fer-ho. Les seves «33 consideracions sobre l'Espriu escamotejat» són una aportació notabilíssima que, de manera sintètica, gairebé telegràfica, descriuen el guany i la novetat

20 Es pot consultar la descripció d'aquesta obra que es presenta en dos formats, un de corrent i un altre de bibliòfil a Balasch Editor: `https://www.balascheditor.cat/producte/ocnos-i-el-parat-esglai-de-salvador-espriu/`.

estilística de la prosa d'Espriu en el conjunt de la narrativa catalana.[21] Si consultem l'entrada de Salvador Espriu a la Viquipèdia –un bon instrument, per intempestiu que sigui, per calibrar l'anomenada 'posteritat' d'un escriptor–, llegim que «Salvador Espriu i Castelló fou un poeta, dramaturg i novel·lista català, considerat un dels renovadors, juntament amb Josep Pla i Josep Maria de Sagarra, de la prosa catalana de les fórmules noucentistes». Crida l'atenció que mentre la condició de poeta i dramaturg no necessita explicació, la de narrador (novel·lista!?) va acompanyada d'un ajust historicista una mica estrambòtic. Al capdavall, el que s'insinua, de manera excel·lent per part de Vicenç Pagès i de manera més tosca en la Viquipèdia, és que en l'Espriu escamotejat, en la faceta de narrador, trobem l'excel·lència i també la innovació, el trencament. El llegat literari possiblement més viu, que no s'identifica amb el poeta i, encara menys, amb el poeta nacional.

Un altre nom que va tenir, amb tot el mèrit, una presència regular en l'Any Espriu va ser Rosa Delor. Des de Bru de Sala, però també per part de personalitats de diversos àmbits, es va reconèixer la seva tasca com a editora i com a hermeneuta de l'obra d'Espriu. Durant els anys anteriors al centenari Espriu, Rosa Delor va extremar les seves posicions respecte al cabalisme i a la arquitectura finalística de tota l'obra de l'escriptor. Vam passar, a començament dels anys setanta, a partir de la lectura de Castellet –que presentava una obra de ressons cabalístics o al corrent de la mística jueva–, a un Espriu cabalista. Un salt mortal. Segons Rosa Delor:

> ara ja es pot dir amb certesa. Espriu era cabalista. La qual cosa significa que practicava un sistema de meditació espiritual que li permetia transitar, sense prendre gaire mal, per les zones més perilloses de la bastida teosòfica o teològica que l'ésser humà ha aixecat al llarg de mil·lennis de pànic còsmic. (Delor 2012, 101)

Rosa Delor va entrevistar personalment Salvador Espriu per a la seva tesi doctoral i n'ha fonamentat una part important de la seva

21 Vicenç Pagès va publicar «El narrador escamotejat» a *L'Avenç* (213, 392, 34-47). Es pot escoltar la conferència que va fer a l'Ateneu Barcelonès, presentada per Víctor Martínez-Gil, titulada també: «El narrador escamotejat» (2013), `http://arxiudigital.ateneubcn.cat/items/show/261`. Per últim, es pot consultar el text complet a la pàgina personal de Vicenç Pagès Jordà `https://www.vicencpagesjorda.net/cat/noms_propis/espriu.html`.

lectura en aquesta informació.[22] El missatge transmès personalment s'ha convertit gairebé en un lloc comú en la memòria d'Espriu. Molts dels qui el van conèixer o tractar en destaquen el grau d'intimitat que van assolir, el mestratge únic, moral i espiritual que els transmetia. El mateix Bru de Sala, per exemple, va fer valer aquesta proximitat personal per acceptar la responsabilitat del comissariat. Ara no és el moment de desenvolupar la qüestió del suposat cabalisme, tot i que és un element clau en la seva representació.[23] Així com també el *missatge personal*, secret, és uns dels elements en què s'ha insistit més en la interpretació d'Espriu.[24] No poso en dubte el simbolisme de molta de la seva producció arrelat en un coneixement pregon d'una diversitat de civilitzacions antigues o del rendiment, per exemple, de la mitocrítica en la seva interpretació. Ara bé: si per accedir a la lectura Espriu cal recórrer a fonts arcanes o al coneixement de l'estructura cabalística, sembla evident que establim restriccions a la seva lectura franca. Aquest cabalisme que s'imposa com a premissa interpretativa pot suscitar, a la curta o a la llarga, més rebuig que

22 Són entrevistes fetes el 1984 per a l'elaboració de la seva tesi doctoral, *Per a una hermenèutica de l'obra de Salvador Espriu*. Part d'aquest material de converses ha estat editat a Espriu (1995, 280-3). La crítica literària amb la memòria personal han confluït sovint en l'assagística de Rosa Delor sobre Espriu. Per exemple, en una aportació en el I Simposi Salvador Espriu, Rosa Delor rememora: «En una altra ocasió, li vaig comentar que em semblava que la seva poesia girava a l'entorn d'un buit innominable, per al qual no existia cap paraula, i que es tractava d'anar assetjant aquest buit amb els versos, d'aproximar-s'hi cada vegada més. I Espriu es va aixecar de sobte i va exclamar: 'Això és exacte, vostè ha entès el que jo vull dir': '… mots subtils i finament ordits | per parades aranyes al voltant | del precís centre del glaç de la foscor…'» (Delor 2005, 581). L'afirmació o hipòtesi és sostinguda amb el record personal a fi d'atorgar-li una major veracitat.

23 Dins l'Any Espriu, Rosa Delor va ser comissària de l'exposició «La Càbala i Espriu». Així mateix, en el segell Ramon Balasch Editor, Rosa Delor va publicar l'assaig *La Càbala i Espriu. Una poètica de la llum*. A la web de l'editorial podem llegir: «Després de trenta llargs anys d'estudi, *La Càbala i Espriu. Una poètica de la llum* de Rosa Delor, un assaig sovint més proper a les novel·les policíaques que no als postulats acadèmics, ha posat sota els focus un Espriu secret i esdevé, sens dubte, el far més potent sobre l'obra d'un escriptor del segle XX. 'El racionalista Espriu va trobar en la Càbala – afegeix Delor– la guia espiritual que li permetia explorar un sentiment religiós que l'inquietava: 'L'enyor de Déu ocult al cau del sentiment.'' Espriu sentia l'enyorança d'un Déu personal i la Càbala li proporcionava un sistema místic i alhora racional per ordenar un món caòtic. Des del Renaixement, la Càbala ha estat present com a fil conductor dels intents que el progrés ha fet per reconduir la religió del poder cap a una espiritualitat laica i universal que uneixi els homes de diverses cultures en un mateix ideal ètic de millora social: la restauració d'un món més just i lliure basat en l'educació espiritual i la ciència». https://www.balascheditor.cat/producte/la-cabala-i-espriu-una-poetica-de-la-llum-de-rosa-delor/.

24 Sobre el cabalisme i Espriu m'hi he referit a «La manifesta religiositat de SS [Setmana Santa]» (Cerdà 2006, LXXXIV-XC). Manllevo el títol de l'assaig de Joan Prats Sobrepere, *Salvador Espriu, missatge personal* (Barcelona: PAM, 1992), una lectura espriuana que es presenta també com a exemplar d'un itinerari de recerca vital i espiritual.

entusiasme. Yeats o Pessoa, posem per cas, dos poetes palesament ocultistes, no s'han guanyat un espai en les seves respectives tradicions o en la literatura universal perquè les seves lectures s'hagin apuntalat en coneixements esotèrics o en interpretacions que tenen una finalitat d'accés místic. Yeats o Pessoa són llegits i valorats perquè són poetes imprescindibles de la nostra modernitat, no com a profetes o transmissors d'un missatge ocult.

Els diversos nivells de lectura són inherents a qualsevol obra literària amb ambició intel·lectual –i la de Salvador Espriu és, sens dubte, exigent–; una altra cosa, ben diferent, és convertir aquesta complexitat en una mena de cercle gnòstic reservat exclusivament als iniciats. La recurrència interpretativa a la mística jueva en l'obra d'Espriu entra de ple en l'àmbit de la teologia política i ens condueix a una la lectura on identitat nacional i religió s'entrelliguen, a una tradició de pensament que entén la política –i, especialment, el nacionalisme– com una forma de religió civil, en una línia que evoca inevitablement Carl Schmitt.[25] Convé recordar les paraules d'Espriu (2006, 131) de l'extraordinari pròleg a *Setmana Santa*:

> Crec que ens pertany el lliure, fonamental i imprescriptible dret d'interrogar i indagar, sense rendir-nos mai a la coacció de cap pretesa autoritat, del color que sigui, sobre tota mena de problemes i qüestions. I estic alhora convençut que ni és superior en claredat o agudesa mental l'individu mancat del concepte metafísic de la vida, o que l'ha rebutjat o ha renunciat a ell, ni és més bo l'adherit a una o altra ortodòxia o credo, pietós o no. És contra aquesta doble fal·làcia, tan primària com estesa i freqüent entre nosaltres, que em revolto sense vacil·lacions, jo, vacil·lant i insegur de soca-rel.

Aquell *agnòstic reverend*, com solia definir-se, no ha acabat de consolidar-se en la representació col·lectiva: se'l vol profeta, patriota o guia, quan ell volia ser ble vacil·lant.

Pel que fa a la representació de l'escriptor en l'espai públic durant l'Any Espriu, cal destacar l'obra *Solc* de Frederic Amat, emplaçada als Jardinets de Gràcia de Barcelona. Entre el monument a Verdaguer del passeig de Sant Joan i aquesta instal·lació escultòrica als Jardinets de Gràcia, hi ha poca distància física, però una concepció de l'art i de la commemoració radicalment diferents. El monument de Verdaguer suscita l'admiració, és l'*spectaculum* del màrtir aïllat, inaccessible, obra característica (o convencional) de l'escultura commemorativa.

25 Per religió civil entenem un conjunt de símbols, d'accions rituals i de conviccions comunes que, presents en un espai públic, permeten als ciutadans tenir l'experiència que participen d'alguna cosa comunitària que contribueix a forjar una unitat política (Lübbe 2014, 494).

La seva verticalitat, la del poeta encimbellat dalt de tot de la columna com un sant estilita, xoca radicalment amb l'horitzontalitat del *Solc* dedicat a Espriu. De fet, el *Solc* de Frederic Amat estableix un diàleg amb l'obelisc gairebé adjacent del passeig de Gràcia amb Diagonal. El *llapis*, com popularment se l'ha anomenat, és un monument erigit per commemorar el president de la I República espanyola, Francesc Pi i Margall, però carregat d'una memòria ocultada tant primer pel franquisme, com després per la monarquia espanyola i aquella construcció dòcil de la Catalunya democràtica que abans esmentàvem. L'obra d'Amat és una ombra com la d'un xiprer (conceptes tots dos recurrents en els estilemes espriuans), un solc a la terra que procura aquest diàleg amb la columna parada i la seva història. Una obra conceptual que evoca sense *spectaculum*, sense admiració, sense soroll: un silenci literalment aprofundit.[26]

L'acte d'obertura de l'Any Espriu es va celebrar el vespre del 23 de gener de 2013, el mateix dia que el Parlament de Catalunya aprovava la Declaració de Sobirania. Resseguim el discurs amb què es va obrir l'acte i que va pronunciar Miquel de Palol. D'entrada, Palol citava el titular d'un diari: «Espriu, elevat a poeta nacional» per proposar-ne un altre d'alternatiu: «és l'hora que la nació que aspira a ser-ho s'elevi a la categoria d'Espriu». Ara parlàvem de verticalitat, tot descrivint un monument commemoratiu de començament del segle XX, però aquesta elevació de tota una nació per atansar-se a l'alçada d'un escriptor, una mena d'altíssim laic, exemplifica la mesura apoteòtica del concepte de poeta nacional per a Palol.

La combinació de conceptes literaris i nacionalistes a fi d'orientar Espriu cap al procés sobiranista pot suscitar la perplexitat, l'adhesió,

26 Àlex Mitrani ha fet una excel·lent interpretació d'aquesta peça i l'ha titllada precisament d'antimonument «[el *Solc* d'Amat] tomba l'obelisc, n'anul·la la verticalitat i el disposa en horitzontal, per una banda i, per un altra, el buida (com un solc). La tria del color negre, habitual en la poètica d'Amat, contribueix a la inversió de la tipologia monumental egípcia. Aquí, la referència a la tomba és evident i es fa eco de la importància de la mort en l'obra d'Espriu. L'obelisc passa de ser un llamp a esdevenir una ombra, un negatiu de la llum. Però: ¿no és la foscor el que resta després de l'enlluernament veritable i temerari de qui s'enfronta a la llum pura? La peça d'Amat és un recipient d'ombra, un gest que no s'imposa al ciutadà amb la retòrica de la peanya i l'elevació de to, sinó que es disposa com un rastre i una cisterna, a l'espera de ser descobert, oferint-se per la meditació i albirar al seu interior, potser, l'or dels somnis del que parla el vers inscrit. Potència i contenció, discreció i determinació, virtuts espriuenques, es lliguen en aquest solc» (Mitrani 2014). En efecte, els versos que acompanyen aquest *Solc* d'Amat són un haiku d'un dels poemaris més destil·lats d'Espriu, *Per al llibre de salms d'aquest vells cecs*, que diuen així: «Brilla, dins l'únic | coneixement del negre, | l'or del meu somni.»

la vergonya o la indiferència.[27] En aquest punt és quan la 'posteritat' (la d'aquests suposats poetes nacionals) ens juga males passades com a historiadors. No es pot fer parlar Espriu sobre una realitat (futura) que lògicament li era del tot desconeguda. És aquest regust metafísic, el que fa prevaler la interpretació de la història des del present en un mecanisme finalista, de què hem parlat al començament. El to del discurs de Palol no va afluixar, com tampoc un contingut que apel·lava a uns valors essencialistes de l'alta cultura al servei d'una construcció nacional:

> És hora de recuperar la justa mesura de les coses i alliberar-se d'encolomar l'ingrat paper de pares de la pàtria a cuiners, entrenadors de futbol i pallassos, feines digníssimes d'altra banda. És hora de tornar a fer d'Espriu, i d'altres com ell, el model d'una Catalunya situada en el món [...] no des de la cultura només com a entreteniment, sinó des de la cultura com a visió de la realitat i d'un mateix (Palol 2013).[28]

El destí de la nació i la posteritat de l'escriptor s'entrellacen. Palol, en el I Simposi Salvador Espriu, ja vindicava una estètica a mig camí del classicisme –a partir dels conceptes d'ordre, coherència i proporció– i del romanticisme –assentada en la noció de geni.[29] La recuperació d'Espriu es plantejava, doncs, com una restauració d'un ordre perdut. Idees i propòsits que són força presents en les afirmacions del comissari de l'any Espriu, Bru de Sala quan va afirmar, per

27 Jaume Subirana, per exemple, expressava així la seva prevenció sobre l'Any Espriu i, en concret, sobre l'acte d'inauguració: «Durant l'Any Espriu no vaig ser l'únic lector seu que un dia es va llevar de bon matí i, després de sentir-ne a la ràdio un vers tret de context convertit en aforisme, es va preguntar si *allò* era Espriu; em consta que, en aquests anys negres per l'activisme cultural, no soc l'únic soci d'una entitat literària en números vermells ni l'únic subscriptor d'una revista cultural a punt de tancar que va llegir amb sorpresa les xifres públiques dedicades a l'Any i als seus satèl·lits; em consta que no vaig ser l'únic admirador de la figura cívica, complexa i matisada, d'Espriu perplex per la utilització de l'acte inaugural de l'Any celebrat entre estelades al Palau de la Música Catalana el 23 de gener de 2013» (2015, 185).

28 Es pot consultar el discurs sencer a Miquel de Palol (2013).

29 Faig referència als conceptes de *Ordnung*, *Zusammenhang* i *Verhältnis* que Palol tradueix, el primer, 'en l'òrbita de l'ordre i l'organització, el segon en el de la coherència, la connexió i la continuïtat. I el tercer en el de la proporció, la relació i la correlació. Com un nervi estructurador, tals conceptes acompanyen l'obra del geni' (Palol 2005, 358).

exemple, que la cultura havia de tornar a vertebrar la nació.[30] Com si l'autor esdevingués, segons la terminologia de Foucault (2000, 33), «un regulador de la ficció», una mena de Déu, mentre que el crític assumís la funció del seu exegeta. L'obra d'art seria l'expressió del «geni artístic» i de la personalitat «excepcional» del seu autor. Unes concepcions que denoten, com a mínim, uns criteris obsolets de la cultura i de la societat.

Laura Basagaña (2013) feia per a *Núvol* la següent crònica del discurs del president de la Generalitat, Artur Mas, que va clausurar l'acte:

> Al final de l'acte Artur Mas –aclamat per part del públic amb crits d'independència– va destacar que Espriu ha de ser un model per al moment vital que viu Catalunya. «Perseverança i acció», va dir. I sobre les contradiccions que sovint s'atribuïen al poeta va preguntar al públic: «Qui no en té, de contradiccions?». Alguns assistents van riure en veu baixa. Artur Mas va interpel·lar l'Auditori: «Què és millor intentar alguna cosa, encara que fracassi, o no intentar-ho?». I va respondre: «El fracàs d'avui pot ser el germen de l'èxit del demà». I va emplaçar els assistents a l'acte a seguir els versos del poeta «Ens mantindrem fidels per sempre més al servei d'aquest poble». Artur Mas va fer el símil del viatge de Catalunya cap a la sobirania. «Les paraules d'Espriu són la guia cap a aquest viatge».

L'acte, però, encara va tenir un cop d'efecte més: la interpretació per part del Cor del Liceu del «Va, pensiero», la peça coral del *Nabucco* de Verdi. *Verdi* va ser la darrera paraula que va escriure Espriu en el llit de l'hospital on va morir. Molt possiblement perquè en aquell moment es retransmetia per TVE *Verdi* (1982), un *biopic* sobre el compositor i el procés d'unificació d'Itàlia. Tot fa pensar que si Espriu va recordar en aquell moment el compositor italià es deu a aquesta circumstància trivial. Atorgar a aquesta paraula, Verdi, un missatge

30 Les declaracions de Bru de Sala [BdS] a les preguntes de Lluís Bonada [LB], conserven un valor il·luminador al respecte: «–[LB]Quin objectiu final voleu aconseguir amb la celebració? –[BdS]La meva ambició és poder demostrar a través d'Espriu que torna a ser veritat –i ens convé a tots– que la cultura és l'element central, vertebrador, de la nació. Aquesta és la tradició de tots els temps, la relació de la cultura catalana amb la societat catalana. L'havíem abandonat, i la transició que estem vivint és un bon moment per a recuperar-la. –[LB]El moment hi és propici? Tanquen llibreries i baixa la lectura de llibres. La llengua i la literatura catalanes han perdut espai a l'ensenyament i cada cop hi ha menys estudiants que vulguin cursar filologia catalana. –[BdS] El moment social és òptim perquè s'entengui i siguin operatius els missatges d'Espriu als catalans [...] Hi ha certa conjunció astral. Si Espriu hagués nascut cinc o sis anys abans i haguéssim celebrat el centenari abans de començar la crisi, la percepció de la necessitats d'ell com a guia del poble català no hauria estat tan clara ni tan unànime com ara» (Bonada, Bru de Sala 2013, 52).

superior, un llegat testamentari és anar molt lluny. I a fe que s'hi va anar: el cor dels jueus exiliats que fan baixar les lires dels salzes per cantar la seva dissort i així», va tancar l'acte al Palau. El nimi detall biogràfic es va voler revestir d'una significació impostada i finalista. I el referent bíblic es va deixatar dins d'un *peplum* commemoratiu anacrònic.

La mobilització sobiranista no va necessitar gaire o gens de poetes guies o frases del dia. En aquest sentit, malgrat els esforços invertits, la representació d'Espriu en tot l'anomenat 'procés', gosaria qualificar-la de molt baixa intensitat. (Van ser més presents altres poetes al marge del dirigisme institucional fruit de les circumstàncies; posem per cas, Vicent Andrés Estellés, recuperat arran d'una cançó d'Obrint Pas). Però segurament un dels millor exponents per valorar els despropòsits de l'Any Espriu és contrastant-lo amb el que es va celebrar l'any següent, l'Any Joan Vinyoli. El seu comissari, Jordi Llavina, no va cobrar cap xifra extraordinària ni va disposar dels mateixos recursos, per bé que l'Any Vinyoli va assolir una estimable difusió i impacte.

Espriu i Vinyoli van ser dos poetes que al llarg de la seva vida es van retre un respecte i estimació constants, però que, en l'anomenada posteritat, han estat contrastats contínuament.[31] En les contraposicions, Espriu ha anat sovint de perdedor. No puc fer ara una mena d'antologia dels esments a Espriu que han anat apareixent aquests darrers anys. Seria molt prolix contextualitzar-los. També, és clar, hi ha hagut referències positives, però, en aquest cas, sovint han requerit d'un argumentari travat i específic.[32] En el més recent centenari Gabriel Ferrater, el 2022, es va presentar el muntatge *El Ring: Espriu vs Ferrater*, la dramatúrgia del qual va anar a càrrec del

31 Espriu, el poeta glorificat en vida i que ha estat oblidat *versus* Vinyoli, el poeta ignorat en vida que ha acabat per ser el més influent en la posteritat. Espriu, l'autoritat cívica *versus* Vinyoli, el franctirador. Espriu, el poeta fred, escolar *versus* Vinyoli, el poeta que dona escalf, que acompanya; vegeu, per exemple, l'entrevista a Jordi Llavina com a comissari de l'Any Vinyoli: https://www.nuvol.com/musica/jordi-llavina-vinyoli-no-es-va-avenir-mai-a-ser-adoptat-com-a-bandera-de-res-21617. En el moment de lliurar aquest escrit, s'ha publicat: Salvador Espriu-Joan Vinyoli. *No et molestis a contestar-me. Correspondència 1935-1984,* N. Juan i G. Torra (eds), Barcelona: Empúries, 2026. Jordi Llavina, arran de la publicació d'aquesta correspondència, ha escrit: «En ambos poetas había una raíz espiritual poderosa. Espriu nació un año antes que Vinyoli, y falleció uno después. Los dos aguantan, firmes, en el canon catalán, aunque algunos no han perdonado a Espriu, autor indiscutible, que, durante unos años decisivos, fuera el 'poeta del pueblo'», 'Amistad entre competidores', *La Vanguardia, Cultura/s*, 8 de març de 2016.

32 Vegeu, per exemple, l'enquesta feta per Bernat Puigtobella per al *Núvol*, 22-01-2013, «Espriu i els nous escriptors. Anna Ballbona, Joan Todó, Damià Bardera, Laia Carreras, Ramon Boixeda, Ricard Mirabete, Albert Balasch, E., Meritxell Cucurella Jorba i Joan Duran Ferrer». Disponible a https://www.nuvol.com/llibres/espriu-i-els-nous-escriptors-5675.

poeta Albert Roig. Aquest muntatge se situava en el ring del Price que va acollir, el 1970, el cèlebre Festival Popular de Poesia. Roig va recrear aquest muntatge teatral com una vetllada de boxa. Per un costat, Espriu que surt com a favorit, és esquifit, baixet i lleig, i no té res a fer amb l'adversari de l'altre costat del ring, Gabriel Ferrater, que és alt, guapo i que té un públic que li riu totes les gràcies. «Salvador Espriu, asèptic i immaculat, sagnant i màrtir. Gabriel Ferrater, sàtir murri. No hi ha dues presències i dos lletraferits i dos sols més oposats. El sol jueu i el sol romà. 'Un captaire destruït per la vida' i 'el partidari de la felicitat'» (Roig 2022). Són polaritzacions que ens situen provisionalment, tot i que sabem que tampoc són del tot certes ni justes, ni ho pretenen ser.

3 Entre el deure i l'abús de la memòria

Hem de preguntar-nos si aquesta necessitat de passar revista i commemorar oficialment les gran figures literàries no és, a la llarga, la constatació del gran descrèdit actual que afecta les institucions. Els seus discursos són literalment increïbles i sovint adherir-nos-hi ens resulta forçat. Monuments, plaques, anys, actes institucionals, segells o estampetes estan sota sospita. I ho estan, de manera generalitzada, políticament.

Sempre tenim algun aniversari per commemorar. Hem entrat en una roda en què hem de festejar de manera continuada les grandeses i les celebritats dels que ens van precedir –l'ahir–, mostrar els nostres signes d'adhesió a allò que va ser. Al cap i a la fi, tota autoritat s'assenta sobre una adhesió. I, conseqüentment, es demana aprimar, adaptar o distreure la commemoració a fi d'adequar-la als temps que corren. Les commemoracions cauen sovint en el dissortat camí de la comunicació: com més es vol comunicar, més superficial i redundant esdevé el missatge.[33] Tanmateix, mai no acabarem de celebrar els desapareguts. En aquest sentit, em sembla particularment il·lustratiu

33 Bru de Sala feia una valoració quantitativa de la iniciativa de «La frase del dia», una citació d'Espriu que diàriament, durant el centenari, Catalunya Ràdio i les pantalles de TMB, publicaven, de manera que l'Any Espriu esdevingués «un fenomen no circumscrit [...] als seus lectors» (Bru de Sala 2015). David Madueño feia la següent valoració de l'Any Espriu a partir de l'incompliment del que serien, a parer seu, els tres objectius bàsics d'una commemoració d'un escriptor: la reflexió al voltant de la seva obra, la seva difusió i l'oportunitat de llegir-lo d'una altra manera; «És evident que, en el cas d'Espriu, no s'ha arribat a cobrir bona part d'aquestes expectatives: la reflexió no s'ha produït per la maniàtica necessitat dels gestors culturals públics de no qüestionar els tòtems de la tribu; pel que a la segona, he vist més fotografies d'Espriu i més paraules tretes de context que les ganes d'explicar-lo i explicar-les; i en tercer lloc, el reduccionisme dels temps que corren ha jivaritzat els trets estilístics espriuans en una sèrie de tòpics –la petita pàtria de Sinera, la derrota de la guerra civil i la resistència de postguerra» (Madueño 2014, 4).

el cas de l'Any Espriu, del seus efectes o dels seus consegüents reactius. Com més es va intentar carregar d'intencionalitat política la commemoració, més es va acabar despolititzant, perquè el plantejament no era només espuri, era literalment increïble. Es va voler dirigir la preocupació del país dipositant-la a resguard d'Espriu, però potser la idea de nació que se li atribuïa ja no existeix, ni va existir en el seu temps. No és que aquest Espriu (ens) faltés, sinó que (els) feia falta, i això va crear una situació paradoxal, esbiaixada i anormal. El caràcter disruptiu (per dir-ho amb un qualificatiu de moda) de l'obra d'Espriu, de desafiament del poder, essencialment irònica i escèptica, va quedar anul·lat.

La santificació cultural s'inscriu plenament en aquesta lògica: opera com una forma de reencantament acrític i anestesiador de la literatura –i, per extensió, de la creació artística en general. Tot culte a la personalitat d'un escriptor tendeix a condensar i simplificar processos necessàriament complexos, alhora que desplaça o silencia les veus secundàries, anònimes o col·lectives que també els fan possibles. L'atenció queda concentrada en una única figura, erigida en testimoni privilegiat d'una època, fins al punt que les tensions polítiques, socials o culturals acaben subordinades al relat d'un itinerari individual i reinterpretades segons un 'ordre personal' sovint arbitrari i abusiu. Aquest excés de protagonisme –aquesta necessitat de figurabilitat– desemboca inevitablement en la sobre-representació: magnifica la centralitat del personatge mentre difumina el caràcter conjuntural, compartit i conflictual dels processos històrics. Paral·lelament, es construeix una narrativa lineal destinada a conferir coherència retrospectiva a allò que, en origen, era obert, heterogeni i imprevisible. L'obra i la trajectòria vital apareixen així sotmeses a una mena de finalisme retrospectiu, a una intel·ligibilitat imposada a posteriori que converteix la contingència en necessitat. És precisament aquesta la «il·lusió biogràfica» descrita per Pierre Bourdieu, una operació interpretativa que reapareix constantment en relats biogràfics assumits i reproduïts de manera acrítica dins l'imaginari col·lectiu.

La idea de 'normalització de la memòria' que Xavier Bru de Sala formulava, a propòsit d'Espriu, com una qüestió inscrita sobretot en l'agenda política de 2014 més que no pas en la cultural, remet inevitablement a la noció de 'deure de memòria' consolidada a partir

dels anys vuitanta del segle XX.[34] Tanmateix, aquesta apel·lació a la memòria col·lectiva comporta una ambivalència fonamental: allò que hauria de contribuir a una comprensió crítica del passat pot derivar fàcilment en una forma de ritualització simbòlica subordinada als interessos del poder. Quan la memòria es converteix en un dispositiu de legitimació política o moral, deixa de servir la veritat històrica per esdevenir una eina d'apropiació i de simplificació del passat, amb el consegüent empobriment de la seva complexitat i de la seva capacitat d'interpel·lar el present.

Des d'aquesta perspectiva, la commemoració d'un escriptor com Salvador Espriu i del seu testimoniatge contra la dictadura només adquireix sentit si s'inscriu en un exercici rigorós de contextualització i interpretació històrica. El que anomenem 'deure de memòria' hauria de traduir-se, abans que res, en un deure de coneixement: una pràctica orientada a comprendre, contextualitzar i problematitzar el passat i no pas a fixar-ne una lectura normativa per imposició d'una pedagogia moral o d'una justícia prescrita. Maldar, en definitiva, per una obertura d'un espai crític capaç d'assumir les tensions, contradiccions i discontinuïtats del passat. En cas contrari, la memòria corre el risc de convertir-se en una forma subtil d'enginyeria simbòlica i política, una memòria normativa i enganxifosa que, lluny d'activar la consciència històrica, tendeix a anestesiar-la.

Potser caldria, doncs, reivindicar una altra manera d'entendre la memòria: no com un dispositiu de simplificació o apropiació institucional del passat, sinó com una pràctica capaç de ramificar-ne els sentits, multiplicar-ne les veus i restituir-ne la densitat conflictiva. Només així la memòria pot mantenir viva la seva dimensió veritablement política i crítica, és a dir, la seva capacitat de confrontar el present i d'obrir horitzons de futur.

34 En una entrevista per a Vilaweb, a la següent afirmació del periodista «Des que es va morir, l'any 1985, fins ara, Espriu ha perdut visibilitat», Bru de Sala respon «La pèrdua de visibilitat no és solament d'Espriu. En aquestes dues dècades anteriors, que podríem anomenar 'els anys de l'optimisme' o 'els anys esbojarrats', el passat ha perdut visibilitat en general, la memòria pròpia ha perdut vigència, el concepte de llegat s'ha desdibuixat. Ara entrem en una etapa nova, amb l'Any Espriu, el 2013, i el 2014, amb l'Onze de Setembre, amb una predisposició social, ciutadana, de normalitzar la memòria com a component de present i de futur. Ara hi ha la predisposició d'agafar Espriu com un gran escriptor, però també com un guia en el viatge col·lectiu dels catalans. Espriu fou un símbol de la resistència i de la reconstrucció cultural i cívica de Calalunya. Espriu és el gran profeta civil, així s'ho va imposar» (Serra, Bru de Sala 2012). L'expressió «deure de la memòria» va ser recurrent en discursos commemoratius que tenien una funcionalitat política clara: la construcció europea al voltant de l'eix francoalemany. Aquest «deure de la memòria» va ser criticat des de diverses instàncies intel·lectuals, per exemple per Tzvetan Todorov, que va denunciar precisament els «abus de la mémoire» per part dels polítics de torn. Podríem afegir, com va remarcar Paul Ricoeur (2003, 117), que el control de la memòria no és només patrimoni dels règims totalitaris, sinó també dels desitjosos de glòria.

Bibliografia

Benet i Jornet, J. (2012). «Qui era Salvador Espriu?». *El Procés*, 3, 80-3.
Blumenberg, H. (2003). *Trabajo sobre el mito*. Barcelona: Paidós.
Bonada, L.; Bru de Sala, X. (2013). «Gràcies a Espriu, la cultura tornarà a vertebrar la nació». *El Temps* (19 de febrer), 50-2. https://www.eltemps.cat/documents/el-temps_2013_02_1497_0050_0052.pdf.
Bourdieu, P. (2011). «La ilusión biográfica». *Acta Sociológica*, 56, 121-8.
Bru de Sala, X. (2013). *Espriu. He mirat aquesta terra. Exposició, CCCB*. Barcelona: CCCB.
Bru de Sala, X. (2015). «Crònica essencial de l'Any Espriu». *Llengua & Literatura*, 25, 232-5.
Carreras Ares, J. (2006). «Introducción. ¿Por qué hablamos de memoria cuando queremos decir historia?». *Dez.eme. Revista de historia e ciencias sociais*, 11, 15-24.
Cerdà Subirachs, J. (2006). «Introducció». *Salvador Espriu, Llibre de Sinera, Per al llibre de salms d'aquests vells cecs, Setmana Santa*. Barcelona: CDESE i Edicions 62, III-CXX.
Cerdà Subirachs, J. (2025). «Desvestir un santo para vestir a otro. Sobre el concepto de santo cultural». *Literatura y poder. Centenarios, generaciones y canon literario en la configuración de las identidades ibéricas (siglos XIX y XX)*. A cura de A. Sáez i C. Rina. Xixón: Trea, 31-44.
Certeau, M. de (1999). *La cultura en plural*. Buenos Aires: Nueva Visión.
Chartier, R. (1989). «Le monde comme représentation». *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, 44(6), 1505-20.
Convocatòria (2024). *III Simposi Internacional Salvador Espriu. Espriu recreat: ressons, usos i homenatges.* UB, UAB, UPF i la col·laboració de l'Ajuntament d'Arenys de Mar. https://filcat.ub.edu/iii-simposi-internacional-salvador-espriu-espriu-recreat-ressons-usos-i-homenatges.
Deleuze, G. (1988). *Diferencia y repetición*. Madrid: Júcar.
Delor, R. (2005). «Ordre i simbolisme a *Les cançons d'Ariadna*». *Si de nou voleu passar. I Simposi Internacional Salvador Espriu*. Barcelona: PAM, 575-610.
Delor, R. (2012). «Espriu, la Càbala i una carta del Tarot: 'David el xarabaró'». *El Procés*, 3, 101-7.
Domingo, J. (2012). «Enquesta sobre Salvador Espriu». *El Procés*, 3, 92-100.
Dosse, F. (2007). *La apuesta biográfica. Escribir una vida*. Valencia: Universitat de València.
Espriu, S. (1995). *Enquestes i entrevistes, II (1974-1985)*. A cura de F. Reina. Barcelona: CDESE i Edicions 62.
Espriu, S. (2006). *Llibre de Sinera, Per al llibre de salms d'aquests vells cecs, Setmana Santa*. Barcelona: CDESE i Edicions 62.
Foucault, M. (1999). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
Gassol, O. (2006). «Verdaguer, Maragall, Riba, Espriu: l'evolució de la imatge de poeta nacional durant la postguerra». Panyella, R.; Marrugat, J. (eds), *L'escriptor i la seva imatge. Contribució a la història dels intel·lectuals en la literatura catalana contemporània*. Barcelona: L'Avenç, 271-98.
González Tardón, C. (2015). «Entrevista a Carlos González Tardón». *Sphericalpixel* (9 de març). https://www.sphericalpixel.com/blog/entrevistas/carlos-gonzalez-tardon/.
Guillamon, J. (2013). *Espriu. He mirat aquesta terra. Exposició, CCCB*. Barcelona: CCCB.
Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Mèxic: FCE i Goethe Institut.

Lipovetsky, G.; Serroy, J. (2014). *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama.

Lübbe, H. (2014). «La théologie politique comme théologie d'une religion repolitisée». *Les Études philosophiques*, 4, 485-96.

Lübbe, H. (2016). «Esquecimento e historicização da memória». *Estudos Históricos*, 29, 285-300.

Madueño Sentís, D. (2014). «Any Espriu / Un Espriu d'entre tants». *Quadern de les idees, les arts i les Lletres* (29 de setembre). https://www.quaderndelesidees.press/any-espriu-un-espriu-dentre-tants/.

Marquard, O. (2001). *Filosofía de la compensación: estudios sobre antropología filosófica*. Barcelona: Paidós.

Mitrani, À. (2014). «Comentari». *Solc, a Salvador Espriu*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. https://w10.bcn.cat/APPS/gmocatalog_monum/FitxaMonumentAc.do?idioma=CA&codiMonumIntern=2358.

Pagès, V. (2013). «La narrativa de Salvador Espriu (seguida de trenta-tres consideracions)». *Vicenç Pagès Jordà*. https://www.vicencpagesjorda.net/cat/noms_propis/espriu.html.

Palol, M. (2005). «El poeta savi». *Si de nou voleu passar. I Simposi Internacional Salvador Espriu*. Barcelona: PAM, 357-65.

Palol, M. (2013). «Espriu '13». *Núvol*. https://www.nuvol.com/llibres/espriu-13-5792.

Pinyol Balasch, R. (2005). «Taula rodona, els editors». *Si de nou voleu passar. I Simposi Internacional Salvador Espriu*. Barcelona: PAM, 613-37.

Puigtobella, B. (2013). «De què serveix l'any Espriu?». *Núvol* 26-01-2013. https://www.nuvol.com/llibres/de-que-serveix-any-espriu-5777.

Quintana, L. (2024). *Denominar. Paraules que legitimen el poder*. Barcelona: L'Avenç.

Ricoeur, P. (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta.

Robin, R. (2002). «Une juste mémoire, est-ce possible?» Ferenzi, T. (ed.), *Devoir de mémoire, droit à l'oubli?* Bruxelles: Éditions Complexe, 107-18.

Roig, A. (1994). *El gos del poeta*. Barcelona: Empúries.

Roig, A. (2022). «Cançó del gosar poder». *Associació Gabriel Ferrater*. https://www.gabrielferrater.cat/2022/01/canco-del-gosar-poder-albert-roig/.

Serra, M.; Bru de Sala, X. (2012). «Entrevistem Xavier Bru de Sala, comissari de l'Any Espriu». *Vilaweb* (24 de juliol). https://www.vilaweb.cat/noticia/4030207/20120724/bru-sala-lany-espriu-tindra-caracter-civic-etic-pas-politic.html.

Škrabec, S.; Subirana, J. (2023). «'Allò que fa interessant una obra literària, és el que la gent hi posa a dins', Conversa amb Jón Karl Helganson». *L'Espill*, 73, 216-27.

Subirana, J. (2015). «Sant Salvador Espriu». *Indesinenter*, 10, 179-86.

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.

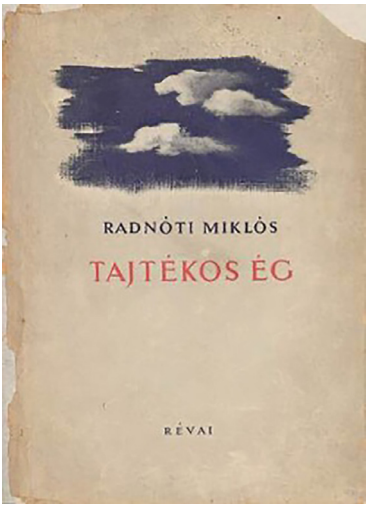

Figura 1 Miklós Radnóti, *Tajtékos ég* (Cel espumós). Budapest, 1946

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».

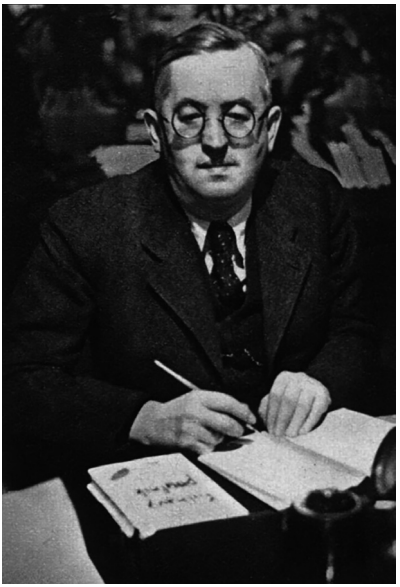

Figura 4 Josef Čapek (1887-1945)

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.

Adaptacions escèniques

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

Tot el paper del fràgil teló pintat: un recorregut per les diverses posades en escena de *Primera història d'Esther*

Maria Moreno Domènech
Universitat de Barcelona, Espanya

Abstract This article traces the various stage productions of *Primera història d'Esther*. In this regard, it offers an overview of the work's earliest readings, as well as its premiere at the Palau de la Música Catalana in 1957, directed by Jordi Sarsanedas. It also analyses the productions directed by Ricard Salvat (1962, 1968 and 1977), the staging by Lluís Pasqual (1968), and that of Oriol Broggi (2007).

Keywords *Primera història d'Esther*. Teatralitat. Salvador Espriu. Jordi Sarsanedas. Ricard Salvat. Lluís Pasqual. Oriol Broggi.

Sumari 1 Un text dramàtic per a l'escena? – 2 Una primera lectura. – 3 Primera representació. – 4 Brechtianisme espriuenc. – 5 Lirisme quotidià. – 6 Joc escènic. – 7 A les acaballes de la faula.

1 Un text dramàtic per a l'escena?

Entendre les relacions entre el dramaturg del segle XX i l'escena sempre implica una reflexió obligada sobre la noció de teatralitat. Certament, Espriu va defugir la designació de dramaturg –com tantes d'altres– i era reticent a les distincions genèriques, però, en la mesura que escrigué peces teatrals, n'és un i la seves creacions escèniques estan estretament lligades a una reflexió sobre l'artefacte teatral. Així doncs, el joc constant amb les ramificacions i transformacions de l'engranatge teatral és el fonament escènic del teatre espriuà. Així

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 2026-06-27 | Published 2026-11-18
© 2026 Moreno Domènech | CC BY 4.0
DOI 10.30687/979-12-5742-102-1/003

doncs, la pregunta sobre la teatralitat a *Primera història d'Esther* pretén tant entendre la noció de teatralitat espriuana com també resseguir les diverses posades en escena de l'obra.

El concepte de 'teatralitat', com tants d'altres, té una definició àmplia. Així, pot al·ludir tant a aquells elements autoreferencials d'una obra de teatre, és a dir, a tots els mecanismes que ironitzen sobre el fet que el públic se situa davant d'un artefacte teatral, com, per contra, en un context més col·loquial, fer referència a les possibilitats escèniques d'un text que depenen inevitablement d'unes variables històriques (Fischer-Lichte 1995, 88). Ras i curt, al·ludir al fet que un text està pensat per ser representat escènicament. En el cas d'Espriu, sorgeix una pregunta fonamental sobre aquesta noció de representabilitat. Certament, el seu teatre, lluny de ser «un spectacle dans un fauteuil», planteja uns paràmetres escènics inaudits que radiquen en la metareflexió sobre les relacions ambigües que s'estableixen entre públic i platea (Féral 2002, 98).

En tot cas, resulta totalment impossible examinar el teatre espriuà sense abordar aquesta qüestió, sobretot pel que fa a la representació de *Primera història d'Esther*. En aquest sentit, cal assenyalar com sovint els directors de l'obra van recalcar la dificultat escènica de traslladar-la a l'escenari, dificultat que atribueixen al fet que no havia estat escrita pensant en la representació. En aquest sentit, Jordi Sarsanedas comenta, en l'apèndix de l'edició de *Primera història d'Esther i Antígona*, que no és una obra «explícitament escrita per al teatre», i afirma:

> D'altra banda, bé que l'obra no hagués estat explícitament escrita per al teatre i que hom li fes una reputació de quasi inintel·ligibilitat, podria ésser muntada d'una manera ensems clara i fidel, que em sembla evident. El muntatge realitzaria les indicacions de moviment contingudes al diàleg (bastant nombroses, fan de *Primera història d'Esther*, no em sembla gens arriscat dir-ho, un excel·lent text radiofònic) i no caldria pas suprimir les paraules així utilitzades, perquè, esdevingudes comentari, ajudarien a significar les distàncies entre els plans de l'acció. (1975, 58)

En la reflexió que fa sobre les possibilitats de posada en escena, Sarsanedas apunta els reptes escènics als quals ha de fer front un director del muntatge escènic: la «quasi inintel·ligibilitat», el doble espai de representació i, evidentment, el fet que l'obra no té didascàlies, per la qual cosa totes les indicacions escèniques provenen del diàleg. D'altra banda, Ricard Salvat, en el llibre *Els meus muntatges teatrals*, comenta que *Primera història d'Esther* era un «text que, si bé havia estat escrit en forma dialogada, mai no havia estat escrit pensant en la representació» (1971, 18), una circumstància que subratlla sovint i que justifica d'aquesta manera:

> Quan, però, com en la *Primera història d'Esther* ens trobem enfront d'una obra que ha estat escrita pensant que mai no es representarà, i que no ha estat plantejada en funció d'una futura traducció, en espectacle de text, el director es troba obligat a plantejar-se un fet de recreació en l'espai escènic que utilitzi gairebé diria, com en el cas d'utilitzar per a l'escena un text no dramàtic. (25)

Evidentment, Salvador Espriu no és un home de teatre, en el sentit d'un escriptor que crea les obres pensant en la materialitat de l'escena, i així ho va fer constar ell mateix: «[…] no em considero dramaturg. Penso ser un aprenent de poeta. Aquestes obres són una forma dramàtica d'una realitat essencialment poètica. No sóc un home de teatre com ho són Ibsen o Pirandello» (1995a, 21), comentà en l'entrevista amb Jordi Carbonell. Així mateix, també refusa la condició d'home o escriptor de teatre que li atribueix Romà Gubern a la revista *Primer Acto*:

> He escrito muchas narraciones y tan solo dos obras de teatro. Por eso, aunque mis versos tengan también una vocación teatral, no sé hasta qué punto se me puede considerar un 'hombre de teatro', como puede hacerse con O'Neill, Pirandello o con el mismo Sagarra. Del mismo modo que Lope y Pirandello serán siempre autores teatrales y Cervantes, a pesar de su obra escénica, será siempre considerado como novelista por antonomasia, no veo claro la calificación de 'hombre de teatro' aplicado a mi personalidad literaria. (27)

En efecte, Espriu constata que no és exactament un home de teatre, atès que la seva producció teatral és reduïda i no és un dramaturg popular. Certament, no escriu obres pensades per facilitar la representació tot tenint en compte els límits físics de l'escena, sinó que les seves obres en desborden els límits, com ho poden fer també *Le soulier de satin*, de Paul Claudel, o *Divinas palabras,* del seu admirat Ramón M. del Valle-Inclán. A més, curiosament, en la mateixa entrevista de Romà Gubern ataca els crítics que consideren que *Primera història d'Esther* no és una obra escènica perquè no encaixa en el seu patró teatral (32).

Resulta important que Espriu parli de motlle o model escènic a l'hora de comentar les causes per les quals un sector de la crítica no el situa dins el gènere teatral. Certament, entenia la seva obra com una totalitat cíclica i, per tant, practicava un cert hibridisme genèric, com ell mateix havia recalcat moltes vegades i, de fet, ell mateix comentava que el seu teatre aprofitava la seva experiència com a narrador i com a poeta (30). De la mateixa manera, moltes de les seves narracions tenen un element molt teatral, i també trobem certa teatralitat en poemaris com el de *Mrs Death.*

Ara bé, el fet que Espriu no sigui un home que escrigui entre bambolines no implica que el text no tingui una dimensió escènica. La peça s'allunya dels models teatrals clàssics o aristotèlics i situa l'acció en uns paràmetres escènics diferents: l'acció és conduïda per la paraula, tal com demostra el fet que no té cap acotació escènica (1995b, 67). Aquest fet «si bé corroboraria el seu deseiximent amb l'exercici escenificador», no implicava pas, però, que hi renunciés (Santamaria 2001, VIII) Segurament aquesta posada en dubte de l'essència teatral de les seves obres va fer que en paraules de Santamaria (1995: IX) optés «per un irònic desmarcament dramatúrgic». Així, el teatre passa a formar part del seu sistema de vasos comunicants i, per tant, el teatre és la manera d'expressar-se, en paraules del mateix autor, de forma dialogada (67). Així ho afirma en la famosa entrevista de Soler Serrano de 1976:

> Me gustaría mucho escribir teatro, que es (si uno lo acierta) lo que da un poco de dinero, pero no lo haría por eso, sino para poder expresarme en forma dialogada. Yo creo que la acción puede ir conducida por la palabra y esto quise demostrarlo de una manera extrema en *Primera història d'Esther,* obra en la que no hay ni una sola acotación escénica y los personajes van entrando y saliendo según lo que van hablando los unos y los otros, y de esta manera se sigue toda la acción al pie de la letra del *Libro de Esther*, incluso con sus partes deuterocanónicas, ya que el desmayo de Esther no está en el libro protocanónico, sino en una de las partes deuterocanónicas del libro de la Biblia de este nombre. Es una obra muy compleja, incluso me arriesgaría a decir que es una de las obras más difíciles que se han escrito en catalán, incluso para los catalanes, pero dentro de su dificultad idiomática yo puedo responder de lo que se dice en cada palabra, y por qué se dice de esta manera y no de otra. (67)

Tanmateix, cal entendre les afirmacions de Sarsanedas i Salvat en la seva justa mesura o, més ben dit, en les coordenades del moment. Evidentment, *Primera història d'Esther* és un repte teatral i posa en joc alguns elements teatrals inusitats a l'escena catalana. De fet, en els seus *Diaris* Salvat relata molt bé la complexitat de la posada en escena de l'obra en l'entrada del 6 de setembre de 1962:

> L'altre dia, l'Espriu va llegir el segon acte. No van venir tants nois com el primer dia, però, és que els supera, no hi poden arribar. El més jovenet de tots em va dir després: «Quan ho explica aquell senyor, encara ho entenc menys». És que ho explica tan a consciència que no poden copsar-lo. Ell s'hi entusiasma, quan ell t'ho explica t'adones de la quantitat de ressonàncies de tot ordre que ha donat a cada paraula. El moment de la dansa de la mort, «atzucac,

> catric-catrac…» és un autèntic prodigi; em vaig adonar que era molt més que una simple follia del llenguatge com ho havia agafat. Tot està lligat al sentit i la marxa general de l'obra. […] És una obra feta de monòlegs, sense forma teatral definida, mancada de situacions dialèctiques i amb monòlegs amb excessiva xerrameca com la del rei. Però com a tota obra important és en extrem desconcertant. La posada en escena té un últim sentit dramàtic que potser és el més primari dels sentits teatrals. (2016, 78-9)

S'observa, doncs, una certa dialèctica entre el convenciment que no és una obra teatral i la troballa de moments escènics que configuren un sentit dramàtic, que no emergeix fins al final de la faula. Un altre element que ressalta l'error de considerar que Espriu no tenia intenció de veure escenificat el text el trobem en el pròleg de 1982, titulat «Qui sap si uns didascàlics antisil·logismes», en què Espriu (1995c, 3) comentà:

> Una improvisació i, a més, per a titelles. No valia la pena, de debò, però els fets són com són –i tothora irreversibles. Si llegeixen o escolten aquesta *Esther* i arraconen d'un cop ambigus propòsits funeraris, s'adonaran de seguida que el meu incòmode amic no va pensar mai ni en la representació de la peça en particular ni en el teatre en general, amb els seus problemes i reptes específics. Hi va pensar tan poc, que no pensava en res més, i per això va prescindir de les agraïdes acotacions escèniques i de les entrades i sortides dels personatges, senzills titelles, sense ni un bri d'escalf humà, és d'evidència. Es va sostreure a les esmentades noses, perquè s'afigurava, pedant il·lús, que el simple joc verbal i el teixit de diàlegs i monòlegs, amb unes quantes gotes de propina de cançons i versots, ho indicaven prou.

Escudant-se rere la figura de Salom, el seu alter ego, Espriu comenta que la recepció de l'obra com un testament de la llengua catalana eclipsava altres aspectes de la peça, com ara el seu inusitat joc escènic. Així, l'obra escenificava una representació de titelles i, fins i tot, alguns dels personatges eren putxinel·lis. D'aquesta manera, el muntatge posava al centre de l'escena els engranatges metateatrals i és a través d'aquesta escenificació dels «putxinel·lis de Salom», que les escenes esbossen tonalitats tant satíriques com líriques.

De fet, la subversió de la convenció teatral és un dels trets que caracteritza *Primera història d'Esther*, fonamentada en un aiguabarreig de tonalitats, difícilment abastable en una lectura. Certament, la qüestió de la manca de didascàlies podria semblar un element antiteatral, però és simplement un engranatge anticonvencional, atès que en l'obra els moviments escènics estan perfectament indicats, només cal pensar en l'inici de la primera intervenció del rei Assuerus:

> Calma, favor, una mica. Enfilo l'estrada del meu setial, a perorar des d'allí amb la majestat que m'escaigui. Saludo amb la prèvia, de tota manera, el públic. Abillat de rei, figura que sóc l'amo de cent vint-i-set províncies, els noms de les quals, un darrera l'altre, em jugo un pam de mànec d'aquest ceptre, pedreria inclosa, que no sabria recitar de cor ni el bon minyó del noi de la senyora Martina, aquí tan valent empolistrat de pitet i marinera, ni tampoc, potser, el mateix doctor Pericot, i ja veieu de quina carta me n'arribo a anar. (1995c, 14)

Tal com ha assenyalat Veny-Mesquida (2020, 49-50), a l'hora d'escriure aquesta *Improvisació per a titelles*, Salvador Espriu s'insereix en la tradició de la creació de l'espai i dels personatges a través de l'evocació verbal que trobem tant en el teatre grec com en l'isabelí. Espriu planteja una nova concepció de l'espai i el moviment escènics que, lluny de ser pensats per a la lectura, estan adreçats a una transformació escènica que ajuda a comprendre fins a quin punt els límits dels gèneres literaris són confusos. Aquesta consciència d'hibridisme genèric, que esdevé un element metaliterari constitutiu de la creació, és el que li permet descobrir noves possibilitats en els diversos gèneres literaris. En definitiva, planteja un altre angle mitjançant el qual abordar l'escena a través de la recreació d'un episodi bíblic en una obra de putxinel·lis que té moments humorístics i també d'una solemnitat colpidora gairebé sense solució de continuïtat. A continuació esbossarem una petita història de les seves lectures i escenificacions.

2 Una primera lectura

La primera lectura completa de l'obra es va dur a terme a casa del mateix Salvador Espriu, als Jardinets de Gràcia, davant del consell de redacció de la revista *Ariel*: Josep Romeu, Joan Triadú, Frederic-Pau Verrié, Joan Barat, Alexandre Cirici, Francesc Espriu, Enric Jardí, Rosa Leveroni, Joan Perucho, Jordi Sarsanedas i Manuel Valls. Josep Palau i Fabre i Miquel Taradell no hi assistiren perquè eren fora de Catalunya. Frederic-Pau Verrié data aquesta primera lectura el 1947 o el 1948, tot i que sembla probable que, atès que l'obra va ser

acabada el 1948, ens situem en algun moment posterior a febrer de 1948.[1]

A més, el número d'abril de la revista *Ariel* va publicar tres fragments de l'obra amb una il·lustració d'Enric Jardí. Cal tenir en compte que a la revista ja s'hi havia publicat la narració «Mariàngela l'herbolària» i a partir d'aquí, tal com recorda Verrié en una entrevista que li feu Salvat, «es va anar creant entre els membres del comitè de redacció de la revista i Espriu una mena de cordialitat, d'intercanvis d'idees i de sentiments, que va fer que un bon dia ens convoqués a una la lectura de l'obra» (2004, 38). En aquesta mateixa entrevista, Verrié recorda que, en llegir l'obra, Espriu «no llegia pàgines, com faria qualsevol altre autor, sinó que ens llegia fitxes. Tota l'obra estava escrita en petites fitxes molt ben ordenades» (38).

Així mateix, es va dur a terme una segona lectura de l'obra en el marc de l'Institut Francès de Barcelona, el 6 de juny de 1948 (Gallén 2014, 13). En aquesta lectura hi van participar Amàlia Tineo (Secundina), Rosa Leveroni (Vasthi), Frederic-Pau Verrié (Aman) i Maria Aurèlia Capmany (Esther). El paper de l'Altíssim va recaure en Salvador Espriu (2014, 30). Així, en l'esmentada entrevista amb Salvat, Verrié recorda que durant els assajos Espriu, que era tan tocat i posat, es va rebolcar per terra per explicar com s'havia de moure el verm badoc de Marfanta quan l'estaven trossejant (Salvat 2004, 41). Més enllà de la mera anècdota, queda palès, doncs, que l'autor tenia unes idees molt concretes de com s'havia d'interpretar *Primera història d'Esther* a escena.

Aquesta lectura, que «divertí i corprengué» els membres del comitè de redacció de la revista, és el germen d'un dels episodis més esperpèntics de la cultura catalana, que va generar més d'una dècima malintencionada. Aquest episodi és la representació fallida de l'obra a una torre del carrer Raset, propietat dels Uriach Sans, «[u]n matrimoni encara jove, pertanyent a la quasi alta burgesia barcelonina» que «es disposava a inaugurar la seva nova casa, una torre a Sant Gervasi, amb espais verds als davants i als darreres»(Oliver 1970, 182). De cara a l'estrena, prevista el 21 de juny de 1952, es van celebrar

1 Tal com comenta Verrié en una taula rodona dedicada a *Primera història d'Esther*: «Des d'aquell moment el grup d'Ariel va ser un entusiasta d'aquesta obra en tots els sentits possibles, amb la idea que s'havia de publicar, que es podia representar. Sobre la primera qüestió, l'Espriu hi estava d'acord. De fet, aquesta lectura va tenir lloc, crec recordar, l'any 1947, i l'any 1948 ja es va publicar la primera versió a la col·lecció literària de l'Aymà. Sobre el segon aspecte, l'Espriu ja no hi estava tant d'acord, mai no va pensar al principi que l'obra pogués ser representada, però la seva mateixa lectura i els recitats parcials que ens feia, divertint-nos entre nosaltres, el grup d'Ariel, ens demostraven que aquella obra no volguda per ser representada era perfectament representable. És més, vèiem que representada adquiriria, probablement amb la diversitat de les veus, una potència expressiva que la simple lectura, extraordinària, molt ben feta, però a una sola veu, del mateix autor, no ens havia donat» (Ciurans Peralta 2008, 150).

catorze assaigs a la mateixa torre i Nani Valls va compondre unes peces per a la representació. Així mateix, Ramon Rogent es va ocupar de l'escenografia de l'obra i la direcció havia d'anar a càrrec de Ramon Goig. En l'elenc d'intèrprets aficionats hi havia Rosa Leveroni, Carlota Soldevila, Núria Picas, Maria Aurèlia Capmany, Jordi Benet, Gonçal Lloveras, Frederic Verrié, Enric Jardí, Jordi Sarsanedas i Joan Oliver (1970, 183-5). Tanmateix, a l'últim moment els propietaris de la casa, amb el pretext del robatori d'uns coberts i uns atuells de plata, van suspendre la funció. Sarsanedas explica en l'apèndix a l'edició de *Primera història d'Esther* que la justificació no és en els coberts, sinó en la por de fer el ridícul:

> Vam treballar amb molt bon humor i no menys bona fe. Tot plegat hauria desembocat en una representació certament rudimentària i casolana des del punt de vista escènic, però en la qual el text hauria estat dit amb gran convicció. […] Tanmateix, quan l'estrada que havia de servir d'escenari ja havia estat muntada al jardí de la casa i quan ja teníem els rotlles de paper crespó dels quals havien de sortir les túniques dels jueus i dels perses, els amos de la casa (aconsellats, segons sembla, per un misteriós *brain trust* convocat a darrera hora) van decidir que haurien fet el ridícul davant llurs amistats, i tot se n'anà en orris. (1975, 57)

Més enllà de les àcides dècimes que van escriure Oliver i Espriu fent befa de l'episodi, l'intent fallit de representació ajuda a entendre l'interès de l'autor en la posada en escena de l'obra. Així, Oliver recorda com «un Espriu arraulit i colltort, potser perplex però mudament i patèticament interessat, presidia el joc des del fons d'una butaca de cuiro negre» (1970, 186). Tant els mots del mateix autor com les cròniques d'aquestes primeres lectures o intents de representació semblen contradir que l'obra fos concebuda com un text aliè a l'escenari.

