

## **«Amb una freda deliberació»: les transgressions mítiques de Salvador Espriu a *Les roques i el mar, el blau***

Ernest Marcos Hierro  
Universitat de Barcelona  
emarcosub@gmail.com

### ABSTRACT

The aim of this paper is to analyse the process of writing *Les roques i el mar, el blau* by the Catalan poet Salvador Espriu. At the origin of the final work there was a collection of 52 texts written in 1976 to comment and to present 52 drawings about figures from the Greek and Latin tradition by the artist Cèsar Estrany. In these texts Espriu expresses ironically his dislike for the kind of representation by Estrany as well as for some mythical figures and stories. He also rewrites some myths (about Ganímedes, Danae, Orpheus) as an exercise of transgression, which is the seed for the series of the other 48 that complete the whole book in 1981. So became the former collection of texts a powerful mythological summa in which the author criticizes some received ideas on classical tradition and exposes his pessimistic vision of the world.

KEYWORDS: Salvador Espriu, Catalan Literature, Classical tradition, Mythopoesis

*Les roques i el mar, el blau* (1981) de Salvador Espriu és un llibre complex i pertorbador, que provoca sovint en el lector desorientació i incomoditat<sup>1</sup>. No hi ha dubte que induir a aquests sensacions era objectiu de l'autor, el qual,

1. Aquest article està dedicat amb agraïment afectuós a la memòria de Carles Miralles i Solà, mestre, company i amic. En vaig presentar una primera versió a les Jornades Salvador Espriu de l'IEC de 2013. El treball definitiu l'he realitzat en el marc del Projecte FFI2013-44339-P Tragedia i articulacions del tràgic.

com afirma Carles Miralles en el pròleg de la seva edició crítica, confegida amb Carmina Jori, provava de dir amb aquest centenar de proses «l'absurd i el desgavell i la crueltat del món; la solitud de l'home en l'erm de la vida, limitat per la desolació certa de la mort i sota la radiant, lluminosa, impertorbabilitat del cel»<sup>2</sup>. Tot i així, l'origen del desconcert i del disgust als quals em refereixo no es troba tant en la literalitat de les declaracions negatives sobre la vida o l'amor que sovintegen en aquests textos, ans en la forma intensament crua i altament irònica d'expressió emprada per Espriu. En l'interior de *Les roques i el mar, el blau*, com és ben sabut, hi perviu un llibre previ, concebut sota circumstàncies excepcionals, que aporta al conjunt pràcticament la seva meitat exacta: cinquanta-dues proses<sup>3</sup>. L'autor les ha assumides escrupolosament en la nova obra amb la seva integritat literal, sense variacions textuais importants, però n'ha destruït l'ordre original i les ha emplaçades dins l'estructura resultant en el lloc que li ha semblat adient per al seu nou propòsit<sup>4</sup>. A desgrat d'aquesta operació de camuflatge, aquest llibre seminal, *Dibuixos (amb algun mot) sobre temes clàssics* (1976), conserva encara el seu to expressiu característic, les seves formes pròpies de dicció i les seves estratègies narratives, elements específics que diferencien les seves proses de les restants, donant així testimoni d'una voluntat de l'autor que provaré d'identificar i d'explicar en les pàgines següents.

En *Les roques i el mar, el blau* només hi manca un text del llibre previ. Es tracta, ben comprensiblement, del breu pròleg en el qual Espriu donava raó de l'existència de *Dibuixos (amb algun mot) sobre temes clàssics*<sup>5</sup>. La seva presència en la nova obra no era solament innecessària, sinó també desaconsellable, atesa la voluntat de configurar un nou conjunt amb els materials vells i nous. D'entrada, aquest pròleg, com també el títol i l'ordre mateix d'atribució de l'autoria en la portada, identifica com autor primer del recull inicial el pintor Cèsar Estrany, que comptava en el moment de la publicació 28 anys d'edat<sup>6</sup>. En el text, de fet, Espriu no esmenta mai explícitament els 'mots' que acompanyen els dibuixos, sinó que concentra tota l'atenció del lector sobre la temàtica i l'estil d'aquests darrers, presentant el volum com un «llibre de 'sants'», és a dir, com una successió d'il·lustracions que parlen per elles mateixes, sense necessitat d'explicació, i que s'adrecen, per aquesta

2. ESPRIU 1996, L = MIRALLES 2013, 377. Vegeu també DELOR 1983, 249-250 sobre el *Deus absconditus* espriuà.
3. A ESTRANY 1976 només hi apareixen quaranta-dos dibuixos amb les seves proses corresponents. Els deu restants han romàs inèdits fins a l'edició de Jordi Malé a ESTRANY 2014, que els ofereix juntament amb les proses corresponents d'Espriu. Vegeu els detalls de la història a la «Justificació» de l'editor.
4. Sobre l'estructura del llibre sencer vegeu la proposta d'ordenació temàtica de C. Miralles a ESPRIU 1996, XIX-L = MIRALLES 2013, 336-376.
5. El pròleg del primer recull de proses està editat com a Apèndix I a ESPRIU 1996, 173-174. Està datat a Barcelona en els dies 21 a 23 de desembre de 1975.
6. Sobre les circumstàncies de concepció d'aquest volum vegeu els comentaris de TURULL 1995b, 66 («Sembra pure, da quanto afferma chi lo frequentava all'epoca, che l'opera fosse stata praticamente commissionata dalla famiglia di Estrany») i ESTRANY 2014, «Justificació».

raó, segons la convenció del gènere, a un públic poc lletrat. En el primer paràgraf, el poeta precisa que hi són representats déus, herois i personatges —‘genèrics’ (com ara amazones, centaures i sàtirs) o «concretament literaris» (com Dafnis i Cloe)— i n’indica com a matriu d’origen «la tradició clàssica greco-llatina». Aquest terme inclusiu serveix per justificar la coincidència en aquestes pàgines, per exemple, d’Aquilles i Palinur, és a dir, de personatges hel·lènics i romans. A continuació, com si volgués evitar qualsevol ombra de dubte, Espriu s’apressa a atribuir la responsabilitat exclusiva de l’elecció dels motius a l’artista i se’n distancia críticament per mitjà d’un recurs retòric que, tal com veurem, empra de manera sistemàtica en tot el recull. Em refereixo a un sintagma preposicional, introduït per ‘amb’ i constituït per un substantiu acompanyat per un adjectiu, que irromp bruscament en una frase i moltes vegades n’altera maliciosament el sentit aparent. En aquest primer exemple, Espriu indica que Estrany ha seguit la tria «amb un cert caprici», un suggeriment de lleugeresa i manca de criteri fonamentat, que resulta a més a més incrementat per l’al·lusió següent a la maduració encara en progrés, «a poc a poc», de l’art del jove. D’aquesta manera, el lector comprèn perfectament que la mescla d’elements diversos i, en alguns moments, clarament incompatibles d’aquesta col·lecció inicial no és atribuïble al poeta erudit, sinó al dibuixant capritxós i inexpert, que no té la formació necessària per fer una selecció de temes intel·lectualment irreprotxable. Un cop establerta d’entrada la innocència personal en el desgavell implícitament admès del volum, el prologuista aborda, a continuació, una defensa de l’art del seu amic i, en concret, de les seves eleccions estètiques, que no resulta fàcil d’entendre.

