

**MEDITACIONS SOBRE *CEMENTIRI DE SINERA*:
Anàlisi del fragment XXV.¹**

Dominic Keown
Fitzwilliam College, Cambridge

No hi ha dubte que *Cementiri de Sinera* de Salvador Espriu, poema unitari dividit en trenta peces individuals del qual hem seleccionat el número XXV com a punt d'enfocament del nostre estudi, és intens, latent i vibrant; i constitueix, així, una de les composicions més líricament especulatives del vers català contemporani. Sensible a la complexitat expressiva característica de l'obra de l'escriptor sinerenc, Maria Àngels Anglada al·ludí amb encert a "la possibilitat de veure les coses des de dos aspectes diferents" en el sentit de l'apreciació dels "*dissoi logoi* dels presocràtics, els mots o les narracions dobles". (1974: 15-26) En el cas de *Cementiri de Sinera*, això no obstant, hauríem d'anar més lluny. En aquest poemari l'ambigüitat, la paradoxa i la contradicció s'ajunten per ressaltar la polivalència de l'argument que, en combinació amb l'acurat refinament estètic de la poesia, li atorguen a la col·lecció la categoria d'una de les creacions més impressionants de la lírica catalana.

Respecte a això, el XXV és el fragment que més ha despertat l'atenció de la crítica. A part de ser la peça més extensa — d'una llargària insòlita de 21 versos! —, és molt fàcil de comprovar que destaca, així mateix, per exercir una funció transversal en la comunicació dels temes centrals. Fet i fet, arriba a constituir un moment líric de reflexió sobre els motius claus del conjunt, tot anticipant l'especulació ètico-estètica de la conclusió de l'obra.

A la vora del mar. Tenia
una casa, el meu somni,
a la vora del mar.

Alta proa. Per lliures
camins d'aigua, l'esvelta
barca que jo manava.

Els ulls sabien
tot el repòs i l'ordre
d'una petita pàtria.

¹ Aquest *opusculum*, producte dels primers anys noranta i que no es va arribar a publicar, es va inspirar en una sèrie d'orientació textualista, projectada per la infatigable colla literària La Forest d'Arana de València, que tampoc va arribar més enllà del primer número. Al llarg dels anys, les idees centrals han anat apareixent en diversos congressos; però el nostre propòsit ací és de suplir una deficiència bibliogràfica. S'agraeix la col·laboració de la Núria Santamaria.

Com necessito
contar-te la basarda
que fa la pluja als vidres!
Avui cau nit de fosca
damunt la meva casa.

Les roques negres
m'atrauen al naufragi.
Captiu del càntic,
el meu esforç inútil,
qui pot guiar-me a l'alba?

Ran de la mar tenia
una casa, un lent somni.

Tot i amb això, a primer colp d'ull el plantejament bàsic d'aquesta cançó sembla ser prou senzill. Indefens, el poeta lamenta amb enyorança l'anihilació de la pau i la solidesa de la seva vida personal i comunal que fou el resultat cataclísmic de la Guerra d'Espanya. I les dues primeres estrofes evoquen líricament la intimitat d'aquest món perdut. Els tres versos inicials ens transmeten agudament el sentiment de la nostàlgia que es veu recalcat per la cadència rítmica, producte de l'anàfora i l'encavalcament. A més, s'hauria de comentar l'encert del temps i de la ubicació del verb "tenia": penjat al final del vers, la seva posició recalca la noció de la pèrdua; i l'imperfet contribueix a la impressió d'ensonyament, tan propici a la sensació descrita.

La segona estrofa ens comunica d'una manera al·lusiva la condició del poeta en aquesta existència prèvia: "alta proa" ens n'indica, per connotació, la fermetat, la potència i la magnitud de la seva existència; "lliures camins d'aigua" implica, així mateix, la independència que gaudia el protagonista i el verb manar en ressalta la plena autonomia. Apropiadament en aquest context, l'acumulació asindètica d'elements aconsegueix un ritme decisiu que, en combinació amb la deliberació fonètica de la dicció, torna a subratllar la resolució individual intrínseca a l'experiència.

L'estrofa següent confirma el que podíem sospitar des de l'inici.

Els ulls saben
tot el repòs i l'ordre
d'una petita pàtria.

L'experiència va més enllà del marc personal per copsar una rellevància del tot col·lectiva. La tranquil·litat i la regulació que apreciarem a nivell individual en la segona estrofa adquireix ara una dimensió nacional. L'activitat regimentada de la vida a la vora del mar esdevé la representació del sistema estable d'un país determinat; la casa, igual que la seva homòloga en "Explico algunas cosas" de *Tercera residencia* de

Pablo Neruda o el palau de Tara en l'obra del poeta romàntic irlandès Thomas Moore, en sera l'emblema sinecdòquic.

És precisament en aquesta conjuntura que la narració canvia radicalment de rumb. La vaguetat enyoradissa de l'imperfet dóna lloc a l'exactitud del present en l'austera articulació de l'anorreament que amenaça l'escriptor i, per extensió, el seu poble.

Avui cau nit de fosca
damunt la meva casa.
Les roques negres
m'atrauen a naufragi...
el meu esforç inútil,
qui pot guiar-me a l'alba?

La plena autonomia que caracteritzava la prèvia existència ha desaparegut tal com queda palès en el canvi de modalitat verbal en el cas del protagonista (subjecte → objecte) que denota una manca de control evidenciant-se, així mateix, en la vacil·lació dubtosa de la interrogació. Fet i fet, el dinamisme o l'agència ara correspon als elements exteriors o ambientals —pluja, roques negres, nit— que imposen el seu règim de terror, subratllant, així mateix, la pèrdua de l'autonomia. El poema acaba amb la reiteració enyoradissa del plany pel règim perdut accentuat, una volta més, per la cadència rítmica.

Ran de la mar tenia
una casa, un lent somni.

No cal dir que aquesta lectura elemental invita una interpretació del tot historicista. La contextualització de l'artefacte als primers anys quaranta ens inclinaria a classificar-lo —sobretot per les qüestions d'autonomia personal i col·lectiva— com a elegia de la integritat geopolítica de la Catalunya de la preguerra; un plant per la pàtria destruïda que fou el resultat de la victòria franquista.

Una rellevància més literària

Tot i respectant la validesa d'aquesta lectura, no costa gens apreciar que la intensitat lírica i la sofisticació temàtica eleven l'experiència del marc anecdòtic, afegint-li una dimensió més especulativa. Ens ho va indicar correctament Josep Grau (1992) en la seva revelació que el jo líric espriuà no és pas necessàriament un jo autobiogràfic i que, com a conseqüència, aquesta col·lecció no es limita a una lamentació de la situació local de la primera postguerra.²

² El capítol "Visita al cementiri de Sinera" (pp. 29-71) és imprescindible per a una lectura acurada del poemari.

La intenció, que direm de “política” sense voler referir-nos al sentit restrictiu de la protesta immediata que arriba a anomenar-se “poesia social” o “poesia cívica”, és més subtil i calculada revelant-se més aviat en el camp de la possibilitat que ofereix la tradició literària de la creació o el foment d’una consciència nacional. La manipulació ideològica de la cultura no és, per descomptat, cap novetat en el context català. Tanmateix, Espriu sembla defugir de la rigidesa dogmàtica dels seus antecessors noucentistes per coincidir més amb les temptatives dels seus homòlegs irlandesos de recalibrar, amb les seves exploracions (i invencions) de la mitologia i la llegenda, la identitat cultural de la col·lectivitat: o el fet diferencial, si es vol.

I el mateix escriptor ens ho sembla indicar en aquest poema. Ell és “captiu del càntic”, o sigui esclau de la literatura i no pas d’una situació històrica concreta. D’una forma pareguda, presoner d’aquesta convenció lírica el versificador se sent obligat a revelar-nos la seva percepció poètica:

Com necessito
contar-te la basarda
que fa la pluja als vidres!

Exactament. Espriu no cerca d’emular el Neruda de *Tercera residència*, el testimoni presencial d’un *blitzkrieg*, que narra posteriorment la seva experiència amb tot el seu horror. La seva fixació no és ben bé l’esdeveniment històric, el desastre de la postguerra —la descripció “basarda” en aquest sentit és del tot genèrica—, sinó la seva manera creativa d’analitzar-ne les implicacions individual i col·lectiva, que després intentarà combatre amb la seva elaboració d’una visió poètica. I és per això que un escrutini de la deliberació d’aquest escriptor dins del corrent de la lírica ens forneix una perspectiva encara més intrigant per a l’apreciació de les implicacions col·lectives del seu art.

Catalunya: un paradís perdut?

Fet i fet, el primer indicatiu que la rellevància del poema pertany més concretament al món de les lletres que no pas a la realitat circumdant es fa notar amb la referència al “repòs i ordre” de la seva petita pàtria. En primer lloc seria enterament erroni qualificar d’aquesta manera els anys de la infància i la joventut del poeta. En realitat, una etiqueta més apropiada seria “agitació i desordre” si pensem en el trienni del pistolisme, la repressió de la dictadura de Primo i la incertesa i la violència de la Segona República. Més encara: Joan Fuster ens ha revelat, en referència a una sèrie de narracions que daten de la preguerra, *Ariadna al laberint grotesc*, que l’avaluació contemporània que Espriu va fer d’aquesta situació era enterament perspicaç, anticipant la imminència de la fi de la “petita pàtria”.