3 Primera representació

Primera història d'Esther és una obra que va ser representada per primera vegada el 13 de març de 1957,[2] gairebé una dècada després de la seva publicació.[3] La percepció antiteatral de l'obra

2 En aquesta funció dirigida per Jordi Sarsanedas hi van participar un elenc d'intèrprets aficionats constituït per Jordi Sarsanedas, Josep M. Bachs, Frederic Roda, Jordi Benet, Miquel Gimeno, Jordi Torras, Gil Blancher, Maria Rosa Fàbregas, Montserrat Julió, Rafael Vidal, Joan A. Escribano.

3 L'obra s'havia publicat el 1948 a Aymà Editor i fins divuit anys després no tornà a ser publicada a la col·lecció «Antologia Catalana» d'Edicions 62.

cal atribuir-la a dues causes. En primer lloc, l'estat gairebé letàrgic de l'escena catalana del moment: així, com comenta Gallén (2014, 39), el «mercat teatral en llengua catalana» era «més restringit que mai» i el públic no estava «gens disposat a acceptar segons quins experiments». Com recorda Joan Oliver, l'impacte en el món teatral en el moment de la publicació va ser nul:

> Cal recordar que la seva aparició pública en lletres de motlle no afectà gens ni mica l'aire estantís i miseriós on vegetaven, de quatre grapes, la crítica i la gent de teatre de la ciutat. Però també és cert que l'obra fou àvidament llegida, ardidament desxifrada i golosament assaborida per una vintena escassa de persones més aviat joves que sabien bé qui era l'Espriu. […] Els més inquiets del grup –Joan Triadú, Maria Aurèlia Capmany, Jordi Sarsanedas, Rosa Leveroni, Frederic Verrié i d'altres – cercaven feia temps l'ocasió de poder veure representada, fos com fos, aquella singular, substanciosa i difícil comèdia. Però els entesos que foren consultats negaren, entre escarafalls de fàstic, tota viabilitat escènica a aquell estrambòtic avortó. (1970, 181)

En aquesta mateixa crònica apareix també el segon dels elements que contribuïren a la percepció antiteatral del text i a la idea que la peça no tenia viabilitat escènica. La complexitat de l'edifici teatral de l'obra va provocar que es percebés com un diàleg que no ambicionava la representació. Sens dubte, l'obra és un repte escènic: és una peça metateatral de putxinel·lis, hi ha diversos plans d'acció espaciotemporal que es barregen i la profusió lèxica del text fa que sovint els diàlegs freguin la inintel·ligibilitat. Ara bé, justament aquests elements canvien l'angle de l'espectador sobre l'escena, sobretot quant a la il·lusió escènica: s'utilitzen uns mecanismes antimimètics que s'aparten de la noció de teatralitat aristotèlica. També trobem certa profusió didascàlica inserida en els parlaments dels personatges com, per exemple, de l'Altíssim, que actua com a director escènic:

> A l'escenari sense putxinel·lis hauria de descendir el teló, en un respir d'entreacte, mentre la drapaire brisa matinal recull i s'emporta, pels solitaris carrers de Susa, últimes gelors de lluna i d'estrelles. En la pausa remiraríem, si més no, la pedregada de tirosos vocables que l'autor ens ha etzibat amb mandrons d'una parla moribunda, ja quasi inintel·ligible per a molts de nosaltres. (36)

La didascàlia teatral és també poesia escènica i l'element verbal és el fonament de la representació teatral. La metateatralitat de *Primera història d'Esther* és de base interpretativa, la glossa de la rebuda del públic passa a formar part de l'obra: l'escena és reflexiva, s'interpreta

a si mateixa. Tal com apuntava Feliu Formosa fent referència a Brecht, «allò que més pot agrair l'espectador actual és la ironització constant dels recursos escènics utilitzats per exposar l'argument, la faula» (2022, 208). Si partim de la idea de Batlle, que l'aventura del drama modern, en definitiva, s'inicia al moment en què la forma tradicional esdevé històricament problemàtica (2020, 67), la metateatralitat escènica és el procediment que permet explorar la forma i fer que aquesta exploració sigui matèria teatral. Així, Espriu introdueix a l'escena catalana el recurs de la metateatralitat com a fonament de la representació. Aquest joc metateatral és de base lingüística. No és estrany, doncs, que Sarsanedas subratlli la necessitat que l'escena faci comprensible el text:

> Vaig emprendre, doncs, la tasca amb confiança i humilitat davant el text. Considerava que *Primera història d'Esther* és una obra que ha d'ésser *presentada* i *predicada*. Sota el primer aspecte, la seva característica principal és que utilitza una forma complexa, vagament suggeridora de la composició «en abís» del recurs del teatre dins del teatre. El muntatge podria facilitar la comprensió de l'espectador, sempre menys reflexiu que el lector, prou bé, amb llocs de l'acció, els principals plans de realitat. (1975, 58)

Sarsanedas, doncs, comprèn de manera lúcida la dificultat d'un text que té, sobretot, una dimensió col·lectiva. El fet que *Primera història d'Esther* sigui una obra per a titelles que s'insereix en el mite de Sinera i que, de fet, fa entrar els personatges veterotestamentaris en l'univers sinerenc li confereix una dimensió col·lectiva que té el seu punt àlgid –gairebé catàrtic, malgrat els recursos antiaristotèlics– en el monòleg final. El discurs final de l'Altíssim és el moment elegíac col·lectiu que dona sentit a l'obra. De la recepció de l'obra, en dona testimoni el propi Sarsanedas que, a més de dirigir, interpretava el personatge de l'Altíssim:

> El resultat, jo no el vaig veure. D'esquena als actors, immòbil, mirava a través de les ulleres de cec de l'Altíssim –que jo mateix encarnava– la sala del Palau, ben plena, i sentia l'atenció amb què el públic rebia l'obra. (1975, 59)

Tal com recull *La Vanguardia*, l'obra va ser un èxit de públic i Espriu va ser aclamat pel públic.[4] També resulten interessants algunes crítiques, com la de l'escriptora gallega María Luz Morales:

> No olvidemos, tampoco, que el mejor Pirandello, tiene, al fondo, los 'grotescos' italianos–. En algún momento podríamos, incluso, creer que se trata en efecto, de una 'improvisación' al estilo de la 'Commedia dell'Arte' de Italia. Una improvisación dotada de un verbo irresistible, de una movilidad, de una versatilidad que raya a veces en lo desconcertante. Para lograr este efecto, era indispensable que la representación estuviese a la altura de la creación. Realmente lo estuvo la que nos ofreció en el 'Palacio de la Música' la Agrupación Dramática de Barcelona, del C.A. de Sant Lluc. Estupendamente dirigida por Jorge Sarsanedas, que además representó con talento, brío y 'resistencia' el papel del 'Altíssim'. (1957, 35)

No deixa de ser curiós que María Luz Morales, una crítica teatral extremadament lúcida, en la ressenya d'aquesta primera posada en escena n'esmenti la mobilitat i la versatilitat. Cal recalcar que aquests dos termes –*mobilitat* i *versatilitat*– permeten veure com, malgrat la visió estàtica que en tenim –segurament accentuada per les seves representacions brechtianes–, *Primera història d'Esther* es fonamenta en un moviment dramàtic constant. La mobilitat s'esdevé entre dos plans espaciotemporals sense solució de continuïtat, mentre que, la versatilitat, la trobem en els canvis constants de registre que permeten passar de l'escena estripada a la litúrgica amb una rapidesa inusitada. Tanmateix, el moviment no s'esdevé en paràmetres de progressió de la tensió escènica, ja que no hi ha l'encadenament escènic propi del drama aristotèlic. En definitiva, sembla que la posada en escena de Sarsanedas va ser un muntatge molt centrat a fer efectiva la comprensió de l'obra, propòsit reeixit, tal com recordava l'escriptor en una entrevista a *Núvol*:

> El cas és que la por que aquells «tirosos vocables» de l'Espriu no s'entenguessin es va dissipar de seguida. Dient aquells discursos que fa l'Altíssim, va ser emocionant de notar que el Palau, tot ple de gent, els anava acceptant… És un dels bons records de la meva vida. (Puigtobella 2012)

4 «El público, que llenaba a desbordar el Palacio de la Música, aplaudió con calor las dos partes de que· consta la obra, extendió sus muestras de aprobación a los intérpretes y reclamó la presencia en el palco escénico de Salvador Espriu, quien, modestamente no compareció, hurtándose así al férvido homenaje de sus admiradores» (Martínez Tomás 1957, 18).

El muntatge, doncs, va ser capaç de trobar aquells fugissers moments de ritualitat escènica que recorden el sentit de col·lectivitat, tan sovint desdibuixat en el drama modern. Aquesta ritualitat evoca l'abisme de la distància històrica que ens separa del relat bíblic.

4 Brechtianisme espriuenc

Malgrat la memorable posada en escena del Palau de la Música, l'artífex de la verdadera difusió escènica de l'obra d'Espriu és Ricard Salvat. La representació de l'obra a càrrec de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG) va ser el 27 de setembre de 1962 al Teatre Romea de Barcelona dins del V Cicle de Teatre Llatí. Josep Maria Subirachs es va encarregar dels decorats de l'obra i Fabià Slèvia, pseudònim de Fabià Puigserver, dels figurins. Posteriorment, Salvat tornaria a muntar l'obra el 1968 i el 1977. Aquest muntatge també va representar la incursió de Salvat en el circuit professional de teatre, tal com ha indicat Foguet (2015, 13). Així, Salvat «maldava per introduir en els escenaris catalans un repertori que fos equiparable a allò que era acceptat, aplaudit o criticat en els teatres europeus» (2015, 14).

El muntatge de Salvat es planteja a partir dels postulats del teatre èpic, com explicita ell mateix a l'apèndix de l'edició de 1975 de *Primera història d'Esther*, un text recollit al llibre *Els meus muntatges teatrals*:

> Pel camí de les representacions populars que el romanç de cec o l'auca podrien suggerir-nos s'ofereix al director la temptació d'un realisme costumista, o de teatre romàntic, tot fregant l'element operístic. Vaig defugir deliberadament aquest camí, car reduïa la riquesa creacional de l'obra en fondre tota l'agressiva força esperpèntica, i, sens dubte l'element més important, la intenció moralitzadora i la seva extraordinària grandesa poètica. Aquesta intenció moralitzadora, de lliçó de públic, d'agressiva denúncia d'una realitat, em va portar a plantejar-me la meva direcció escènica de *Primera història d'Esther*, dintre dels pressupòsits del realisme èpic, sorgit gràcies a les aportacions de Piscator i Brecht. (Salvat 1971, 27)

Salvat, doncs, tal com comenta Hernández, arrela l'obra «en la seva circumstància social»[5] i, per tant, la posada en escena és eminentment brechtiana. «És indubtable que de totes les fórmules

5 «A l'*Esther* de Salvat, l'arrelament profund de l'Espriu en la seva circumstància social apareixia amb tot l'esclat. Espriu i Salvat ens mostren un escenari ple de personatges vius, petits, desgraciats, oportunistes, ple de tantes vides petites trencades per unes o altres circumstàncies» (Hernández 2005, 516).

que ha intentat el teatre modern, només el teatre èpic sembla viable», declarava Salvat en una entrevista (Sarsanedas 1963, 42). Així, els preparatius de l'obra es realitzen a través d'una aproximació a partir d'un treball de taula minuciós que el mateix Ricard Salvat recordava en el I Simposi Internacional Salvador Espriu:

> El text d'Espriu era poderós i la seva musicalitat s'imposava. Evidentment, el públic no entenia totes les paraules, però era guanyat pel seu sentit rítmic. Val a dir que durant llargues setmanes vàrem fer un treball de taula intensíssim amb Carme Serrallonga, a qui, de vegades, ajudava Maria Aurèlia Capmany, però, sobretot, amb el mateix Salvador Espriu. Ell venia a molts assaigs i explicava el significat de les paraules i dels seus jocs verbals als actors. […] Van ser unes setmanes lluminoses i plenes de saviesa. Però pensem que tota aquella feina es va notar en el resultat final de l'espectacle, i que es va aconseguir un nivell de dicció i d'intenció musical del recitat extraordinàries. (Salvat 2005, 479)

Salvador Espriu va participar activament, doncs, en els assaigs de la peça, cosa que torna a fer palpable l'interès de l'autor en la posada en escena. El repte lingüístic de què parlava Sarsanedas torna a aparèixer aquí com l'element central entorn del qual gira tot el muntatge.

En aquest sentit, podem veure que Salvat, encara que parteixi de la idea que *Primera història d'Esther* no ha estat escrita amb una intenció escènica, copsa els elements que en fan un text antimimètic que té un fil conductor èpic que permet que l'espectador transiti per registres teatrals diversos.

Espriu, doncs, a *Primera història d'Esther* s'avança al teatre del seu temps; no en va, arran de l'estrena de l'obra de Salvat, Martínez Tomás en parlava com d'una «lúcida premonició».[6] La recepció crítica sempre ha fet èmfasi en el fet que l'obra no va ésser escrita per a la representació. Malgrat que, tal com ha remarcat Veny-Mesquida, possiblement «Espriu devia estar convençut que l'obra no es podria representar, ateses les circumstàncies històriques coetànies» (2020, 67), això no vol dir que no tingués en ment la seva representació, atès que la construcció d'un mite literari col·lectiu com el mite de Sinera, que s'emmarca en la construcció d'una obra total, no sembla

6 Confesamos que el oscuro simbolismo de esta «improvisación para títeres», según la denomina el mismo Espriu, se nos escapa tanto como antes. Pero entre una y otra representación, median cinco años, y «Primera historia d'Esther» se ha creado una leyenda. Se habla, a propósito de ella, de Ionesco, de Audiberti y hasta de Valle Inclán. Y hay, en efecto, algo de todos ellos en esta farsa, entre burlesca y seria, entre irónica y candorosa, que Espriu escribiera hace quince años, en una lúcida premonición de lo que llegaría a ser el teatro moderno al correr del tiempo (Martínez 1962, 34).

destinada merament al present, sinó a la posterioritat. Això no està en contraposició amb el fet que Espriu escrivís la peça «pensant en la seva lectura» (2020, 67). Evidentment, *Primera història d'Esther* és una obra també per ser llegida i, de fet, qualsevol posada en escena és una lectura i interpretació d'una peça que, sempre, és inevitablement parcial. Certament, una bona posada en escena ha de deixar entreveure capes del text que no havien estat percebudes pel lector. Sobre el fonament del text teatral, Anne Ubersfeld comenta:

> Le trait fondamental du discours théâtral est de ne pas pouvoir se comprendre autrement que *comme une série d'ordres donnés en vue d'une production scénique*, d'une représentation, d'être adressé à des destinataire-médiateurs, chargés de le répercuter à un destinataire-public. (Ubersfeld 1996, 192).

Tal com ha comentat extensament Joan Ramon Veny (2020), les didascàlies de l'obra estan contingudes en els parlaments dels personatges i, per tant, es donen una sèrie d'indicacions pensant en la direcció escènica. Això no significa que Espriu no la concebi com un exercici literari. Certament, la densitat literària del text fa dicultós el trasllat a l'escena; no obstant, això no treu que *Primera història d'Esther* sigui un artefacte literari amb projecció teatral.

La improvisació per a titelles és una peça escènica que està formada per un teixit literari complex que, com qualsevol obra dramàtica, requereix diverses lectures. Certament, a *Primera història d'Esther* hi ha conjugació d'èpica i lírica, inversió constant de còmic i tràgic, subjectes èpics combinats amb subjectivitat lírica, fragmentació i hibridisme genèric. Tot aquest seguit d'elements permeten investigar en la perspectiva o, en altres paraules, en la noció de teatralitat. Salvador Espriu canvia la perspectiva de l'espectador sobre l'escena i és en aquest sentit que cal entendre l'aproximació èpica de Salvat: és una manera que té l'autor de situar els espectadors en unes coordenades escèniques inusitades en aquell moment. Arran de la posada en escena de Ricard Salvat, Sarsanedas farà aquesta reflexió sobre la teatralitat de l'obra:

> Establert així un criteri sobre la universalitat, l'originalitat i la vigència de l'obra hem d'afegir que *Esther* d'Espriu, cal veure-la sense prejudicis sobre el que és la teatralitat i sobre què cal que sigui una 'comèdia' perquè és una obra d'una tal personalitat que trenca els motlles i en crea de nous, de fets a mida per a ella mateixa. No és, al meu entendre, una obra que enceti nous camins –com puguin haver estat les de Pirandello o Brecht, per exemple–, però sí que és una fita aïllada i personal, que cal situar en primera línia en el teatre europeu i contemporani, i no pas en tant que *literatura* solament, sinó també en tant que teatre: n'és la prova

> el fet que dues vegades ha estat duta a escena per realitzadors intel·ligents, ho ha estat amb èxit esclatant. (1962, 56)

L'èxit a què es refereix Sarsanedas també és recollit per altres mitjans, com *La Vanguardia*[7] o *El Noticiero Universal*.[8] Així mateix, també es publica alguna ressenya del muntatge, com la de Morales, que critica el ritme una mica lent de la primera part, encara que matisa que l'obra: «adquirió luego el aliento, la animación deseables y el requerido aire de farsa» (1962, 40).

Salvat va tornar a muntar *Primera història d'Esther* amb l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual el 1968; el muntatge va ser estrenat al Teatre Municipal de Nancy el 28 d'abril. Cal tenir en compte que, tal com comenta Ciurans Peralta, «Aquesta versió és molt important en el sentit que va significar la dimensió internacional, fora de Catalunya, de l'espectacle. Aquest va ser proposat per Jack Lang per clausurar el Festival de Nancy l'any 1968» (2008, 145). En aquest muntatge es van projectar uns textos en francès en unes pantalles sobre l'escenari que en resumien la trama. Tal com recorda Vidal Alcover: «La representació resultà impecable i constituí un èxit, reconegut pels aplaudiments del públic, jove en la seva gran part, inquiet i entès, que omplia de gom a gom el Teatre Nacional de Nancy, altrament dit Grand Théâtre» (Vidal Alcover 1968, 123). El 26 de juliol de 1977 Salvat va dirigir un nou muntatge en el marc del Festival Grec, una posada en escena que sembla confirmar la viabilitat escènica de l'obra.[9]

Segurament la interpretació de Salvat de *Primera història d'Esther* ha marcat també una manera escènica d'entendre l'obra i n'ha condicionat recepcions posteriors. De fet, com ha comentat Oriol Broggi a la taula rodona dedicada a la peça: «El món d'Espriu es fon necessàriament amb el de Salvat» (Ciurans Peralta 2008, 163).

7 «Pues triunfo hubo. Y aplausos prolongados que, pese a su resistencia, obligaron a Salvador Espriu a salir al proscenio y dirigir la palabra al público. Lo hizo, con brevedad y con modestia. Y los aplausos redoblaron» (Martínez 1962, 34).

8 «La obra puesta en escena por la Compañía de Arte Dramática Adrià Gual, con ilustraciones musicales de Manuel Valls, música inspirada y ambientada con acierto y magníficamente dirigida (la obra) por el inteligente y experto Ricardo Salvat, fue recibida a carcajadas y aplaudidas escenas y mutis por el distinguido público que casi llenaba el teatro, el cual al terminar la representación requirió a escena al autor y artistas, tributándoles una calurosa ovación que duró algunos minutos» (Cala 1962, 25).

9 «Esa creación literaria, sin embargo, era imposible de convertirse en un espectáculo en opinión de algunos, aserto que se vio desmentido, primero por la labor de Jordi Sarsanedas en 1957, con la "Agrupació Dramática de Barcelona", y después, en 1962 y 1968, por la dirección de Ricard Salvat, que al frente de la Compañía "Adrià Gual" ha vuelto a repetir ahora, la experiencia, con el estreno de tal revisión dentro de la temporada del Teatre Grec-77!» (P.C. 1977, 35).

Ara bé, cal tenir en compte que Salvat no entén l'obra com un text de teatre èpic, ja que al seu entendre, malgrat que la seva feina com a director s'adscrigui dins dels paràmetres del teatre èpic, això no justifica «que es parli del teatre de l'Espriu com a realisme èpic» (1971, 27).

5 Lirisme quotidià

El 27 de maig de 1982 Lluís Pasqual estrena el seu muntatge de *Primera història d'Esther* amb vestuari i escenografia de Fabià Puigserver al Teatre Romea amb la companyia estable del Teatre Lliure. L'espai escènic, a càrrec de Fabià Puigserver, evocava la poètica de l'imaginari de l'obra i la situava en un espai simbòlic. Els titelles havien estat substituïts per figures de la tradició teatral catalana provinents de *La Passió* o *Els pastorets*. A través de la projecció d'un paisatge mediterrani d'una quotidianitat amb un buf irònicament irreal, feia gravitar la funció entorn de la paraula poètica.

El muntatge de Pasqual té una perspectiva clarament lírica i suposa, doncs, un trencament amb la perspectiva de Salvat. En aquest sentit, Pasqual, en un article a *Babelia*, afirma que *Primera història d'Esther* és un gran text de teatre poètic, una metàfora col·lectiva (Pasqual 2007). La verbalitat és, doncs, la base de la teatralitat de l'obra. Tal com comenta Pasqual en una entrevista prèvia a l'estrena, posar en escena la peça «és embarcar-se en una aventura on el llenguatge és com la matriu de la teatralitat» (Comellas 1982).

Segurament, l'element més important que aporta aquest nou muntatge és la creació d'escenes, d'imatges que han quedat en l'imaginari col·lectiu. En aquest sentit, segurament la peça clau que ofereix una nova dimensió de l'obra és la imatgeria o escenografia, a càrrec de Fabià Puigserver, un element que no va passar desapercebut per a la crítica:

> Allí con el azul del mar al fondo flanqueado por las fachadas blancas y pescadoras de las casas y por el recuerdo del «cementiri de Sinera», con la sombra de sus dos cipreses enhiestos, se desarrolla el ceremonial de los cómicos. La magnífica escenografía que Puigserver –«avui per avui el primer escenògraf i modelista de la confederació», al decir de Espriu– ha creado para este montaje tiene el suficiente poder sugeridor para que el espectador se sienta transportado desde el primer momento, al mundo evocado por el sabio texto de Espriu. (Espinosa Bravo 1982, XX)

Certament, els figurins de Puigserver i alguns decorats han entrat al nostre imaginari amb força i, com el llençol estès del muntatge,

han concretat en imatges l'ideari de Sinera. Pasqual va proposar un muntatge als antípodes del teatre èpic, un muntatge que intentava plasmar la bellesa poètica del text. La imatgeria del mite de Sinera és evocada a través de l'espai escènic i, tal com comenta Pérez Oleguer, se'n subratlla l'element popular –és a dir, col·lectiu– per tal de destacar el sentit últim de l'obra:

> El espectáculo del Lliure tiene una fuerza dramática imponente, y buena parte de la misma nace ya con un espacio escénico (de Fabià Puigserver) que es un primor de síntesis de toda la obra espriuana y por supuesto de cuanto el autor quiso decir aquí. Apoyado en este trabajo y subrayado por la música de Arrizabalaga la meticulosidad de Lluís Pascual consigue ayudarnos a entrar en el texto para entender, más allá de la palabras, el sentido último de la obra. El espectador entra en seguida en esa dualidad que conforman amor e ironía y que parte del propio autor y que el montaje de Lluís Pascual subraya decididamente. Por otra parte, se ha buscado teatralizar al máximo cuantas posibilidades de popularización contenía el texto, restándole majestuosidad (o transcendentalismos) en su conjunto, extremando la naturalidad actoral en cuanto ello era posible. (Pérez de Olaguer 1982)

Malgrat que no tota la crítica va ser tan positiva –Pi de Cabanyes, per exemple, comenta: «Haig de confessar que la 'lectura' de Lluís Pasqual m'ha semblat sensiblement esbravada: superficial, o potser intranscendent» (1982, 26), tota la recepció coincideix a ressaltar la lectura pròpia del muntatge, diametralment oposada a la de Salvat. Així, si Salvat va optar per una lectura brechtiana que ressaltava els elements farsescos i titellescos de la peça, Pasqual creà un muntatge que es fonamentava en el lirisme de la quotidianitat. No en va, Espinàs parlava de 'mirall col·lectiu' en referir-se a l'espectacle.

6 Joc escènic

El 31 de gener de 2007 es va estrenar a la Sala Petita del Teatre Nacional *Primera història d'Esther*, un muntatge dirigit per Oriol Broggi. La dificultat escènica de l'obra no ha impedit, doncs, que s'hagi convertit en una de les poques obres de repertori del teatre català. El fet que la posada en escena generés polèmica ens mostra fins a quin punt havia arrelat l'imaginari sinerenc de les representacions anteriors en la consciència col·lectiva. A més, aquesta polèmica va venir atiada també pel fet que Belbel no va optar per Salvat per a aquesta posada en escena:

> Si ens cenyim a l'obra dramàtica d'Espriu, dies abans de l'estrena del muntatge de Broggi, María José Ragué informava que Ricard Salvat, director de tres muntatges de *Primera història d'Esther* realitzats amb anterioritat (1962, 1968, 1977), s'havia ofert un any i mig enrere a Sergi Belbel, en tant que director artístic del TNC, per fer-ne un de nou. Tanmateix va ser un jove director, Oriol Broggi (1971), l'encarregat de muntar l'obra en l'espai de la Sala Petita, una elecció que va ser posteriorment discutida per un sector de la crítica. (Gallén 2008, 20)

L'obra va generar certa polèmica, amb cartes als diaris incloses, i alguna crítica, com la de Joan Anton Benach, extremadament dura,[10] en què es queixava de la mala interpretació de molts dels actors (amb l'excepció de Ramon Vila, d'Àngels Poch i de Joan Anguera, que interpretaven els papers de Mardoqueu, Secundina i Altíssim, respectivament), tot fent especial èmfasi en la manca de dicció i de projecció de la veu. Tanmateix, el muntatge també va rebre elogis i crítiques positives.[11]

Més enllà de la recepció, resulta interessant el plantejament a través del qual Broggi estructura el muntatge, que inclou també la presència real de titelles. En les seves reflexions sobre l'obra, el director fa èmfasi en la noció de joc; així, en una taula rodona dedicada a l'obra comenta:

> Per un altre cantó em trobava davant d'una complexitat enorme de l'obra que tots sabem i que ha quedat dita, un joc sobre aquesta complexitat que quasi diria «com ho podem fer difícil i que això sigui bonic?». Penso en els cantants d'òpera que es col·loquen davant d'un tros de Mozart molt complicat i el públic, justament per ser tan erudit allò que està veient, en gaudeix més. En el cas d'Espriu amb les paraules seria semblant. (Ciurans Peralta 2008, 158)

Així mateix, al llibre *El record de la bellesa*:

> Quan fèiem *Primera història d'Esther,* per exemple, partíem de la base que Espriu en el seu moment buscava crear una mena de mite propi per a la nostra cultura. La intenció de l'autor, a

10 «¿Qué habremos hecho nosotros, condignos espectadores de Sinera, para merecer esto? ¿Qué habremos hecho para que un Espriu tan complejo como el de *Primera història* de Esther, el joven y admirado Broggi nos lo complique mucho más, consiguiendo que extensos pasajes de la representación resulten hórridos galimatías? ¿Qué pecado el nuestro que merece la penitencia de ver emborronadas no pocas palabras del poeta, cuyo eco nacido de otros cómicos aguardábamos, expectantes?» (Benach 2007, 46).

11 Per a més informació sobre la recepció de l'obra, podeu consultar l'article «*Primera història d'Esther*, segons Broggi. Crònica d'una singular recepció» (Gallén 2008).

> part de la lingüística i teatral, amb la seva obra, et permet jugar amb ell cap a l'imaginari que intueixes que l'espectador té a dins. Hi jugues. Saps que a través del teu muntatge podràs connectar l'autor amb l'espectador, i fer tocar els seus imaginaris, reforçant-los l'un respecte a l'altre. Els seus imaginaris et col·loquen en un lloc des d'on donar-li aquestes informacions, aquests codis, i el teu propi imaginari entra en joc: quan treballes, ja t'has d'enfrontar amb el teu imaginari per posar-lo al costat del de l'actor. O l'autor. (Broggi 2022, 109-10)

Observem que la noció de joc esdevé fonamental en aquest darrer muntatge, ja que és la pedra angular d'una posada en escena que se submergeix en l'element metateatral. Certament, els putxinel·lis tenen una presència escènica inexistent en els muntatges anteriors. El complex artefacte teatral d'Espriu està farcit de jocs lingüístics, literaris i escènics. En aquest darrer muntatge la teatralitat de l'obra és fonamentada en el joc que permet unir els elements satírics, lírics, elegíacs i grotescs.

7 A les acaballes de la faula

A tall de conclusió succinta, sembla evident que *Primera història d'Esther*, malgrat la seva pretesa inviabilitat escènica, ja ha esdevingut una obra de repertori. De fet, si justament un muntatge o l'altre generen polèmica és perquè toquen una corda més enllà de la mera dissidència estètica. L'imaginari de l'obra, doncs, està condicionat per la perspectiva de les posades en escena. El fet que la *Improvisació per a titelles* hagi generat aproximacions tan divergents és mostra de la complexitat literària de l'obra, però sobretot de la profunditat de l'artefacte teatral.

La teatralitat d'aquests «misteris litúrgics de nyigui-nyogui» (1995c: 8) es basa en el fet que l'espectador s'endinsa en un vaivé entre un verb hermètic i un mot entenedor. Espriu, amb la seva irònica i lúcida comprensió completa de l'artefacte teatral, fa que el moviment i l'estructura permetin entrar en l'escena més enllà de la comprensió absoluta de totes les paraules. Ritme, sonoritat, gest i jocs escènics permeten que l'espectador s'endinsi en una *Improvisació per a titelles* que fa brollar els rials escènics de la reflexió que desclou alhora la dimensió ritual del teatre. Aquesta ritualitat arrela en la concepció metateatral de l'escena, és a dir, en el vell tòpic del *theatrum mundi* que Espriu recordava als versos finals del trenta-unè poema de *La pell de brau*, «tot el paper del fràgil / teló pintat» (Espriu 2008, 354).

Bibliografia

Benach, J.-A. (2007). «Aproximadamente Espriu». *La Vanguardia* (2-2-2007), 45.
Broggi, O. (2022). *El record de la bellesa*. Barcelona: L'Altra Editorial.
Cala, M. de (1962). «Reapertura del Teatro Romea. Sesión inaugural del V Ciclo de Teatro Latino con una obra catalana y dos francesas». *El Noticiero Universal* (29-9-1962), 25.
Ciurans Peralta, E. (2008). «Taula rodona: *Primera història d'Esther*, de Salvador Espriu». *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 65, 148-73.
Comellas, J. (1982). «*Primera història d'Esther* torna des d'avui al Romea. Nou tractament per a un text cabdal». *Avui* (27-5-1982), 35.
Espinosa Bravo, P. (1982). «*Primera història d'Esther*. Auténtica fiesta teatral». *Diario de Barcelona* (30-05-1982), xx.
Espriu, S. (1995). *Primera història d'Esther*. Barcelona: Edicions 62.
Espriu, S.; Reina, F. (1995a). *Enquestes i entrevistes I*. Barcelona: Edicions 62.
Espriu, S.; Reina, F. (1995b). *Enquestes i entrevistes II*. Barcelona: Edicions 62.
Féral, J. (2002). «Theatricality: The Specificity of Theatrical Language». *SubStance*, 31(2-3), 94-108. https://doi.org/10.1353/sub.2002.0026.
Fischer-Lichte, E. (1995). «Introduction Theatricality. A Key Concept in the Theatre and Cultural Studies». *Theatre Research International*, 20(2), 85-9. https://doi.org/10.1017/S0307883300008294.
Foguet, F. (2015). «Ricard Salvat, censurat (Salvador Espriu, Bertolt Brecht i Josep Maria Muñoz Pujol)». *Els Marges: revista de llengua i de literatura,* 107, 12-31.
Gallén, E. (2008). «*Primera història d'Esther*, segons Broggi. Crònica d'una singular recepció». *Indesinenter. Anuari Espriu*, 3, 19-70.
Gallén, E. (2014). «*Primera història d'Esther* en el seu temps». *Indesinenter*, 9, 9-41.
Hernández, S. (2005). «Potser sense escriure teatre». *Si de nou voleu passar. I Simposi Internacional Salvador Espriu*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
Martínez, Z. (1962). «El ciclo de teatro latino. Representación de *Primera història d'Esther*, de Salvador Espriu». *La Vanguardia* (28-9-1962), 34.
Martínez Tomas, A. (1957). «Palacio de la Música. Representación extraordinaria de *Primera història d'Esther*, de Salvador Espriu». *La Vanguardia* (15-3-1957), 28.
Morales, M.L. (1957). «La Agrupación Dramática de Barcelona presenta *Primera historia d'Esther*, de Salvador Espriu». *Diario de Barcelona* (15-3-1957), 35.
Morales, M.L. (1962). «Se inicia el Ciclo de teatro Latino y el V trofeo Barcelona, con la representación de *Primera historia de Esther*, de Salvador Espriu». *Diario de Barcelona* (28-9-1962), 39.
Oliver, J. (1970). *Tros de paper*. Barcelona: Edicions Ariel.
P.C. (1977). «En el Teatro Griego». *La Vanguardia* (29-7-1977), 35.
Pasqual, L. (2007). «Una catedral de la lengua». *El País* (6-10-2007), 14. https://elpais.com/diario/2007/10/06/babelia/1191627581_850215.html.
Pérez de Olaguer, G. (1982). «Éxito de *Primera història d'Esther*». *El Periódico* (29-5-1982), 36.
Pi de Cabanyes, O. (1982). «Una altra Antígona, si us plau». *Serra d'Or*, 276, 26.
Puigtobella, B. (2012). «Sarsanedas, l'Altíssim». *Núvol*. https://www.nuvol.com/llibres/sarsanedas-altissim-4057.
Salvat, R. (1971). *Els meus muntatges teatrals*. Barcelona: Edicions 62.
Salvat, R. (2004). «Entrevista a Frederic-Pau Verrié». *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral,* 44, 37-50.

Salvat, R. (2005). «Salvador Espriu, autor fonamental per a un teatre nacional de Catalunya». *Si de nou voleu passar. I Simposi Internacional Salvador Espriu*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 465-84.
Salvat, R. (2016). *Diaris (1962-1968)*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
Sarsanedas, J. (1962). «Els escenaris catalans. Primera història d'Esther, de Salvador Espriu (Barcelona, Teatre Romea)». *Serra d'Or*, 12, 56-60.
Sarsanedas, J. (1963). «Amb Ricard Salvat». *Serra d'Or*, 6, 41-2.
Sarsanedas, J. (1975). «Apèndix. Notes a l'estrena de *Primera història d'Esther*». Espriu S. (ed.), *Primera història d'Esther*. Barcelona: Edicions 62.
Ubersfeld, A. (1996). *Lire le théâtre I*. París: Belin.
Veny-Mesquida, J.R. (2020). «Hi va pensar tan poc, que no pensava en res més: les didascàlies implícites a *Primera història d'Esther*». *Els Marges: revista de llengua i de literatura*, 122, 47-69.
Vidal Alcover, J. (1968). «Espriu a Nancy». *Serra d'Or*, 105, 123-4.

A propòsit de *La pell eixorca (o la terra del brau)*: Espriu i Eliot en escena, poesia i teatre

Dídac Llorens-Cubedo
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), Espanya

Abstract Francesc Cerro i Ferran's stage production *La pell eixorca (o la terra del brau)* premiered during the 'Any Espriu (Espriu Year)' (2013). It established a dialogue between *The Waste Land* (1922), by T.S. Eliot, and *La pell de brau* (1960), both of which reflected a collective post-war state of mind and the hopelessness associated with it. This study examines the sources of its dramaturgy, which conveys feelings ranging from despair to hope, as well as the main aspects of staging and performance. It then goes on to discuss other similar productions, based mainly on poetic texts. Finally, it offers a reflection on the contemporary relevance of Eliot's and Espriu's drama.

Keywords Salvador Espriu. T.S. Eliot. *La pell eixorca*. Dramatization. Poetry. Drama.

Sumari 1 Introducció: l'emparellament de dos poetes. – 2 Fonaments textuals *La pell eixorca (o la terra del brau)*. – 3 Posada en escena i representació de *La pell eixorca (o la terra del brau)*. – 4 Altres propostes escèniques, abans i després de *La pell eixorca (o la terra del brau)*. – 5 Poesia en escena o teatre de repertori.

1 Introducció: l'emparellament de dos poetes

El muntatge *La pell eixorca (o la terra del brau),* amb dramatúrgia i direcció de Francesc Cerro i Ferran, es va estrenar al Teatre Jardí de Figueres dins del cicle 'Paral·lels' del Festival Castell de Peralada, l'estiu de 2013. Posteriorment, es va representar a altres poblacions catalanes (Olot, Reus i Lleida) pertanyents al Consorci Transversal

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 Llorens-Cubedo | CC BY 4.0
DOI 10.30687/979-12-5742-102-1/004

Xarxa d'Activitats Culturals, integrat dins la programació de l'Any Espriu.

Com es pot deduir pel seu títol, aquesta proposta escènica relacionava dos poemes clau del segle XX: *La terra eixorca* (The Waste Land, 1922) de T.S. Eliot (la traducció d'Agustí Bartra, publicada a Mèxic el 1951) i *La pell de brau* (1960), de Salvador Espriu.[1] L'emparellament dels poetes i els seus títols més emblemàtics, barrejats en un quiasme, semblava voler denotar una afinitat essencial: textos poètics que reflecteixen un estat d'ànim col·lectiu postbèl·lic (el període d'entreguerres i la postguerra espanyola) caracteritzat per la desesperança.

A banda d'aquesta important coincidència en la resposta poètica al context sociohistòric, Espriu i Eliot són poetes comparables, que podem designar com a «enciclopèdics» o «totals» (Castellet 1984, 20, 90; Molas 2005, 567, 569). Les seues obres aconseguiren abastar la tradició literària i cultural que l'humanisme clàssic en què foren educats considerava universal. En la pràctica, aquesta visió de la poesia sovint es traduí, en ambdós casos, en múltiples referències, al·lusions i citacions. A més, tant Eliot com Espriu tendiren, sense ignorar la realitat contemporània, a la meditació transcendent.[2]

La pell eixorca (o la terra del brau) és un bon exemple de l'Espriu 'recreat', de transposició de poesia impresa a veu, moviment i imatge en escena, en diàleg amb un altre poeta. A continuació, en destacarem els aspectes més rellevants de la dramatúrgia (des del punt de vista de les fonts) i la posada en escena; relacionarem el muntatge de Cerro i Ferran amb d'altres de comparables; finalment, conclourem amb una reflexió sobre la preferència dels productors teatrals actuals i potser també del públic per la poesia d'Espriu i Eliot en escena, en detriment del seu teatre.

2 Fonaments textuals *La pell eixorca (o la terra del brau)*

La dramatúrgia de *La pell eixorca (o la terra del brau)* està basada en una juxtaposició significativa de fragments de les obres d'Espriu i Eliot en qüestió, a més d'altres extractes que ens remeten a la cultura sefardita (escrits del poeta i rabí del segle XII Yehudà-ha-Leví) o a antics ritus de fertilitat (*L'himne a Isis*), aporten un contrast

1 A més de Bartra, tant Rosa Leveroni com Joan Ferraté traduiren *The Waste Land*: la *Terra erma* de Leveroni romangué inèdita fins al 1999; *La terra gastada* de Ferraté aparegué en 1977 (vegeu Cotoner Cerdó 2016, 98). Més recentment, tenim una traducció de Neus Nadal, *La terra eixorca* (Lleonard Muntaner, 2018), i la *Poesia completa* d'Eliot traduïda per Josep Maria Jaumà (Edicions de 1984, 2021), incloent-hi *La terra erma*.

2 Per a un estudi comparatiu en profunditat de la poesia d'Eliot i Espriu, vegeu Llorens-Cubedo (2011, 2013).

de poesia lírica o amorosa (el *Càntic dels càntics* bíblic) o serveixen, ocasionalment, de fil conductor i connector (interpolacions del propi Cerro i Ferran).[3] Més enllà de l'extracció, la recontextualització i la inevitable transformació textual que implica qualsevol traducció (en aquest cas, Eliot en paraules de Bartra), el material de les dues fonts poètiques principals no s'ha adaptat.

La selecció dels fragments és el resultat d'una aproximació comparativa que ha buscat afinitats temàtiques: segons una nota de premsa, «la barbàrie de la guerra i l'obsessió pel poder», «la decadència dels valors humans», però també «la fe, la comunicació o l'esperança», «la reconciliació, la llibertat i la pàtria» (*Diari de Girona*, 4 de juny de 2013). En presentar la funció, Cerro i Ferran explicà que «hem buscat els principis bàsics dels dos autors per crear un text nou que no traeix els textos originals» i incidí en una idea central comuna: «el que ens transmeten els dos autors és que només ens salvarà el diàleg entre homes i nacions per superar qualsevol conflicte i establir les bases d'una nova societat» (Xavier Castillón, *El Punt Avui,* 4 de juny de 2013). Potser la voluntat de transmetre un missatge positiu superposa el clar èmfasi conciliador de *La pell de brau* sobre *La terra eixorca*. El poema d'Eliot mai no arriba a aquest grau de fe en un diàleg col·lectiu i constructiu; només l'últim vers, la benedicció en sànscrit «Shantih shantih shantih» (Eliot 2015, 71), infon un sentiment de pau i ens permet entreveure certa esperança.

En aquest sentit, l'afirmació de Jordi Vilaró que Cerro i Ferran combina «la mirada crua de T.S. Eliot» i «la reflexió fatigada de Salvador Espriu» (*Núvol*, 31 d'octubre de 2013) sembla especialment precisa i apunta una distinció clau. A *La pell de brau*, que es publicà l'any 1960, la concòrdia podia presentar-se finalment com a possible, després de dues dècades tenebroses que desembocaren en aquesta «reflexió» d'Espriu, «fatigada» però esperançada. Com argumenta Olívia Gassol, *La pell de brau* marca un «canvi de to» que, amb el referent de Joan Maragall, reivindica «l'esperança com l'única forma arrelada en l'essència de Catalunya amb capacitat per regenerar el país» (2003, 86). Al pròleg de 1959, el to elegíac per la mort recent de Carles Riba no impedeix Espriu de presentar *La pell de brau* com «un llibre obert a l'esperança, a l'esperança de la gent honesta i de la joventut»; al pròleg a la segona edició, de 1968, amb el rerefons de la Guerra de Vietnam, el poeta s'estranya «que encara hi ha qui adopta valentament una esperançada actitud», però desitja «que molts la vulguin compartir» (Espriu 2008, 236-7, 241). Finalment, al pròleg de

3 Les observacions sobre l'espectacle estan basades en imatges i vídeos de la representació, crítiques i articles de premsa i en informació i material proporcionats per Txe Arana i per Núria Pascal Pujadas (del Consorci Transversal Xarxa d'Activitats Culturals), a les quals vull expressar el meu agraïment.

1976, el poeta recorda que el propòsit inicial del llibre era contribuir a «resoldre la tan difícil, entrebancada i entrebancosa convivència ibèrica», però afegeix: «continuo preguntant-me si l'esforç valia la pena» (Espriu 2008, 243).

La distància d'aquest darrer pròleg amb un poemari tan exitós i influent recorda a la displicència amb què Eliot es referí a *La terra eixorca* anys després que el poema el consagrés. Rebutjà que tingués vocació de representació col·lectiva o intervenció social i el reduí a l'alleujament d'una crisi personal (Eliot 2015, 577). Efectivament, Eliot encetà la dècada dels vint amb l'evidència del fracàs del seu matrimoni, amb dubtes sobre la seua vocació i el seu futur professional, amb fatiga crònica i símptomes de depressió. No obstant això, resultaria erroni basar-se únicament en la percepció posterior d'Eliot —que segurament, obeïa també a una voluntat de distanciament de la seua primera poesia, prèvia a l'adopció d'un to obertament cristià— per negar a *La terra eixorca* el seu valor com a testimoni literari definitiu d'un moment històric crític. El poema veu la llum només quatre anys després de l'acabament de la Primera Guerra Mundial, en un ambient posttraumàtic en què dominava el neguit per la probable repetició d'un conflicte semblant.

Constatem, per tant, que a *La pell eixorca (o la terra del brau)*, la visió d'un món contemporani en crisi ens arriba més sovint a través de la veu (les veus) de *La terra eixorca*, mentre que els fragments de *La pell de brau* ens transmeten la reivindicació de l'esperança, la reconciliació i el diàleg. Ambdues visions poètiques, però, s'agermanen en un to general d'escepticisme, si no de desencant. Malauradament i sortosament alhora, sembla que l'actualitat sempre donarà a l'espectador l'oportunitat de relacionar aquests sentiments amb el seu propi context. En concret, l'any 2013, vivíem un punt àlgid del procés a Catalunya (amb esperances, però també tensions) i, en clau de política internacional, assistíem a l'escalada del conflicte a Síria, on la repressió ferotge d'un moviment revolucionari arrelat a la 'Primavera Àrab' provocà una cruenta guerra civil. Certament, es tracta de dos exemples ben distints, però al capdavall podrien considerar-se ecos de les dues visions poètiques que ens ocupen.

A banda de la vigència de les visions del món i els missatges que ens transmeten els poemes, quines característiques intrínseques afavoreixen la seua adaptació escènica? *La terra eixorca* és un poema amb diversos elements dramàtics: estructura en escenes, ús del diàleg, presència de personatges. Recordem, per exemple, la famosa escena del pub a «Una partida d'escacs» (la segona part de *La terra eixorca*), en què una dona parla sobre una amiga (reproduint les seues respostes) i el seu marit, que aviat tornarà de la guerra. S'hi intercala la veu del cambrer, avisant que ja és hora de tancar:

> Quan el marit de Lil fou desmobilitzat, jo vaig dir /–oh jo no gasto embuts!– li vaig dir, doncs, ben clar / AFANYEU-VOS SI US PLAU JA ÉS HORA / Ara que l'Albert torna, empolaina't un xic. / Ell et preguntarà què has fet amb els diners / que et va donar perquè t'arreglessin les dents. Jo ho vaig sentir. / Fes-te'l arrencar, Lil, i compra't una dentadura,va dir, no em fa cap goig mirar-te, a fe de Déu! / A mi tampoc, vaig dir. Pensa en el pobre Albert. / Són molts quatre anys de mili, i ara vol divertir-se. / Si no ho fa amb tu, vaig dir, ho farà amb altres dones. / Altres dones, feu ella. Per què no, vaig dir jo. / Ja sé, doncs, a qui hauré d'agrair-ho, digué, fitant-me. (Bartra 1951, 193)

En analitzar la traducció de Bartra, Dídac Pujol ha considerat aquests versos com «el passatge col·loquial més ben traduït de tot el poema»; el traductor, malgrat el «conservadorisme» que caracteritza altres passatges, encerta ací «perquè era dramaturg i, per tant, dominava a fons l'ofici i el registre conversacional» (2009, 295), tant present a *La terra eixorca*.

Potser fora més exacte parlar de polifonia o de veus en lloc de personatges plenament delineats, en un sentit dramàtic o narratiu. Significativament, el poeta Ted Hughes, pertanyent a una generació posterior a la d'Eliot, definí *La terra eixorca* com una «obra per a veus» (1992). Aquesta denominació, que dona a Eliot el paper de ventríloc, ens recorda al definitori subtítol de *Primera història d'Esther*: «Improvisació per a titelles». En aquest sentit, *La terra eixorca* és més pròxima a altres obres d'Espriu, com ara *Mrs. Death* (1949) o *Les cançons d'Ariadna* (1952), on se succeeixen personatges i situacions diversos. No trobem aquesta varietat a *La pell de brau*, un poemari amb una veu poètica dominant. Aquest parlant s'adreça a un 'tu' que sovint és Sepharad («recorda sempre això, Sepharad») i al 'vosaltres' («no ploreu més el temple») d'un poble en què s'inclou mitjançant la primera persona del plural («hem estimat la terra») (Espriu 2008, 393, 277, 404).[4] D'aquesta manera, es crea un efecte de comunicació directa o pública entre emissor i receptors (quasi personatges), especialment efectiva en situacions de recitat, lectura dramatitzada o escenificació. En un auditori o teatre, espais que tenen quelcom d'àgora, la veu de *La pell de brau* interpel·la inevitablement els oients o espectadors. Pel que fa a l'estructura, com ja indicà Castellet i ens recorda Trambaioli, la «*liaison en scènes*» que cohesiona la seqüència de poemes és essencialment dramàtica,

4 La xarxa de relacions díctiques és complexa perquè, de vegades, tant el 'jo' com el 'tu' semblen funcionar com a formes singularitzades del 'nosaltres' dominant. Martínez-Gil ha explicat com *La pell de brau* representa, dins l'obra d'Espriu, «l'aposta clara d'acceptar un 'nosaltres' col·lectiu» (2003, 255-8).

i el seu «aliento épico-trágico [...] intercomunica con otras zonas de la obra espriuana, especialmente la teatral» (1996, 249, 266).

3 Posada en escena i representació de *La pell eixorca (o la terra del brau)*

A *La pell eixorca (o la terra del brau)*,[5] l'única actriu en escena (Txe Arana) interpretava els 'quasi personatges' o personificava les veus a què ens hem referit, passant per diversos registres. La veu com a recurs bàsic, doncs, però també el moviment, sovint amb una forta càrrega simbòlica. Per exemple, en un moment de la representació, els braços estesos en creu ens fan pensar en la idea del sacrifici.[6] En una altra escena, sona un fragment enregistrat d'un discurs d'Adolf Hitler, amb el seu to pertorbadorament exaltat. Mentre l'escoltem, l'actriu (amb una capa de color fosc i tensant una tela blanca lligada a la soca d'un arbre) assaja un grotesc i dificultós pas militar que va cap enrere i acaba amb una inevitable caiguda.

L'escenografia d'Agustí Custey i Pablo Paz i la il·luminació de Jordi Llongueras creaven una veritable terra erma: soques, arrels i branques seques, arbres sense fulles, roques, en un ambient sempre tendent a la foscor. Recordava vagament l'espai en què es desenvolupa l'acció dramàtica d'una altra obra, també imbuïda pel desencant de la primera meitat del segle XX: *Tot esperant Godot* (1952), de Samuel Beckett. L'actriu portava un vestit blanc (dissenyat per Rosa Lugo) que podia transformar-se, amb l'afegit d'una tela del mateix color, per adaptar-se a allò que transmetia un fragment determinat. Com a teló de fons, s'usà una pantalla on es projectaren imatges estàtiques o de vídeo. Als vídeos, creats per Ivó Vinuesa, es mostrava la protagonista en situacions d'un simbolisme oníric. S'incloïen imatges especialment colpidores (una vall en flames, l'esclat de la bomba atòmica a Hiroshima) o al·lusives a grans obres pictòriques, com ara el *Guernica* (1937) de Pablo Picasso o la sèrie de gravats *Los desastres de la guerra* (1810-20), de Francisco de Goya —difícil trobar dues obres que expressen millor visualment el destí tràgic d'Espanya o Sepharad, matèria de *La pell de brau*—. Formaven part de la banda sonora de l'espectacle músiques diverses quant

5 Vegeu els següents vídeos: «*La pell eixorca*» (https://www.3cat.cat/3cat/la-pell-eixorca/video/4646557/), «L'Ajuntament de Figueres coprodueix *La pell eixorca*» (https://www.youtube.com/watch?v=UbD6Dl5n2lY), «Teatre *La pell eixorca*» (https://www.youtube.com/watch?v=ecaCvkfC3-Q) i «Preparatius per a l'estrena a Figueres de *La pell eixorca*» (https://www.youtube.com/watch?v=8uw9tsPijSg).

6 També la imatge d'Arana al pòster de l'espectacle, que recorda una crucifixió, potser el *Crist de Sant Joan de la Creu* (1951) de Salvador Dalí, per la perspectiva.

a l'època i l'estil: composicions d'Arvo Pärt, Thomas Tallis, Patrick O'Hearn, Jordi Savall, Vladímir Vissotski o Serguei Rakhmàninov.

L'element escènic més destacat ens remet inequívocament al poemari d'Espriu: el cap d'un bou, penjat de la branca d'un arbre o enarborat en un pal que serveix de suport a l'actriu en algun moment de la representació en què sembla una profeta (un posat especialment adient, donat el to d'alguns fragments). En principi, el cap del brau és un símbol de Sepharad associat amb els versos que recita la veu en *off* de l'actor Jaume Comas, però també hi és present en determinades escenes on els versos són de *La terra eixorca*. Per exemple, quan Arana interpreta l'anomenada 'dona neuròtica' que manté un diàleg impossible amb el seu company (ací representat pel brau) a «Una partida d'escacs», la segona part del poema d'Eliot.

El muntatge de Cerro i Ferran es presentà com un diàleg entre dos personatges equiparables: el brau de Sepharad i Tirèsias, interpretats −o més aviat representats− per Comas i Arana, respectivament (*El Punt Avui,* 4 de juny de 2013). Tant Espriu com Eliot incorporaren a la seua imaginació poètica la figura de l'endeví tebà cec que no pot veure allò que l'envolta, però sí l'inevitable destí tràgic. Tirèsias és un personatge destacat dins el món espriuà, però no apareix a *La pell de brau* (tot i que podríem argumentar que el jo poètic d'aquest llibre en té certes reminiscències). A *La terra eixorca*, en canvi, la presència de Tirèsias és fonamental. Segons explicà Eliot, «Tirèsias, malgrat ser un simple espectador i no pas un personatge, és tanmateix la persona, que aplega tots els altres»; com que, segons el mite, va ser tant home com dona, engloba tots els personatges, masculins i femenins, i «allò que Tirèsias veu és, de fet, la substància del poema» (2021, 349). De la mateixa manera, podríem dir que allò que Tirèsias i el brau veuen, diuen i fan a l'escenari és la substància de *La pell eixorca (o la terra del brau).*

4 Altres propostes escèniques, abans i després de *La pell eixorca (o la terra del brau)*

La pell eixorca (o la terra del brau) forma part d'un variat corpus d'adaptacions escèniques de textos espriuans que no són originalment o exclusivament dramàtics. A continuació ens detindrem en alguns dels intents més interessants i originals de portar Espriu als escenaris.

Durant la temporada 1995-96, per commemorar el desè aniversari de la mort d'Espriu i dins el cicle 'Paraula de Poeta', el Teatre Lliure programà un díptic d'espectacles a partir de poemes i fragments seleccionats per Guillem Jordi Graells, amb direcció de Josep Montanyés. *Quinze dies amb Salvador Espriu: et diré sempre la veritat* era una lectura dramatitzada amb Núria Espert i Lluís

Pasqual, figures cabdals de l'escena teatral catalana vinculades a Espriu en moments claus de les seues carreres. Una posada en escena minimalista no amagava l'èmfasi en el text i la paraula: vèiem els actors asseguts a dues cadires i amb el guió a les mans. *Quinze dies amb Salvador Espriu: d'Arenys a Sinera*, amb un repartiment més nombrós, recreava l'atmosfera popular sinerenca de principis del segle XX. Els textos escollits complien una funció aproximada d'antologia, i per tant, de constatació de la rellevància històrica i canònica d'Espriu. A banda d'Espert i Pasqual, Montanyés i Àngels Moll també havien format part de muntatges espriuans anteriors, vius encara en la memòria d'alguns espectadors.

Més d'una dècada després, l'any 2009, el Teatre Nacional de Catalunya produí *El jardí dels cinc arbres*. Es presentà, al web del TNC, com «un espectacle de poesia i teatre entorn de l'obra de Salvador Espriu», encara que, curiosament, incidia en la teatralitat de la poesia i la narrativa, excloent l'obra dramàtica. La dramatúrgia de Joan Ollé (que també la dirigí) i Iban Beltran recreava Sinera com el paradís perdut de la infantesa del poeta, amb una estètica semblant a la de *Quinze dies amb Salvador Espriu: d'Arenys a Sinera*. Dues de les principals singularitats d'aquest muntatge foren la presència del component autobiogràfic (encarnat en el personatge de Salom, transposició d'Espriu) i el protagonisme de la música. Els textos dialogaven amb cançons de Ramon Muntaner, Raimon, Marina Rossell o Joan Manel Serrat, entre d'altres, interpretades per Sílvia Pérez Cruz.

Un any després (2010), al Brossa Espai Escènic, es pogué veure *Amor hermètic*. La dramatúrgia de Rosa Delor (reconeguda estudiosa de l'obra espriuana) i Teresa Vilardell proposava una inèdita dramatització des de la perspectiva del gènere. A través de les veus de quatre dones (Letízia, Laia, Carlota i Fedra) pertanyents a textos dramàtics i narratius, totes interpretades per Fina Rius, se'ns oferien distintes visions de l'amor, l'experiència i el desig femenins, més enllà de les facetes més sovintejades de la literatura espriuana.

Quan arribem a 2013, l'Any Espriu, el nombre de propostes es multiplica exponencialment. El document *Balanç Any Espriu 2013*, publicat pel Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, en llista vint-i-quatre títols (2014, 13). En destaquem dos que, com *La pell eixorca (o la terra del brau)*, utilitzaren la poesia d'Espriu com a matèria primera, però també establiren lligams amb altres textos significatius.

Flames a la fosca, representat al Mercat de les Flors, estava basat en una dramatúrgia de Rosa Delor (autora de La mort com a intercanvi simbòlic. Bartomeu Rosselló-Pòrcel i Salvador Espriu: diàleg intertextual (1934-1984), un estudi publicat l'any 1993), Teresa Vilardell (que dirigí el muntatge), Miquel de Palol i Fina Rius, que també formaren part del repartiment. A partir de poemes i cartes

principalment, es duia a terme una reconstrucció narrativa, pròxima a la biofícció, d'un aspecte important de la biografia d'Espriu: l'amistat trencada i el record elegíac de Bartomeu Rosselló-Pòrcel (l'espectacle cita el final del poema «A Mallorca, durant la Guerra Civil»), i el paper d'Amàlia Tineo com a vincle entre els dos amics.