A primera vista, allò que fa Espriu és lloar l’aposta d’Estrany per la representació realista i per l’exercitació en «l’aprenentatge artesà del dibuix». Tanmateix, el desenvolupament entortolligat dels paràgrafs següents sembla dubtes en el lector sobre la sinceritat dels elogis. Queda clar, en efecte, que Cèsar Estrany no ignora les «darreres tendències» de l’art no figuratiu i que ha triat voluntàriament lluitar per «aprofundir i resoldre les naturals dificultats» de l’ofici de dibuixant de la tradició ‘realista’. No obstant això, hom té la impressió que és a l’artista a qui va adreçada en primer terme la lliçó sobre la història de l’art occidental que el poeta formula a continuació, com si, d’alguna manera, li fos necessària a fi de no caure en perillous paranys estètics. Amb la seva vehemència característica, Espriu inicia el discurs desqualificant les «moltes reiteratives i inflades buidors» que pronuncien —així cal entendre-ho— els admiradors de l’«art nou», és a dir, els qui podrien contemplar amb menyspreu per antiquats els dibuixos d’aquest recull, i en parodia l’estil de les seves formulacions mitjançant l’ús de les cometes que acompanyen una enumeració de tòpics i llocs comuns<sup>7</sup>. Tot seguit, arrabassa a aquests crítics l’adjectiu mateix que enarboren amb orgull i en nega la ‘novetat’, tot traçant una línia successòria d’innovadors artístics que inicia amb el Mestre de Taüll i acaba amb els fauvistes parisencs de 1905. Ben significativament, Espriu

7. ESPRIU 1996, 173.

exclou d'aquest seu cànon pictòric el cubisme, el dada, «l'adhesiu i apegalós» surrealisme, juntament amb l'abstracció nordamericana, el 'conceptualisme' i altres mostres artístiques emblemes de la modernitat, que el poeta considera impúdiques i envellides, «esdentegades». Immediatament després, però, alerta els qui vulguin oposar-se a un seguit d'artistes moderns que assimila implícitament amb els mestres del passat esmentats anteriorment. En aquesta llista eclèctica i un xic exhibicionista apareixen Alberto Giacometti (1901-1966), Germaine Richier (1902-1959), Henry Moore (1898-1986), Josep Maria Subirachs (1927-2014), Le Corbusier (1887-1965), Oscar Niemeyer (1907-2012), Roger-Edgar Gillet (1924-2004), Gio Ponti (1891-1979), Joan Miró (1893-1983), Antoni Tàpies (1923-2012), Mark Tobey (1890-1976), Franz Kline (1910-1962), David Alfaro Siqueiros (1896-1974) i un contemporani estricte d'Estrany, el pintor Joan Pere Viladecans (1948). Tal com ha dit anteriorment, no hi ha dubte que l'home està abocat a no escapar de la tradició i de les diverses formes de 'classicisme', perquè no existeix ni pot existir un art 'nou' sorgit de la tabula rasa amb el passat, però tampoc no és lícit de menysprear les 'provatures' d'aquests veritables artistes moderns, perquè fer-ho és signe d'ignorància i d'«absència d'inquietud anímica i mental». Així, el text que havia de justificar l'aposta estètica de l'amic pintor per un llenguatge artístic passat de moda sembla que acabi exclouent-lo implícitament del cànon dels veritables hereus de la gran tradició occidental, els innovadors i experimentadors que ha anomenat. Reforça aquesta impressió la afirmació sobre el caràcter inofensiu d'aquests dibuixos, que ens diu que no escandalitzaran ni «els ànims més tímids», i la rebla amb contundència la frase que rebaixa el recull, tal com ja he dit, a la categoria d'un llibre de 'sants', d'una mera successió d'estampes<sup>8</sup>. Continuant amb aquesta analogia amb els manuals pietosos i emfasitzant per contrast el caràcter pagà de les figures representades, Espriu clou el passatge amb un atac frontal i, en certa manera, extemporani, contra l'Església catòlica en el seu conjunt, que blasma igualment els antagonistes i els seguidors del Concili Vaticà Segon. Es tracta d'un exercici de doble desautorització similar al practicat anteriorment amb els admiradors i detractors de l'art dit 'nou'. Després de llegir aquest pròleg ple de reticències implícites i d'elogis ambivalents, al meu parer, l'espectador dels dibuixos de Cèsar Estrany no pot contemplar-los sense una certa prevenció. La lectura de les proses adjuntes confirma i incrementa aquesta impressió d'incomodat, que perdura, ja fora de context i, en bona part, convertida, per tant, en quelcom incompreensible per la manca de les il·lustracions, en les pàgines de *Les roques i el mar, el blau*.

A diferència d'allò que hom podria esperar d'una obra d'encàrrec, Espriu no es priva mai en les seves proses de formular de manera explícita o implícita el seu judici estètic sobre els dibuixos d'Estrany, sobretot quan creu que ha d'expressar alguna desaprovació. En algunes ocasions, ho fa mitjançant una

8. ESPRIU 1996, 174: «ens limitem a presentar uns dibuixos que no espantaran, esperem, ni els ànims més tímids. Oferim un llibre de 'sants' que desitgem que entretingui i agradi».

interpel·lació directa en primera persona al lector, recreant així la situació ideal de contemplació i comentari simultani de l'obra artística. Aquest és el cas, per exemple, de la prosa dedicada a l'amazona, on posa en evidència la ignorància d'Estrany sobre els trets característics de la figura mitològica —l'absència del cinturó i de la cavalcadura, el fet de no presentar el pit mutilat— i ironitza, a més, sobre la posició forçada del seu cos, que amenaça d'esquinçar el paper<sup>9</sup>. Es tracta, per tant, de la formulació d'un doble retret —acadèmic i tècnic— d'una contundència que no passa inadvertida al lector del volum. Amb el mateix recurs i amb idèntica ironia, trobem expressades reticències anàlogues sobre els desviaments de les formes de representació tradicional dels personatges en les proses dedicades a Hefest<sup>10</sup> (Hefaistos a *Les roques i el mar, el blau*) i al silè<sup>11</sup>, retratats ambdós per l'artista com a nois massa joves. Més agressiva resulta la descripció de l'anomenat heroi, una figura certament ben poc heroica en el dibuix de Cèsar Estrany, reduït en el text pel seu aspecte i la seva indumentària —l'antigalla del casc, les restes de ferro colat que tragina— a esdevenir una comparsa llogada, un «malarmat», en una processó de Setmana Santa<sup>12</sup>. En aquest text, d'altra banda, apareix esmentat de passada el món mític de Sinera, 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 Trompelli, un alter ego satíric del propi escriptor. En aquest univers grotesc, figures ja conegudes d'altres obres espriuanes —la Senyora Magdalena Blasi, la Teclera Marigó, la Ignasieta, l'àvia Calamanda, la Maria Castelló, l'oncle Nicolau Mutsu-Hito— s'acarnissen a senyalar amb la llicència concedida a l'esperpent deficiències en la caracterització i peculiaritats de la representació dels dibuixos. Resulten particularment punyents els comentaris cruels i alhora jovials d'aquest cercle sinerenc sobre la postura, els ulls i el casc del cabdill troià Hèctor<sup>13</sup>, la gropa, la barbata i el bigoti del centaure «nyicris», que té l'aspecte d'un poetastre badoc<sup>14</sup>, les banyes, les peülles i les «misèries» del sàtir<sup>15</sup>, la siringa escandalosa de Pan<sup>16</sup> i la cara de «vet-ho aquí» de Paris amb la seva poma, la qual, en realitat, té forma de pebrot<sup>17</sup>. Només el lector de *Les roques i el mar, el blau* que hagi vist els dibuixos corresponents de Cèsar Estrany està en la situació de poder calibrar amb justícia la càrrega sarcàstica d'aquests textos<sup>18</sup>.

9. ESTRANY 1976, IX = ESPRIU 1996, 107. Atès que no hi ha paginació a *Dibuixos (amb algun mot) sobre temes clàssics*, dono com a referència en número romà la posició del dibuix i de la prosa en l'ordre del recull.
10. ESTRANY 1976, XV = ESPRIU 1996, 102.
11. ESTRANY 1976, XXX = ESPRIU 1996, 111.
12. ESTRANY 1976, XXIII = ESPRIU 1996, 101.
13. ESTRANY 1976, III = ESPRIU 1996, 73-74.
14. ESTRANY 1976, VIII = ESPRIU 1996, 106.
15. ESTRANY 1976, X = ESPRIU 1996, 110.
16. ESTRANY 1976, XX = ESPRIU 1996, 115.
17. ESTRANY 1976, XXVI = ESPRIU 1996, 71.
18. Més amables, però igualment iròniques resulten els comentaris sobre la incompleció d'alguns dibuixos per absència dels objectes que haurien d'identificar els personatges i que

Hi ha un tret característic de les obres d'Estrany que desagrada particularment a Espriu: l'ambigüitat de les seves figures masculines. Li'n fa un retret implícit en la primera frase del pròleg, quan insinua que no és sempre fàcil de distingir el sexe dels personatges representats<sup>19</sup>, i formula amb tota claredat una crítica explícita en la presentació del dibuix d'Aquil·les i Patrocle<sup>20</sup>. En aquest cas, qualsevol espectador del dibuix d'Estrany concedeix la raó a Espriu sense cap dificultat. En efecte, la constitució física del cos estès és tan ambigua que, en absència del títol, ningú no seria capaç de reconèixer amb certesa ja no el cadàver de Patrocle, sinó un noi mort o adormit. La feminitat de la figura nua del difunt i l'abandonament sensual de la seva postura juntament amb la nuesa del seu acompanyant, de constitució també ambigua, confereixen a l'escena una aura eròtica innegable. No hi ha dubte que sota aquest títol Estrany representa, seguint una antiga tradició, el plor de l'heroiros per la mort del seu amant. El poeta, per contra, prevé explícitament el lector contra la formulació de qualsevol «judici temerari» sobre el caràcter del vincle entre les figures representades i precisa tot seguit que els nois eren «des de la infantesa amics inseparables», escollint així la versió contrària, igualment antiga, que afirma la castedat de la relació entre ambdós joves.