La situació moral i de fet de la Catalunya d'entorn del 34 suscitava a l'escriptor uns dictaris encara més inflexibles. Hi ha l'aparença d'uns avenços constitucionals, civils; però l'Espriu no s'hi deixa enganyar. El país està moribund. "El país moribund" es titula, precisament, la pàgina sarcàstica que dedica al tema. Tot allò li sembla "una mascarada grotesca", el somni d'una ment ambiciosa, una ganyota mesquina: una senectud disfrassada "amb maquillatge d'adjectius de bambolina"...I el país moribund es mor: ofegat en les aigües encalmades del seu port. (1963: lvii-lviii)

L'idil·li ordenat que Espriu pretèn evocar en el XXV, doncs, té molt poc a veure amb l'actualitat circumdant i pertany més aviat al reialme dels temes literaris del *locus amoenus* del jardí de les delícies, Eden, el Tagus de Garcilaso, etc. I la seva desaparició correspon al lloc comú del paradís perdut, tema que ha inspirat innombrables assatjos en vers. Això no obstant, és precisament amb l'apreciació d'aquesta dimensió al·lusiva que hom comença a sensibilitzar-se amb els paràmetres de la meditació espriuana. La seva poesia no es tracta tant de l'evocació enyoradissa de la felicitat d'antany sinó de la manipulació refinada de les qüestions de l'herència cultural i de la identitat col·lectiva, tan mal·leables i emotives en el camp etnològic de la defensa de la consciència nacional.

És evident, així mateix, que la complexitat expressiva del XXV ens torna a insinuar el nivell més cerebral de l'argument; l'el·lipsi insistent en reitera l'aspecte conceptualista, cosa que se subratlla en una frase metonímica tan carregada de metàfora com: "els ulls saben". I fóra apropiat assenyalar, així mateix, l'ambigüitat de la persona del verb de la primera i darrera estrofa. El subjecte de "tenia" podria ser "jo", implícitament, o, d'una forma més intrigant, "el meu somni", cosa que ressalta l'abstrusitat intel·lectual de l'estil.

"Somni", un dels mots claus del poemari, al·ludeix repetidament a la sensibilitat del poeta pel que fa a la seva herència cultural. En les dues peces següents va unit a la paraula "sentit" que evoca el ple reconeixement mental de la noció de particularitat o del fet diferencial del col·lectiu. Espriu retarda fins aquesta conjuntura l'articulació precisa d'aquest tema per tal de combinar-lo explícitament amb un altre tòpic literari fonamental a la seva especulació. Ens referim, és clar, al tema d'Ulisses que el poeta ens fa recordar en l'al·lusió al comandant d'embarcació, presoner del cant seductor de les sirenes, i sensible al perill imminent de naufragar sobre les roques. Aquesta combinació no deixa de ser intrigant.

Un motiu clau: el tema d'Ulisses

Tots els comentaristes han apreciat la nitidesa d'aquesta referència. Maria Isabel Pijoan ens ha revelat, per exemple, que el "retorn a la pàtria es típic, segons el mateix Espriu, de tot el poble català, el qual s'identifica, d'alguna manera, amb Ulisses, que era prudent, avisat, assenyat i volia tornar sempre a la seva terra, Ítaca." (1991: 117) Tot i la

rellevància d'aquestes observacions no deixen de resultar una mica vagues i ens permetem de creure que la significança d'aquest mite no s'ha arribat a comentar degudament.

El paral·lel entre la situació d'Ulisses en el moment del seu retorn a Ítaca i la condició del protagonista de *Cementiri* és contundent. Abandonat després el naufragi que ocasionà la mort dels seus companys, i desconegut en la seva disfressa de captaire, l'heroi homèric passeja demanant almoïna per les estances del seu palau a la vora del mar, havent perdut la seva autoritat reial. D'una forma semblant, el jo líric espruà, del tot solitari (X), ens explica que “Pels portals de Sinera/ passo captant engrunes/ de vells records” (IV); i tot seguit el trobem caminant vagament per “estances de la casa perduda” (XXIII) i “per buides estances de Sinera” (XXIV), sense l'autonomia que caracteritzava la seva existència prèvia (XXV).

Més important és la coincidència a nivell de la caracterització. En el XXII el protagonista es descriu de “subtil, pietíssim, resignat sota dogmes” i gaudeix d'una condició religiosa d'“ordenador de regles de xiprers” (X) i de beneït (XIX): precisament les qualitats destacades de l'heroi epònim de l'*Odissea*. Encarnació de la pietat, Ulisses accepta amb conformitat els dictats dels sobrenaturals; i el seu epítet, “premiat” o “favorit dels déus”, reflecteix la devoció que li caracteritza en els seus sacrificis. Més encara: la seva virtut més avaluada fou precisament l'astúcia que li permeté de sobreviure l'adversitat, assegurant-li el triomf final. Espriu, que s'autodefineix aquí dalt de “subtil”, demostra la mateixa agilitat intel·lectual en la formulació de la seva visió poètica, edificació que oferirà finalment com a monument a la resistència nacional.

Caldria assenyalar, així mateix, la tècnica de la mitificació de Sinera del tot consistent amb els dissenys de la convenció hel·lènica. I no és senzillament la referència més o menys explícita a determinats personatges —Ulisses, Caront (XVII), Apol·lo (I), Poseidó (XIX) — sinó l'elaboració d'una realitat poètica mitjancant l'al·legoria, l'antropomorfisme i la metàfora que permet, igual que el model grec, la participació activa d'elements de totes les esferes imaginables: natural, sobrenatural, tel·lúrica, còsmica, meteorològica, etc., tal com veiem en el X.

Vent nocturn, himne, bronze
antic contra l'exèrcit
de la pluja, difícil
solitud retrobada.
Déus pastors amuntanyen
dòcils ramats de núvols.

En aquest univers mític ens adonem de la plena participació d'elements estrictament locals, tal com queda clar en el VIII.

Plourà. L'àvia Muntala
desa el sol a l'armari
del mal temps, entre puntes
de mantellina fetes
per ditets de Sinera.
Algun ocell voldria
penetrar les difícils
presons de llum. Contemplo
serens xiprers a l'ample
jardí del meu silenci.
Passen dofins pels límits
d'aquesta mar antiga.

La personificació del turó arenyenc, el Montalt, en conjunció amb la presència de l'artesanía típica de la regió complementa la representació clàssica que reitera insistentment, per mitjà de l'al·legoria, la interacció entre elements sobrenaturals i reals en una determinada escena topogràfica.³

I aquest poema ens forneix també una altra característica fonamental en la convenció mitològica: és a dir, l'atemporalitat. L'exactitud cronomètrica fou anatema per a la tradició hel·lènica que cercava de donar la impressió d'una estasi original. Per tant, el fil narratiu de l'*Odissea* no segueix cap línia temporal consecutiu sinó que oscil·la capritxosament entre el present, el passat i el futur. Fet i fet, el recurs a la metamorfosi, tènica paradigmàtica de la mitologia, és la cristallització de la intenció acronomètrica: les coses no passen sinó que canvien senzillament de forma.

No cal dir que Espriu ens ofereix la mateixa sensació de permanència en el VIII, però d'una manera més sofisticada. La futuritat implícita en el temps del primer verb "plourà" combina, en una fusió anacrònica, la precipitació amb la noció dels dofins de la "mar antiga" encapsulant la present activitat de contemplació exercida pel poeta. En trobem un altre exemple adient en el XIX on la referència inicial al "culte antic" i final al viatge de qui "farà la via" circumscriuen el temps present de la resta del poema.

En conclusió, Espriu aconsegueix imbuir al poemari la impressió d'una immobilitat temporal que pareix contradir totalment —i aquí comencem a apreciar la subtileza del seu art— el lament pel temps perdut que, en un principi, semblava definir el llibre adequadament. I això és important pel que fa a les implicacions polítiques de la seva manipulació del mite d'Ulisses. Tot recordant la contribució de Joyce en el context irlandés, oferim a continuació un breu resum dels motius de l'atractiu d'aquest tema per a les cultures "minoritàries" en situacions nacionals conflictives.

3 Per a una explicació de les referències toponímiques vegeu Carles Mora, *Salvador Espriu i Sinera* (L'Aixernador: Barcelona, 1992).

L'aplicació moderna del tema d'Ulisses

L'*Odissea* emana històricament d'un món en plena transició o d'un sistema en vies de renaixement. La visió de la societat que ens privilegia la narració èpica és del tot diferent de l'antic ordre micènic on, segons les paraules de Peter Jones:

el gran palau local i el seu cabdill dominaven i controlaven els llogarets perifèrics. Quan observem que la construcció d'un temple i l'establiment dels cultes dedicats a una deïtat metropolitana comencen a manifestar-se consistentment en diverses localitats en el vuitè segle a. de c., tenim evidència fidedigna de l'inici d'aquell sentit de solidaritat i identificació col·lectiva que precedeixen les comunitats de lligams estrets, els anomenats *poleis* (s. *polis*), els "estat-ciutats" de la Grècia clàssica del cinquè segle a. de c., on s'inventà la democràcia. (1991: xi-l. La traducció en tots els casos és nostra.)

No cal dir que el paral·lel entre l'emergència d'una sensibilitat comunal postmicènica i l'erupció de la consciència nacional a Irlanda i Catalunya en l'època moderna és contundent; i sobretot pel que fa a la sensibilitat de pertanyer a un nou ordre regenerador de caire local que contrastava amb el sistema imperial desaparegut o en plena decadència. És intrigant comprovar, així mateix, que el lèxic del món poètic espriuà sembla accentuar-ne la coincidència amb els factors claus d'aquest sentiment socialment renovador: temple ("Assaig de càntic..", "culte antic"); identificació col·lectiva ("somni, sentit"); *polis* (Sinera, "petita pàtria"); democràcia, estructura civil ("repòs i ordre").