Amb una orientació més obertament política, Lluís Danés presentà al TNC *El meu poble i jo* (el títol d'un poema de *Les cançons d'Ariadna* que emfasitza la reafirmació i la resistència col·lectives, sota el lideratge d'un poeta-portaveu). Fou un encàrrec del Memorial Democràtic de la Generalitat de Catalunya i un exemple, per tant, de l'ús de la poesia d'Espriu per promoure polítiques de memòria històrica. Es tractava d'un muntatge decididament centrat en la paraula: d'una banda, els versos del poeta, recitats o cantats en directe per Dídac Rocher; d'altra, els testimonis de víctimes de la guerra, l'exili o la dictadura franquista (Neus Català, Lluís Companys, Thomas Faitg, Miquel Morera, Gilbert Susagna o Salvador Puig Antich), transmesos per actors o personalitats públiques (Sílvia Bel, Pep Guardiola, Lluís Llach, Mercè Pons, Gerard Quintana o Mònica Terribas) en format de videoprojecció. Tot açò, combinat amb moviment i dansa, amb una estètica gòtica o de dansa de mort.

D'una manera o altra, tots aquests exemples són deutors de les pioneres produccions de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, dirigides per Ricard Salvat, convençut que «molts textos no específicament teatrals d'Espriu podien ser teatralitzats» (Hernández 2015, 121): *La pell de brau* (1960), *Gent de Sinera* (1963) i *Ronda de mort a Sinera* (1965).[7] L'estructura d'aquest darrer muntatge, que Àlex Broch (2017) defineix amb la metàfora d'un «calidoscopi de personatges i situacions que s'entrecreuen en seqüències i unitats» és, essencialment, la que han seguit aproximacions posteriors. Salvat fou un innovador en aplicar els postulats del teatre èpic de Brecht, basat en un distanciament que incita l'espectador a veure d'una altra manera, literalment i figurativament. Com indica Carles Miralles, «en el cas d'Espriu», aquest distanciament «és un aspecte d'un tret característic de la seva escriptura: la ironia» (2008, 11). Comptà amb el vistiplau i la implicació d'Espriu i aconseguí que, amb cada representació, «el públic s'adonés que havia assistit a un espectacle trencador, com mai no s'havia vist en cap escenari català i que havia estat escrit per un dels homes importants de la nostra cultura» (Pons 2013, 505).

La poesia d'Eliot ha sigut objecte de transposicions dramàtiques comparables. El mateix Cerro i Ferran dirigí l'any 2011 una lectura dramatitzada de *La terra eixorca*, per a la qual ja comptà amb Txe

7 Aquests tres espectacles s'han muntat posteriorment, diverses vegades. *Ronda de mort a Sinera*, amb direcció de Salvat, fou un gran èxit de la temporada 2001-02 del Teatre Lliure (Hernández 2015, 124).

Arana.[8] De les produccions al Regne Unit, caldria destacar *The Waste Land*, dirigit per Deborah Warner i interpretat per una única actriu, Fiona Shaw. Es representà a diversos teatres arreu del món entre 1995 i 2010 (aquest darrer any es pogué veure al Teatro Español de Madrid).[9] El text, íntegre i sense adulterar, amb les qualitats dramàtiques intrínseques que ja s'han esmentat, era, evidentment, l'element fonamental. L'escenografia ens situava en un espai que semblava un teatre abandonat o inoperatiu, en temps de crisi. Més recentment (2021), *Four Quartets*, dirigit i interpretat per Ralph Fiennes, girà per diversos teatres anglesos. Com Shaw al muntatge de Warner, Fiennes dramatitzava el text complet de *Quatre Quartets* a través del moviment i la interacció amb elements escenogràfics minimalistes i simbòlics (per exemple, dues grans portes o lloses, al fons de l'escenari, que l'actor podia obrir o girar). A banda de la poesia d'Eliot, atractiva (com la d'Espriu) per a un segment apreciable del públic, el fet de comptar amb actors reputats i coneguts era un reclam indiscutible d'ambdós espectacles. Per la manera de tractar els poemes i posar-los en escena, aquestes dues propostes poden comparar-se amb *La pell eixorca* de Cerro i Ferran.

Com a poeta, Eliot també ha arribat als escenaris estatunidencs. A l'Underground Theater de Nova York, una sala menuda 'off-off-Broadway', s'estrenà l'any 2015 una altra adaptació de *The Waste Land*. Creat per Daniel i Christopher Domig (l'únic actor), era un espectacle concebut com a poema visual, amb components de 'performance' i instal·lació artística, en un reduït espai escènic a tres bandes, amb el públic al mateix nivell i molt a prop de l'intèrpret. A la mateixa ciutat s'estrenà tres anys després l'espectacle de dansa contemporània *Four Quartets* (2018), de la coreògrafa Pam Tanowitz. Combinava la dansa amb el recitat de l'actriu Kathleen Chalfant, la música de Kaija Saariaho i els dissenys abstractes de Brice Marden, usats com a telons. Aquests dos muntatges tenien una clara vocació experimental a través de la integració de la poesia amb les altres arts.

Les adaptacions dramàtiques de poemes que hem comentat il·lustren diversos aspectes: exploració biogràfica, perspectiva de gènere, finalitat política o experimentació. Totes convergeixen en la prioritat que es dona al text i la paraula, la majoria tenen intenció commemorativa o d'afirmació canònica i algunes posen en relació la poesia amb altres arts, com ara la música o la dansa. La quantitat i varietat de muntatges inspirats per textos d'Espriu i Eliot no escrits

8 Vegeu el vídeo «Lectura dramatitzada *La terra eixorca* (*The Waste Land*) de T.S. Eliot: *El sermó del foc*» (`https://www.youtube.com/watch?v=ZuPIeRTqnQ8&t=206s`).

9 Tot i que no ho he pogut confirmar, Cerro i Ferran podria haver vist o tingut notícia d'aquest muntatge.

expressament per als escenaris dona fe de la vigència i adaptabilitat de l'obra d'ambdós autors. És sorprenent, però, si pensem que tant Eliot com Espriu foren també dramaturgs. Conclourem amb una reflexió sobre aquesta paradoxa.

5 Poesia en escena o teatre de repertori

Espriu escrigué *Antígona* (1939) a la seua joventut, abans de centrar-se a desenvolupar una poesia pròpia; ho feu sense esperança de veure-la representada, donades les circumstàncies històriques i el seu caràcter d'al·legoria política. *Primera història d'Esther* (1948) hagué d'esperar que la renovació teatral impulsada per Ricard Salvat en possibilités l'estrena dotze anys després. Ja en democràcia, *Una altra Fedra, si us plau* (1978) fou, com és sabut, un encàrrec de Núria Espert.

És interessant comparar la trajectòria teatral d'Espriu amb la d'Eliot. Tot i que sempre li interessà el teatre, Eliot només s'hi dedicà després de *La terra eixorca*. La seua primera peça teatral, *Sweeney Agonístic* (1926-7), és una obra inacabada, moderna i urbana, amb una dimensió ritual, una estructura inspirada en el teatre grec, i ritmes propis de la música de jazz marcant els diàlegs. Seguiren dues obres que Eliot escrigué per encàrrec: *La pedra* (1934), un conjunt d'escenes que narren la història del cristianisme a Anglaterra, i *Assassinat a la catedral* (1935), que rememora el martiri de Thomas Becket a Canterbury i és la seua obra teatral més representada i coneguda. *Reunió de família* (1939) és una obra de transició: la primera completa, escrita íntegrament en vers i situada en un context realista contemporani. Finalment, tenim tres comèdies que pertanyen, a pesar de la seua dimensió teològica i el seu missatge transcendent, al gènere de la comèdia burgesa o de saló: *Cocktail Party* (1949), *El secretari particular* (1953) i *L'honorable home d'estat* (1958).[10] Totes foren estrenades en teatres comercials, amb relatiu èxit.

Observem una evolució —o potser una involució— de l'avantguardisme cap a un naturalisme que ens resulta incòmode d'associar a Eliot, figura emblemàtica de la modernització de la poesia. Segurament, aquest és el motiu pel qual el seu teatre ha sigut desprestigiat i oblidat. També influí decisivament que el final de la carrera d'Eliot com a dramaturg, a punt d'entrar en la dècada dels seixanta, coincidís amb la renovació de l'escena britànica. La

10 L'any 2016, El TNC programà una lectura dramatitzada de *L'honorable home d'estat*, en paral·lel a una producció de *Terra de ningú*, de Harold Pinter. Vegeu la relació cronològica de muntatges d'obres d'Eliot a l'estat espanyol, a la pàgina web del projecte de recerca TEATREL-SP: `https://teatrel.linhd.uned.es/paginas/teatrel-inspanish-stage.html`.

irrupció dels 'angry young men' i el gust per l'anomenat 'kitchen-sink drama', amb el seu radical realisme social, provocaren que el teatre d'Eliot semblés anacrònic, conservador i convencional. Això no passà amb Espriu, que mai no abraçà el teatre comercial i tingué la bona fortuna de comptar amb professionals del teatre capdavanters (Salvat, l'EADAG) que es comprometeren amb la difusió de la seua obra dramàtica.

Potser l'únic aspecte veritablement innovador de les darreres obres d'Eliot fou la consolidació d'un model de vers, accentual i sense rima, compatible amb qualsevol registre. Aquesta modalitat de llenguatge poètic havia de sonar natural o conversacional, fins i tot prosaica, de manera que fos digerible, pel fet de passar inadvertida, per a l'espectador contemporani. Segons Eliot, el públic de meitat del segle XX acceptaria més fàcilment el vers en obres amb un rerefons històric o mitològic. És el cas de *La pedra* o *Assassinat a la catedral*. Les obres posteriors estan inspirades en clàssics del teatre grec, però −a diferència de les reescriptures d'Espriu− el deute intertextual és indirecte i tènue. L'autèntic repte era usar el vers en obres situades en el present i en qualsevol situació, fent avançar la trama. No sembla que Espriu es plantegés mai escriure una peça teatral sencera en vers. A *Primera història d'Esther* o *Antígona*, el vers marca un canvi de registre; per exemple, la comicitat dels versos 'apoteòtics', les reflexions íntimes o transcendents d'Esther, o la solemnitat ritual de les pregàries funeràries per Etèocles.

Per a Eliot, l'aposta pel vers no es contradiu amb la seua convicció que el teatre ha de ser un art eminentment popular. Com el teatre isabelí anglès, que consumien també les classes populars malgrat l'ús del vers, el teatre poètic contemporani devia arribar a tots els públics i classes socials, raó per la qual Eliot decidí entrar en els circuits comercials amb les seues comèdies. En un primer moment, aquestes obres, denses i compromeses amb una visió del món cristiana, també tingueren el seu públic. Pel que fa a Espriu, podem afirmar que fou un poeta popular, especialment durant els anys 60 i 70, gràcies en bona part a les adaptacions de Raimon o Salvat, i pel seu paper de 'poeta del poble', assumit amb la seua característica recança, però sense defugir el compromís. Santos Hernández ha recordat una representació de *Ronda de mort a Sinera* a la Plaça de Santa Maria del Mar, l'any 1980, que demostra com «el teatre de Salvador Espriu també és comprès i admirat per un públic popular i desacomplexat» (2015, 124).

Eliot i Espriu assoliren (certa) popularitat com a dramaturgs, però què ens diuen *La pell eixorca (o la terra del brau)* i els altres muntatges que hem comentat més amunt sobre la consideració del seu teatre avui en dia? *Primera història d'Esther* es va representar per darrera vegada en un teatre públic i per a un nombre important

d'espectadors en 2007, al TNC.[11] Per trobar les darreres produccions professionals d'*Una altra Fedra, si us plau* i *Antígona*, ens hem de remuntar a les dècades dels noranta i vuitanta.[12] Quant a les obres d'Eliot, s'han posat en escena darrerament, a Londres i Nova York, en 2008, 2010 i 2015, en teatres menuts i orientades a un públic minoritari.[13]

Per què, doncs, es representa poc i tan esporàdicament el teatre d'Espriu i Eliot? És una qüestió complexa d'esbrinar, però podríem adduir diverses raons. Com ja hem apuntat, la percepció que menysté les obres d'Eliot: desconnectades de les avantguardes teatrals, imbuïdes d'una religiositat conservadora. Aquest prejudici no afecta Espriu, que sí que comparteix amb Eliot la fama de difícil, elevat, desesperançat i autor d'un teatre 'irrepresentable'. Es tracta de prejudicis qüestionables, però arrelats i influents.

D'altra banda, el factor econòmic és crucial: produir obres amb un repartiment gran i una posada en escena acurada és car i arriscat, especialment si els dramaturgs en qüestió semblen haver perdut la popularitat que tingueren fa dècades. Pràcticament, les úniques possibilitats són les produccions modestes per a minories o les finançades pels teatres públics. Si es vol portar Espriu a escena, aquesta segona via és irrenunciable, però no sembla prioritària per als teatres públics catalans, que no incorporen el repertori propi a les programacions amb suficient regularitat. És el cas dels dos principals centres dramàtics: «malgrat els plantejaments programàtics fundacionals», el TNC «no ha aconseguit encara crear un repertori escènic plural, operatiu i obert [...] per a la cultura i la societat catalanes» (Foguet i Mestres 2017); pel que fa al Teatre Lliure, i segons Enric Gallén (2022), «es refia més de la tradició universal que de l'autòctona». L'auge de les dramatúrgies i adaptacions exclou el teatre de text o de repertori, un fenomen que Maria Moreno ha definit com «el bandejament de la literatura dramàtica» (2022, 78). Tot i que la referència immediata és l'escena teatral barcelonina, sembla extrapolable a altres ciutats amb una oferta teatral comparable.

Lamentar l'absència dels escenaris dels dramaturgs que també foren Eliot i Espriu no implica passar per alt els mèrits dels muntatges, la majoria originals i interessants, que s'inspiren en la seua poesia

11 La companyia Vuitè4ART ha representat *Primera història d'Esther* posteriorment (2019) a La Gleva Teatre, una sala independent d'aforament reduït.

12 Durant l'Any Espriu (2013), el Teatre Lliure inclogué en la seua programació una lectura dramatitzada d'*Una altra Fedra, si us plau*, amb el títol de *Recordant la 'Fedra'*.

13 *The Elder Statesman*, a l'Undercroft Theater de Washington (2018); *The Cocktail Party*, al Beckett Theatre de Nova York (2010) i al Coronet Theatre de Londres (2015). Una nova producció de *Murder in the Cathedral*, amb David Suchet com a Thomas Becket, està programada per a finals de 2026, a l'església St John the Divine, de Richmond, i al Theatre Royal de Bath.

per commemorar, homenatjar, reivindicar, conscienciar, narrar, experimentar o relacionar. Tot açò, des de escenaris on el teatre convencional, clàssic o de repertori és cada vegada menys freqüent. En particular, *La pell eixorca (o la terra del brau)* de Cerro i Ferran és una atractiva invitació a apreciar conjuntament dos autors amb una profunda sensibilitat social i a descobrir les qualitats dramàtiques de la seua poesia.

Bibliografia

Bartra, A. (1951). *Una antologia de lírica nord-americana*. México DF: Edicions Lletres.

Broch, À. (2017). «Ronda de mort a Sinera». *Enciclopèdia de les Arts Escèniques Catalanes*, Institut del Teatre. https://enciclopedia.institutdelteatre.cat/items/7bf9c7b4-3406-4ad2-bf49-3f00a251731a.

Castellet, J.M. (1984). *Iniciació a la poesia de Salvador Espriu.* Barcelona: Edicions 62.

Castillon, X. «Espriu i Eliot ens diuen que només ens salvarà el diàleg». *El Punt Avui*. https://www.elpuntavui.cat/article/651756-espriu-i-eliot-ens-diuen-que-nomes-ens-salvara-el-dialeg.html

Cotoner Cerdó, L. (2016). «Rosa Leveroni, traductora de *The Waste Land*, de T.S. Eliot». *Quaderns. Revista de traducció*, 23, 97-109.

Eliot, T.S. (2015). *The Poems of T.S. Eliot. Vol. 1: Collected and Uncollected Poems*. Ed. by de C. Ricks; J. McCue. London: Faber and Faber.

Eliot, T.S. (2021). *Poesia completa*. Traducció de J.M. Jaumà. Barcelona: Edicions de 1984.

Espriu, S. (2008). *El caminant i el mur. Final del laberint. La pell de brau*. A cura de O. Gassol i Bellet; R.M. Delor i Muns. Barcelona: Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu i Edicions 62.

Foguet, F.; Mestres, A. «El repertori de teatre català». *Entreacte. Revista d'arts escèniques i audiovisuals*. https://entreacte.cat/entrades/perspectives/a-fons/el-repertori-de-teatre-catala-una-assignatura-pendent/

Gallén, E. «Què fem amb el repertori teatral català?». *Entreacte. Revista d'arts escèniques i audiovisuals*. https://entreacte.cat/entrades/opinio/que-fem-amb-el-repertori-teatral-catala/

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

Hernández, S. (2015). «Espriu al món del teatre». *Indesinenter*, 10, 119-25.

Hughes, T. (1992). *A Dancer to God. Tributes to T.S. Eliot*. London: Faber and Faber.

Llorens-Cubedo, D. (2011). «Salvador Espriu i T.S. Eliot. Imaginacions tradicionals i modernes». *Indesinenter*, 6, 9-25.

Llorens-Cubedo, D. (2013). *T.S. Eliot and Salvador Espriu: Converging Poetic Imaginations*. València: Publicacions de la Universitat de València.

Martínez-Gil, V. (2003). «'El meu poble i jo': construcció literària i representativitat col·lectiva en Salvador Espriu». Carbó, F.; Jiménez, D.; Real, E.; Rosselló, R.X. (eds), *Les literatures catalana i francesa. Postguerra i engagement*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 243-60.

Miralles, C. (2008). «En les tragèdies d'Espriu, el tràgic i les dones». Espriu, S., *Antígona. Fedra. Una altra Fedra, si us plau*. Barcelona: Edicions 62, 7-13.

Molas, J. (2005). «Salvador Espriu o l'obra total». Martínez Gil, V.; Noguera, L. (eds), *Si de nou voleu passar. I Simposi Internacional Salvador Espriu*. Barcelona: Centre de

Documentació i Estudi Salvador Espriu i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 239-47.

Moreno i Domènech, M. (2022). «'Operació platea': uns quants apunts sobre alguns problemes estructurals de la programació teatral actual». *Els Marges*, 128, 69-85.

Oficina de l'Any Espriu (2014). *Balanç Any Espriu 2013*. Barcelona: Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya.

Pons, A. (2013). *Espriu, transparent*. Barcelona: Proa.

Pujol, D. (2009). «Agustí Bartra, traductor de *The Waste Land*: tres observacions». *Reduccions*, 93, 288-301.

Trambaioli, M. (1996). «La presencia del teatro de Salvador Espriu en *La pell de brau*». Bover Font, A.; Martí Olivella; J., Newman, M.A. (eds), *Actes del setè col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 249-66.

Vilaró, J. (2013). «La pell eixorca, de Francesc Cerro: més que un simple homenatge a Espriu». *Núvol*. https://www.nuvol.com/teatre-i-dansa/teatre/la-pell-eixorca-de-francesc-cerro-mes-que-un-simple-homenatge-a-espriu-12031.

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

La difusió de l'obra d'Espriu a les noves generacions a través de les arts escèniques

Xavier Serrat i Brustenga
Universitat Autònoma de Barcelona, Espanya

Abstract This study analyzes the dissemination of Salvador Espriu's persona and work to children and young people through the performing arts from 1980 to the present. It highlights the underlying and formal strategies employed by playwrights and directors. The evidence shows that a large portion of these spectacles, frequently conceived around the Espriu Year (2013), offer a superficial, partial, or minor reading of his work and persona. Likewise, it highlights that the civic and moral consideration of Espriu still endures among creators to the detriment of others, remaining indebted to the perspective on his work put forward by historical realism.

Keywords Salvador Espriu. Heritage preservation. Children. Youth. Performing arts.

Sumari 1 Introducció. – 2 Infants i joves com a receptors. – 3 Joves com a emissors. – 4 Conclusions.

1 Introducció

A l'hora d'analitzar la recepció de la figura i l'obra de Salvador Espriu, sembla convenient tenir en compte el concepte de 'patrimonalització' proposat per Jean Davallon (2006). Aquest sociòleg francès s'aproxima a la noció de patrimoni des d'una mirada dinàmica, dialèctica entre present i passat, observant un procés que, per a qualsevol bé cultural, s'estructura en 5 etapes, la darrera de les quals comporta, precisament, la seva difusió a les noves generacions, és a dir, a infants i joves.

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 2026-06-23 | Published 2026-11-18
© 2026 Serrat i Brustenga | CC BY 4.0
DOI 10.30687/979-12-5742-102-1/005

Amb la publicació de *La pell de brau*, el 1960, especialment, la seva figura i obra prenen una dimensió social i cívica referencial, que és corresposta, com sabem, amb nombroses iniciatives, també de caràcter escènic i performatiu, molt sovint amb la participació de joves compromesos, que també contribuïren a la patrimonialització de la seva obra. A finals de la dècada de 1970, però, amb nous corrents estètics, nous autors, i tots els canvis polítics, socials i culturals que es van desencadenar amb la mort del dictador, l'obra d'Espriu va anar perdent centralitat, circumstància que per força va afectar les franges d'edat més primerenques. Sembla pertinent, doncs, explorar com s'ha transmès a infants i joves l'obra d'Espriu, a través dels espectacles estrenats a partir del 1980 en els territoris de parla catalana, observant, sobretot, les iniciatives que es troben al marge de les de caràcter més institucional –que no es conceben per a infants ni joves–, i sense oblidar que el 2013 es va commemorar el centenari del naixement d'aquest escriptor.

Per realitzar aquest estudi, doncs, ha estat necessari dur a terme una cerca sobre espectacles basats en textos d'Espriu destinats a públic familiar o juvenil, així com propostes escèniques provinents de companyies de joves creadors que es dirigissin al mateix perfil de destinataris. Amb aquesta finalitat, s'ha consultat el Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu, algunes bases de dades, com ara TRACES i la del Centro Dramático de Artes Escénicas y de la Música (CDAEM), l'històric de les programacions de les principals sales d'exhibició i de festivals d'arts escèniques, en especial els de perfil familiar, com també l'activitats dels grups de teatre vinculats a la universitat. Igualment, s'ha dut a terme un buidatge de diversos mitjans de premsa d'àmbit general i de comarques; en la mateixa línia, s'han recollit algunes informacions d'interès publicades en butlletins municipals i xarxes socials.[1] S'han desestimat els projectes escènics en format de lectura dramatitzada i d'altres que rebaixen la teatralitat del producte final, però s'han tingut en compte, en canvi, espectacles concebuts per a públic adult, però que han estat programats, finalment també, per a espectadors més joves. Amb la relació d'espectacles ja configurada, s'ha contactat amb els seus creadors –via telefònica o mitjançant l'intercanvi de missatges electrònics– sempre que ha estat possible i s'ha demanat tenir accés a l'enregistrament, el guió, el dossier, la nota de premsa i altres documents relatius als espectacles. La informació obtinguda s'ha contrastat amb les crítiques

1 Els principals mitjans de premsa d'àmbit comarcal consultats són els següents: *El Gerió Digital*, *Diari de Girona*, *Diari de Tarragona*, *Segre* i *Tot Mataró*. D'altra banda, d'entre les publicacions municipals que s'han tingut en compte, destaquen les de diverses poblacions del Maresme, i especialment, la d'Arenys de Mar. Pel que fa a les xarxes socials que han facilitat informacions que podien ser rellevants, caldria mencionar Facebook, Instagram i X.

publicades, l'obra d'Espriu i la principal bibliografia historicocrítica sobre aquest autor, per emmarcar les conclusions en la teoria de la patrimonialització. La metodologia utilitzada, per tant, és de base comparativa i prioritza la mirada sincrònica a la diacrònica. Aquesta anàlisi, d'altra banda, té la intenció de contribuir a l'estudi de la construcció de la imatge d'aquest escriptor en les darreres dècades més que aprofundir en la interpretació del sentit de les propostes escèniques, que en ser produïdes per companyies amb recursos limitats, tot sovint, o bé no existeixen materials d'aquests espectacles –enregistraments, guions, programes de mà– o que hi hagin fet referència –crítiques, ressenyes–, o bé no ha estat possible accedir-hi perquè no es conserven o perquè ha resultat impossible contactar amb els seus responsables; com és sabut, el teatre pensat per a edats primerenques, poc reconegut, no sempre presenta l'estabilitat ni l'atenció dels mitjans que serien desitjables.

De la quarantena de propostes escèniques que s'adiuen als criteris esmentats, es desprenen, bàsicament, tres grans propòsits inicials: donar a conèixer la figura i l'obra d'Espriu a les noves generacions; introduir-les en l'experiència literària –amb un èmfasi especial en la poesia–; i sensibilitzar aquests públics sobre els valors democràtics, la memòria històrica i la cultura de la pau. Tots tres, a més, presenten un component transversal relatiu a la promoció de la llengua i la cultura catalanes.

Atenent a la naturalesa social del fet escènic, en el conjunt de les propostes analitzades, es pot traçar una primera distinció segons el rol que desenvolupen infants i joves en l'acte comunicatiu que és el fet escènic: emissors o receptors. Aquest primer criteri classificador permet una aproximació a aquests espectacles des d'una doble mirada que recull activitats i projectes vinculats a l'ensenyament obligatori –teatre fet per infants i joves–, i postobligatori, amb més llibertat d'elecció d'autors, temàtiques i poètiques, com ara el que prové dels grups de teatre universitari, però tenint en compte també iniciatives escèniques signades per companyies o creadors professionals que escullen l'obra d'Espriu de manera voluntària i treballen per difondre-la a espectadors menors d'edat; l'adequació de la producció literària espriuenca als codis infantils i juvenils esdevé un exercici que requereix posar en joc recursos derivats dels seus coneixements i experiència.

2 Infants i joves com a receptors

Si els receptors són infants i joves, per mirar d'assolir els propòsits de cada projecte, es posen en joc un seguit d'estratègies de caràcter conceptual i d'altres de naturalesa procedimental que caldria distingir –tot i que es poden donar conjuntament en un mateix

espectacle– perquè posen de manifest, d'una banda, elements que poden formar part de l'univers temàtic d'Espriu o que, diferentment, es valen d'altres referències per incorporar aspectes ideològics de la seva obra a les propostes, i, de l'altra, perquè les estratègies procedimentals permeten observar com es presenta o s'adapta la producció espriuenca a aquestes noves generacions. Amb aquesta doble anàlisi, es poden determinar els trets de fons i de forma de l'obra d'Espriu que de manera majoritària els creadors han considerat més interessants o pertinents en concebre els seus espectacles tenint present els seus destinataris i el moment històric en el qual han estat concebuts els espectacles. Igualment, i amb totes les precaucions, aquest exercici convida a esbossar algunes consideracions sobre la lectura que els creadors han fet de l'obra d'Espriu.

2.1 Estratègies conceptuals

Amb la voluntat d'apropar la figura d'Espriu i la seva obra als espectadors d'edats primerenques, l'estratègia conceptual més generalitzada és la que pren com a referència principal la biografia de l'autor. Es recullen trets propis de l'Espriu-infant que poden ser compartits amb els de l'edat dels espectadors, per exemple, a *El petit Espriu* (2013) o *Barques de paper* (2013b) (Catalán 2024). Sovint, les propostes es redueixen a la presentació, tan sols, d'alguns elements de la seva vida; la imatge global de l'autor queda desdibuixada, mentre que la seva obra, si hi apareix, és amb comptagotes.

També s'ha optat per portar a escena personatges de ficció que són un alter ego d'Espriu, com ara a *Si n'era un somni* (2013), amb Salom, introvertit, a la recerca de la mirada poètica, sempre dins d'un escenari de petites dimensions, que dialoga amb una Ariadna que, de fora estant, té la funció de fer accessible als espectadors l'autor i la seva obra; una solució, certament, didàctica. Ella, però, es mostra enriolada i enèrgica, de manera que no encaixa amb la de l'obra espriuana (Catalán 2024). L'operació és similar quan es parteix de personatges de ficció d'edats similars a les del públic: el personatge enjogassat i innocent que protagonitza *Tereseta juga a Sinera* (2013) queda molt allunyat de la Teresa descrita a la primera part de *Tereseta-que-baixava-les-escales*, inicialment publicada a *Ariadna al laberint grotesc*, el 1935 (Clemares 2025). En algunes ocasions, doncs, els personatges literaris poden acabar perdent la seva identitat, el seu sentit original. I el perill últim seria deixar la poètica d'Espriu en segon terme i caure en la infantilització del públic.

Una altra opció consisteix a concebre personatges que no es corresponen amb l'obra literària, com a *Barques de paper* (2013b). En aquesta proposta, Emiliano i Hermelinda, dos personatges enèrgics i divertits, suposadament coetanis a l'autor, introduïen textos

espriuencs, així com aspectes relatius a la biografia de l'autor i de la història de la vila d'Arenys de Mar (Catalán 2024). A *Cavallet de cartró* (2010), un espectacle de titelles elaborat amb detall i sensibilitat, es recollien peces poètiques de diversos autors, per bé que el fragment escollit d'Espriu no representa la seva poètica: es tracta de la primera estrofa del poema VIII de *Final del laberint*: «La vella nit es posa | de nou l'abric. | Se'l corda amb una llarga | cançó de grills» (Espriu 1955). El personatge Petita, en conèixer el poema de la mà del personatge Gran –que exerceix el rol matern o de cuidadora, i alhora presenta a la nena la realitat sensible del món exterior i la poesia–, reflexiona: «Aquest poema no l'he entès gaire. Però no passa res, perquè és molt bonic» (Hervàs 2025). El fragment escollit té una funció bàsicament contextual en aquesta composició, mentre que les tres estrofes següents, progressivament, presenten i aprofundeixen en la introspecció mística del jo poètic, aspecte que constitueix un dels nuclis centrals del conjunt del corpus espriuà, i d'aquest poemari en particular, que tanca el cicle del jo (o de la mort) amb una forta presència del pensament cabalístic (Molas 1997; Delor 2014). La resposta del personatge infantil, d'altra banda, palesa les dificultats per comprendre l'al·legoria de la citació, construïda amb metàfores pures, diferents de les metàfores simples, els símils i les descripcions que formen part dels poemes que han aparegut fins al moment a l'espectacle.[2]

En el cas dels espectadors adolescents, l'aproximació a l'Espriu-jove també hi té cabuda, sobretot, a *Banderes al desert* (2018), una proposta escènica basada en l'obra *Dos amics de vint anys* (2013), de Sebastià Alzamora, publicada l'any commemoratiu de Bartomeu Rosselló-Pòrcel. La dramatúrgia se centra sobretot en els darrers anys de la vida del poeta palmesà, rememorada després de la seva mort, el 1938, per un Espriu que exerceix la funció de narrador-testimoni contingut –en oposició a un Rosselló-Pòrcel arrauxat i vitalista–, i posa en valor la relació d'amistat entre tots dos, així com

2 Amb anterioritat al poema VIII de *Final de laberint*, les peces poètiques que formen part de l'espectacle són: «Jo tinc una caseta», de Ramon Folch i Camarasa; els dos primers versos de la tanka XXII de *Del joc i del foc* (1946), de Carles Riba; «Les flors del camí», de Guerau de Liost; «El meu gos», de Joaquim Ruyra; «Amor impossible», de Joxan Ormazábal/Miquel Desclot; «Mosquits», de Pere Quart; «Dia de platja» i «Cavallet de mar», de Lola Casas; els tres primers versos del «Cant III» de *Poema de Nadal*, de Josep Maria de Sagarra; «Marieta, vola, vola», cançó popular catalana; i la primera estrofa d'«El meu cant», de Clementina Arderiu (Hervàs, Dalmau 2010, 1-5). En un altre ordre de coses, la reacció del personatge Petita al fragment d'Espriu que consta al guió difereix lleugerament de la citació anterior –la de l'enregistrament de l'espectacle–, ja que es formula així: «Abric… Cançó de grills… Aquest no l'he acabat d'entendre. Però no passa res». Aquí, s'evita la consideració positiva de la poesia sense comprendre-la –només motivada per la sonoritat o la imatgeria que utilitza–, mentre que es posa de manifest l'esforç de la nena per copsar el sentit de les metàfores, tot i no aconseguir-ho per ella mateixa ni obtenir el suport del personatge Gran (Hervàs, Dalmau 2010, 5).

les seves expectatives i tarannàs, però l'espectacle prescindeix de textos espriuans (Pascual 2025). Exposar la descoberta i el gaudi de la vida universitària i lluny de la ciutat natal del protagonista hauria jugat un paper rellevant a l'hora de despertar l'interès del públic jove. D'altra banda, amb aquestes informacions i tenint en compte la trajectòria completa d'Espriu, es pot convenir que aquest espectacle presenta un component biografista i íntim que, sense proposar-s'ho específicament, humanitza i, per tant, ressignifica l'Espriu entronitzat com a referent cívic i moral, sobretot a partir de 1960. Val a dir que *Diaris d'adolescència* (2016) suscita una reflexió oposada: dissenyat per al mateix perfil d'espectadors, combina passatges dels diaris de les dues actrius amb fragments d'autors catalans i espanyols sobre aquesta convulsa etapa vital, mitjançant la paraula, però també la dansa i el teatre d'objectes, però per incidir en el despertar de la consciència política, s'escullen els quatre primers versos de l'icònic poema XLVI de *La pell de brau*, de 1960, que comença amb: «De vegades és necessari i forçós» (Palomares 2025). Es tracta d'una decisió que escatima el sentit complet de la peça: si amb la citació escollida la reflexió esdevé genèrica, en els versos posteriors es posa de manifest que el jo poètic es dirigeix a Sepharad (Espanya) i fa referència a la dictadura franquista, recorda la necessitat de preservar el diàleg, la seva diversitat ideològica i lingüística, i la llibertat col·lectiva. D'aquesta manera, no només l'obra espriuenca queda reduïda i tergiversada, sinó que la imatge mateixa de l'autor resta circumscrita en l'àmbit polític-moral.[3]

A *Ballant'Espriu* (2013), en canvi, qui introdueix les coreografies que recreen l'univers espriuà no forma part de l'obra literària: es tracta d'un clown, un August, que al començament i final de l'espectacle es dona a entendre que és una transposició, ben lliure, de l'autor. Dirigit per Toni Granés, l'ànima de la proposta va ser Núria Serra, filòloga, coreògrafa i ballarina, convençuda de la vigència de l'obra d'Espriu (Serra 2025). En aquest sentit, va incloure dos elements propis de la seva poètica, com són el tòpic del *theatrum mundi* i el metateatre pirandellià, en el seu espectacle, que feia especial èmfasi en el dolor que provoquen els conflictes bèl·lics i en la necessitat de promoure la cultura per afavorir l'entesa, tot i que els textos d'Espriu tan sols es donaven a conèixer en alguna escena i mitjançant les adaptacions musicals de Dídac Rocher a *El Minotaure i Teseu* (2013). Estava destinat a públic adult, però es va exhibir també al Teatre Tantarantana per a alumnes de batxillerat i

3 *Diaris d'adolescència* (2016), d'altra banda, es va concebre en dues versions, una en català i una altra en castellà. La primera es va exhibir, almenys, al Teatre Tantarantana de Barcelona (2017) i al Teatre Sans de Palma (2017); la segona va fer gira per diverses ciutats espanyoles.

a la Universitat d'Alacant. Els programadors no van considerar que la proposta tingués prou interès després de l'Any Espriu (Serra 2025).

En altres ocasions, el procediment escollit consisteix a posar el focus en l'entorn natural i sociocultural que es troba en l'obra d'Espriu. Diverses propostes en aquesta línia fan una lectura incompleta o esbiaixada de l'obra, en general, perquè prioritzen, sobretot, descripcions, sense tenir en compte la seva significació, amb el benentès que en aquests passatges ja es troben els elements constitutius de la poètica espriuana. Així, *Vinyes verdes vora el mar* (1992), un espectacle per a tots els públics de dansa amb una base de ballet, es va articular a partir de textos poètics d'autoria diversa i amb el mar i la mediterraneïtat com a motiu central, i va ser celebrat per diverses personalitats culturals del moment.[4] Incloïa la peça XVII de *Cementiri de Sinera* («Ai, la negra barca…»). Amb aquest poema, la proposta entenia la mort com «alhora atraient i sensual, i el drama és que l'home ha de lluitar contra la seva naturalesa per escapar-se'n» (Magnet 1992). Aquesta lectura, però, no s'adiu del tot amb la reflexió profunda i complexa d'aquest text en el si de tot el poemari, com tampoc en relació a la peça en particular: a *Cementiri de Sinera* la mort es considera un element constitutiu de la ciclicitat del temps, i alhora, com una sortida desitjada a una realitat íntima descoratjadora, així com a la desfeta i l'opressió derivades de la Guerra d'Espanya, en contrast amb la felicitat dels temps anteriors, que es concreta en un Arenys de Mar idealitzat (Delor 1989).

D'altra banda, el contacontes –sovint amb el suport de les il·lustracions fetes en directe per l'artista Ulldistret– *En Quel·la i les veus del carrer* (2013), recollia les paraules dels venedors de carrer sense parada a mercat d'Arenys de Mar i que tenia com a narrador la figura de l'Home del Sac. En el context de la mítica Sinera, aquesta figura del folclore popular s'associava al personatge espriuà d'en Quel·la, recreació, al seu temps, d'en Quel o en Quelo, un drapaire del poble. A diferència de l'obra original, aquí, en Quel·la queda desprovist de càrrega simbòlica i la seva presència no es pot associar, posem per cas, a l'adveniment de la mort. Un dels encerts d'aquesta iniciativa, però, seria la tria de l'obra sobre la qual es va treballar, pensada originalment per a espectadors d'edats primerenques: *Les veus del carrer* d'Espriu va ser una encàrrec de les Joventuts Musicals de Barcelona, entitat que treballa des del 1951 per a la difusió de la cultura musical entre els escolars (Santamaria 2000, LXXVI). I el taller escolar per a Segon Cicle d'Educació Infantil i per Primària,

4 Sobre *Vinyes verdes vora el mar* (1992), Xavier Montsalvatge destacà que l'espectacle «agermana en un feliç equilibri la dansa amb la poesia i la música. Ho he considerat un sorprenent encert convincent per a tothom», mentre que Xavier Rubert de Ventós hi advertia un «minimalisme distingit i punyent».

dissenyat per Isabel Boj, professora de Didàctica de les Ciències Socials de la Universitat de Barcelona, que duia per títol *Salvador Espriu: l'artista!* (2013) cercava que l'alumnat connectés amb el seu propi entorn i prengués consciència de les seves potencialitats poètiques prenent com a referència fragments especialment descriptius d'Arenys de Mar i de Sinera, mentre deixava de costat aquells passatges més conceptuals. Si bé, en les descripcions d'Espriu ja es troben els elements de fons de la seva obra, en aquest taller es va prioritzava la lectura literal d'elements sovint introductoris de poemes i narracions; tractar les qüestions de fons que se'n podien derivar no eren el propòsit de la seva responsable (Boj 20215).

Una altra estratègia conceptual dels espectacles d'aquestes característiques seria la que fa referència a la quotidianitat per apropar els infants al fet literari, com a *Si n'era un somni*, en el qual es posava de manifest que «a partir de la vida quotidiana es pot fer poesia, tal com fa Espriu amb les seves obres que parlen del seu entorn, de l'Arenys que ell coneixia i de les seves vivències», i *Cavallet de cartró*, que s'articulava amb el pas dels dies i les estacions de l'any (Catalán 2024; Hervàs 2025). Sembla un punt de partida interessant, però pot comportar una aproximació superficial a l'obra d'Espriu o d'altres autors. Per a joves, aquest recurs no és tan habitual, tot i el precedent de *Cromos de picar* (1981), que fins i tot duia a escena alguns dels poemes escollits simulant una «classe activa» en el context d'una aula d'institut (Rodríguez 1981).

Bona part dels espectacles estudiats presenten un fons ideològic vinculat als valors democràtics, la cultura de la pau i la memòria històrica. Es té notícia d'algun projecte vinculat a les arts escèniques promogut per entitats com ara Òmnium Cultural que, sobretot en el marc de l'anomenat 'procés sobiranista' encaixaria amb aquesta línia. És el cas l'espectacle dirigit a tots els públics *DAD.EXE (Dret a decidir executable)* (2012), basat en textos literaris d'autoria diversa, amb més d'un poema espriuà, i que començava amb una processó construïda sobre el poema de *Les cançons d'Ariadna*, de 1949, *"El meu poble i jo"*, certament emblemàtic (DAD.EXE 2012). Però seria interessant recordar igualment la proposta *Venim d'un silenci* (2008), pensada per a adults, però que també es va exhibir a alumnes de batxillerat (Zieger 2008). De nou, més que un recurs per apropar les noves generacions a Espriu, es recorre a Espriu i a altres autors per tractar una determinada qüestió o marcar un posicionament ideològic particular. En aquest sentit, caldria recordar que, a principis de la dècada de 1970, ja es va advertir sobre:

> la impossibilitat de comprendre aquesta poesia si no és en la seva totalitat: fragmentar-la o dividir-la en temes i triar com a més significatius aquells de més fàcil comprensió o d'una més gran

> repercussió en el públic lector és, ultra trair-la, condemnar-la paradoxalment a la incomprensió final. (Castellet 1971)

Amb aquesta observació, a principis de la dècada de 1970, Josep Maria Castellet ja feia notar la necessitat de copsar com un tot holístic la producció poètica espriuana. La consideració, que també podria incloure la narrativa i el text dramàtic, assenyala diverses operacions que s'han anat veient fins ara en aquest estudi. D'una banda, la fragmentació de determinats poemes comporta desestimar la necessitat de la conjunció de tots els elements que la conformen perquè tingui sentit; més encara, escollir només o majoritàriament fragments contextuals o introductoris d'una composició impossibilita una interpretació correcta del poema. De l'altra, associar determinades composicions poètiques tan sols a una temàtica o estil –lírica, satírica o ètica– rebaixa, un cop més, el sentit últim de cada peça i el del conjunt de la proposta totalitzadora d'Espriu, en coherència amb determinades lectures de la seva obra que es varen donar des de la publicació de *La pell de brau*, el 1960, com a referent cívic i moral, però també, en certa mesura, polític. Igualment, l'obra espriuana potser requereix un esforç d'exegesi superior al que demanden altres poetes i escriptors en general –pensem en els referents literaris de l'Antic Egipte, el primer judaisme o l'Antic Testament, per exemple– però aquest seria el repte dels espectacles analitzats, que no se supera mitjançant la simplificació o la tria dels textos o fragments més accessibles per a les noves generacions.

2.2 Estratègies procedimentals

Aquests espectacles no només recorren als recursos propis del teatre de text, sinó que sovint també exploten les possibilitats d'altres llenguatges escènics, com ara les titelles, la música, el cant, la dansa, el clown, les projeccions o el dibuix en directe. Tots ells semblen ben pertinents per aproximar l'obra d'Espriu a les noves generacions. Ara bé, una estratègia procedimental que no forma part dels recursos prototípics esdevé el denominador comú de bona part de les propostes adreçades a infants, sobretot. Es tracta de la participació, que pot arribar a fer corresponsables del desenvolupament de l'espectacle els receptors. Si bé és cert que resulta motivadora, podria restar contingut, complexitat o matís al conjunt. Se'n poden donar diversos exemples: el contacontes anunciat com a 'interactiu' *Paraula que vola… A la cassola!* (2012) (agora.xtec 2012); *Tereseta juga a Sinera*, en el qual aquest personatge, per sortir del laberint, ha de superar, amb l'ajuda dels espectadors, les proves que li ha encomanat el Minotaure i crear amb el públic un poema a la manera d'Espriu que serà interpretat a ritme de hip hop (2013); i *Barques de paper* (2013a),

centrat en el propòsit de fer comprendre el poema X de *Llibre de Sinera* (1963) (Grau 2013). El component didàctic d'aquesta última proposta entronca clarament amb els plantejaments dels tallers per a escoles *Salvador Espriu: l'artista!* i *La capsa màgica d'Espriu* (2013), tots dos amb alguns trets teatrals, com ara la presentació de la biografia d'Espriu mitjançant un narrador de ficció, que no s'adiu amb la identitat de la tallerista, o la creació i interpretació d'escenes breus per part dels alumnes a partir d'atrezzo relacionat amb la poètica de l'autor (Boj 2025; Pozo 2025).

2.3 Espectacles que amplien el seu públic

Alguns espectacles per a adults acaben exhibint-se també per a joves o estudiants universitaris, sense que aquest fos el seu propòsit inicial i que mantenen, doncs, una estètica i una ideologia de fons no pensades específicament per a aquest públic sobrevingut. Es tracta d'un fenomen rellevant, perquè posa de manifest la consideració patrimonial, canònica, de l'obra d'Espriu per part d'alguns programadors o docents. Seria el cas, entre d'altres, d'*Hem escollit* (2013). L'actor i director, en llegir una entrevista al professor, escriptor i traductor Patrizio Rigobon publicada al diari digital *VilaWeb* (Cassany 2019) sobre la dimensió política de la llengua i la literatura catalanes, va decidir contactar-hi. L'entesa entre tots dos va permetre, el 2021, exhibir l'espectacle amb textos de diversos autors a la Università Ca' Foscari de Venècia i celebrar un col·loqui amb estudiants de llengua i literatura catalanes i d'altres disciplines (Intente 2025). Altres creadors dissenyen les seves propostes per a adults, però animen el públic juvenil a assistir-hi per treballar aspectes relatius al currículum de Secundària o Batxillerat, ja siguin de l'àrea de literatura, ja siguin de la de llengua catalana, com a la conferència-recital *De l'Espriu Salvador a Salvador Espriu* (2013) (López 2018). Aquest fet demostra no només el prestigi atorgat a la seva obra, sinó també la consideració, comuna en els espectacles analitzats, de la seva vàlua com a model lingüístic, una apreciació que s'ha mantingut des de fa dècades.

3 Joves com a emissors

Un cop analitzats els espectacles basats en textos d'Espriu amb les noves generacions com a receptors, caldria ara observar l'altra cara de la moneda, és a dir, les propostes escèniques interpretades per joves. Resulten de gran interès aquestes iniciatives perquè, d'una banda, palesen la baula de transmissió vivenciada –la interpretació interpel·la el jo íntim– d'aquest autor a aquells que poden estar

allunyats de la seva poètica i cosmovisió, però que esdevindran adults en un futur proper i, de l'altra, poden aportar lectures o tractaments que fins aleshores possiblement no s'havien posat al servei de l'obra espriuenca. Si la proposta neix de la voluntat dels adults, cal observar el teatre als centres de l'Educació Secundària Obligatòria, Formació Professional i Batxillerat, ja sigui dins la programació curricular, ja sigui en el marc d'activitats extraescolars i voluntàries. Es fa molt difícil de recollir dades precises i completes sobre tots aquests contextos, però en el marc de l'ESO destaca la jornada acadèmica de reflexió sobre l'obra de Salvador Espriu i a la recepció de la seva lectura entre els joves, amb una conferència a càrrec de l'especialista Olívia Gassol, celebrada a Arenys de Mar en l'any commemoratiu de l'autor (arenysdemar 2013).[5] En general, sembla que els docents, com també els directors de grups teatrals vinculats a la universitat –ja siguin adults o joves–, opten bàsicament per textos dramàtics d'Espriu, sobretot *Antígona* (2012; 2013; 2016a; 2016b; 2022; 2023). Aquesta peça, amb una primera versió del 1939, però reescrita més endavant en diverses ocasions, planteja aspectes centrals de la poètica de l'autor, sobretot aquells que s'adiuen més als exposats a *La pell de brau* (1969), de manera que aquest text, i la seva posada en escena per part de Ricard Salvat el 1963 amb l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG) a Badalona i Barcelona, contribuiren a revestir la figura d'Espriu com a referent cívico moral.

En el marc del teatre universitari, caldria recordar que Ricard Salvat, una figura central en la difusió d'Espriu, ja a finals del segle xx va recuperar el projecte escènic de 1960 basat en *La pell de brau* (1995); tot i l'interès de la proposta, el Paranimf de la Universitat de Barcelona no va registrar una entrada completa (ub.edu). També, amb la coincidència del Memorial Ricard Salvat i l'Any Espriu (2013), es van revisitar *Ronda de mort a Sinera* (1965) i *D'una vella i encerclada terra* (1979). De fet, resulta de gran interès constatar que *Ronda de mort a Sinera* esdevé el punt de partida de diverses propostes exhibides en el marc dels instituts, del teatre amateur i del teatre universitari (2013) (Tornaveu 2013). Aquestes operacions suposen una altra via per a la difusió i el reconeixement d'Espriu, en aquest cas mediada, i també de Salvat. I perquè això sigui possible, caldria posar en valor l'edició de dramatúrgies com aquesta (amb la col·laboració del propi autor) i les diverses reposicions d'aquest espectacle històric, que forma part indiscutiblement del repertori teatral català.

5 En aquest acte, es van mostrar les següents propostes escèniques: *Antígona*, de l'Escola Daina-Isard (Olesa de Montserrat); *Operació poesia*, per part de l'Institut Bernat Ferrer (Molins de Rei); i una «escenificació de les paraules d'Espriu» de la mà de l'Institut Alexandre Deulofeu (Figueres) (arenysdemar 2013).

Tot i que la intenció d'aquest estudi no és analitzar amb detall les propostes escèniques de caràcter institucional del món universitari, seria bo almenys anotar que acostumen a ser o bé elaborades amb el suport del Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu, per exemple, a *Sentit a la manera d'Espriu* (2013), o bé s'exhibeixen acompanyades d'aportacions teoricocrítiques d'altres especialistes, com a *He dit paraules blanques* (web.ub.edu 2013a; web.ub.edu 2013b). Aquestes iniciatives contribueixen a aprofundir i matisar la recepció de l'autor i la seva obra, de manera que es poden considerar de gran vàlua, també si es té en compte el públic al qual van adreçades, per bé que la seva difusió és certament reduïda.

Pel que fa a l'estratègia de la participació amb els joves com a emissors, en trobem una versió deutora de les segones avantguardes escèniques i de cert teatre independent català a *Rierada Espriu* (2013). El conjunt de la poètica idiosincràtica de Comediants es va posar al servei d'una rua per il·lustrar la vida de l'escriptor, dissenyada conjuntament amb alumnes de Batxillerat d'Arts Escèniques de l'Institut d'Educació Secundària Domènech i Montaner de Canet de Mar, en la qual varen participar diverses entitats del poble i de la comarca, amb persones de totes les edats (Oller 2013). El component popular i festiu d'aquesta proposta és innegable.

Es podrien assenyalar, encara, dues qüestions més. D'una banda, sobta l'absència de projectes escènics que prenen com a punt de partida algun dels textos dramàtics recollits a *Espriu x 12* (2014) en els anys immediatament posteriors a la seva publicació, tot i que la confecció d'aquest volum semblava una molt bona iniciativa, perquè es dirigia en especial a lectors joves, que podrein ser-ne els intèrprets. Temps després, es té notícia de tan sols de dues iniciatives, que provenen del mateix centre formatiu: *Perseu* (2024), de Carles Batlle, i *Petit retaule de la caritat, la mort i la llàstima* (2025), de Joan Cavallé, aquest dirigit pel seu propi autor… De l'altra, cal destacar la proposta *Auca tràgica i mort d'en Plem* (2012), peça inclosa a *Aspectes*, que inicialment formava part d'*Anys d'aprenentatge* (1952). L'experiència se surt de la tònica general, entre d'altres motius, per l'aproximació al grotesc que comporta (Comas & Soler 2013). Aquest tractament, tan rellevant en la poètica espriuana, ben poc sovint s'ha donat, pel que sembla, en propostes per a un elenc o públic jove i, en canvi, podria ser del seu interès.

En un altre ordre de coses, caldria remarcar que no es coneixen gaires iniciatives escèniques professionals que hagin estat promogudes, darrerament, per joves creadors. Una d'elles seria *Mrs Death: un diàleg amb Espriu* (Peya A.; Peya C.; Escurriola M., 2013), amb un títol que ja denota una aproximació en clau de gènere a l'obra de l'autor i, en general, la llibertat amb la qual es van tractar els seus

textos.[6] Però seria interessant recordar que la primera coreografia d'Àngels Margarit va ser precisament, *Laia* (1978), concebuda dins del Ballet Contemporani de Barcelona (BCB) (Boluda 2019). Amb tot just 18 anys, va llegir la novel·la homònima d'Espriu (1932), tot i que aquesta obra no seria el referent principal de la proposta:

> Em va agradar alguna cosa de la personalitat de la Laia, d'una dona jove una mica salvatge. El nom de Laia el vaig prendre com una mena d'esperit. En realitat la peça estava inspirada en l'estructura de *Les Ones* de la Virginia Woolf, on la descripció i la temporalitat d'un dia esdevé una narració que dona pas i articula una altra narració de les vides dels protagonistes de la novel·la. [...] Res de la novel·la *Laia* hi ha a la peça, un aire i un nom. (Margarit 2025)

Aquesta coreògrafa, doncs, s'interessa en aquell moment per un personatge de l'obra espriuenca, en aquest cas, una figura femenina jove certament enigmàtica. Tal com s'ha destacat anteriorment, aquesta resulta una via d'accés habitual al corpus d'Espriu i un punt de partida per a la concepció de projectes escènics. Tot i que la proposta de Margarit, més enllà del títol, tan sols conservi una reminiscència de la novel·la, en la dècada de 1970, sembla que Espriu encara era un autor prou llegit. Amb aquesta referència, resulta pertinent preguntar-se què va dur Marta Gascón a concebre per al seu Treball Final de Direcció i Dramatúrgia de l'Institut del Teatre un espectacle també de dansa basat en la mateixa obra, , el 2021, moment en el qual ni els joves, ni els joves creadors, no tenen Espriu entre les seves preferències. Més enllà de les motivacions de caire temàtic, la resposta és prou eloqüent: la responsable prové d'una família lectora, la seva mare és docent de literatura catalana i, quan era adolescent, una professora la va animar a anar a veure *Ronda de mort a Sinera* (2002), una experiència que la va commoure (Gascón 2025).

4 Conclusions

Una anàlisi panoràmica ens permet constatar, en primer lloc, que no és fins després del 2013, Any Espriu, que apareixen una quantitat significativa d'espectacles basats exclusivament en textos de l'autor, fet que demostra el poder patrimonialitzador d'aquestes celebracions oficials, però que palesa, alhora, la manca d'interès o les dificultats

6 Al 2013, Any Espriu, l'edat de les germanes Peya (Les Impuxibles) no havia arribat als 30 anys, a diferència de la directora de l'espectacle, Míriam Escurriola.

per emprendre projectes d'aquesta naturalesa sense l'impuls o l'empara de les institucions públiques.

En relació amb els tres grans propòsits citats inicialment dels espectacles basats en l'obra d'Espriu destinats a les generacions més joves, val a dir que rarament s'han acomplert. Pel que fa al primer, difondre la seva persona i els seus textos literaris, tot sovint s'ha optat per donar una imatge parcial i simplificada de la seva biografia, mentre que el tractament dels personatges literaris acostuma a ser allunyat dels originals. Igualment, en aquestes propostes escèniques, sobretot en les destinades al públic familiar, a la presència migrada de peces espriuanes s'hi afegeix la poca representativitat de les que s'han escollit si es té en compte el conjunt de l'obra, circumstàncies que condicionen l'assoliment del segon propòsit, aquell que cercava introduir infants i joves en la literatura i, especialment, en la poesia. Els textos seleccionats –majoritàriament es desestimen els posteriors a la dècada de 1960–, a més, reben un tractament reduccionista, superficial, que al capdavall dificulta la interpretació complexa i matisada de l'obra d'Espriu, i que ofereix, en general, una experiència literària poc incisiva. Això condiciona també el tercer propòsit, la transmissió dels valors democràtics, no només en els espectacles amb un fons ideològic més marcat. Estratègies com la participació dels espectadors o la referència a la quotidianitat s'emmarquen dins els paràmetres que s'acaben de descriure. En canvi, es pot considerar que el propòsit transversal s'assoleix àmpliament pel que fa a la promoció de la llengua catalana, perquè l'obra d'Espriu es manté com un referent lingüístic, tal com es demostra amb la seva presència en projectes escènics de caire pedagògic en l'educació obligatòria i postobligatòria, fins i tot en aquelles ocasions en les quals la iniciativa anava destinada de bon principi a públic adult.

En contraposició amb aquesta descripció general, els espectacles que provenen de l'acadèmia normalment tenen en compte les aportacions d'especialistes, així que s'aproximen a Espriu i la seva obra amb més rigor. En aquesta línia, la figura de Ricard Salvat es confirma com a decisiva en la cadena de transmissió d'aquests referents a estudiants universitaris i públic en general, també perquè els seus espectacles a partir de textos espriuans han estat revisitats per altres companyies.

Sembla, en fi, que la projecció i significació socials d'Espriu que es van forjar a partir de la dècada de 1960 condiciona encara avui bona part dels creadors d'espectacles dissenyats per a les noves generacions, perquè la imatge que es va crear aleshores dificulta aprofundir en la seva biografia i, sobretot, la seva obra, que rep un tractament parcial, descontextualitzat o de mínims, instrumental, lluny de la mirada holística i aprofundida que seria desitjable i pertinent. Segurament, hi ha contribuït la percepció que Espriu va ser un autor amb un gran bagatge intel·lectual, amb una obra difícil

d'interpretar, en un context social i cultural generalitzat en el qual la pràctica de l'anàlisi literària meditada i reflexiva ha anat perdent pes, en favor de productes culturals –llibres, espectacles– amb sentits unívocs i evidents.

Tot i la bona intenció de les propostes, i el mèrit d'haver-les tirat endavant, sembla necessària una lectura més atenta i desacomplexada de l'obra de Salvador Espriu, més crítica, si el desig és contribuir a forjar una generació de nens i nenes com desitjava l'autor:

> forts, valents, cortesos, honestos, oberts al diàleg, no fanàtics, no dogmàtics, no violents, sobris, ponderats, demòcrates, no demagògics, lliures, feliços, rigorosos i agraïts. I nets en el sentit més ampli del terme. (Formosa 1981, 37)

Relació d'espectacles citats

Antígona (2012), d'AulaScenica (Universitat de Barcelona). Teatre de text. Festival MUTIS (Mostra de Teatre Univ Incisiu i Satíric). Públic universitari.

Antígona (2013), d'Aula de Teatre (Universitat de Vic). Lectura dramatitzada. Públic universitari.

Antígona (2016a), de l'INS Baix Penedès (El Vendrell). Teatre de text. Públic juvenil.

Antígona (2016b), de l'INS Vall d'Hebron (Barcelona). Teatre de text. Públic juvenil.

Antígona (2022), de la Companyia Vis Vanadi de l'IES Martí i Franquès (Tarragona). Teatre de text. Mostra de Teatre Jove de Tarragona. Públic juvenil. Teatre de text. Públic juvenil.

Antígona. Només havent viscut es pot morir (2023), de l'alumnat de Batxillerat Escènic de l'Escola d'Art i Superior de Disseny de Vic (EARTVic). Textos de diversos autors. Públic juvenil.

Auca tràgica i mort d'en Plem (2012), de Moisès Maicas & alumnes de 5è de l'Escola Montserrat Solà. Mataró. Teatre de carrer. Tots els públics.