En altres moments, per contra, és el dibuix d'Estrany allò que mou Espriu a formular algunes reserves sobre la masculinitat dels personatges mitològics representats. Aquest és el cas, per exemple, d'Adonis, l'aspecte del qual, en la il·lustració d'Estrany i, segons el poeta, també en algunes llegendes dels grecs que no precisa, és «equivoc»<sup>21</sup>. D'aquesta aparença se'n podria deduir una possible homosexualitat del personatge i, per això, Espriu introdueix l'oració sobre la relació entre Adonis i Afrodita amb la locució adverbial «malgrat tot», que sembla exonerar-lo de la sospita. Tot i així, el tema es reprèn quan, en fer la llista de les ocupacions post mortem del pobre xicot, afegeix a les seves dues deesses amants Afrodita i Persèfone i a la «fallera de caçador», finalment, els «compromisos d'uns instints desviats», és a dir, una activitat homosexual caracteritzada com a reprovable. L'al·lusió al «còmode silenci irrespectuós» en el qual es refugia l'espectador per cloure el text accentua la incomoditat que sembla provocar-li la forma de caracterització d'Adonis triada per Estrany, percebuda, pel que sembla, com una feminització excessiva.

En efecte, a desgrat de la seva devoció pel llegat de la cultura clàssica grecolatina<sup>22</sup>, Espriu no mostra pas cap simpatia per la seva tradició de represen-

no estan representats per elecció de l'artista, que ha deixat les seves figures amb les mans buides. Aquest és el cas del caduceu d'Asclepi (ESTRANY 1976, XIV = ESPRIU 1996, 67-68) i de l'arc d'Eros (ESTRANY 1976, XXIV = ESPRIU 1996, 59). Pel que fa a Apol·lo, Espriu es demana què és exactament allò que porta a la mà, el seu ceptre o «potser el que resta de l'empanyadura de l'escut», atès que en el dibuix és impossible saber amb certesa de quina cosa es tracta: ESTRANY 1976, XI = ESPRIU 1996, 60.

19. ESPRIU 1996, 173.

20. ESTRANY 1976, IV = ESPRIU 1996, 72.

21. ESTRANY 1976, XXXII = ESPRIU 1996, 27.

22. Sobre aquesta devoció vegeu els treballs de MIRALLES 1979 i TURULL, 1990.



tació positiva de l'amor homosexual. En el text que inaugura la col·lecció, la prosa dedicada a Narcís<sup>23</sup>, dibuixat per Estrany amb indumentària i mobiliari decimonònics, com una mena de Dorian Gray de Sinera, el poeta fa que el noi expressi el disgust que li provoca atreure els homes amb la seva bellesa: és un fenomen —diu— que no el sorprèn i que l'afalaga, però que no li agrada i, per tant, ningú no pot culpar-lo de provocar voluntàriament passions entre els mascles. Hom diria que aquesta expressió de rebuig pot ser perfectament atribuïda al mateix Espriu, les proses del qual, llegides amb la sensibilitat que avui impera, resulten gairebé homòfobes en la formulació dels seus judicis.

Aquest veredictes certament li correspondria, segons la meua opinió, a una de les proses més brillants de tot el conjunt, la dedicada a Ganimedes, el coper de Zeus<sup>24</sup>. En la introducció de l'edició crítica, Carles Miralles senyala el possible caràcter paròdic d'aquest text respecte d'una de les més cèlebres reescriptures de les antigues lloances de l'amor dit 'grec', *La mort a Venècia* de Thomas Mann, i de la seva versió filmada per Luchino Visconti l'any 1971<sup>25</sup>. És una intuïció força versemblant, que justifica l'ambientació de l'escena de seducció en una platja mediterrània. Ara, tanmateix, voldria destacar el fet que la condició gitana del jove protagonista resulta clarament induïda pel dibuix d'Estrany, que representa un jove de cabells llargs i embullats i pell bruna, que jeu seminu i indolent mentre allarga a l'espectador la seva mà dreta amb l'actitud d'un mendicant. El Ganimedes que ens proposa l'artista no és, per tant, un èmul del Tadzio aristocràtic de Thomas Mann, sinó més aviat una figura masculina anàloga a les 'majas' de Goya i de Romero de Torres, i, en conseqüència, Espriu li basteix un caràcter literari adient al seu perfil. En l'espai d'una quarantena de línies, el poeta vessa sobre el personatge un enfilall d'expressions difamatòries d'una contundència inusitada. La descripció física —«estès, regalimós, brut, indiferent i immòbil»— és fidel respecte del dibuix i útil per a la caracterització anímica del jove, qualificat amb un devessall d'adjectius i substantius condemnatoris: 'brivall', 'bordegàs', 'xicot', 'trinxeraire', 'dropo', 'gambaire', 'murri', 'desvergonyit', 'corromput orfe', 'xaval', 'aviciat', 'escarmentat', 'escèptic adolescent' i 'pillard'. Tampoc no surt gens ben parat el déu olímpic, descrit sistemàticament com un 'vell senyor' i presentat com una víctima, també, però, aviciada, de l'atractiu del jove bergant. L'ús dels termes de la llengua gitana i les al·lusions finals als deures obscens de coper que esperen el noi un cop ascendeixi al 'xaró' amb l'avió del seu pretendent comuniquen al lector amb claredat l'objectiu del poeta. L'afer mitològic entre Zeus i Ganimedes, l'exemple més clàssic de la noblesa divina de l'amor homosexual, ha esdevingut aquí una història sòrdida de prostitució, immoral i irrisòria, com també ho és en el mateix recull una altra famosa aventura, en aquest cas, heterosexual, del Cronida: la relació amb

23. ESTRANY 1976, I = ESPRIU 1996, 93-94.

24. ESTRANY 1976, VII = ESPRIU 1996, 54.

25. ESPRIU 1996, XXVI = MIRALLES 2013, 345.

Dànae. Seguint el rastre de la venalitat dels dos vincles i de la possible localització veneciana d'ambdues escenes, Carles Miralles ja va connectar aquestes dues proses protagonitzades pel més ardorós dels déus<sup>26</sup>. Jo, no obstant això, donant preferència a la condició masculina de l'amant, proposo vincular el text sobre Ganimedes amb la prosa dedicada a un altre efebus estimat per un déu, Jacint, el company de jocs d'Apol·lo<sup>27</sup>.

Des del punt de vista formal, aquest text, el dibuix del qual no ha estat divulgat fins a la seva publicació en el volum editat el 2014 per Jordi Malé, és un híbrid dels dos tipus narratius adoptats per Espriu en el llibre amb Estrany<sup>28</sup>. D'una banda, en la primera part, el poeta al·ludeix a la figura esvelta i nua del dibuix, construeix a partir d'ella el personatge del noi i en narra la història, concedint-li la paraula perquè comenti ell mateix, «angoixat, passiu i cínic», el seu destí. Espriu diu que Jacint el coneix d'antuvi per haver-ho llegit, a desgrat de la seva pobra ciència, en un «diccionari enciclopèdic qualsevol». Un cop situada l'acció en un terreny cronològic ambigu, que oscil·la entre el passat mitològic i el present que el contempla des d'una perspectiva acadèmica, compareix en el text per tancar-lo la figura emblemàtica de la sàtira en aquest volum, la senyora Magdalena Blasi, que lloa melangiosament la bellesa dels jacints i formula una crítica sobre el seu epònim, qualificat de «desgraciat sense un bri ni de pudor ni de caràcter». Aquests penjaments es corresponen perfectament amb la caracterització del noi, retratat en el moment de preparar-se per a la trobada amb el seu amant diví. En contrast evident amb la foscor, la pobresa i la brutícia de l'orfe gitano Ganimedes, Jacint és descrit com a ros i aristocràtic —«daurat i dori», amb un joc de paraules que vincula l'aspecte físic i l'origen ètnic— i s'insisteix en la seva pulcritud i netedat. S'ha rentat «amb cura minuciosa» i no ha negligit «ni el més mínim detall», una precisió que en aquest context eròtic resulta subtilment obscena. Per bé que pel seu posat i pels seus costums higiènics, Espriu situï Jacint en les antípodes del brivall del port, a ambdós nois, tanmateix, els agermana la paciència cínica amb què esperen els avenços dels seus enamorats. Són prostituts de distintes menes —l'un trinxeraire i l'altre noble— i amb una clientela d'edat i de gustos diferents, però mereixen el mateix escarni i la idèntica condemna explícita, adreçada també a Adonis, endogalat pels seus «instints desviats». En les pàgines de *Dibuixos (amb algun mot) sobre temes clàssics* no hi ha lloc, per tant, a la consuetada idealització de l'amor platònic, practicada, per exemple, segons ens recordava Carles Miralles, per Thomas Mann i Luchino Visconti a *Mort a Venècia*. Ben al contrari: hi triomfa la seva condemna en termes més aviat veterotestamentaris.