A més a més, no deixa de ser significatiu en aquest context que l'*Odissea* no és pas exclusivament la narració d'una sèrie d'aventures o de les experiències d'un heroi mític. Homer dedica només cinc capítols a aquest tema dels vint-i-quatre que formulen el llibre. La immensa majoria de l'obra tracta de la recuperació de l'autoritat legal —perduda per l'absència perllongada del rei legítim— i la superació de l'amenaça de la invasió de forasters, pretendents a la mà de la reina indefensa. La missió de la família reial —pare, fill i mare— serà precisament superar les circumstàncies adverses, cosa que no sera gens fàcil, i restaurar el procediment reglamentari de governació i llinatge: és a dir, la re-institució de la legalitat de l'autoritat autòctona. Una volta més, la qüestió de l'expulsió de l'usurpador torna a fer palesa la rellevància de l'argument en la situació política de la Irlanda i la Catalunya de l'època moderna.

Fet i fet, aquesta és la raó d'ésser de l'odissea que és *Cementiri de Sinera*. Espriu ha de lluitar contra el desastre de l'anihilació nacional imposant, en la seva resistència a ultrança, una visió regimentada enmig del desordre, que protegirà el patrimoni cultural i anticiparà el recobriment de l'autoritat legítima: una reflexió en miniatura de la labor d'Ulisses. Per tant, la comparació entre el protagonista espriuà

i l'heroi mític pot apreciar-se millor. Als dos se'ls presenta un panorama desastrós de “basarda, nit fosca” i el perill de les “roques negres”.⁴ Les estances de la “casa perduda” són les mateixes que el palau d'Ítaca on camina el captaire Ulisses, privat de l'autoritat del seu llinatge.

La polivalència del mot “casa” ens torna a subratllar la sofisticació expressiva. Tot i representant Catalunya d'una forma sinecdòquica, la paraula també evoca —en el sentit d'una casa reial— qüestions d'herència i legitimitat que són fonamentals a l'argument. I en aquest context podem sensibilitzar-nos més vers l'ambigüitat paradoxal d'un altre motiu fonamental, el cementiri. Maria Isabel Pijoan el considera l'emblema de l'estancament vital: l'ensopiment estantís que fou el corollari de la destrucció nacional causada per la victòria de les forces franquistes.

Així, Sinera, gulliverització de Catalunya, no és res més que un desolat cementiri, en una interpretació civico-poètica de la comunitat humana d'Arenys de Mar, la petita pàtria espriuana de la postguerra, sota els efectes de la recent guerra civil espanyola. Per tant, el títol, *Cementiri de Sinera*, farà al·lusió a la mateixa Sinera ja del tot esdevinguda cementiri. (1991: 134) La rellevància de l'anorreament de l'esperit col·lectiu en la dura postguerra, com hem dit ja, és innegable. Tot i amb això, no deixa de fer-se notar la mateixa latència expressiva i, paradoxalment, la necròpoli sinerena adquireix un valor netament positiu en el camp simbòlic. Arriba a constituir el reposador de la tradició i de l'herència; un mausoleu, si es vol, que conserva la identitat cultural del poble. Josep Grau ens ho descriu de la forma següent.

Aquesta relació directa entre “Cementiri” —la residència dels morts— i “Sinera” —la residència dels vius— evoca, ja d'entrada, una concepció mítica i, al mateix temps, romàntica del poble: entès, aquest, com a una comunió i interrelació entre els vius i els morts d'una mateixa col·lectivitat humana. (1992: 44)

L'encert líric d'aquesta paradoxa es palesa en els cinc darrers poemes de la col·lecció que, tractant de l'abandó per part del protagonista de la seva casa i la seva entrada definitiva en el cementiri, formen una unitat homogènica. A nivell personal, és clar, implica la desesperació final de la mort, i així ho veiem en el XXVI.

No lluito més. Et deixo
el sepulcre vastíssim,
abans terra dels pares,
somni, sentit. Em moro,
perquè no sé com viure.

⁴ Concordem amb Maria Isabel Pijoan i la seva identificació d'aquestes roques amb “els amagatalls d'Escila i Caribdis, els dos monstres de mar que feien naufragar els navegants que passaven prop d'ells” i que Ulisses hagué de superar. (1991: 132)

Enmig del desastre, l'esforç d'imposar un ordre que mantingui intacta l'herència col·lectiva ha estat superior a les forces del poeta que es resigna ara a l'única opció que li queda, la mort. Tot i això, tornem a veure la mateixa posició paradoxal que tipifica la col·lecció. La desfeta no és absoluta; el patrimoni, en la forma del monument sepulcral, no desapareix sinó que va llegat al lector i d'aquesta manera la seva continuïtat va implícita en la transferència. Ens ho sembla confirmar la fermesa recobrada en el XXVII, a pesar de la fi imaginada del protagonista.

Somni, sentit, concretes
barques al vent, difícil
paraula que puc dir—me
encara, entre vells límits
de la vinya i el mar. No lluito
contra l'esforç de viure
no sabent com. M'encerclen
blanques parets, pau alta
i bona ran dels arbres,
sota la pols i l'ombra.

La permanència de la consciència nacional “somni, sentit” es reafirma en tota la seva plenitud amb una definició precisa “concretes barques” i una exactitud geogràfica “entre vells límits”. La potencialitat idiomàtica “paraula que puc dir-me encara” reitera el lligam que vincula el poeta amb la seva col·lectivitat històrica i, a l'ensem, futura. La frase “no lluito contra l'esforç de viure no sabent com” cristal·litza en la seva intensitat ambigua la paradoxa, anihilació/continuïtat, central a l'astúcia de la visió espriuana. D'una banda pot significar l'abandonament de la lluita per incapacitat (no sap com) o, contràriament, la voluntat de persistir-hi, conscient de la seva habilitat (no lluita sense saber com). Més encara; dins de la seva tomba, i malgrat la seva mort individual, haurà passat a formar part de la tradició que tant cercava de conservar i que es veu protegida en el mausoleu del cementiri.

D'una manera similar es fa apreciar la subtileza de l'enginy creatiu espriuà en l'ambivalència de la presentació de la significança simbólica d'un altre motiu clau, la mar. D'una banda, i consistent amb la llarga convenció de la poesia hispànica, evoca la mort, tal com veiem en el XVII on les connotacions són claríssimes.

Ai, la barca negra,
que ve pel meu somni
del mar de Sinera!
La veu de la dama,
lluny del temps.

D'una forma contradictòria, tanmateix, amb els seu epítet “antiga” denota simultàniament la conservació de la civilització hel·lènica i el seu

ordre, tan important en l'obra d'Espriu. Maria Isabel Pijoan ens ho explica així amb encert.

Aquesta mar antiga amb dofins ha aconseguit “deslocalitzar” el jardí del cementiri i obrir-lo a una comunitat de cultures que compartien en el temps els límits d'aquesta mar, de les quals és deutora la catalana. La mar i els dofins l'arrelen en el “continuum” cultural mediterrani en general. (1991: 91)

El valor simbòlic del patrimoni cultural

Tot apreciament la polivalència expressiva de l'estil, és crucial en aquesta conjuntura ressaltar la importància de la qüestió de l'herència cultural en el context de la formulació de la identitat ètnica. Joyce i Espriu reafirmen, amb la seva dependència dels clàssics acompanyada d'una forta presència judaica, la subscripció del seu poble al “continuum cultural mediterrani” (llegiu occidental). Amb aquesta finalitat sotmeten la topografia local a una elevació mítica del tot consistent amb la convenció hel·lènica. No és pas casual que l'al·legorització de Sinera, els seus turons i xiprers correspongui al Dublín de *Finnegans Wake* on els fenòmens de la geografia física, el riu Liffey (ALP) i el poble de Howth (HCE), actuen de protagonistes d'una forma consistent amb la tècnica narrativa de la mitologia grega. Els dos escriptors, no obstant, evocuen el deute cultural també d'una forma més universal que es deixa discernir amb referència als plantejaments bàsics de la psicoanàlisi.

Segons la versió que ens ofereix Freud (1950, 140-146) la figura del pare actua simbòlicament per a la psique humana com a factor civilitzant: és a dir com a la representació de l'autoritat. I aquesta força al·lusiva es veu comunicada per la càrrega anàloga de l'ordre lingüístic que ell domina i que, per a Lacan, queda cristal·litzada. D'aquesta manera, és el pare simbòlic o, en les paraules de Lacan, “celui qui est capable de dire ‘je suis qui je suis’”, (1966, 531-83) que arriba a ser per a la psique humana el centre o el pívot que defineix, anomena i dona significança a la constel·lació de personatges que l'envolten.

No cal dir que en aquest context al·lusiós l'atorgament dels noms és fonamental per a la transferència correcta del patrimoni simbòlic, l'heretament del que Lacan anomena “la dette culturelle”. Significativament, quan hi ha confusió o malentesos respecte al reconeixement de la identitat solen produir-se cataclismes apocalíptics, tal com veiem en la família arquetípica d'Edip, i, si més no, complicacions laborioses en la transmissió de l'autoritat paterna, com en el cas bíblic d'Esaú i Jacob. Per tant, en aquestes obres que tracten de la usurpació de l'autoritat simbòlica del pare, no deixa de ser interessant que el tema de l'anonimat constitueixi una peça clau.⁵

⁵ Lacan descriu la importància dels noms d'aquesta forma: “A l'alliance [les règles de la communauté] préside un ordre préférentiel dont la loi impliquant les noms de

La disrupció de l'ordre establert en la casa d'Ulisses, produïda per l'amenaça a l'autoritat legítima durant l'absència del rei, queda expressada anàlogament per l'obscuriment de la identitat del protagonista. Exiliat de la seva pàtria i presoner de Calipso, la seva personalitat és amagada (l'arrel del nom Calipso) durant set anys i ell es veu obligat a viure aïllat del món humà. En l'episodi del Cíclop, l'alliberament de l'heroi i els seus companys depèn estratègicament de la pèrdua de la seva denominació; i Ulisses es veu forçat a anomenar-se "Ningú". Finalment, en el seu retorn a Ítaca, l'heroi mític passa desapercebut, vestit de captaire, caminant anònimament per les estances del palau. Fet i fet, és només amb la reafirmació de la seva identitat, primer de tot entre els feacis i després amb la seva família i els pretendents, que queda restaurada la legitimitat de l'ordre governamental i patrimonial.