Ballant'Espriu (2013), de Toni Granés & Núria Serra (NS Dansa). Dansa. Can Gassol (Mataró). Promogut per Mataró Estrena, Patronat de Cultura i Fet a Mataró. Públic juvenil i adult.

Banderes al desert (2018), de Vanessa Román & Joan Maria Pascual (Elixir Teatre). Textos de Bartomeu Rosselló-Pòrcel. Teatre de text. Encàrrec de Coordinació de Biblioteques per a l'Any Rosselló-Pòrcel. Públic juvenil.

Barques de paper (2013a), de Mireia Chalamanch & Cristina Sanz. Taller-espectacle. Contacontes, titelles, cançons i poesia. Públic infantil.

Barques de paper (2013b), de Sergi Argemí & Marta Catalán (AlambiQ-Destil·leria Cultural). Teatre de text. Públic infantil.

Cavallet de cartró (2010), de Marc Hervàs & Clara Dalmau (La Companyia del Príncep Totilau). Textos de diversos autors. Titelles. Vilafranca de Bonany (Fira de Teatre Infantil i Juvenil de les Illes Balears-FIET). Premi Bòtil 2010. Públic infantil.

Cromos de picar (1981), d'Armonía Rodríguez & Teatre del Llindar. Textos de diversos autors. Teatre de text. Teatre Regina (Barcelona). Cicle de Teatre Jove. Públic juvenil.

DAD.EXE (Dret a decidir executable) (2012), de Joaquim Ruyra Esbart Dansaire & Cobla Catalana de Sons Essencials. Textos de diversos autors. Dansa tradicional. 50è

Festival de la Porta Ferrada de Sant Feliu de Guíxols. XIX Concert de Música per a Cobla de l'Agrupació d'Aplecs Sardanistes de les Comarques Gironines. Públic juvenil i adult.

De l'Espriu salvador a Salvador Espriu (2013), d'Elvira Prado & Marc Comadran. Conferència-recital. Literaturhaus (Berlín). Públic juvenil i adult.

Diaris d'adolescència (2016), de Rafa Palomares (La Inestable). Textos de diversos autors. Teatre de text. Espacio Inestable (València). III Mostra Internacional de Teatre Independent i Alternatiu. Públic juvenil.

D'una vella i encerclada terra (2013), Mercè Anglès & Anna Güell (Q-Ars Teatre) & Aula de Teatre UB & Màster de Música com a Art Interdisciplinària. Teatre de text i música. Paranimf de la Universitat de Barcelona. Inauguració del VI Festival de Teatre Univ Escena UB. Memorial Ricard Salvat i Any Espriu. Públic juvenil i adult.

El petit Espriu (2013), de Montserrat Jordà. Contacontes. Arenys de Mar. Públic infantil.

En Quel·la i les veus del carrer (2013), d'Albert Estengre & Ulldistret. Contacontes. Espectacle organitzat per Biblioteques de Barcelona. Públic infantil.

He dit paraules blanques (2013), d'Enric Arquimbau & Valèria Núñez. Recital poeticomusical. Paranimf de la Universitat de Barcelona. Públic juvenil i adult.

Hem escollit (2013), d'Òscar Intente. Textos de diversos autors. Teatre de text. Encàrrec de la Fundació Torre del Palau. Jazz Cava (Terrassa). Públic juvenil i adult.

Laia (1979), d'Àngels Margarit. Dansa. Institut Francès de Barcelona. Públic adult.

Laia (2021), de Marta Gascón. Treball final de Direcció i Dramatúrgia de l'Institut del Teatre de Barcelona. Dansa. Sala Scanner. Públic juvenil i adult.

La capsa màgica d'Espriu (2013), de Plàudite Teatre. Taller escolar. Públic infantil.

La pell de brau (1995), de Ricard Salvat (AIET-Universitat de Barcelona). Teatre de text. Públic juvenil i adult.

Mrs Death: un diàleg amb Espriu (2013), de Clara i Ariadna Peya (Les Impuxibles) & Míriam Escurriola. Diversos llenguatges escènics. Públic adult.

Paraula que vola… A la cassola! (2012), de Xavier Borràs. Textos de diversos autors. Recital poètic. Públic infantil.

Perseu (2024), de Carles Batlle & Companyia Vis Vanadi de l'IES Martí i Franquès (Tarragona). Teatre de text. Teatre Metropol (Tarragona). XXXI Mostra de teatre Jove. Públic juvenil.

Petit retaule de la caritat, la mort i la llàstima (2025), de Joan Cavallé & IES Antoni de Martí Franquès. Teatre de text. Taller del Grau Superior en Tècniques d'Actuació Teatral. Teatre Tarragona (Tarragona). Públic juvenil.

Rierada Espriu o *Espriu Viu* (2013), de Comediants. Teatre de carrer. Arenys de Mar. Tots els públics.

Ronda de mort a Sinera (1965), de Ricard Salvat (Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual) i Salvador Espriu. Teatre de text. Teatre Romea. Públic adult.

Ronda de mort a Sinera (2013), Mercè Anglès & Anna Güell (Q-Ars Teatre) & Aula de Teatre UB & Màster de Música com a Art Interdisciplinària. Teatre de text. Paranimf de la Universitat de Barcelona. Inauguració del VI Festival de Teatre Univ Escena UB. Memorial Ricard Salvat i Any Espriu. Públic juvenil i adult.

Ronda de mort a Sinera (2013), Joan Soto (Ateneu Popular de L'Hospitalet de Llobregat & Grup de Teatre Margarida Xirgu). Teatre amateur. Universitat Catalana d'Estiu. Liceu Renouvier (Prada). Públic juvenil i adult.

Ronda de mort a Sinera (2002), de Ricard Salvat & Salvador Espriu. Teatre de text. Teatre Lliure. Públic adult.

Salvador Espriu: l'artista! (2013), d'Isabel Boj (Schola Didàctica Activa). Taller escolar. Públic infantil.

Sentit a la manera d'Espriu (2013), Maria Teresa Garrigosa & Mireia Fornell & Joan Miquel Hernández (Nexus Piano Duo). Recitat, lectura i música. Paranimf de la Universitat de Barcelona. Públic juvenil i adult.

Si n'era un somni (2013), de Sergi Argemí & Marta Catalán (AlambiQ-Destil·leria Cultural). Teatre de text. Igualada (Mostra d'Igualada). Públic infantil.

Tereseta juga a Sinera (2013), de Núria Clemares. Contacontes. Encàrrec de Taleia Cultura per a l'Any Espriu. Públic infantil.

Venim d'un silenci (2008), de Mònica Lucchetti (Grup 14 d'abril). Textos de diversos autors. Teatre de text, recitat i cant. Espai Francesca Bonnemaison (Barcelona). Públic juvenil i adult.

Vinyes verdes vora el mar (1992), Companyia Cristina Magnet i Burch. Textos de diversos autors. Dansa. L'Espai de Dansa i Música de la Generalitat de Catalunya. Públic juvenil i adult.

Bibliografia i webgrafia

agora.xtec (2012). «Dia mundial de la poesia 2012 a les Terres de l'Ebre». agora.xtec.cat. 9 de març de 2012. https://agora.xtec.cat/insdespuig/page/65/?module=pagines&type=user&func=display&pageid=9&cat=Estudis.

Ajuntament d'Arenys de Mar (2013). «Jornada pedagògica Salvador Espriu». https://arenysdemar.cat/document.php?id=26098&demarc=738.

Batlle, C. (2014). «Perseu». Arenas, J. (ed.), *Espriu x 12. Dramatúrgies curtes per a joves*, vol. 1, 42-80. Tarragona: Arola.

Boj, I. (2025). Entrevista privada. 25 de febrer de 2025.

Boluda, A. (2019). *Poètiques coreogràfiques i autors: Ballet Contemporani de Barcelona (1977-1996)* [Tesi doctoral]. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 165-94. http://hdl.handle.net/10803/669842.

Cassany, R. (2019). «Rigobon: "La figura de l'intel·lectual que parla des de la llibertat sembla haver desaparegut a Espanya", entrevista a Patrizio Rigobon». *VilaWeb*, 24 de juny de 2019. Partal, Maresma i associats SL. https://www.vilaweb.cat/noticies/entrevista-patrizio-rigobon-intelectual-llibertat/.

Castellet, J.M. (1971). *Iniciació a la poesia de Salvador Espriu*. Barcelona: Edicions 62.

Catalán, M. (2024). Entrevista privada. 3 de maig de 2024.

Cavallé, J. (2014). «Petit retaule de la caritat, la mort i la llàstima». Arenas, J. (ed.), *Espriu x 12. Dramatúrgies curtes per a joves*, vol. 1, 81-122. Tarragona: Arola.

Clemares, N. (2025). Entrevista privada. 30 de gener de 2025.

Comas, F., Soler, J. (2013). «Carles Maicas retorna a Espriu». *Tot Mataró*, 9 d'octubre de 2013. https://www.totmataro.cat/blocs/traspunt-i-apart/item/28764-carles-maicas-retorna-a-espriu.

DAD.EXE (Dret a decidir executable) (2012). Programa de mà de la funció al Palau de la Música Catalana.

Davallon, J. (2006). *Le don du patrimoine: Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. Paris: Hermès Sciences-Lavoisier.

Delor, R. (1989). *Salvador Espriu o "el cercle obsessiu de les coses"*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Delor, R. (2014). *La Càbala i Espriu. Una poètica de la llum*. Barcelona: Balasch Editor.

Espriu, S. (1955). *Final del laberint*. Barcelona: Edicions L'Atzavara.

Estengre, A. (2025). Entrevista privada. 21 de febrer de 2025.

Formosa, F. (1981). «Salvador Espriu i els mestres de Catalunya». *Perspectiva escolar*. Associació de Mestres Rosa Sensat, 57. Setembre de 1981, 36-40.
Gascón, M. (2025). Entrevista privada. 17 de març de 2025.
Grau, L. (2013). «Una edició especial del Poeticae homenatja Salvador Espriu». *La veu de Montcada i Reixac*, 25 de setembre de 2013. https://laveu.cat/cultura/una-edicio-especial-del-poeticae-homenatja-salvador-espriu/.
Hervàs, M.; Dalmau, C. (2010). *Cavallet de cartró*, guió de l'espectacle. No publicat.
Hervàs, M. (2025). Entrevista privada. 30 de gener de 2025.
Intente, Ò. (2025). Entrevista privada. 13 de febrer de 2025.
López, M. (2018). «Conèixer Salvador Espriu definint i recitant la seva obra». *El Local - Ràdio Tiana*, 13 de desembre de 2018. https://lalocal.tianat.cat/coneixer-salvador-espriu-definint-i-recitant-la-seva-obra/.
Magnet, C. (1992). Dossier de l'espectacle *Vinyes verdes vora el mar*, 4.
Margarit, À. (2025). Entrevista privada. 3 de febrer de 2025.
Molas, J. (1997). *Fragments de memòria. Fulls de dietari*. Lleida: Pagès Editors.
Oller, B. (2013). «Al Mediterrani, el carrer és la nostra segona casa», entrevista a Jaume Bernadet. *El Punt Avui*, 17 de maig de 2013. https://www.elpuntavui.cat/cultura/article/19-cultura/645765-al-mediterrani-el-carrer-es-la-nostra-segona-casa.html.
Palomares, R. (2025). Entrevista privada. 20 de febrer de 2025.
Pascual, J.M. (2025). Entrevista privada. 31 de gener de 2025.
Pozo, M. (2025). Entrevista privada. 28 de gener de 2025.
Rocher, D. (2013). *El Minotaure i Teseu* [treball discogràfic]. Sabadell: Gat Records.
Rodríguez, A. (1982). Dossier de l'espectacle *Cromos de picar*, 2.
Santamaria, N. (2000). «Introducció». *A Ronda de mort a Sinera. Les veus del carrer. D'una vella i encerclada terra*, de Salvador Espriu, I–XCV. *Obres completes. Edició crítica*, vol. 14. Barcelona: Edicions 62; Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu.
Serra, N. (2025). Entrevista privada. 11 de febrer de 2025.
Tornaveu (redacció) (2013). «El teatre amateur i Salvador espriu aplegats a l'UCE». *Tornaveu*, 18 d'agost de 2013. https://www.tornaveu.cat/cultura-popular/teatre/el-teatre-amateur-i-salvador-espriu-plegats-a-luce-7119/.
ub.edu (1995). «La pell de brau, de Salvador Espriu». ub.edu/ubtv, 1 de gener de 1995. https://www.ub.edu/ubtv/video/la-pell-de-brau-de-salvador-espriu-camera-2-en-lardent-obscuretat.
web.ub.edu (redacció) (2013a). «L'Any Espriu a la UB acull un espectacle que aprofundeix en la relació entre l'obra del poeta i la música de compositors catalans». *web.ub.edu*, 10 d'abril de 2013. https://web.ub.edu/web/actualitat/w/lany-espriu-a-la-ub-acull-un-espectacle-que-aprofundeix-en-la-relacio-entre-lobra-del-poeta-i-la-musica-de-compositors-catalans.
web.ub.edu (redacció) (2013b). «L'Any Espriu a la UB tanca amb un recital i una conferència sobre el paper d'aquest escriptor en el teatre català». *web.ub.edu*, 19 de setembre de 2013. https://web.ub.edu/ca/web/actualitat/w/lany-espriu-a-la-ub-tanca-amb-un-recital-i-una-conferencia-sobre-el-paper-daquest-escriptor-en-el-teatre-catala.
Zieger, L. (2008). «Alfred, Antoni i Mònica Lucchetti participen en l'obra 'Venim d'un silenci'». *El Periódico*, 26 de novembre. https://www.elperiodico.cat/ca/actualitat/20081126/alfred-antoni-i-monica-lucchetti-28186.

Adaptacions audiovisuals

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

L'origen cinematogràfic de *Ronda de mort a Sinera*

Gabriel Sevilla
EU ERAM - Universitat de Girona, Espanya

Abstract This article analyses the film script of *Ronda de mort a Sinera*, outlined by Ricard Salvat and Salvador Espriu between 1963-1964, as well as the homonymous theatrical production based on the script, which Salvat premiered at the Teatre Romea in Barcelona in 1965. In order to show the cinematic origin of the production, we focus on *Teoria de Crisant*, one of the most revealing scenes of this cinephile imaginary, based on the recorded staging at the Teatre Lliure in 2002. By way of conclusion, we suggest the necessity of a non-theatrological reading of the theatrical *Ronda…*, which should consider its cinematographical and also its musical aspects.

Keywords *Ronda de mort a Sinera. Teoria de Crisant*. Salvador Espriu. Ricard Salvat. Film script. Art film.

Sumari 1 Introducció. – 2 La *Ronda…* cinematogràfica. – 3 La *Ronda…* teatral. – 4 Conclusions.

1 Introducció

Ronda de mort a Sinera és «un guión cinematográfico convertido en pieza teatral por Ricardo Salvat» (Santamaria 2000, XXXII). Són paraules de Salvador Espriu, pronunciades arran de l'estrena absoluta de *Ronda...* al Teatre Romea de Barcelona el 1965. L'autor revelava, d'aquesta manera, un projecte de pel·lícula que havia estat en la base de l'aclamat projecte teatral. El guió d'Espriu i Salvat, però, no es va arribar a filmar, i la pulsió cinèfila amb què havia nascut l'obra de teatre va ser pràcticament ignorada per la crítica periodística i

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 2026-03-23 | Published 2026-11-18
© 2026 Sevilla | CC BY 4.0
DOI 10.30687/979-12-5742-102-1/006

acadèmica (Santamaria 2000, XXXII), amb alguna comptada excepció (Cocozzella 1982, 311, nota a peu de pàgina 1).

Els principals estudis sobre *Ronda…* es centren, per tant, en les seves influències pròpiament teatrals, com l'èpica de Bertolt Brecht sobre la direcció escènica de Salvat o l'esperpent de Ramón María del Valle-Inclán sobre la dramatúrgia d'Espriu. També sobre els seus referents pictòrics, que van dels quadres i gravats del flamenc Pieter Brueghel a les pintures negres de Francisco de Goya. Es tracta, com veurem, de claus necessàries per entendre el projecte d'Espriu i Salvat, però no suficients per mostrar la complexitat del gran intent renovador, estèticament i ideològicament, que suposa *Ronda…* en la història del teatre català contemporani.

2 La *Ronda…* cinematogràfica

El 9 de juliol de 1964, Espriu va enviar una carta a Salvat amb el segon esbós de guió per al rodatge de *Ronda…* (Santamaria 2000, XXXVIII). Era una resposta al primer esbós que li havia enviat Salvat el 7 de desembre de 1963 amb el títol *Oratge sobre un pi* (Salvat 2015, 242-4). En el segon esbós d'Espriu, més complet que el primer de Salvat, trobem tres elements reveladors de l'estètica cinematogràfica que, un any després, serviria de base per a la *Ronda…* teatral. El primer element és un eloqüent subtítol, introduït per Salvat, que definia molt acuradament la naturalesa fílmica de la proposta. El segon element són les referències cinematogràfiques consignades per Espriu a l'interior del seu guió. El tercer element està format per cinc breus «observacions», en paraules de l'escriptor, que trobem annexes al segon esbós, com un petit manifest de l'estètica cinematogràfica espriuana.

2.1 El subtítol

Tant a la primera com a la segona versió del guió podem llegir, sota el títol, una breu descripció del gènere o estil de la pel·lícula, introduïda per Salvat: «Film d'assaig. Procediment tècnic entre blanc i negre i color». En subtitular «film d'assaig» el seu projecte amb Espriu, Salvat l'inscrivia en un corrent molt ampli de cinema documental, reflexiu i polític, postulat en 1940 per Hans Richter (Català 2022, 123), que el definia com «la visualització de pensaments en la pantalla» (Richter 2017, 90-1; trad. de l'Autor).[1] El film d'assaig podia incloure des de docudrames com *The Spanish Earth* (1937) de Joris

1 «to visualize thoughts on the screen».

Ivens, sobre la Guerra Civil espanyola, fins a assajos poètics com *Le joli mai* (1963) de Chris Marker, sobre la vida parisenca després de la guerra d'Algèria (1954-1962), passant per *Hiroshima, mon amour* (1959) d'Alain Resnais, amb guió de Marguerite Duras, sobre les bombes atòmiques d'Hiroshima i Nagasaki, o *Salut les cubains* (1963) d'Agnès Varda, sobre la Cuba revolucionària de Fidel Castro.

Sabem que Salvat havia vist, com a mínim, el cinema de Marker perquè en parlava de manera entusiasta als seus diaris (Salvat 2015, 453). I aquest entusiasme era comprensible, ja que els assajos fílmics de l'anomenada 'Rive Gauche', la vessant més militant i propera al marxisme de la 'Nouvelle Vague', apel·lava sovint a efectes de distanciament per crear un 'cinema de no-identificació' (Farmer 2009, §1; Flitterman-Lewis 1996, 262), procediment que ressonava fortament en la filiació brechtiana de Salvat i en la seva trajectòria com a director d'escena.

Aquesta vocació assagística del guió de *Ronda…* resulta palmària des de les primeres escenes, que descriuen poèticament Sinera a l'alba:

1. (Obertura lenta). Contrallum d'una sortida de sol sobre una gran extensió de mar (colors francs).
2. Panoràmica cap a la dreta. Barques de vela.
3. La costa de Sinera, des de la Torre dels Encantats al Mal Temps. Hortes, sembrats, vinyes, bosquets de pins. Estilització: Sinera 'no és' Arenys, sinó la meditació i el somni d'uns ulls parats durant cinquanta anys damunt aquest paisatge. (Espriu 2000, 143)

En aquestes primeres escenes trobem una clara «visualització de pensaments en la pantalla», com diria Richter, per part d'Espriu i Salvat. Podem apreciar l'elaboració cinematogràfica d'una «meditació» i un «somni» sobre Arenys, la poetització del paisatge dels últims «cinquanta anys», corresponent als records d'infància i joventut d'Espriu. A la *Ronda…* teatral que sortiria d'aquest guió, les paraules de l'Altíssim a la primera escena («Si de nou voleu passar, / Ariadna tornarà / a mostrar-vos el camí / que us permeti de sortir») (Espriu 2000, 7) mostren la mateixa intenció de tornar sobre un mateix espai, de recordar-lo i de poetitzar-lo amb la introducció de mètrica i rima. Pel que fa a l'obertura en contrallum sobre el crepuscle matutí a Sinera, pot recordar altres obertures de la filmografia d'assaig francesa en exteriors també crepusculars, com *Le joli mai* de Marker sobre París a trenc d'alba, o la més tardana *India Song* (1975) de Maguerite Duras, amb la seva llarguíssima posta de sol sobre Calcuta.

2.2 Segon esbós de guió

En el segon esbós, Espriu va introduir les seves preferències cinematogràfiques, molt més heterogènies que les insinuades per Salvat amb el subtítol «film d'assaig». Algunes de les preferències espriuanes són molt específiques i d'altres més indefinides, però la majoria es poden inferir o confirmar amb l'ajuda de les cinc «observacions» finals de l'autor.

Entre els noms i cognoms cinematogràfics citats per Espriu, trobem un primer suggeriment de càsting a l'escena 21, que porta implícita tota una elecció estètica:

> La mort, una senyora de poble (Anna Magnani, Margarita Lozano), sotja amb uns ulls impassibles les velles puntaires, des d'una cambra fosca de Salom, rere una reixa. (Espriu 2000, 144)

L'al·lusió a Anna Magnani, coneguda per films com *Roma città aperta* (1945), de Roberto Rossellini, o *Mamma Roma* (1962), de Pier Paolo Pasolini, introdueix al guió un aire mediterrani de tragèdia neorrealista, significativament associat a l'actriu italiana, popular pels seus rols de «senyora de poble», com diu Espriu, envoltada de mort. Margarita Lozano, per la seva banda, havia destacat al cinema espanyol en films com *Viridiana* (1961), de Luis Buñuel, on interpretava a la criada Ramona, una «senyora de poble» també, aquí castellana. Lozano acabaria treballant, com Magnani, a Itàlia i amb Pasolini en films com *Porcile* (1969), i continuaria la seva carrera amb Sergio Leone o els germans Taviani. A més de les exigències de repartiment, però, hi havia un vincle personal en el cas de Lozano. Es tractava d'una actriu que, com recorda Núria Santamaria (2000, 350, nota a peu de pàgina 5), freqüentava l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG) dirigida per Salvat, amb qui havia muntat diverses peces. Parlem, doncs, d'una col·laboradora freqüent de la companyia i del director que, frustrada la *Ronda…* cinematogràfica, muntaria la *Ronda…* teatral.

De manera més velada, el guió d'Espriu també dona a entendre altres referents fílmics, com Ingmar Bergman, que acabarà citant fora del guió, en la tercera «observació». L'escena 88 esbossa una dansa de la mort on ressonen fortament els últims plans de *Det Sjunde Inseglet* (1957), la faula apocalíptica sobre la pesta negra que va consagrar el realitzador suec:

> Els ninots que havien estat la núvia, la nena i el cec figuren en la dansa endiastrada […] es van convertint en els típics personatges d'una convencional Dansa de la Mort: el ric, el pobre, el jove, el vell, el gras, el magre, la monja, la prostituta, el militar, el capellà, etc. (Espriu 2000, 149)

El sever moralisme cristià, l'al·legoria mil·lenarista, el gènere mateix de la dansa macabra, tan freqüent a l'art sacre medieval, emparenten la pel·lícula del suec amb el guió del català. Semblaria que els trets nòrdics de Max von Sydow havien de donar pas als trets mediterranis de Magnani o Lozano, sense abandonar per això el seu luctuós «procediment tècnic entre blanc i negre i color».

2.3 Cinc «observacions»

Juntament amb el guió, Espriu va enviar a Salvat una mena de pentàleg estètic on desgranava el to i l'estil de la pel·lícula que havia de ser *Ronda…* Malgrat la seva brevetat, aquestes cinc «observacions» constitueixen un testimoni d'una enorme riquesa sobre l'estètica espriuana en el sentit més ampli: literari, fílmic i musical. Podríem parlar, en certa mesura, d'un esborrany de manifest o programa, expressat amb el to franc i, per moments, irreverent i humorístic que permetia una comunicació privada entre dos estrets col·laboradors:

1. El film ha d'inquietar, interessar i fer pensar. La rialla i el plor han de quedar-ne igualment exclosos.
2. No ha de tenir cap regust ni eco de 'Renaixença' catalana, ni de Maragall, Carner, etc., ni cap mena de pairalisme, floralisme o barretinisme. Cap concessió al mal gust ni al llagrimeig sentimental. Ha de recordar només el món peculiar de Salvador Espriu.
3. Ha d'estar resolt amb la freda precisió d'un Hitchcock i amb la poesia metafísica d'un Bergmann [sic], coincidint en un difícil punt d'equilibri mediterrani. Cal no abusar de monòtones fórmules expressionistes, en definitiva fàcils.
4. La música ha de ser una molt sàvia mescla de Pare Soler, de 'Petrutxka', de Boulez, de Xenakis i de Cage, per exemple, amb l'obra d'un genial sardanista català, que potser no existeix ni existirà mai. Sobretot, res de la 'Marieta de l'ull viu' ni de popularisme barceloní del dinou (Clavé, 'Romea', etc.)!
5. Que Déu empari el qui se senti amb prou empenta per tirar-lo endavant. (Espriu 2000, 151)

2.3.1 Primera observació

La consigna inicial de proscriure «la rialla i el plor» per «fer pensar» l'espectador es pot llegir en dos sentits: com un alineament amb l'esperpent de Valle-Inclán, sempiterna influència sobre Espriu, o com una inclinació cap al teatre èpic de Brecht, referent habitual en la trajectòria de Salvat. Es tracta, en ambdós casos, de suscitar una

distància crítica entre espectador i espectacle, tot i que per mitjans molt diferents.

Pel que fa a la influència esperpèntica, podem assenyalar l'obra i el passatge exacte on Valle-Inclán definia la seva estètica en els mateixos termes que reprendria després Espriu:

> DON MANOLITO. Hay que amar, Don Estrafalario. La risa y las lágrimas son los caminos de Dios. Ésa es mi estética y la de usted.
> DON ESTRAFALARIO. La mía no. Mi estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos, al contarse historias de los vivos. (Valle-Inclán 1991, 46)

Aquesta proclama de don Estrafalario a *Los cuernos de don Friolera* (1921), dins del tríptic *Martes de carnaval* (1930), encaixa gairebé paraula per paraula amb l'observació d'Espriu d'excloure la comèdia i la tragèdia, «la rialla» i «el plor», interposant la distància d'un relat d'ultratomba, com podria ser una ronda de mort. La definició de don Estrafalario seria completada, tres anys després, per la més popular de Max Estrella a *Luces de bohemia* (1924), que afegeix la variable grotesca i situa els seus ancestres en la pintura de Goya, autor també clau en la *Ronda…* d'Espriu:

> MAX. Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato.
> DON LATINO. ¡Estás completamente curda!
> MAX. Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada. (Valle-Inclán 2017, 106)

Més enllà de Valle-Inclán i de l'esperpent, també podem llegir la primera observació d'Espriu en un segon sentit: com un apropament a Brecht i al seu efecte de distanciament ('Verfremdungseffekt'). Amb aquest efecte, el teatre èpic buscava trencar, de manera similar, amb el riure i el plor, que portaven l'espectador a identificar-se amb els personatges i a no qüestionar les idees que aquests expressaven sobre l'escenari. L'èmfasi d'Espriu en «inquietar, interessar i fer pensar» el públic recorda molt la definició brechtiana d'èpica, que no «implica l'espectador en una acció», com el drama aristotèlic, sinó que «desperta la seva activitat» i «li procura coneixements» (Brecht 2023, 46; trad. de l'Autor).[2] El distanciament brechtià també ressonava,

2 «implica al espectador en una acción», «despierta su actividad», «le procura conocimientos».

d'altra banda, en els films d'assaig que havia invocat Salvat al subtítol del guió, definits com a 'cinema de no-identificació' (Flitterman-Lewis 1996, 262). La gamma de distanciaments possibles, de Valle-Inclán a Brecht passant per l'assaig fílmic francés, mostrava així una raonable unitat en la varietat.

2.3.2 Segona observació

Per definir la seva proposta literària, Espriu procedeix per eliminació, enumerant els autors, estils i períodes de les lletres catalanes que no vol veure reflectits en la seva *Ronda…* cinematogràfica. Conscient que el seu «món peculiar» podia veure's reduït a una estereotipada exaltació folklòrica, a l'estilitzar els vells temps en un petit poble del Maresme, l'autor volia conjurar qualsevol temptació nostàlgica o costumista que caigués en el «mal gust». Però aquest veto folklòric es traduïa en vetos molt precisos en la història de la literatura catalana. Espriu renegava dels «ecos» de la Renaixença, del Modernisme (Joan Maragall) i del Noucentisme (Josep Carner), associant-los al que anomenava «pairalisme, floralisme i barretinisme».

La contundència crítica d'aquesta observació sembla fruit, no del menysteniment dels autors citats, sinó de la confiança en la correspondència amb Salvat. Com recorda Santamaria (2000, 353), Espriu havia reconegut públicament els vincles de *La pell de brau* (1960) amb la poesia de Maragall, així com els mèrits de la lírica de Carner. El principal interès d'aquesta observació, més enllà d'ecos i vetos, és que expandeix la tesi de la primera: els diàlegs de la *Ronda…* cinematogràfica no sols havien d'evitar «la rialla i el plor» en general, sinó l'humor folklòric i el «llagrimeig sentimental» en particular. D'aquesta manera podia preservar-se el «món peculiar de Salvador Espriu», blindat en un bucle autoreferencial, com una mena de costumisme metaliterari.

2.3.3 Tercera observació

Les principals referències fílmiques d'Espriu es troben en aquest tercer punt. L'autor suggereix un tàndem, a priori, tan sorprenent com Hitchcock i Bergman: la «freda precisió» del primer i la «poesia metafísica» del segon. Dues maneres de tornar a la proscripció de les llàgrimes i les riallades. Però la barreja de metafísica sueca i precisió britànica havia d'assolir, a més a més, «un difícil punt d'equilibri mediterrani», probablement inspirat, com dèiem, pel rostre neorealista de la Magnani o pel més castís de la Lozano, a banda del propi paisatge sinerenc a la costa del Maresme.

Aquesta tercera observació conté, altrament, una admonició reveladora. Espriu demana «no abusar» de «monòtones fórmules expressionistes» perquè les considera «fàcils». El problema no sembla l'expressionisme en si, que ressonava fortament en el seu món grotesc. El temor d'Espriu apuntava a la possible devaluació d'una estètica que, quaranta anys després del seu naixement amb *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) de Robert Wiene, havia ressorgit amb força en la postguerra mundial amb el cinema de Bergman, i podia acusar un cert esgotament als anys seixanta. La por era raonable, donada la legió epigonal del suec i, molt especialment, la massiva influència de la faula apocalíptica abans esmentada (Monaco 2000, 311-2). Espriu temia, potser, que el crepuscle a la costa de Sinera, que havia d'obrir el seu film, recordés massa el crepuscle a la costa sueca que obria *Det Sjunde Inseglet*, amb el personatge blanc i negre de la mort rondant en ambdues.

2.3.4 Quarta observació

Les preferències espriuanes en matèria musical es manifesten en quarta posició. El suggeriment de *Petruixka* (1911), el ballet amb música d'Ígor Stravinsky, coreografia de Michel Fokine i llibret d'Aleksandr Benois, apunta a una avantguarda que qüestiona la tradició tonal amb un teatre dins del teatre, amb els titelles i l'ambient popular de fira que, en bona mesura, trobarem a la *Ronda…* teatral. Espriu havia declarat sovint la seva admiració per aquesta peça d'Stravinsky (Santamaria 2000, 354), que Maria Aurèlia Capmany considerava clau en el món literari espriuà (Capmany 1972, 125-9; Santamaria 2000, 354, nota a peu de pàgina 12). No resulta sorprenent, doncs, que l'autor introdueixi aquesta demanda musical i teatral tan específica per a la banda sonora de la *Ronda…* cinematogràfica.

A més d'Stravinsky, Espriu menciona Antoni Soler i Ramos, compositor català del neoclassicisme. El salt del segle vint al divuit no és tan brusc com podria semblar si recordem que *Petruixka* conté evocacions neoclàssiques, com el vals entre la Ballarina i el Moro al tercer quadre, o que Stravinsky va compondre en aquest estil durant trenta anys (*Pulcinella*, *Apol·lo*, *Orfeu*, *Œdipus Rex*). El pont entre el compositor català i el rus, a més, permetia vincular la tradició autòctona amb l'avantguarda internacional sense caure en el temut «popularisme barceloní del dinou». Espriu volia evitar, amb això, el «mal gust» musical d'aires populars com la *Marieta de l'ull viu*, que Salvat li havia suggerit al primer esbós del guió (Salvat 2015, 244). Quant a la irònica al·lusió al «genial sardanista català, que potser no existeix ni existirà mai», sembla insinuar l'improbable equivalent folklòric de la música culta de Soler. L'un i l'altre representarien, al

capdavall, una síntesi d'estil intel·lectual i estil popular com el que oferia el mateix Stravinsky a *Petruixka*.

Finalment, les referències a Pierre Boulez, Iannis Xenakis o John Cage no deixen d'abundar en aquesta mateixa línia d'avantguarda musical, ara projectada sobre la segona meitat del segle XX i ja sense vessant popular. La dissolució de la tonalitat, l'exploració tímbrica, el joc amb la dissonància, la integració del soroll i, en general, l'experimentació auditiva que trobem a les peces de Cage per a piano preparat, al *Metastaseis* (1955) de Xenakis o a *Le marteau sans maître* (1954) de Boulez, encaixen perfectament en l'estètica que Espriu enunciava a la primera observació: «inquietar, interessar i fer pensar» el públic. És la música freda, cerebral i abstracta que podem trobar també a les partitures de la filmografia d'assaig invocada al subtítol de Salvat. Són les composicions de Georges Delerue i Giovanni Fusco per a l'*Hiroshima…* de Resnais, les de Francis Seyrig per a *L'anné dernière à Marienbad* també de Resnais, i tantes altres del mateix estil i període. Espriu tenia una idea molt precisa del seu projecte cinematogràfic, que havia de connectar amb les avantguardes internacionals, tant cinematogràfiques com musicals.

2.3.5 Cinquena observació

Més enllà de la seva ironia («Que Déu empari…»), aquesta última observació té quelcom de premonitori. Com sabem, el segon esbós de guió no es va convertir mai en la pel·lícula que projectaven Espriu i Salvat. Va mancar, doncs, la necessària «empenta per tirar-lo endavant», com temia l'autor. Espriu podia anticipar aquesta mancança, conscient de l'alta exigència estètica del seu projecte i del no menys exigent esforç econòmic. Això no impedeix, però, que encara cregués en el projecte el juliol de 1964, quan enviava el segon esbós de guió amb les seves cinc observacions a Salvat. O fins i tot un any després, enmig de l'exitosa estrena de la *Ronda…* teatral, quan recordava que allò era, en realitat, «un guión cinematográfico convertido en pieza teatral por Ricardo Salvat» (Santamaria 2000, XXXII).

3 La *Ronda…* teatral

L'1 d'octubre de 1965 s'estrenava *Ronda…* al Romea amb un notable èxit de crítica i públic (Santamaria 2000, XL). En els anys següents, es va fer una versió discogràfica (1967) amb EDIGSA (Editora General Societat Anònima), es va traduir el text al castellà (1974) i, amb el muntatge de 1980, *Ronda…* va acumular fins a set versions en quinze anys (Espriu i Salvat 1985, 22-7), a les quals caldria afegir una vuitena i última el 2002, encara dirigida per Salvat, a la Sala Fabià Puigserver

del Teatre Lliure. Només d'aquesta última es conserva una gravació en vídeo, consultable a l'arxiu digital del Lliure. Per donar compte de la inspiració cinematogràfica de la *Ronda…* teatral, ens centrarem en la versió filmada de 2002 i, concretament, en *Teoria de Crisant*, l'escena que potser millor expressa la influència de la gran pantalla sobre les taules.

3.1 La *Teoria de Crisant* d'Espriu

El conte *Teoria de Crisant* apareix el 1935 al volum *Ariadna al laberint grotesc*, que Espriu continuà reescrivint durant quaranta anys. Es tracta d'una obra de joventut, concebuda sota la influència de Valle-Inclán, que fa lliscar l'adjectiu «grotesc» al títol, deixant entendre una relectura esperpèntica del mite grec. L'Ariadna d'Espriu, però, «era romàntica, educada a Alemanya» i guiava el protagonista «enmig de veus i figures estrafolàries» per un laberint «intranscendental, sense perill, per a turistes» (Espriu 2013, 295). Si la primera edició d'*Ariadna…* datava dels acabaments de la segona república, la darrera edició recordava que «Després varen venir tanmateix temps ben difícils» (295).

3.1.1 Sàtira del llegat noucentista

A *Teoria de Crisant*, Espriu satiritza la Barcelona d'inicis del segle vint mitjançant dues figures històriques: Joaquim Xirau i Eugeni d'Ors, caricaturitzats en els personatges d'Efrem Pedagog (D'Ors) i Crisant Baptista Mestres (Xirau), veritable protagonista de la història (Delor 1993, 288-9; Santamaria 2000, 344, nota a peu de pàgina 19). Xirau havia estat catedràtic de lògica i teoria del pensament a la Universitat de Barcelona (1927-1939) durant els anys en què hi estudiava Espriu, i va arribar a degà de la Facultat de Filosofia i Lletres. D'Ors, no cal dir-ho, havia estat la figura fundacional del Noucentisme, es va traslladar a Madrid als anys vint i va col·laborar, durant i després de la Guerra Civil, amb el franquisme. La narració d'Espriu presentava D'Ors com a mestre de Xirau, i aquest últim com a paròdia del llegat del seu mestre.

En el pròleg a l'edició definitiva d'*Ariadna…*, escrit el 1974, Espriu feia dos comentaris rellevants per a la interpretació del volum en general, i de *Teoria de Crisant* en particular. L'autor afirmava, d'una banda, que al llibre «no hi has res d'inventat» (Espriu 2013, 292), confirmant la pertinència d'atribuir un correlat històric als seus personatges. D'altra banda, es desmarcava emfàticament del llegat noucentista, com ho havia fet en la segona «observació» al guió cinematogràfic de *Ronda…*:

> En aquest petit llibre han estat apagats, a poc a poc i d'una manera sistemàtica, tots els ecos, que en algun indret s'hi haurien pogut assenyalar, del noucentisme i del postnoucentisme. (291)

3.1.2 L'esperpent espriuà

Literàriament, *Teoria de Crisant* és una narració lineal en tercera persona, que alterna l'estil directe i indirecte, amb un protagonista que podríem titllar d'estrafolari i grotesc, reprenent els adjectius de Valle-Inclán i d'Espriu mateix, que el presenta d'aquesta manera:

> Crisant Baptista Mestres, un home eloqüent, llicenciat en Medicina i afeccionat a les belles lletres i a la divagació filosòfica, que diuen que són uns passatemps que entretenen tant, no havia mai tingut necessitat de treballar per guanyar-se la vida, quan de sobte va perdre del tot el seu ric patrimoni. 'Crisant, estimat, no hi ha gaire pa, a casa', li recordava l'amorosa muller. […] 'Pensa amb puresa, saps? La meva teoria', va asseverar Crisant, tot satisfet […] Pensar amb puresa: mètode per conservar el cos ben saludable, per combatre tota malura i allargar la vida. Consultori: Dr. Crisant B. Mestres, Galatea, 15', va fer escampar per tot el país. (Espriu 2013, 365)

L'alter ego de Xirau és presentat amb una saturació esperpèntica d'atributs: Crist, sant, baptista, mestre i, per si l'imaginari cristià no bastés, també Pigmalió, el mite pagà de l'artista enamorat de la seva pròpia obra, que dona nom al carrer on el Dr. Mestres passa consulta. Això últim representa, a més, la manera que té Crisant de respondre a una demanda conjugal tan elemental com guanyar-se el pa. I la resposta és tan abstracta i moralista com «pensar amb puresa». La teoria del pensament pur, que dona títol al conte, esdevé així una paròdia del deixeble d'Efrem Pedagog, que convoca la població barcelonina a una regeneració espiritual per solucionar les seves necessitats del dia a dia, quan el seu principal teòric «no havia mai tingut necessitat de treballar».

Contra tot pronòstic, la teoria de Crisant té un gran èxit, el qual atorga al seu autor un hiperbòlic reconeixement social en totes les esferes, tant polítiques com econòmiques i intel·lectuals, i engrosseix la seva acumulació d'atributs, que esdevé la imatge deforme de tota una societat:

> I Crisant va ser fet acadèmic, que era un dels més dissimulats somnis de la seva vida, i conseller del Banc Nacional, diputat a Corts, president del Patronat dels Indis Descalços i professor de

> Grafologia Caracterològica a la Universitat, on el varen voltar de seguida molts deixebles. (Espriu 2013, 367)

3.1.3 El cas d'Amàlia Tineo

Enmig del seu èxit aclaparador, Crisant reconeix una ombra en el seu passat. Com al mateix Crist, l'envolten onze apòstols, ja que el dotzè el va trair. És per aquest últim que li pregunta la duquessa Stephana Martin, a la qual Crisant respon de manera tallant:

> …una tal Melània va assistir durant tres anys seguits a la meva càtedra […] Melània era insuportable. No va acceptar mai la meva teoria, la bescantava, pensava pel seu compte, i aquestes independències no em plauen. Melània no pertanyia, per dir-ho així, a la categoria dels millors. (Espriu 2013, 369)

Melània era el correlat fictici d'Amàlia Tineo, antiga alumna de Xirau, amiga d'Espriu i professora de filosofia a la Universitat de Barcelona, cessada el 1937 per motius que desconeixem. Podem imaginar, en la paròdia d'Espriu, que hi ha raons tant personals com estètiques i polítiques per fer aquesta sàtira de Xirau i, per extensió, del llegat noucentista, els ecos del qual havien estat «apagats, a poc a poc i d'una manera sistemàtica» al llarg de quaranta anys. *Teoria de Crisant* es presenta, doncs, com un poderós material literari i ideològic que, per la seva brevetat, per l'ús freqüent de l'estil directe i pels seus personatges histriònics, podia funcionar tant a la gran pantalla com a l'escenari.

3.2 La *Teoria de Crisant* d'Espriu-Salvat

Quan Salvat adapta el conte d'Espriu durant els anys seixanta, la situació cultural i política és totalment diferent. Xirau havia mort a l'exili mexicà. D'Ors havia tornat a Catalunya per acabar-hi els seus dies. L'esperit noucentista o postnoucentista, amb què Espriu havia interposat tantes distàncies, constituïa una quimera en plena dictadura. La viva sàtira de preguerra s'havia tornat, a tots els efectes, una ronda de mort.

Sobre l'escenari, Salvat va convertir l'estil directe de *Teoria de Crisant* en uns diàlegs que en desenvolupaven notablement l'extensió i la caracterització dels personatges. La veu narrativa d'Espriu en tercera persona es transformà en un parlament del protagonista en primera persona, de tal manera que s'adreçava al públic i trencava la quarta paret amb un efecte de distanciament, ara sí, clarament brechtià:

> (Pel mig de les cortines apareix CRISANT BAPTISTA MESTRES. És un home d'uns quaranta anys, d'una mediocritat visiblement superada per una apresa elegància. Clarament satisfet d'ell mateix, amb un cert encant de l'home que n'ha fet de totes a la vida. Es nota que es reprimeix a cada moment, per representar bé el seu paper d'home digne.)
>
> CRISANT. Em dic Crisant Baptista Mestres (avançant vers el públic), sóc un home eloqüent, llicenciat en Medicina i afeccionat a les belles lletres i a la divagació filosòfica, que diuen que són uns passatemps que entretenen tant. (Espriu 2000, 101)

Les claus teatrals i fílmiques de la *Teoria de Crisant* d'Espriu-Salvat es poden apreciar en el recitat de l'intèrpret, en les seves interaccions amb el públic, però, molt especialment, en les prolixes acotacions de Salvat. Ho veiem a l'escena immediatament posterior a la presentació del personatge:

> (Tots els moviments d'aquesta escena han de tenir la categoria de sarcàstic ballet mecànic. Ha de contrastar el personatge CRISANT. Encara que caricaturesc, ha de ser humà, però la circumstància que l'envolta ha de ser ninotesca. Tota l'escena és resolta en una teoria de moviments i gestos. La paraula ha de donar la impressió que simplement recolza aquests moviments). (Espriu 2000, 101-2)

Salvat aporta aquí dues claus que determinen el conjunt de l'escena. La primera clau és convertir el moviment escènic en un «sarcàstic ballet mecànic», al·lusió a un dels grans títols del cinema d'avantguarda francès dels anys vint. La segona clau és que aquests moviments i gestos dels personatges es resolguin en «una teoria» que no és altra que el 'gestus' brechtià, aplicat al propi ballet. Són dues referències absents tant del conte com del guió d'Espriu, però nascudes en l'òrbita d'aquest últim. I encara caldrà afegir-n'hi una tercera, genuïnament espriuana, que ens portarà fins al cinema de Charles Chaplin.

3.2.1 Un sarcàstic ballet mecànic

La primera clau es pot llegir de manera literal, com una referència a *Ballet mécanique* (1924), el curtmetratge de Fernand Léger i Dudley Murphy amb música de George Antheil. Inspirat en l'experiència de Léger durant la primera guerra mundial, el film recrea la dansa del món industrial amb l'humor del dadaisme i la fascinació tecnològica del constructivisme. Era una obsessió que impregnava la cultura europea dels anys vint, retratada amb tons utòpics o distòpics. La

trobem en peces teatrals com *R.U.R. (Rossumovi Univerzální Roboti)* (1921), de Karel Čapek, famosa per encunyar la paraula txeca 'robot', avui utilitzada internacionalment per referir-se a les màquines que executen treballs humans. La trobem també a *Metropolis* (1927), de Fritz Lang, adaptació cinematogràfica de la novel·la homònima de Thea von Harbou, on la robotització de l'ésser humà es representa com a distopia expressionista.

Quan Salvat parla d'un «sarcàstic ballet mecànic» està invocant un imaginari molt concret amb un títol en particular. I aquest imaginari dialoga, de manera indirecta, amb el guió cinematogràfic d'Espriu i les seves observacions. El ballet ninotesc de *Petruixka*, suggerit per l'escriptor a la quarta observació, troba una continuïtat en la dansa mecanitzada de Léger i Murphy. També la música de Cage, al·ludida en la mateixa observació, entronca amb l'exploració tímbrica d'autors com Antheil, que als anys vint manipulaven instruments de teclat, adobant el terreny per als pianos preparats que popularitzaria Cage vint anys després.

Aquesta influència del cinema, d'altra banda, havia estat assenyalada a *Teoria de Crisant* per Salvat mateix. De vegades, insinuava una idea de muntatge que recordava els experiments de Lev Kuleixov i el seu famós «efecte» (Prince i Hensley 1992):

> Vaig passar a experimentar amb la *Teoria de Crisant* […] ara tallava, ara afegia, ara m'adonava que un text determinat, si el situava davant d'un altre, agafava potser una altra dimensió. (Espriu i Salvat 1985, 9)

D'altres vegades, Salvat reconeixia obertament la inspiració fílmica com a tal:

> Nuestro trabajo se me apareció […] como semejante a los procedimientos de la creación cinematográfica, montaje a posteriori de unas tomas realizadas sin orden cronológico narrativo. (Pons 2013, 498)

Cal recordar que la cinefília de *Ronda…* no era un fet aïllat en la trajectòria de Salvat, sinó que impregnava bona part del seu treball escènic, com explica Santamaria:

> El cinema s'interferia constantment en l'esfera professional i teatral salvatiana: el Teatre Viu, per exemple, s'havia engegat per a desaviciar les tècniques interpretatives de cara a l'actuació cinematogràfica, els programes de l'EADAG havien incorporat història del cinema –impartida per Julio C. Acerete– i estètica del cine –impartida per Romà Gubern– com a matèries d'estudi, i sovint la gran pantalla li inspirava solucions tècniques o estètiques per

> a l'escena. En resum: de cinema, Salvat n'havia vist molt, l'havia estudiat, n'havia escrit i, arribat un cert punt, tenia desitjos de dirigir el seu propi film. (Santamaria 2000, XXXIII)

3.2.2 Una gesticulació axarlotada

Del ballet mecànic sortiria una altra referència, suggerida per Espriu, que completa l'univers cinematogràfic de *Teoria de Crisant*. En la seva única acotació, l'escriptor demanava una «gesticulació axarlotada» per a la interpretació del protagonista (Santamaria 2000, 344, nota a peu de pàgina 17). No sabem si aquesta petició va ser respectada en les primeres versions de *Ronda…* Només podem afirmar que, en el muntatge del 2002 al Lliure, encara dirigit per Salvat, no hi havia en Crisant cap rastre del personatge de Chaplin.[3]

L'interès de l'acotació «axarlotada» va més enllà de la seva aplicació o no en una versió o en una altra, fins i tot de la seva aplicació en absolut, ja que delata igualment una intenció de l'autor i tot un imaginari. El *Ballet mécanique* citat per Salvat mostrava als primers plans la figura de Charlot, que presentava el film als espectadors, saludant com un robot desballestat. En un film com el de Léger i Murphy, que emulava el ritme del món industrial, resultava coherent homenatjar el famós rodamon que, a cop de 'slapstick', havia satiritzat aquest món mecànic, i que encara ho faria amb més intensitat a *Modern Times* (1936). És en aquest últim film i en l'axarlotat pròleg de Léger i Murphy que pensava, probablement, Walter Benjamin quan reflexionava sobre la reproductibilitat tècnica en l'art:

> Abans que el cinema s'imposés, els dadaistes ja tractaven en les seves manifestacions de suscitar en el públic una reacció que més tard Chaplin obtingué d'una forma absolutament natural. (Benjamin 2021, 55-6, nota a peu de pàgina 27)

Les al·lusions d'Espriu i Salvat a Charlot i al *Ballet mécanique* són una de les traces més explícites de la inspiració fílmica de la *Ronda…* teatral. *Teoria de Crisant* representa, en aquest sentit, un cas d'estudi exemplar. Però la influència del cinema s'estén al conjunt de la peça, com recordava l'escriptor després de l'estrena al Romea.

3 Baso aquesta afirmació en dues evidències. En primer lloc, l'absència visible de tota «gesticulació axarlotada» a l'enregistrament en vídeo de la citada *Ronda…*, disponible a l'arxiu digital del Teatre Lliure. En segon lloc, una comunicació privada amb Enric Majó, intèrpret del personatge de Crisant, el dimecres 7 de maig de 2025 a la Universitat Pompeu Fabra, en què Majó negà categòricament cap directriu de Salvat per realitzar una «gesticulació axarlotada».

3.2.3 Una teoria de moviments i gestos

L'altra clau introduïda per Salvat és d'origen teatral, per més que aplicada també al cinematogràfic «ballet mecànic» dels seus personatges: «una teoria de moviments i gestos». Segons l'acotació salvatiana, es tracta d'un codi d'expressió corporal on la paraula «simplement recolza» els moviments, perdent la seva centralitat escènica tradicional. Aquests moviments expressen «la circumstància ninotesca» que envolta Crisant, un personatge humà «encara que caricaturesc», en clar contrast amb el seu entorn mecanitzat.



Imatge 1 Josep Ros Ribas. *Ronda de mort a Sinera*. 2002. Teatre Lliure, Barcelona

No és difícil veure, en la minuciosa associació de gestos i circumstàncies, així com en la seva vocació de «teoria», les traces del 'gest social' o 'gestus' brechtià:

> Per gest social entenem l'expressió gestual i mímica de les relacions socials, que regeixen en determinada època la convivència entre els homes.[4] (Brecht 2023, 137; trad. de l'Autor)

Podem interpretar, doncs, el «sarcàstic ballet mecànic» o la «gesticulació axarlotada» com a gestos socials. El ballet dels deixebles al voltant del mestre Crisant ens mostra la circumstància

4 «Bajo gesto social entendemos la expresión gestual y mímica de las relaciones sociales, que rigen en determinada época la convivencia entre los hombres».

d'un ésser ridícul, però humà, en una societat intel·lectual i moralment robotitzada. Aquesta societat, per dir-ho amb Čapek, tindria la capacitat de realitzar un treball forçat o esclau ('robota'), però mancaria de seny o raó ('rozum') (Roberts 2011, vi-ix). Els gestos axarlotats ens parlen d'aquest home ridícul, envoltat de robots, que s'ha de guanyar el pa. Igual que Charlot, Crisant és un indigent que intenta ser burgès o un burgès que ha caigut en la indigència, i que tracta de sobreviure dignament en la seva contradicció.

La interacció dels gestos humans de Crisant amb els moviments ninotescos dels seus deixebles, a penes esbossada al conte d'Espriu, és desenvolupada per Salvat des d'aquest punt de vista explícitament social. Les acotacions ens diuen que els robòtics pacients del Dr. Mestres «Són gent adinerada, alta burgesia i universitaris» (Espriu 2000, 105). Un d'ells és directament anomenat «El Pacient Burgès», elevant la classe social al rang identitari d'antropònim. I quan arriben la princesa Bijou Fontrodona i la duquessa Stephana Martin, Crisant «fa un besamans exagerat i versallesc» (Espriu 2000, 120), és a dir, un gest medieval de vassallatge, social per excel·lència, que completa una piràmide de sarcàstica inspiració feudal.

La teoria gestual salvatiana dona a entendre, com diria Brecht, una «mímica de les relacions socials» en una «determinada època»: la relació entre el poder econòmic i el poder intel·lectual a la Barcelona del moment en què es representi la funció. Aquest diàleg amb el present resulta especialment clar, en la gravació del Lliure, quan el Crisant que interpreta Enric Majó baixa a platea i interpel·la el públic, pronunciant noms concrets, que identifica sarcàsticament amb «els millors»: Eduardo, Manolo, Juan, Rosa, Federico, Elio, Rafael, José Luis, Mar, Ventura, els germans Milà (Lliure 2002, 02:08'20''). No tenim constància d'interpel·lacions similars a les *Rondes…* anteriors no filmades. Però és evident que la «teoria de moviments i gestos» salvatiana havia de ressonar de manera molt diferent d'una època a una altra: de la Barcelona franquista de l'estrena (1965) a la Barcelona socialista de l'última versió (2002).



Imatge 2 Josep Ros Ribas. *Ronda de mort a Sinera*. 2002. Teatre Lliure, Barcelona

4 Conclusions

La *Ronda…* teatral s'ha interpretat sovint com l'intent de Salvat de crear un teatre èpic català, d'avantguarda i popular alhora, basat en l'obra d'Espriu. La interpretació no manca de raó i explica aspectes clau del projecte, però resulta insuficient. La *Ronda…* cinematogràfica que precedia la *Ronda…* teatral i que es trobava, segons Espriu, en la seva base, revela un imaginari més enllà de la poesia o la narrativa de l'autor, o de les influències literàries o pictòriques que tradicionalment se li atribueixen. En convertir el guió cinematogràfic en peça teatral, Espriu i Salvat van deixar el rastre d'una veritable genealogia fílmica: els 'slapsticks' de Chaplin i el constructivisme de Léger i Murphy, la filmografia d'assaig francesa i l'expressionisme de Bergman. Fins i tot el neorrealisme italià. *Teoria de Crisant*, com dèiem, és una de les escenes més clares en aquest sentit, però no l'única.

Aquest origen cinematogràfic de *Ronda…* ens porta a una inevitable conclusió: tant els diàlegs d'Espriu com les acotacions de Salvat demanen una lectura no teatral, no esperpèntica i no èpica de l'obra, complementària de la lectura teatrològica, però amb unes claus diferents que, com hem vist, provenen de la música i del cinema. Es tracta d'una interpretació alternativa insinuada pel mateix Salvat el 1985, que futures aproximacions a *Ronda…* haurien de tenir present:

> …ara, al cap de vint anys, potser seria el moment d'intentar lectures des d'altres pressupòsits estètics que els de l'any 1965 […] plantejar una mirada sobre els textos i el seu arranjament, sobre el que podríem anomenar 'dramatúrgia', 'adaptació' o 'recreació', que no fos de signe piscatorià-brechtià, per dir-ho en paraules que facin possible una ràpida comprensió. Crec que s'ha exagerat en aquest aspecte i hem tingut la impressió que hi ha hagut, per part dels poders culturals teatrals, com una mena de necessitat que l'obra de Salvador Espriu quedés allunyada d'aquestes coordenades estètiques, que impliquen, com és lògic, unes coordenades polítiques i fins i tot ètiques, com diria algun clàssic de la teoria de l'art. També es podria –però això ja seria, potser, demanar massa– alternar el muntatge històric amb una nova lectura. Aquesta seria la més dialèctica i enriquidora de les solucions. (Espriu, Salvat 1985, 31)

Bibliografia

Benjamin, W. (2021). *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Trad. de J. Creus. Girona: Ela Geminada.

Brecht, B. (2023). *Escritos sobre teatro*. Trad., selecció i pròleg de G. Dietrich. Barcelona: Alba.

Capmany, M.A. (1972). *Salvador Espriu*. Barcelona: Dopesa.

Català, J.M. (2022). «Noticias del fin del mundo. El ensayo fílmico como mentalidad». *Comparative Cinema*, 10(18), 117-38.

Cocozzella, P. (1982). «Ronda de mort a Sinera: An Approach to Salvador Espriu's Aesthetics». *Actes del segon col·loqui d'estudis catalans a Nord-Amèrica. Yale 1979*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Delor, R.M. (1993). *Salvador Espriu, els anys d'aprenentatge (1929-1943)*. Barcelona: Edicions 62.

Espriu, S. (2000). *Ronda de mort a Sinera. Les veus del carrer. D'una vella i encerclada terra*. Barcelona: Edicions 62.

Espriu, S. (2013). *Prosa narrativa*. A cura de G. Gavagnin i V. Martínez-Gil. Barcelona: Edicions 62.

Espriu, S.; Salvat, R. (1985). *Ronda de mort a Sinera*. Barcelona: Empúries.

Farmer, R. (2009). «Marker, Resnais, Varda: Remembering the Left Bank Group». *Senses of Cinema.* https://www.sensesofcinema.com/2009/feature-articles/marker-resnais-varda-remembering-the-left-bank-group/#22.

Flitterman-Lewis, S. (1996). *To Desire Differently. Feminism and the French Cinema. Expanded Edition*. New York: Columbia University Press.

Monaco, J. (2000). *How to Read a Film*. New York: Oxford University Press.

Pons, A. (2013). *Espriu, transparent*. Barcelona: Proa.

Prince, S.; Hensley, W.E. (1992). «The Kuleshov Effect: Recreating the Classic Experiment». *Cinema Journal*, *31*(2), 59-75.

Roberts, A. (2011). *RUR & War with the Newts*. London: Gollancz.

Salvat, R. (2015). *Diaris (1962-1968)*. Edició a cura d'E. Salvat. Pròleg de F. Foguet i M. Molins. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.

Santamaria, N. (2000). «Introducció». Espriu, S. *Ronda de mort a Sinera. Les veus del carrer. D'una vella i encerclada terra*. Barcelona: Edicions 62, I-LXXII.