Per contra, resulten més positives, tan pel que fa als elogis de la qualitat del dibuix com a la caracterització consegüent del personatge, les proses adreça-

26. ESPRIU 1996, XXVI = MIRALLES 2013, 345-346. De fet, la prosa d'Espriu, en remarcar la presència de les velles alcavotes, al·ludeix més a la representació pictòrica del mite en les pintures de Tiziano que no pas al dibuix de Cèsar Estrany.

27. ESPRIU 1996, 64.

28. ESTRANY 2014 (Làmina no numerada).



des a figures femenines de decència proverbial, com Nausica<sup>29</sup>, que es refugia en el seu «pertinax silenci», Andròmaca<sup>30</sup>, que rep, per contrast flagrant amb Adonis<sup>31</sup>, l'homenatge d'un «silenci respectuós», Ariadna<sup>32</sup>, contemplada en la seva insòlita nuesa amb un «somriure discret», Persèfone<sup>33</sup>, que llueix la seva embullada cabellera en una escena de col·loqui amb la mare similar a la dedicada a la princesa feàcia, Dafne<sup>34</sup>, capturada en l'instant de la metamorfosi, Penèlope<sup>35</sup>, «prudenciosa i sagax» com el seu espòs, i, per acabar, la bella i desmemoriada nimfa<sup>36</sup>, potser la destinatària, juntament amb la vídua d'Hèctor, dels elogis estètics implícits més fervorosos de tot el recull. Llevat d'aquesta darrera figura, un dels «personatges genèrics» en la terminologia del pròleg esmentada més amunt, totes aquestes dones són víctimes en major o menor mesura de la violència masculina i mostren, també en formes i graus diversos, les virtuts cardinals de la prudència, la justícia, la fortalesa i la templança, valorades especialment per Espriu en els seus personatges femenins.

L'estil i el to de la narració, tanmateix, canvien quan els subjectes descrits no són pas aquestes dones fortes, sinó criatures impúdiques, com Circe<sup>37</sup>, posseïda per un «plaer anòmal» de probables ressonàncies kavianes<sup>38</sup>, i Leda<sup>39</sup>, objecte de la burla més grollera dels sinerencs, o alhora lascives i criminals, com Medea<sup>40</sup>. En aquest darrer cas, mentre els pupils de Pulcre Trompelli s'acarnissen a criticar l'aspecte indecorós i un xic grotesc de la seva representació per Cèsar Estrany, desconeguda fins a la publicació del dibuix corresponent el 2014, la Senyora Blasi declara la seva admiració i enveja envers la maga per la «pila d'homes» amb què va tractar. Tal com ja hem vist en els casos esmentats més amunt i encara ho podem veure també en les proses dedicades a les tres Gràcies<sup>41</sup> i a Nyx<sup>42</sup>, els personatges del cercle de Sinera són

29. ESTRANY 1976, II = ESPRIU 1996, 120-121. Vegeu MALÉ 2007, 139-140: «I aquest amor és vist, per Espriu, no pas amb ironia, sinó amb *compassió*».
30. ESTRANY 1976, V = ESPRIU 1996, 75. Vegeu MALÉ 2007, 138.
31. ESTRANY 1976, XXXII = ESPRIU 1996, 27. Vegeu MALÉ 2007, 136.
32. ESTRANY 1976, VI = ESPRIU 1996, 140-141: «Ara la veiem en repòs, més nua que la seva imatge transmesa a nosaltres per una severa tradició, *recolzada en una roca* amb una sorprenent, envejable comoditat».
33. ESTRANY 1976, XXI = ESPRIU 1996, 26.
34. ESTRANY 1976, XXIX = ESPRIU 1996, 63.
35. ESTRANY 2014 (Làmina no numerada) = ESPRIU 1996, 122. En el marge dret de la il·lustració amb la figura d'una dona representada sense cap atribut concret, apareix escrit amb llapis amb la lletra de Cèsar Estrany «Penèlope?», com si la identificació no fos segura. La làmina, tanmateix, va acompanyada per la prosa corresponent d'Espriu, que no fa cap al·lusió al dibuix. Vegeu, a més, MALÉ 2007, 139.
36. ESTRANY 1976, XXXVI = ESPRIU 1996, 108.
37. ESTRANY 1976, XIX = ESPRIU 1996, 119.
38. Amb aquest sintagma, Espriu al·ludeix, segons la nostra opinió, a la traducció per Joan Ferraté del poema de Konstandinos P. Kavafis «El seu origen», en el qual Ferraté tradueix el sintagma *εικνομή ηδονή* de l'original per 'plaer anòmal'. Vegeu FERRATÉ 1987, 149.
39. ESTRANY 1976, XXXIII = ESPRIU 1996, 56.
40. ESTRANY 2014 (Làmina no numerada) = ESPRIU 1996, 85.
41. ESTRANY 1976, XXII = ESPRIU 1996, 105.
42. ESTRANY 2014 (Làmina no numerada) = ESPRIU 1996, 84.

sempre els encarregats de formular els judicis més incòmodes tant sobre la qualitat del treball artístic com sobre la índole dels personatges representats. També és aquesta mítica localitat l'escenari d'algunes proses molt elaborades, en les quals, com ja hem vist en els casos de Narcís i de Jacint, els personatges mitològics hi esdevenen ciutadans. Aquesta és la condició de Cassandra<sup>43</sup>, la bellesa i nuesa de la qual impedeixen, segons l'oncle Nicolau Mutsu-Hito, que els homes la creguin, i d'Orestes<sup>44</sup>, perseguit per les seves particulars Erínies, les fidels secretàries d'un despatx d'advocat que evoca indubtablement el lloc de treball del propi poeta. En alguns textos particularment sofisticats, les figures antigues —convertides en actors de la seva pròpia història— puguen a l'escenari tronat del teatre del poble i en fan una representació completament equivocada, com en el cas dels pastors Dafnis i Cloe<sup>45</sup>, que reciten fragments del Càntic dels Càntics, indicant així implícitament la superioritat del text bíblic sobre la novel·la de Longus, o poc afortunada i consegüentment rebuda amb crítiques displicents pels espectadors, com en els casos de dos herois victoriosos sobre els monstres, Perseu i la Medusa<sup>46</sup>, caracteritzada amb una bellesa injustificada i impropcedent, i Teseu i el Minotaure<sup>47</sup>, també prou inadequat pel fet de ser excessivament pelut. En tots aquests textos del cicle de Sinera s'hi expressa, per tant, d'una manera o d'altra, alguna reserva sobre el treball d'Estrany.

