
Mrs. Death o el llibre de la generació maleïda

per Rosa Maria Delor i Muns

*O voi ch'avete li 'ntelletti sani
mirate la dottrina che s'asconde
sotto 'l velame delli versi strani.*

(Inf., ix, 61-13)

1. UN TEXT PER A UNA HERMENÈUTICA ESPRIUANA

Dante, en el *Convivio* (II, 1) i també a l'epístola a Cangrande, fa referència a l'exegesi bíblica per tal de fer entenedors els seus poemes i especifica que els seus escrits tenen quatre sentits: el literal, l'al·legòric, el moral i l'anagògic. Aquests sentits presenten una progressió ascendent segons la dificultat de comprensió. El sentit literal és aquell que pertany a l'experiència del jo empíric, l'home històric titular d'una experiència determinada. El sentit al·legòric és la realitat amagada, aquella que es troba sota les faules dels poetes i, segons aquesta accepció, pertany a l'home anhistòric, a l'home espiritual que és cadascú. El sentit moral ha d'ésser aprofitat pel lector en benefici propi, i el sentit anagògic, de tipus superior, és aquell que ens fa entendre «realitats sublimes de la glòria eterna». Penso que aquesta hermenèutica és perfectament aplicable a *Mrs. Death*, em sembla allò que s'ajusta més al que Espriu volia dir amb els seus quaranta poemes. Espriu es dirigeix al lector mitjançant paraules que, articulades entre elles, configuren el seu gran retaule al·legòric del triomf de la mort. Correspon al lector de desenfonyar-ne els sentits que contenen i treure'n un profit moral, finalitat essencial de l'obra d'Espriu, i tant de bo si, a més a més, hi sabés trobar, com ell ho feia, «una mica d'ajuda per

a viure rectament i potser per a ben morir»,¹ és a dir, si l'home hi exercita la seva capacitat superior que és la de sentir-se lliure en la seva pròpia potestat, «cioè che ne l'uscita de l'anima dal peccato, essa sia fatta santa e libera in sua potestate» (*Convivio*, II, I).

Tant per a l'autor com per al lector, la poesia esdevé una via de coneixement vers la perfecció humana: intel·lectual i moral. Si el paper que ha d'acomplir el lector és difícil —se li proposa un text hermètic—, el rol de l'escriptor és dramàtic: Espriu es demanava el 1949: «Com introduiries la teva vida, tan malmesa, en l'atmosfera de la poesia?»² Aquesta pregunta és molt més profunda que no sembla. Implica que per a ell vida i escriptura són el mateix. Que el lector en tregui les conseqüències oportunes. El tema és «la magna qüestió de tu mateix».³

Mrs. Death era un llibre prou important per a Espriu com per deixar entreveure, en alguna ocasió, que el preocupava una mica l'escassa atenció que els seus lectors li havien dedicat: «Potser perquè no ha tingut fins avui massa sort, jo sento una certa afeció per aquest meu recull, eix del conjunt anomenat, amb més o menys encert però amb excellent fortuna, *Obra lírica*».⁴ Un llibre on l'escriptor trobava, encara, suggeriments per a «possibles tractaments en prosa narrativa o teatre». Un llibre al qual pertany el seu poema preferit: «Entre parèntesis diré que el poema que jo estimo més de tots els que he escrit es diu "Les paraules". Si hagués de triar un poema que salvés el meu nom en cas d'una catàstrofe seria "Les paraules"».⁵ Potser, doncs, pel poc cas que la crítica havia fet fins aleshores de *Mrs. Death*, Espriu iniciava el pròleg a l'edició del 1980 amb aquestes provocadores paraules: «*Pro captu lectoris habent sua fata libelli*».

En un article recent amb motiu de la mort del poeta,⁶ Joaquim Molas reflexionava sobre aquesta «organització global de tipus simètric» del cicle de la mort, que té sentit en la mesura que s'integra en la complexitat d'una obra literària que persegueix un ideal unitari, una «obra total», arquitecturada sobre un pla traçat amb tota cura i premeditació. Aquesta planificació és la que li atorga el sentit anagògic, la possibilitat de recercar-hi una interpretació mística com en els llibres sagrats. És a dir, com a la Bíblia, on una primera lectura literal del Pentateuc ens explica els esdeveniments de la història d'Israel, però una segona lectura que interpreti els signes que representen cada lletra i cada número pot develar-hi la llei de Déu. La Torà escrita és el llibre diví que s'obre a l'home i li ofereix possibilitats infinites de lectura: la Torà oral és el món de l'acció dels homes que permet d'actualitzar les potencialitats divines. Per això el Zohar també considera la Torà oral com una força que es llança amb tota audàcia cap a les altures, en *merkavot*, en «carros», imatge molt estimada per la mística jueva perquè representa el moviment.⁷ Espriu, en el que considerava el seu millor poema, «Les paraules», es refereix a un moment concret en què, mancat de la força necessària, defalleix en el seu intent d'interpretar «la història» recent, a la recerca d'una voluntat superior que s'hi manifesta com a llei que regula i dona sentit als destins humans.

1. S. ESPRIU, «Autopresentació», dins *Evocació de Rosselló-Pòrcel i altres notes* (Barcelona 1957), p. 117.

2. *Evocació de Rosselló-Pòrcel*, p. 20.

3. *Op., cit.*, p. 20.

4. S. ESPRIU, pròleg a *Mrs. Death* (Barcelona 1980), ps. 9-10.

5. Entrevista personal amb Salvador Espriu (6-v-1984).

6. J. MOLAS, *Salvador Espriu: una obra total*, «La Vanguardia» (19-III-1985).

7. A. SAFRAN, *La cábala* (Barcelona 1976), ps. 44-48.

Hi ha tristesa darrera
 les paraules, lents carros
 en corrua que porten
 runa de tu, molt tedi
 de tarda de diumenge,
 temor de dany. Se't tanquen
 llibres i amics, els llavis
 de les coses. Malèvol
 aprenents d'homes grisos
 t'encalcen per difícils
 retorns a Déu. Intentes
 amagar-te ben dintre
 del teu hivern, on puguis
 amb tants records encendre
 l'últim foc. Després mires
 amb ulls ja buits i penses
 a dormir. Però encara, vénen
 ferida porcellana,
 nocturna seda, i trenques,
 des d'una aigua profunda,
 veus d'oblidats, intacte
 vidre vell de paraules.⁸

Fixem-nos en la figura dels *lents carros*, *merkavot* que no tenen la força necessària per retornar a Déu: «*Las letras divinas se hallan liberadas, libres de ataduras. El hombre las arranca de los límites del mundo inferior y vuelven a su origen, enriquecidas por la experiencia adquirida en el "mundo de la acción" de los hombres del tiempo.*»⁹ Les coses, lletres d'aquest gran llibre que és el món creat per Déu, tanquen els seus llavis, no parlen, i el jo poètic intenta de fugir, amagant-se en els records que li donen una mica de vida, però les *veus d'oblidats* retornen en somnis, fantasmes que fan sentir encara l'*intacte* dring de les seves paraules, la indefugible responsabilitat de fer-les viure entre els homes.

Així doncs, segons la tradició d'Israel, el poble ha d'inserir en la pròpia història la pròpia història escrita i introduir-la en tots els actes de la seva vida espiritual, intel·lectual, moral i material. La Torà encarna el destí d'Israel i la seva supervivència. És la força que el manté en una tensió que no es debilita; fortifica la consciència que té de si mateix i acreix la seva consciència creadora. No solament permet que Israel sobrevisqui sinó que manté, sobretot, la seva identitat nacional.¹⁰

Esprui, per la seva doble condició d'escriptor, per una banda, i d'historiador, per una altra, es plantejava com una responsabilitat moral i intel·lectual la «lectura» dels fets històrics que s'havien esdevingut a Espanya i a Europa durant aquells darrers anys. Com a historiador sabia que civilitzacions tan esplèndides com l'egípcia, la grega o la romana s'havien desmantellat del tot; d'altres, com la summèria, la hittita o la cretenca, fins i tot se n'havia arribat a perdre

8. S. ESPRIU, «Les paraules», dins *Mrs. Death*, (*Obres completes*, Barcelona '1981, p. 252). Cito els textos poètics per aquesta edició (abreujadament OC).

9. SAFRAN, *La cábala*, p. 46.

10. SAFRAN, *La cábala*, ps. 48-49.

el record i les seves llengües foren de seguida oblidades. El destí de Catalunya, sempre assetjada pel perill del seu anorreament cultural i civil, en aquells anys de la immediata postguerra s'assemblava massa al de qualsevol d'aquests països esmentats com perquè un home tan actiu des del punt de vista intel·lectual com Espriu no s'adonés de la pèrdua que, a nivell universal, representava l'anihilació d'un país, ni que fos tan petit com el nostre, perquè ell sabia molt bé pels seus treballs d'historiador que tot és relatiu, que els països no es mesuren per la seva potència militar i econòmica, sinó pels guanys perdurables que aporten a la humanitat, i que pobles de pastors, mancats de riqueses naturals, assedegats per la inclemència dels seus deserts, havien deixat testimoni perenne del seu pas per la història. Que el temps ho anivella tot i que, fins i tot aquest temps, el gran enemic de l'home, pot ser dominat per la voluntat de perduració humana, i d'això n'era un bon exemple el poble d'Israel.