Valle-Inclán, R.M. (1991). *Martes de carnaval*. Barcelona: Círculo de Lectores.

Valle-Inclán, R.M. (2017). *Luces de bohemia*. Barcelona: Vicens Vives.

Videografia

Salvat, R. *Ronda de mort a Sinera* (2002). L'Arxiu Lliure. https://arxiu.teatrelliure.com/eventorperiod/ronda-de-mort-a-sinera/?rep=temporada-2001-2002.

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

Les dues adaptacions fílmiques de la novel·la *Laia* (1932)

Maria Dasca
Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, Espanya

Abstract In this chapter, the novel *Laia* (1932) and its two film adaptations –directed by Vicent Lluch in 1970 and by Lluís Danés in 2016– will be examined comparatively. First, the role assumed by cinematic adaptations in the dissemination of Catalan literature will be explained. Next, the three works under study will be contextualized and, applying the theoretical framework proposed by Sánchez Noriega (2000), some of the procedures used by the two filmmakers to convey the meanings of the written text from the perspectives of story (diegesis) and discourse (plot) will be analysed.

Keywords Adaptations. Narratology. Catalan cinema. Novel. Salvador Espriu.

Sumari 1 La literatura catalana i el cinema. – 2 Contextualització de la novel·la i de les dues pel·lícules. – 3 Anàlisi. – 4 Conclusions.

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 2026-04-19 | Published 2026-11-18
© 2026 Dasca | CC BY 4.0
DOI 10.30687/979-12-5742-102-1/007

1 La literatura catalana i el cinema

Com és sabut, les relacions entre la literatura i el cinema s'inicien amb l'invent del cinematògraf, en el moment en què la tasca dels productors i dels realitzadors s'orienta cap a la creació de relats. El nou art s'inspira, per tant, en unes formes textuals prèvies, procedents de la novel·la, el conte i el teatre. En aquest sentit, les adaptacions fílmiques[1] d'obres narratives o teatrals formen part d'una pràctica habitual en la història del cinema, i es beneficien de diversos avantatges, com la popularitat de l'obra literària adaptada o l'interès divulgatiu que la versió pugui suscitar, un interès que també pot ajudar a legitimar la translació. Tampoc podem deixar de banda la dimensió econòmica que suposen les adaptacions: el fet que l'obra literària adaptada sigui coneguda o gaudeixi de prestigi pot fer que la pel·lícula tingui més èxit i arribi, potencialment, a un públic més ampli que el de l'obra de partida. En sentit invers, l'adaptació d'una obra pot contribuir a canonitzar-la i a potenciar-ne la projecció més enllà del sistema literari al qual pertany. Aquest darrer procés és el que fa que les adaptacions cinematogràfiques de novel·les, contes i obres teatrals hagin esdevingut un instrument clau en la constitució del sistema cultural català, especialment en aquelles etapes, com els anys seixanta o la transició, en què hi ha la necessitat de crear plataformes culturals adaptades al nou públic, que responguin als interessos de la societat de masses postindustrial emergent en aquell moment. En aquest marc les adaptacions literàries han estat enteses com a instruments de legitimació cultural: han ajudat a la difusió i a la patrimonialització del repertori literari.

A finals de la dècada dels seixanta el cinema es converteix en una peça clau en la modernització de la cultura catalana, i en una eina imprescindible per a l'ús i la difusió de la llengua. En aquell moment les produccions cinematogràfiques es beneficiaren de la creació d'una sèrie plataformes culturals (associacions i grups teatrals, discogràfiques, estudis de publicitat i de disseny, indústria editorial, etc.) que no només els permetien comptar amb un mínim d'infraestructura tècnica i humana, sinó que també els oferien, potencialment, una bona difusió entre el públic. El principal repte d'aquestes iniciatives era crear, per primer durant el franquisme, cinema en català pensat per als nous gustos (Espinós 2009). Això

1 El concepte 'adaptació' s'ha d'entendre a partir de la definició que proposa Sánchez Noriega: «proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico» (Sánchez Noriega 2000, 47).

fou possible durant l'etapa en què Manuel Fraga Iribarne fou ministre d'informació i turisme (1962-1969), en què les projeccions cinematogràfiques en català foren permeses sempre que fossin adaptacions d'obres literàries (Gubern 1983, Pérez 2002, 51). Malgrat les dificultats imposades per la censura i el caràcter deficitari de moltes produccions (que rebien subvencions més o menys generoses segons la qualificació ministerial i depenien, en part, del mecenatge privat), en el tombant dels seixanta als setanta s'estrenen diverses pel·lícules, que, per primer cop d'ençà de 1939, són en català. El 1969 Miquel Porter i Moix s'hi referia en un article a *Serra d'Or*, on destacava, per motius diferents, tres films: *Palabras de amor* (1968), d'Antoni Ribas, basat en la novel·la *Tren de matinada* (1968), de Jaume Picas; *La respuesta* (1969), de Josep M. Forn, basat en *M'enterro en els fonaments* (1967, escrita el 1962), de Manuel de Pedrolo; i *La larga agonía de los peces fuera del agua* (1969), de Francesc Rovira Beleta, basat en *Vent de grop* (1967) d'Aurora Bertrana (Porter i Moix 1969).[2] Més endavant, Porter i Moix considerarà que aquestes pel·lícules, que tingueren una fortuna molt desigual, responien a la crida feta per Jaume Vicens Vives a *Notícia de Catalunya* (1960). L'historiador havia defensat que calia crear un imaginari sobre el país que en reflectís la consciència social i nacional, i que complementaria la tasca duta a terme pels historiadors, els sociòlegs i els economistes (Porter i Moix 1992, 290).

De tota aquesta producció cinematogràfica, la crítica n'ha destacat dues adaptacions, la de *Maria Rosa* (1964, estrenada a Barcelona el 1966), a càrrec d'Armand Moreno, que havia comptat amb Vicent Lluch com a ajudant de direcció, i la *Laia* dirigida pel mateix Lluch (1970) (Pérez 2002, 51). Ambdues tenien com a protagonista una de les actrius més importants del moment, Núria Espert, i responien a una ambició artística que les diferenciaven de la producció cinematogràfica anterior. Pel que fa a l'obra seleccionada, cal destacar l'aposta per dos autors consagrats: el primer (Guimerà) continuava sent un dels noms de referència en els escenaris de postguerra,[3] el segon (Espriu) s'havia convertit en reconegut i popular gràcies, primer, a la publicació, el 1960, de *La pell de brau* i, després, a les representacions escèniques fetes per l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, i més especialment, la *Ronda de mort a Sinera* de 1965. Com és sabut, al darrere d'aquestes adaptacions trobem, a més de Ricard

2 Aquestes pel·lícules es van estrenar el 1968, 1976 i 1969, respectivament.

3 L'obra de Guimerà havia estat objecte d'escenificació a partir de 1946, gràcies a la companyia de Maria Vila i Pius Daví. En el marc dels Festivales de España (1954-1977) s'estrenarà la *Maria Rosa* de 1963, interpretada per Núria Espert, i sota la direcció de Juan Germán Schroeder. Sobre la recepció del teatre de Guimerà en la postguerra, i les dificultats de copsar-ne, i actualitzar-ne, els elements de modernitat, vegeu Aran, Ayats, Gallén, Guerra i Romaní, 2025, especialment les pàgines 14, 80 i 195-201.

Salvat, Maria Aurèlia Capmany, que aconseguirà els drets d'autor per a l'adaptació fílmica de 1970 (Riambau 1999, 16). Lluch, que ja havia estrenat tres llargmetratges, havia apostat per un dels escriptors més representatius del resistencialisme cultural en el moment de la seva consagració. La relació d'Espriu amb el cinema havia començat, però, molt abans, als anys trenta, quan s'interessà per la modernitat que representaven, en aquell moment, les pel·lícules expressionistes alemanyes, que pogueren influir-lo en l'escriptura d'*El doctor Rip* (Iribarren 2008).

Per bé que el període de la transició és molt fructífer en adaptacions literàries (Pérez 2002, 53),[4] especialment de novel·les emblemàtiques del vuitcents i de la postguerra, com *La febre d'or*, *La plaça del Diamant* i *Bearn. La sala de les nines*,[5] caldrà esperar fins al 2016, tres anys després de la celebració de l'Any Espriu (2013), perquè hi hagi una nova adaptació de *Laia*, en aquest cas dirigida per l'arenyenc Lluís Danés.[6] Els motius que poden justificar aquest llarg parèntesi són tres. En primer lloc, hi ha la preferència, durant els primers anys de la democràcia, pel cinema de gènere, i especialment el policíac (Pérez 2002, 53), que es concreta en adaptacions de novel·les de Jaume Fuster, Manuel de Pedrolo, Andreu Martín o Ferran Torrent. La novel·la de gènere té, endemés, uns trets que la fan especialment adaptable a la pantalla: poca profunditat psicològica, importància de l'espai i de l'acció, ús de personatges i de patrons narratius ja fixats, i interès comercial. En segon lloc, hi ha les dificultats intrínseques al text de *Laia*, unes dificultats que es concreten en la diegesi (Espriu opta per un narrador de focalització zero) i en el discurs (l'estructura temporal, els elements psicològics i l'ús de diferents registres). En tercer lloc, cal tenir en compte que el model de 'cinema de prestigi' o '*heritage film*', en el qual podem inscriure aquestes adaptacions, havia estat qüestionat i es considerava inoperatiu. Impulsat a Europa als anys setanta, implicava que les pel·lícules s'havien de basar en

4 La iniciativa no és només catalana sinó que s'emmarca en un programa general de recuperació del patrimoni literari endegat durant la transició. Cal recordar que el 1979 el Ministeri de Cultura estatal creà un concurs per a promoure «la producción de material filmado de carácter cultural destinado a su programación en televisión y a su exhibición y distribución a través de otros medios» (Sánchez Noriega 2000, 52). Una de les condicions per participar-hi era que la pel·lícula es basés en obres literàries de prestigi. És a través d'aquest ajut que *La plaça del Diamant* de Betriu obtingué una part del finançament.

5 La novel·la d'Oller fou adaptada per Gonzalo Herralde el 1991, la de Rodoreda, per Francesc Betriu el 1983 i, finalment, la de Villalonga, per Jaime Chávarri, també el 1983.

6 Cal recordar, tanmateix, que durant la transició es feren adaptacions televisives de l'obra espriuana. Una de les més conegudes és la versió de «Tereseta-que-baixava-les-escales», amb guió de Capmany i Espriu, i realització de Mercè Vilaret, que es va emetre al programa Lletres Catalanes el 21 de febrer 1978. El vídeo es pot consultar a l'Arxiu TVE Catalunya: `www.rtve.es/play/videos/teatre-a-larxiu/arxiu-tve-catalunya-lletres-catalanes-tereseta-baixava-lescaleta/4772214/`.

uns materials nobles, extrets d'obres literàries o d'episodis històrics significatius, i els havien de recrear a partir de formats neoclàssics. Als cinemes catalans dels noranta la fórmula ja no funcionava, no només perquè partia de models estètics obsolets, sinó també perquè no es disposava «ni dels mitjans, ni de la inspiració dels models canònics del gènere» (Quintana 2008, 109). Passat el 2010, l'any de l'estrena de *Pa negre*, l'adaptació que Agustí Villaronga fa de la novel·la homònima d'Emili Teixidor, alguns crítics, com Àlex Gorina, reprendran la discussió sobre la necessitat de fer adaptacions literàries i pensaran en el cas específic d'Espriu. Més concretament, Gorina defensarà la necessitat d'utilitzar els formats televisius per oferir una nova versió de *Ronda de mort a Sinera* que pugui respectar-ne la teatralitat (Gorina 2014).

Com veurem en l'apartat següent, els directors de les dues pel·lícules analitzades semblen ser conscients de totes aquestes dificultats, atès que opten per adaptar *Laia* a una proposta estètica que, tot i ser diferent de l'original, pretén mantenir-ne alguns elements distintius. Per aconseguir-ho, però, hauran d'enfrontar-se a tres obstacles: la distància amb el context de publicació de l'original, que es donà a conèixer el 1932;[7] la reconstrucció del temps intern del discurs (la història es desenvolupa entre 1860 i 1880); i la relació que el públic ha tingut amb la novel·la, i amb l'obra d'Espriu en general, en dos moments: quan es converteix en el poeta nacional (Gassol 2006, 295-6) i quan, després de la mort, ja és un autor canònic, l'obra del qual forma part dels programes educatius (Cadenes 2024). Per abordar totes aquestes qüestions, es contextualitzaran les tres obres (a partir de la bibliografia crítica que s'hi ha referit) i, després, s'analitzaran els procediments a què recorren Lluch i Danés per tal de fer la transposició diegètica i discursiva del material textual. En aquest sentit, la novel·la i les dues pel·lícules seran entesos com a textos que expliquen una història segons un discurs, el qual inclou un conjunt de procediments (Sánchez Noriega 2000, 41). És justament aquesta narrativitat compartida el que permet fer la translació i el que fa possible l'anàlisi comparativa.

2 Contextualització de la novel·la i de les dues pel·lícules

Estructurada en vint-i-tres capítols d'extensió breu, *Laia* porta el subtítol *Unes esvanides ombres del nostre mar.* Es configura com

7 S'indica l'any de la primera edició. Cal recordar, però, que Espriu la revisarà en quatre edicions posteriors, de 1934, 1952, 1968 i 1972. Per a l'estudi utilitzo l'edició crítica i anotada, a cura de Víctor Martínez-Gil i Gabriella Gavagnin, publicada per Edicions 62 i el Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu el 1992.

un retaule d'«estampes bàrbares» –l'expressió és del crític Rafael Tasis (Delor 1993, 59)–, que conformen el microcosmos, marcat pel clarobscur, d'un poble mariner. La història se centra en la vida de Laia, des de la infantesa fins a l'etapa adulta, i inclou nombroses referències al món d'«ombres esvanides», i en part titellesc, que l'envolta. Espriu recorre a la narració en tercera persona per explicar, fragmentàriament, alguns episodis biogràfics de la protagonista, centrant la tensió dramàtica en el motiu del triangle amorós i alternant el diàleg amb fragments descriptius de to líric. La història es desplega cronològicament, tot i que conté dos capítols, el XVI i el XX, que inclouen una analepsi (que fa referència al passat esplendorós de la nissaga Vallalta) i una prolepsi (quan Esteve s'imagina, en el futur, matant Quelot).

L'argument és senzill: Laia és una noia marginada per tothom perquè té atacs epilèptics i la seva mare beu. Es casa amb un pescador pobre, Quelot, que la pega. El naixement d'un nen ferit de la medul·la augmenta la seva solitud i les reaccions violentes del marit. Per alliberar-se'n, té una relació amb el company de barca del Quelot, l'Esteve. El promès de la seva única amiga, Anton, s'enamora d'ella i se suïcida. Arriba la pesta, que s'emporta la vida del fill de Laia, del mossèn i de la dona més rica de la comunitat, que rep el malnom de 'la Fragata'. Delmat per la mort, el poble fa la processó de Setmana Santa. Durant una tempesta de xaloc, Laia prega perquè Quelot, que és al mar, s'ofegui, però no mor ell sinó Esteve. A l'entorn d'aquesta trama, focalitzada en la imatge de la dona-serp (Delor 1993, 99), provinent de la literatura modernista,[8] Espriu basteix un món propi, amb personatges, temes i motius que reprendrà en obres posteriors, i a través del qual expressa la seva visió «pessimista, amarga, negra» de l'existència humana (els adjectius són del mateix Espriu).[9] En aquest món, que sorgeix de la mitificació del passat, així com de la geografia i la cultura popular d'Arenys de Mar (Espriu, Nogueras, Pons 1983), hi recrea els mites d'Èdip i d'Antígona, a més d'introduir-hi figures, com el rodamon, de ressonàncies shakespearianes. Unes ressonàncies que també trobem en la 'filosofia de secà' del personatge de Moles, que afirma que «mort i vida s'empaiten i joguinegen amb els homes, que riuen i ploren, ja se sap, sempre sols» (Espriu 1992, 74-5).

Més enllà de la distància temporal esmentada en l'apartat anterior, la principal dificultat que han de vèncer els directors de les dues adaptacions és de caràcter narratiu. La força de *Laia* recau en dos

8 La crítica hi ha destacat la influència de l'obra de Prudenci Bertrana, Víctor Català, Joaquim Ruyra, així com d'Unamuno i Valle-Inclán (Delor 1993, Castellanos 2009, Martínez-Gil 2010, Gassol 2021, 509-11).

9 Espriu utilitza aquests adjectius en una carta a Josep M. Boix i Selva de 24 d'agost de 1931, escrita mentre redactava la novel·la (Delor 1993, 31).

dels trets que han estat considerats menys adaptables al llenguatge cinematogràfic: la profunditat psicològica i la voluntat d'estil (Sánchez Noriega 2000, 57). Pel que fa a la primera qüestió, la crítica ha destacat que la novel·la se situa a cavall entre el realisme mimètic i el realisme deformant (Gavagnin, Martínez-Gil 1995). L'aproximació realista és el que permet al narrador indagar en la psicologia d'alguns personatges, com Laia, mossèn Gaspar o Anton, i desenvolupar una trama regida per una causalitat tràgica; mitjançant la deformació, en canvi, es basteix l'imaginari grotesc, present sobretot en l'ambientació de la taverna de mariners (capítols IX i XX). Pel que fa a la segona qüestió, la voluntat d'estil, la crítica ha destacat el sincretisme de l'obra espriuana, un sincretisme que a *Laia* s'expressa en la tensió entre la fragmentació i la unitat. La fragmentació és estructural: cada capítol constitueix una unitat, i cada unitat es relaciona amb la resta a través d'una xarxa d'històries, mitjançant les quals s'expressa una determinada cosmovisió. En conjunt, la trama argumental queda afeblida pel propòsit especulatiu o filosòfic (Martínez-Gil 2003, 28). Cal recordar, també, la importància que tenen, en aquesta cosmovisió «pessimista, amarga, negra» de la vida, els episodis dedicats a la Setmana Santa i a la pesta, dos capítols (el XV i el XVII), centrats en el col·lectiu, que no només contribueixen a crear una atmosfera tètrica i funesta sinó que connoten simbòlicament i filosòficament tot l'univers recreat.

La primera versió de *Laia* (1970), protagonitzada per Núria Espert i Paco Rabal, i estrenada el setembre de 1971, és del valencià Vicent Lluch. Instal·lat a Barcelona des del 1941, la seva trajectòria professional es veié clarament marcada per la repressió franquista, atès que fou penalitzat per haver participat com a soldat de l'exèrcit republicà durant la Guerra Civil (Riambau 1999, 12). Format en el teatre, s'inicià en el cinema com a ajudant i secretari de direcció, fins que el 1956 pogué estrenar el seu primer llargmetratge, *La espera* (Riambau 1999, Romaguera 2005, 368). *Laia* és el seu quart i últim film, i és fruit de la relació que havia establert amb Armand Moreno i Núria Espert el 1962, quan participà com a coguionista a *Trigo limpio*, d'Ignasi F. Iquino. El guió l'escriví amb Jaume Vidal i Alcover,[10] que vetllà per mantenir la fidelitat a l'obra original, i comptà amb la supervisió del mateix Espriu. Maria Aurèlia Capmany, que havia col·laborat, com a actriu, amb la pel·lícula anterior de Lluch, *El certificado* (1968), sortí a la fitxa tècnica de *Laia* com a assessora, Fabià Puigserver s'ocupà de l'ambientació i del vestuari, i Armand Moreno, de la producció (Fernández Colorado 1999, 29;

10 Jaume Vidal Alcover i Vicent Lluch van col·laborar en tres projectes: *Laia*, *Mort de dama*, de Llorenç Villalonga (que no s'arribà a fer perquè no es va poder comptar amb el permís de l'autor) *i Els darrers dies*, original del primer.

Romaguera 2005, 355). *Laia* fou finançada, en part, gràcies al capital aportat pel mecenes Francesc Vives Reguant, que permeté crear les Producciones Artísticas Cinematográficas (Films PAC), i tingué 125.573 espectadors (Riambau 1999, 16-17).

Es conserva una carta manuscrita d'Espriu a Lluch, del 13 de març de 1972, on li comenta que ha anat a veure la pel·lícula i la considera «digníssima» (Soler, Cerdán 1999, 23). Li han agradat especialment les escenes finals, la fotografia de Joan Amorós i el treball interpretatiu d'Espert, i li ha desagradat la narració, que, al seu entendre, és «una mica confusa». També es mostra cautelós sobre la recepció del film: pensa que la pel·lícula serà vista com a massa «ibèrica» –el 1932 Guansé, en referir-se al component cru i supersticiós de la novel·la, també l'havia etiquetada amb el mateix adjectiu (Delor 1993, 45)– o «massa catalana». La valoració d'Espriu fa diana en un dels aspectes més evidents de l'adaptació, que l'allunya de la diegesi de la novel·la: en lloc d'optar per una focalització zero, es recorre a una focalització interna. És Laia qui explica la seva vida i ho fa a partir d'una estructura circular: des del present, que coincideix amb el desenllaç de la novel·la, la protagonista recorda diversos episodis del passat. El desordre cronològic en l'aparició d'aquestes prolepsis biogràfiques, tot i ser indici de la confusió mental en què es troba el personatge, introdueix una complexitat que dificulta la comprensió del film. Aquesta dificultat, de fet, ja fou interpretada com a problemàtica per la productora, i provocà desavinences en el muntatge que n'allargaren la finalització (Riambau 1999, 17).

La pel·lícula, rodada en diverses localitzacions de la costa catalana l'estiu de 1969, rebé una advertència de la censura, que obligà a retocar l'única escena en què apareix un nu (17). Es tracta de l'escena en què la Laia adolescent, interpretada per la filla d'Espert, Alícia Moreno, es banya al mar. Pel que fa a la recepció, *Serra d'Or* li dedicà dos articles: en el primer, una entrevista als dos guionistes i a l'assessora, es destaca el procés d'adaptació, la tria de localització, i el paper del color en la fotografia (Bou Cabré 1970); en la segona, una crítica de Claudi Montañà, es considera que l'adaptació és massa literària i que hi ha escenes del tot sobreres: o bé perquè són anacròniques (l'escena de cavalls colpejant Laia) o bé perquè són gratuïtes (la imatge de pèrdua de l'ull a causa d'una pedrada) (Montañà 1971). Per al crític, però, el principal defecte de l'adaptació ha estat reduir tot el *pathos* de la història al personatge de Laia, cosa que ha fet desaparèixer «el valor de mosaic col·lectiu» de l'univers espriuà (59).

La segona versió de *Laia*, de 2016, anirà a càrrec de Lluís Danés, que té una llarga trajectòria en el món de les arts escèniques.[11] Danés ja va ser el responsable de l'escenografia del concert que es va fer, el 10 de juliol de 2013, a Arenys de Mar, i que va ser l'acte central de l'Any Espriu.[12] La *Laia* de 2016 és una pel·lícula per a televisió, coproduïda per Brutal Media, Televisió de Catalunya, l'Institut Català de les Empreses Culturals (ICEC) i l'Ajuntament d'Arenys de Mar. S'ha difós a partir de la plataforma pública 3cat (des d'on encara es pot visionar) i de dues plataformes privades: Filmin i Netflix. La iniciativa forma part de la política de la Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals de crear continguts per a plataformes en línia, tot aprofitant la popularitat d'alguns dels actors i actrius de la 'casa', com Ivan Benet, Roger Casamajor i Miquel Fernàndez (que interpreten, respectivament, els papers de Quelot, Esteve i Anton) o Montserrat Carulla i Pep Cruz (que fan de Teresa Vallalta i mossèn Gaspar). També compta amb dos guionistes de llarg recorregut: Lluís Arcarazo (responsable de les telesèries *Teresina S.A.*, *Poble Nou*, *Nissaga de poder* o *El cor de la ciutat*, entre d'altres) i Maria Jaén (que ha col·laborat amb Arcarazo en el guió del segon film de Danés, *La vampira de Barcelona*, 2020).

La *Laia* de 2016 no és, però, el primer muntatge que Danés ha dedicat a Espriu. El 1995 va fer una adaptació de «Tereseta-que-baixava-les-escales» a Arenys de Mar; i el 2013 dirigí, per encàrrec del Memorial Democràtic, l'espectacle-homenatge a les víctimes de la Guerra Civil *El meu poble i jo*, basat en poemes d'Espriu, que es representà al Teatre Nacional de Catalunya. El rodatge de *Laia* es feu, en quinze dies, l'octubre de 2015, en dos espais: la platja arenyenca del Cavalló (els exteriors) i una nau del mateix poble (els interiors). Després d'una preestrena, a Arenys, el juliol de 2016, en el marc de la festa major, la pel·lícula s'emeté en directe per TV3 el 15 de setembre de 2016. Mònica Planas li dedicà una crítica a la secció 'Crítica TV' del diari *Ara*, on considera que el telefilm té sensibilitat, i mostra un bon bagatge professional i un bon domini del llenguatge audiovisual (Planas 2016). L'aposta de teatralitzar l'espai on té lloc la història permet, al seu entendre, crear un muntatge metafòric que

11 Danés ha participat en espectacles d'òpera i circ, i de teatre visual i d'objectes. A Viquipèdia es pot consultar la relació completa de seva obra escenogràfica, fílmica i audiovisual. De la llista, i amb relació al tema espriuà, destaca l'espot *La pell de brau*, que va servir per difondre la manifestació independentista de l'11 de setembre de 2012, en el qual diverses personalitats de l'àmbit cultural llegeixen un fragment del poema XXXVIII de *La pell de brau*.

12 El concert, amb direcció musical de Xavier Lloses, i presentat per Toni Puntí, va ser emès en directe per TV3. L'espectacle incloïa textos llegits, poemes cantats i exercicis acrobàtics.

és reforçat per l'ús del color i dels elements simbòlics, i el predomini de plans curts.

Abans de passar a l'apartat d'anàlisi, caldria subratllar que la versió de 2016 es fa tenint present la de 1970, amb la qual cosa es pot veure com una interpretació no només actualitzada (i adaptada al format televisiu) de la novel·la, sinó també com a correcció d'alguns defectes que la crítica retragué a la primera, relacionats, com hem vist, amb el muntatge. En totes dues, a més, i en relació amb el tractament del material literari, els directors opten pel procediment de la reducció, que és el més habitual en les adaptacions literàries (Sánchez Noriega 2000, 69-70). El resultat són dues pel·lícules d'uns 90 minuts. Aquesta reducció opera tant en l'eliminació de les accions i dels personatges més allunyats de la història de Laia[13] com en l'atenuació o supressió d'alguns registres (especialment l'elegíac i el grotesc). La continuïtat entre una adaptació i l'altra es palesa, a més, en els cartells de les dues pel·lícules, de color negre i blau, on apareix un primer pla de Laia, lleugerament de perfil, amb els cabells a lloure. La identificació del personatge amb el mar es plasma, en el cartell de 1970, en el fons blau clar i en el dibuix d'una barca i onades que surt a la part inferior, i, en el de 2016, en la reproducció de les ones sobre el cabell, el coll i l'espatlla de Laia. Per bé que, en tots dos casos, es destaca el fort protagonisme femení, el caràcter de Laia es sintetitza de manera antagònica: en la primera, el rostre de Núria Espert, mig cobert per l'ombra, llença una mirada perduda; en el segon, l'actriu Miranda Gas adopta, en canvi, una actitud desafiadora i sensual: aixeca el cap cap amunt, amb els ulls tancats i la boca entreoberta. Mentre que en el primer cartell predomina un sentiment gris i angoixat que en els seixanta podia remetre's a l'existencialisme, en el segon preval una imatge explícitament eròtica.

13 En la versió de Lluch s'eliminen els personatges de la mare, el rodamon, els parroquians de la taverna i el mossèn; en eliminar-los desapareixen el registre grotesc i les ressonàncies amb l'obra shakespeariana i horaciana. Hi ha un canvi en la trama: s'introdueix un trencament (temporal) en la relació d'Esteve amb Laia, i una ampliació: no s'aclareix si Anton acaba sent amant de Laia, però s'afegeix una escena en què Laia intenta convence'l perquè no abandoni la seva promesa, Anneta. En la de Danés s'eliminen molts dels personatges del poble (el cor de dones, per exemple, queda reduït a tres senyores vestides de negre), per bé que es mantenen la mare, el rodamon i els jugadors de la taverna. A més de mantenir-los, se'ls dona un paper més actiu i se'ls creen diàlegs: el rodamon arriba al poble predicant l'anticrist, la mare diu a Quelot que la seva filla és com una escórpora, molt fina però amb espines, i els parroquians insinuen a Quelot que la seva dona l'enganya. Aquests ampliacions fan que els personatges perdin el caràcter d'esbós o de titelles.

3 Anàlisi

Un pla estàtic inicial, focalitzat en el mar, es fon amb una imatge, també estàtica, del nucli antic d'Arenys. Un tràveling recorre els carrers, les parets i les façanes del poble, enquadrant-ne alguns detalls, per després oferir, de nou, una panoràmica, ara dinàmica, del mar i, després, del cementiri. La música, melancòlica i evocadora, d'Ángel Arteaga permet unir els diversos enquadraments i acompanya l'espectador a l'espai on tindrà lloc la principal acció del film: l'interior de la casa, molt fosca, de Laia. La diegesi de la pel·lícula de 1970, tanmateix, no recau en el personatge, sinó en una veu en off, que explica, en primera persona, els records de Laia, reprenent, en el monòleg, fragments de la narració d'Espriu.

La narració es desplega en dos plans temporals: el del present i el d'un passat que s'expressa en forma de records. En el present només s'inclou un moviment: el desplaçament de Laia a la platja, on espera l'arribada del marit i de l'amant, que, com altres pescadors, han quedat atrapats pel temporal de xaloc. Pel que fa al passat, els records s'introdueixen aleatòriament, en aquest ordre: naixement del fill deforme, atac epilèptic, relació amb l'Esteve, casament amb Quelot, jocs i rivalitats en l'etapa d'infantesa, obsessió d'Anton per Laia i suïcidi, epidèmia de còlera, mort de la Fragata, i pregària a Sant Roc. Aquesta organització es justifica per un leitmotiv de la narració: Laia és víctima d'una societat que no l'entén i que la condemna a ser infeliç. La seva insistència a presentar-se com a innocent i a explicar la seva vida com a resultat d'una sèrie d'absurds (el primer dels quals és el casament amb el Quelot) la justifiquen davant el públic i doten la narració d'una coherència psicològica absent en la novel·la. Una altra diferència és que l'ostracisme que pateix el personatge no s'explica a partir de la genètica (al film no apareix cap mare alcohòlica). Aquest element, d'ascendència naturalista i modernista, molt probablement s'elimina perquè podria semblar massa anacrònic per al públic d'inicis dels setanta.

La crítica més recent de la *Laia* de Lluch ha considerat que un dels defectes de l'obra és el desequilibri provocat entre la voluntat de traslladar el llenguatge poètic (a través de la veu en off) i la necessitat de donar versemblança a uns escenaris i una interpretació de caràcter realista (Selva Masoliver 1999, 57). Aquesta tensió, anàloga a la que es crea entre el realisme mimètic i el deformant que vèiem en la novel·la, no arriba a resoldre's a causa de l'ús de la veu en off, que, en el cinema, a diferència de la literatura, tendeix a restar naturalitat i a provocar un efecte d'estranyament en l'espectador (Sánchez Noriega 2000, 58). No hi ha, en conjunt, una cohesió entre la narrativa visual (els nombrosos primeríssims plans i els enquadraments focalitzats en detalls) i la sonora (que pretén reforçar la dimensió elegíaco-lírica de la història). Pel que fa als aspectes positius, la crítica

valorà els recursos fotogràfics, sobretot l'ús de foses que permeten encadenar les analepsis amb el present, tot al·ludint simbòlicament a la naturalesa evanescent de la memòria (Selva Masoliver 1999, 57).

Quant a la dimensió simbòlica de l'obra, la versió de Lluch introdueix un element argumental que no surt a la novel·la, i que contribueix a la cohesió estructural del monòleg: Laia és vista per Quelot, els altres nens i les veïnes com un ésser incapaç de plorar. Aquesta incapacitat per al plor té diverses interpretacions: quan la protagonista és víctima dels altres (els nens o el marit quan la peguen, els veïns quan la critiquen) és indici de la seva fortalesa; quan el seu fill deforme brama, la no-reacció pot ser explicada per un bloqueig emocional. Només al final, quan Laia s'assabenta que Esteve ha mort, que Quelot ha sobreviscut a la tempesta i que la seva vida fatalment continuarà igual, pot plorar. Les seves llàgrimes, però, resten incompreses. Aquest fil conductor, que permet tancar circularment el relat, és explorat a partir de la tensió entre la vida interna del personatge (els records) i l'externa (el que els altres veuen en ella), i és reforçat amb el recurs de l'ocularització interna secundària (Arocena 1999, 66, Gaudreault, Jost 1995, 141-3). La càmera adopta el punt de vista ocular del personatge; i l'espectador s'identifica amb aquest punt de vista a través d'un muntatge que alterna plans i contraplans. La tensió entre allò intern i allò extern no suposa, tanmateix, una transformació psicològica del personatge, sinó que es justifica, en el passat, a partir d'una transformació física, en el pas de nena rebeca a adolescent de gran bellesa, que embruixa els homes amb la mirada. Aquest darrer tema, que és molt important en la novel·la, és minimitzat en la pel·lícula, on el centre d'interès és la manera com el patiment de Laia, que és presentat com un conflicte intern, s'externalitza i s'explica a través de l'ocularització i de la inserció de fragments diegètics externs a la trama, que foren considerats d'una notable modernitat. Un dels procediments més destacables en aquest sentit és el que apareix en el moment en què Quelot, embriac, apallissa Laia (capítol IX). Espriu expressa aquesta violència recorrent al llenguatge oníric:

> Es desanellaven a batzecades i penjaven dels arbres crescuts a la planura del mar, els arbres que creixien per damunt del vent i de les ones als grans altars dels temporals del mar. Treien les llengües lascives i esguardaven Laia amb ulls endins dels quals glatien els sentits d'un exèrcit d'homes. Cavalcaven més tard amb la llevantada i esperonaven els cavalls amb paraules d'odi. (Espriu 1992, 77-8).

Per explicar aquesta agressió, i conservar-ne la força expressiva, a la pel·lícula s'opta per alternar plans (focalitzats en Laia) i contraplans (focalitzats en Quelot) i inserir, en el muntatge, imatges borroses de

cavalls i monstres.[14] Com a acompanyament sonor tenim els plors de la criatura i els crits d'en Quelot: «Serpent! No ploraràs, no...». La seqüència s'acaba amb la sobreposició de la imatge del cos ajagut de la Laia adulta amb la de la Laia nena, que té un atac epilèptic quan és a la platja.

L'ús de materials narratius diversos ha fet que la pel·lícula hagi estat etiquetada, a la vegada, de moderna i de naturalista. Moderna pels salts temporals bruscos, l'absència de nexes, i l'ús d'una escriptura que «exagera la parcialidad de los propios puntos de vista, exalta las manipulaciones del montaje, se muestra desnuda en sus propias intervenciones, proponiéndose como filtro explícito de la realidad» (Casetti i De Chio *apud* Arocena 1999, 69). Naturalista per l'ús de la veu en off (la instància narrativa a partir de la qual s'organitza tot el material diegètic, des d'un únic punt de vista), la importància de la dimensió psicològica i la versemblança en el tractament de l'espai i de les relacions humanes (Pons 1999, 72). Per entendre-la, caldria situar-la en el marc de l'imaginari cinematogràfic del moment i analitzar-la a partir de l'interès de Lluch a adaptar-se, tímidament, als llenguatges d'avantguarda, representats, en aquell moment, pels cineastes de l'Escola de Barcelona, entre d'altres. Com ha destacat Pons (77), caldria relacionar-la, per exemple, amb l'aproximació que Rovira Beleta feu al protagonista de *La larga agonía de los peces fuera del agua* (1969), també focalitzada en la seva interioritat. O amb *Il Gatopardo* (1963), de Visconti, la seqüència inicial de la qual ha estat comparada amb la de *Laia* perquè també es basa en un muntatge encadenat, que alterna escenes externes amb escenes d'interior de la casa, on es mostra un grup de persones quietes, resant.

Quan Danés versiona *Laia* és conscient que la seva proposta (que és la seva primera pel·lícula) ha de ser molt diferent a la de Lluch. En una entrevista afirma: «No vull un espectacle teatral, sinó una pel·lícula teatral amb tocs de Fellini, del neorealisme italià i marcadament mediterrània» (Márquez 2015). Els trets més distintius de l'adaptació es poden relacionar amb aquesta afirmació. D'una banda, destaca l'ús d'una escenografia circular, feta per Sylvia Steinbrecht, instal·lada a la platja i només oberta per la part que dona a mar. De l'altra, crida l'atenció el component plàstic i sonor del material audiovisual, que dona expressivitat a les escenes eròtiques i a les relacionades amb la mort. En diversos moments del film, les imatges del mar i del cos de Laia es poden associar al poder fatal que exerceix en el seu entorn, mentre que les centrades en la dansa de la mort de Verges (un recurs que Danés afegeix *ad hoc*), es poden interpretar com un *memento mori* (adreçat a Anton, Esteve o el fill de Laia, que

14 Aquestes escenes segurament van ser interpretades per l'Esbart Verdaguer, que participà en la pel·lícula.

no té nom). Es tracta, per tant, de recursos diegètics posats al servei dels dos eixos centrals de la narració: l'amor i la mort, que ajuden a traslladar una part del component simbòlic present en la novel·la, però que també en deformen el tractament (en l'obra d'Espriu només hi ha una descripció eròtica –la del bany de Laia, al capítol III–, en la de Danés, n'hi ha moltes).[15]

En conjunt, l'adaptació respon a la voluntat d'oferir al gran públic una obra més explícita que la d'Espriu,[16] amb un ritme més ràpid. A diferència del guió fet per Lluch i Vidal i Alcover, que reproduïa molts fragments del text original, i els adaptava de la tercera a la primera persona, el d'Arcarazo i Jaén utilitza poc el text d'Espriu i opta per un registre de català col·loquial més neutre. També s'hi afegeixen molts diàlegs, que amplien la informació que l'espectador té sobre els personatges, disminuint-ne els aspectes desagradables. Aquests afegits concerneixen principalment les relacions entre les dones (Laia, Anneta, Paulina) i els homes protagonistes (Quelot, Anton, Esteve). Anneta s'esplaia en la descripció del festeig amb Anton i retreu a Laia que enganyi el marit; Quelot prepara una joguina per al seu fill i explica als seus companys que no vol que sigui un mariner pobre com ell. Tant Laia com Paulina assumeixen un rol més actiu en les seves relacions amb els homes: s'inclou una escena de seducció de Laia cap a Anton inexistent en la novel·la; Paulina s'insinua a Esteve i els dos tenen una relació el dia del casament de Laia. Un dels personatges que més canvis pateix en l'adaptació és en Quelot: a causa dels rumors sobre les infidelitats de la seva dona, esdevé, a més d'agressiu, gelós. Laia és víctima de diferents agressions sexuals per part del marit, que, tot i es presenten fora de camp, són ben explícites. Aquest llenguatge contrasta amb la forma elusiva amb què Espriu relatava la violència a la novel·la –l'explicava, recordem-ho, fent ús del llenguatge oníric.

En una entrevista feta amb motiu de l'estrena, Danés presenta la pel·lícula com una versió lliure de la novel·la (De Gràcia 2016). Partint de la circularitat de l'espai, vol explicar l'opressió que el poble de Sinera exerceix contra Laia, un personatge tràgic, que té el destí marcat. Per al director la història de la protagonista és tan important com la del seu

15 La pel·lícula inclou escenes eròtiques que afecten el triangle principal (entre Laia, Quelot i Esteve), però també la parella que formen Esteve i Paulina. En la seqüència dedicada a la nit nupcial –que Espriu resol amb aquest paràgraf «El nou matrimoni es va quedar sol. Laia s'atansava als vidres d'una finestra. Rera, el marit. Les teules regalimaven d'aigua. La boira mullava pedres i façanes i tenia la vila sota el seu esclavatge» (Espriu 1993, 69)– a la pel·lícula es transforma en tres escenes explícitament sexuals: la de Laia i Quelot, la de Paulina i Esteve i una tercera escena, més il·luminada, amb Esteve, Quelot i Laia.

16 Aquesta voluntat explícita afecta la localització: a la pel·lícula la història té lloc a Sinera; en l'última versió de la novel·la no hi surt el topònim.

entorn, en la mesura que és el poble qui determina el caràcter i la vida de Laia. El subtítol del film, «Era filla de pescadors i va ser batejada amb un nom que ningú no recordava, però li deien Laia», provinent del primer capítol (Espriu 1992, 8), ja se centra, indirectament, en la dimensió col·lectiva del relat i en la importància que té la comunitat en el que s'esdevindrà. A diferència de la *Laia* de Lluch, d'una foscor omnipresent, la de Danés és molt més clara i lluminosa (l'espai exterior està ple de llençols blancs i les parets de les cases són també blanques). Aquesta lluminositat queda ben manifesta a la primera seqüència del film, que s'inicia a la platja i alterna el passat amb el present. S'encadena un pla, en color, del fons del mar amb un primer pla, en blanc i negre, de Laia amb els ulls tancats. Després d'obrir-los, s'inicia la baralla amb la colla de Santa Tecla, que és presentada a través de l'alternança de plans i contraplans, focalitzats en fragments dels cossos dels nens. Mitjançant l'ús del picat i el contrapicat, es mostra l'atac epilèptic de Laia, que s'acaba amb les puntades de peu dels altres nens i els crits «Serpent, serpent!». Després, s'aixeca, es treu la roba i es banya. Durant el bany, que és filmat des del fons marítim, veiem el cos nu de la Laia adulta nedant. En total, en poc més de quatre minuts, la pel·lícula ha comprimit els tres primers capítols de la novel·la, on es descriuen l'atac epilèptic, la baralla amb els Calderins, i el bany a través del qual Laia es transformarà en la dona que embruixa els homes. La separació entre el passat (infantesa) i el present (adultesa) és explicitada amb el canvi de color (blanc i negre versus color) i el fil musical creat per Xavi Lloses (que l'espectador només sent en el present).

En els fragments referits a la Laia nena predomina l'ocularització interna primària, ja que s'hi mostra, en la materialitat del que veiem, la presència subjectiva d'un ull que actua d'instància narrativa (Gaudreault, Jost 1995, 141-3). Quan Laia, per exemple, entreveu els rostres dels nens que l'ataquen, la càmera els mostra a través d'un flou, que evidencia les dificultats que té el personatge per veure'ls. A la pel·lícula no hi apareixerà cap més referència a l'etapa d'infància, excepte a la seqüència final, inserida just després de l'episodi que en la novel·la és el desenllaç («Tornada», capítol XXIII), quan Laia s'assabenta que l'Esteve ha mort ofegat i Quelot ha sobreviscut a la tempesta. Espriu descriu aquesta escena amb una gran sobrietat estilística i emocional:

> Al cap de molta estona, la barca entrava a la badia, i en saltava un sol home, el patró. Unes veus li varen preguntar per l'Esteve, i l'arribat assenyalava vagament endins. Buscava després la Laia i l'agafava amb duresa per l'esquena. Que no li deia res? Les campanes de la parròquia tocaven a difunts, i la gent desfilava a poc a poc cap a les cases. En Quelot i la seva dona eren dels últims, dues ombres als carrers silenciosos. L'home caminava davant Laia i movia els braços com si encara remés. S'aturava de tant en tant

> i es recolzava, per no caure, a les parets. Estava rebentat, i la dona s'endarreria i romancejava en lloc d'ajudar-lo. Es va tombar. Que no el sentia? Es va estranyar en adonar-se que ella plorava. (Espriu 1992, 228-30)

La pel·lícula, en canvi, opta per dramatitzar aquest moment. La càmera ens mostra, en un mig pla, Laia plorant, amb una posició corporal que recorda la d'una *mater dolorosa*. El personatge es queda quiet (no segueix el marit cap a casa, com fa en la novel·la) i les dones dels altres pescadors, vestides de negre, l'encerclen i la cobreixen amb un mantell, també negre. En l'encadenament, es passa d'un pla horitzontal al picat, que mostra la massa negra que formen totes les dones unint-se. Una fosa uneix aquesta imatge amb la següent, focalitzada en un niu de formigues. La càmera mostra com uns nens juguen, Laia els convida a anar a l'ermita de Sant Roc, tots els nens la segueixen excepte Quelot, el «capità», que esclafa una formiga entre els dits i diu «No et pensis que podràs fugir». Aquestes dues seqüències pretenen reforçar, en el primer cas, el simbolisme ambigu de l'acció (el gest de les dones pot significar empara, però també repressió) i, en el segon, el destí tràgic que s'imposa a la protagonista. En aquesta ocasió, però, la seva desgràcia no es deu tant a la idea de fat inexorable (que en la novel·la d'Espriu responia a una cosmovisió existencial) sinó que té una causa concreta: la set de venjança del nen Quelot des del mateix dia en què la conegué.

Pel que fa a l'ordre de l'enunciació, la pel·lícula respecta escrupolosament l'estructura de la novel·la (excepte en la seqüència final abans comentada). Després de la seqüència referida a la infantesa (la prolepsi inicial), la narració es focalitza en el motiu del triangle amorós. Les tensions entre Laia, Quelot i Esteve es manifesten en l'espai públic: al pati central, que és encerclat pel decorat de cases, i a la platja, en el moment en què entren o treuen la barca. Tant els espais oberts com els tancats tenen una càrrega semàntica fonamental: a través d'ells s'estructuren i connoten les relacions. Pel que fa als oberts, destaca el pati, que és el lloc on juguen els nens, arriben un rondallaire i el rodamon, les dones xerren i cusen, i hi ha una font des d'on Laia flirtejarà amb Esteve i, després, Anton. Quant als espais tancats (la casa de Laia i dels Vallalta, l'església i la taverna), Danés hi vincula un conjunt de recursos visuals i sonors que reforcen el sentiment de mort i opressió. Són espais que contrasten amb els exteriors per la foscor. Aquesta foscor també es reproduirà en les seqüències dedicades a la pesta i a la Setmana Santa (que es representen de nit, i són il·luminades per torxes), al cementiri i a la taverna. L'ús d'una ambientació de clarobscurs vol provocar un efecte grotesc anàleg al que veiem en el text d'Espriu, sobretot en les escenes de joc de la taverna (que Lluch havia eliminat) o la del

banquet nupcial (una seqüència afegida per Danés, que hi incorpora un acordionista cec).

4 Conclusions

Les dues recreacions cinematogràfiques de la novel·la d'Espriu han posat en evidència les dificultats intrínseques a l'adaptació del llenguatge literari a l'audiovisual, que es manifesten, principalment, en la impossibilitat de mantenir el punt de vista narratiu, la vertebració del temps del relat i del temps de la història, o la intertextualitat amb altres obres literàries. Aquestes adaptacions permeten, alhora, constatar la centralitat que té la literatura en la tradició cinematogràfica catalana (especialment a partir de la transició) i la funció patrimonitzadora de l'audiovisual. Tot i que *Laia* presenta unes característiques estilístiques (psicologisme, ús de diversos registres, fragmentació, dimensió conceptual i filosòfica) que la fan poc adaptable, el fet que dos directors, en moments històrics ben diferents, la triïn ha de ser vist com una mostra de l'interès que l'obra d'Espriu suscita –un interès que recau, principalment, en la fascinació que genera la protagonista. L'anàlisi comparativa de les dues adaptacions permet aprofundir, principalment, en els procediments que Lluch i Danés empren a l'hora de traslladar el material literari i adaptar-lo no només a l'audiència que tenen davant (de 1971 i 2016, respectivament) sinó també als seus particulars llenguatges creatius. Com hem vist, Lluch aposta per una interpretació naturalista, de caràcter psicologista, de *Laia*, molt marcada per la veu en off, però trenca puntualment amb la versemblança diegètica introduint, en el muntatge, escenes que no tenen una relació realista amb la narració, però sí simbòlica. Danés, en canvi, opta per convertir la novel·la en un espectacle visual, determinat per l'espai. La teatralitat de l'escenografia vol provocar un efecte de realitat similar al que l'espectador experimenta a la platea, a la vegada que serveix per organitzar el material narratiu, establir les relacions entre els personatges i caracteritzar-los. El muntatge crea un contrast simbòlic entre les escenes de llum i les de foscor, i utilitza la banda sonora per reforçar l'expressivitat d'algunes seqüències. En conjunt, però, la *Laia* de 2016 és molt més explícita i directa, més espectacular i menys ambigua, que la d'Espriu.

Bibliografia

Aran, R.; Ayats, A.; Gallén, E.; Guerra, G.; Romaní, M. (2025). *El debat teatral a Catalunya: antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques del 1939 al 2020. I: Estudi introductori*. Barcelona: Institut del Teatre; Diputació de Barcelona.

Arocena, C. (1999). «Distorsiones». Cerdán, J. (ed.), *Vicenç Lluch: amb ulls ressuscitats*. Barcelona: La Fàbrica de Cinema Alternatiu de Barcelona, 61-70.

Bou Cabré, E. (1970). «*Laia*, un film de Vicent Lluch». *Serra d'Or*, 124, 71-3.

Cadenes, N. (2024). «Laia, i foris!». *Els Marges*, 133, 69-72. https://doi.org/10.60940/ElsMargesv133np2024id428899.

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

Danés, L. (2016). *Laia. 3.cat*. https://www.3cat.cat/3cat/laia/video/5618406/.

De Gràcia, R. (2016). Sense títol. *Estat de Gràcia* (8 de setembre). https://www.3cat.cat/3cat/estat-de-gracia-de-18-a-19h/audio/932030/.

Delor, R. (1993). *Salvador Espriu. Els anys d'aprenentatge. 1929-1943*. Barcelona: Edicions 62.

Espinós, X. (2009). «Les adaptacions cinematogràfiques de la literatura catalana: una panoràmica i un final quasi feliç». *Caràcters*, 48, 6.

Espriu, A.; Nogueras, N.; Pons, M.A. (1983). *Aproximació històrica al mite de Sinera*. Barcelona: Curial.

Espriu, S. (1992). *Laia. Obres completes*. Edició crítica i anotada amb un estudi introductori a cura de V. Martínez-Gil i G. Gavagnin. Barcelona: Edicions 62; Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu.

Fernández Colorado, L. (1999). «Filmografía». Cerdán, J. (ed.), *Vicenç Lluch: amb ulls ressuscitats*. Barcelona: La Fàbrica de Cinema Alternatiu de Barcelona, 26-35.

Gassol, O. (2006). «Verdaguer, Maragall, Riba, Espriu. L'evolució de la imatge de poeta nacional durant la postguerra». Panyella, R.; Marrugat, J. (eds), *L'escriptor i la seva imatge: contribució a la història dels intel·lectuals en la literatura catalana contemporània*. Barcelona: L'Avenç, 271-98.

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

Gaudreault, A.; Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico: cine y narratologia*. Trad. de N. Pujol. Barcelona: Paidós.

Gavagnin, G.; Martínez-Gil, V. (1995). «*Laia* o la tensió entre el conflicte psicològic i l'espectacle grotesc». *Salvador Espriu: algunes cartes i estudis sobre la seva obra: edició en homenatge als 10 anys de la seva mort*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 71-105.

Gorina, À. (2014). «Deures candents». *El Temps*, 1588, 18 de novembre, 76.

Gubern, R. (1983). «La censura cinematogràfica i la 'qüestió lingüística' sota el franquisme». *L'Avenç*, 59, 38-40.

Iribarren, T. (2008). «La primera edició d'*El doctor Rip*: traces cinematogràfiques». *Indesinenter*, 3, 71-98.

Lluch, V. (1970). *Laia. Unes esvanides ombres arran de mar*, 1 disc òptic (DVD).

Márquez, T. (2015). «*Laia*, de Lluís Danés». *El Punt Avui* (19 de setembre).

Martínez-Gil, V. (2003). «Salvador Espriu o la nostàlgia de la novel·la». *L'Avenç*, 283, 27-9.

Martínez-Gil, V. (2010). «La mirada correctora d'Espriu sobre Ruyra». *Indesinenter*, 5, 17-42.

Montañà, C. (1971). «*Laia* de Vicenç Lluch». *Serra d'Or*, 140, 59.

Pérez, X. (2002). «La literatura catalana i el cinema». *Caplletra*, 33, 47-58.
Planas, M. (2016). «*Laia*: quan el talent supleix la manca de recursos». *Ara* (16 de setembre).
Pons, J. (1999). «Del Pop-Art al Flower-Power». Cerdán, J. (ed.), *Vicenç Lluch: amb ulls ressuscitats*. Barcelona: La Fàbrica de Cinema Alternatiu de Barcelona, 70-82.
Porter i Moix, M. (1969). «Sobre les actituds recents del cinema a Barcelona». *Serra d'Or*, 122, 75-7.
Porter i Moix, M. (1992). *Història del cinema a Catalunya (1895-1990)*. Barcelona: Generalitat de Catalunya; Departament de Cultura.
Quintana, À. (2008). «Un cinema que ha emergit des dels marges de la cultura». Isart, R.M.; Lleó, A. (eds). *Arts sòlides o líquides? Les arts visuals als Països Catalans (1975-2008)*. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa, 103-22.
Riambau, E. (1999). «La difícil supervivencia de un francotirador». Cerdán, J. (ed.), *Vicenç Lluch: amb ulls ressuscitats*. Barcelona: La Fàbrica de Cinema Alternatiu de Barcelona, 12-17.
Romaguera, J. (2005). *Diccionari del cinema a Catalunya*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
Sánchez Noriega, J.L. (2000). *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Pròleg de J. Urrutia. Barcelona: Paidós.
Selva Masoliver, M. (1999). «La inconveniencia de los deseos». Cerdán, J. (ed.), *Vicenç Lluch: amb ulls ressuscitats*. Barcelona: La Fàbrica de Cinema Alternatiu de Barcelona, 52-61.
Soler, G.; Cerdán, J. (1999). «Fragments d'un retrat impossible (recull de textos sobre i de Vicenç Lluch)». Cerdán, J. (ed.), *Vicenç Lluch: amb ulls ressuscitats*. Barcelona: La Fàbrica de Cinema Alternatiu de Barcelona, 18-25.

Recepció crítica

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

Sobre la interpretació de l'obra poètica de Salvador Espriu: un motiu de controvèrsia pública

J. Àngel Cano Mateu
Universitat de València – Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Espanya

Abstract In 1963, Joan Fuster wrote the preface to *Obra poètica* by Salvador Espriu, published by Santiago Albertí. Five years later, in 1968, Edicions 62 released a new volume of Espriu's poetry, *Obres completes 1: Poesia*, presented with an introduction by Josep M. Castellet, although it was in fact shaped by Joan Ferraté. This event served as the pretext for the two critics to embark on an extended polemic, conducted in the journal *Serra d'Or* between November 1968 and May 1969. The present study aims to examine this controversy, focusing on the analytical methods and interpretative approaches adopted by each in their readings of Espriu's work.

Keywords Salvador Espriu. Joan Fuster. Joan Ferraté. *Obra poètica*. Polemic controversy.

Sumari 1 A tall d'introducció. – 2 Els orígens de la polèmica. – 3 Joan Ferraté, primer atac: «Salvador Espriu entre els lectors i els crítics» (*Serra d'Or*, novembre de 1968). – 4 La rèplica de Joan Fuster: «Sobre l'art de saber llegir» (*Serra d'Or*, gener de 1969). – 5 La contrarèplica de Joan Ferraté: «Sobre l'art de no saber llegir, i de queixar-se, per torna» (*Serra d'Or*, abril de 1969). – 6 Joan Fuster, punt i final: «Resposta a Joan Ferraté» (*Serra d'Or*, maig de 1969). – 7 Un epíleg a destemps. – 8 Conclusions a una «polèmica estúpida».

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 Cano Mateu | CC BY 4.0
DOI 10.30687/979-12-5742-102-1/008

1 A tall d'introducció

L'objectiu d'aquest treball és l'estudi de la polèmica que sostingueren Joan Ferraté i Joan Fuster a propòsit dels mètodes analítics seguits i les interpretacions que l'un i l'altre realitzaren sobre l'obra poètica de Salvador Espriu. Aquesta 'controvèrsia pública' anunciada al títol i que entretingué els lectors de *Serra d'Or* –camp idoni per a la batalla dialèctica– entre el 1968 i el 1969, es materialitzà en forma de quatre articles en total, dos per cada autor, més un de Joan Ferraté que es quedà al calaix.

Amb «Salvador Espriu entre els lectors i els crítics» de Ferraté, el novembre de 1968 es donava el tret de sortida a la que Antoni Furió i Josep Palàcios (2011, 1021) van etiquetar com la «polèmica més aspra i dilatada» mantinguda per Fuster a la revista de Montserrat, que ja li n'havia vist d'altres i que encara li'n veuria alguna més.[1] Després d'aquell primer article, Joan Fuster li replicà el gener de 1969 amb «Sobre l'art de saber llegir», un paper que despertà reaccions tant privades, amb una carta del mateix Espriu agraint-li'n la defensa, com públiques, amb una carta al director de la revista per part de Miquel Muñoz i Boscà o l'esperable resposta de Ferraté, «Sobre l'art de no saber llegir, i de queixar-se, per torna», l'abril d'aquell any. El suecà li respongué de nou, el mes següent, amb «Resposta a Joan Ferraté». L'intercanvi d'opinions encara hauria pogut tenir continuïtat per part del de Reus si no haguera estat per la negativa dels responsables de *Serra d'Or*, que ja començaven a mostrar-se'n cansats; no obstant això, el crític aplegà a *Papers sobre Carles Riba* (1993) el text titulat «Respons a Joan Fuster». Tot seguit, doncs, ens n'endinsem en l'anàlisi.