D'altra banda, en les proses sobre Ganimedes i Dànae d'una forma molt evident, però més subtilment també en les dedicades, per exemple, a les dones d'Odiseu, hi és perceptible també el desig d'Espriu de distanciar-se del mer comentari del dibuix per tal de confegir un relat d'una entitat i d'una profunditat més grans. Com demostren de manera molt eloqüent tots els casos esmentats, la figura retratada i la identitat que l'artista li ha atribuït són evidentment les llavors per a la construcció del personatge en el text, però el poeta fa un pas més enllà i contrasta la seva creació amb el mite transmès per la tradició clàssica. Així, tal com hem dit, Ganimedes i Dànae esdevenen amants a sou de Zeus, quelcom que no havien estat mai cap dels dos prèviament, i albirem els sentiments íntims de les protagonistes de l'Odisea en unes condicions i amb una intensitat que ens sorprenen. Espriu ens representa, en efecte, d'una banda, la desolació de les dues dones abandonades per l'heroi, Nausica sumida en una silenciosa depressió, i Circe, per contra, lliurada a una eterna lamentació, i, de l'altra, la sàvia submissió de l'esposa, que s'avé a reprendre amb prudència els deures de la vida conjugal llargament interrompuda. També ens aporten noves i inesperades clarícies sobre figures mitològiques menors o sobre personatges de la tradició literària les proses, per exemple, sobre Orió<sup>48</sup>, Màrsias<sup>49</sup>,

43. ESTRANY 1976, XXXIX = ESPRIU 1996, 78-79.

44. ESTRANY 1976, XLI=ESPRIU 1996, 134.

45. ESTRANY 1976, XXVIII = ESPRIU 1996, 96.

46. ESTRANY 1976, XXXVIII = ESPRIU 1996, 82-83.

47. ESTRANY 1976, XXXVII = ESPRIU 1996, 98.

48. ESTRANY 1976, XXVII = ESPRIU 1996, 50.

49. ESTRANY 2014 (Làmina no numerada) = ESPRIU 1996, 65.

Prometeu<sup>50</sup> i Antígona<sup>51</sup>, sense quasi referències a l'aspecte de la seva representació. No obstant això, ara concentraré la meua atenció en el text tal vegada més xocant del volum des del punt de vista del tractament que presenta de la tradició clàssica sobre el personatge. És la prosa dedicada a Orfeu, de la qual he manllevat com a títol d'aquesta contribució un dels sintagmes preposicionals més impactants de tot el llibre<sup>52</sup>.

En la vintena de línies d'aquest text, Espriu dóna una resposta completament inesperada a un enigma de la saga del cantor de Tràcia que havia estat l'objecte de moltes reflexions prèvies. Em refereixo a la raó que justifica, contra tots els advertiments formulats, el gir d'Orfeu en el camí de retorn de l'Hades, és a dir, el gest fatídic que condemna la seva muller a morir per segona vegada. Per què comet el poeta aquest error tan terrible i tan funest, si havia estat seriosament advertit de no cometre'l? Virgili i Ovidi, els poetes llatins responsables de les dues versions canòniques del mite, donen la culpa a les passions que s'emparen del poeta desprevingut i li fan oblidar el pacte contret. El mantua, a les *Geòrgiques*<sup>53</sup>, parla d'una follia sobtada —*subita dementia*—, i Ovidi, al llibre desè de les *Metamorfosis*<sup>54</sup>, n'identifica com a causes simultànies la por de perdre l'estimada i l'ànsia de veure-la: *metuens avidusque videndi*. Quan quasi quinze segles després, Angelo Poliziano reprèn la història a la seva *Fabula di Orfeo*, l'humanista segueix l'exemple dels seus models i fa que Eurídice en persona blasmí l'excés d'amor del seu espòs —*il troppo amore*— com a causa de la seva definitiva perdició<sup>55</sup>. Per la mateixa via insisteix Alessandro Striggio, el llibretista de l'*Orfeo* de Monteverdi, quan recrea l'instant del gir. En aquesta òpera, com en el poema d'Ovidi, l'heroi sucumbeix a la por d'haver estat enganyat pels déus, perquè no sent rere seu ni els passos ni la veu de la seva muller<sup>56</sup>. A l'últim, Ranier di Calzabigi, l'autor del llibret de l'*Orfeo ed Euridice* de Gluck, —òpera que, com veurem a continuació, Espriu tenia molt present en escriure la seva prosa—, fa culpable la dona de la seva pròpia dissort. Eurídice, en efecte, ignorant la prohibició que afecta el seu marit, li retreu amb tanta pugnacitat la seva presumpta indiferència que Orfeu, a fi de justificar-se i consolar-la, comet l'equivocació de girar-se per mirar-la<sup>57</sup>. Només el final feliç de l'òpera pot atenuar el dramatisme d'aquesta escena. En qualsevol cas, totes aquestes versions no dubten a identificar l'amor quasi diví entre els esposos com la força que causa la seva perdició. Contra tots aquests precedents, tanmateix, l'Orfeu d'Espriu pren la decisió de girar-se després d'haver-la meditat detingudament, sense deixar-se emportar

50. ESTRANY 2014 (Làmina no numerada) = ESPRIU 1996, 28.

51. ESTRANY 2014 (Làmina no numerada) = ESPRIU 1996, 125.

52. ESTRANY 1976, XXXI = ESPRIU 1996, 109.

53. *Georgicon* IV, 488.

54. *Metamorphoseon* X, 56.

55. Poliziano, *Fabula di Orfeo*, 245.

56. Striggio, *L'Orfeo*, Acte IV, escena única. Vegeu les paraules d'Euridice: «Così per troppo amor dunque mi perdi?»

57. Calzabigi, *Orfeo ed Euridice*, Acte III, escena I.

per cap passió cega. En el camí de retorn a la superfície, aquest Orfeu comprèn que per al seu art el dolor de la pèrdua li resultarà més beneficiós que no pas la joia de recuperar una dona amb la bellesa i el caràcter tal vegada malmesos per l'experiència de la mort. Aleshores, «amb freda deliberació», el poeta es gira per mirar-la i, content de no veure-la, s'afanya a deplorar hipòcritament la dissort que ha triat «amb la veu més trista del seu extens registre». Certament, no li escapa al lector que la primera intenció aparent del text espriuà és il·lustrar el pragmatisme peculiar dels artistes amb un exemple extrem. Quan es tracta del bé de l'obra pròpia, el creador renuncia, fins i tot, als vincles més sagrats i no tem, ans desitja, abraçar el dolor, perquè sap que d'ell serà capaç de treure'n el millor ressò. A primera vista, doncs, la prosa òrfica s'adapta bé a la imatge de l'autor que retraten les paraules de l'actriu característica en l'escena pròleg d'*Una altra Fedra, si us plau*, quan diu que Salom de Sinera, el peculiar transsumpte literari d'Espriu, també present al volum de Cèsar Estrany<sup>58</sup>, «veu les coses amb una escèptica fredor»<sup>59</sup>. Seguint aquest fil, no costa gens d'identificar l'Orfeu de *Dibuixos (amb algun mot) sobre temes clàssics* amb la figura pública de l'Espriu madur, caracteritzat com un poeta vinculat amb la comunitat abans que amb individus concrets, un híbrid entre ermità misantrop i profeta veterotestamentari que només es deu al seu art i al seu poble. No obstant això, la càrrega violenta del text no s'escapa en l'afirmació de la primacia de l'art per damunt de la vida, sinó que contamina i degrada la figura mitològica d'Orfeu i la seva història de manera deliberada. Converteix el paradigma de l'espòs enamorat i l'artista sincer en un impostor uxoricida i mentider i, a més, enllorda amb una interpretació cínica del seu sentit una de les més cèlebres àries de la història de l'òpera, el *Che farò senza Euridice* de l'*Orfeo* de Gluck<sup>60</sup>. Efectua, per tant, com hem vist ja en els casos de Ganimedes i Dànae, una reescriptura profundament subversiva d'un mite que encarna en la nostra tradició la bellesa i la superioritat de l'amor conjugal per damunt de tots els altres vincles. No contribueix, per tant, a la consolidació de la tradició clàssica rebuda, ans la contradia i la refà mitjançant la 'mythopoiesis', la creació o recreació mítica. Respecte d'això, crec que és important assenyalar que l'aproximació d'Espriu a la mitologia antiga no és comparable amb l'ús que en feia el poeta T. S. Eliot. A desgrat de les similituds que ha traçat entre ambdós autors Dídac Llorens Cubedo<sup>61</sup>, tant el recull de proses per als dibuixos de Cèsar Estrany com el llibre definitiu no responen a la concepció eliotana del mite com una eina d'interpretació de la realitat present per mitjà de l'establiment de paral·lelismes entre les situacions antiga i contemporània<sup>62</sup>. Quant a la seva confrontació amb els mites clàssics, segons la meua opinió, Espriu s'assemblava

58. ESTRANY 1976, XLII = ESPRIU 1996, 152-153

59. ESPRIU 2002, 111.

60. Sobre l'Orfeu de Gluck com a prototipus de l'artista sincer vegeu MARCOS 2014, 74-76.

61. Vegeu LLORENS CUBEDO 2013.

62. Vegeu l'article d'Eliot sobre l'*Ulysses* de James Joyce, publicat a *The Dial* el novembre de 1923, dins KERMODE 1975, 175-179.