Espriu, que havia llegit molt, altrament com tot home culte, me l'imagino, també, com un gran lector de diaris, com algú molt interessat en tots els esdeveniments històrics que es descabdellaven al seu voltant. I el que veia i havia vist el va fer tornar molt pessimista: la seva cultura li feia dir que «l'home és la mesura de totes les coses», però la seva experiència se sustentava en Maquiavel per afegir que «*li uomini sempre ti riuscirano tristi, se da una necessità non sono fatti buoni*» (*Per a la bona gent*, 1984). Havia tingut massa ocasions de contemplar l'empedreïda estupidesa humana com per no estar-ne convençut. Quines eren, al llarg del temps, les possibilitats de comprensió de què disposava un text literari escrit en una llengua moribunda com era el català després del 1939? L'experiència d'Espriu li devia fer pensar que molt poques, per no dir cap. Però la seva responsabilitat moral l'obligava a considerar *l'intacte vidre vell de les paraules*, de tantes paraules com s'havien pronunciat en la seva llengua. Era possible que un dia arribessin a tancar-se de manera definitiva *els llavis de les coses* —«*nomina sunt consequentia rerum*», els noms són conseqüències de les coses anomenades, diu Dante—¹¹ per tant, calia assegurar-se un codi de signes que garantissin la perdurabilitat del missatge —del significat de les lletres que configuren un significat—, i aquest codi li era fornït per un poble mestre en l'art de la preservació de l'oblit: Israel, que amb la Bíblia i la seva interpretació, la Càbala, garantia la comprensió del que en un futur hipotètic passés de ser *una llengua moribunda ja quasi inintelligible*, com diu a *Primera història d'Esther*, a una llengua morta, del tot oblidada, com correspondria a un país tan petit com és Catalunya dins els trasbalsos històrics que vivia Europa en aquells anys quaranta. Espriu cercava una mena de pedra de Rosetta per al català. Per tot això és pertinent que ens demanem quina significació tenen, a nivell de signes, el lloc que ocupa i la forma estructural de *Mr. Death* en el conjunt de l'obra de Salvador Espriu.

11. DANTE ALIGHIERI, *Vita nuova*, XIII.

«Per al lector és una delícia anar descobrint de vers en vers l'amagada línia de la construcció. I heus aquí, al final, davant els vostres ulls, tot l'edifici, magnífic, elegant, rar, inderroable»

(S. ESPRIU, 1948)

2. L'ESTRUCTURA AL·LEGÒRICA DE MRS. DEATH

Alertats sobre l'estructura simètrica que Espriu ha donat als seus primers cinc llibres poètics, mena de Pentateuc que la crítica sol anomenar «cicle de la mort» o bé «obra lírica», cal preguntar-se per què només *Mrs. Death*, vèrtex d'aquesta piràmide, té 40 poemes, quan la resta del grup en tenen un nombre simètricament variable: 30 *Cementiri de Sinera* (març de 1944 - maig de 1945); 44 *Les hores* (1934-51; ampliat a l'abril-novembre de 1954); 40 *Mrs. Death* (1945-51); 44 *El caminant i el mur* (1951-53) i 30 *Final del laberint* (18 de març - 11 d'abril de 1955).

Aquesta disposició numèrica, 30/44/40/44/30, ens fa pensar de seguida que es tracta d'una estructura numerològica concreta, amb algun significat amagat. En efecte, si sumem els números entre si, segons el criteri que se segueix en la reducció mística, és a dir, reduint a un sol dígit les xifres que entren en la composició d'un número donat, sumats tots ells, la sèrie ens dóna: $30 + 44 + 40 + 44 + 30 = 188 = 1 + 8 + 8 = 17 = 1 + 7 = 8$. D'aquesta manera obtenim un número, el 8, que per als cabalistes és el número de la perfecció, però que també significa «Mort», és a dir *Mrs. Death*, eix d'aquest cicle inquietant. Sempre segons la Càbala, el número 40 és «Venus» o sia la Dona. És evident que per a Espriu la Dama no és altra que *Mrs. Death*, «Al meu germà, el metge, que lluita contra la Dama» diu a l'endreu del llibre, que ens és introduït amb una citació de Shakespeare: «*Mentre damunt la terra encara dura la rosada, colliu-me aquestes flors*» (*Cymba.*, I, 6). Aquests mots són pronunciats per la Reina per tal de deslliurar-se momentàniament de les seves donzelles, en veure arribar el metge Corneli, de qui espera un poderós verí amb el qual matar Imògena. El metge, però, desconfia de la Dama i decideix de lluitar en contra dels seus malvolents desigs. El tema del *carpe diem* en llavis de la Reina i en aquest context té tot el sarcasme que Espriu trasllada a la Mort en la primera part de *Mrs. Death*.

Jo no sé si Espriu hauria acceptat aquesta interpretació, sobretot perquè en un determinat moment em va treure del cap qualsevol intent de lectura cabalística. Deia que només hi havia elements de Càbala en un de sol dels seus llibres, *Setmana santa* (1971): «Hi ha moltes allusions a la mística jueva: cap a la cristiana.»¹² Alguna cosa, però, em fa sospitar que si va posar elements cabalístics d'una manera molt evident en un llibre tardà era una estratègia, penso, per tal de concentrar l'atenció de la crítica en un sol text, sobretot perquè aquesta uns anys abans ja parlava d'element esotèrics.¹³ La prova és en el fet que Dolors Bramon, a propòsit de *Setmana santa*,¹⁴ assenyalava ja la presència del Zohar a *Primera història d'Esther*, llibre escrit entre 1946 i 1947. Concentrant en un sol text l'interès que la Càbala pogués desvetllar en els seus lec-

12. S. ESPRIU, pròleg a *Setmana santa* (Barcelona 1971), p. 9.

13. J. M. CASTELLET, «Prolegòmens a una lectura», dins S. ESPRIU, *Obres completes*, (Barcelona 1968), p. 17.

14. D. BRAMON, *La Bíblia i la música jueva a Setmana santa de Salvador Espriu*, «Serra d'Or», XII (1971), ps. 683-685.

tors, Espriu distreia l'atenció sobre els altres llibres. Així, *Setmana santa* actuava a manera d'un «pecat per distreure el dimoni», com diuen els cabalistes, perquè aquests homes tendeixen a un ideal d'anonimat.¹⁵

La versió «oficial» sobre el significat del número 40 me la va dir ell mateix: són el 40 dies que Jesús passa al desert després del baptisme en el Jordà. Informació clau i sense la qual no hauria arribat a articular la resta de números que apareixen en el text.

Els poemes de *Mrs. Death* estan ordenats en funció de dos grans parèntesis temàtics formats per un primer grup de 14 poemes que va des d'«Un home flac de Meir» (núm. 3) fins a «Un home gras de Meir» (núm. 16) i per un segon grup de 14 poemes des de «Díptics de vivents» (núm. 21) fins a «Díptics de difunts» (núm. 34). Aquests dos grups, doncs, resten inserits enmig de tres sèries de poemes que, respectivament, consten de 2, 4 i 6 poemes.

Veiem que el número 14 es repeteix dues vegades; aquesta recurrència ens fa pensar que ha de tenir una significació concreta. Acudim a la Bíblia i constatem que l'evangeli segons Mateu és el que potser amb més detall s'explica sobre el recés de Jesús al desert. Marc només hi dedica dos versicles, Joan ni en parla. Només Lluç s'hi allarga tant com Mateu, però aquest darrer comença el seu evangeli amb una «Genealogia del Salvador» que ens fa una revelació aclarament: «Totes les generacions, doncs, d'Abraam fins a David catorze generacions, i de David fins a la deportació a Babilònia catorze generacions; i de la deportació a Babilònia fins al Crist catorze generacions» (Mt., I, 1-17).

El comentarista fa algunes precisions en aquest respecte: «Aquesta genealogia, d'una factura molt hebraica, té una distribució sistemàtica en tres sèries de catorze generacions cada sèrie. La qual cosa demostra que no es proposava fer una llista completa. [...] L'objecte de la taula genealògica era demostrar la filiació davídica de Jesús; l'omissió d'alguna anella de la cadena no tenia importància. Hom creu que l'adopció de catorze generacions per sèrie és deguda que les lletres que formen el nom de David adoptades com a nombres sumen 14.»¹⁶ Els tres períodes en què Mateu divideix la genealogia corresponen a uns altres tants períodes de la història d'Israel, de manera que la darrera generació, la del present, és aquella que veurà la caiguda de Jerusalem: «En veritat us dic, vindran totes aquestes coses sobre aquesta generació. Jerusalem, Jerusalem, la que mata els profetes, i apedrega els qui foren enviats... ¿Quantes vegades he volgut aplegar els teus fills, talment com una lloca aplega els seus pollets sota les ales, i no volguéreu» (Mt., XXIII, 36-37).

Si fem un paral·lisme entre les tres etapes de la història d'Israel i la història de Catalunya tal com apareix des del present de *Mrs. Death*, podrem establir una analogia entre el primer grup de catorze generacions, d'Abraam fins al rei David, i una primera etapa que aniria des de la independència dels comtats catalans fins a Martí I l'Humà, darrer monarca de la casa de Barcelona; el segon grup aniria des del Compromís de Casp fins al final del regnat d'Alfons XIII, llarga etapa equiparable al captiveri de Babilònia; i el tercer grup, de «catorze generacions», de la República fins a la dictadura franquista, la generació maledida que ha contemplat la destrucció de la Ciutat i el present absolut on s'instaura l'inici del discurs de *Mrs. Death*. Fins aquí ens ha estat possible d'establir un paral·

15. A. SAFRAN, *El ideal de anonimato; aportación de las generaciones*, op. cit., ps. 75-76.

16. Les citacions bíbliques són de la traducció de la Fundació Bíblica Catalana (Barcelona 1926-35). Les notes aclaridores també hi han estat consultades.

lisme històric a partir del 14, número que es manifesta com a signe de «generació».