2 Els orígens de la polèmica

Com hem comentat, per entendre aquesta 'controvèrsia pública', ens hem de remuntar al 1963, moment en què l'editor Santiago Albertí

1 La col·laboració entre Joan Fuster i *Serra d'Or* va durar vint-i-cinc anys (1959-1984), amb un petit silenci entre 1973 i 1978; és lògic, doncs, que, en tot aquest període, hi visquera diverses polèmiques. Per exemple, la derivada per la publicació, el setembre de 1968, de l'article «Una tassa de te, un piano, uns tancs, uns dubtes…» sobre la invasió de Txecoslovàquia per part dels tancs soviètics; segons Archilés (2011, 246), es tracta, probablement, de l'article més incomprès de tota la producció fusteriana, encara que el suecà no ho posà gaire fàcil. Hi suscità reaccions en contra, com les de Josep M. Castellet o les dues cartes al director de Víctor Mora i Joan Miravitlles, i a favor, com la carta col·lectiva de Josep M. Benet i Jornet, Joan-Lluís Marfany i Jaume Torres (Cano 2022a, 99-100). Una altra controvèrsia, posterior a la que tractem en aquest treball, fou la mantinguda amb els correctors de la revista i, en especial, amb el gramàtic Eduard Artells entre el juliol de 1970 i el gener de 1971 (Cano 2022b).

va traure a la llum l'*Obra poètica* de Salvador Espriu, amb un pròleg signat per l'assagista Joan Fuster. De fet, el motiu que serviria d'excusa cinc anys després perquè Joan Ferraté n'encenguera la metxa fou, justament, el contingut de la «Introducció a la poesia de Salvador Espriu» confegida pel suecà, que, de manera explícita, beu de l'«homenot» elaborat per Josep Pla,[2] «un paper insuperable en la bibliografia del poeta» (Fuster 1977, 69). En aquestes pàgines introductòries, Fuster (1977, 75) caracteritza la poesia d'Espriu i, fins i tot, el poeta mateix, de «desolat i lúcid». Siga com siga, el pròleg del de Sueca havia complagut Espriu, com ho demostra la carta que envià a Fuster el 18 de setembre del 1962, després de llegir-lo:

> em sap greu de no haver-nos pogut veure i de no haver pogut, per tant, expressar-vos de paraula el meu profund agraïment i el meu aplaudiment pel treball que heu volgut dedicar a la meva obra poètica, del qual no sé què admirar més i ponderar amb preferència, tan intel·ligent i agut em sembla, i a la vegada tan vostre. Trobo extraordinària la rapidesa amb què l'heu parit i m'afalaga molt, el detall del vostre comentari i la precisa minuciositat de la vostra lectura. És també remarcable la vostra comprensió del que cal primordialment entendre al meu darrer llibre: potser sí que hi ha insinuat aquell adéu que hi assenyalàveu. Sigui com es vulgui, la meva postura ja no és la de *La pell de brau*, però potser aquesta obra no haurà estat del tot inútil, almenys per a mi, perquè m'haurà ajudat a acabar de veure-hi clar i de desempallegar-me de moltes coses. (Fuster 1997, 172-3)

El 1968, per la seua banda, Edicions 62 publicava un 'nou' volum amb la poesia de Salvador Espriu, *Obres completes, 1: Poesia*, que es presentava amb una introducció de Josep M. Castellet. Aquest esdeveniment editorial creava l'instant propici perquè el professor Joan Ferraté carregara contra Joan Fuster i la interpretació que feia del poeta en el pròleg de l'edició d'Albertí adés esmentat. Començaven uns mesos d'intercanvis dialèctics entre l'un i l'altre a les pàgines de *Serra d'Or*, que despertaren diverses reaccions fins que els responsables de la revista de Montserrat se'n sentiren fatigats.

2 El lector interessat pot consultar el text en qüestió a la quarta sèrie dels *Homenots* de Pla (1991). Casualment, s'integra al mateix volum que el dedicat a Joan Fuster.

3 Joan Ferraté, primer atac: «Salvador Espriu entre els lectors i els crítics» (*Serra d'Or*, novembre de 1968)

El novembre de 1968, això és, al cap de poc de la publicació, per part d'Edicions 62, del volum de les *Obres completes* que recollia la poesia d'Espriu, sota el títol «Salvador Espriu entre els lectors i els crítics», Joan Ferraté reprovava Joan Fuster per la falta de comprensió que havia demostrat tenir sobre el poeta en el pròleg del volum compilat per Albertí el 1963; un pròleg que, paradoxalment, com hem apuntat, havia encantat a Espriu. És cert que, des del principi, Ferraté (1968, 77) no es mostra gens amable amb aquest recull anterior –«malgrat el seu preu desmesurat i la seva lletjor imperdonable, es degué esgotar prou ràpidament»–, i, a pesar que exalça en certa manera l'estil del suecà –les planes de la introducció «són un producte molt curiós: admirablement ben escrites, són plenes de xafarderies interessants, de digressions divertides i de sortides enginyoses»–, aviat n'entra a degolla en el contingut.

Fuster (1977, 80) havia aprofitat la narració d'una anècdota personal amb Espriu, el qual definia, en certa manera, l'existència com una «mala bava infinita, còsmica…», per elaborar la seua explicació sobre la poesia espriuana, una poesia, en opinió del suecà, totalment allunyada de la providència, plena més aviat de pessimisme i sense gens de compassió.[3] Ferraté (1968, 78), per tant, tracta de desmuntar-ne el comentari amb els versos de tres poemes –«Kherubim», «Oració en la teva mort» i «Lliure vol»– que l'indueixen a afirmar que «la imatge que Joan Fuster va donar de l'Espriu el 1963 és tan escandalosament parcial que costa de creure que, com en efecte va ocórrer, el seu paper pogués aparèixer introduint la primera edició completa dels poemes del nostre autor». Fruit d'aquesta interpretació fusteriana, diguem-ne 'no religiosa', és la consideració de *La pell de brau* com a «poesia cívica»; el crític literari, que no s'està de rebaixar el valor d'aquest poemari al llarg de les pàgines de l'article, estima que els fragments que permeten a Fuster parlar de «poesia cívica»

3 «Un migdia d'octubre de 1959 érem davant la mar plàcida i ensopida de Gandia, un Mediterrani turístic i mercantil com tants n'hi ha. Recolzats a la barana d'una terrassa d'hotel elegant, miràvem l'aigua gloriosa: el 'somriure innumerable', la '*toujours recommencée*', etc. Darrera nostre flotava la memòria d'Ausias Marc, un altre llòbrec constitucional, que hi havíem anat a celebrar en els cinc-cents anys de la seva cristiana defunció. Jo havia aconseguit induir l'Espriu a una conversa mitjanament definitòria. I recordo que em deia: 'Hi ha una mala bava infinita, còsmica…' Era una manera d'explicar-ho. Vaig pensar en aquell personatge d'Aristòfanes que confessa creure en els déus perquè ho passa ben fotut en aquesta vida: la prova de l'existència de les divinitats era, al seu veure, ni més ni menys que la seva personal malaventura. Però Salvador Espriu és tot el contrari d'un personatge –aquest o qualsevol altre– d'Aristòfanes. Això no obstant, la fórmula que emprava per a exposar-me la seva idea del funcionament del món resultava ben gràfica» (Fuster 1977, 80).

no són sinó «preocupacions religioses», i que «tots els racons de 'poesia cívica' que conté (no són pas tants com sembla) són, al meu entendre, trivials i prescindibles» (78). D'altra banda, el de Reus recrimina al de Sueca que, a partir de l'establiment d'una oposició entre l'escepticisme d'Espriu i els «presumptes ximples als quals Fuster dóna el nom d'humanistes», desprestigie i menyspree Carles Riba amb la finalitat de situar-hi per sobre la figura de Salvador Espriu, del qual, repeteix en més d'una ocasió, la seua poesia ocupa un espai marginal dins tota la seua producció literària.

En tot aquest desconcert interpretatiu, és la mirada de Josep M. Castellet en la introducció del volum recopilatori recentment aparegut la que hi aportaria la llum necessària per comprendre el poeta:

> Gràcies a Castellet, no ens caldrà dir que Salvador Espriu hagi tingut amb els seus crítics la mateixa mala sort que ha tingut amb els seus lectors. Castellet, en efecte, s'ha llegit l'Espriu; i el report que ens fa en la seva «Introducció» del que ha vist i entès en el curs de la seva lectura és molt penetrant i fonamentalment just. (78)

Aquest panegíric de Joan Ferraté de la lectura que en feia Castellet, però, té 'trampa': la introducció de l'edició de 1968 es recolzava sobre unes idees bàsiques enunciades pel primer. Antoni Comas, en carta del 15 de febrer de 1969 a Joan Fuster, li'n comentava el 'rumor', un rumor estès, sembla, per Gabriel Ferrater: «No sé si saps, però, que aquest pròleg fou escrit sota el guiatge d'en Joan Ferraté (*dixit* Gabriel Ferraté [sic])» (Fuster 2010, 82-3). La confirmació arribaria per part de Ferraté mateix, que confessà que entregà a Castellet «tot el que bonament vaig poder del que jo n'havia entès aproximadament un any abans» (1993, 10).

Segons Carles Miralles (2005, 20-1), la indignació del crític literari venia ocasionada més aviat per la separació que Fuster havia establert entre l'humanisme, els grecs i Carles Riba, per una banda, i Salvador Espriu –i l'abundància de jueus en la seua obra–, per una altra, amb la finalitat d'assenyalar-ne la ruptura d'aquest darrer amb la tradició. Aquesta interpretació literària basada en una «voluntat de superació del Noucentisme en nom de principis d'ordre moral i polític més d'acord [...] amb l'esperit de l'època», sumada als prejudicis de Fuster sobre l'humanisme, havien viciat la visió de l'assagista sobre la poesia de Salvador Espriu, i havien ajudat a conformar-ne una idea en la línia d'«altres prejudicis [...] llavors dominants sobre la poesia cívica i el realisme», que eren els que aplicava per tal d'explicar la poesia de l'autor de *La pell de brau* de manera parcial; justament, com que era aquesta obra la que n'hauria desencadenat la maniobra, no són estranys ni els atacs a Fuster i a la «instrumentalització civicorealista» de la poesia espriuana, ni les desqualificacions de

l'obra poètica a partir d'aquell llibre, vist que entenia que l'operació pretenia erigir Espriu com la «figura pública» (21-2).

Ara bé, com indica Vicent Simbor (2012, 241), el motiu devia depassar, en efecte, la mera divergència analítica; per a Fuster, aquell article tenia un fort component personal que entrava dins de l'hostilitat recíproca que es tenien Salvador Espriu i els germans Ferrater (Martí 1987, 13). Tanmateix, la carta de Joan Ferraté al seu germà Gabriel del 12 de desembre de 1966 demostra l'animadversió que també sentia cap al suecà, atès que va plena de desqualificacions cap al pròleg de l'edició de 1963 (Ferrater 1986, 422), una animadversió igualment compartida per Gabriel Ferrater, el qual, tot siga dit, allibera Fuster de la diatriba contra Carles Riba (427-8).

4 La rèplica de Joan Fuster: «Sobre l'art de saber llegir» (*Serra d'Or*, gener de 1969)

En qualsevol cas, com era d'esperar, el suecà hi seguí el joc; el gener de 1969 publicava, en la seua secció mensual a *Serra d'Or*, «Restriccions mentals», una resposta a Joan Ferraté titulada «Sobre l'art de saber llegir». Fuster (2011, 152), sarcàstic quan compara la seua introducció a l'*Obra poètica* d'Espriu amb una «'corrupció de menors' literària», es reafirma, després de la relectura que ha realitzat, en el que hi exposà: «mal m'està el dir-ho, no em reconec 'culpable'». La interpretació del de Sueca sobre el «pessimisme» de la poesia espriuana es fonamenta en dos factors: per un costat, en la font bibliogràfica consultada, això és, l'«homenot» que Josep Pla dedicà al poeta («no s'ha escrit res tan clar ni tan penetrant»), que especifica aquesta concepció del món «lúcida i desolada»; per un altre, en el mètode d'anàlisi emprat, el qual es recolza sobre la «tònica dominant», que és la que permet parlar de «caracteritzacions» generals de l'obra d'un escriptor i la que n'admet, per tant, singularitats (152-3).

Des d'aquesta perspectiva, Fuster accepta el comentari sobre els tres poemes adduïts per Ferraté, els quals, però, prendrien, en l'anàlisi fusteriana, consideració d'excepcions –«podia no haver-n'hi?»–; de fet, ell mateix recorda que, en el pròleg de 1963, ja descartava explícitament el poema «Kherubim».[4] Més encara: per al suecà, la seua visió s'oposaria per complet a la del «professor» Ferraté, que és la d'«un Espriu poeta de comunió diària», amb una poesia definida com a «pura música celestial» (153). Igualment, li

4 En el pròleg esmentat a l'edició de l'*Obra poètica* de Salvador Espriu de 1963, Fuster (1977, 98) apunta sobre aquest poema: «Si alguna vegada declara una punta de nostàlgia davant d'hipòtesis sobrenaturals –vegeu el poema 'Kherubim' a *Les hores*–, això no és més que una nostàlgia, i encara passatgera. En general, l'Espriu s'até a la 'lucidesa', hi resta fidel».

recomana –amb un punt d'ironia, no cal dir-ho– que, com que ha seguit la «moda de comptabilitat com a mètode crític», no perda el temps amb la quantitat de jueus, d'egipcis o de grecs, i es dedique, en canvi, a «fer computacions respecte al 'sentit' dels poemes de l'Espriu», ja que «cal saber llegir» (153).

D'altra banda, l'assagista també es defensa de l'acusació de Ferraté –tocada amb «unes gotes de 'mala bava'»– sobre la voluntat de situar Espriu per damunt de Riba, una acusació totalment fora de lloc, sobretot per la «devoció –'literària'!– d'un escèptic: o sigui, una raonable admiració» que Fuster sempre havia professat pel segon. A més, matisa que, en atacar l'«humanisme», no es referia «als professionals de les Humanitats» –com Riba, s'entén–, sinó «als vells mites antropocèntrics, que justament l'Espriu eludeix» (154).[5]

Aquell «Sobre l'art de saber llegir» de Fuster despertà reaccions tant privades com públiques. Entre les primeres, caldria destacar la lletra que li envià Espriu mateix el 18 de febrer d'aquell 1969 amb l'agraïment per «la defensa que hi feu de mi i del sentit de la meva obra poètica», però també amb la indignació, per un costat, per la consideració de «marginal, o accidental, o circumstancial» amb què Ferraté havia definit el seu «esforç versotaire de trenta anys de durada», i, per un altre, per la permissivitat de *Serra d'Or* de donar espai a aquell «to pedant, perdonador de vides, d'épater les criatures i d'estar de tornada de tot –llevat, és clar, de la poesia d'En Riba, per exemple» que havia fet servir el crític literari (Fuster 1997, 202-3).

5 En l'article, Fuster només consigna la pàgina on es troba la referència a Carles Riba; a continuació, en reproduïm el fragment exacte, que serví de coartada perquè Ferraté li recriminara el menyspreu cap a l'autor de les *Elegies de Bierville*, però en què, en realitat, el suecà critica només una mena d'«humanisme teòric»: «No parlo ara de l'humanisme en tant que comercialització de les *litterae humaniores*: comercialització, o academització, és igual; que, entre nosaltres, ha donat fruits d'una tan meravellosa gentilesa com Carles Riba traductor. Estic al·ludint l'humanisme 'teòric', lligat sens dubte a l'humanisme professional, però resoludament imbricat amb prevencions i precaucions religioses i classistes ben notòries. Una vegada vaig escriure que l'humanisme –aquest humanisme– consisteix a 'calçar coturns a la vida'. Fent-se un alt concepte de si mateix, l'home –l'espècie humana– s'encastella en una formidable jactància: ell és 'el melic del món', 'el rei de la creació', 'la imatge i semblança', 'la mesura de totes les coses'. Ha arribat a la conclusió que l'univers ha estat fabricat per al seu ús, que la seva raó n'és el límit diriment, que la naturalesa entera li és servidora i subordinada, que els demiürgs –cas d'haver-n'hi– estan pendents d'ell. ¿Caldrà portar a col·lació aquell senyor que *protestava* contra el terratrèmol que assolà Lisboa en el segle XVIII? En nom de la suprema vigència de l'antropocentrisme, la protesta era lògica: la geologia es revoltava contra l'home, i una tal insolència resultava intolerable. L'home, excepció intel·ligent dins l'escala zoològica, reivindica la seva primacia absoluta: la crea. I es calça els coturns de l'heroi teatral. L'humanisme no és sinó una apoteòsica fatxenderia teatral, adossada a l'espessa acumulació, a l'espessa i provecta acumulació de textos literaris insignes que conserva el gran museu de la cultura occidental. L'Espriu pertany a la sèrie intel·lectual dels qui tracten de traure els coturns a la vida, dels qui descalcen l'home i el deixen de peus a terra. Desproveïda de les pròtesis enlluernadores, la humanitat es queda en el seu nivell precís. I aquesta és la 'lucidesa'». (Fuster 1977, 81-2)

També Antoni Comas escrigué al suecà la carta adés esmentada del 15 de febrer en què, a pesar de l'admiració i l'estima que professava cap als germans «Ferratés [sic]», abonava la interpretació de Fuster, la qual –junt amb l'«homenot» de Josep Pla– configurava la millor bibliografia sobre Espriu del moment (Fuster 2010, 82). Amb la perspectiva que atorga la distància temporal de més de quaranta anys, l'historiador de la literatura catalana contemporània Vicent Simbor (2012, 243) també valora positivament que, d'acord amb l'escassa o nul·la bibliografia de què disposava el suecà aleshores i havent de fer ús només de la pròpia perspicàcia 'lectora', aquelles pàgines actuaren com «una bona guia introductòria a les línies definitòries de la poesia espriviana publicada aleshores».

Quant a les reaccions públiques, a banda de la resposta esperable per part de Joan Ferraté, també un lector de *Serra d'Or*, Miquel Muñoz i Boscà, havia fet arribar una carta al director al respecte. Sota el títol «Saber llegir», Muñoz (1969, 1) se sorprenia –irònicament– per la «poca serenitat» que havia mostrat Fuster en la rèplica al crític literari: «¿cal reaccionar de la manera que ho fa Joan Fuster quan es veu ferit en la seva opinió?». La resposta de l'assagista, que apareixia de manera simultània al mateix número –el de març de 1969– gràcies a l'enviament d'una còpia per part de Jordi Sarsanedas en carta del 21 de febrer,[6] defensava la «serenitat» amb què havia escrit l'article precedent, alhora que reivindicava la «polèmica», l'intercanvi d'opinions contràries sobre un fet, el debat, la divergència pública, com a símbol de normalitat:

> Ens havíem acostumat a creure que tothom estava d'acord amb tothom, i que les discrepàncies, ni que només fossin sobre punts de la més absoluta 'innocència' –el 'sentit' d'una poesia, per exemple–, havien de mitigar-se 'per principi'. […] A tot arreu del món, una 'polèmica' és una 'polèmica', sense que per això es produeixi la ruïna de les famílies. (1969, 1-3)

5 La contrarèplica de Joan Ferraté: «Sobre l'art de no saber llegir, i de queixar-se, per torna» (*Serra d'Or*, abril de 1969)

Un mes després hi aplegava la contrarèplica de Joan Ferraté amb un títol –«Sobre l'art de no saber llegir, i de queixar-se, per torna»– que jugava, en la primera part, amb l'emprat anteriorment per Fuster, mentre que, en la segona, ja n'anticipava la deriva. En la línia de Miquel Muñoz i Boscà, Ferraté (1969, 49) també s'estranya de la

6 Carta de Jordi Sarsanedas a Joan Fuster, datada el 21 de febrer de 1969. Fons Joan Fuster de la Biblioteca de Catalunya; número d'identificació 17288.

resposta enrabiada de Fuster, carregada d'una «traca d'improperis», però «sense que contingui gaire cosa més».

L'article del reusenc s'estructura gràficament en set arguments adreçats a demostrar que el de Sueca no té «cap dret a queixar-se de mi». En primer lloc, qüestiona i, fins i tot, rebutja l'autoritat de Josep Pla en el camp de la crítica literària:

> ¿de quan ençà ha estat convingut que Pla era una autoritat en crítica literària? I fins i tot en el cas que Fuster i jo convinguéssim en l'autoritat de Josep Pla, de quan ençà cap dels dos (i no parlem de tots els altres lectors de l'Espriu) s'ha compromès a acceptar l'autoritat de l'autoritat? Jo no, almenys. (49)

També discuteix el mètode analític fusterià basat en les «'caracteritzacions' globals de l'obra d'un escriptor», en la «tònica dominant», que acceptarien l'existència d'unes mínimes excepcions per a descartar-les, de manera que en refuta la interpretació sobre l'ateisme o la falta de conviccions de caire religiós de la poesia espriuana, amb l'aportació que *Final del laberint* pertanyeria –cosa que rebentaria l'explicació de Fuster– als «poemes que cauen del costat de les 'astúcies mitològiques'», i no als que ho fan «del costat 'lúcid i desolat'» (49). Igualment, insisteix en l'acusació d'haver denigrat Carles Riba per enaltir Salvador Espriu, així com de no haver-se sabut expressar de manera intel·ligible en tractar la «'dignitat' de l'home pseudo-grotesc». Ferraté hi palesa una contradicció referent als «humanistes»:

> és ben curiós de constatar que, després que en el seu pròleg va descriure els seus arxi-enemics, els humanistes, en termes que s'apliquen més que res a l'Espriu, ara, en proposar-se de descriure l'Espriu, Fuster hagi ensopegat sense adonar-se'n amb un terme tòpic dels mateixos humanistes. (50)

Per contra, Ferraté reclama a Fuster que aclarisca, que pose nom i cognoms. a quin suposat escriptor ha volgut enfonsar i a quin ha pretès exalçar. En aquest sentit, per molt que exposara el «costum d'obrir la finestra quan em sembla que l'aire a dins comença a ser massa pudent» (50), sembla que el crític literari gaudia amb l'ambient que s'havia format amb la discussió.

6 Joan Fuster, punt i final: «Resposta a Joan Ferraté» (*Serra d'Or*, maig de 1969)

Com era habitual, Jordi Sarsanedas li havia lliurat per endavant –el 31 de març de 1969–, a Fuster, les galerades per si volia dir-hi la seua; amb tot, el redactor en cap de *Serra d'Or* començava a sentir-se una

mica incòmode pel possible perllongament de la polèmica: «Si vols respondre, pots fer-ho, és clar. Bé que un dia o un altre bé haurem de posar un punt final, oi?».[7] Aquella controvèrsia que els havia mantingut entretinguts –a ells, però també als lectors– des de finals de 1968 fins a gairebé mitjan 1969, finia a les planes de la revista amb la «Resposta a Joan Ferraté», que el suecà hi publicà, fora de la seua secció mensual, el maig d'aquell any.

Joan Fuster, avesat a bregar-s'hi dialècticament i «a suportar xàfecs» com el del reusenc –a qui tracta de «professor», per cert, de manera irònica «per l'aspecte caricaturesc que [...] en reflecteix» i per la «curiosa actitud de dòmine, que disserta dalt la tarima i s'adreça a la clientela amb uns aires de superioritat ben curiosos» (2011, 168)–, decideix arribar a la fi d'aquell intercanvi de colps, aquella espècie de «diàleg de sords» que ja no podia donar més de si. Davant del desassossec que havia començat a mostrar la revista per un hipotètic allargament de la polèmica, el de Sueca n'abandona la pugna: «Per a vostè el pollastre, professor!» (169).

No obstant això, no s'estarà de replicar-li dos aspectes que s'havien anat arrossegant des de l'inici de la discrepància. D'un costat, el tema de l'«humanisme», quan Fuster recorda que la «dignitat de l'home» admet afirmacions més enllà de les que han sostingut els humanistes mateixos (169-70). D'un altre, el suposat bescantament de Carles Riba per a magnificar Salvador Espriu, l'únic aspecte que, sense arribar a «enrabiar-lo», sí que li havia suscitat irritació, ja que:

> Era una acusació que no responia a la realitat, i ni tan sols a cap ambigüitat expressiva de part meua. Veig que ara la reitera, el professor. Però de la lectura del seu nou «plec de càrrecs» dedueixo que, les dues [vegades] que l'ha formulada, no tenia davant seu el meu text. «Ara per ara, no tinc l'Espriu a mà», confessa. Temo que tampoc no el tingués quan redactà l'article que va obrir la polèmica. No vull repetir una altra vegada les meves protestes d'admiració per l'obra de Carles Riba. Són òbvies. Però la frivolitat del professor, en refiar-se de la seva memòria i d'algun apunt parcial, em sembla ben poc 'acadèmica'. No és per a acreditar un crític de tarima, amb pollastre o sense... (170)

7 Un epíleg a destemps

La polèmica, com hem assenyalat, acabà a les pàgines de *Serra d'Or*. Ara bé, hi hauria pogut continuar, si no haguera estat per la negativa

7 Carta de Jordi Sarsanedas a Joan Fuster, datada el 31 de març de 1969. Fons Joan Fuster de la Biblioteca de Catalunya; número d'identificació 17293.

de la revista a publicar un nou article –el tercer del seu compte personal– de Joan Ferraté (Fuster 1997, 202); el crític el recollí més de vint anys després en *Papers sobre Carles Riba* (1993) amb el títol de «Respons per Joan Fuster». Tanmateix, la seua voluntat també era la de donar per tancat tot aquest intercanvi dialèctic, però no s'estava de reincidir en certes elements que ja havia apuntat ni de desmentir algunes de les imputacions fusterianes:

> L'afer, doncs, s'ha acabat. Cal dir que, quant a mi, ni tan sols havia començat, ja que no és pas al nivell del fons de la qüestió, l'únic nivell en el qual hauria pogut començar a interessar-me, que Fuster ha volgut dur la discussió, sinó tan solament al nivell dels gustos, les posicions i les circumstàncies personals. […]
>
> Com que, d'altra banda, els lectors no són uns beneits (o almenys no ho són tant com ho semblen ser massa sovint els escriptors), no crec pas que calgui que m'allargui a puntualitzar que res del que Joan Fuster, tan desimbolt amb els fets com de maneres, ha volgut imputar-me (sense donar, però, mai el fonament de les seves imputacions, ni tan sols voler explicar-se) no s'acosta ni de lluny a la veritat. No és pas, doncs, veritat, que jo prepari cap estudi de la poesia d'Espriu, ni de cent pàgines ni de deu ni una. Espriu, ja se l'han estudiat Fuster i Castellet, cada u per on l'enfila, en un nombre considerable de pàgines, i Joaquim Molas en un article molt més curt, però força bo, que segons sembla ja va sortir a *Serra d'Or* i que jo no he llegit sinó ara, traduït al castellà, en un volum de la col·lecció El Bardo. (Ferraté 1993, 256-7)

Podem entendre'l, doncs, com un epíleg a destemps. Al cap i a la fi, però, no hi aportava cap novetat i, sense abandonar la tònica que l'havia acompanyat els darrers mesos, encara llançava retrets cap al suecà –«La desimboltura de Joan Fuster l'ha dut a un atzucac» (255)– fins coronar l'article amb la coneguda cita de Ludwig Wittgenstein, extreta del *Logisch-philosophische Abhandlung*, en alemany: «Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen» (255-7) – en traducció de Francesc Pérez Moragón: «D'allò de què no es pot parlar, val més callar» (Furió, Palàcios 2011, 1033).

8 Conclusions a una «polèmica estúpida»

El combat dialèctic havia encallat per l'aferrament dels dos púgils en els propis mètodes analítics i en les pròpies interpretacions de l'obra de Salvador Espriu. Aquella discussió ja no tenia més substància i una previsible prolongació hauria acabat per cansar els lectors, que era el que temien els responsables de *Serra d'Or*, una plataforma que,

d'altra banda, no oblidem que només tenia una dècada de vida i que, al capdavall, necessitava fidelitzar-ne el públic.

Ara bé, a pesar d'aquest final, diguem-ne 'imposat', l'opinió de Joan Fuster restà inalterable. Uns anys després, el 1987, Vicent Martí encara li preguntava per la controvèrsia pública amb Ferraté; el de Sueca mantenia que la presència d'elements jueus en l'obra espriuana era tan abundant que no comprenia que el crític de Reus ho rebatera, mentre que, conscient de l'escassa bibliografia existent en l'època, afirmava que «bestieses, en aquell pròleg, no crec que n'hi haja gaires, només les imprescindibles en una aproximació elemental a una obra encara incompleta» (Martí 1987, 13). Comptat i debatut, amb la perspectiva temporal de gairebé vint anys, Fuster en feia una valoració contundent: «va ser una polèmica estúpida» (13).

Bibliografia

Archilés, F. (2011). «Joan Fuster: un intel·lectual ferit per la modernitat». *Cercles. Revista d'història cultural*, 14, 229-50.

Cano, J.À. (2022a). *Joan Fuster i* Serra d'Or*. Els articles seriats (1968-1984)*. València: Publicacions de la Universitat de València i Càtedra Joan Fuster.

Cano, J.À. (2022b). «Joan Fuster i els correctors de *Serra d'Or*: una relació complicada». *Revista Valenciana de Filologia*, 6, 35-52.

Ferraté, J. (1968). «Salvador Espriu entre els lectors i els crítics». *Serra d'Or*, X (110), 77-9.

Ferraté, J. (1969). «Sobre l'art de no saber llegir, i de queixar-se, per torna». *Serra d'Or*, XI (115), 49-50.

Ferraté, J. (1993). *Papers sobre Carles Riba*. Barcelona: Quaderns Crema.

Ferrater, G. (1986). *Papers, Cartes, Paraules*. Barcelona: Quaderns Crema.

Furió, A.; Palàcios, J. (2011). «Notes explicatives i materials complementaris». Fuster, J., *Obra completa. Volum tercer. Assaig, II*. Barcelona: Edicions 62 i Diputació de Barcelona; València: Publicacions de la Universitat de València, 961-1119.

Fuster, J. (1969). «Resposta a Miquel Muñoz i Boscà». *Serra d'Or*, XI (114), 1-3.

Fuster, J. (1977). «Introducció a la poesia de Salvador Espriu». Fuster, J., *Contra el Noucentisme*. Barcelona: Crítica, 61-127.

Fuster, J. (1997). *Correspondència, I. Carner, Manent, Riba, Pla, Espriu, Villalonga*. València: Tres i Quatre.

Fuster, J. (2010). *Correspondència, XII. Rafael Tasis, Joan Triadú, Antoni Comas, Albert Manent i Joaquim Molas. 2a part*. València: Càtedra Joan Fuster i Tres i Quatre.

Fuster, J. (2011). *Obra completa. Volum tercer. Assaig, II*. Barcelona: Edicions 62 i Diputació de Barcelona; València: Publicacions de la Universitat de València.

Martí, V. (1987). «Fuster incòmode». *El Temps*, 154, 8-18.

Miralles, C. (2005). «Joan Ferraté, lector preparat, intel·ligent i polèmic». Malé, J. (ed.), *Joan Ferraté. Aula Carles Riba*. Barcelona: CSIC-Generalitat de Catalunya, 11-35.

Muñoz, M. (1969). «Saber llegir». *Serra d'Or*, XI (114), 1.

Pla, J. (1991). *Homenots. Quarta sèrie. Obra completa. Volum XXIX*. Barcelona: Destino.

Simbor, V. (2012). *Joan Fuster: el projecte de normalització del circuit literari*. València: Publicacions de la Universitat de València i Càtedra Joan Fuster.

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

Salvador Espriu en l'obra de Terenci Moix: de l'homenatge a la recreació

Ángel Costa Gil
Universitat de Barcelona, Espanya

Abstract Salvador Espriu significantly influenced Terenci Moix's literature. This paper traces the different literary homages that Moix paid to the poet, points out some of the intertextual references that he established with his poetry and examines the literary pastiche he made of Espriu by turning him into a fictional character.

Keywords Salvador Espriu. Terenci Moix. Influence. Intertextuality. Pastiche.

Sumari 1 Una influència transversal. – 2 Relacions transtextuals de l'obra d'Espriu en la de Moix: de la intertextualitat al pastitx. – 3 Conclusions.

1 Una influència transversal

La presència de Salvador Espriu és freqüent en l'obra literària de Terenci Moix. D'una banda, l'escriptor barceloní introdueix referències més o menys explícites al poeta farnesenc; i, de l'altra, l'univers mític de Sinera i la poesia del poeta esdevenen un punt més en la constel·lació de referents reals i ficcionals que forneixen el món literari moixià. Fins i tot, la influència espriuana va més enllà dels mers ressons, i pren unes implicacions més personals, que afecten la tria inicial de llengua de Moix –la qual el feu decantar per l'ús del català (malgrat que pertanyia a la primera generació d'intel·lectuals privats de l'estudi i de l'accés normalitzat a la llengua pròpia a causa

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 2026-04-28 | Published 2026-11-18
© 2026 Costa Gil | CC BY 4.0
DOI 10.30687/979-12-5742-102-1/009

dels intents de genocidi cultural perpetrats pel règim franquista). El mateix Moix ho explicava en aquests termes:

> Al volver de Madrid, adonde había ido para aprender bien (!) el castellano, conocí personalmente a Espriu, quien me aconsejó lo mismo que Vergés [Josep Vergés]: que escribiera en catalán. Trabajo me costó, desde luego. Me lo enseñaron en unas clases, dignas de las catacumbas, dadas en una parroquia del barrio gótico. (de Carreras 1969, 42)

De fet, tal com Martínez-Gil (2005, 392-7) o Picornell (2013, 159) han assenyalat, aquests ressons constants d'Espriu no només són habituals en l'obra de Moix, sinó que també es poden fer extensius a la resta d'autors del que es va anomenar 'generació literària dels setanta' (malgrat que avui l'etiqueta resulti conflictiva); ço és, els escriptors nascuts durant els primers anys de la postguerra que s'incorporaren en el panorama literari català entre finals dels anys seixanta i principis dels setanta del segle vint.[1] Això pot ser degut al fet que, durant els anys seixanta, a Catalunya –arran de *La pell de brau* (1960)–, la figura d'Espriu s'institucionalitzà com a poeta nacional (Gassol 2003). Per això, al llarg de la dècada s'endegaren diferents accions culturals per a difondre la seva obra: per un costat, a instàncies de Joaquim Molas, es confeccionà el volum *Narracions* (1965), a partir d'una tria de relats provinents d'*Ariadna al laberint grotesc* i de *Letitzia*, i amb la inclusió de textos inèdits, com «Tres sorores» o «Mariàngela l'herbolària» (Martínez-Gil 2005, 395); per l'altre, cantants de la Nova Cançó –com Raimon– popularitzaren els seus versos; i, finalment, l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual posà en escena, al Teatre Romea, *Antígona* i *Ronda de mort a Sinera* –muntatge teatral sobre diversos contes d'Espriu (Porcel 1969, 34)–, que gaudiren d'un considerable èxit de públic.

Justament, l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual –«punta de llança de la renovació cultural a Catalunya» (Guillamon 2018, 10)–, dirigida per Ricard Salvat i Maria Aurèlia Capmany, fou el centre neuràlgic que permeté la divulgació d'Espriu entre les generacions més joves, i fins i tot possibilità la coneixença personal d'aquests artistes –com Montserrat Roig, Josep Maria Benet i Jornet o el mateix Terenci Moix– amb el poeta, atès que Espriu solia acudir als assajos (Martínez-Gil 2005, 392). Alhora, per a Moix, la figura de Capmany esdevingué clau en la coneixença d'Espriu, tot actuant com a 'pont' amb el poeta (Martínez-Gil 2005, 392). Com és sabut, Capmany fou deixebla d'Espriu, el qual li corregia els escrits i li donava indicacions estilístiques (Martínez-Gil

1 Vegeu Florit (2023) per a una anàlisi del concepte 'generació literària dels setanta' i de les problemàtiques que se n'han derivat.

2005, 387-92); i, al seu torn, Capmany i Moix eren amics (Guillamon 2018, 10).[2]

Cal tenir present que també fou durant els anys seixanta que l'obra del poeta traspassà les fronteres lingüístiques i començà a ser reivindicada pels cenacles literaris madrilenys (Martínez-Gil 2005, 392-3). Així, es feren traduccions i edicions bilingües català-castellà de *La pell de brau* –com la de Goytisolo (1963), a París, amb pròleg de Capmany; o la d'Hernández (1968), a Madrid–; i fins i tot *Cuadernos para el Diálogo* promogué una campanya perquè Espriu fos proclamat candidat al Premi Nobel de Literatura (Porcel 1969, 35). Precisament, fou des de Madrid estant que Moix descobrí el món poètic d'Espriu. Per a ell, a principis dels seixanta el català era una llengua completament desconeguda en el terreny intel·lectual i en les seves memòries reflexionà irònicament sobre el fet que «algunos nombres que habrían de ser cruciales en mi vida» (Moix 1998, 551), com Capmany, Salvat o Espriu, els descobrís gràcies a la premsa madrilenya i a les edicions en castellà que consultà llavors –i no pas de manera directa, com seria esperable en el si d'una cultura normal. En una entrevista, l'escriptor digué:

> Apenas conocía a Verdaguer. Yo tenía 21 años, entonces [1963], y había estado formado en castellano. El primer contacto con mi cultura tuvo lugar gracias a un amigo madrileño que me prestó la edición bilingüe de *La pell de brau*, con el prólogo de la Capmany, que me iluminó sobre el mundo de Espriu y aquella cultura hasta entonces desconocida, pero a la que me era urgente integrarme porque sólo dentro de ella empezaría yo realmente como escritor. Este primer encuentro con mi idioma, a través de Espriu –y después de la *Antología poética* de Castellet y Molas y las *Vacances pagades*, de Pere Quart– representa, todavía hoy, uno de los momentos cruciales de mi vida. (de Carreras 1969, 42)

De totes aquestes lectures, però, l'obra d'Espriu és «la que se erige como experiencia definitiva» (Moix 1998, 102). L'escriptor explica que l'univers judaïtzant d'Espriu li desvetllà la realitat política de Catalunya, i que el profund concepte de l'ètica i la presència constant de la mort que hom troba en l'obra del poeta «caracterizarán mi personalidad en la segunda parte de los años sesenta» (102). En aquest sentit, Moix s'emmirallà en Espriu, i fins i tot establí paral·lelismes entre els fets biogràfics del poeta i els seus personals (des de la mort del germà fins a la confecció de l'obra literària):

2 Aquests lligams traspuaren la literatura: l'escriptor barceloní s'inspirà en el personatge Jeroni Campdepadrós, de Capmany –protagonista d'*Un lloc entre els morts* (1967)–, per a construir l'Oliveri d'*Onades sobre una roca deserta* (1969) (Marco 1969, 53).

> Contó Espriu a menudo que su obra teatral *Primera Història d'Esther* le fue sugerida por un remoto recuerdo de infancia: unas estampas que reproducían la relación de Esther con el rey Asuero. Una inspiración de parecido signo me había llevado a prendarme de una época o de un rostro en las tinieblas del cine de los sábados, y estas preferencias se tradujeron posteriormente en obra literaria. (101)

Això no obstant, la temàtica, els objectius i els referents de l'obra literària de Moix –com la reivindicació que fa del cinema, de la cultura popular i dels gèneres de consum o la inclusió de protagonistes amb identitats sexuals dissidents en la seva narrativa– difereix completament de la temàtica, dels objectius i dels referents que guiaren l'obra d'Espriu.[3] A més, cal assenyalar que fins a l'any 1967, quan edità –amb el seu nom real, Ramon– la *Introducció a la història del cinema (1895-1967)*, Moix era un autèntic desconegut en les lletres catalanes. Fins llavors, únicament havia publicat dues novel·les (*Besaré tu cadáver*, el 1963; i *Han matado a una rubia*, el 1964), en castellà i sota pseudònim (Ray Sorel). El 1968 irrompé en el mercat literari català amb *La torre dels vicis capitals* (Premi Víctor Català 1967). A partir d'aquí, i en només tres anys, guanyà els guardons més importants de la literatura catalana (com el Josep Pla, l'any 1968, amb *Onades sobre una roca deserta*; o el Crítica Serra d'Or, el 1970, amb *El dia que va morir Marilyn*); i esdevingué un 'enfant terrible' amb articles periòdics a la premsa literària i amb una actitud irreverent, que el portà a polemitzar sobre les limitacions de la pròpia cultura.[4]

Abans no arribés aquest moment, però, Moix necessitava legitimar-se, i fou, justament, durant el transcurs d'aquesta 'canonització' com a escriptor que la figura d'Espriu esdevingué cabdal. En efecte, Espriu –motivat, segurament, per l'amistat que mantenia amb Capmany, però també per un interès viu en el 'relleu generacional'[5] de l'idioma– actuà com a 'mentor' o 'patrocinador' de Moix abans que l'escriptor barceloní es convertís en una figura de renom. El mateix

3 Per a una aproximació a l'obra d'Espriu, vegeu, entre d'altres, Castellet (1971) i Miralles (2013). Per a la de Moix, vegeu Merlo-Morat (2023) i Mira (2023).

4 Sembla que fou a causa d'aquesta actitud crítica que el 1969 se li negà el Premi Sant Jordi de Novel·la per *Lleonard o el sexe dels àngels*, obra en clau que satiritzava el món català dels anys seixanta i que finalment publicà l'any 1992. Tot i que el motiu oficial fou que entregà tard el manuscrit, en la premsa literària de l'època es deixa entreveure que hi hagué motivacions ideològiques per a denegar-li el guardó. Vegeu Picornell (2013, 47-82).

5 Espriu afirmà: «nuestra supervivencia biológica, cultural, vuelve a estar apuntalada. Hay gente joven que escribe, que continúa. Que vayan haciendo, que vayan haciendo. Yo suelo inclinarme a hablar bien de los jóvenes…» (Porcel 1969, 34).

Moix evidencià que Espriu fou imprescindible en aquest procés, i assegurà que tot fou molt ràpid:

> Leí mucho en catalán, escribí un artículo sobre Espriu en *Cuadernos para el Diálogo* y al cabo de poco ya me encontré metido de lleno en la cultura catalana.[6] (de Carreras 1969, 42)

De fet, Espriu aprofitava qualsevol entrevista per a esmentar Moix, com la que concedí al setmanari *La Actualidad Española*, en què el poeta afirmà:

> De la última generación voy a decir un nombre que yo creo está llamado a representar muchísimo en la literatura catalana y quizá más allá: Ramon-Terenci Moix. (Guarner 1969, 60)

I, fins i tot, en la premsa de l'època hi ha anuncis publicitaris amb el rostre i citacions d'Espriu que promocionen llibres de Moix. Així, per exemple, al número 1632 de *Destino* hi trobem una fotografia d'un Espriu somrient que, amb Capmany, anuncia les bondats del llibre *Los cómics, arte para el consumo y formas pop*, d'un jove Ramon-Terenci Moix (fins al 1970 no consolidarà el pseudònim). En l'anunci, el poeta diu:

> Un molt notable llibre, una obra que era urgent de realitzar... A vegades, una mica cruel. No el vaig deixar fins haver-lo llegit ben sencer. (Capmany, Espriu 1969, 11)

Espriu, doncs, com a 'patum cultural' –en el bon sentit del terme– dels anys seixanta, tot parlant dels llibres i l'obra de Moix, va permetre a l'escriptor barceloní penetrar en el mercat literari català sota els seus auspicis. Podem postular, per tant, que Espriu feu d''avalador' o actuà com a 'garantia de qualitat' d'un desconegut Ramon Moix davant la crítica literària del moment; i Moix, en contrapartida, sempre agraí a Espriu aquesta promoció inicial, tal com es palesa en la seva obra literària –en què el poeta, a diferència de bona part dels altres escriptors 'canònics' de la literatura catalana, no és objecte ni de sàtira ni d'humiliació per part de Moix, sinó que hi surt sempre 'retratat' des de l'admiració i l'agraïment.

6 No hem pogut localitzar l'article. Els únics índexs digitalitzats de *Cuadernos para el Diálogo* previs a aquesta data són els de 1968 i 1969. Per tant, l'article ha de ser anterior.

2 Relacions transtextuals de l'obra d'Espriu en la de Moix: de la intertextualitat al pastitx

Des del punt de vista literari, podem afirmar que hi ha una relació de transtextualitat entre l'obra d'Espriu i la de Moix, tal com la defineix Gérard Genette (1989, 9-10), que la concep com «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos». Aquesta presència d'Espriu en l'obra moixiana es pot resseguir en tres àmbits diferents: d'una banda, els homenatges que Moix dedicà al poeta, així com els contes que escrigué a partir de les seves narracions –ço és, les relacions d'hipertextualitat (14)–; d'altra banda, els jocs intertextuals que establí amb la seva obra (10); i, finalment, la recreació literària que en feu –el pastitx (100-3)– en convertir Espriu en un personatge de ficció.

En primer lloc, Martínez-Gil (2005, 395-6) ja assenyalà que el conte «Eixample» de *La torre dels vicis capitals* s'inspira de manera directa en el relat d'Espriu «Tres sorores», inclòs en el volum *Narracions*.[7] Hi ha, doncs, una relació d'hipertextualitat, segons la qual «Tres sorores» és l'hipotext de l'hipertext moixià «Eixample» (Genette 1989, 17), atès que «Eixample» n'és una derivació (Genette en diu 'transformació'). En efecte, en tots dos contes s'hi fa el retrat d'una burgesia catalana en decadència; això no obstant, mentre que Espriu projecta una mirada compassiva sobre les protagonistes, Moix

> burxa el seu personatge per tal de treure a la llum totes les contradiccions d'una burgesia catalanista que va acabar donant suport a Franco. (Martínez-Gil 2005, 395)

Tanmateix, la presència d'Espriu en aquest volum no es limita a «Eixample». En el relat «Mutter Vietnam und ihre Kinder» –suprimit per la censura de la primera edició del llibre, després que el jurat li concedís el Premi Víctor Català–, els participants de la manifestació clandestina en contra de la guerra del Vietnam

> comencen a caminar per la Diagonal. Deixen enrere el balcó del poeta sinerenc i passaran, si hi arriben, per l'escala del poeta que cria vaques de mala llet, de manera que tot quedarà al país. (Moix 2003, 338)

És a dir, que surten des dels Jardinets de Gràcia (oficialment dits, avui, Jardins de Salvador Espriu), on vivia el poeta, i, tot passant per davant de la casa de Pere Quart, a la Via Augusta, avancen en

7 Moix feu explícita aquesta connexió, tot dedicant «amb admiració i agraïment» el conte a Espriu (Moix 2003, 51).

direcció al consolat dels Estats Units (Guillamon 2018, 17).[8] En les dues narracions de Moix, doncs, hi trobem una projecció de la imatge de l'Espriu compromès, hereva directa del rol que el poeta «havia jugat durant l'apogeu del realisme històric» (Martínez-Gil 2005, 395), que lliga amb la voluntat crítica i l'esperit revolucionari dels joves escriptors de l'època (recordem que fou, justament, l'any 1968 quan es produí la revolta del Maig francès). En aquest sentit, la vinculació d'Espriu amb la crítica marxista i el compromís antibel·licista derivat de la guerra del Vietnam que fa Moix a «Mutter Vietnam und ihre Kinder» no és gratuïta. Com afirmà Guillamon,

> quan es va muntar la segona versió de *Ronda de mort a Sinera* a l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual els decorats del pintor Armand Cardona feien referència a la guerra del Vietnam (tot i que els contes d'Espriu eren dels anys trenta). (2018, 17)

En segon lloc, més enllà de les al·lusions al nom d'Espriu o al seu univers mític –mots com «Sinera» o «Sepharad» apareixen esporàdicament dins de les narracions de Moix–,[9] l'escriptor barceloní estableix jocs intertextuals amb l'obra del poeta. Mentre que autors com Michael Riffaterre consideren la intertextualitat com tota relació que s'estableix entre una obra i una altra (Genette 1989, 11), Genette circumscriu la intertextualitat a la presència explícita i concreta d'un text en un altre, sigui mitjançant la citació, el plagi o l'al·lusió (10). En efecte, Moix juga a introduir, dins de les narracions, frases o citacions textuals d'Espriu, però sense contextualitzar-les prèviament ni anunciar que són seves: confia que el lector les reconeixerà, atès que s'han mitificat i han passat a formar part d'un imaginari col·lectiu, que en aquest cas concret s'associa a la imatge pública d'Espriu durant els anys seixanta. Així,

> l'autor, el lector i el personatge saben que en el món actual no hi ha originalitat possible, però a través de la citació el missatge s'intenta mantenir. D'aquesta manera, la citació, com a recurs eminentment irònic, serveix a finals dels seixanta per establir una

8 Aprofitem per assenyalar que el títol «Mutter Vietnam und ihre Kinder» remet, de manera directa, a l'obr*a Mutter Courage und ihre Kinder* (1941) de Bertolt Brecht i Margarete Steffin.

9 Per exemple, a *Onades sobre una roca deserta*, el protagonista afirma: «El cinema sempre havia estat […] la porta que ens obrí el pas cap a totes les formes de cultura, llavors que la mediocritat de la classe mitjana havia bandejat de Sepharad (robo el verb diví d'Espriu) totes les possibilitats d'iniciar-nos coherentment en una cultura a gran escala» (Moix 1969a, 98); i encara, a *El dia que va morir Marilyn*: «Vaig pensar que en Benlloc es devia haver enamorat d'aquella noia i que ella potser morí tísica, ja feia molt de temps, en una vil·la modernista de Sinera» (Moix 1969b, 177).

> nova relació entre el sentiment i els referents culturals externs. (Martínez-Gil 2003, 261)

Un exemple de citació el trobem a *Onades sobre una roca deserta*: el protagonista –Oliveri–, després d'enumerar tot d'escriptors i obres que ha llegit, com Petrarca, Maeterlinck o Dickens –fins i tot esmenta Campdepadrós, el protagonista d'*Un lloc entre els morts*, de Capmany–, afirma:

> Aquesta generació meva, forçosament autodidacta, sembla feta a mida per aquella frase, de no recordo qui: «Els autodidactes solen barrejar Goethe amb l'antologia del disbarat». (Moix 1969a, 112)

Moix insereix de manera textual i molt conscient la crítica que Espriu feu als intel·lectuals espanyols en el relat «El meu amic Salom», d'*Ariadna al laberint grotesc*, inclòs en el volum *Narracions*:

> Els konilosians no llegeixen mai res, no saben res, no els interessa res, però que Déu et guardi de topar amb un konilosià erudit, que també n'hi ha, perquè veuries com barreja Goethe amb l'antologia del disbarat. (Espriu 2013, 50)

En paral·lel a la inclusió de citacions textuals d'Espriu, l'escriptor versiona els versos del poeta –Genette parla de 'paròdia' (1989, 27)–.[10] A *Sadístic, esperpèntic i àdhuc metafísic* –novel·la el títol de la qual sembla remetre als diferents «apoteòtics» de *Primera història d'Esther*–, Joan Manuel evoca la interpretació que Núria Espert feu de *Medea* al Teatre Grec de Barcelona mitjançant una reescriptura d'«Assaig de càntic en el temple»:

> l'art d'Ella, l'única cosa que conservo dels nostres camps eixuts, de la nostra pobra, dissortada, bruta i rònega pàtria de vora la mar dels vòmits… (Moix 1976, 118)

En tercer lloc, Moix també recrea en la ficció l'impacte que suposà per a ell –i, per extensió, a tota la seva generació– la descoberta d'Espriu. Així, a *El dia que va morir Marilyn* (novel·la pretesament generacional), Bruno, un dels protagonistes, explica que la lectura de *La pell de brau* els ha revelat «un amor completament impensat

10 Sobre el concepte de 'paròdia', Genette (37) alerta de la doble connotació que té el terme, atès que s'usa tant per a designar la deformació lúdica com la transposició burlesca d'un text. Per aquest motiu, ell resignifica el concepte de 'paròdia' com la «desviación de un texto por medio de un mínimo de transformación».

per una estranya ressuscitada llengua catalana» (Moix 1969b, 280). I afegeix:

> Si fins aleshores havíem cregut que tot allò que fos en català pudia a burgesia decadent, a atrotinada realitat d'Eixampla, una corrua de descobertes tan recents com acuitades ens il·luminava en un nou camí: la llengua com a reconeixença de tot un poble, mena de martiri espriuenc sense les víctimes del qual nosaltres no hauríem existit. (280)

Moix, doncs, mitificà Espriu com l'intel·lectual que, en els integrants de la generació d'escriptors nascuda durant la postguerra, desvetllà un interès a conèixer la llengua i la cultura catalanes. En el fragment d'*El dia que va morir Marilyn* que acabem de citar, la connexió és explícita, i fins i tot inclou picades d'ullet a la pròpia obra –com la referència al conte «Eixample», dedicat a Espriu. A més, segons l'òptica de Moix, l'obra del poeta –juntament amb la d'altres escriptors i artistes, com Rodoreda, Raimon, Capmany o Villalonga– oferia als nous escriptors un model de llengua literària on abeurar-se, lluny de les temàtiques jocfloralesques o del llenguatge d'influència postsimbolista que encara als anys seixanta s'estilava en alguns sectors de la literatura catalana. Moix ho ficcionalitzà d'aquesta manera:

> En Benlloc, amb els seus articles gastronòmics i la mirada eternament desviada cap a melangies Belle Époque, no era l'exemple que m'esqueia més; […] Ni tampoc no em servia l'oncle Sebastià, entestat a servar encesa, lluny del país, una foguera política que jo em començava a mirar com a gran folklore si fa no fa inabastable. Era a dintre, que calia aguantar els pebrots. I a dintre, creieu-me, encara quedava molta gent. Homes i dones que havien portat la llengua i la idea a un nivell d'endurança gairebé heroica, allunyant-la de les escorrialles del gran somni burgès, altrament traduït al castellà sense gaire dificultat per una part dels prohoms que la inspiraren. […] La no-claudicació d'aquella gent s'engegava cap a l'esdevenidor en forma d'un heretatge sòlid, el qual jo aprenia a recollir amb un respecte que també era acabat de néixer. Era un seguici inacabable de reines Esther que lliuraven, a Sepharad la podrida, la lluita adequada als sotracs d'una Història plena de bonys; eren balanços passats de matinada en petites ciutats dites Betúlia, vaques de la mala llet que, endurides per aquella història, fotien coces en places del Diamant que ja no podien ser les mateixes que enyoraven els Quadreny. Noms i noms, vet-ho aquí; […] lletra junyida amb lletres per a crear paraules cada una de les quals, pronunciada pels morts de Bearn o per un noi jove com nosaltres, que cantava des de Xàtiva, venia a dir-nos que

> l'endurança de tots aquells que ens havien precedit hauria de ser, a partir d'aleshores, la nostra pròpia càrrega. (281)

I també ens sembla interessant de destacar que tant a *El dia que va morir Marilyn* com a *Onades sobre una roca deserta* els protagonistes fugen «nord enllà», lluny d'una Barcelona que els impedeix d'autoconstruir-se com a individus.

Segurament, però, la recreació moixiana d'Espriu més coneguda és el personatge Iscle Garsó, d'*El sexe dels àngels*, anomenat el poeta nacional, que centra el capítol quart de la novel·la. Es tracta d'un pastitx, terme amb què Genette (1989, 100-3) anomena la imitació d'un estil determinat –en aquest cas, l'estil literari d'Espriu. Amb tot, Martínez-Gil (2005, 393) explicà que Garsó és i no és Espriu, sinó un joc paròdic a partir d'una imatge estereotipada del poeta, segurament influïda per l'homenot que li dedicà Josep Pla. Sense posar-ho en dubte, i tenint en compte que el pastitx es basa en la imitació d'un estil concret –i no només d'un text (Genette 1989, 101)–, voldríem assenyalar l'existència d'un hipotext que semblaria ser la base sobre la qual Moix construí el personatge d'Iscle Garsó: l'entrevista que Baltasar Porcel feu al poeta i que es publicà a *Destino* l'abril de 1969 (Porcel 1969). Certament, l'estructura i els continguts de l'entrevista de Porcel a Espriu coincideixen, en alt grau, amb tots els components narratius que s'enclouen en el capítol de Moix i que caracteritzen el personatge que el lector associa a Espriu. De fet, més que entrevistes, tots dos textos són monòlegs, i la informació que apareix en l'entrevista la retrobem en el text de Moix, ampliada i filtrada per la ficció i altres referents provinents de l'obra d'Espriu, que són els que acaben de constituir el pastitx. Aquestes coincidències són tan explícites que, acarats l'un amb l'altre, els dos monòlegs (l'entrevista 'real' i la de 'ficció') es confonen –és a dir, semblen fetes a un mateix autor, però en idiomes diferents (l'entrevista a Espriu és en castellà, mentre que el capítol de Moix és en català).

Així, totes dues entrevistes s'inicien amb declaracions sobre la malaltia: «estuve enfermo, tremendamente enfermo desde los nueve a los doce años», afirma Espriu (Porcel 1969, 34); i Iscle Garsó es disculpa de la brevetat de la conversa perquè gaudeix de «tan poca salut que no sé si en tinc gens» (Moix 1992, 42). Sobre la concepció de la pròpia obra, Espriu assegura que «Todo esto, guerra y posguerra, ha pesado sobre mi obra literaria» (Porcel 1969, 34); i Garsó parla de la «mort que he viscut dia rere dia, de la guerra ençà» (Moix 1992, 43) com a base per a la construcció dels textos. Paral·lelament, la preocupació envers el futur de la llengua catalana i la desaparició de l'idioma és constant: d'una banda, Espriu manifesta que el català «parecía a punto de desaparecer. Estuvimos muy cerca de ello» (Porcel 1969, 34); i, d'altra banda, Garsó es reafirma

> en el convenciment que, en la diàspora de l'agonia, el nostre poble encara podia aspirar a una almoina de continuïtat. (Moix 1992, 43)

Així mateix, en tots dos monòlegs s'expressa la satisfacció per la revifalla que el català va experimentar culturalment durant els anys seixanta, i s'atribueix aquesta represa a l'èxit de la Nova Cançó i a la incorporació d'escriptors joves en el mercat literari. En aquest sentit, Espriu diu:

> Mi teatro ha sido otro producto de las circunstancias: me he visto sobre el escenario por sorpresa, sin siquiera imaginarlo. Luego ha habido este fenómeno de la canción, que indirectamente ha favorecido la literatura. Raimon ha esparcido, cantando, poemas míos que de otro modo nadie hubiera conocido, nadie. (Porcel 1969, 34)

I Garsó rebla el clau:

> Després, quan la represa dels anys seixanta ja era un fet, va arribar la contribució inapreciable dels abnegats paladins de la Nova Cançó, que em van musicar alguns poemes, i les representacions de poesia viva, admirablement viscudes –no solament representades– pels histrions del Teatre Popular Català, que dirigia Joan Lluís Xuclà [Salvat] amb la col·laboració sempre esplèndida d'Elisenda Castells [Capmany]. (Moix 1992, 47)

Malgrat aquest èxit i reconeixement públic de l'obra d'Espriu, en els dos monòlegs es posa èmfasi en la reclusió i en la solitud volguda per part del poeta. Per un cantó, Espriu afirma que

> Yo necesito la soledad, la tranquilidad. Quisiera que toda esa historia acabara. Huyo de ir a los sitios, de exhibirme. (Porcel 1969, 34)

I, per l'altre, Garsó assegura que, davant l'estupidesa i la ignorància intel·lectual –altre cop, Moix inclou jocs intertextuals amb l'obra d'Espriu, perquè afirma que «el jovent intel·lectual […] barreja Goethe amb l'antologia del disbarat» (1992, 52)–, l'única solució que li queda a «l'home ètic» és la «d'anul·lar-se» com a ciutadà, «retirar-se de la vida pública i tancar els ulls» (52). Per tant, en tots dos textos, davant del risc de caure en repeticions, es fa una aposta decidia pel silenci poètic: segons Espriu,

> Algunos críticos dicen que me muevo en espiral. Bueno, a lo mejor la espiral sigue enroscándose. Pero quizá no, que es lo que yo sospecho. No tengo ninguna necesidad íntima de escribir. Estoy cansado. (Porcel 1969, 34)

Al seu torn, Garsó confessa que

> no es pot dir que darrerament m'hi escarrassi gaire [a escriure] […]. No puc córrer el risc que les meves queixes arribin a ser gratuïtes a còpia de repeticions. (Moix 1992, 42)

Alhora, la visió tètrica del món aflora de manera persistent: Espriu augura que potser «la tercera guerra mundial está ya en marcha» (Porcel 1969, 35); i Garsó s'interroga sobre si la guerra és acabada: «Més aviat m'aventuro a creure que encara ha de començar» (Moix 1992, 52). Finalment, els paral·lelismes entre tots dos textos també es fan evidents amb la inclusió en la novel·la de paràgrafs sencers que descriuen el paisatge –un recurs que Porcel feia servir recurrentment en les entrevistes a *Destino*. Així, Porcel (1969, 34) ens retrata un passeig de Gràcia buit, amb una llum escassa i «apenas si consigue arrancar de las sombras una penumbra lívida»; mentre que Moix (1992, 43) situa Garsó en el «jardí del poeta» (imatge que sembla remetre al jardí on es fa l'espectacle de titelles a *Primera història d'Esther*), on els vents «fan que totes les ombres esdevinguin pesants i inexpressives».