molt més al gran dramaturg austríac Hugo von Hofmannsthal, que tenia una visió molt lúcida d'aquest procés. En efecte, en un assaig publicat el 1929<sup>63</sup>, Hofmannsthal exhortava els autors literaris i musicals de la seva època a reprendre els mites de la tradició literària grecoromana i a construir amb ells unes obres que poguessin, com la seva nova versió de l'*Helena egípcia* d'Eurípides, donar expressió i alhora posar ordre a l'estat caòtic que afligia els europeus del període d'entreguerres. Així, fent l'elogi del seu propi llibret, Hofmannsthal afirmava que per a un artista del seu temps, en lloc d'inventar-se una nova Madame Bovary, era preferible contar de bell nou l'aventura d'Helena de Troia, l'arquetip de les adúlteres, mirant així de respondre les preguntes que els textos antics no deixen mai de suscitar-nos. A ell, en concret, li resultava intrigant la transformació de caràcter que resulta perceptible en l'Helena homèrica, titllada de «gossa infidel» a la *Iliada* i presentada més tard com a esposa exemplar i devota al Cant IV de l'*Odissea*. Per explicar aquest canvi, Hofmannsthal recorre en el seu text a l'ídol fet de núvols de la tragèdia d'Eurípides i així crea una trama complexa d'assumpció de culpa, perdó i reconciliació, que canvia la vida dels cònjuges sobirans d'Esparta. La seva *Helena egípcia*, per tant, constitueix la seva contribució original a la saga grega sempiterna<sup>64</sup>. Les diferències entre Eliot i Hofmannsthal són ben evidents: al poeta angloamericà, inventor del «correlat objectiu», li interessa que el mite antic romangui inalterat a fi que funcioni com a referència de reconeixement automàtic per al lector ben instruït i l'ajudi a reconèixer les intencions de l'autor en esmentar-lo. Hofmannsthal, en canvi, s'apropia del relat antic, en qüestiona les premisses i la resolució i el refà amb la mateixa llibertat de què gaudien els autors grecs. Al meu entendre, Espriu pertany, com l'escriptor austríac, a aquest segon tipus de 'creador de mites', els que troben la matèria i la inspiració de les seves obres en els intersticis de la literatura antiga i es complauen en la seva reescriptura. En aquest gaudi creatiu, perceptible en les proses sobre el poeta de Tràcia, la filla d'Èdip i les enamorades d'Odisseu, opino que es troba la llavor de *Les roques i el mar, el blau* com a llibre unitari.

Trobem, en efecte, el mateix 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. En aquest nou grup, afaïçonat amb completa llibertat i sense cap referent visual, Espriu limita a un parell de casos la presència de Pulcre Trompel·li i dels membres del seu cercle de Sinera<sup>65</sup> i es proveeix, per contra, d'una nova figura de narrador, el «senzill pescador» Arístocles, d'una noblesa condigna amb el nou to expres-

63. Vegeu aquest text, publicat al *Insel Almanach* de 1929, dins de HOFMANNSTHAL 1979, 498-512.

64. Vegeu MARCOS 2007, 284-292.

65. Es tracta de les proses sobre dracs i serpents, en la qual el poeta reprèn el to obscè dels text dedicats a Leda i a Pan (ESPRIU 1996, 116-118), sobre Hals, que tanca el cicle de les dones d'Odisseu amb una paròdia dels erudits de Lavínia (ESPRIU 1996, 123-124), i sobre Electra, la qual connecta amb la d'Orestes del llibre anterior (ESPRIU 1996, 132-133).

siu<sup>66</sup>. Això no vol dir que la visió dels mites que se'n desprèn no sigui igualment amarga i desenganyada i, en alguns moments, fins i tot, també del mateix sarcasme groller del llibre amb Estrany. En aquest sentit, resulta particularment interessant de resseguir els relats sobre els amors ben poc exemplars de la major part de les figures divines —les primigènies, els titans i els déus olímpics— i humanes de l'elenc mitològic. Per boca del seu nou narrador, el poeta etziba constants invectives, de vegades benhumorades i simpàtiques, a voltes agressives i sarcàstiques, tant contra la institució matrimonial com contra les relacions adúlteres<sup>67</sup>.

En efecte, en la segona prosa del nou recull, titulada «Els orígens»<sup>68</sup>, Espriu s'apropia de la terminologia matrimonial que utilitzen els poetes èpics per explicar els processos inicials cosmogònics mitjançant la unió sexual de potències divines primigènies i, d'aquesta manera, projecta als orígens del món la infelicitat i la discòrdia pròpies de l'estat conjugal entre els déus antropomòrfics i entre els humans. Així, en aquest text inaugural, Arístocles hi fa aparèixer tant el relat cosmogònic homèric, protagonitzat per Oceà i Tetis<sup>69</sup>, com l'hesiòdic, amb Caos i les divinitats que el segueixen<sup>70</sup>, i atribueix en ambdós casos a Eros l'acció d'assuavir i canalitzar els impulsos eròtics de les potències primigènies, actuant —precisa— «amb mònita», és a dir, amb la proverbial astúcia jesuítica. Reben també aquesta mateixa consideració de matrimoni i la qualificació implícita de conflictiu les dues parelles divines successives en l'àpex del panteó grec: en primer lloc, Uranos i Gea<sup>71</sup> i, en segon lloc, Cronos, presentat maliciosament com el «cirurgià», i Rhea<sup>72</sup>. A continuació, introduint en el relat d'Hesíode un ordre cronològic i una coherència lògica absent en l'original, Espriu atribueix a Zeus la celebració, sota la protecció grotesca de les Moires, de tres matrimonis previs a l'enllaç amb Hera. Es tracta de les noces amb tres titanes, per ordre d'aparició, Themis<sup>73</sup>, Mnemosine<sup>74</sup> i Metis<sup>75</sup>. Totes elles són objecte d'escarni cruel per les seves enormes dimensions, que imposen la reducció a la mida de Zeus, i per l'agror dels seus caràcters, descrits en termes manllevats de l'antiga tradició misògina grega. Inserida també en aquest cicle matrimonial del pare dels déus i dels homes, es troba la prosa sobre Erato que formava part del llibre amb Cèsar Estrany<sup>76</sup>. Espriu atribueix a aquesta musa la cura de la institució matri-

66. Sobre la 'seqüència' d'Arístocles vegeu les observacions de C. Miralles a ESPRIU 1996, XXIV-XXV = MIRALLES 2013, 343-345.

67. Sobre aquesta qüestió vegeu els comentaris de C. Miralles a ESPRIU 1996, XXIV-XXVI = MIRALLES 2013, 343-346, i sobretot MALÉ 2007, 135-144.