Si prenem en consideració el segon significat de 14, el de «filiació davídica», podríem hipotetitzar que Espriu l'usava en el sentit que se sentia vinculat a la tradició de la casa de David: aquesta suposició no exclou l'anterior; ben al contrari, la complementa. El saltiri de David era conegut entre els hebreus com a *Llibre de les lloances*; Espriu, en el poema 27 de *Mrs. Death*, «El governador», parla de les paraules que bastiran *la nova/ciutat de les lloances*. Els salms, nom que prové del grec *psállein*, significa originàriament tocar un instrument de corda o bé cantar al so d'aquest instrument. Els salms de David són cants d'índole lírico-religiosa, èpica, i fins i tot n'hi ha de didàctics i profètics. Espriu, en aquests anys quaranta i primeries dels cinquanta, identifica poesia amb *càntic*; les al·lusions són contínues tant en els poemes com en les notes crítiques sobre literatura. Cal remarcar, sobretot, les referències en concret al *càntic* com a oblació. L'exemple més puntual ens l'ofereix el poema «Coèfor» de *Mrs. Death*:

Clamaré: «Sóc i vetllo
i m'estimo. Voldries
l'ofrena del meu càntic?»

El *càntic* esdevé sinònim d'oració, de la mateixa manera que entre els hebreus els salms eren anomenats «pregàries».

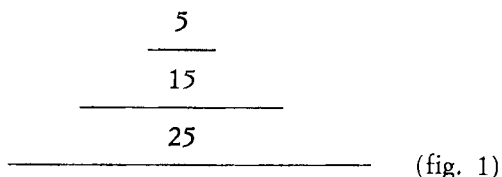
Però encara hi ha més aspectes a considerar pel que fa als números. Durant l'etapa de meditació i dejuni en el desert, sol i enfrontat durant 40 dies al Déu Pare (potser hauríem de recordar que el pare d'Espriu va morir el 30 d'abril de 1940), Jesús és temptat tres vegades pel Dimoni. D'aquest episodi en recollim el número 3 i l'apliquem als quaranta poemes, excepte al primer, que té un caràcter introductori com el tenen a *Les cançons d'Ariadna* els dos primers poemes: «Entrada» i «Represa». L'aplicació del número 3 permet d'agrupar els 39 poemes restants en grups de tres, que sumen un total de tretze tríades temàtiques que ens forneixen, cadascuna, un grup d'anàlisi que només esmento perquè l'espai no ens permet d'endinsar-nos-hi:

- | | | |
|-----|--------------|--|
| 1. | (1) | «El gran teatre del món» |
| 2. | (2, 3, 4) | (9) «La roda de la Fortuna» |
| 3. | (5, 6, 7) | (9) «e la lor cieca vita è tanto bassa» (Inf., III, 46-48) |
| 4. | (8, 9, 10) | (9) «Festa de la mort» |
| 5. | (11, 12, 13) | (9) «Les noces del cos i de l'ànima» |
| 6. | (14, 15, 16) | (9) «Dialèctica de l'amo i l'esclau» |
| 7. | (17, 18, 19) | (9) «El complex camí de la vida» |
| 8. | (20, 21, 22) | (9) «Les paraules» |
| 9. | (23, 24, 25) | (9) «El Ninot i el Príncep» |
| 10. | (26, 27, 28) | (9) «Versos com llances» |
| 11. | (29, 30, 31) | (9) «L'extingit domini dels morts» |
| 12. | (32, 33, 34) | (9) «La pietat» |
| 13. | (35, 36, 37) | (9) «El repòs perdurable» |
| 14. | (38, 39, 40) | (9) «El silenci» ¹⁷ |

17. Aquests títols responen al meu criteri personal i d'acord amb un fil determinat que jo crec haver-hi trobat; per tant, tenen un caràcter convencional. Alguns d'ells sintetitzen el tema en general (1.2.3.7.), d'altres alludeixen a la interpretació que jo n'he fet (5.6) i la resta recullen aquells mots que Espriu converteix en eix dels poemes (4.8.9.10.11.12.13.14).

Si al número que totalitzen les tríades, el 13, li sumem el primer poema que ens resta escadusser, tenim una altra vegada 14. Si sumem els números dels poemes a l'interior de cada tríade ens donarà sempre 9. Tretze tríades de 9 sumen 117, que també és reduïble a 9. El 9 és la tríade de tríades, i representa la veritat que no mor mai, ja que 9 multiplicat per qualsevol altre número es regenera sempre a si mateix. Per això, Dante va muntar la seva *Commedia* sobre el número 9.

Esprui no s'amagava mai de dir que *Mrs. Death* era, salvant les distàncies, «una petita comèdia dantesca amb els seus Paradís, Purgatori i Infern».¹⁸ Si seguim dins la unitat de partença bàsica, que és el 3, veurem que Esprui havia distribuït els 40 poemes en tres grups segons el criteri que Dante segueix a la *Commedia*; encara que aquestes parts no són indicades, són perfectament identificables: Infern, poemes de l'1 al 25; Purgatori, poemes del 26 al 35; i els cinc poemes finals del Paradís, del 35 al 40. Respectivament, cada part té 25, 15 i 5 poemes. Una estructura com aquesta en progressió minvant dibuixa el contorn ideal d'una piràmide o d'una muntanya,



és a dir, el símbol de l'ascesi mística. Sumats entre ells, aquests números també ens donen 9 ($5+1+5+2+5 = 18 = 1+8 = 9$). Dante escriu la *Commedia* en tercets distribuïts en tres parts que consten de 34 cants per a l'Infern, 33 cants per al Purgatori i 33 més per al Paradís. El primer cant de l'Infern encara no és el viatge, sinó tan sols l'anunci. És un cant que resta escadusser, ja que és introductor de 99 cants de què consta el llarg recorregut dantesco. Esprui, tal com hem vist abans, ha procedit de la mateixa manera respecte al primer poema de *Mrs. Death*. El fet que com a unitat mètrica hagi triat l'hexasíl·lab també s'explicaria des d'aquest punt de vista numèric, no en podria triar d'altre, ja que un vers de nou síl·labes no existeix, i adoptar el decasíl·lab italià potser li hauria semblat massa arrogant per a la seva «petita comèdia dantesca». D'altra banda, aquest vers havia estat conreat per Verdaguer i Maragall, que el recollien de la més pura tradició popular. Dos homes, a més, a qui Esprui reconeixia el títol de «poetes», cosa que no prodigava pas mai amb facilitat a l'hora de fer valoracions serioses al marge de la seva protocol·lària i sempre perfecta cortesia.

«En veritat us dic, vindran totes aquestes coses sobre aquesta generació.»

(MATEU, XXIII, 36)

Dante comença el viatge justament «*nel mezzo del camin di nostra vita*», és a dir quan tenia 35 anys. També Esprui es troba, en el moment en què comença a escriure *Mrs. Death*, a la meitat del camí de la seva vida. Voltava els

18. Entrevista del 6-v-1984.

trenta-tres anys, ja que havia nascut el 10 de juliol de 1913 i començava *Mrs. Death* el 1945. Dante diu que quan inicia el viatge han transcorregut 1266 anys de la mort de Jesucrist, que segons la tradició va morir el trenta-tres de la seva vida. Sembla que totes aquestes coses coincideixen a l'hora d'especular sobre el naixement de *Mrs. Death*. No oblidem el fort sentit cristològic que té la *Commedia* i la relació que Espriu ha establert amb els 40 dies que Jesús passa al desert.

Dante, en trobar-se perdut a la *selva oscura*, «*la selva erronea di questa vita*» (*Conv.*, IV, XXIV) deixava entendre que es trobava en un moment de crisi moral i intel·lectual (com es dedueix de *Purg.* XXIII, 115-120), i tot el poema s'ha d'interpretar com una doble redempció: de l'home Dante, dels seus errors, i de la humanitat, tota ella, de l'estat de decadència i desordre en què ha caigut.¹⁹ Espriu —i com ell tota la resta d'uropeus— en aquell any 1945 es trobava perdut en una *selva oscura*. Assistia al final d'una guerra com no n'hi havia hagut mai cap altra de tan cruenta. Com Isaïes, hauria pogut dir «*Ego dixi: indimidio dierum meorum: vadam ad portas inferi*» (XXXVIII, 10), que inspirà el primer vers de la *Commedia*. El Tercer Reich havia deixat d'existir, però el cavall de la mort, brandant la dalla, s'havia passejat en triomf per les terres assolades d'Europa:

Només hi ha nit i l'aspre
trot d'un cavall que ronda
(«Disease»)

La imatge li era suggerida pel quadre de Brueghel intitulat *El triomf de la mort*, que Espriu havia vist a Viena, amb les impressionants figures de dos cavalls famèlics, un que arrossega el carro dels morts (com en aquells reportatges nazis que Europa va poder contemplar) i l'altre amb la figura allegòrica de la Mort triomfant que cavalca per damunt de difunts i vivents amb una sinistra vitalitat.²⁰ El poema de *Les cançons d'Ariadna* «I beg your pardon» és una allusió transparent a la bomba atòmica que el ianqui Truman experimentà sobre el Japó en aquell mateix any de desgràcia que era el 1945.

Si *Antígona* (1939) havia estat la reflexió sobre la guerra civil espanyola, *Mrs. Death* era el llibre de la desolació total i absoluta, on se sumaven els morts de l'una i l'altra guerra, juntament amb els supervivents d'ambdues, abocats a un tenebrós futur. En veritat eren la generació maleïda, «a fi que vingui sobre vosaltres tota la sang innocent vessada sobre la terra» (Mt., XXIII, 35).