3 Conclusions

La influència d'Espriu és transversal en l'obra de Moix, i ve propiciada per la rellevància pública que el poeta va adquirir durant els anys seixanta. Aquesta influència no només es materialitza en una presència recurrent d'Espriu i del seu univers mític en les narracions de Moix, sinó també en la tria lingüística a favor del català que feu l'escriptor barceloní. Segurament a causa dels lligams que Espriu mantenia amb Capmany –però motivat, també, per la continuïtat generacional en la transmissió de l'idioma–, el poeta va acollir i promocionar les primeres propostes literàries de Moix, en un moment en què l'escriptor barceloní era un autèntic desconegut en les lletres catalanes.

Espriu, tal com es desprèn de les entrevistes i de l'obra de Moix, desvetllà en l'escriptor barceloní un interès i una estima fins aleshores desconeguts envers la llengua catalana. En tota la producció literària moixiana, les referències a Espriu sempre es fan des de l'admiració i el reconeixement –a diferència d'altres escriptors catalans, que Moix ataca o humilia. Aspectes com la crítica a la burgesia catalanista o la presència constant de l'univers judaïtzant del poeta apareixeran sovint en els textos de Moix, juntament amb jocs intertextuals amb la seva obra (citacions o paròdies del poeta que Moix insereix en la narració sense contextualització prèvia). Finalment, l'homenatge a Espriu es completa amb la recreació literària del poeta, mitjançant el pastitx, a *El sexe dels àngels*, que Moix construeix a partir d'entrevistes reals a Espriu i d'altres referències provinents de la seva producció literària.

Bibliografia

Capmany, M.A.; Espriu, S. (1969). «Maria Aurelia Capmany y Salvador Espriu opinan sobre 'Los cómics' de Ramon-Terenci Moix». *Destino*, 1632, 11. https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1339777.

Carreras, F. de (1969). «La generación del 68: monólogo con Terenci Moix». *Destino*, 1632, 42-3. https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1339777.

Castellet, J.M. (1971). *Iniciació a la poesia de Salvador Espriu*. Barcelona: Edicions 62.

Espriu, S. (2013). *Narracions.* Barcelona: Edicions 62.

Florit, J. (2023). «Puff, el drac màgic de la generació literària dels setanta». *Els Marges*, 131, 62-75. https://www.raco.cat/index.php/Marges/article/view/432769.

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

Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. de C. Fernández Prieto. Madrid: Taurus. Trad. de: *Palimpsestes. La littérature au second degré.* Paris: Seuil.

Guarner, J.L. (1968). «Predicción (Salvador Espriu)». *Destino*, 1630, 60. https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1339773.

Guillamon, J. (2018). «Terenci o la generació individual». Moix, T., *Tots els contes.* Barcelona: Columna, 9-22.

Marco, J. (1969). «El tema de Narciso: 'Onades sobre una roca deserta', de Terenci Moix». *Destino*, 1651, 53. https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1339815.

Martínez-Gil, V. (2003). «1969: la generació de la televisió?». Compagna, A.M.; De Benedetto, A.; Puigdevall, N. (eds), *Momenti di cultura catalana in un millenio*, vol. 1. Napoli: Liguori, 247-61.

Martínez-Gil, V. (2005). «Salvador Espriu: homenot i model en la narrativa catalana». Martínez-Gil, V.; Noguera, L. (eds), *Si de nou voleu passar. I Simposi Internacional Salvador Espriu*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 381-99.

Merlo-Morat, P. (2023). «Terenci Moix: 'enfant terrible' y adulto precursor de la literatura española LGBTQI+». *Estudios LGBTIQ+ Comunicación y Cultura*, 3(1), 107-27. https://doi.org/10.5209/eslg.90097.

Mira, A. (2023). «Carne Kitsch: Homoerotismo y cinefilia en tres textos de Terenci Moix». *Estudios LGBTIQ+ Comunicación y Cultura*, 3(1), 15-24. https://doi.org/10.5209/eslg.87549.

Miralles, C. (2013). *Sobre Espriu*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

Moix, T. (1969a). *Onades sobre una roca deserta.* Barcelona: Edicions Destino.

Moix, T. (1969b). *El dia que va morir Marilyn.* Barcelona: Edicions 62.

Moix, T. (1976). *Sadístic, esperpèntic i àdhuc metafísic*. Barcelona: DOPESA.

Moix, T. (1992). *Una història catalana. Lleonard o El sexe dels àngels.* Barcelona: Planeta.

Moix, T. (1998). *Extraño en el paraíso (Memorias. El peso de la Paja 3).* Barcelona: Planeta.

Moix, T. (2003). *Tots els contes.* Barcelona: Columna.

Picornell, M. (2013). *Continuïtats i desviacions. Debats crítics sobre la cultura catalana en el vèrtex 1960/1970.* Palma: Lleonard Muntaner.

Porcel, B. (1969). «Salvador Espriu, en esta tierra». *Destino*, 1645, 34-5. https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1339803.

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

Espriu a partir de Castellet i Molas: del realisme històric al tardomodernisme

Laia López Rigol
Universitat de Barcelona, Espanya

Abstract Espriu's poetry has been read in relation to historical realism, due to the ideological and political analysis that Castellet and Molas' disseminate in *Poesia catalana del segle XX*. In that book, the critics position Espriu as a transforming agent of Catalan literature. The aim of this chapter is to take the innovative elements that Castellet and Molas highlight in order to link them to the epochal shift of the end of modernity, as well as to the cultural tendency that emerges from it: late modernism.

Keywords Salvador Espriu. Historical realism. literature of the unword. Late modernity. Late modernism.

Sumari 1 La percepció d'un canvi. – 2 Breu aproximació al tardomodernisme. – 3 Il·lustrar el tardomodernisme espriuà. – 4 Conclusions.

1 La percepció d'un canvi

Entre els anys trenta i seixanta del segle XX, moltes literatures europees es desenvolupen al voltant de la tendència realista i compromesa: en són exemples el realisme socialista propagandístic de l'URSS, el neorealisme italià i portuguès de denúncia dictatorial i la 'poesía social'» espanyola antifranquista, entre d'altres (Simbor 2005, 11-3; Martínez-Gil 2011, 40).

En canvi, als Països Catalans la Guerra Civil trunca l'evolució «cap a una literatura realista» i, durant la postguerra, la repressió franquista propicia obres clandestines «d'inspiració postsimbolista

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 2026-05-17 | Published 2026-11-18
© 2026 López Rigol | CC BY 4.0
DOI 10.30687/979-12-5742-102-1/010

i culturalista». És aquest «bloc literari el que, a finals dels anys cinquanta, es veia com a obsolet, […] i lligat a un sistema cultural que vivia en les catacumbes» (Martínez-Gil 2011, 41).

Davant d'una cultura resistencialista percebuda com a antiquada, els crítics Josep Maria Castellet i Joaquim Molas dissenyen una estratègia de normalització cultural: un moviment poètic anomenat 'realisme històric' (Aulet 1995, 215) que impulsen entre 1959 i 1964 mitjançant la publicació de textos programàtics, la creació de models d'escriptor, i la configuració de plataformes de difusió.

En un d'aquests volums programàtics, *Poesia catalana del segle XX*, Castellet i Molas antologuen poemes de diversos autors que consideren representatius del segle vint i els distribueixen en quatre seccions: «La Catalunya ideal (1906-1936)», «L'esfondrament de l'ideal (1936-1938)», «Els dos exilis (1939-1959)» i «La presa de consciència històrica (1959-1962)».

Un dels autors recopilats és Salvador Espriu; se n'apleguen tretze composicions, vuit de les quals apareixen a la tercera secció, i cinc a la darrera. La presència d'Espriu en l'antologia propicia, doncs, una associació entre el realisme històric i el poeta, que ell mateix detecta:

> un libro cuya influencia ha sido –¿qué duda cabe?– beneficiosa, la Antología de Castellet y Molas, tan inteligente, puede representar un peligro. Ellos han propugnado, a veces claramente, una poesía «al servicio de». (Espriu 1995a, 72)

Tanmateix, els ideòlegs no insereixen l'obra d'Espriu dins el realisme històric en cap fragment de *Poesia catalana del segle XX*: en destaquen les temàtiques recurrents de naufragi i mort, en comenten la sàtira, n'exploren el contingut civil i polític i, finalment, situen el poeta com a precedent del realisme històric, com a «mestre» dels autors que sí que pertanyen al moviment (Castellet, Molas 1963, 188).

Encara més, Castellet i Molas (1963, 183) assenyalen Espriu com un dels agents transformadors de la literatura catalana: expliquen que la mort de Carles Riba l'any 1959 clou una època a partir de la qual els camins de la poesia són «difícils encara de definir», i destaquen *Les cançons d'Ariadna* com a exemple de poesia «*diferent* de la que […] escrivien la major part dels poetes» (Castellet, Molas 1963, 166).

Per tot això, el present capítol proposa explorar la transformació literària detectada pels autors de l'antologia, i inscriure-la en un canvi d'època i de tendència: l'adveniment la tardomodernitat i el tardomodernisme.

2 Breu aproximació al tardomodernisme

Les dues Guerres Mundials i, a Espanya, la Guerra Civil, van condicionar l'experiència dels qui les van viure coetàniament i dels qui en van patir la postguerra, «altering forever how they saw themselves, their fellow men and women, and the forms of collective power at once» (Miller 1999, 26). Segons Lyotard, el canvi epistèmic s'observa en la crisi dels grans relats: davant la desfeta, l'esperança d'un futur millor s'esvaeix, i la idea de progrés deixa de ser operativa (Marrugat, Martínez-Gil, Santamaria 2025, 19). De fet, l'any 1949 el filòsof Theodor Adorno afirma que escriure poemes després d'Auschwitz és una barbàrie, i que és per això que des d'aleshores ja no se n'escriuen.

En efecte, les circumstàncies històriques exigeixen una nova manera de fer literatura i, el que Adorno interpreta com absència de textos és, de fet, la manifestació d'aquesta nova manera de fer-los. En aquesta línia, John Barth (1983a, 269; 1983b, 289) anomena aquesta modalitat emergent 'literatura de l'exhauriment'.i explica que sorgeix del «desgast de certes formes o […] de certes possibilitats» de la literatura modernista.[1] La literatura de l'exhauriment, doncs, es presenta com un buidament de recursos modernistes, que posteriorment és omplert per l'art postmodernista. Paral·lelament, Ihab Hassan es refereix a aquesta nova manera d'escriure en termes de «literatura radical del silenci en el camí cap al postmodern» (Marrugat, Martínez-Gil, Santamaria 2025, 21).

Per tant, la transformació literària adduïda ocorre dins el període de transició entre la modernitat i la postmodernitat, i és el resultat d'un canvi epistèmic epocal que té repercussions en diversos camps. És, de fet, en l'àmbit de l'arquitectura on apareix primer l'etiqueta que permet definir aquest període intermedi. Així, a *The Language of Post-Modern Architecture* (1977), l'arquitecte Charles Jencks descriu com a 'tardomodernistes' les obres posteriors a l'«International architectural modernism (1920-1960)» que encara presenten elements modernistes (Miller 1999, 9). Quant a la literatura, l'any 1987, al llibre *Postmodernist Fiction*, Brian McHale titlla de 'late modernists' o 'limit-modernists' les obres en què –a partir dels anys cinquanta– la poètica modernista «begins to hemorrhage» (1987, 12). En l'àmbit de la crítica literària catalana i espriuana, s'opta també per aquest terme:

1 S'empra l'adjectiu 'modernista' per descriure la tendència cultural dominant durant un període concret, el 'modernism' anglosaxó, que es desenvolupa entre 1880 i 1960, i que autors com Marrugat, Martínez-Gil i Santamaria (28) han optat per anomenar 'moviment modern'.

> Una de les figures més emblemàtiques del tardomodernisme català, i també pionera a escala internacional, és Salvador Espriu, un escriptor que posà en crisi la confiança del moviment modern en les potencialitats de la literatura en relació amb la vida i la societat. (Marrugat, Martínez-Gil, Santamaria 2025, 29)

Malgrat que l'escriptura tardomodernista «is not defined by a rigidly defined set of formal features» (Miller 1999, 18), tant en l'obra d'Espriu com en la de diversos tardomodernistes europeus apareixen recursos comuns: Castellet i Molas els van detectar en l'antologia, estudis posteriors els han associat al tardomodernisme (Marrugat, Martínez-Gil, Santamaria 2025, 29), i s'exploren tot seguit.

3 Il·lustrar el tardomodernisme espriuà

3.1 La manca de consens

Com s'ha explicat, a *Poesia catalana del segle XX* Castellet i Molas titllen l'obra d'Espriu de nostàlgica, satírica, «civil, d'intenció col·lectiva i de ressò social», «conceptual», «d'intenció política» i, poc després, de més «civil que política, ja que predomina una preocupació moral d'evidents arrels idealistes, però d'un gran valor cívic» (1963, 144, 163, 187-8). Cinc anys més tard, al pròleg de les *Obres completes* d'Espriu, Castellet (1968, 13) admet que la lectura que l'antologia ofereix de *La pell de brau* és «esquemàtica i insuficient», una confessió que el mateix poeta elogia l'any 1968 (Espriu 1995a, 93).

Per la seva banda, Espriu assisteix a lectures universitàries de poesia social en què es tracten les seves obres en clau antifranquista i revolucionària (Aulet 1993, 117) i, per exemple, l'any 1961 es posiciona a favor del compromís en la literatura: «Toda literatura es de compromiso; si no, no es nada» (Espriu 1995a, 16). Un any més tard, però, declara el següent:

> No creo que sea un momento para hacer poesía «bonita y minoritaria», sino procurar una poesía tan exigente como sea preciso […] sin que esto quiera decir que se tenga que escribir forzosamente una determinada y exclusiva clase de poesía, por ejemplo, la social. (Espriu 1995a, 17-8)

Finalment, a mesura que el realisme històric perd intensitat –a partir del 1965 (Aulet 1995, 215)– Espriu (1995b, 37-8) critica que se'l relacioni amb el compromís: «sufro las iras de algunos jovenzuelos que me adscriben de oídas a una poesía 'comprometida'».

En aquest punt, es pot observar que tant Espriu com la crítica que se n'ocupa comparteixen, paradoxalment, la manca de consens. Com s'ha exposat, els grans relats deixen d'operar en la postmodernitat. Ara bé, la discrepància en la caracterització de l'obra espriuana a *Poesia catalana del segle XX* i el distanciament de l'autor dels «dominant frameworks of twentieth-century criticism» (Miller 1999, 7) com el realisme històric, però també com el postsimbolisme (Marrugat 2021, 506), mostren com la idea de consens comença a esquerdar-se en la tardomodernitat.

3.2 Un llenguatge nàufrag i mort

Pel que fa als poemes d'Espriu antologats, els cinc primers apareixen a la segona subsecció d'«Els dos exilis 1939-1959», intitulada «Naufragi i mort». De fet, la idea de naufragi com a «nostàlgia dels temps de plenitud» (Castellet, Molas, 144) aflora en els tres poemes de *Cementiri de Sinera* (1946) triats: al jo de «Quina petita pàtria»[2] se li fa present el «lent record dels dies | que són passats per sempre»; el de «Pels portals de Sinera» passeja «captant engrunes de vells records»; i al d'«A la vora de la mar» les «roques negres» explícitament l'«atrauen a naufragi» (Espriu 2003, 10-11; 16; 44-5).[3]

És més, per als autors de l'antologia, els poemes de postguerra constitueixen «els crits o les blasfèmies desesperades d'un nàufrag» (Castellet i Molas 1963, 154). Ara bé, a «Pels portals de Sinera» el «feble prec inútil» ressona «en silenci» i, a «A la vora de la mar», l'«esforç inútil» del jo és «[c]aptiu del càntic» de les roques, que el fan naufragar (Espriu 2003, 16; 45). Així, el crit detectat per Castellet i Molas és tan inútil com l'intent d'imposar-lo a d'altres cants, i aquesta inanitat és vinculable a l'«esquinçament del llenguatge» característic d'obres tardomodernistes com la d'Espriu (Marrugat, Martínez-Gil, Santamaria 2025, 29).

A «De tan senzill, no t'agradarà», d'*El caminant i el mur* (1954), el jo aprofundeix en l'esquinçament: es troba «cansat de tants versos que no fan companyia» i «de l'excés de mi, sense missatge» (Espriu 2008, 115). Encara sol i sense missatge, el jo de «L'aire resplendent», de *Final del laberint* (1955), es deslliura «del pes | del temps, d'esperances, | dels morts, | dels records» i tria dir «en el silenci | el nom del

2 A *Cementiri de Sinera*, *Final del Laberint* i *La pell de brau* les composicions s'identifiquen amb números romans, de manera que, en aquest capítol, les enumeracions de poemes mitjançant numerals ordinals podrien resultar confuses. Per aquest motiu, s'addueixen els poemes amb el seu el primer vers, com, de fet, fan Castellet i Molas (1963).

3 Al llarg del capítol se cita la darrera edició crítica dels poemes. En l'antologia de Castellet i Molas (1963), les composicions apareixen a les pàgines 469, 470, 471, 472, 483, 503, 510, 511, 529, 537, 538, 539 i 540.

no-res» (229). En definitiva, els jos fan naufragar el crit del nàufrag, i se situen així en la poètica de la desparaula a què s'ha vinculat l'obra de l'escriptor tardomodernista Samuel Beckett, «una poética que declara que uno debe escribir *porque* es imposible escribir» (Călinescu 2003, 292).

En aquesta línia, Perarnau (2025, 917) proposa que, en la postmodernitat, el silenci «deixa de ser un *què* –un tema– o un *com* – una forma (alternativa, a més) – de discurs», i que «passa a ser un *on*, el lloc i l'espai poètic per antonomàsia». En el marc tardomodernista, el jo espriuà, com Adorno, s'ha desprès de la idea de progrés: no pot dir ni més ni millor, i el silenci esdevé el seu 'com', la seva alternativa al discurs articulat. En efecte, el jo no parla sobre el silenci –com un 'què' modernista–, sinó que el diu, perquè no pot dir altra cosa. Encara més, diu «el nom del no-res» «en el silenci», és a dir, en el silenci fet espai, tal com ocorre en la literatura postmodernista. En aquest sentit, la poesia espriuana es pot llegir com a tardomodernista en la mesura que «anticipates future developments» (Miller 1999, 7) que s'amplien en la poesia postmodernista.

Finalment, pel que fa al tema de la mort en Espriu, Castellet i Molas la vinculen amb el «record, [la] memòria [...], [l']elegia d'un temps acabat» (148), concretament, el d'«una pàtria que ha naufragat» (145). A banda, però, la lectura en clau tardomodernista situa també en el centre la mort d'un llenguatge capaç de descriure i recordar aquest naufragi.

3.3 La rialla amarga i la paraula inservible

A la darrera subsecció d'«Els dos exilis (1939-1959)» Castellet i Molas apleguen poemes que abandonen el plany i el naufragi i apunten que Espriu emprèn dos camins: la sàtira a «I beg your pardon» i «Plaça de suburbi», de *Les cançons d'Ariadna* (1949), i la «poesia de tipus civil, d'intenció col·lectiva i de ressò social» a «Assaig de càntic en el temple», d'*El caminant i el mur* (Castellet, Molas 1963, 163).

En l'anàlisi que fa Joan Fuster de la poesia 'grotesca' d'Espriu, ho subratlla oportunament: «Espriu no es proposa fer-nos riure –i ens fa riure, però amb quina, amb quanta amargor!–: es proposa 'inquietar-nos' [...], despertar en nosaltres la consciència...» (165)

Certament, la rialla amarga té cabuda en la lectura tardomodernista de l'obra espriuana, ara bé, no com a desvetlladora de la consciència. Segons Miller (1999, 11), la ficció creada mitjançant

la ironia[4] modernista és reveladora perquè compensa «the chaos and impoverishment of modern life». Aquesta compensació no pot ocórrer en la literatura tardomodernista perquè les Guerres Mundials i la Guerra Civil posen en crisi la possibilitat de crear art; la realitat condiciona la ficció i, en conseqüència, l'art comença a perdre l'autonomia que li havia conferit la modernitat. Així, la ironia tardomodernista no pot oferir un espai autònom en què «the contradictions of modern life would be resolved», perquè la idea d'espai autònom ha desaparegut (11). A tall d'exemple, el jo d'«I beg your pardon» fa ús de la ironia per construir una sàtira allunyada de tota «embracing vision» (11):

> Parent de Badalona o d'Istanbul,
> tant si ets actiu com si fas el gandul,
> en aquest nostre món sense demà
> és molt difícil guanyar-te el pa.
> No et donaré ni el més petit consol:
> et volaran un dia qualsevol.
> Mes entretant evita alguns trastorns,
> posant-te ben cordats els pantalons. (Espriu 2015, 176)

Aquest fragment il·lustra també que el bon humor no està implícit en la sàtira tardomodernista (Miller 1999, 53). De fet, el consell superflu de cordar-se bé els pantalons davant la impossibilitat de fer front al «món sense demà» provoca la rialla amarga que assenyala Fuster. De fet, Miller (61-3) sosté que aquesta rialla –que Beckett anomena 'mirthless laugh' – «is the only appropriate response to this nonsensical world from which authenticity has been banished». Encara més, defensa que la rialla amarga és la mínima possibilitat autoafirmació que li resta al subjecte: «I laugh, therefore I (still) am» (48).

És potencialment des d'aquesta voluntat d'autoafirmació que el jo de «Plaça de suburbi». descriu escenes col·lectives –de suburbi– i que, tanmateix, no s'hi insereix: no és el 'centre del món', sinó que l'observa i en parla «barliqui-barloqui | solitari» (Espriu 2015, 335-6). Una lectura en clau tardomodernista explica per què el jo no pot atorgar sentit a la col·lectivitat: atès que la poesia entra en crisi com a relat unificador, al jo sols li resta autoafirmar-se en solitud i «barliqui-barloqui», és a dir, poc formalment, com fent una rialla.

4 S'al·ludeix a la 'ironia' com a figura retòrica que «consisteix a dir alguna cosa amb una expressió o un to que indueix a entendre el contrari d'allò que aparentment és dit» (DIEC2). Tanmateix, després es fa referència a la sàtira com com a «[c]omposició poètica que posa al descobert […], amb la burla ridiculitzadora, passions, maneres de viure i comportaments comuns a tota la humanitat […] que contrasten o estan en discordança amb la moral comuna o amb l'ideal ètic de l'escriptor» (DIEC2). Així, la ironia esdevé un dels recursos amb què Espriu construeix la sàtira.

Si el jo no pot dotar la col·lectivitat de sentit, aparentment resulta contradictori que Castellet i Molas (1963, 166) detectin una dimensió «històrica, determinada per una presa de consciència civil o col·lectiva» a «Assaig de càntic en el temple» d'*El caminant i el mur*:

> Oh, que cansat estic de la meva
> ocvarda, vella, tan salvatge terra,
> i com m'agradaria allunyar-me'n,
> nord enllà.
> [...]
> Però no he de seguir mai el meu somni
> i em quedaré aquí fins la mort. (Espriu 2008, 90-1)

Tanmateix, l'observació dels ideòlegs del realisme històric no és contradictòria. Per a Miller (1999, 17-8), Beckett entén l'al·lusió a la col·lectivitat no com un intent modern d'unificació del caos històric, sinó que vol «the straws, [...] names, dates, births and deaths» perquè «that is all I can know». Potser per aquest motiu, el jo espriuà descriu les restes d'un món heterodox «sense demà» i disposa fragments de barris i d'una Catalunya perduda. Dir la desfeta del món sense intentar reconstruir-la amb la literatura és un altre acte mínim d'autoafirmació –com la rialla amarga o el murmuri incomprensible i solitari– en el camí cap al silenci.

3.4 Ponts de diàleg

La quarta part de l'antologia – 'La presa de consciència històrica (1959-1962)' – conté la subsecció «Els ponts del diàleg», en què figuren els darrers cinc poemes espriuans antologats. Tots pertanyen a *La pell de brau,* i Castellet i Molas (1963, 187) els consideren renovadors pel «contingut conceptual i per la intenció política». En aquesta línia, els mots 'ponts del diàleg', extrets del poema «De vegades és necessari i forçós...», juntament amb els versos «la infinita tristesa del pecat | de la guerra sense victòria entre germans», d'«Ídol que vares alçar...», s'han entès com una crida a la reconciliació entre els dos bàndols de la Guerra Civil espanyola (Gassol 2021, 530), bàndols d'una Espanya[5] que, com la «pell | de toro» d'«El brau, en l'arena de Sepharad», és tota coberta de sang (Espriu 2008, 252). Encara més, «l'última victòria damunt l'esglai» de «No convé que diguem el

5 La imatge de la pell de brau estesa fou emprada pel «geògraf grec Estrabó [...] per descriure l'aparença de la Península Ibèrica» (Gassol 2003, 55), però en parlar de Guerra Civil s'ha al·ludit només a Espanya.

nom...» és vinculable amb la lluita contra el règim franquista, com l'inici de «De vegades és necessari i forçós...»:

> 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. (Espriu 2008, 293)

Alhora, els recursos tardomodernistes –en si mateixos ponts de diàleg entre la modernitat i la postmodernitat– reapareixen i s'interrelacionen. Així, en els poemes de *La pell de brau* torna a evidenciar-se el «planteig de qüestions polítiques» característic del tardomodernisme (Marrugat, Martínez-Gil, Santamaria 2025, 29). A banda, novament es fa present la manca de consens entre Espriu i les lectures polítiques associades a la Guerra Civil:

> Llevaba pensada *La pell de brau* desde antes de la guerra civil. […] Me propuse de demostrar […] que no era cierta la tesis de Ortega de que España solo podía ser pensada por un cerebro castellano […], quise expresar un modo más generoso y abierto de entender a España. Una Hispania o Sepharad entendida desde la periferia y en la que la dialéctica dominador-dominado fuese sustituida por un tipo de «pactismo» real y eficaz. (Espriu 1995a, 149-50)

Aparentment, la reticència d'Espriu a ser llegit en vinculació amb la Guerra Civil ve donada per la voluntat de construir una obra artística autònoma de l'àmbit política, en la línia del pensament modernista. Tanmateix, segons Miller (1999, 32), els tardomodernistes no poden ignorar el context social en què es troben, i encara menys reprimir-lo en formes modernistes autònomes. És més, la tesi d'Ortega y Gasset «durant els anys cinquanta es féu servir […] en el si del debat social sobre l'organització política de l'Estat» (Gassol 2003, 60), de manera que el punt de partida artístic espriuà neix estretament inserit en l'esfera política, fet que demostra la tesi de Miller:

> for late modernism we would have to speak of a *failure* to repress, a failure of the forms to contain the turbulent historical energies that sweep through late modernist works. These works are perforated and torn by their relation to history, which is here occulted beneath a dense textual tangle and there exposed in transparent allusion and bald polemic. (Miller 1999, 32)

Així doncs, en la literatura, la història i la política són ocultades i alhora fetes explícites, en un estira-i-arronsa que materialitza la dinàmica de l'exhauriment de les possibilitats del modernisme (Miller 1999, 30).

Potser per aquesta raó, a *La pell de brau* Espriu continua desprenent la ironia i la sàtira de la seva funció cohesionadora moderna.

> No saps que les aixetes s'han fet
> perquè no hi ragi l'aigua,
> i les cases perquè passis
> més saludable fred,
> i els trens i els camins per al suport
> del meritori nivell
> de la general felicitat? (Espriu 2008, 288)

A «No saps que les aixetes s'han fet» la paradoxa textual no resulta paradoxal: en termes lògics, les aixetes es fabriquen perquè en ragi aigua, però arran del daltabaix causat per les Guerres Mundials i la Guerra Civil, desapareix la «stable ground of values» (Miller 1999, 63). Així, la rialla amarga torna a emergir com a acte d'autoafirmació davant un món fragmentat sense normes ni cohesió, de la mateixa manera que emergeixen els mots del jo poètic:

> et consoles
> empassant-te una a una
> les grasses paraules
> […]
> Oh, el brou d'aliment, l'alegria
> d'aquesta lletra impresa a la paella
> sense oli i sense foc! (Espriu 2008, 289-90)

En efecte, ja no és el contingut de la ironia i de la paraula allò que aporta consol en el sentit modern de «compensation for the chaos and impoverishment of modern life» (Miller 1999, 11). En tot cas, i més que un consol, la rialla amarga i els mots serveixen «to preserve and shore up –to 'stiffen'– a subjectivity at risk of dissolution». Així, constitueixen formes gairebé desproveïdes de contingut, és a dir, el preludi tardomodernista de la crisi del subjecte postmodern, totalment dissolt i sols capaç de relacionar-se amb el món i amb si mateix a través de la forma sense contingut, del signe sense referent.

4 Conclusions

A l'inici d'aquest capítol s'ha proposat analitzar el canvi que Castellet i Molas detecten en la literatura post-ribiana a *Poesia catalana del segle XX*. S'han identificat alguns elements renovadors que els crítics observen en tretze poemes d'Espriu i s'han posat en relació amb la crisi de la modernitat i amb la tendència cultural que se'n deriva: el

tardomodernisme. Concretament, s'han estudiat cinc processos que en són característics.

En primer lloc, la disparitat d'opinions del mateix Espriu –pel que fa al compromís en la seva poètica– i la de la crítica –a l'hora d'inscriure l'obra espriuana en tendències o moviments– posa de manifest un trencament de la idea de consens que acaba disseminada en la postmodernitat.

En segon lloc, «l'esquinçament del llenguatge» que Marrugat, Martínez-Gil i Santamaria (2025, 29) vinculen al tardomodernisme i que preludia la dissociació entre signe i referent postmodernista es percep en un jo espriuà que verbalitza de la feblesa del llenguatge, o que tria dir el no-res. Encara més, aquesta darrera elecció lliga el jo a la literatura de la desparaula que cultiven d'altres autors tardomodernistes com Beckett.

En tercer lloc, després de les Guerres Mundials i de la Guerra Civil espanyola, el «planteig de qüestions polítiques» –també associat al tardomodernisme (Marrugat, Martínez-Gil, Santamaria 2025, 29)– esdevé inevitable, i *La pell de brau* n'és un exemple. Com a conseqüència, en quart lloc, l'art –penetrat per esferes com la política– comença a perdre l'autonomia que li havia atribuït la modernitat, en un procés que culmina, en la postmodernitat, en la coexistència i fins la hibridació de totes les disciplines. De fet, el resultat d'un art ja no autònom és, en cinquè lloc, el nou funcionament dels recursos literaris. En el cas de la ironia, ja no pot compensar el desequilibri del món real, justament perquè no es pot configurar en un espai autònom d'aquest món.

En síntesi, aquesta lectura des dels supòsits de la tardomodernitat i el tardomodernisme possibilita una contextualització i una comprensió parcial de l'obra d'Espriu, que resta per desenvolupar, per exemple, mitjançant la identificació d'altres trets o l'ampliació del corpus. Així mateix, caldria avaluar si la metodologia d'anàlisi és operativa en l'obra d'altres autors, com ara Pere Quart, que segons Castellet i Molas il·lustra també la transformació literària post-ribiana. A través d'aquestes noves aproximacions, doncs, es podrien matisar i ampliar les conclusions obtingudes en aquest capítol i, alhora, obrir vies de recerca dins l'estudi la poesia contemporània, en general, i de l'obra espriuana, en particular.

Bibliografia

Aulet, J. (1993). «La poesia catalana dels darrers anys». *La Cultura catalana recent: 1960-1988: cicle de conferències fet al CIC de Terrassa, curs 1988/1989*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 113-32.

Aulet, J. (1995). «El Realisme Històric i la seva evolució: un cop d'ull a la situació de la poesia catalana dels anys seixanta». Stegmann, T.D.; Schönberg, A. (eds), *Actes*

del Desè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, I. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 215-23.

Călinescu, M. [1977] (2003). *Cinco caras de la modernidad*. Trad. de F. Rodríguez Martín. Madrid: Tecnos, 259-301.

Castellet, J.M.; Molas, J. (1963). *Poesia catalana del segle XX*. Barcelona: Edicions 62.

Castellet, J.M. (1968). «Introducció». Espriu, S., *Obres completes, I, Poesia*. Barcelona: Edicions 62.

Espriu, S. (1995a). *Enquestes i entrevistes, I (1933-1973).* (*Obres completes – Edició crítica, A-1*). A cura de F. Reina. Barcelona: Edicions 62; Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu.

Espriu, S. (1995b). *Enquestes i entrevistes, II (1974-1985). (Obres completes – Edició crítica, A-2).* A cura de F. Reina. Barcelona: Edicions 62; Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu.

Espriu, S. (2003). *Cementiri de Sinera. Les hores. Mrs. Death. (Obres completes – Edició crítica, 10).* A cura de J.R. Veny-Mesquida. Barcelona: Edicions 62; Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu.

Espriu, S. (2008). *El caminant i el mur. Final del laberint. La pell de brau. (Obres completes – Edició crítica, 12)*. A cura de O. Gassol. Barcelona: Edicions 62; Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu.

Espriu, S. (2015). *Les cançons d'Ariadna*. *(Obres completes – Edició crítica, 9).* A cura de G. Gavagnin, V. Martínez-Gil. Barcelona: Edicions 62; Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu.

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. (2021). «Salvador Espriu». Castellanos, J.; Marrugat, J. (dir.), *Història de la literatura catalana, vol. VII (Del 1922 al 1959)*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana; Editorial Barcino; Ajuntament de Barcelona, 507-34.

Institut d'Estudis Catalans. *DIEC2*. https://dlc.iec.cat/.

Marrugat, J. (2021). «La poesia». Castellanos, J.; Marrugat, J. (dir.), *Història de la literatura catalana, vol. VII (Del 1922 al 1959)*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana; Editorial Barcino; Ajuntament de Barcelona, 433-506.

Marrugat, J.; Martínez-Gil, V.; Santamaria, N. (2025). «Introducció». Marrugat, J.; Martínez-Gil, V.; Santamaria, N. (eds), *Literatura catalana de la postmodernitat I. Transformacions, marcs i gèneres narratius*. Barcelona: Edicions Universitat Barcelona, 17-39.

Martínez-Gil, V. (2011). «Espriu, Pere Quart i Gabriel Ferrater: tres poetes per al Realisme històric». *Catalonia*, 9, 39-47. https://doi.org/10.4000/11src.

McHale, B. (1987). *Postmodernist Fiction*. London; New York: Routledge.

Miller, T. (1999). *Late Modernism: Politics, Fiction, and the Arts Between the World Wars.* Oakland: University of California Press. https://doi.org/10.1525/9780520921993.

Perarnau Vidal, D. (2025). «Del silenci al buit, la necessitat d'un desplaçament». Marrugat, J.; Martínez-Gil, V.; Santamaria, N. (eds), *Literatura catalana de la postmodernitat II. Gèneres de no-ficció, poesia, literatura dramàtica, experimentalisme i recepció*. Barcelona: Edicions Universitat Barcelona, 915-38.

Simbor, V. (2005). *El Realisme compromès en la narrativa catalana de postguerra*. València: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.

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.

Traduccions

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

Usos d'una recreació paradoxal: un panorama de les traduccions al polonès de poemes de Salvador Espriu

Alfons Gregori
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań, Polska

Abstract The aim of the present article is to analyze the uses of Salvador Espriu's poetic work in the Polish literary system taking into account the diversity of the original possible readings. Two periods are distinguished: the time when Poland was subject to the Soviet dictatorship, where the disparity of proposals was often marked by ideologically conflicting vectors, and, already in democracy, two distinct moments in which two complementary publications sought to culminate the transfer of Espriu's poetry to the Polish literary system, namely by A. Sawicka and F. Łobodziński.

Keywords Salvador Espriu. Poetry translation. Literary system. Rewriting. Poland.

Sumari 1 Presentació. – 2 Període sota la dictadura soviètica. – 3 Període democràtic. – 4 Conclusions.

1 Presentació

El Teló d'acer polític i militar que es va instaurar entre l'Europa Occidental i els països de l'òrbita soviètica un cop finalitzada la Segona Guerra Mundial, divisió que partia en dos l'Europa central, va fornir de matèria figurada una distància psicològica prèvia entre els territoris eslaus i la península ibèrica. Salvador Espriu va poder viure l'època prèvia a aquesta situació, alhora que va patir com la resta l'escissió de la Guerra Freda i la denigració de tot allò que s'identificava amb la nova Polònia comunista que imposava el

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 2026-03-24 | Published 2026-11-18
© 2026 Gregori | CC BY 4.0
DOI 10.30687/979-12-5742-102-1/012

règim franquista.[1] La correspondència de Salvador Espriu publicada de la mà de Felip Cid (2002, 120) ens revelava un cert interès de l'autor per aprendre les beceroles del rus durant la segona meitat dels anys 60. No tenim notícies, tanmateix, d'una actitud similar envers una altra llengua de l'altre costat del teló d'acer amb força menys parlants, el polonès, el qual –per circumstàncies que encara no han estat aclarides del tot– ha tingut un lligam fecund amb la catalanitat a causa de l'ús que ha fet el nacionalisme espanyol de l'adjectiu 'polaco' per expressar l'odi contra la nostra llengua. Aquest lligam ens conduirà a establir un pont entre les lletres catalanes i poloneses via Salvador Espriu, ja que l'objectiu del present article consisteix a analitzar els usos de la seva obra poètica en el sistema literari polonès des de la diversitat de lectures que ofereixen els textos de sortida i tenint en compte, alhora, el ventall cosmovisual del conjunt de lectors/es potencials i la consideració de les traduccions poètiques com a recreacions –o reescriptures– de l'original, des d'un posicionament teòric proper als estudis descriptius de la traducció, l'anomenada escola de la manipulació[2] i la teoria dels polisistemes.[3]

A l'hora d'estudiar les traduccions de l'obra poètica de Salvador Espriu al polonès publicades fins a l'actualitat cal distingir dos períodes que en condicionen fortament la recepció: d'una banda, l'època en què Polònia es trobava sotmesa a la dictadura soviètica, en què s'observa una gran disparitat de propostes, editades principalment en revistes; i, de l'altra, en dos moments molt diferents, ja durant el desenvolupament de la democràcia a Polònia, quan apareixen dues publicacions complementàries amb pretensions de culminació de la transferència de l'obra poètica al sistema literari polonès, en concret l'aportació més acadèmica d'Anna Sawicka (1957), figura cabdal en la recepció en aquest país eslau de força escriptors en llengua catalana durant el segle XXI,[4] i el volum antològic de 2020 de Filip Łobodziński (1959), l'únic en forma de llibre dedicat

Aquest article conté una important actualització de Gregori (2006), publicat en polonès. Voldria dedicar aquest treball a Olívia Gassol, que, a banda d'haver realitzat una valuosa tasca com a investigadora de l'obra espriuana, va impartir a Poznan una de les millors ponències que he tingut el goig de seguir com a públic.

2 Vegeu, per exemple, la reedició d'un estudi clàssic d'André Lefevere (2017).

3 Vegeu, per exemple, l'estudi i la compilació de Montserrat Iglesias Santos (1999).

4 Sawicka principalment ha traduït prosa; entre d'altres, el *Llibre d'Amic i Amat* de Ramon Llull, una antologia de contes de Pere Calders, *La pell freda* d'Albert Piñol, l'obra quasi completa de Jaume Cabré i, més recentment, tres novel·les clau de Rodoreda.

íntegrament al poeta català.[5] Per qüestions d'espai, em centraré en el primer període, i deixo, doncs, per a un eventual treball posterior la revisió a fons de la tasca de Sawicka i Łobodziński, que aquí serà sols perfilada.

2 Període sota la dictadura soviètica

No cal dir que aquesta època va estar marcada per una rigorosa censura exercida per organismes estatals a fi de limitar les expressions que es consideraven ideològicament burgeses, alhora que, en el cas de les repúbliques més occidentals i dels països de l'òrbita soviètica, també es dificultava la difusió dels símbols nacionals i les expressions de devoció religiosa. Tot plegat, aplicat per la via de l'arbitrarietat del poder. En aquest marc, l'iniciador de les traduccions al polonès dels versos d'Espriu va ser Marek Baterowicz (1944) l'any 1971, en una revista que aleshores començava, *Literatura na świecie* (La literatura al món), la qual assoliria un notori prestigi entre els sectors intel·lectuals de Polònia durant les dècades següents. Baterowicz és poeta, escriptor, articulista i traductor de poesia, bàsicament portuguesa i italiana. Sent encara prou jove, doncs, va publicar a l'esmentada revista una traducció del poema «El meu poble i jo», tot i que el va titular «Pompeu Fabra w hołdzie» (En homenatge a Pompeu Fabra), lingüista a qui presenta com a «teòric i renovador de la llengua catalana». Malgrat que la referència nacional del títol queda convenientment oculta als lectors polonesos, aquests podien identificar-se sense dificultat amb el sentit del text a través de l'orgull per la llengua pròpia que expressen els versos espriuans: «Ratowaliśmy słowa | naszej mowy, mój lud i ja» (Espriu 1971, 143). Aquest poema, que constitueix una ferma demostració de resistència davant del franquisme, també conté elements que en permeten una lectura lligada al moviment socialista d'alliberament dels pobles oprimits. El traductor practica un canvi de temps verbal al final del poema que permet equiparar la situació dels catalans durant el franquisme a la situació de la Polònia d'entreguerres, quan aquesta estava 'oprimida' per la classe burgesa i terratinent. Així, a

5 Per a l'estudi de la recepció de la literatura catalana a Polònia –especialment de la poesia– durant dècades va resultar fonamental la bibliografia de traduccions al polonès que estava disponible al lloc web de la Universitat Jagellònica de Cracòvia, una compilació apadrinada per la professora ja retirada Anna Sawicka i amb la col·laboració imprescindible d'altres persones, com Magdalena Kasper, autora d'una tesi de doctorat que va ser el fonament de la bibliografia. El maig de l'any 2025, quan encara era consultable en la secció de l'Àrea d'Estudis Catalans (Pracownia Studiów Katalońskich), l'ítem més recent que hi apareixia era l'antologia espriuana de Łobodziński. En el moment de la redacció final del present treball aquesta bibliografia, malauradament, ja no es troba disponible.

l'hora de traduir «Davallats al pou | esguardem enlaire | el meu poble i jo» (Espriu 2013, 143), opta per escriure en passat el verb principal, «spoglądaliśmy» (143).[6]

Aquest mateix poema, però portat al polonès de forma més literal per Zofia Szleyen (1904-1994), es va publicar al recull *Z Hiszpanią w sercu* (1978) (amb Espanya al cor), en el qual es presentava una mostra de poesia de l'Estat espanyol. L'autora va ser una persona clau en la promoció de la literatura d'esquerres en llengua castellana a la Polònia comunista, no sols com a traductora de desenes d'obres de narrativa, poesia i teatre.[7] Membre de la secció de propaganda de les Brigades Internacionals que van participar a la Guerra Civil i activa a la França de la Resistència, un cop tornada a Polònia va ingressar al Partit Obrer Unificat Polonès (PZPR) i va ostentar importants càrrecs en la nomenclatura de la política cultural del país, especialment en les primeres dècades de la dictadura, fins que l'any 1980 va abandonar la militància al Partit. El subtítol del llibre que aquí ens ocupa, *Poeci hiszpańskiej walki i nadziei* (poetes de la lluita i l'esperança espanyoles), deixa intuir una orientació ideològica a l'hora de triar i traduir els textos. En la part final del poema es trenca la tendència a la literalitat esmentada, ja que Szleyen obvia l'estrofa en què Baterowicz havia realitzat el canvi de temps verbal, canvi que ella realitza en l'estrofa final, alhora que la traducció del verb passaria a ser «ens vam llançar», en lloc del gest d'alçar-se que trobem a l'original:

> Ens alcem tots dos
> en encesa espera,
> el meu poble i jo.
> (Espriu 2013, 143)

> Razem rzuciliśmy się
> w rozpłomienione oczekiwanie
> mój lud i ja.
> (1978b, 196)

Tot plegat ens condueix a una lectura patriòtica que encaixa amb el discurs comunista que reivindicava la revolució com un fet consumat, resultat de l'acció del poble quan «es va llançar» envers l'esperança candent. La modulació que fusiona el poble i el jo líric en l'adverbi

6 Val a dir que Baterowicz, sent un dels membres de l'anomenada 'generació no ben present' (generacja źle obecna), traumatitzada per la declaració d'estat de guerra per part del general W. Jaruzelski, que va durar de desembre de 1981 a juliol de 1983, va exiliar-se l'any 1985, entre altres països, a Espanya, on va rebre asil polític, per bé que dos anys més tard es va instal·lar definitivament a Austràlia (Płaszczewska 2023, 171-3).

7 Vegeu Sawicki (2013, 231-5).

«razem» (junts) limita la presència del sujecte individual tan preuada per Espriu. Per tant, s'observa que l'afany de fidelitat traductora es dona sols quan s'ajusta a l'objectiu ideològic.

Aquell mateix any 1978 una altra lletraferida, Aleksandra Olędzka-Frybesowa (1923-2012) va publicar la seva translació al polonès d'alguns poemes d'Espriu a *Literaturze na świecie*, de la qual era membre de l'equip de redacció. Sent ella mateixa poeta i assagista, va formar part de la resistència durant l'ocupació alemanya de Polònia, col·laborant amb el moviment armat Armia Krajowa (Exèrcit Nacional) (Olędzka-Graffstein 2025), que era lleial al govern polonès a l'exili i, en general, ideològicament distant del socialisme recolzat per la Unió Soviètica. Més endavant va dedicar-se en bona mesura a la traducció d'obres procedents de França, país on va viure de 1965 a 1970. En qualsevol cas, la tria de versos catalans que ens presenta és prou generosa, fet que demostra l'interès que podia despertar un autor com Espriu a la Polònia de l'època: cinc poemes del volum *El caminant i el mur* («Amb música ho escoltaries potser millor», «Pel meu mirall, si vols, passen rares semblances», «Escrit a la manera de Salom», «'Ix, 'Ixa, Elí, elís!», «Sentit a la manera de Salvador Espriu»); dos de *Les cançons d'Ariadna* («Hemeroscopeion» i «Inici de càntic en el temple»); dos de *Final del laberint* (VI I VII); i un de *Llibre de Sinera* (XIX). S'hi percep, doncs, una atracció singular pel final del cicle líric.

Un interessant exemple de la seva tasca es troba a la traducció d'«Escrit a la manera de Salom» (Napisane na modłę Salomona), en el qual la pregunta de la veu lírica «Com obriré camins al meu retorn?» (Espriu 2013, 295) el posiciona com a subjecte actiu, voluntarista. Tanmateix, la traducció debilita aquesta posició «Jak odnajdę sobie drogę, którą bym powrócił?» (1978a, 117) (Com trobaré el camí, pel qual tornaria). Alhora, l'oposició entre la voluntat del subjecte i el poder diví, objectivat al text com el «vell furor del vent», també s'afebleix. La concreció en polonès del fet de sentir en un «cor» (serce) romantitza la formulació de la voluntat de deslliurar-se dels elements, de manera similar com passa en el cas del mot en singular que expressa el desig en un plural de paraules (słowa), que en dilueixen l'eficàcia. En lloc d'una revolta de la veu lírica envers Déu o la idea de Déu, el text polonès suggereix la mort inevitable de l'ésser humà i el temor envers aquesta mort, entesa com a quelcom incomprensible determinat per una potent força superior.

«Sentit a la manera de Salvador Espriu» (Przeżyte na sposób Salvadora Espriu), poema que tanca el volum *El caminant i el mur*, presenta un alter ego literari del poeta. La traductora hi interpreta el «mancament» (2013, 295) abstracte de la veu lírica per mitjà d'una metonímia que atorga trets morals a allò físic: «potykając się schodzę» (ensopegant) (1978a, 118). Al meu parer això impedeix que el lector arribi al sentit profund de l'original, derivat de la mística

jueva,[8] en la qual els graons simbolitzen la unió entre el cel i la terra, i el fet de baixar, el camí a la imperfecció, a la qual s'arriba com a conseqüència de cometre errors (els mancaments esmentats). El text meta dona a entendre la debilitat de la natura humana en un sentit ampli. Paral·lelament, la formulació categòrica en la traducció de l'expressió «homes de dolor» (2013, 295) com a «cierpiący ludzie» (Espriu 1978a, 118) elimina la possible lectura del text original com a 'genitiva materiae', cosa que descartaria la idea lírica d'unes persones *fetes de* dolor. En la traducció dels poemes VI i VII de *Final del laberint*, text que presenta les figures literàries del caçador i el cérvol en combinació amb referències al mite de Narcís pels reflexos del jo en les aigües, Olędzka-Frybesowa reforça aquesta lectura més clàssica a causa d'una interpretació errònia per interposició del francès 'glace', que li provoca una confusió entre glaç i mirall amb l'ús de l'adjectiu «szklisty» (121) (vidriós, cristal·lí).[9] També reforça aquesta lectura la traducció del verb «estimar» com a «patrzeć czule» (121) (mirar amb afecte). Resulta absent, doncs, l'eventual sentit negatiu de la forma «glaç», alhora que tot es concentra en la idea de la mirada, i tot plegat actua de forma disruptiva en la complexitat espriuana que, com constatava Miralles (1987, 420-1).

Del *Llibre de Sinera* la traductora va seleccionar el poema XIX, que va traduir com a «Światło wyobrażone» (Llum imaginada) (Espriu 1978a, 123). Al meu parer, el text meta suggereix una lectura derivada de la traducció del darrer terme de l'original, «paret» (2013, 403), com a «mur» (1978a, 123) (en lloc del més literal 'ściana'), ja que la connotació d'aquest està més lligada a la idea de manca de llibertat, la qual està simbolitzada pel sol que apareix sobre la paret i, per tant, a la idea de llum, especialment en la traducció: «clarosa quietud» (Espriu 2013, 403) esdevé «świetlisty pokój» (pau lluminosa) (1978a, 123). En canvi, en la traducció del poema «Inici de càntic en el temple» («Początek pieśni śpiewanej w świątyni»), el problemàtic vers que conté les paraules «ple domini de la terra» (2013, 142), una expressió que podia sonar realment radical sota el control soviètic, esdevé «posiadanie ziemi» (possessió de la terra) (1978a, 120), que denota una possessió legal, del tot material i no pas política. Segurament calia compensar el fet que l'escenari en què s'inicia el càntic del poema fos un temple, fàcilment identificable amb una església pels lectors polonesos, és a dir, un lloc sagrat de resistència contra l'ateisme impietós del règim comunista. A més, hi ha una altra

8 El mateix Espriu va confirmar-ho mitjançant l'ús del terme hebreu 'avirah', és a dir, 'mancament' (Castellet 1978, 83-4).

9 També es pot veure en la traducció del fragment «el glaç | allunya les paraules» (Espriu 2013, 307), del poema VII, per «w lustro zapadają | słowa» (Espriu 1978a, 122) (en el mirall cauen | les paraules).

possible associació que reforçaria una lectura resistencial per part del públic polonès: el camp de roselles del poema evocaria la batalla de Montecassino l'any 1944, l'últim atac de la qual va ser dut a terme reeixidament pel Segon Cos polonès del general Władysław Anders i la Quarta Divisió índia, episodi que forma part de l'imaginari nacional. Per tant, el text exaltaria els ideals de combat per la llibertat contra el feixisme en qualsevol de les seves formes.

En general, tanmateix, es pot afirmar que Olędzka-Frybesowa manté el caràcter semànticament ambigu dels textos de sortida propi de la poesia. Destaca la seva capacitat de traslladar els valors i les marques de compromís dels versos espriuans a la realitat polonesa, per la qual cosa, malgrat els punts conflictius esmentats, cal valorar positivament la seva labor traductora.

L'any 1987 *Literatura na świecie* torna a publicar una selecció de poemes de l'autor català, a càrrec de diferents traductors. «Ho voldria dir amb els meus llavis de vell» i «Viatge d'hivern», de *Les hores*, i el poema XXVI de *Cementiri de Sinera*, hi apareixen en traducció de Krystyna Rodowska (1937), poeta i traductora coneguda per la seva tasca a l'hora de portar al polonès obres de destacats autors de les llengües espanyola i francesa, tasca aquesta última que li va valer l'any 2015 l'Orde de les Arts i les Lletres, una important distinció honorífica atorgada pel Ministeri de Cultura francès. Les tres peces triades són una mostra de la poesia més existencialment pessimista d'Espriu. És simptomàtic que un poema com el XXVI, en què s'expressa el derrotisme extrem dels primers anys de la postguerra, serveixi per cloure aquesta selecció de versos publicada en un moment extremadament difícil per a la societat polonesa, en què pesaven molts anys de dictadura, alhora que –malgrat el que avui sabem– no es veia una sortida al poder dominador soviètic. La traducció de Rodowska esdevé una dura translació d'aquella grisor que impregnava les accions humanes a la Polònia de finals dels anys 80, i els poemes que obren i tanquen la tria acaben simbolitzant la presó que era aleshores Polònia en termes polítics, culturals i religiosos.

Cal comentar igualment el fet que en aquesta selecció de textos aparegui «Assaig de càntic en el temple», ja que, com sabem, aquest conegut poema constituïa una mena d'autoparòdia que anticipava certs sentits de la peça «Inici de càntic en el temple», que havia estat traduïda prèviament per Olędzka-Frybesowa, és a dir, que a nivell cronològic les respectives traduccions poloneses permetien percebre «Assaig de càntic…» com una resposta paròdica. Aquesta és traduïda al polonès per Carlos Marrodán Casas (1948), fill de republicans espanyols exiliats, i importantíssim traductor de l'espanyol. Entre els autors que va traslladar al polonès trobem grans noms de la literatura hispanoamericana com ara García Márquez o Vargas Llosa, així com també escriptors peninsulars, per exemple García Lorca i

Javier Marías.[10] Marrodán duu a terme una cristianització del text quan tradueix «congregació»[11] (Espriu 2013, 284) per «zakon» (1987, 342) –que rarament s'usa en el cas de grups de caràcter seglar–, en lloc de formes vinculades al concepte de 'parafia' (parròquia), com ara 'parafianie' (parroquians), que sí que poden adquirir una significació més o menys irònica sobre persones no religioses. En la traducció es desdibuixa, doncs, la ironia expressada en aquest escenari més quotidià, i fins i tot podria entendre's que la veu lírica és la d'un capellà.

Naturalment, *La pell de brau* també es troba representada en les traduccions d'Espriu elaborades a Polònia. Marca el tret de sortida l'any 1978, quan es publica una primera translació del poema XXX en la revista mensual generalista *Radar*, a càrrec de Joanna Szypowska, que l'any anterior ja havia traduït el poema XXV de *Cementiri de Sinera* («A la vora de la mar…») per a la mateixa revista (Szypowska 1977).[12] Ara bé, de molt més pes en el món de les lletres poloneses va ser l'antologia de Szleyen *Z Hiszpanią w sercu*, igualment de l'any 1978, quan s'inicia un procés que conduirà *La pell de brau* a ser l'obra catalana més present al país eslau. En la introducció, Szleyen (1978, 364) afirma que Catalunya es caracteritza per la calorosa atmosfera patriòtica, tot i que no podem concloure que el «kraj zatroskany» (país amoïnat, entotsolat) del qual parla sigui Catalunya o bé Espanya,[13] tenint en compte també el fet que, entre el parell de peces que tradueix de *La pell de brau*, hi ha el poema XXI,[14] en el qual apareixen dues imatges prototípiques de l'espanyolitat: la cursa de braus i els molins. Entre les qüestions importants cal indicar-ne algunes que afecten la comprensió de l'original. D'aquesta manera, els epítets «oració nostra | i blasfèmia nostra» del poema I referits a Sefarad com a territori que és alhora víctima i botxí, s'apliquen en la traducció a l'expressió «martiri | del temps» (Espriu 2013, 333), que expressa un tràgic destí col·lectiu. Alhora, quan al poema XXI es parla d'entrar al pou de l'esglai, aquesta acció es faria per mitjà

10 A més, durant els anys 80 va ser professor dels estudiants que van interpretar peces de Lluís Llach com a cançó protesta en contra de la dictadura comunista en la banda batejada com a Zespół Reprezentacyjny (grup representatiu), i els va ajudar a traduir-ne les lletres.

11 Delor i Muns hi veu una connexió amb l'Antic Testament, valorant la vessant laica i social del fet grupal, perquè observa el dret jueu com a representació del poble unit i l'Israel coetani, com la d'una nació sense estat (Espriu 1989b, 100).

12 Val a dir que Szypowska, experta en el món jueu de l'Europa d'entreguerres, ha continuat la tasca traductora –mentre es dedica igualment al món editorial–, però aplicant la via indirecta, és a dir traslladant textos del polonès o l'ídix a l'espanyol.

13 Al text apareixen errors de transcripció notables, com ara la versió bilingüe del títol de l'obra espriuana: *La piel* [sic] *de brau*.

14 L'altre és el poema I (Espriu 1978b, 195).

de paraules, mentre que en polonès s'usa «schodami» (1978, 196) (escales). S'esborra, doncs, el vincle entre l'angoixa i els mots, que emfatitzen la buidor i la inestabilitat existencial que defineixen la humanitat espriuana.