68. ESPRIU 1996, 7-8.

69. Hom. *Il.* XIV, 201.

70. Hes. *Th.*, 116-125.

71. ESPRIU 1996, 9.

72. ESPRIU 1996, 10-11.

73. ESPRIU 1996, 17.

74. ESPRIU 1996, 18.

75. ESPRIU 1996, 20-21.

76. ESTRANY 1976, XII = ESPRIU 1996, 19.



monial i de la poesia eròtica, dos fenòmens que proclama incompatibles i contra els quals aboca en el text una bona col·lecció de blasmes i impropèris. Per la seva banda, Hera, la «germana i esposa legítima»<sup>77</sup> de Zeus, no gaudeix del privilegi d'una prosa pròpia, ans apareix en diversos textos en una posició sempre incòmoda i tractada per l'autor amb un menyspreu irònic equivalent al del seu diví espòs. En la prosa dedicada als Curetes, Espriu diu amb mala intenció que la gelosia proverbial d'Hera és «sense raó»<sup>78</sup>, mentre que en el text que la presenta com a víctima de la passió insensata d'Ixió, la qualifica de «virtuosa, poderosíssima, la més encotillada, en totes les accepcions de les deesses»<sup>79</sup>. Aquest darrer adjectiu, per cert, l'havia aplicat prèviament Aristocles en el proemi al rosalbacavà, la llengua pancatalana, tan encarcerada aparentment com la reina de l'Olimp<sup>80</sup>. Finalment, Hera apareix com a venjadora del seu honor conjugal contra Calisto en la prosa dedicada a aquesta nimfa, caracteritzada com una verge corrompuda, i al seu pare Licacó<sup>81</sup>. En aquesta mateixa línia crítica de les víctimes de les passions divines que hem vist en els casos ja esmentats de Dànae i Ganimedes, també rep el seu blasme la nimfa Coronis, estimada per Apol·lo i «infidel» al déu amb l'arcadi Isquis durant la gestació d'Asclepi<sup>82</sup>. No hi ha lloc, per tant, a la idealització d'aquestes vincles il·legítims tampoc en les pàgines del llibre definitiu. Ara consideraré les proses que s'ocupen dels amors entre els humans, deixant de banda les ja tractades sobre les dones d'Ulisses i sobre la parella d'Hèctor i Andròmaca, que mostren totes elles, tal com deia més amunt, en certa mesura aspectes positius, atribuïbles a la simpatia d'Espriu per aquestes figures i a la competència artística de Cèsar Estrany. El cicle dedicat als Atrides està constituït per dos textos procedents del volum anterior —Menelau<sup>83</sup> i Orestes<sup>84</sup>— i quatre de nous —Agamèmnon<sup>85</sup>, Clitemnestra<sup>86</sup>, Electra<sup>87</sup> i Helena<sup>88</sup>— més un cinquè, que porta el títol d'Ismene<sup>89</sup>, però que descriu una visita de Crisòtemis a la princesa tebana en una trobada que podríem qualificar de germanes tràgiques covardes. Són textos d'una gran sofisticació narrativa, plens de referències intertextuals. La prosa d'Electra està construïda en responsió evident amb les escenes teatrals sinerèngues dedicades en el primer volum a les figures de Dafnis i Cloe, Perseu i la Medusa i el Minotaure i Teseu, mentre que els monòlegs d'Agamèmnon, Clitemnestra, Helena

77. ESPRIU 1996, 12.

78. ESPRIU 1996, 12.

79. ESPRIU 1996, 30.

80. ESPRIU 1996, 5.

81. ESPRIU 1996, 69-70.

82. ESPRIU 1996, 66.

83. ESPRIU 1996, 127.

84. ESPRIU 1996, 134-135.

85. ESPRIU 1996, 128-129.

86. ESPRIU 1996, 130-131.

87. ESPRIU 1996, 132-133.

88. ESPRIU 1996, 136-137.

89. ESPRIU 1996, 138-139.

i Ismene fan pensar que Espriu coneixia potser de manera indirecta la sèrie de poemes en prosa dedicats a la mateixes figures pel poeta neogrec Iannis Ritsos<sup>90</sup>. Aquestes similituds, tanmateix, palesen l'adequació dels retrats espriuans dels Atrides a la tradició general sobre aquesta nissaga destruïda per una espiral de venjances sense fi. Al meu entendre, en aquests magnífics textos, a desgrat dels anacronismes flagrants, Espriu no s'allunya a penes ni de la tradició mítica antiga ni de la seva recepció literària posterior i no actua, per tant, amb la llibertat transgressora que caracteritzen els textos esmentats més amunt<sup>91</sup>.

Tampoc resulta estranya al lector quant al contingut la seqüència de quatre extraordinaris monòlegs sobre l'afer escandalós de la casa reial d'Atenes, pronunciats, per ordre d'aparició, per la dida Enone<sup>92</sup>, Teseu<sup>93</sup>, Fedra<sup>94</sup> i Hipòlit<sup>95</sup>. Semblen sortits de la boca del personatges de la versió catalana d'Espriu de la *Fedra* de Llorenç Villalonga i responen, per tant, a una línia d'interpretació del mite que, tot i les seves peculiaritats, enllaça sense dificultat amb el seu tractament en la tradició occidental des de Racine<sup>96</sup>. Per contra, el díptic dedicat a la parella tessàlia d'Admet<sup>97</sup> i Alcestis<sup>98</sup> és una reescriptura de la seva història comparable amb la d'Orfeu<sup>99</sup>.

Com en el cas de la raó del gir en la prosa del poeta traci, Espriu troba el seu motiu d'inspiració en un detall de la tragèdia d'Eurípides en el qual a penes havia reparat la recepció posterior. Em refereixo a la conclusió de l'obra, quan Hèracles enganya Admet portant-li una dona velada perquè convisqui amb ella durant uns dies<sup>100</sup>. La veritat es descobreix quan l'heroi aixeca el vel i deixa al descobert la figura d'Alcestis, rebuda amb gran joia pel seu espòs. No obstant això, la reina calla i no respon a les seves exclamacions d'entusiasme, perquè no li és permès parlar fins al tercer dia, quan restarà del tot purificada de la seva estada a l'Hades<sup>101</sup>. Per la seva estranyesa, és habitual d'obviar aquest passatge d'Eurípides en les recreacions del mite, però Espriu

90. Em refereixo als monòlegs agrupats per Iannis Ritsos en el volum *La quarta dimensió*, publicat el 1972. És molt versemblant que a Espriu li hagués fet conèixer aquesta obra el professor de grec modern de la Universitat de Barcelona Eudald Solà, un seu amic molt proper en aquests anys i la persona que li havia prestat el *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine* de Pierre Grimal que el poeta utilitzà durant l'escriptura de *Les roques i el mar, el blau*. Vegeu, sobre E. Solà, PONS 2013, 698-697. Sobre la presència del diccionari de Grimal al llibre vegeu TURULL 1995a, 184-186.

91. Vegeu els comentaris sobre aquesta secció de C. Miralles a ESPRIU 1996, XLVII = MIRALLES 2013, 372-374.

92. ESPRIU 1996, 144.

93. ESPRIU 1996, 145-146.

94. ESPRIU 1996, 147-148.

95. ESPRIU 1996, 149.

96. Vegeu l'anàlisi minuciosa d'aquesta seqüència a MALÉ 2007, 133-135.

97. ESPRIU 1996, 89-90.

98. ESPRIU 1996, 91-92.

99. Vegeu les anàlisis de C. Miralles a ESPRIU 1996, XLI i LV = MIRALLES 2013, 365-366 i 383, i, especialment, MALÉ 2007, 140-142.

100. Eur. *Alc.*, 1006-1036

101. Eur. *Alc.*, 1118-1158.

converteix l'enigma de la identitat de la dama misteriosa en el tema del discurs del seu Admet, pronunciat —precisa el poeta— «no sense un bri d'alambinada dissimulació de contrarietat». Satisfet, com ja estava, amb la seva supervivència i la viduïtat consegüent, el rei de Tessàlia contempla ara amb inquietud la dona silenciosa i es demana si és efectivament la seva esposa retornada i com ha de tractar-la en aquest període de prova que li han imposat. En aquest punt, Espriu recull una al·lusió que ja havia fet en la prosa sobre Apol·lo<sup>102</sup> a un antic vincle amorós entre el déu, castigat a treballar com a pastor a la cort de Feres durant uns anys, i el jove Admet, i fa que el seu personatge justifiqui la relació sexual que planeja tenir amb la dona invocant la seva observança escrupolosa de les lleis d'hospitalitat. La comparació explícita entre la situació del passat i la del present mostra, per tant, Admet com l'advocat d'un presumpte costum d'obsequiar sexualment els hostes, amb independència de la seva condició i del seu sexe. En aquest cas, com ja hem vist anteriorment en els exemples tractats i en altres que hem deixat de banda —les ironies sobre Orestes i Hipòlit<sup>103</sup>—, l'al·lusió a la pràctica homosexual contribueix a minar del tot la moralitat malmesa del personatge. Tanmateix, amb comparació amb el retrat d'Admet, la prosa dedicada a Alceste conté una reescriptura de la seva figura d'una agressivitat encara més gran. En efecte, en el seu monòleg descrit com una puntualització «amb nitidesa», l'Alceste espriuana es revela una dona àvida de poder, la qual, «revestida de l'immens prestigi d'una voluntària immolació sense precedents», projecta sotmetre tots els parents i els criats del seu casal i manar el «poca-pena» del seu espòs. No li preocupa el més mínim que Admet s'apresti a allitar-se amb la dama muda, és a dir, a enganyar-la amb ella mateixa. Quan arribi el moment, —diu— ja li passarà comptes amb «minuciosa precisió», la seva llengua «expedita i entrenada». Al meu entendre, resulta molt significatiu que Espriu, després d'haver reescrit amb una evident mala intenció en el primer volum la història del marit exemplar que baixa a l'Hades a recuperar la seva difunta esposa, destrossi ara en el llibre definitiu l'altra gran celebració mitològica de l'amor conjugal, el sacrifici de la reina de Tessàlia. No pot ser casual la doble investida contra aquests dos mites, percebuts com a complementaris per una llarga tradició que s'inicia ja en l'Atenes d'època clàssica, com ens indica Plató al *Simposi*.<sup>104</sup> És cert que en la tragèdia d'Eurípides dedicada a aquest episodi hi ha certs elements considerats un xic grotescos, que fan possible un tractament còmic de la peripècia com el d'aquesta prosa, però aquesta no