Les tropes aliades entren als camps de concentració i, a mesura que es va sabent quants de milions de jueus han sofert un extermini inimaginable, almenys per a un home civilitzat, la per ara última gran persecució dels jueus pren dimensions bíbliques, i Espriu, mentre pensa en Hitler («Redemptor mundi»), estableix per primera vegada un contacte entre el poble d'Israel i el poble català i pensa que aquest tema es mereix un espai propi i suficient per a ésser desenvolupat. Així, durant els sis anys de regnat de *Mrs. Death*, neix una obra singularíssima, *Primera història d'Esther* (1947). Vist des d'aquest angle, s'explica el fet que en aquest llibre hi hagi aquesta set de venjança, sadollada, per part dels jueus. Em fa l'efecte que Espriu sentia la necessitat, potser inconscient, de fer pagar tots aquells crims que l'occident havia permès. El tema dels jueus

19 Dante ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura de Natalino Spegno (Florència 1968), ps. 4-5.

20. Informació donada per Espriu.

era candent. La identificació entre ambdós pobles, però, encara no s'ha produït; això s'esdevindrà més tard, al poema 25 de *Mrs. Death*, i d'una manera del tot explícita a la tercera part d'*El caminant i el mur* (1952-53). De moment el que hi ha és un apropament ple de comprensió, i potser no exempt de culpa, vers un poble massacràt que provoca una reflexió de tipus universal. «Al nostre segle erudit i romàntic, sense més norma que els mals sentiments», com diu a *Primera història*, s'havia arribat a tocar fons. El culte home europeu havia davallat al més pregon de l'abisme; qui no es volia sumar a l'horror de les responsabilitats històriques havia de fer com «El funàmbul»:

Confesso
addictes morts del públic,
que no fou massa fàcil
de guardar l'equilibri.

La simpatia que Espriu sentia pel poble jueu a *Primera història d'Esther* encara reflecteix l'opinió que en tenia el 1943: «*Inteligentes, egoístas, con relevantes condiciones militares y comerciales, propensos a la crueldad y al despotismo*»,²¹ però s'oposava, encara que conflictivament, al concepte que en tenia l'Espanya «oficial». Els jueus eren malvistos pel règim franquista, que els identificava amb la maçoneria internacional,²² i per tant eren uns sabotejadors de l'ordre establert. Es propugnava, en canvi, un apropament als països àrabs a través del protectorat marroquí de Tànger en un intent de conservar les darreres colònies que restaven a Espanya enmig d'un mapa colonial que es desintegrava com a conseqüència de la guerra mundial. L'apropament a la cultura àrab era interpretada com a recuperació d'una unitat espiritual precedent, de la mateixa manera que en una altra direcció es reivindicava el paper colonitzador a Sud-amèrica, per tal de bastir l'illusori somni imperialista del feixisme franquista: *Por el imperio hacia Dios*.²³

En unes coordenades políticoculturals d'aquesta mena, Espriu optava per reivindicar un altre tipus d'arrels, les jueves, com ho deixa entendre al pròleg de *Primera història*: «la meva tia [...] fou la primera a explicar-me la significança de l'immortal apòleg. I hi posà un entusiasme ostensible, nascut a qui sap quines pregonesses de l'obscura sang».²⁴

Davant la retòrica ampullosa i demagògica que propugnava una mística del poder dels vencedors, optava per la més eixuta i simple de les retòriques; i, com diu Joan Fuster, però en un altre sentit, ja que ell ho utilitza com un argument contra els «noucentistes», «de sobte Salvador Espriu es treia de la mànega una fosforescent erudició rabínica i l'etzivava enmig de tantes complaències d'à-

21. S. ESPRIU, *La aurora de la historia*, dins *Historia general*, dirigida per Luis Alberto del Castillo (Barcelona 1943), p. 59.

22. «*Pasan de veinte millones los judíos esparcidos por el mundo. Alientan la esperanza de reconstruir el templo de Jerusalén y volver a la Tierra de Promisión bajo el patronazgo de Inglaterra. Incorporados a la ciudadanía por la revolución francesa, han estimulado siempre revoluciones y guerras para hundir el orden establecido*» («Mundo», 17-xi-1940).

23. «*El Movimiento Nacional ha descubierto el profundo sentido de la presencia de España en Marruecos [...] una integración espiritual que ya había existido y la grandeza de una misión espiritual que se reanuda desde 1936 se señala, para la acción presente en el Marruecos español, una altísima finalidad: el renacimiento de la cultura hispano-árabe. El instituto General Franco con residencia en Tánger, centro fundamental para la realización de aquel propósito*» («Mundo», 3-xi-1940).

24. S. ESPRIU, *Primera història d'Esther* (Barcelona 1975), p. 12.

gora i de columna truncada».²⁵ No sé si Fuster —no m'ho sembla— s'ha adonat de l'ús que Espriu feia dels mots clau de la retòrica del Movimiento, en concret del concepte de *cruzada*. Mots que impregnaven el discurs feixista d'aquells anys i dels successius. Però com els utilitza Espriu? Doncs exactament al contrari d'allò per què havien estat inventats: paraules i metàfores com «mort militar», «altes banderes tremoloses», «ciutat salvada», «versos com llances», «imperi d'eterna llum» («Les oliveres») són dites amb una intenció molt altra d'aquella que, potser, la censura, si s'hi hagués entretingut, hauria cregut entendre. Aquesta, també, era una de les maneres que Espriu tenia de salvar els mots, en restituir la veritat al nom de cada cosa.

El bateig de sang de tanta mort escampada arreu del món ritualitzava l'adveniment a l'estat adult, el baptisme senyal de canvi de vida, era seguit pels 40 dies al desert, la llarga postguerra, ara ja desesperançada pel fet que els aliats no havien entrat a Espanya i, per tant, el poder de Franco restava consolidat. Amb aquest tomb que feia la política internacional es perdia la darrera oportunitat de recuperar el govern legítim de la República. El present, ara ja en el context particular del nostre país, es preveia, doncs, com una *selva oscura*, com de fet ho va ser. *Mrs. Death*, així en anglès, com la mateixa bomba atòmica, havia trigat sis llargs anys a fer-se. És el llibre al qual Espriu ha dedicat més temps dels que després ja no ha retocat. En els seus interludis, acaba la primera versió de *Les cançons d'Ariadna*; escriu *Primera història d'Esther* i les dues primeres parts de *Les hores*; publica *Mariàngela l'herbolària* a «Ariel» (1946); revisa la segona edició d'*Ariadna al laberint grotesc* (1950) i és molt probable que també revisi *Laia*, que sortirà el 1952 dins *Anys d'aprenentatge*.

Són sis anys d'intentar lluitar contra la *Dama*, com diu a l'endrega de *Mrs. Death*.²⁶ És la vida que neix de la mort, principi fonamental d'Espriu que no hem de perdre mai de vista si és que volem entendre la seva obra. *Mrs. Death* serà la síntesi depurada de tots els llibres que s'hi perfan en l'endemig. En certa manera els conté tots, ja que Espriu ha revisat i/o creat tota la seva producció des del 1932 fins al 1951 dins la reflexió global sobre la Mort que és *Mrs. Death*.²⁷ Per això és tan important aquest llibre dins la trajectòria evolutiva del jo literari d'Espriu; per això és, també, «tan endiastradament complex»²⁸ en la seva aparent simple estructura. Li va dedicar tot el temps que va considerar necessari per meditar-lo i construir-lo segons un pla determinat, és més, «predeterminat». Tot hi és lligat i calculat sense error; no dubto a dir que és el més complicat i perfecte llibre d'Espriu quant a l'estructura formal.

«Jo em trobo dintre de la gran mà de Déu.»
(*Macbeth*, II, 3)

3. UNA COSMOVISIÓ BARROCA

Considerar el món com un gran teatre on representem la nostra vida és el primer pas a què ens convida Espriu en encetar la lectura de *Mrs. Death*. En

25. Vid. Joan FUSTER, *Contra el Noucentisme* (Barcelona 1977), ps. 61-127.

26. «Al meu germà, el metge, que lluita contra la Dama».

27. Llevat de *Dr. Rip*, que tractava el tema del càncer, malaltia que s'havia endut la seva mare.

28. L'expressió és del mateix Espriu referint-se a ell mateix (6-v-1984).

moure's en aquest concepte barroc, estableix el caràcter de ficció improvisada que tenen els papers de tots els personatges que desfilaran davant els nostres ulls, una mena de festa de l'espant, oferta per al gaudi d'un demiürg titellaire que és connotat amb tot el caràcter manipulador que té el poder: *Dits, domini!* (...) *Les grans mans enguantades / de nosaltres* («Mentre representem»). Per a l'home de la Contrareforma hi havia una acceptació plena del caràcter diferenciat dels papers, ja que era la bona representació allò que feia guanyar el premi de l'eterna salvació (*El gran teatro del mundo* de Calderón). L'home del segle xx sap que la representació no serà mai del tot satisfactòria perquè els homes són *titelles prou espatllats* que no demanen premi sinó descans. L'única salvació possible és sortir de la representació quan encara s'hi és a temps i negar-se a fer el joc al poder manipulador, i aquesta és la conseqüència final a què s'arriba a *Mrs. Death*:

Quan aquells dits sensibles
toquin músiques fràgils
i lentament vacillin
llums canviants de ciris,
surt de la festa. Mira
quanta nit, quina extrema
solitud se t'emporta,
per la rialla, a l'home
justificat i lliure
que neix del teu silenci.
(«Final del laberint»)

El concepte de judici és l'element que relaciona *Mrs. Death* amb els actes sacramentals de Calderón i la dansa de la mort, i tots plegats amb la *Commedia*. Tots ells tenen una finalitat comuna, judicar el comportament social i moral d'uns personatges que seran premiats o castigats. Espriu, mitjançant les figures que ens presenta, vol provocar en el lector allò que ell mateix deia en ocasió d'uns dibuixos el 1952: «Si ens mires, et sentiràs inquiet.»²⁹ Espriu ha utilitzat en aquest llibre un recurs molt eficaç per crear aquesta sensació visual en el lector en jugar amb l'associació paraula/imatge que provoca la utilització deliberada, a nivell de signe ideològic, de tres pintures famoses de Brueghel, *Els captaires*, *La paràbola dels cecs* i aquella altra que és una mena de supraordinat de tot el llibre i de la qual ja hem parlat, *El triomf de la mort*. Espriu fa servir aquest procediment amb la mateixa intenció amb què ho feia Brueghel el Vell per provocar en el lector/espectador el record dels versicles de la Bíblia que s'hi havien representat i extreure'n un ensenyament moral.