No ens hauria de sorprendre, doncs, que aquest tema sigui central a l'*Ulysses* de Joyce. Amb l'astúcia característica del seu antecessor, Bloom, irlandès i jueu, evita amb enginy les interrogacions amenaçadores dels seus coetanis sobre la seva ascendència i la seva filiació politicocultural. Només se sent capaç de definir-se i de revelar la seva vertadera identitat quan reconeix Stephen, el seu hereu espiritual; i, donant per acabada la seva odissea per Dublin, els dos tornen a casa a debatre, significativament, qüestions de l'etnicitat i de l'herència patrimonial.

En *Cementiri de Sinera* troben la mateixa especulació temàtica, comunicada amb l'ambigüitat i la polivalència que tipifiquen la versió irlandesa. El III ens en facilita el primer exemple d'una manera netament negativa.

Sense cap nom ni símbol,
 ran dels xiprers, dessota
 un poc de pols sorrenca,
 endurida de pluges.
 O que l'oratge escampi
 la cendra per les barques
 i els solos dibuixadissims
 i la llum de Sinera.
 Claror d'abril, de pàtria
 que mor amb mi, quan miro
 els anys i el pas: viatge
 al llarg de lents crepuscles.

El que es fa notar en la primera frase és la manca total de senyes d'identitat, especialment "nom" i "símbol". I l'allistat gairebé accidental d'elements topogràfics en combinació amb la incoherència sintàctica, producte de l'absència verbal, en subratlla la indefinició. La segona frase

parenté est pour le groupe, comme le langage, imperative en ses formes, mais inconsciente en sa structure." (1950, 276-77)

ressalta la inestabilitat i el desarrelament en referència amb l'acció d'espargiment del vent, imatge associada freqüentment amb la destrucció i l'oblivió, i el mot "cendra" amb les seves connotacions de desaparença i de mort. No cal dir que la inconclusió exhortativa del subjunctiu, d'intenció imprecisa, i la incoherència de l'acumulació polisindètica d'elements recalquen l'efecte global d'inseguritat i d'insolidesa.

La frase final, amb un mínim de cogència sintàctica, ens deixa intuir la intenció autorial. En el seu escrutini del passat —"els anys i el pas"—, el poeta s'adona de la imminència de la mort a nivell personal i nacional: "pàtria que mor amb mi". I fóra apropiat en aquest sentit reconèixer l'encert connotatiu del lèxic en la comunicació del flux temporal: "claror d'abril" evocant nocions de l'inici vital al començament de la frase amb la resposta antonímica de "lents crepuscles" al final.

Tot i amb això, aquesta especulació resulta ser una mica anòmala. Seria completament convencional que l'autor, sensible al pas dels anys, tingui el pressentiment de la seva pròpia mort. No és gens comú, tanmateix, que intueixi la fi de la seva nació. Tot i amb això, la juxtaposició estructural de la peça ens sembla explicar l'enigma. La raó de la desaparició col·lectiva pareix radicar en el concepte expressat en les dues frases anteriors: és a dir, la manca absoluta d'un nom, d'una identitat ordenada, que des de la perspectiva psicoanalítica li denega a la comunitat l'assumpció del patrimoni simbòlic. Amb la paradoxa típica d'Espriu se'ns presenta aquí l'antítesi del tema central del poemari que és precisament el reconeixement i la protecció de l'herència cultural, el "somni, sentit" de la be definida "terra dels pares".

El tema de la denominació arriba a ser crucial en el moment de la resolució del climax hermetic del poemari. En el XXIX s'adopta de bell nou la mateixa orientació:

Pas de l'amic que sento
privat de Déu, encara:
cerques un nom inútil,
per aturar-te?

Sabràs millor quin era,
pel nom, el secret últim
de qui va precedir-te?
Tan sols un home.

En aquest pronunciament, críptic i latent, la importància atribuïble al *nom* és evident. El mot és l'únic que és repetit. Més intrigant és l'objecte de la cerca de l'amic "privat de Déu". La inferència, evidentment, seria que la seva trobada significaria la superació de d'aquesta privació. La interrogació de la segona estrofa també ens permet d'inferir que el nom proporcionaria al buscador algun saber de caire transcendental. El darrer vers, tanmateix, ens demostra que Espriu reitera la direcció negativa de la peça anterior. La figura que precedí a

l'amic era "sols un home". És a dir que no tenia identitat ordenada o social. Li mancava el reconeixement del conjunt arquetípic familiar, cristal·litzada en el nom, que implica, en el sentit lacanià, la impossibilitat d'heretar la simbòlica autoritat paterna. L'absència nominal al·ludeix figuradament, doncs, a l'eradicació de la identitat personal i per extensió de la seva col·lectivitat en el marc de la tradició, la cultura i la civilització: el "continuum mediterrani".

Tot i això, d'una manera del tot consistent amb l'ambivalència antitètica que caracteritza el llibre, el poema que clou la col·lecció ens facilita una dimensió més positiva. Recordant, primer de tot, que el gran heroi triomfant Ulisses era "tan sols un home", el poeta, des de dintre del cementiri —el mausoleu de la consciència comunal— redescobreix la seva identitat amb la recuperació del seu nom —que, amb les seves associacions simbòliques, el torna a ubicar concretament dins d'una determinada civilització amb el seu ordre i llinatge precisos.

Quan et deturis
on el meu nom et crida,
vulgues que dormi
somniau mars en calma,
la claror de Sinera.

Una volta més, aquesta tanka exquisidament evocadora ens forneix la deliberació sobre els temes claus de l'obra i cristal·litza el triomf final del projecte. En un principi ens impressiona la definició contundent en comparació amb el XXIX. Les denominacions —Sinera, nom, mar— reiteren exactament la identitat de l'escriptor i la seva col·lectivitat conjuntament amb la seva localització geogràfica i cultural. Més important: l'exhortació sembla implicar que el poeta continuarà *ultra tomba* la seva activitat de "somniau" a la vora d'aquesta mar antiga. És a dir que seguirà en el seu propòsit d'ordenar la visió de la permanència de la identitat cultural catalana.

Això no obstant, l'aparença del lector implícit a la darrera secció del poemari —Josep Grau ho descriu amb la fórmula "tu-jo-Sinera" (1992: 69)— té una funció a nivell simbòlic que va més enllà del mer imbuïment distintiu d'una dimensió col·lectiva. Essencialment, l'*Odissea* constitueix l'aventura d'enllaçament del futur amb el passat. La reconciliació d'Ulisses i Telèmac a Ítaca exemplifica la perduració de l'ordre legítim i la transferència reglamentària de l'herència patrimonial. I aquesta escena es veu repetida en una de les seccions més tendrament emotives de l'obra de Joyce quan Bloom reconeix en Stephen, el seu fill espiritual, la permanència dels seus valors ètics i el jove albira en la figura paterna el seu deute cultural.

Quina fou la sensació auditiva de Stephen?
Sentí en una profunda melodia mascla, antiga i poc familiar,
l'acumulació del passat.
Quina fou la sensació visual de Bloom?

Va veure en una jove forma mascla, viva i familiar, la predestinació d'un futur. (1973: 610)

No cal dir que la versió espriuana és molt més extrema en la seva inspiració. Des del seu lloc en el cementiri, i no pas des de la seva casa, Espriu llega al lector implícit —i per extensió a les futures generacions— la seva percepció de la continuïtat del patrimoni comunal: és a dir, la consciència nacional. Atent a la creació poètica, el lector, de la mateixa manera que Telèmac, reconeix la identitat —el nom— del seu pare simbòlic i accepta l'herència que llega: “Et deixo...terra dels pares, somni, sentit” (XXVI). Fet i fet, Enric Sòria ens forneix un exemple força emotiu d'aquest procediment continuat de transferència generacional en “In memoriam S. E.”, el seu homenatge al poeta sinerenc de la col·lecció *Compàs d'espera*:

Salvador, ens salvares
unes poques paralues despullades...