102. ESPRIU 1996, 60.

103. En la prosa sobre Electra a ESPRIU 1996, 132, Pílades, el «taciturn companyó» d'Orestes, esfereït per la vigoria de la seva promesa, declara preferir l'amic: «el seu germà, força més tou, em basta». D'aquesta manera rebaixa la qualitat viril dels dos protagonistes d'una relació que moltes fonts antigues i modernes han interpretat com a amorosa. Pel que fa a Hipòlit, la dida Enone li aplica en la seva prosa l'adjectiu consuet «equivoc» (ESPRIU 1996, 144) i el propi noi esmenta posteriorment les «altres mil maneres d'amor», que estan a la seva disposició i entre les quals Pulcre Trompel·li hi inclou també els sàtirs i silens (ESPRIU 1996, 149).

104. Plató. *Sym.* 179b.

ha estat la tònica general d'interpretació d'aquest mite en la cultura occidental. N'és un exemple famós l'òpera *Alceste* de Christoph Willibald Gluck<sup>105</sup>, el compositor al·ludit a la prosa sobre Orfeu del llibre amb Cèsar Estrany. Segons la meua opinió, de tot això s'imposa una única conclusió: amb aquestes dues narracions tan profundament subversives, construïdes a partir dels enigmes que el mite mateix proposa (la raó del gir d'Orfeu, la identitat de la dona velada i muda), Espriu aspirava a subvertir els dos relats grecs que fonamenten la institució matrimonial en un vincle amorós que desafia triomfalment la mort<sup>106</sup>.

Arribats a aquest punt, voldria per concloure formular una hipòtesi global sobre aquest esplèndid exercici mitopoiètic que constitueix *Les roques i el mar, el blau*. Segons la meua opinió, tal com he tractat de mostrar en la primera part d'aquest article, en el volum inicial, a desgrat de trobar-se fortament condicionat per la tria de temes i la manera d'execució dels dibuixos de Cèsar Estrany, Espriu va trobar, tanmateix, l'espai i l'ocasió per exposar el seu desacord amb alguns llocs comuns de la tradició occidental sobre l'antiguitat grecoromana. Incòmode amb la recreació pompier de personatges i ambients —un rebuig que és perceptible en el pròleg— i amb la idealització de les conductes que ell qualifica d'equívokes i ambigües, el poeta no es priva de criticar mitjançant la seva pròpia veu o la del seguici grotesc de Sinera les representacions d'Estrany que el desagraden per ambdues causes. En alguns casos (Dànae, Ganimedes, Orfeu, les dones d'Odisseu), fa un pas més enllà i confegeix una versió pròpia del mite, a primera vista aparentment fidel, perquè parteix d'elements originals, però que resulta profundament innovadora i subversiva respecte del tractament de la tradició anterior. En aquestes proses em sembla veure-hi la llavor de les quaranta-vuit següents i de tota la construcció de *Les roques i el mar, el blau*, un projecte d'enciclopèdia espriuana en el sentit d'obra total que li donava a aquesta paraula Eric Havelock en els seus estudis sobre Homer i Hesíode<sup>107</sup>. Com els poetes èpics, efectivament, Espriu construeix en aquest llibre amb materials heterogenis —meres descripcions de dibuixos, escenes costumistes de Sinera, prèdiques d'un pare pescador, monòlegs i diàlegs de personatges mítics— una summa mitològica que diu exactament allò que Carles Miralles li atribuïa en la cita esmentada al començament de l'article. El poeta l'ha escrita sens dubte «amb freda deliberació», com Orfeu, però el resultat, a desgrat dels estirabots ressenyats i d'altres que no he inclòs, traspua, finalment, la «imparcial i misericordiosa comprensió»<sup>108</sup> envers els fets i les persones de la vella i desenganyada dida Enone.

105. Vegeu sobre aquesta òpera com a paradigma de l'amor conjugal MARCOS 2014, 80-85.

106. Vegeu, tanmateix, per contrast, l'opinió de MALÉ 2007, 142, que treu una conclusió diferent de l'anàlisi d'aquestes proses: «De tot plegat es pot concloure que la ironia espriuana desplegada en aquestes dues proses (Admet i Alcestis) té a l'origen l'aguda i maliciosa interpretació, seguida per alguns crítics, que permet l'obra d'Eurípides, i no pas, doncs, una visió negativa del matrimoni i de l'amor».

107. HAVELOCK 1963.

108. ESPRIU 1996, 144.

## BIBLIOGRAFIA

- R. M. DELOR I MUNS 1983, « *Les roques i el mar, el blau* », *Rassegna Iberistica* 16 [= R. M. DELOR I MUNS, *Salvador Espriu o «el cercle obsessiu de les coses»*, Barcelona, 1989, pp. 249-251].
- S. ESPRIU 1996, *Les roques i el mar, el blau*, edició crítica a cura de C. JORI i C. MIRALLES, estudi introductori de C. MIRALLES, Barcelona [= C. MIRALLES 2013, *Sobre Espriu*, Barcelona, pp. 321-389].
- S. ESPRIU 2002, *Fedra. Una altra Fedra, si us plau*, edició crítica a cura de M. EDO, Barcelona.
- C. ESTRANY; S. ESPRIU 1976, *Dibuixos (amb algun mot) sobre temes clàssics*, Barcelona, 1976.
- C. ESTRANY; S. ESPRIU 2014, *Més dibuixos (amb algun mot) sobre temes clàssics*, edició a cura de J. Malé, Lleida.
- J. FERRATÉ 1987, *Les poesies de C. P. Cavafis*, Barcelona.
- E. HAVELOCK 1963, *Preface to Plato*, Cambridge Mss.
- H. V. HOFMANNSTHAL, *Gesammelte Werke. Dramen V. Operndichtung*, Frankfurt am Main.
- F. KERMODE 1975, *Selected Prose of T. S. Eliot*, Harcourt.
- D. LLORENS CUBEDO 2013, *T. S. Eliot & Salvador Espriu. Converging poetic imaginations*, València.
- J. MALÉ 2007, «'Car hem après que l'amor venç la mort.' L'amor en els mites femenins de Salvador Espriu», in: J. MALÉ; E. MIRALLES, *Mites clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània*, Barcelona, pp. 123-145.
- E. MARCOS 2007, «*Electra* i *L'Helena egípcia*: tragèdia i òpera segons Hugo von Hofmannsthal i Richard Strauss», in: M. CLAVO; X. RIU (edd.), *Teatre grec perspectives contemporànies*, pp. 269-292.
- E. MARCOS 2014, «L'Alceste de Chr. W. Gluck: Eurípides i l'òpera de la reforma», in: J. ALMIRALL (ed.), *MOUSIKE/MUSICA. La música en el món antic i el món antic en la música*, Barcelona, pp. 71-86.
- C. MIRALLES 1979, «El món clàssic en l'obra de Salvador Espriu», *Els Marges* 16, pp. 29-48 [= C. MIRALLES 2013, *Sobre Espriu*, Barcelona, pp. 123-155].
- A. PONS 2013, *Espriu, transparent*, Barcelona.
- I. TURULL 1990, «La relació de Salvador Espriu amb el món i la mitologia clàssics: *Les roques i el mar, el blau* », in: A. FERRANDO; Albert G. HAUF (edd.), *Miscel·lània Joan Fuster. Estudis de llengua i literatura* II, Barcelona, pp. 257-269..
- I. TURULL 1995a, «Fonts antigues i modernes en *Les roques i el mar, el blau* de Salvador Espriu», in J. M. CASTELLET (ed.), *Salvador Espriu: algunes cartes i estudis sobre la seva obra. Edició en homenatge als 10 anys de la seva mort*, Barcelona, pp. 179-214.
- I. TURULL 1995b, «Problemi di intertestualità in Salvador Espriu *Les roques i el mar, el blau* », *Quaderni ibero-american* 78, pp. 66-83.