«Els captaries», el poema quart de *Mrs. Death*, defineix la categoria dels vençuts i en aquest sentir implica tots els personatges del retaule de la Mort i en tipifica les característiques a través de les successives figures que hi aniran desfilant. En el quadre de Brueghel, tan petit en dimensions com enorme és l'absurd humà, són sis personatges que porten algun signe distintiu, una mena de barret que els determina socialment: el rei, el soldat, el burgès, el pagès i el bisbe, comandats per una dona captaire que porta un plat a la mà. Estan col·locats en una mena de cercle i se sostenen mitjançant unes crosses, mena d'estranyes aparells ortopèdics. El tema de la dansa de la mort hi és resolt amb des-

29. «Per a un catàleg de Francesc Espriu», dins *Evocació de Rosselló-Pòrcel*, p. 108.

carnada ironia. Aquest quadre dóna sentit al primer parèntesi de *Mrs. Death*, que anomenarem «Els homes de Meir» (nom que Espriu treia de la ciutat egípcia on s'havien trobat uns baixos relleus famosos). Els captaires formen *la roda essencial dels necis* que posa en moviment l'arbitrària pitonissa («Disease»). En aquest grup, hi veurem representants els set pecats capitals que cremen a l'Infern: «Els fumadors» (Peresa); «Cançó de Tirèsias» (Avarícia); «Redemptor mundi» (Supèrbia); «Poc més o menys, amor» (Luxúria); «El posseït» (Ira); «Els seus peus» (Enveja); i «Un home gras de Meir» (Gola).

Als set pecats capitals, s'hi sumen els set vicis o mancaments de les set potències de l'ànima i del cos. Les virtuts teològals per una banda (Fe, Esperança i Caritat), que troben la seva antítesi a «Festa de la mort» (Incredulitat); «Matrimoni» (Desesperança); «Els captaires» (Odi). Per l'altra, les virtuts cardinals (Justícia, Prudència, Fortalesa i Temperança) en «Els toros» (Injustícia); «Dia de rebre» (Imprudència); «Un home flac de Meir» (Flaquesa) i «Paolo» (Intemperança). D'aquesta manera els catorze poemes d'«Els homes de Meir» configuren el repertori de pecats i vicis, entre grotesc i tràgic, pel qual seran sotmesos a judici final uns pobres titelles: «Però, avui per avui, no tinc al meu abast aquest parell de crosses, que són nogensmenys que virtuts teològals. Pregueu que li siguin concedides a aquest honest i humil coix i servidor vostre de la trossejada veritat.»^{29 bis}

«Abriré en parábolas mi boca; rebosaré cosas
escondidas desde la fundación del mundo.»

(Mt., XIII, 35. Sal., 78,2)³⁰

4. UN LLIBRE DE PARÀBOLES

El fet que hàgim pogut identificar el poema d'«Els músics cecs» amb el quadre de Brueghel *La paràbola dels cecs* ens permet de recórrer al terme paràbola que la retòrica considera com a trop del coneixement en relació amb l'allegoria, per tal d'explicitar uns determinats poemes, aquells que es refereixen, precisament, a l'evolució del jo poètic de *Mrs. Death*, és a dir el poeta com a guia de la col·lectivitat. La relació poeta/guia passa a través de *La paràbola dels cecs* i la citació que Dante en fa quan ataca els poetes italians que escrivien en vulgar provençal en lloc de fer-ho en vulgar propi: «*Il cieco al cieco farà guida, e così cadranno ambedue ne la fossa*» (Mt., xv, 14, a *Convivio*, I, 11). El que aquí ens interessa, ara per ara, és la relació que existeix entre el poeta i «el guia cec» tal com l'ha representada Brueghel: són sis músics cecs que tornen d'alguna actuació on s'han guanyat el pa. El qui fa de guia ha caigut a la fossa i els altres són a punt de caure-hi també. El que més impressiona d'ells són les terribles òrbites buides, *Fixes ben lliures, / blancs vestits de la nostra desesperança*, com dirà Espriu en un altre llibre.³¹ El tema del «guia cec» ateny molt de

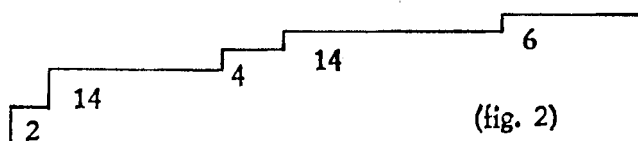
29 bis. Aquesta citació i els lemes de les pàgines 50, 52 i 55 són extrets de l'epistolari que, en part, ha publicat M. M. Borx, *Salvador Espriu, l'amic agnòstic*, «Serra d'Or», xxvii (1985), ps. 373-376.

30. Espriu llegia habitualment la Bíblia segons la versió castellana de Cipriano de Valera (1602), autèntica joia literària. Per motiu de coherència lingüística dono les citacions en català segons l'edició de la Fundació Bíblica Catalana. Em reservo, però, la facultat de donar la citació en castellà i segons Valera en aquells casos que em sembli més oportú.

31. S. ESPRIU, *Per al llibre de Salmes d'aquests vells cecs* (OC, ps. 501-509).

prop la condició del poeta a Catalunya, que sovint ha assumit el paper de guia de la comunitat, sobretot a la immediata postguerra. Així com «Els captaires» és el segon poema dels «homes de Meir» i en conceptualitza la funció, «Els músics cecs» és, també, el segon poema del grup dels «díptics» i a compleix la mateixa missió estructural que el lloc li atorga: «Els músics cecs» són els poetes, vells i cansats, que retornen per accomplir la seva missió, però són uns homes que vaguen perduts i això provocarà en el jo poètic la necessitat vital de retrobar el camí just enmig de la tenebra intel·lectual que els envolta, tots plegats.

El tema del «guia» domina el grup dels «díptics» i s'inicia en els quatre poemes que es troben situats entre mig dels dos parèntesis, poemes que marquen el centre virtual del llibre i que ens configuren un esquema ideal, de tipus ascendent, d'acord amb els dos poemes primers que inicien el primer graó i els sis darrers que clouen el viatge per la llarga escala:



La reflexió sobre les paraules fa canviar el to del discurs que passarà d'un anterior registre irònic, a voltes cruel, a un to que progressivament anirà evolucionant vers l'elegia. Si a la primera meitat del llibre predomina la veu de la Mort, que es fa sentir sota diverses disfresses, ara sentirem la veu de l'home que de mica en mica va sobreposant un discurs de vida a l'ordit que teixeix la «Disease». S'origina en el record de les paraules («Advers al vent»), culmina en el dolor per les paraules («El mar») —poema vintè, situat al bell mig del llibre i de forta càrrega simbòlica— i troba la salvació en les paraules («Díptics de vivents»). Conclou, però, amb la sentència implícita que es gira contra el moment positiu del jo poètic: *Qui fa de guia és el més cec*.³² Per això el poeta messiànic esdevé un caricaturesc Prometeu («El ninot») que vetlla a la vinya dels amos. Perquè, com diu la Bíblia, «per les teves paraules seràs justificat, i per les teves paraules seràs condemnat» (Mt., XII, 37). El desig que gosa manifestar el poeta, *voldria guiar tan dolorosos / somnis dels altres homes / cap a clarors llunyanes / d'aquell cel* («Les oliveres»), es presenta com un acte del qual haurà de retre comptes en una prova final: *de premi o de condemna, / trompetes del judici* («Els músics cecs»). Aquesta és la primera paràbola de Mrs. Death.

«Quant al Fill poca broma, cap broma. Aquest sí que m'espervera de debò.»

(S. ESPRIU, 11-12-1969)

La segona paràbola de Mrs. Death, l'anomenarem «De l'home ric i de l'home pobre»; amb ella entrem en relació amb el sentit cristològic del llibre. Després del baptisme en el Jordà, un veritable mar per als jueus i en Espriu el poema vintè, «El mar», Jesús es retira al desert. La primera temptació que el Dimoni li va fer quan ja portava quaranta dies de dejuni fou que convertís les pedres en pans, i Jesús li va replicar que no solament de pa viu l'home (Mt., IV, 1-5). El

32. *Per al llibre de Salms*, p. 501.

jo poètic de *Mrs. Death* enfrontat a aquesta mateixa temptació, en el seu cas el Dimoni, és representat per «Un home gras de Meir», es declara vençut i humiliat:

M'ajupo, tusso, frego,
et ben raspallo, mentre
món i carn et pertanyin.
Després surts. Jo, darrera,
l'ombra d'un gos, escrúpol.

Es tracta d'un pobre home que no pot vèncer la temptació de menjar perquè es coneix, *cada dia contemplo / dos peus de vençut dintre / sabates que riuen* («Els seus peus») i perquè només és un home *malgrat els vols de l'àngel* (*id.*).

«La paràbola del funàmbul» recull la segona temptació, quan el Dimoni porta Jesús dalt els merlets de la Ciutat Santa i li diu que es llanci daltabaix, que els àngels prou que s'afanyaran a salvar el fill de Déu. Jesús li contesta que no s'ha de temptar Déu. «El funàmbul», que això darrer ho sap perfectament, confia en les seves pròpies forces i és capaç de passar la maroma sense cap ajuda externa, la segona temptació sembla vençuda: *Pelegrí a la corda / de l'arc damunt l'abisme, / vaig portar vasos d'aigua / sense vessar-los*, però quan tot cofoi per l'èxit saluda l'addicte públic, se li vessa tota l'aigua: *I quan rendia comptes / del treball, aplaudíeu: / no mancava cap gota / a la set dels dimonis*. «La paràbola del funàmbul» ens ve a dir que l'home és vençut per la seva vanitat.