Ens salvares un món, un món sencer
de mots humans, menut com un jardí
i tan inabastable com l'anhel...

perdurarà en altres dits la rosa
que vares collir. I als llavis
oratge, foc, paraules, Salvador,
que no esdevindran cendra. (1993: 41)

La importància ètnica de la memòria

Tal com hem pogut comprovar, la subtileza i la latència de la manipulació espriuana dels preceptes psicosociològics de l'etnicitat són dignes de Joyce. I tampoc no ens hauria d'estranyar la seva habilitat, conjuntament amb Yeats i Moore, d'explotar al màxim un altre tema emotiu en aquest camp: ens referim, és clar, al tòpic literari de la memòria. En general, els crítics han tendit a tractar el motiu dels records en *Cementiri* d'una manera planera i senzilla. Per a Josep Maria Castellet:

Se trata de un mundo muerto, ante el cual no cabe sino el recuerdo, preñado de un tiempo feliz (...) La catástrofe ha sido irremediable y el universo en el que el poeta había vivido su infancia y juventud se ha venido abajo. (1970: 197-198)

Joaquim Molas reacciona d'una manera pareguda considerant que Espriu “se entrega a una implacable y desolada *recherche du temps perdu*” oferint-nos “un intento de poblar con fantasmas del pasado el fracaso, el vacío, la muerte que el poeta arrastra dramáticamente

consigo.” (citat per Castellet, 1970: 199-200) La interpretació que ens ofereix Maria Isabel Pijoan és consistent amb aquest panorama.

el record fixa en la memòria d’imatges de la topografia de l’espai íntim sinerenc (...) reproduceix diferents sensacions del passat de la vida sinerenga, recuperat, així, i deturat en el seu present. (1993: 74)

Mentre seria innegable reconèixer el plant espriuà per la seva felicitat passada, es fa apreciar en el tractament d’aquest motiu la mateixa ambivalència que caracteritza la col·lecció en la seva totalitat. Els records no són mai exclusivament experiències personals sinó que arriben a adquirir una dimensió netament comunal en el contrast imaginat entre la fugacitat temporal a nivell individual i la permanència de la història nacional, tal com es fa palès en el IX.

Vol de records de pluja
aguditza suplicis
d’aquestes flors que moren
al fràgil pas harmònic
de la tarda i de l’aigua.
Com calla el mar! Enlaire,
triomf, destí, reialme,
escomesa de puntes.
Els xiprers recollien
claror de cel plorada
en miralls momentanis.

Aquesta peça d’un intens lirisme ens ofereix un altre exemple de la sofisticació de l’expressió del sinerenc. El tema central, és clar, és l’evocació de l’inexorable flux del temps. En termes convencionals, el resultat produït seria d’un sensible patiment que trobem aquí en el suplici i la mort de les flors. Curiosament, en el cas d’Espriu una calculada sèrie de filtracions estilístiques suavitzen estèticament aquest efecte. En primer lloc, l’encert global de la dicció i el ritme produeixen una musicalitat que, del tot consistent amb la imatge de l’equilibri del flux temporal —el delicadíssim “fràgil pas harmònic”—, contraresta les connotacions angunioses.

Addicionalment, el refinament conceptual evident no sols en la humanització al·legòrica de les flors sinó el distanciament de l’experiència en general —” vol de *records* de pluja”— indica que aquesta poema no constitueix el plany convencional per l’esvaniment existencial. Es tracta, més aviat, d’una acceptació calibrada i, fins i tot, d’una certa indulgència que queda palesa en la intensa riquesa de la imatge de la frase final. No cal dir que el poder líric de la descripció metafòrica de les gotes de pluja, “claror de cel plorada”, penjades als arbres humanitzats en tota la seva vistositat transitòria, els “miralls momentanis”, és contundent.

Una volta més, la mateixa estructura temàtica ens invita a especular sobre el motiu d'aquest canvi sensible de rumb. L'explicació de la complicitat mesurada d'aquesta perspectiva, poc freqüent en la convenció poètica, sembla radicar en la significança de la segona frase, emmarcada en la construcció per les meditacions sobre la intensitat momentània. Al bell mig de l'elogi del valor de l'instant, esclata una declaració categòrica —d'una potència extraordinària efectuada per l'asíndeton— de la immanència de l'herència nacional de Catalunya: “Enlaire, triomf, destí, reialme”. I això ens invita a inferir que la perspectiva peculiar i poc habitual sobre la bellesa instantània del flux temporal és deguda a la percepció de la permanència ambiental de la història col·lectiva.

De tota manera, la mateixa especulació sobre la memòria i les seves implicacions torna a produir-se en el II amb una idèntica manipulació estructural.

Quina petita pàtria
encercla el cementiri!
Aquesta mar, Sinera,
turons de pins i vinya,
pols de rials. No estimo
res més, excepte l'ombra
viatgera d'un núvol.
El lent record dels dies
que son passats per sempre.

Significativament, trobem la reflexió sobre el pas del temps de la segona frase, evocat analògament per la referència a “l'ombra viatgera d'un núvol” —paraula clau de la lexis romàntica wordsworthiana— amb totes les seves connotacions etèries, esvanidores i intangibles, encapsulada per meditacions sobre la permanència geohistòrica; i, curiosament, la mateixa indulgència benigna davant el flux temporal es fa apreciar: “No estimo res més...”. De bell nou aquesta percepció anòmala sembla explicar-se per la reafirmació de la presència de la tradició comunal; la juxtaposició del mots cementiri/pàtria, accentuada per l'ambigüitat sintàctica —ambdós poden ser el subjecte del verb— vincula estretament les nocions de la col·lectivitat (pàtria) i la seva reserva històrica (cementiri).

Més emotiva encara és l'ambivalència de la darrera frase. En un principi, el “record” podria referir-se a l'experiència individual i la seva transitorietat. Tot i això, el recurs a l'alternativa verbal “són passats” en lloc de la versió més normal “han passat” no deixa d'intrigar. A banda d'actualitzar el sentit, també ofereix la possibilitat de prendre “passats” com a substantiu. Això no sols amplia els paràmetres de la referència afegint una clara dimensió plural o col·lectiva —subratllada per la presència de l'article “dels dies” (no pas “de dies”) que dona una

impressió més genèrica—, sinó ens forneix una altre visió de l’atemporalitat mítica que ressalta la permanència comunal en la fusió de les tres divisions temporals en la sintagma: “són/passats/per sempre”.

El tema de la memòria, això no obstant, és fonamental en la labor d’Espriu en la seva temptativa de la manutenció d’una consciència col·lectiva, cosa que Homer reconeix d’una suprema importància en l’*Odissea*. Quan es perd aquesta sensibilitat atavística, anàloga a l’autoritat simbòlica paternal, presenciem la destrucció del comportament civilitzat, talment com Freud s’ho imaginava, i observem la regressió a l’estat del caos primordial. En l’episodi de Circe, el verí que la bruixa proporciona als viatgers els lleva aquesta facultat i seguidament es veuen transformats en animals.⁶

No és pas fortuït que Ulisses censuri de la mateixa manera els monstruosos cíclops, “gent orgullosa, sense llei”, que per ignorància o per oblit de l’ordenança al·lusiva del pare —la “dette culturelle” lacaniana o el “repòs i ordre” de la versió espriuana—, duen una existència salvatge i asocial.

I no tenen aplecs per donar-hi papers, ni judicis,
ans, el que és ells, habiten carenes de puigs alterosos,
dins d’esplugues balmades, i cadascun fa la llei
als fills i a les mullers, i l’un no s’ocupa de l’altre.
(1953: 159)

És evident que aquestes criatures representen en el seu comportament l’antítesi de l’ideal comunal o civilitzat que Espriu tant com Homer s’esforcen per defensar i promoure. No viuen en el nucli poblat (Sinera, Ítaca) ni tenen un sistema social (repòs i ordre) ni un sentiment col·lectiu, cristal·litzat per la pàtria (casa/cementiri sinerenc i el palau d’Ítaca). I això ens ressalta de bell nou la significança més al·lusiva de la referència espriuana. El “repòs i ordre”, per tant, no descriu cap situació històrica sinó que evoca simbòlicament l’arquetípic impuls civilitzador de la comunitat —la simbòlica “llei del pare”— amenaçat per les forces invasores que l’han usurpada momentàniament.

I en el context d’aquesta batalla és precisament la memòria que és fonamental en la manutenció de la consciència ètnica que repetidament Ulisses s’esforça per preservar. Els lotòfags oferien una fruita amnèsica,

6 La versió de Riba ens descriu com Circe els proporciona:
drogues tristes, *perquè no es recordin mai més de la pàtria ...*
amb la vareta els colpeix i els tanca a les seves porqueries.
I de bacons tenien el cap i la veu i les cerres
i el tirat ... i Circe els tirava
com a pastura fages i glans i el fruit del corner,
tot el que solen menjar els bacons que es rebolquen per terra.
(1953: 188. La cursiva és nostra).

irresistible per a la tripulació, que feia oblidar tot pensament de retorn, convertint el menjador en una mena de zombi. I l'heroi hagué de lluitar fort en contra d'aquesta obliuó perquè els seus companys recuperessin la voluntat de tornar a casa.⁷

A més, és precisament el record que formula la base de la motivació del protagonista. Calipso intenta seduir-lo oferint-li la immortalitat; pero no aconsegueix mai eradicar el record del seu país que li obliga a rebutjar la proposta de la deessa i constitueix la causa de la desesperació del seu captiveri.⁸ En aquesta mateixa línia se'ns informa insistentment que aquest record no radica en criteris de caire personal sinó en la suprema importància de la col·lectivitat —la pàtria—, i la consciència del llinatge i el patrimoni cultural.

Si, allí va tenir-me Calipso, divina entre dees (...)
i també em retingué l'arterosa Circe d'Eea (...)
ara, que mai el meu cor dins el pit va deixar-se convèncer
com que al món no hi ha res que sigui més dolç que la pàtria
d'un i els pares d'un, baldament s'habiti una casa
rica, al lluny, en país estrany, separat dels seus pares.
(1953: 156)

Les ressonàncies líriques d'aquests sentiments es palesen per tota l'obra d'Espriu, sobretot en el lèxic de la mateixa família etimològica amb totes les seves implicacions simbòliques a nivell psicològic —pàtria, pares, no estimo res més, etc.—, i graviten ran del nucli de la memòria comunal tal com veiem en el XVI.