L'any 1989 apareix a la revista *Literatura na świecie* el més ampli ventall fins al moment de poemes de *La pell de brau* en polonès, elaborat per Andrzej Nowak (1944-2013), traductor especialitzat en literatura hispanoamericana que va treballar d'editor a la prestigiosa Wydawnictwo Literackie, on va publicar molts dels llibres que va portar al polonès: des de Bioy Casares a Carlos Fuentes, passant per Lezama Lima o Roa Bastos, tot i que també va traduir de l'anglès, el francès, el portuguès, el rus, l'ucraïnès i el quítxua (Stowarzyszenie Pisarzy Polskich 1992, 127-9). Nowak ens ofereix catorze dels poemes de *La pell de brau*.[15] Entre d'altres, en aquesta tria trobem el poema I, on, si bé conserva el significat dels termes «oració» i «blasfèmia» per descriure la paradoxal realitat de Sefarad, tradueix «martiri del temps» per «tortura czasu» (tortura del temps) (Espriu 1989a, 42), cosa que podria conduir el lector més aviat a la tradició del turment de Sísif que no pas a les connotacions monoteistes del terme original. Això encarrila vers una lectura més en la línia de la mediterrània clàssica, amb l'eix situat en la lluita simbòlica amb el brau. No obstant, encara resulta més interessant el tractament de certs mots clau, com ara el «cavall foll» de Sefarad (Espriu 2013, 335) del poema V, una animalització esperpèntica de la Guerra Civil. Nowak tradueix l'adjectiu com a «rozkiełznany» (1989a, 42), és a dir, que ha estat alliberat de les brides, que ha recuperat una llibertat perduda i que es permet actuar sense fre. Aquesta resignificació de la follia podria conduir en certa mesura a la interpretació salomònica (i antirepublicana), segons la qual la guerra hauria esclatat a causa d'una mala comprensió de la democràcia per part de tots dos bàndols. A això cal afegir la traducció del fragment «No pot escollir príncep | qui vessa sang, | qui ha traït o roba» (Espriu 2013, 335) de la següent manera: «Wszak nie ma wyboru książę, | który cudzą krew przelewa, | zdradę i grabieże czyni» (1989a, 42). En polonès el primer vers diu literalment «en definitiva, no té elecció el príncep | que vessa sang d'altri, | que traeix i saqueja». El canvia és significatiu. La lliçó repetidíssima que assegurava que el poble espanyol, rebel per natura, havia de ser tractat amb mà de ferro, una lliçó expressada als versos referits a Sefarad «el fuet i l'espasa | t'han de governar» (2013, 335), deixa de tenir forma de lliçó repressora per esdevenir una descripció, en aquest cas de la dictadura franquista: «jedno bicz i miecza ostrze | pokierują twoim krokiem» (1989a, 42), és a dir,

15 En concret es tracta dels poemes I, V, VI, VII, VIII, IX, XI, XIII, XV, XXIII, XXVIII, XXX, XXXV, XXXVIII.

«un fuet i un tall d'espasa | guiaran els teus passos». Un fragment del poema VI que val la pena posar en relleu és el que tracta de la redempció a través del treball:

> salvant-nos en el dolor del treball,
> guiant-nos per la llum del temple recordat,
> guanyàvem lentament una lliure pau.
> (2013, 336)

La pau solament pot ser si és lliure, i amb el treball s'assoleix evitant una revolució cruenta. En polonès, el text es formula de la següent manera: «pokonując śród bólu trudy naszej pracy | i kierując się blaskiem pamiętnej świątyni, | zyskujemy ospale jakąś swobodę pokoju» (1989a, 42), que podem traduir literalment com «sortint-nos-en entre dolor de les dificultats de la nostra feina, i guiant-nos amb la lluïssor del temple recordat, | assolim d'esma una mena de llibertat de (la) pau». D'aquesta manera, s'observa una visió més aviat robotitzada i turmentada de la feina, al llindar fins i tot de l'absurd, com la que es denunciava entre els sectors crítics amb el règim comunista.

En la traducció del poema XXXVIII percebem un canvi en la imatge de Déu respecte del text de sortida, en el qual, com sabem, aquesta figura no és acollida fervorosament. Aquell que «ens pensa més enllà de la nostra por» (Espriu 2013, 363) en la traducció «tworzy nas swą myślą» (1989a, 43), és a dir, «ens crea amb el seu pensament». Per tant, hi intervé una dimensió creacionista que l'apropa al dogma monoteista ortodox, en lloc del distanciament ominós dels versos espriuans. Al mateix temps, la humanitat també assumeix el rol creador en la traducció de Nowak, com deduïm del vers polonès «przyjdzie nam tworzyć życie» (43) (haurem de crear vida) que tradueix el fragment «fonamentarem la nostra vida» (2013, 365), el qual es refereix al context del buit i el no-res de l'existència. Així, en el text meta, i dins de l'àmbit de la natura, es transmet d'alguna manera un poder diví a l'ésser humà.

3 Període democràtic

Ja en el segle XXI, solament caldria apuntar el fet que es desenvolupa encara més aquest interès per *La pell de brau* per mitjà de dos textos importants en la recepció d'Espriu a Polònia. D'una banda,

un esplèndid article d'Anna Sawicka (2001),[16] la primera professora titular del país dedicada als estudis catalans, que recentment s'ha jubilat. En aquest article, centrat en els conceptes de culpa, càstig i purificació a *La pell de brau*, hi apareixen força fragments de poemes d'Espriu traduïts, però també quatre peces completes, en concret les següents: XVI, XXX, XLVI i XLIX. Ara bé, el seu valor està subordinat a la labor intel·lectual de la investigadora polonesa, és a dir, es tracta de traduccions d'intenció didàctica i pedagògica, alhora que presenten un elevat grau de domesticació per facilitar una determinada comprensió del text que sostingui les tesis presentades a l'estudi.

En canvi, el segon text és la publicació d'un volum sencer dedicat a presentar en polonès una antologia de poesia espriuana, a càrrec de Filip Łobodziński (2024), que s'ha dedicat fonamentalment a l'ofici de periodista i comunicador, a més de ser un dels traductors més reconeguts de literatura en llengua espanyola.[17] El seu interès per l'escriptor català es va iniciar quan estudiava Iberística als any 80 sota el mestratge de Marrodán Casas, anteriorment esmentat. Ell i alguns companys van passar a l'acció com a joves estudiants contestataris amb la creació d'un grup musical, Zespół Reprezentacyjny (grup representatiu), que interpretava en polonès de forma (semi) clandestina peces de cantautors occidentals, com ara Lluís Llach. El jove Łobodziński va col·laborar aleshores en la difusió d'Espriu a Polònia amb una traducció del poema «Mirall fràgil», del recull *Les hores*, en la tria a *Literatura na świecie* de 1987, però és amb aquest volum de 2024 que culmina tota una tradició receptora dels versos d'Espriu a Polònia. Malgrat el títol, que al·ludeix directament a *La pell de brau*, llibre que hi és traduït integralment, en realitat l'obra conté més producció del poeta català traslladada al polonès: s'inicia amb «Assaig de càntic en el temple», d'*El caminant i el mur*, continua amb *Cementiri de Sinera*, *Les hores* i *La pell de brau* al complet, i tanca el recull «Una closa felicitat és ben bé del meu món», un altre cop d'*El caminant i el mur*. En unes declaracions posteriors a la publicació del llibre, el traductor assegura que, considerant-lo un poeta de l'alçada de Kavafis, de T.S. Eliot i d'Zbigniew Herbert, el fet de poder traslladar els seus versos al polonès va significar superar el pànic consistent a pensar que no podria fer-ho mai de la vida, però un cop finalitzada la tasca fa una confessió en forma d'imatge que remet a l'eix central del volum, és a dir, a *La pell de brau*: «Avui em sento plantat a la plaça de Sefarad onejant la bandera» (Łobodziński 2024).

16 Si bé primerament va aparèixer en una revista acadèmica, l'any 2007 va ser reeditat en un volum signat íntegrament per Sawicka, titulat *Drogi i rozdroża kultury katalońskiej / Camins i cruïlles de la cultura catalana*.

17 Entre d'altres, ha traduït novel·les de Pérez Reverte, Vargas Llosa i Rosa Montero, tot i que també ha treballat amb originals en anglès, en concret alguns textos de Bob Dylan, així com cançons d'aquest músic i de Patti Smith.

4 Conclusions

Espriu és el poeta català més traduït al polonès, així com l'escriptor en la nostra llengua que més ha estat present en el món intel·lectual del país eslau durant la segona meitat del segle XX. La raó principal d'aquesta presència es deu a la combinació en la seva obra d'una aura de poeta de la resistència contra el feixisme, cosa que l'unia, doncs, amb García Lorca o Alberti en l'àmbit hispànic, i facilitava que fos emprat per intel·lectuals afins al sistema soviètic com a referent a Espanya d'una ideologia que, si bé no era estrictament propera al marxisme-leninisme, sí que era un símbol de lluita contra la dreta reaccionària; alhora, Espriu satisfeia els crítics amb el règim comunista, a qui a més permetia la introducció d'elements nacionals i religiosos per mitjà de les traduccions dels seus textos literaris. D'aquesta manera, tot i la (aparent) diferència diametral entre els dos règims, els textos d'Espriu travessaven barreres ideològiques i fundaven un singular universalisme a través del seu particular món poètic. En el cas concret dels textos meta polonesos, aquestes obres prenen un sentit simbòlic també per la defensa dels valors nacionals en una situació d'ingerència imperialista. Perquè, es miri per on es vulgui, la realització i expansió del comunisme rus va ser una mostra evident d'imperialisme cultural, sovint sota la màscara de la bandera roja, el *Capital* de Marx i la falç i el martell.

Entre els traductors més destacats d'Espriu al polonès en publicacions periòdiques durant el règim comunista, una de les afins al règim, Zofia Szleyen, va dur a terme un treball tendent en força moments a la literalitat, per bé que només quan assolia així un cert objectiu ideològic, tot transmetent una imatge tipificada de l'obra sense aprofundir en les dimensions espriuanes. Per la seva banda, Olędzka-Frybesowa va mirar d'ajustar-se al sentit complex dels originals i solia mantenir-ne el caràcter ambivalent, acostant-los a la realitat polonesa de l'època, encara que a les seves versions apareguin de vegades errors i canvis de sentit que perjudiquen una comprensió més completa del món espriuà. Finalment, al final mateix de la dictadura, Andrzej Nowak, malgrat també algunes inadequacions, va aconseguir presentar una imatge molt suggeridora de *La pell de brau*, incloent-hi un ric ventall d'elements culturals, històrics i polítics que són presents en l'obra.

En síntesi, en no poques ocasions les traduccions de l'obra poètica espriuana durant l'època soviètica estan marcades per vectors ideològicament en conflicte, vectors que paradoxalment afavoreixen d'una forma o d'una altra la presència de l'autor català en el sistema literari polonès. D'altra banda, les traduccions de la poesia d'Espriu publicades un cop arribada la democràcia comporten una segona paradoxa: els dos traductors, Sawicka i Łobodziński, es concentren a portar al polonès poemes de *La pell de brau*, que en general s'ha

considerat la part de l'obra espriuana més lligada al context derivat del règim dictatorial franquista. En aquest sentit, no podem deixar de banda la complexitat d'aquest famós recull i el fet que bona part de les traduccions poloneses que se'n fan en revistes prenen sentit per la defensa comuna dels valors nacionals en una situació d'ingerència estrangera. Per tant, malgrat la disparitat en l'orientació política dels dos règims polítics sota els quals va tenir lloc la producció i recepció dels textos, cal observar que tenien en comú la repressió d'aquells que no encaixaven en el motlle ideològic de l'Estat per motius polítics, lingüístics o de creença. Una determinada tria dels versos d'Espriu en publicacions periòdiques permetia creuar fronteres ideològiques gràcies tant a la formulació del compromís que s'hi podia llegir, com al seu universalisme, inscrit en una reeixida caracterització localista en defensa dels valors atribuïts a la nació pròpia en el marc d'una ingerència externa de caràcter imperialista. En el cas del terreny de recepció polonès, em refereixo naturalment a l'imperialisme rus, el qual a hores d'ara s'acarnissa implacablement amb la nació ucraïnesa.

Bibliografia

Castellet, J.M. (1978). *Iniciació a la poesia de Salvador Espriu*. 2a ed. Barcelona: Ed. 62.

Cid, F. (2002). *Correspondència de Salvador Espriu*. Palma: Perifèrics.

Espriu, S. (1971). «Pompeu Fabra w hołdzie». Tłum. M. Baterowicza. *Literatura na świecie*, 7, 143.

Espriu, S. (1977). «A la vora del mar…». Tłum. J. Szypowskiej. *Radar*, 12, 36.

Espriu, S. (1978a). «Wiersze». Tłum. A. Olędzkiej-Frybesowej. *Literatura na świecie*, 82(2), 114-23.

Espriu, S. (1978b). «Salvador Espriú [sic]». Szleyen, Z. (ed.), *Z Hiszpanią w sercu: Poeci hiszpańskiej walki i nadziej*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 193-6.

Espriu, S. (1978c). «Różni są ludzie…». Szypowskiej, J. (ed.), *Radar*, 4, 30.

Espriu, S. (1987). «Salvador Espríu». Rodowskiej, K.; Rurarz, A.; Łobodzińskiego, F.; Morradána Casasa, C. (eds), *Literatura na świecie*, 196(11), 340-2.

Espriu, S. (1989a). «Salvador Espriu: *Skóra byka*». Nowaka, A. (ed.), *Literatura na świecie*, 214(5), 42-3.

Espriu, S. (1989b). *El caminant i el mur*. A cura de R.M. Delor i Muns. Barcelona: Edicions 62.

Espriu, S. (2013). *Poesia. L'edició del centenari*. A cura de O. Gassol. Barcelona: Labutxaca.

Gregori, A. (2006). «'Poprzez moje lustro suną dziwne odbicia': Salvador Espriu w świetle polskich przekładów». Filipowicz-Rudek, M.; Konieczna-Twardzikowa, J. (eds), *Nieznane w przekładzie*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 133-55.

Iglesias Santos, M. (ed.) (1999). *Teoría de los Polisistemas*. Madrid: Arco/Libros.

Lefevere, A. (2017). *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London; New York: Routledge.

Łobodziński, F. (2024). «Historia jednego przekładu, czyli ażeby dojść do Salvadora Espriu». *Biblioteka. Magazyn literacki*. https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/historia-jednego-przekladu-czyli-azeby-dojsc-salvadora-espriu/.

Miralles, C. (1987). «Salvador Espriu; La poesia». De Riquer, M.; Comas, A.; Molas, J. (eds), *Història de la literatura catalana*, vol. 10. Barcelona: Ariel, 407-30.

Olędzka-Graffstein, I. (2025). «Wojskowa Służba Kobiet w konspiracji i walce». *VII Obwód AK*. https://ak-obroza-kampinos.waw.pl/373.html.

Płaszczewska, O. (2023). «Romańskie szlaki Marka Baterowicza». *Rocznik Komparatystyczny*, 14, 171-92. http://doi.org/10.18276/rk.2023.14-08.

Pracownia Studiów Katalońskich (2025). «Przekłady literackie». *UJ*. https://katalonia.filg.uj.edu.pl/przeklady-e-h.

Sawicka, A. (2001). «Wina, kara, oczyszczenie w poemacie *Skóry byka* (*La pell de brau*) Salvadora Espriu». Bochenek-Franczakowa, R.; Dobijanki-Witczakowa, O. (eds), *Prace Komisji Neofilologicznej*, vol. 2. Kraków: Polska Akademia Umiętności, 89-118.

Sawicka, A. (2007). *Drogi i rozdroża kultury katalońskiej / Camins i cruílles de la cultura catalana*. Kraków: Księgarnia Akademicka.

Sawicki, P. (2013). *Polska-Hiszpania, Hiszpania-Polska. Poszerzanie horyzontów*. Wrocław: Wyższa Szkoła Filologiczna.

Stowarzyszenie Pisarzy Polskich (1992). *Pisarze pod Wawelem. Członkowie krakowskiego oddziału SPP. Informator biograficzny*. Kraków: Universitas.

Szleyen, Z. (1978). «Posłowie». Szleyen, Z. (ed.), *Z Hiszpanią w sercu: Poeci hiszpańskiej walki i nadziej*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 331-66.

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

Usos (i algun abús) de Salvador Espriu en llengua basca

Aritz Galarraga Lopetegi
Nafarroako Unibertsitate Publikoa / Universitat Pública de Navarra, Espanya

Abstract This chapter analyses the translation, dissemination, and reception of Salvador Espriu's poetic work in the Basque Country, focusing on how his figure has been presented and interpreted in the literary sphere over five decades. Initially, Espriu appeared as the absolute protagonist in two publications. Later, he is presented in an anthology alongside Gabriel Aresti and Celso Emilio Ferreiro, representatives of three non-hegemonic cultures of the Spanish State. Finally, Espriu is no longer a prominent figure, but rather one more poet within the Catalan tradition. Nevertheless, the chapter considers whether Espriu's image in the Basque context has changed as much as the political and cultural contexts have.

Keywords Espriu. Translation. Representations. Non-hegemonic literatures. Iberian studies.

Sumari 1 Introducció. – 2 Juan San Martin. – 3 Època contemporània. – 4 A tall de cloenda.

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 2026-05-13 | Published 2026-11-18
© 2026 Galarraga Lopetegi | CC BY 4.0
DOI 10.30687/979-12-5742-102-1/013

1 Introducció

Salvador Espriu és, de ben segur, l'escriptor català que ha tingut una incidència més gran en el sistema literari basc al llarg de la segona meitat del segle XX (que és pràcticament el mateix que dir al llarg de tota la seva història). Ha estat l'escriptor català més traduït al basc, i el més traduït durant un lapse de temps més perllongat (al llarg de cinc dècades, mig segle en total). És per tot això que ben mereix un estudi detallat, que s'hauria de centrar en les traduccions que s'han fet de la seva obra al basc, els agents que han estat implicats en aquestes recreacions, i els usos que s'han pogut fer de la seva obra i de la seva figura.

El primer que hem de dir és que Espriu ha estat traduït únicament, i és conegut al País Basc, com a escriptor de poesia, tot i que certes veus destacades de la literatura catalana, com Josep Pla o Joan Ferraté, l'hagin considerat millor prosista que poeta (Gassol 2003, 46). Una desatenció a la seva producció narrativa o teatral que no és exclusiva del sistema literari basc, ja que, si analitzem les traduccions al castellà, per exemple, veiem que aquests 'altres' gèneres també han quedat desatesos «sota la publicitat donada a l'Espriu poeta» (Ribera 2005, 351). Per regla general, els poetes catalans estan representats en llengua basca amb un sol llibre, com a màxim; entre les excepcions trobem els casos de Joan Salvat-Papasseit, Gabriel Ferrater, Vicent Andrés Estellés i, és clar, Salvador Espriu. Podríem dir, doncs, que la diferència per a un poeta català recau entre ser traduït al basc o no ser-ho, i no tant en la quantitat (Galarraga 2025, 165). Espriu, però, escapa a aquesta dinàmica de representació, i és un autor que no només té presència en llengua basca en més d'un llibre, sinó que la seva obra es difon també en revistes i, més recentment, en publicacions en línia. I ha anat més enllà de llibres i de publicacions, com veurem cap al final d'aquest capítol.

Dèiem alhora que Espriu té presència en una extensió de temps molt prolongada, durant pràcticament 50 anys, des de la dècada dels 60 del segle XX fins a gairebé els nostres dies, cosa que és també una singularitat. Espriu, en vida, va ser importat al basc per escriptors molt rellevants de la cultura basca. Per exemple, per Jose Antonio Loidi, autor no només de la primera novel·la policíaca en llengua basca, *Amabost egun Urgain'en*, publicada l'any 1955; sinó protagonista també d'una traducció pionera del basc al català, precisament d'aquesta novel·la policíaca, publicada l'any 1961 amb el títol de *Quinze dies a Urgain*.[1] Loidi va fer una versió en llengua basca d'un poema d'Espriu, «Assaig de càntic en el temple», que

1 Galarraga Lopetegi, A. (2024). «Quinze dies a Urgain, traducció pionera del basc al català». *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, 29, 247-62.

es va publicar l'any 1965 a la revista *Olerti*,[2] revista exclusivament dedicada a la poesia, com ens indica el seu nom, on el poema d'Espriu apareix al costat de poemes originals en basc: 26 en total, d'autors bascos de l'època com Sabin Muniategi, Klaudio Sagarzazu o Juan San Martin (d'aquest últim parlarem de seguida); més un grapat de poemes traduïts a la llengua basca, sis de Juana Ibarbourou, i un poema de cada un d'aquests autors: Jorge Manrique, Edna St. Vincent Millay, Emily E. Dickinson, John Keats; fins i tot alguna oda d'Horaci. La biblioteca municipal Carlos Blanco Aguinaga d'Irun acull l'anomenat Fons Jose Antonio Loidi, on es pot trobar informació relativa a la traducció al basc d'aquest poema de Salvador Espriu.

2 Juan San Martin

La relació més intensa entre Espriu i un agent de la cultura basca va ser amb Juan San Martin. San Martin (1922-2005) va exercir d'acadèmic, poeta, historiador, personatge rellevant de la cultura basca de la segona meitat del segle XX i, el que més ens interessa, traductor. Aquí ens fixarem en la seva faceta de traductor de poetes, ja que va fer una feina divulgadora important amb la traducció i difusió de poetes universals a la llengua basca, poetes com William Shakespeare, Rainer Maria Rilke, o més atractiu per a nosaltres, Jacint Verdaguer, amb la traducció al basc d'un fragment, molt breu (3 estrofes, 12 versos), de *L'Atlàntida*. Aquestes traduccions les va publicar en diferents revistes, *Olerti*, *Euzko gogoa* o *Egan*.

2.1 *Sinerako liburua*

Com a traductor al basc de la poesia de Salvador Espriu, San Martin publica el seu primer treball, precisament a la revista *Egan*, l'any 1966, al número 1/6, al llarg de les pàgines 40-66, en què apareix traduïda la versió completa de *Llibre de Sinera*, els 40 poemes que composen el llibre original, de 1963. Les traduccions dels poemes venen introduïdes per un text del mateix San Martin, que comença, curiosament, amb la citació d'uns versos en català d'un altre llibre d'Espriu, que serà molt important en aquest capítol, *La pell de brau*: «Diversos són els homes i diverses les parles, | i han convingut molts noms a un sol amor» (San Martin 1966, 40).

No és l'única vegada que San Martin cita aquest llibre d'Espriu en aquest text introductori. Més endavant, explica que va tenir la idea de traduir-lo al basc: «Alguna vegada se m'ha passat pel cap traduir al

2 Olerti 1965 I-II Ikurrin (1965-urtarrila/ekaina).

basc *La pell de brau*»; que Gabriel Aresti, figura cabdal de la cultura basca d'aquella època, li havia comunicat aquesta mateixa idea: «Més tard, Gabriel Aresti em va fer saber que ell també tenia aquesta intenció», que no va materialitzar; i que arran de la publicació bilingüe català-castellà de *Libro de Sinera*, per part de l'editorial El Bardo l'any 1966, i en traducció de Joaquín Marco, va decidir prioritzar la traducció al basc del poemari: «Aquest any, quan vaig llegir l'edició d'El Bardo del *Llibre de Sinera* (publicat amb un excel·lent pròleg de J. Marco) vaig començar la traducció sense més dilació».[3] En aquest punt, fa bones les paraules de Juan M. Ribera Llopis: «les edicions en castellà i bilingües catalanocastellanes que permeten la circulació i la lectura de la seva obra a bona part dels peninsulars no catalanoparlants i no sols als castellans, partint de la premissa que la seva traducció al castellà ha estat més àmplia que no pas a les altres llengües hispàniques i que aquella ha servit com a vial interlocutor» (2005, 340). Segons aquest mateix autor, l'edició bilingüe de *Libro de Sinera*, «ofereix unes claus interpretatives i comparatives que van del tòpic establert […] a uns referents universals […] tot facilitant la descodificació del receptor castellà, que, a més, haurà de connectar amb altres noms i circumstàncies catalans» (Ribera 2005, 346-7).

La pell de brau, *Llibre de Sinera* i *Cementiri de Sinera*, per exemple, van merèixer les respectives edicions bilingües en català i castellà el 1963, el 1966 i el 1969 (Ribera 2005,346). Aquest apunt és rellevant, ja que el mateix San Martin entén que precisament aquests tres llibres d'Espriu constitueixen una mena d'unitat, tot i ser llibres independents, des de la seva òptica de mediador: «tota l'obra té, des del punt de vista dels temes i la forma, un lligam molt estret».[4] I més endavant aclareix que si ha començat per la traducció de *Llibre de Sinera*, i no per *La pell de brau*, per exemple, ha estat per «una qüestió d'actualitat».[5]

És curiós com, una altra vegada, a l'hora de descriure les característiques generals de la poesia d'Espriu, San Martin torna a fer servir d'exemple uns versos de *La pell de brau*, i no del llibre traduït: «ens pujaran mots fràgils | a nova claredat» (poema XXI), o «Direm la veritat, sense repòs, | per l'honor de servir, sota els peus de

3 «Iñoiz bururatu zitzaidan *La pell de brau* euskerara itzultzea. Geroago Aresti gandik jakin nuen berak ere asmu ori zuela. Ta aurten 'El Bardo'-k agerarazi duen *Llibre de Sinera* (J-. Marco-ren itzaurre eder batekin argitaratua) irakurtzean, beste gabe ekin nion lanari» (San Martin 1966, 40). Les traduccions del basc al català són de l'autor d'aquest capítol; hem preferit incloure les traduccions al cos del text, i els original a peu de pàgina, per facilitar-ne la lectura. Les citacions escrites en altres llengües romàniques (castellà, gallec) les hem deixat en la llengua original.

4 «lan guziak du, gai ta eraren aldetik, lokarri estu bat» (San Martin 1966, 41).

5 «Ta azkenetik asi bagera, gaurkoagoatasuna izan dedin da» (San Martin 1966, 41).

tots» (poema XXV), o «Com estimen [sic] la nova | terra de l'aspre pa | que deixa a les velles boques | sempre regust de sang!» (poema VIII).

Però, en tot cas, el motiu pel qual San Martin tradueix Espriu a la llengua basca el deixa força clar: «ja que parla de problemes comuns, ens fa còmplices de la seva inquietud».[6] O més endavant: «Els camins del poeta estan plens d'inquietuds, estan fets per despertar la consciència de cadascú, per portar endavant els projectes dels pobles i de les persones. Escriu observant el món d'ara i de sempre, com si fos portador del missatge d'un profeta: homes de pau | que procuren entendre».[7] No és la primera vegada que utilitza el terme *profeta* en el pròleg. Just al començament, al tercer paràgraf, escriu: «Des de Catalunya se'ns ha aixecat Salvador Espriu com un profeta. Els seus vigorosos poemes han generat rebombori als quatre cantons del planeta».[8] Espriu seria, doncs, un profeta, que alça la veu d'un poble germà, que porta als bascos un missatge de pau i entesa, sense renunciar a les seves aspiracions.

Una última cosa interessant d'aquesta traducció és que reprodueix, traduïda al basc, una carta manuscrita que va enviar Espriu a San Martin, datada a Arenys de Mar el 21 de setembre de 1966, amb l'autorització de la traducció de *Llibre de Sinera* a la llengua basca, i on Espriu mostra la seva admiració pel País Basc i la seva gent: «Soy un entusiasta del vascuence y un devoto admirador de Euzkadi [sic]. Autorizo, pues, con mucho gusto la publicación de su traducción, que me honra y me satisface de un modo extraordinario».[9]

2.2 «País Basc»

La següent traducció de San Martin torna a no ser *La pell de brau*, sinó un altre projecte, molt menys rellevant a l'obra d'Espriu, tot i ser *devoto admirador* del País Basc, però amb un valor simbòlic més elevat per als bascos. I és que aquell mateix any 1966, aquell mateix mes de setembre en què està datada la carta d'Espriu, apareix al número

6 «Ta alkarren prolema berdiñeri buruz ari danez, kideko egiten gaitu bere kezka eragiñez» (San Martin 1966, 42).

7 «Olerkariaren bideak kezkatzeko egiñak dira, bakoitzaren konzientzia iratzartzeko, erri ta gizonen burubideak oberatzeko. Oraingo ta betiko munduari begira jardutzen da, profetaren mezuz ariko balitz bezala: homes de pau | que procuren entendre», en català això últim a l'original (San Martin 1966, 45).

8 «Kataluinia aldetik Salvador Espriu zutitu zaigu profeta baten gisa. Bere idazki giartsuak ots aundia zabaltzen ari dire lurraren lau aldeetara» (San Martin 1966, 40).

9 «Euskeraren goresle bat naiz eta Euskalerria ta bere jendearen zale gartsu bat. Beraz, pozik ematen dut itzulpena argitaratzeko eskubidea, ohore berezikiz atsegitzen bai nau» (Espriu 1966a, 46). Aquí hem preferit reproduir el text original en castellà d'Espriu en lloc del text publicat en la versió en basc; original al qual hem tingut accés gràcies a l'amabilitat d'un dels fills de Juan San Martin, Oier.

42 de la *Revista de Occidente*, fundada per José Ortega y Gasset i dirigida aleshores pel seu fill José Ortega Spottorno, un conjunt de tres poemes, signats per Espriu, en català evidentment i amb les corresponents transcripcions al castellà, llengua en què es publica la revista. Aquests tres poemes, publicats a les pàgines 265-8, i sota l'epígraf de «País Basc», s'intitulen «Illargui», «La tomba de Carles el Noble» i «Aizea», noms del primer i tercer poemes originalment en basc (prenormatiu, és clar, el basc unificat no comença a prendre forma fins a partir del 1968; les traduccions al català d'aquests títols serien «Lluna» i «Vent»). El tercer poema, que descriu una visita a la tomba de Carles III de Navarra, no té cap problema en incloure aquest territori, antic regne, aleshores província i actual comunitat, dins del País Basc, ja que comença així: «Vinc a Irunya, | on no sento parlar basc» (Espriu 1966b, 266).

L'any següent, San Martin, al número 1/6-1967 de la mateixa revista *Egan*, publica la traducció a la llengua basca d'aquests tres poemes, a les pàgines 40-2. En aquest cas no hi ha cap introducció ni text que acompanyi les traduccions. Aquest projecte d'Espriu dedicat al País Basc revifarà gairebé 50 anys més tard, com veurem, el 2013, al caliu de les edicions de les obres completes de l'autor català.

2.3 *La pell de brau*, finalment

Sense arribar al 2013, però força anys després d'haver engegat aquest projecte de traduir Espriu al basc, el 1983, apareix per fi el que sembla ser el projecte inicial o, si més no, principal de Juan San Martin, és a dir, la traducció a la llengua basca de *La pell de brau*, amb el títol de *Zezen larrua*. Apareix o, millor dit, comença a aparèixer, ja que es va anar publicant al llarg de quatre anys, al llarg de nou números diferents de la revista *Egan*.[10] Les traduccions no tenen cap pròleg ni cap tipus de paratext als primers números, però al cinquè, el corresponent a la publicació 1/2 de 1985, s'inclou un text en què es recorda que el poeta ha mort el 22 de febrer: «Amb la seva mort, se'ns ha anat un dels més grans poetes que hi ha hagut a la Península en aquest segle. Sent lleial i fidel a la llengua catalana, va reforçar el seu sentit de supervivència, en aquells anys de repressió feroç».[11] Més endavant: «I en aquella època en què ningú oferia gairebé res, aixecant-se de la seva solitud va fer llum a tothom, mostrant l'aflicció

10 1/6-1983, 71-5; 1/2-1984, 47-52; 3/4-1984, 103-6; 5/6-1984, 99-102; 1/2-1985, 91-9; 3/4-1985, 99-103; 5/6-1985, 85-9; 1/2-1986, 114-20; i 3/4-1986, 133-6.

11 «Bere heriotzarekin, penintsula osoan gure mende honetan eman den poetarik handienetakoa joan zaigu. Katalan hizkuntzari leial eta zintzo jarraituz iraupenerako sena indarberritu zion, zapalkuntzazko urte larri haietan» (San Martin 1985, 91).

d'un poble i empenyent-lo a la inquietud».[12] La imatge del profeta que va descriure gairebé vint anys abans es manté intacta, ara en una època històrica ben diferent.

Aquest ús particular que fa Juan San Martin d'Espriu en el context basc no és en cap cas exclusiu. Segons Olívia Gassol, i si es té en compte el marc sociocultural de l'època, els moments immediats a la publicació de *La pell de brau* «varen afavorir que proliferessin lectures orientades a veure exclusivament el que l'obra podia tenir de reclam polític i moral» (2003, 17). Aquesta lectura es fa en diferents contextos de la Península, també a Galicia: «Salvador Espriu foi para os poetas galegos un dos modelos dispoñibles de escrita de compromiso cívico e nacional nas décadas dos sesenta e setenta e, polo tanto, un dos referentes posibles para unha literatura contra-hexemónica e emerxente como a galega» (González Fernández 2005, 249). La lectura parcial sobre *La pell de brau*, i sobre la figura d'Espriu per extensió, va funcionar en el protosistema literari basc dels anys 60-70, i veiem que es manté, de moment, fins a la dècada dels 80.

En tot cas, la publicació de la versió en basc de *La pell de brau* entre 1983 i 1986 podria semblar més la culminació d'un projecte de 20 anys enrere, fins i tot un pèl anacrònic, que un projecte propi dels anys 80. Un projecte que es va allargar en el temps. San Martin va trigar a dur-lo a terme i la publicació de les traduccions es va allargar durant quatre anys, en nou números diferents de la revista, que va començar quan Espriu era viu, però va acabar un cop l'autor havia traspassat, en ple postfranquisme, amb una democràcia en consolidació, i el sistema literari basc configurant-se un altre cop. Aquell «compromiso cívico e nacional» del qual parlava Helena González Fernández podríem pensar que havia canviat, i «un dos referentes posibles para unha literatura contra-hexemónica e emerxente» que era Espriu hauria pogut perdre el seu valor. Ho veurem de seguida.

3 Època contemporània

Amb la publicació de *Zezen larrua* acaben les traduccions de l'obra d'Espriu realitzades per Juan San Martin. Abans, però, de veure la següent traducció, i en mig de la publicació de *La pell de brau* en basc –recordem que es va allargar durant quatre anys–, l'any 1984 la revista catalana de poesia *Reduccions* va dedicar un número sencer, el 22, a la poesia basca contemporània, que incloïa poemes

12 «Eta inork ezer guti eskintzen zuen garai haietan, bere bakardadetik zuzia altxatuz guzieri argi egin zien, herri baten larri-mina agerraraziz eta kezkatzera bultzaraziz» (San Martin 1985, 92).

originals en basc i traduïts al català d'autors ja clàssics com Jon Mirande o Gabriel Aresti, però també de poetes en consolidació, com Arantxa Urretabizkaia, Koldo Izagirre, Bernardo Atxaga o Joseba Sarrionandia. El primer poema d'aquesta antologia, curiosament, no és de cap poeta basc, sinó que és del mateix Salvador Espriu, que d'aquesta manera apadrina la publicació. A la pàgina 10 comença el poema original en llengua catalana, però de títol basc, «Abesti bioztun bat entzun naiz» (Volent sentir una cançó valenta), i a la pàgina següent la corresponent traducció a la llengua basca. Aquest poema havia aparegut per primer cop al llibre *Les cançons d'Ariadna*. Curiosament, també, al poema se li afegeix una breu nota d'Espriu, que diu així: «Desitjo vivament que les justes i legítimes aspiracions d'Euskadi, del Gran Euskadi, es puguin, en un dia proper i sense violència, realitzar, dintre del marc de la lliure Europa de les Nacions» (Espriu 1984, 12).[13]

3.1 *Aresti, Espriu, Ferreiro*

Un cop traspassat Espriu, els homenatges en forma de traducció van tenir continuïtat. L'any 1988 es publica l'antologia *Aresti, Espriu, Ferreiro*, apareguda a l'editorial basca Erein. Tots tres autors ja eren morts aleshores. És una iniciativa conjunta de les associacions d'escriptors en llengua basca, catalana i gallega. En un text introductori signat per les tres associacions, s'expressa la motivació d'aquesta publicació:

> En el IV Congrés celebrat a València el 1987 es decidí crear una comissió permanent d'intertraducció, l'objectiu de la qual és la difusió dels respectius valors literaris. Amb això, a més d'estendre l'encara incipient intercanvi d'obres entre les tres nacions, es tracta de contribuir a fomentar la pràctica de la traducció directa entre les nostres llengües, diferents i allunyades en l'espai, però properes en problemàtiques i objectius. (Aresti et al. 1988, 7)

En la mateixa línia, es justifica la tria d'aquests tres autors: «Aquest llibre constitueix alguna cosa més que un símbol: reunir Aresti, Espriu i Ferreiro, els poetes més importants de les nostres tres nacions en el segle XX, era un deure d'homenatge i un primer pas per posar al dia les nostres relacions. Que no ens faci por conèixer i deixar-nos conèixer» (Aresti et al. 1988, 7). Encara que el context ja no sigui el mateix que durant els anys 60-70, i de la mà d'una nova generació, es prioritza encara la consciència cívica i nacional

13 Originalment en català.

d'Espriu, es reivindica el valor de models contemporanis d'aquests tres autors. Es confirmarien, doncs, més enllà del franquisme, les paraules d'Helena González Fernández: «un trío de ases da literatura social e nacional (como se sabe, Ferreiro, Espriu e Aresti), que se converteu no modelo do compromiso nacional e civil das periferias» (2005, 251). O aquestes altres de María Felisa Rodríguez Prado: «Salvador Espriu, figura que destaque na cultura catalá, que passa a ser (re)conhecido, nom apenas na Catalunha ou entre os intelectuais galegos estabelecidos nela, mas também na Galiza e nos seus enclaves e, ainda, no conjunto do Estado Espanhol, nom em poucas ocasions fazendo parte da tríade completada polo basco Gabriel Aresti e o galego Celso Emilio Ferreiro» (2005, 439).

Centrant-nos ara en la part més literària, en el pròleg dedicat a Espriu, escrit per M. Àngels Anglada, se'ns diu que és una «antologia breu, però força representativa, de la poesia de Salvador Espriu» (1988, 67). De fet, és la més variada quant a la provinença dels textos, ja que comprèn poemes dels llibres següents: *Les cançons d'Ariadna* (poemes 1-2-18-19-20), *El cementiri de Sinera* (3-4-5-6), *El caminant i el mur* (7-8-9-10), *Final de laberint* (11-12), *La pell de brau* (13-14-15), *Per a la bona gent* (16), i *Fragments, versots, intencions, matisos* (17). Vint poemes en total, de set llibres diferents. Entre els poemes hi ha una nova versió del poema «Aizea», recordem-ho, un dels tres poemes apareguts el 1966 a la *Revista de Occidente* sota l'epígraf de «País Basc». Les traduccions al basc no sabem qui les va fer, ja que als crèdits apareix un anònim Euskal Idazleen Elkartea (Associació d'Escriptors Bascos), i les fonts consultades no han donat cap resultat.

3.2 *Zenbait poeta katalan*, *Poeta katalan garaikideak*

I així arribem a la que de moment és l'última publicació en llibre de poemes traduïts al basc de Salvador Espriu: l'antologia *Zenbait poeta katalan* (Alguns poetes catalans), publicada l'any 1997, en la qual es recollien poemes de nou autors, per ordre d'aparició: Josep Carner, Carles Riba, J.V. Foix, Joan Salvat-Papasseit, Pere Quart, Salvador Espriu, Joan Vinyoli, Gabriel Ferrater i Vicent Andrés Estellés. Una tria molt masculina, per cert. Aquest llibre fa el número 70 de la col·lecció Literatura unibertsala, posada en marxa el 1989, una iniciativa molt rellevant, si no la més rellevant, per portar al basc la millor literatura d'arreu, promoguda per l'Associació de Traductors, correctors i intèrprets en llengua basca EIZIE i pel Govern Basc. Una col·lecció oficial i canònica, que recull llibres com *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, *Frankenstein* de Mary Shelley, *Hamlet* de William Shakespeare, *Robinson Crusoe* de Daniel Dafoe i un llarg etcètera. 193 títols fins ara, al llarg dels últims 37 anys.

El llibre que ens interessa, *Zenbait poeta katalan*, té dues particularitats: en primer lloc, és l'única antologia que recull textos de diferents autors de tota la col·lecció; i en segon lloc, és l'únic llibre de poesia.[14] L'única antologia i pràcticament l'únic llibre de poesia. De traduccions fetes del català tampoc n'hi ha moltes: el 2013 es va publicar *Ispilu hautsia*, la traducció al basc de *Mirall trencat* de Mercè Rodoreda; i el 2016 *Hemen du atseden Nevaresek*, una antologia de contes escrits per Pere Calders. Potser per tot això podem trobar el llibre *Zenbait poeta katalan* reeditat anys més tard, el 2014, amb aquest altre nom, *Poeta katalan garaikideak* (Poetes catalans contemporanis), però amb els mateixos autors i poemes (o gairebé) (Galarraga 2025, 166), en la col·lecció Urrezko biblioteka (Biblioteca d'or), iniciada el 2011, promoguda també per l'Associació EIZIE i el Govern Basc, que seria una selecció de la selecció, els títols més representatius de la col·lecció Literatura unibertsala, un cànon encara més imprescindible.

A més del canvi de títol, n'hi ha un altre de prou significatiu: el pròleg. És a dir, la reedició perd el text introductori que portava l'original, que era obra del poeta Felipe Juaristi, on el que feia era bàsicament posar en dubte la idoneïtat de la tria de poetes de l'antologia, i proposar noms de poetes catalans que hi haurien hagut de ser segons el prologuista. En canvi, la reedició guanya un text introductori de Gerardo Markuleta, autor de la traducció, però també de la tria de poetes i poemes de l'antologia (totes aquestes qüestions es tracten més àmpliament en Galarraga 2025, 166-8). El resultat és més aclaridor, sobretot perquè, en lloc de limitar-se a fer una valoració de la tria, en dona els arguments. No sabem si, influenciat per aquell primer pròleg, resulta autocrític, o justificatiu:

> Els meus criteris es van quedar a mig camí (entre una antologia acadèmica i una d'autor): no era professor d'universitat ni crític acadèmic, sinó poeta i traductor. Per dir-ho en dues paraules, jo volia fer una col·lecció de poemes, no de poetes. Que el llibre es pogués llegir com un poemari.[15]

Potser per aquesta última raó, «llegir com un poemari», la tria de poemes d'Espriu és menys plural que la del llibre esmentat anteriorment. Els poemes, deu en total, provenen d'aquests quatre llibres: *El caminant i el mur* (poemes 1-2-3), *La pell de brau* (4-5),

14 Recentment, el 2024, s'ha publicat traduït al basc el llibre d'Anne Carson *Autobiography of Red*, que vindria a ser «una novel·la en vers».

15 «nire irizpideak erdibidean geratu ziren: ez nintzen unibertsitate irakaslea ez eta kritikari akademikoa, poeta eta itzultzailea baizik. Hitz bitan esateko, nik poema bilduma bat egin nahi nuen, ez poeta bilduma. Poemategi baten gisan irakurtzeko modukoa» (Markuleta 2014, 8).

Cementiri de Sinera (6-7), i *Llibre de Sinera* (8-9-10) –recordem que aquests tres últims llibres Juan San Martin els veia com una unitat.

3.2.1 Espriu euskaraz mintzo

Gerardo Markuleta és un nom important en el següent cas també. «Espriu euskaraz mintzo | Espriu parla basc | Espriu habla en euskera» és el nom complet de l'espectacle que es va poder veure el 29 d'abril de 2013 a l'Instituto Cervantes de Madrid, organitzat entre el Instituto Vasco Etxepare i el Centre Blanquerna, i on Markuleta, juntament amb Jabier Muguruza (cantautor reconegut al País Basc, però també a Catalunya), va llegir poemes escrits originalment en català traduïts al basc. A Madrid, sí.

Més enllà dels poemes recitats i de les peces musicals interpretades, per nosaltres el valor d'aquest espectacle rau en bona part en les paraules que va pronunciar Markuleta aquell dia. Entre poema i poema, va aclarir que tots els textos provenien de l'antologia *Zenbait poeta katalan*, que quan es va publicar, «allá por 1997, he de reconocerlo, no tuvo una recepción muy entusiasta». El retret que se li va fer va ser «que se trataba más de una recopilación de poemas que de poetas. Pero a mí aquella apreciación me pareció más una alabanza que un reproche. Yo no buscaba una antología académica, didáctica, sino –partiendo de una selección de autores bastante canónica– ofrecer a los vascos un libro de poemas lo más disfrutable que fuera posible». I, com a novetat, afegeix: «Y busqué, además, poemas que estuvieran 'ya en euskera', es decir, que hablaran a los vascos, que encajaran en nuestro terrible contexto de la época» (Markuleta 2013).

Aquí apareix Espriu: «En ese contexto me encuentro con algunos poemas de Espriu que enfocan la 'cuestión nacional' en un tono bien diferente. Con firmeza, pero sin acritud; con convicción y sin amargura; en tono reivindicativo, pero sin perder de vista el sentido común y el debido refrenamiento. Y pensé que aquellos poemas me hablaban casi directamente en vasco, y decidí rehacerlos en euskera». Aquestes idees no semblen estar tan lluny de la imatge del poeta, o fins i tot del profeta d'abast cívic en què van convertir Espriu als anys 60-70. Ni tan deslligat dels altres dos representants perifèrics d'aquesta poesia simplificadament social: «Espriu era uno de aquellos tres autores que, en mis tiempos de Educación General Básica, aparecían en la última lección de nuestros libros de texto de Lengua y Literatura. Salvador Espriu, Gabriel Aresti y Celso Emilio Ferreiro. La lección solía llamarse 'Las otras literaturas', 'Las literaturas periféricas' o 'Las otras literaturas de España'» (Markuleta 2013).

«El acto insólito cerraba el programa de la Semana de la Cultura Catalana en Madrid vertiendo a la opaca lengua vasca los versos

de Salvador Espriu», va relatar un jovenívol Pedro Vallín a la seva crònica publicada l'endemà a *La Vanguardia*:

> [E]l inaudito recital de anoche fue fruto, mirando atrás, de un convenio firmado por la Delegación de la Generalitat y la Universidad de Alcalá de Henares y al que se incorporaron instituciones de todas las lenguas de la península –también el portugués– allá por el 2005. Y en lo inmediato, de la diligencia con la que el instituto vasco (sic) Etxepare respondió a la invitación de Anna Nin, directora del Aula de Catalán de Blanquerna para que cualquiera del Espacio de las Lenguas Ibéricas y Prehispánicas participara en el centenario. Y sólo los vascos respondieron (Vallín 2013).[16]

3.3 Espriuren Euskal Herria

El 2013 també, al caliu de la publicació de les edicions del centenari del naixement d'Espriu, s'apleguen els sis poemes *bascos* que Espriu va arribar a escriure, cinc dels quals aplegats anteriorment sota l'epígraf de «País Basc» a *Fragments. Versots. Intencions. Matisos* – que són els tres apareguts a la *Revista de Occidente*, «Illargui», «La tomba de Carles el Noble» i «Aizea», més els dos inèdits «Biar» (Demà) i «Gau» (Nit)–, i un sisè, recuperat del llibre *Les cançons d'Ariadna*, amb el títol de «Abesti bioztun bat entzun naiz». S'apleguen i es publiquen per primer cop conjuntament traduïts al basc, en el portal en línia de literatura Armiarma.[17] Peces d'un projecte de poemari inacabat que el poeta volia dedicar a una nació amiga (recordem-ho, «soy un entusiasta del vascuence y un devoto admirador de Euzkadi y de su gente»). Aquesta publicació va tenir un cert ressò en els mitjans de comunicació del País Basc (televisió, ràdio, premsa escrita): els principals mitjans van donar notícia d'aquesta modesta publicació. Eren uns anys en què, més enllà de tot el que havia representat Espriu pels bascos en èpoques anteriors, la realitat sociopolítica catalana era de plena actualitat en la societat basca, conseqüència de grans manifestacions, votacions, reivindicacions que poc tenien a veure amb qüestions literàries. «Amb tota seguretat, la història sociopolítica i cultural de l'Estat es trobaria darrere un cert *boom* espanyol d'Espriu» (Ribera 2005, 351). Aquesta afirmació, en el cas basc almenys, serveix no només per als anys 60-70 del segle XX, sinó per èpoques ben diferents i allunyades en el temps, i més properes a l'actual.

16 Vallín, P. (2013). «Como si Espriu fuera vasco». *La Vanguardia*, 30 de maig de 2013.

17 `https://ekarriak.armiarma.eus/zizkak/?espriu01&m=`.

4 A tall de cloenda

Salvador Espriu és l'autor català més traduït al basc, amb dos poemaris íntegres (*Llibre de Sinera* i *La pell de brau*), a més d'aparèixer en una antologia amb dos autors més (Gabriel Aresti, Celso Emilio Ferreiro), representatius tots tres de cada una de les cultures no hegemòniques de l'Estat espanyol, i a més de formar part d'una altra antologia, compartida en aquest cas amb vuit autors catalans més. Totes aquestes traduccions, a banda d'altres poemes apareguts de manera independent en diferents publicacions, comencen l'any 1965 i culminen el 2014; s'han produït al llarg de gairebé cinc dècades, i són, per tant, un fet insòlit en les relacions, via traducció, entre la literatura catalana i la basca.

Tot i que pugui semblar que el lloc d'Espriu en el sistema literari basc hagi anat canviant (primer dos llibres ell sol, després amb dos poetes més i, finalment, un poeta més dels nou catalans escollits), hem pogut veure que l'ús que es fa de la seva obra poètica i de la seva figura no varia tant al llarg de tots aquests anys: majoritàriament s'ha prioritzat el que podia tenir de «reclam polític i moral», per fer servir paraules d'Olívia Gassol. La qual cosa podria constituir, fins a cert punt, un ús excessiu, o un abús, d'aquesta única faceta d'Espriu, mentre que els contextos on han aparegut les traduccions basques d'aquest autor han estat diferents (degut a canvis polítics i culturals), i no tenen gaire a veure entre ells. En tot cas, aquestes tres fases que ha conegut l'obra d'Espriu en llengua basca poden ser representatives, no tant del lloc que ha pogut tenir l'autor en el sistema literari català, sinó més aviat de les necessitats del sistema literari basc en relació amb la importació de la literatura catalana.

Bibliografia

Anglada, M.A. (1988). «Pròleg». *Antologia*. Donostia: Erein, 66-75.
Aresti, G.; Espriu, S.; Ferreiro, C.E. (1988). *Antologia*. Donostia: Erein.
Espriu, S. (1966a). «Sinera-ko liburua». *Egan*, 1(6), 40-66.
Espriu, S. (1966b). «País basc». *Revista de Occidente*, 42, 265-8.
Espriu, S. (1984). «Abesti bioztun bat entzun naiz». *Reduccions*, 22, 10-13.
Galarraga Lopetegi, A. (2024). «Quinze dies a Urgain, traducció pionera del basc al català». *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, 29, 247-62.
Galarraga Lopetegi, A. (2025). «La poesia d'un clàssic contemporani valencià en el sistema literari basc». Mira-Navarro, I.; Sellés Lloret, L.; Sánchez-Ballester, R. (eds), *Cent anys d'un poeta europeu: lectures crítiques sobre Vicent Andrés Estellés*. Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Catalana, 159-73.
Gassol i Bellet, O. (2003). La pell de brau *de Salvador Espriu o el mite de la salvació*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
González Fernández, H. (2005). «A intelectualidade galega en Cataluña como mediadora entre Salvador Espriu e Galicia: noticies e traduccións». Martínez-Gil,

V.; Noguera, L. (eds), *Si de nou voleu passar, I Simposi Internacional Salvador Espriu*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 249-78.

Markuleta, G. (2013). «Espriu euskaraz mintzo / Espriu parla basc / Espriu habla en euskera». Instituto Cervantes de Madrid. https://www.youtube.com/watch?v=jC6UJsuksn0.

Markuleta, G. (2014). «Hitzaurrea». *Poeta katalan garaikideak. Antologia*. Donostia: Elkar, 7-14.

Ribera Llopis, J.M. (2005). «Salvador Espriu, pell de brau endins». Martínez-Gil, V.; Noguera, L. (eds), *Si de nou voleu passar, I Simposi Internacional Salvador Espriu*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 339-54.

Rodríguez Prado, M.F. (2005). «Presença(s) de Salvador Espriu no sistema cultural galeguista». Martínez-Gil, V.; Noguera, L. (eds), *Si de nou voleu passar, I Simposi Internacional Salvador Espriu*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 439-61.

San Martin, J. (1966). «Euskal Itzulpenari Itzaurrea. Sinera-ko liburua». *Egan*, 1(6), 40-5.

San Martin, J. (1985). «Oin-oharra. Zezen larrua». *Egan*, 1(2), 91-9.

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

1. Arroyo Hernández, Ignacio; del Barrio de la Rosa, Florencio; Sainz Gonzalez, Eugenia; Solís García, Inmaculada (eds) (2016). *Geométrica explosión. Estudios de lengua y literatura en homenaje a René Lenarduzzi*.

2. Gayà, Elisabet; Picornell, Mercè; Ruiz Salom, Maria (eds) (2016). *Incidències. Poesia catalana i esfera pública*.

3. Bou, Enric; De Benedetto, Nancy (a cura di) (2016). *Novecento e dintorni. Grilli in Catalogna*.

4. Scarsella, Alessandro; Darici, Katiuscia; Favaro, Alice (eds) (2017). *Historieta o Cómic. Biografía de la narración gráfica en España*.

5. Bognolo, Anna; del Barrio de la Rosa, Florencio; Ojeda Calvo, María del Valle; Pini, Donatella, Zinato, Andrea (eds) (2017). *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Venecia, 14-18 de julio de 2014).

6. Monegal, Antonio; Bou, Enric; Cots, Montserrat (eds) (2017). *Claudio Guillén en el recuerdo*.

7. Bou, Enric; Zarco, Gloria Julieta (eds) (2017). *Fronteras y migraciones en ámbito mediterráneo*.

8. Mistrorigo, Alessandro (2018). *Phonodia. La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas*.

9. Parra Bañón, José Joaquín (ed.) (2018). *Casas de citas. Lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura*.

10. Giuliani, Luigi; Pineda, Victoria (eds) (2018). *«Entra el editor y dice»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*.

11. Turull i Crexells, Isabel (2018). *Carles Riba i la llengua literària durant el franquisme. Exercicis de simplicitat*.

12. Gifra Adroher, Pere; Hurtley, Jacqueline (eds) (2018). *Hannah Lynch and Spain. Collected Journalism of an Irish New Woman, 1892-1903*.

13. Colmeiro, José; Martínez-Expósito, Alfredo (eds) (2019). *Repensar los estudios ibéricos desde la periferia*.

14. Regazzoni, Susanna; Cecere, Fabiola (eds) (2019). *America: il racconto di un continente | América: el relato de un continente*.

15. Presotto, Marco (ed.) (2019). *El teatro clásico español en el cine*.

16. Martínez Tejero, Cristina; Pérez Isasi, Santiago (eds) (2019). *Perspetivas críticas sobre os estudos ibéricos*.

17. Parra Bañón, José Joaquín (ed.) (2020). *Lugares ¿Qué lugares?*

18. Carol Geronès, Lídia (2020). *Un "bric-à-brac" de la Belle Époque. Estudio de la novela "Fortuny" (1983) de Pere Gimferrer*.

19. De Benedetto, Nancy; Ravasini, Ines (a cura di) (2020). *Le letterature ispaniche nelle riviste del secondo Novecento italiano*.

20. Demattè, Claudia; Maggi, Eugenio; Presotto, Marco (eds) (2020). *La traducción del teatro clásico español (siglos XIX-XXI)*.

21. Iribarren, Teresa; Canadell, Roger; Fernàndez, Josep-Anton (eds) (2021). *Narratives of Violence*.

22. Corsi, Daniele; Nadal Pasqual, Cèlia (a cura di) (2021). *Studi Iberici. Dialoghi dall'Italia*.

23. Casas, Arturo (2021). *Procesos da historiografía literaria galega. Para un debate crítico*.

24. Sáez, Adrián J. (ed.) (2021). *Admiración del mundo. Actas selectas del XIV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*.

25. Kortazar, Jon (ed.) (2022). *De la periferia al centro: nuevas escritoras vascas*.

26. Forgetta, Emanuela (2022). *La città e la casa. Spazi urbani e domestici in Maria Aurèlia Capmany, Natalia Ginzburg, Elsa Morante e Mercè Rodoreda*.

27. Paratore, Carlotta (2023). *Tradurre l'umorismo, tradurre Jardiel Poncela. Con traduzione integrale di "Los ladrones somos gente honrada"*.

28. Martínez Pérsico, Marisa (2023). *El poeta arquitecto. Espacios, lenguas y lenguajes en las 'obras' de Joan Margarit*.

29. Zarco, Julieta (2023). *Habitando un mismo suelo. Quechua santiagueño y español: entre migración, bilingüismo y traducción*.

30. Bou, Enric; Lunardi, Silvia (eds) (2023). *Iberismo(s)*.

31. Santa María de Abreu, Pedro (2023). *Imperiales esperpentos ibéricos. "As Naus", de António Lobo Antunes, ante "Tirano Banderas", de Valle-Inclán.*

32. Iribarren, Teresa; Gatell Perez, Montserrat; Serrano-Muñoz, Jordi (2023). *Literatura i violències masclistes | Literatura y violencias machistas | Literature and Male Violence. Guia per a treballs acadèmics | Guía para trabajos académicos | A Guide for Academic Research.*

33. Marcer, Elisenda; Mir, Catalina; Mira-Navarro, Irene; Pons, Margalida (eds) (2023). *Mirades afectives sobre la cultura catalana contemporània*.

34. Demattè, Claudia; Marotta Peramos, Mirella (eds) (2023). *La traducción de la variación lingüística en los textos literarios entre Italia y España*.

35. Parra Bañón, José Joaquín (ed.) (2024). *Arquitecturas verbales y otras antigrafías*.

36. Calderón Villarino, Ángela; Welge, Jobst (eds) (2024). *Constelaciones familiares en la narrativa iberoamericana moderna*.

37. Claesson, Christian (ed.) (2024). *Novela postcrisis en la España plurilingüe*.

38. Demattè, Claudia; Llàcer, Arantxa; Presotto, Marco (eds) (2024). *Imprenta y literatura española en los siglos XVI y XVII: de las periferias al centro*.

39. Alarcón-Tobón, Santiago; Bou, Enric (eds) (2025). *Stories Come to Matter: Water, Food, and other Entanglements*.

40. Castella-Martinez, Sergi (2025). *The Poetry Research of J.V. Foix (1918-1985). Knowledge Through Likenesses in the Avant-Garde*.

41. Estrada, Oswaldo; Alicino, Laura (eds) (2025). *Documentar la realidad. Cruce de géneros y fronteras en América Latina*.

42. Cannavacciuolo, Margherita; Consolario, Maria Rita; Favaro, Alice (eds) (2025). *Hipócrates y sus artificios. Enfermedad, medicina y narración en las literaturas y culturas hispánicas e hispanoamericanas*.

43. Demattè, Claudia; Maggi, Eugenio; Presotto, Marco (eds) (2025). *El teatro clásico español y su traducción entre texto literario y práctica escénica*.

44. Lo Giudice, Ivan (a cura di) (2025). *La diplomazia culturale: il caso di Spagna e Catalogna*.

45. Giuliani, Luigi; Pineda, Victoria (eds) (2025). *«No tendrás otros textos»: editar testimonios únicos del teatro del Siglo de Oro. Actas del XVIII Taller Internacional de Estudios Textuales*.

46. Mistrorigo, Alessandro; Bou, Enric (eds) (2025). *Formas de adaptabilidad: literatura y transmedialidad*.

47. Picornell, Mercè (2026). *Paraísos insoportables. La resistencia cultural a la turistización en la Mallorca contemporáne*.

Salvador Espriu és un escriptor fonamental de la cultura catalana. Tant l'autor com l'obra han estat objecte de nombroses recreacions, iniciades ja mentre era viu i continuades fins a l'actualitat. *Espriuana: recreacions de Salvador Espriu* recull diversos estudis que exploren les interpretacions i lectures tant de la seva literatura com de la imatge que va projectar. S'hi analitzen diverses formes de recreació, com la celebració de l'Any Espriu, el 2013, les adaptacions teatrals i cinematogràfiques, les traduccions poloneses i basques de la poesia, el diàleg intertextual de la lírica espriuana amb la d'altres poetes europeus, i la recepció crítica de l'obra dels anys seixanta i setanta.

Università
Ca'Foscari
Venezia