«La paràbola del governador»: el dimoni porta Jesús al cim d'una muntanya molt alta i li ensenya tots els regnes d'aquest món i la seva glòria i li diu que li ho donarà tot si s'agenolla al seu davant i l'adora (Mt., iv, 8). El jo poètic de *Mrs. Death* accepta, baixa a la ciutat i se'n proclama governador. La tercera prova també ha resultat fallida, perquè allò que l'espera no és pas el poder i la glòria, sinó una ciutat en ruïnes:

davallo, per les runes
de la ciutat a l'atri
d'Israel, on van caure
els últims del llinatge
dels senyors. Aleshores,
damunt la sang i el marbre,
lentament m'alço príncep
de la nit del meu poble.
(«El governador»)

Fixem-nos que en aquests versos hi ha una forta presència del sagrament eucarístic, és l'instant de la consagració. El jo poètic ha sucumbit a les tres temptacions que el Dimoni li ha proposat; òbviament no podia ésser d'altra manera perquè cap home no és el Fill de Déu, tal com ja ho havia après el jo literari d'Espriu, uns anys abans, en «El gorg ample»: «No posseiré mai l'escuma blanca, la molsa verdíssima, la paitida bella, el tresor innúmer, el gorg ample! Perquè no sóc el fill del rei.»³³ Però en el moment en què el sub-

33. S. ESPRIU, *Petites proses blanques*, dins *Obres completes (Narrativa)*, 3 (Barcelona 1985), p. 261.

jecte líric accepta aquesta seva realitat, és a dir, que ha de malvendre's per poder menjar, que malgrat els esforços per mantenir la dignitat davant l'èxit, la vanitat el vencerà al darrer moment i que, a tot estirar, pot arribar a ser només una mena de príncep dels captaires o de guia cec, en aquest moment se li obre la porta del Purgatori, és a dir l'esperança, i pot per fi començar a alliberar-se de les tenebres. El jo poètic de *Mrs. Death*, situat a les antípodes de Jesús, inicia la reconstrucció de Jerusalem:^{33 bis}

Ah, tristesa, tristesa,
ulls meus, terra envilida
ran del mar! A les ombres
vacil·lants que s'apleguen
ara a l'entorn, començo
a recordar l'antiga
dignitat, amb paraules
d'aquesta llengua morta:
que bastiran la nova
ciutat de les lloances.
(«El governador»)

Paraules que es fan ressò claríssim d'aquelles altres de Mateu (xxiii, 36-37): «Jerusalem, Jerusalem [...] ¿Quantes vegades he volgut aplegar els teus fills [...] i no volguéreu?»

«Vós em parleu, molt bellament, d'amor.
Aquesta és la meua corda fluixa, tant com la
meua maroma.»

(S. ESPRIU, 2-XII-1969)

5. L'EVOLUCIÓ DEL JO POÈTIC O L'ASCESI DEL FUNÀMBUL

«El governador», poema núm. 25, és el darrer de l'Infern, però també és la porta que s'obre a un estadi superior, el de l'esperança que és representat pel Purgatori. Amb aquest poema entrem en contacte amb una altra font directa de *Mrs. Death*, el llibre de Nehemies, que juntament amb Esdres són els governadors que reconstrueixen la muralla de Jerusalem sota els auspicis del rei persa Artaxerxes, que concedeix els permisos necessaris. Malgrat això, els governadors de l'altra part del riu es mostren contraris al fet que Israel recuperi la seva llibertat: «I s'esdevingué que saberen Sanaballat, Tobías, Gosem, l'àrab, i la resta dels nostres enemics, que jo havia construït la muralla» (Neh., vi, 1), els enemics «de dellà del riu» (Neh., ii, 7).

Sanaballat i Gòsem
i Tobies, els guaites
d'enllà del riu, vigilen
els murs caiguts, el temple
del meu Déu sense càntics.
(«El governador»)

33 bis. «...Y viven en la espera del Mesías, el prodigioso príncipe que llevará a término el resurgimiento nacional y la conquista del Universo» (*Historia general*, p. 131).

Escapats de Llundun (Londres segons la germania i Susa d'acord amb el sentit allegòric, Neh., I, 1) i reconstruïda la muralla malgrat els enemics que miren d'impedir els treballs, *ulls de tres ens vigilen*, el nou governador fa empadronar el seu poble (Neh., VII, 5). Troba el llibre de la genealogia dels difunts (VII, 5) i hi fa constar els qui han collaborat, ara, a la reconstrucció de la muralla. Espriu fa correspondre aquesta part amb els «Díptics de vivents» i els «Díptics de difunts». En aquesta part del llibre Espriu s'està referint a la missa dels fidels segons la litúrgia pre-conciliar (la referència me la va donar ell mateix). En el ritual de la consagració es contemplen quatre moments: commemoració de vivents («Díptics de vivents»); consagració del pa i del vi («El governador»); oblació del sacrifici (acció d'oferir a Déu les espècies eucarístics, que estaria representada pels poemes que van del 26 al 33) i s'acaba amb la commemoració de difunts («Díptics de difunts»). Els díptics eclesiàstics provenien dels romans i tenien inscrits els noms dels qui havien acabat els seus dies en comunió amb l'església i els vivents que s'hi havien distingit per alguna dignitat o benefici. Des de la primitiva església, esborrar el nom d'algú equivalia a excomunicar-lo. Entre els jueus passava el mateix. Fixem-nos, doncs, en el caràcter d'*ecclesia* que pren el poble en aquests anys als ulls d'Espriu. *Primera història d'Esther* participa també d'aquest caràcter eclesial que transmet el sagrament de la missa, només cal llegir atentament el discurs final de l'Altíssim. El paper que la poesia hi té és fonamental. Espriu deia en una *Nota a l'obra de Joan Vinyoli* del 1948: «aquest càntic que compleix damunt el nostre país l'etern precepte de festivar i santificar». A aquesta mateixa nota pertany la citació amb què he encapçalat aquest estudi on resta ben clara la voluntat de construir l'*ecclesia*, la casa de Déu, perquè només la casa de Déu pot ésser un «edifici inderrocable».³⁴

En els poemes que segueixen «El governador», es troba ja en el camí ascendent de la muntanya del Purgatori, els temps verbals abandonen el present absolut dels poemes de l'Infern per la utilització del condicional simple, que expressa el desig del subjecte líric: que els seus *versos* siguin com *llances d'un antic color de plata* («Cel de Jerusalem», «Les oliveres» i «Versos enllà del camí») perquè els *carreus* que utilitza per reconstruir el mur de Jerusalem són *les paraules d'aquesta llengua morta* («El governador»).^{34 bis} Nehemies vigilava la reconstrucció del mur de la ciutat («Veniu, doncs, i bastim la muralla de Jerusalem, i no siguem més un oprobí» (Neh., II, 17) i manava al poble que mentre amb una mà construïen el mur amb l'altra subjectessin la llança per defensar l'obra dels de l'altra banda del riu: «I així continuaven l'Obra, aguantant la meitat d'entre nosaltres les llances, des de trenc d'alba» (Neh., IV, 15). La reconstrucció és lenta i a voltes sembla quasi impossible de continuar («Les paraules»), i el jo poètic, aquell que de funàmbul ha esdevingut governador, recau sovint en la depressió («Parca») i baixa els esglaons dels mancaments: *avirah* en hebreu, «la paraula dels sis esglaons» («Escala»).³⁵ És molt probable que aquests moments de fatiga angoixant, Espriu els experimentés d'una manera brutal a *El caminant i el mur*, enfrontat a una tasca solitària en la qual fer era fer-se a si mateix, com en tot procés de tipus ascètic, i això comportava perdre's en el propi laberint:

34. *Evocació*, p. 29.

35. Cf. J. M. CASTELLET, *Iniciació a la poesia de Salvador Espriu* (Barcelona 1978), p. 28. (Barcelona 1978), p. 28.

34 bis. «Jerusalem, la Ciudad, es la roca sobre la que descansa Jahvé su grandeza y fundamenta la de Israel por los siglos» (*Historia general*, p. 129).

Presoner dels meus morts i del meu nom,
esdevinc mur, jo caminat per mi.
(«Sentit a la manera de Salvador Espriu»)

Les dimensions que prenia la tasca de la reconstrucció del temple, sentit darrer que cal donar a la seva poesia, l'obligava a mantenir-se lluny dels actes socials (vanitat de vanitats on perillava d'estimar-se el funàmbul) perquè Espriu, com Nehemies, hauria pogut dir: «Faig una obra gran, i no puc baixar. ¿Per què ha de parar l'obra, per abandonar-la jo i baixar cap a vosaltres?» (vi, 3). Els versos del *Caminant* es fan ressò de la santificació del mur que fa Nehemies (xii, 31-39), en què tot el poble dividit en dues parts circumda la muralla, uns per la dreta i els altres per l'esquerra, caminant per damunt del mur: «Y yo en pos de él, con la mitad del pueblo sobre el muro» (xii, 38).