Passen les guardes
de dolços ulls que vetllen

7 La versió de Riba llegeix així:
ara, el qui d'ells ha menjat la drupa melosa del lotus,
ja està llest, que ni vol tornar pel report ni a la terra,
ca! Més s'estimaren romandre allí amb els lotòfags,
atipant-se de lotus, *per sempre oblidats del viatge*.
Jo vaig haver-me'ls endur plorant i per forca als navilis
i sota els bancs de les naus convocades lligar-los a ròssec.
(1953: 158. La cursiva és nostra).

8 En el primer capítol Homer descriu que Calipso:
té pres aquest miser, que plora;
sempre està fetillant amb dolços i hàbils discursos
per si d'Ítaca obté que s'oblidi; pero el que és Ulisses
es deleix per veure no fos sinó el fum que s'enfila
del seu terror, i desitja la mort.
(1953, 24. La cursiva és nostra).

el record de Sinera.
La nit és alta
i encén tranquils missatges
de vides perdurables
damunt el cementiri.

De fet, aquí la qüestió del “record de Sinera” esdevé tan important que Espriu l’eleva al nivell ritual. La santedat d’aquesta història comunal, protegida zelosament i amb confiança, actua de base per a la visió assegurada de la permanència del poble —les “vides perdurables” (i s’aprecia la rellevància del plural)— com a unitat social.

L’acostament més deliberat en aquest context a la posició de l’*Odissea*, es fa evident en el V on l’escenificació sinerenga correspon exactament amb la condició d’Ulisses, captaire en el seu palau, que passa per Ítaca demanant menjar.

Pels portals de Sinera
passo captant engrunes
de vells records. Ressona
als carrers en silenci
el feble prec inútil.
Cap caritat no em llesca
el pa que jo menjava,
el temps perdut. M’esperen
tan sols, per fer-me almoïna,
fidels xiprers verdíssims.

Curiosament, l’objecte de la capta són *vells* records i l’adjectiu, respecte a un poeta d’uns escassos 30 anys en el moment de la composició, pareix indicar una significança més enllà de l’esfera personal. Així mateix, la descripció genèrica del passat —“el temps perdut”—, contrastant amb la intimitat de la versió convencional.

La combinació metafòrica de la memòria i l’alimentació — engrunes/records, pa/temps perdut— ens permet una altra comparació amb l’*Odissea*. El precepte directiu de la motivació d’Ulisses fou el record d’Ítaca; privat de la seva terra, l’heroi només desitjava la mort. I aquí el mateix fenomen exerceix una similar funció de sosteniment en la metàfora de l’alimentació. En els dos casos, doncs, es pot apreciar que aquesta facultat té un valor ambivalent: no es tracta merament de l’enyorança individual sinó del desig de protegir el patrimoni cultural —el repòs i ordre— i de participar en la seva transferència legítima. La frase final ens en subratlla la dimensió col·lectiva. L’únic benefactor del protagonista no pertany a l’esfera individual; seran, més aviat, els xiprers, símbol de la identitat comunal i de la seva conservació, que és precisament la manutenció que tant el protagonista com Ulisses anhelan.

Esprui i la tradició poètica

Tot i la latència de la seva meditació sobre les vaguetats de la psique col·lectiva, el tractament espruà d'aquest motiu torna a posar en evidència la sensibilitat de la seva consciència creativa en la tradició poètica. La presència al·legòrica d'aquests arbres, que apareixen esmentats en una tercera part del poemari, subratlla el tema central de la permanència de la cultura autòctona. Monuments a la civilització destruïda que vigilen amb decisió (VII) són, paradoxalment, símbols de la seva continuïtat. Repetidament el poeta ens destaca la seva verdor i la seva fidelitat (I & V), combinació que implica constància i perennitat; i la seva ordenança acurada dels “rengles de xiprers”, evoca l'ordre establert del patrimoni. Fins i tot en el moment quan més perilla la durabilitat de la visió poètica en el XXIV el xiprer, posseïdor del saber secret que comparteix amb el poeta, en defensa i salvaguarda la integritat; “fins al guaita de l'alba,/ xiprer que sap l'incendi/ del mar i d'aquest núvol.”

És del tot apropiat que aquest arbre exerceixi aquesta funció. Tal com ha assenyalat la majoria dels comentaristes el xiprer, malgrat la seva associació amb la mort en la mitologia mediterrània, simbolitza pel seu con piramidal i la seva forma fàl·lica, la vida i la fertilitat. Aquesta combinació contradictòria —però netament espruana— li ha atorgat en la convenció literària la doble significança de la vida i la mort, la finalitat i la permanència.⁹

Fet i fet, l'adducció insistent d'aquest motiu en *Cementiri* ens recorda inevitablement una de les peces clàssiques de la tradició moderna. En “Xiprers”, un dels poemes més coneguts de la poesia anglesa contemporània —i aquí n'ofereix una versió catalana dels versos més rellevants amb l'original anglès en l'apèndix—, D. H. Lawrence li atribueix a aquest arbre, amb una idèntica contundència reiterativa, la mateixa condició al·lusiva de constància, protecció i lleialtat a la desapareguda civilització etrusca. Una volta més podem veure que aquests arbres, igual que en *Cementiri*, son guardians que coneixen

The undeliverable secret,
Dead with a dead race and a dead speech,
and yet Darkly monumental in you,
Etruscan cypresses.

Ah, how I admire your fidelity,
Dark cypresses!¹⁰

⁹ Vegeu, per exemple, la definició de “xiprer” en De Vries, *Dictionary of Symbols and Imagery* (1974).

¹⁰ El secret incomunicable,/ Mort amb una raça morta i un parlar mort, i encara/
Foscament monumental en vosaltres,/ Xiprers etruscs./ Oh, com admiro la vostra fidelitat,/ Xiprers foscs!

Si la lluita per imposar un ordre perdurable sobre l'absurditat de l'existència és comuna als dos escriptors, la idealització espriuana del cicle temporal en la seva precisió diürna (XI-XVI) i progressió estacional (XVII-XXI) recorda inevitablement l'exactitud geomètrica de la representació del mateix tema en *Cántico*. La coincidència es palesa més encara amb l'elecció de l'hora de migdia en el XIII, amb tota la seva simetria, com a cristal·lització d'un univers regimentat.

Quan és migdia,
a les parets s'encalmen
ombres de núvols.
Mur blanc d'aquell recinte,
a l'entorn del silenci.

No cal dir que en aquest context el recurs a la tanka és inspirat. Si el plantejament bàsic de la poesia pura fou l'eliminació de tota referència no poètica, difícilment existeix una forma més idònia per a la comunicació d'aquest efecte. La tanka té com a meta la producció d'un sentiment exquisit per mitjà de tècniques netament líriques, cosa que Espriu aconsegueix amb escreix.

La musicalitat de la peça, en termes de ritme i dicció, no requereix comentari. Caldria assenyalar, així mateix, la importància de la connotació per a l'expressió de l'argument. D'una banda es comunica la noció de la solidesa i la regimentació d'un ordre definit —parets, mur, recinte—, la perdurabilitat del qual es veu recalçada per la immobilitat temporal del primer vers amb les seves fortes ressonàncies no sols de Guillén sinó del paradigma del “Midi sans mouvement” de *Le Cimetière marin* de Valéry. Contràriament, es tramet també el concepte antitètic de transcendència i d'intangibilitat implícita, així mateix, al vocabulari; ombres de núvols, silenci. Fet i fet, la tensió queda reflectida fins i tot per l'esveltesa estructural: la cadència usual al final de dos versos evoca la solidesa; i l'encavalcament subratlla la inefabilitat del flux.

L'exquisit estètic d'aquesta tanka es troba repetida en el XIV que arriba a ser un assaig sobre el mateix tema.

Cristall, memòria,
remor de font, de clares
veus allunyades.
La llarga tarda miro,
amb pauses d'or i somni.

Una volta més ens adonem connotativament de la fugacitat temporal —remor de font, memòria, veus allunyades— recalçada per l'encavalcament. Paradoxalment, el mateix lèxic ens suggereix també la permanència de l'heretatge i la seva riquesa en l'ambivalència dels mots claus de memòria i somni. En addició, les veus, tot i allunyades, són clares: cosa que implica la proximitat; i la lentitud

fonorítmica de l'hipèrbaton “llarga tarda miro” en combinació amb el valor semàntic de “pauses” contraresten la impressió de la fluïditat del temps. A més de la finor estètica d'aquests assajos caldria assenyalar, així mateix, la seva constància temàtica amb la tibantor destrucció/permanència fonamental en el poemari que ens forneix un indici més de la sofisticació tècnica de l'autor.

Els poemes de la secció corresponent a la idealització estacional són més llargs però coincideixen exactament en el seu tractament del tema central com es pot veure amb el XIX.

Els ostiaris
d'un culte antic obrien
les portes a la dansa
del santet i el diable,
entre cavalls que vénen
del mar, amb les carrosses
del mal temps.

El vent escampa
fum de tardor per marbres
de rics altars, per vinyes
on l'or és dens, i marca
amb un senyal el rostre
del qui farà la via
vers el xiprer.

Aquí, enmig de la referència metereològica a l'oratge autumnal, s'intueix la mateixa immanència de l'herència simbòlica amb l'atavisme del “culte antic” i la imatge amb clares ressonàncies iconogràfiques de la representació del déu Posidó: carrossa, cavalls de mar, etc. En aquesta escena de ritual pagà es nota el contrast familiar entre l'anihilació —el mal temps i l'acció escampadora del vent— i la perduració essencial de la ritual celebració secular: “la dansa del santet”, “vinyes on l'or és dens”, amb un element destacat de solidesa, “marbres de rics altars”.