«Coèfor» és la darrera mutació que sofreix el funàmbul abans de sortir del Purgatori. Aquest darrer pas, el que li permet d'accedir a l'estadi del Paradís, el podrà fer quan hagi arribat al grau de coneixement necessari de si mateix:

I veuré el meu rostre
al mirall, el que porto
latent des de l'origen,
sense por, car el vespre
amic em farà de guia.
(«Coèfor»)

Uns anys més tard Espriu tornava a insistir sobre aquesta necessitat de l'autoacceptació, condició indispensable per assolir la pau interior que ens permet de suportar el grotesc joc de la vida, i ho feia a propòsit de *Primera història*, és a dir, del concepte de la vida com una representació: «Entrin, entrin, senyores i senyors, en uns misteris litúrgics de nyigui-nyogui, i s'hi edificuin, i no se'ns enfadin, i estiguin bons, i obscenes felicitats els xopin en la terra, i ben tard però demà, quan mereixin el lloguer d'acceptar-se com són, d'admetre què són, un buit esguard de cec, que se'ls obri el camí que s'endinsa en el desdeny de la misericòrdia i el repòs.»³⁶

El vanitós funàmbul de la primera part de *Mrs. Death* ha esdevingut, finalment, un *coèfor*, el qui porta ofrenes als morts, i ha estat capaç de transformar la seva habilitat circenca en generós càntic, ofrena de si mateix: *sóc i velló / i m'estimo. Voldries / l'ofrena del meu càntic?* El càntic ofert als altres és l'únic camí que li assegura el *repòs perdurable*. Fent-ne una interpretació en sentit ampli, podríem dir que l'Espriu de *Miratge a Citea*, de *Letizia* o *Petites proses blanques* dels anys trenta, l'artífex d'una prosa virtuosa i esteticant que prenunciava el poeta, havia assumit el compromís històric com a membre d'una comunitat en perill d'extinció cultural i convertia la seva obra en ofrena als morts, perquè qui no col·laborés en la reconstrucció del mur enderrocat veuria el seu nom esborrat del llinatge de la Ciutat: «Aquests cercaren llur taula genealògica i no es trobà; i foren declarats exclosos del sacerdoci» (Esdres, ii, 62).

D'aquest moment important en són testimoni aquestes paraules del 1948, sempre de la mateixa «nota» a Joan Vinyoli: «Sobre un fons daurat, des del

36. S. ESPRIU, «Qui sap si uns didascàlics antisil·logismes», dins *Primera història d'Es-ther* (Barcelona 1982).

món de l'alta poesia, avança vers nosaltres un pur i gran artista, a fer-nos ofrena de les paraules, senzilles, clares, meravelloses, que Déu li permet de sentir al llarg del somni de la seva vida». El concepte barroc de la vida com un somni presideix el sentit profund d'aquests mots. Qui no dóna fruit en aquests anys de misèria cultural per a Catalunya i per a la resta d'Europa serà moralment occit: «I ja la destralt és posada a l'arrel dels arbres; tot arbre, doncs, que no fa fruit bo és tallat i llançat al foc» (Mt., III, 10), versicle que és a la base del motiu dels arbres animats que apareix al llarg de *Mrs. Death* i que aquí no ens és possible de tractar.

«L'aire de llum a trenc d'alba de la Resurrecció»
(S. ESPRIU, 16-XII-1969)

6. DE MORT A VIDA

Els cinc poemes finals corresponen al Paradís i mostren el darrer grau de l'evolució del jo poètic. És l'imperi del present, però ara en un sentit antitètic respecte al present de l'Infern. En un primer moment és un temps duratiu expressat en gerundis que signifiquen acció, la vida, com en el poema intitulat «Riu». Unes paraules d'Espriu ens defineixen aquesta metàfora: «Des del més íntim del seu secret comencen els versos, ran del tumult de l'aigua del corrent existencial que tothora llisca.»³⁷ Quan aquesta acció és capaç d'enterrar definitivament els records, *camino / a l'oblit, deixant rera / amors, velers, sofrença, / últims senyals de passos* («Cementiri de Sinera»), per tal d'instaurar un present on el jo se sent part integrant de la realitat que l'envolta, *Has rigut, i sóc aigua, / repòs de terra, l'aire / recordat*, accedeix a l'últim grau on pot arribar, paradoxalment, al silenci mitjançant les paraules:

D'un silenci
novíssim ara neixo,
lliure a la fi del cercle
obsessiu de les coses.
(«Senyor de l'ombra»)

El cercle de les coses, àmbit de la realitat inferior, regit pel llenguatge verbal, primer element d'alienació de l'home, és superat, una vegada més, per la via mística. Aconseguir comunicar-se mitjançant el silenci representa la salvació, perquè vol dir que l'home se sent formar part del creat sense tenir consciència de separació. La gran ferida metafísica ha estat suturada de nou dins la història de la literatura occidental per mitjà del procés simbòlic del llenguatge poètic. El «Senyor de l'ombra» és en aquest cas Elohim, déu en el seu aspecte de rigor i justícia. Goethe ho havia expressat d'una manera molt semblant:

Una llei eterna
fèrria, comanda
el camí que corren
en cercle, les coses.

37. *Evocació de Rosselló-Pòrcel*, p. 29.

«Das Goettliche» (El diví), que apareixia traduït per Joan Crexells a «La Revista» el 1932, any del centenari de Goethe, no podia passar desapercebut al jove Espriu, que un any més tard collaboraria ell també a l'esmentada publicació. Crec que aquest poema de Goethe, extraordinari, l'havia d'haver impressionat fortament, perquè el tema de *les coses*, és a dir la realitat, és allò que el poeta es qüestiona de manera primordial, *Se't tanquen / llibres i amics, els llavis / de les coses* ens diu a «Les paraules» en un moment d'intensa depressió. L'home aspira a sortir-se'n, del *cercle de les coses*, per esdevenir alguna cosa d'impossible, pur desig: *només flama, centaure*. Escapant d'aquesta realitat d'objectes governada per una mà terrible, Elohim, és a dir aprenent a renunciar-hi, podrà accedir al déu de misericòrdia, Adonai, «el camí que s'endinsa en el desdeny de la misericòrdia i el repòs». Si no es reconstrueix el temple es roman en exili sota el déu de còlera; així ho entenien els jueus i així s'ha mantingut en la tradició.

Mrs. Death acaba amb unes paraules en llatí que es refereixen a la Resurrecció de Crist. Si «els homes de Meir» allegoritza els pecats i els vicis humans, l'evolució que pateix el jo poètic a través dels «díptics» (missa dels fidels) fins arribar a la pau final, «un to últim de serenitat i de possible justificació» deia Espriu,³⁸ és l'experiència salvadora de conquerir les tres «crosses» fonamentals de l'ànima: la fe («El governador»), l'esperança («Després dels arbres») i la caritat («Coèfor»); per això l'antífona de l'*asperges* del temps pasqual té aquest to definitiu:

*Vidi aquam egredientem de templo
a latere dextro, alleluia. Et omnes
ad quos pervenit aqua ista salvi
facti sunt et dicent: alleluia, alleluia.*

La citació no és una gratuïta exclamació de joia; Espriu la incloïa perquè està basada en la visió que el profeta Ezequiel té de la reconstrucció del temple: «I heus aquí que brollava aigua de sota el llindar de la Casa cap a Orient; car la Casa mirava a orient; i les aigües davallaven de sota, del costat dret de la Casa, a migdia de l'altar» (Ez., XLVII, 1). «I s'escaurà que tota ànima vivent que es mou, arreu on entraran els rius, viurà» (Ez., XLVII, 9).

Finalment, el jo poètic de *Mrs. Death*, emergint d'una *Humanitat condemnada*,³⁹ ha trobat la salvació personal mitjançant la salvació de les *paraules / car-reus*. La visió allegòrica d'Ezequiel, la santificació del temple reconstruït, troba la seva culminació simbòlica en l'aigua, bé suprem en una terra desèrtica: la font idealitzada que neix a la llinda del temple i que va creixent cada vegada més, «I amidà mil més: era un riu que no vaig poder passar, car les aigües havien crescut fins a haver-hi de nedar: un riu que no es podia passar» (Ez., XLVII, 5). Allí on la Fundació Bíblica tradueix «riu», la versió de Cipriano de Valera dóna «torrente» i és d'aquí que Espriu pren la seva accepció de torrent en el poema «Riu», núm. 37 de *Mrs. Death*:

De l'angoixa
del torrent m'allibero
en lentes aigües clares.

38. Pròleg a *Obra lírica* (Barcelona 1952), p. 10.

39. *Ibid.*

Les aigües creixen, imparables, i al capdavall van a parar a la mar Morta i les seves aigües són regenerades i s'omplen de peixos, senyal inequívoc de la Resurrecció, que confirmen les paraules que Espriu mateix va dir en ser preguntat sobre el sentit de la citació llatina que tancava el llibre: «És la resurrecció de Crist.» Doble resurrecció, per tant: la del jo poètic a nivell personal, en la mesura que havia aconseguit de passar la maroma difícil de l'amor al proïsme, tal com es desprèn del fragment de la carta citat a la pàgina 52: «Vós em parleu, molt bellament d'amor. Aquesta és la meva corda fluixa, tant com la meva maroma.» Difícil prova la de l'amor en sentit cristià, perquè es tracta d'un amor de misericòrdia i les barbaritats històriques presentaven l'home de la segona meitat del segle xx com un bàrbar cruel. I la resurrecció d'una cultura que només se salvaria en la mesura que restés ni que fos un sol «home viu» capaç d'anomenar les coses. Perquè només si hi ha vida hi ha «coses», i com diu Dante: «*nomina sunt consequentia rerum*» (*Vita Nuova*, XIII).

«La poesia és coneixement o comunicació? I per què no ambdues coses a la vegada?»

(S. ESPRIU)

7. AL-LEGORIA CONTRA METÀFORA

En aquests anys quaranta Espriu es troba immers de ple en un profund problema existencial que el neguiteja tant que li fa dir una frase que impressiona: «Ets tan avar de tu que Déu no et basta i d'aquesta radical blasfèmia t'esdevé l'infern.»⁴⁰ El poeta ens està fent una greu confidència del que per a ell han estat aquests llargs anys d'estaria al «desert», acarat a la solitud en què l'han deixat la mort de l'amic Rosselló-Pòrcel el 1938, la mort del pare el 1940 i la inevitable mort de la seva mare ja molt avançada la seva malaltia. Si tirem una mica més endavant en el temps, l'abril del 1950 ens trobem un home asserenat, que ha arribat a assolir un grau d'equanimitat suficient: m'estic referint a *Notes a la poesia de Josep Romeu*.⁴¹ El que més sobta són les referències constants, al llarg de l'article, al silenci. Sembla com si el silenci fos l'única cosa que realment li ha interessat d'aquella poesia. I no és gens estrany que sigui així, perquè el silenci significava, al final de *Mrs. Death*, reconciliació amb Déu, i Espriu ho ha expressat amb tota claredat en aquesta frase: «Déu i terra units reverencialment en un mateix silenci per la gràcia d'aquesta poesia.»⁴² Al cap de quatre mesos d'haver escrit aquests mots moria la seva mare. Qui sap si aquesta imminència no l'havia dut a reconsiderar o bé reclamar, fins i tot, «la sagrada pietat de Déu».⁴³ Al final d'aquell article Espriu feia una declaració important: «Ha estat dit per Gracián, repetint senyorívolament una sentència antiga, que *“la misma filosofía no es otro que meditación de la muerte, que es menester meditarla muchas veces para acertar bien una sola después”*. I si la poesia no fos al capdavall sinó això?» I encara hi afegeix, utilitzant com a estructura profunda el mite de l'*angelica farfalla* de Dante (Purg. x, 24): «De la bèstia al vol angèlic o, millor, al perdó i fins a la beatitud per la sofrença.» Tema que repetia

40. *Evocació de Rosselló-Pòrcel*, p. 20.

41. *Evocació*, ps. 44-47.

42. *Evocació*, p. 45.

43. *Ibid.*

en una nota molt més explícita a *La poesia de Clementina Arderiu*: «que els homes som verms nascuts per a formar la papallona anèlica. Ella ens ha descobert també, amb insistent maternal dolcesa, l'indret on brolla la font curativa de l'esperança, el pulcre jardí on habita la fe».⁴⁴ Amb aquestes paraules esbossava tota una trajectòria d'ascesi mística.

Per tot això penso que *Mrs. Death* vol ser un llibre medieval, per les referències a un Dante que fa triomfar la filosofia per damunt de la poesia en el *Convivio*, d'un Dante que a la *Commedia* va a la recerca d'un coneixement, que se li mostra com accessible, de l'ordre teològic en el creat. Perquè el poeta modern es troba perdut, amb un jo escindit enmig d'un univers sense projecte, mancat de Déu, Espriu mostra, amb l'acurada estructuració formal d'aquest llibre, l'enyorament per un passat bíblic o medieval que situava els objectes del coneixement humà en un ordre simbòlic que corresponia a una confiança teològica universal. I de fet, *Mrs. Death* és un més dels *trionphi morti* que ve a sumar-se a la tradició de l'art, per recordar als homes que han fet la guerra civil i la guerra mundial que la mort real és el perill d'extinció en què es troba la cultura d'Occident.

També és un llibre barrocc perquè la recerca d'aquesta confiança «antiga» resulta fallida per impossible, i en aquest sentit *Mrs. Death* s'afegeix al desencant de la Contrareforma.

Amb la poètica d'aquest llibre i la substitució de la *donna* —Beatrice, la dona que porta «beatitud»— per la *Dama*, és a dir, *Mrs. Death*, mostrava un rebuig total vers vuit segles de poesia líric-amorosa i feia una declaració implícita de la manca de validesa que té l'amor com a metàfora suficient per parlar dels problemes de l'home de la segona meitat del segle vint, és a dir, de l'era atòmica. Amb *Les cançons d'Ariadna* i amb *Mrs. Death*, Espriu cancellava el simbolisme que perdurava encara als anys cinquanta per retornar a un «simbolisme» de tipus allegòric, segons les grans tradicions antigues, que bandejava el mite de la bellesa per instaurar, de nou, la valor conceptual de la paraula amb una poesia que es pretenia universalment vàlida, que convidava a la reflexió individual i interioritzada perquè, com diu Sèneca, «*quecumque miserum videris hominem scias*».⁴⁵ Una poesia que es defineix com a ètica enfront d'estètica.

A través d'aquest estudi hem anat veient —així ho espero— com *Mrs. Death* s'erigeix en el llibre més important d'aquells que Espriu va escriure fins al 1955, en el sentit que és el que ens fa intelligibles tots els altres, perfectes cadascun d'ells en la línia de la construcció de «tot l'edifici, magnífic, elegant, rar, inderroable». *Mrs. Death* és el sòlid somni que li assegura, a l'home Espriu, la possibilitat de dreçar-se en un món estantís que sempre veia abocat a l'autodestrucció. Pessimisme que s'explica en qui ha estat testimoni de dues bombes atòmiques, de més de cinquanta milions de morts, de setanta-cinc milions d'europeus cultes, erudits i romàntics que passaven fams de tota mena aquell llarg i cru hivern de 1945. Tot això, als ulls d'un erudit en història antiga com era ell, no era res més que la repetició eterna d'una cruel anècdota antiga, de tants de pobles que, en haver arribat al cim de la civilització, desapareixien i al cap de poc temps ningú no se'n recordava: «*Ur, de la que se pierde a poco hasta el recuerdo, fenómeno extendido a todo lo específico sumerio, sin exceptuar la lengua, ininteligible pronto para la mayoría.*»⁴⁶ La humanitat, malgrat el progrés,

44. *La poesia de Clementina Arderiu*, dins *Evocació*, p. 54.

45. *Notes a la poesia de Josep Romeu*, dins *Evocació*, p. 47.

46. *Historia general*, p. 73.

no avança i continua cometent els mateixos errors: «*Los prisioneros de guerra eran sacrificados a la divinidad estatal victoriosa. Los vencidos, concienzudamente exterminados con arreglo a honestas normas crueles, ininteligibles para una hipotética mente civilizada. Los hombres de hoy pueden todavía comprender, sin embargo, sin esfuerzo alguno, el mecanismo psicológico e intelectual característico de aquellas viejas edades.*»⁴⁷

Esprui veia com el present era el passat, que només hi ha un temps que és tots els temps. La seva manera de lluitar-hi en contra era fent l'obra, aquesta seva obra orgànica, vivent, on la lectura de cada poema fa reviure instantàniament els altres poemes i fins i tot la narrativa i el teatre.

La concepció cabalística troba en la idea d'organisme identificada amb la imatge d'una jerarquia vivent de significacions i plans de sentits —definició que podem fer extensiva al concepte d'obra total en Esprui— una forma de pensament comuna entre els filòsofs jueus de l'edat mitjana⁴⁸ i que aquests hereten de la tradició filosòfica àrab que distingeix dos plans de lectura a l'Alcorà, el senzill o literal i l'al·legòric o místic. El sentit intern de la Torà va ser equiparat al de l'allegoria filosòfica; l'arrel antiga és sens dubte Filó d'Alexandria i els neopitagòrics: «*A la maestría extremada de Plotino, a la idealista negación del mundo y de la vida*», dirà Esprui, tot elogiant la decadència hellènica.⁴⁹

És possible de trobar, a la Bíblia, aquestes idees de característiques filosòfiques, però el que de veritat hi trobaren els cabalistes va ser «la representació simbòlica del procés ocult de la vida divina». Aquest interès, per a ells essencial i primordial, mereix el nom de teosòfic. A finals del segle XIII apareix la imatge del quàdruple sentit fonamental de la Torà —entre els autors cabalistes que l'adopten s'hi troba Moisés de León, autor de la part principal del Zohar, i també Maimònides amb la seva *Guia de perplexos*; Dante també s'hi inscriví, com hem vist en iniciar aquest estudi. Als quatre sentits (literal, aggàdic, filosòfic-al·legòric i teosòfic) s'hi afegeix la guematria o interpretació del valor numèric de les lletres hebrees.

L'escriptura d'Esprui s'hauria d'entendre, al meu parer i dins aquest marc superior de plans interpretatius, fonamentalment dirigida en primer lloc a la reflexió filosòfica; en aquest pla l'objecte de l'anàlisi és l'home, i en un segon pla de reflexió teosòfica on l'objecte d'anàlisi és Déu: «*Dios mismo es la Torá, "pues la Torá no es algo exterior a Él ni Él es algo exterior a la Torá". [...] "Su Torá está en Él, y esto es lo que dicen los cabalistas, que el Ser Santo —alabado sea— está en su Nombre y su Nombre en Él, y que su nombre es la Torá." [...] "Es un principio importante el expresado en las palabras de los ancianos, Tu Nombre está en Ti y en Ti tu Nombre". Porque las letras de su Nombre son Él mismo.*»⁵⁰

Esprui ha cercat, durant tota la seva vida, dos noms essencials. Un és el nom de Déu: «Qui arribaria fins al secret del Nom? No ens el revelen del tot ni l'Amor, ni la Paraula, ni cap altra "formulació" de ments o de llavis teològics, per bonica, inspirada, elevada; intelligent que sigui.»⁵¹

L'altre nom que cercava era el seu propi nom:

47. *Historia general*, p. 64.

48. Vid. G. SHOLEM, *La cábala y su simbolismo* (Madrid 1979), ps. 55 i ss.

49. *Historia general*, p. 178.

50. G. SHOLEM, *op. cit.*, p. 48.

51. Lletre de S. Esprui a Maur M. Boix (16-XII-1969); veg. BOIX, *Salvador Esprui*, p. 376

I avanço sol a l'esglai del llarg crit
que deia per les voltes, el meu nom
(*Final del laberint*, 1)

I, aquests dos noms, ell els cercava tot fent la seva obra, una obra que és
escriptura del seu propi nom i lectura del gran Nom secret i inintelligible.

Perquè el gran nombre
après i ordenat de les paraules
es perd lentament en el silenci,
ara volem escriure
tan sols aquest teu nom.
(*La pell de brau*, LIII)

ROSA MARIA DELOR I MUNS