En la segona estrofa el poeta es presenta en aquesta litúrgia sagrada com a ésser elegit per dur a terme alguna funció religiosa. Maria Isabel Pijoan el considera una “víctima sacrificial” (1993: 115), però per a nosaltres el gest de marcatge i la condició solitària evoquen més aviat l'ordenació o l'encomanament d'algun ofici sacerdotal. I aquesta interpretació és del tot consistent amb la projecció del jo líric en tota la col·lecció.

En aquest sentit seria lícit parlar de la coincidència amb la representació romàntica de la figura de l'artista com a marginat solitari dotat d'alguna saviesa inspirada que el separa de la resta de la comunitat. Més encara: tal com veurem tot seguit, l'autoprojecció espriuana gaudeix d'una qualitat mística que el converteix en procurador i savi

protector del seu poble. Aquesta postura completament constant amb l'atavisme cicumdant recorda inevitablement la condició primordial de hierofanta o de *vates*, tan característic de la postura de J. V. Foix.

Curiosament, Espriu ho sap aliar d'alguna manera amb la rigidesa cerebral del corrent de la poesia pura, cosa que ens comunica nítidament en el X, significativament la peça d'obertura de la secció idealitzada, on veiem combinades la funció estètica i ètica. El poeta, un "ordenador de rengles de xiprers" conferirà degudament l'autoritat de "màgics ceptres" experimentant una "difícil soledat retrobada" enmig dels "déus pastors". El lèxic ressalta no sols la funció de l'endeví sinó la regulació intel·lectual de la visió privilegiada i la seva expressió. I és completament apropiat que el poema que clausura el cicle ideal, el XXII, ostenti la mateixa organització rigorosa en la formulació de la percepció poètica que es comunica en aquest cas amb una precisió arquitectural.

Damunt la sorra molla
suporto l'equilibri
d'un ordre arquitectònic.

I amb una franquesa expressiva singular, fins i tot en el corrent candorós de la poesia pura, Espriu ens explica obertament la seva lluita d'imposar un ordre transcendental al caos de l'actualitat.

combato contra
pensaments singulars
per metafísics
camins de fred i pluja...
i miro
de mantenir les voltes.

Tot i amb això, l'exemple més destacat de la sensibilitat d'Espriu als preceptes de la tradició lírica és el IV que arriba a constituir una mena de manual de la intertextualitat. Fet i fet, a penes existeix millor exemple del plantejament del teòric americà Harold Bloom que cada paraula en un vers formulava prèviament un altre poema.

Els meus ulls ja no saben
sinó contemplar dies
i sols perduts. Com sento
rodar velles tartanes
pels rials de Sinera!
Al meu record arriben
olors de mar vetllada
per clars estius. Perdura
en els meus dits la rosa
que vaig collir. I als llavis,
oratge, foc, paraules
esdevingudes cendra.

La primera frase no pareix més que l'evocació del lloc comú del temps passat. La sofisticació de la rearticulació, això no obstant, evident en l'al·legorització metonímica —els “ulls” adquireixen una facultat intel·lectual: “saben”— i l'addició intrigant de “sols” al plantejament convencional de “dies” ens alerten a una qualitat més especulativa.¹⁴ La sinestèsia, metafòricament barrejada, de la tercera frase —i comentarem a continuació la rellevància teòrica d'aquesta tècnica— amb la seva humanització corresponent, “vetllada per clars estius” en subratlla la impressió

Són les darreres frases que indiquen més planerament la rearticulació particular de la convenció lírica. Espriu ens ofereix una rosa collida, símbol per excel·lència en la tradició romàntica de la bellesa i el seu esvaniment. Curiosament, en aquest cas la flor no es marceix segons la fórmula habitual sinó que representa la perduració, un efecte de prolongació que es veu accentuat per l'encavalcament que s'estèn a tres versos. De la mateixa manera, s'observa un tractament novell d'un tema relacionat. La tendència cap a la corrupció no es manifesta pas amb referència a l'esvaniment de la bellesa sinó respecte als mots i, per extensió, la literatura: “als llavis, oratge, foc,/ paraules esdevingudes cendra.”

En termes generals, és la rosa que mor i el plant per la seva fi, és a dir el poema, que perdura. La versió espriuana, tanmateix, és més críptica. El seu recurs als tòpics del romanticisme evoca la proposició inconsistent de la durabilitat física. La incongruència persisteix, així mateix, en l'apreciació de la corruptabilitat artísticoliterària.

Existeix una noció secular, força evident en un poeta com Milton, que la literatura ofereix una via per a la consecució de la immortalitat. Espriu, però, la rebutja amb contundència i la seva reelaboració de la versió barroca del *carpe diem* no deixa de ser enginyosa. L'asíndeton insistent, la similitud connotativa del vocabulari i el ritme inexorable recorden immediatament el paradigma de Góngora: “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.” Contrari a la norma de l'evocació de la decadència corporal, això no obstant, el poeta sinerenc ens destaca la destructibilitat de l'art. En la seva deliberació de l'efecte de la inexorabilitat del flux temporal, doncs, Espriu recorre a dues postures convencionals, tractant-les d'una forma discrepant o dissident i això torna a subratllar no sols la seva sofisticació poètica sinó l'ambivalència elemental de l'obra sencera.

El volgut esteticisme d'Espriu i el seu constant replantejament de la convenció, es palesa així mateix en la seva especulació sobre les premisses del Simbolisme que es fan apreciar en aquest poema d'una manera més refinada. I no és pas qüestió senzillament de la manifesta conformitat en la importància del valor formal de l'artefacte sinó d'una sensible confluència d'intenció creativa. Curiosament, el mateix Espriu sembla voler ressaltar la influència; el lèxic poètic és derivat

14 No cal dir que la ressonància amb encavalcament dels versos famosos de “Beato Sillón” del *Cantico* de Jorge Guillén, tant aquí com en el XXV, és patent: “Los ojos no ven./ Saben. El mundo está bien/ hecho.”

planerament —anàvem a dir escandalosament— de l'obra de Valéry: cementiri, temple, mar, calma, or, claror, somni, etc., són típics del vocabulari de *Le Cimetière marin*.

La concordància de sensibilitat, això no obstant, es fa apreciar encara més a nivell teòric. En primer lloc, la temptativa per part dels poetes gals d'ignorar la banalitat circumdant de l'existència per tal d'evocar-ne l'essència fonamental coincideix completament amb el propòsit central de *Cementiri* en la seva evocació de la immanència de la personalitat catalana a pesar de l'anihilació circumstancial. Caldria assenyalar, així mateix, la consistència metodològica per a la consecució d'aquesta finalitat.

En el V, per exemple, la barreja sinestètica (hi figuren implícitament tots els sentits; ulls, sento, olors, dits, llavis) recorda el plantejament de la correspondència sensorial basada en les especulacions poètiques de Baudelaire i Rimbaud i que fou fonamental en la labor de l'escola finisecular. Fet i fet, aquesta síntesi sensual no era més que una versió en miniatura de la tendència al sincretisme artístic, d'inspiració wagneriana i abraçat pels simbolistes, que cercava de combinar en un mitjà els efectes variats de les diferents formes expressives. D'aquesta manera es cercava de subratllar la unitat misteriosa de l'"absolut" que hom al·legava intuir rera l'absurditat superficial de l'existència.

Per això, la poesia —i l'obra de Verlaine en seria paradigmàtica— podria adquirir un notable valor fònic. I l'especulació espriuana sobre aquest tema no es deixa d'apreciar, subratllant, així mateix, la constància artística de la seva cerca creativa per descobrir l'essència catalana en el fons de la confusió de l'anorreament circumstancial.

La dimensió musical de *Cementiri*

Els crítics ja han assenyalat la qualitat musical del poemari respecte a la dicció, la melodia i el ritme. Per a nosaltres, però, l'apropiació espriuana dels plantejaments simbolistes és més extensa fent-se palesa fins i tot en la composició simfònica de la col·lecció que assumeix, així, l'estructura d'una sonata o d'una suite.

En aquest gènere, la constància tonal de la veu narrativa és habitual; i una serietat resignada tipifica l'enunciació de totes les seccions del llibre. La diferència entre els diversos moviments, així mateix, se sol revelar per una modulació ambiental o, altrament, per un destacat canvi d'animació com seria el cas de *Cementiri* on el factor distintiu és precisament la variació de temps i de compàs. No cal dir que en la sonata els motius, les modulacions, les ressonàncies i els contrapunts apareixen sovint amb rapidesa, fins i tot simultàniament. Aquesta és també la norma de la nostra col·lecció; per això, les divisions que assenyallem dintre dels moviments no s'haurien de prendre com a

completament definitives: es tracta més aviat de qüestions d'èmfasi i de desenvolupament.¹⁵

En general, la primera secció de la sonata, es divideix en tres parts: tema inicial, transició i segon tema; i aquesta estructuració correspon exactament amb el moviment d'obertura de *Cementiri* (I-IX). Les dues primeres peces forneixen una evocació lírica de l'idil·li de la “petita pàtria”; del IV al VII, observem l'amenaça ambiental de la destrucció d'aquest *locus amoenus* “la pàtria que mor amb mi”; i els poemes VIII i IX ressalten el segon tema que fou anticipat oblícuaument en alguns versos prèvis; la immanència del patrimoni i de la tradició malgrat la intransigència del medi: “Enlaire, triomf, destí, reialme.”

El segon moviment, l'*adagio* o el “tempo lento”, hauria d'oferir una reconsideració progressiva, precisa i orgànica de la temàtica. No cal dir que la regimentació del cicle ideal diürn i estacional (X-XXII) d'una manera ponderada i seriosa compleix amb el proposit rodonament. Aquests poemes, d'un refinament impressionant, evoquen contrapuntísticament i amb una exquisitat estètica la tensió central de la permanència històrica i de la seva antitesi, la força anihiladora. El XX i el XXI ens en forneixen un exemple apropiat:

Arços i grèvol
oculta neu, prim aire
de tramuntana
Hivern de mar: sol fràgil
damunt platges desertes.

Lliures cavalls, a l'alba,
per la deserta platja.
Veus i tambors proclamen
la primavera.

El concepte de fred, vent, pluja i altres elements de la inclemència metereològica són emblemàtics en el lèxic espriuà de la destrucció. I l'adjectivació “oculta neu” implica la presència ubiqua d'aquesta en aquest terreny poetic; una impressió confirmada per la fusió metafòrica del clima i de la topografia implícita en: “hivern de mar.” La feblesa solar i la deserció local subratllen l'efecte de l'anorreament.

El contrast entre la desolació ambiental d'aquesta tanka enervada i la pujança vigorosa del XXI no podia ser més contundent. Llevat del segon vers, cada mot connota la vitalitat i el renaixement, efectes que són ressaltats pel ritme i la decisió fònica de la dicció. Fet i fet, el presumpte aïllament de la “deserta” platja és contrarestat del tot pel soroll energètic de l'acolliment coral donat a la primavera. D'aquesta manera —i això serà constant en el poemari—, el contrapunt comunica simfònicament l'antitesi temàtica que forma la base de l'obra.

És habitual en la sonata separar l'*adagio* del moviment final amb un *scherzo*. Normalment d'un ritme animat o elevat admet, això no obstant, la possibilitat de ser profundament reflexiu, cosa que es discerneix netament en el XXIV i el XXV. El primer ens ofereix un rebuig violent

15 El breu resum d'informació musical fou compilat amb referència als manuals que llistem tot seguit: *The Oxford Companion to Music* (1955); *Dictionary of Musical Terms* (1976); *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1980).

de la validesa de la realitat metafòrica de “l’ordre arquitectònic” creada amb tanta cura en la secció anterior. La vibració rítmica i el *staccato* enunciatiu recalquen la contundència de la negativa amb una violència que contrasta contundentment amb l’estetisme refinat de la secció anterior, destacant netament el canvi de moviment.

No naixerà cap marbre
d’eternitzades ones
ni s’alçaran vols d’àngels
d’imaginats imperis.

Així mateix el XXV, punt de partença del nostre estudi, continua la intensitat emotiva amb el lirisme del seu plant que en combinació amb la seva elevació llagrimosa el converteix en una de les peces més emocionants de la col·lecció, accentuant la força lírica d’aquest breu apartat interjeccional.

Els últims poemes (XXVI-XXX), si no coincideixen exactament amb l’animació del final convencional de la sonata ens ofereixen, com alternativa, la severitat agitada de l’especulació transcendental amb tota la seva latència. Aquest darrer moviment de la composició hauria de recordar i concloure els temes tractats, cosa que realitza sensiblement. En primer lloc, la vacil·lació del XXVI que evoca la manca de confiança en la visió poètica —“Em moro perquè no sé com viure” — que es troba compensada en el XXVIII per la reafirmació de la licitud de la percepció: “Aquesta pau és meva, i Déu em vetlla”. El mateix panorama enigmàtic queda resumit amb un refinament transcendental, tal com hem vist abans, per la tanka que clou el poemari i que suggereix la continuïtat col·lectiva malgrat la mort individual del poeta.

Tot i això, no seria apropiat concloure el nostre escrutini de l’esceticisme espriuà sense reiterar l’encert composicional. En general hom considera que després de Beethoven la sonata arribà a constituir una alta manifestació de valors psicològics en la seva expressió dels sentiments humans més profunds i universals. L’obra es convertí així en un organisme uniforme i complet que tenia per base alguna *idea* determinada.

És innegable que Espriu compleix amb aquests requisits èticoestètics i caldria assenyalar, a més, la seva constància amb els valors convencionals de la creació: una noblesa d’estil i una manifesta habilitat acompanyada d’una serietat enunciativa i un apreciable conceptualisme, o “subtileza”, en la comunicació.

La independència creativa d’Espriu

Tot i la volguda fixació estètica de clara inspiració finisecular resultaria problemàtic incloure sense reserves aquesta obra dins el corrent postsimbolista de la poesia pura. A pesar de la confluència prescriptiva i artesanal hi resta una discrepància fonamental. La poesia pura cercava l’eliminació de tot element no poètic de la composició. Fet

i fet, G. D. Martin ha citat apropiadament la declaració triomfant del mateix Valéry respecte de la transcendència del seu *cimetière* on: “Tout ceci menait à la mort et touchait à la pensée pure.” (1971, 31)

Contràriament, *Cementiri de Sinera*, malgrat la seva sofisticació lírica, té una intenció que va més enllà de l'esfera artística. La seva orientació és d'un caràcter netament polític; i amb això no ens referim al sentit limitat d'una presa de posició en contra de la dictadura evident en el prosaisme de la mal anomenada poesia social. D'una forma molt més evocadora, amb el seu recurs als elements claus de l'etnicitat —al mite, al record col·lectiu, al patrimoni cultural— Espriu especula sobre l'essència de la identitat nacional catalana amb la intenció de fomentar la recuperació de la consciència comunal. Per tant, el seu punt de partença, netament dissident i combatiu, discrepa radicalment de Valéry que al·legava amb insistència que la font de la seva inspiració creativa era més aviat un ritme i no pas una experiència concreta.

En aquest sentit, Espriu participa en un llarg corrent de la poesia occidental que, cercant de protegir la nació i el seu destí, parteix d'una premissa clarament política. El primer gran exemple d'aquesta actitud compromesa seria l'*Eneida* on Virgili s'inventa en la seva epopeia un il·lustre passat mític no sols per justificar la legitimitat ancestral del sistema augustal sinó per recordar líricament al poble romà la licitud de la seva gloriosa hegemonia imperial guardant, així, el seu futur nacional.

En l'època moderna ho notem agudament en el cas irlandès on una destacada sèrie d'escriptors explotà els mateixos temes i llegendes amb la premeditada finalitat de motivar la represa del sentiment patriòtic. La metodologia, que compartien amb Espriu, era prou senzilla: evocar les glories —en molts casos imaginades com seria el cas de l'*Eneida*— de la història per tal de crear en la consciència col·lectiva del lector una reacció d'indignació davant les limitacions de la situació actual per a fomentar alguna reverberació extraliterària. D'aquesta manera, la literatura podria funcionar d'agent catalitzador i els disturbis que acompanyaren l'estrena de *Cathleen Ni Houlihan* de W. B. Yeats ens en forneixen un exemple apropiat.

La labor d'Espriu, això no obstant, en un moment històric molt menys propici pertany més al camp de la sensibilització que no pas la provocació. I, per tant, ens recorda més aviat la posició de la primera generació irlandesa del Romanticisme, cristallitzada per l'obra del poeta Thomas Moore. La comparació entre el duo no deixa de ser interessant. Els dos compartien l'experiència desastrosa d'un revés cataclísmic que dugué gairebé al genocidi nacional i cultural. La pèrdua de l'autonomia geopolítica amb la supressió del parlament irlandès i la imposició del decret-llei de la Unió amb Gran Bretanya fou el resultat de la derrota de la revolució 1798-1801. El paral·lel amb un escriptor català de 1943, doncs, no necessita comentari.

Curiosament, la coincidència d'intenció i d'estratègia és força intrigant; i el poema que incloem a l'apèndix ressalta l'afinitat conceptual i estilístic d'ambdós, malgrat el contrast entre la intensitat i la sofisticació d'Espriu i la innocència i el sentimentalisme del seu

antecessor. La similitud en la seva manipulació paradoxal del motiu de la cançó, per exemple, reveladora.¹⁶ Vegem-ne primer la versió espriuana:

Mentre s'apaga
la llum d'abril i cessen
les filles de cançó,
en un crepuscle immòbil,
he caminat estances
de la casa perduda.

L'apagament de la llum d'abril, símbol convencional de la regeneració i del renaixement, ens comunica la finalitat de l'experiència comunal. Enmig d'aquest buit estàtic, moribund, "de crepuscle immòbil" el protagonista passeja vagament per les estances de la casa perduda, sinòcdoque de la pàtria atrofiada. La cessació de la cançó ens indica, per extensió, la desaparició de la poesia, la literatura o la veu cultural de la nació.

De la mateixa manera, en el poema de Moore la veu creativa del seu poble, expressada metonímicament per l'arpa, penja muda a la paret de les estances de Tara, el palau dels antics reis i representació, igual que el seu homòleg d'Ítaca, de la nació.

No more to chiefs and ladies bright
The harp of Tara swells.
The chord alone that breaks at night
Its tale of ruin tells.
Thus freedom now so seldom wakes
The only throb she gives
Is when some heart, indignant, breaks:
To show that still she lives.¹⁷

El recurs a l'ambigüitat en el cas dels dos poetes és del tot encertat. Per a Moore, l'únic element esperançador —la reacció indignada davant la situació actual— és, alhora, destructiva: el trencament de la corda i d'algun cor. D'una forma similar, el poeta català declara que la cançó ha cessat a Sinera, amb les mateixes implicacions. Una vintena de versos després, això no obstant, el protagonista afirma el contrari: "captiu del càntic", l'escriptor es troba incapaç de renunciar-hi, mantenint la seva fidelitat, cosa que implica necessàriament la seva continuïtat.

La paradoxa arriba a ser més intrigant a nivell conceptual. Els dos poetes constaten la fi de la veu nacional i cultural. La seva activitat

¹⁶ La cançó, com a tema espriuà, és força complicada. Per a més informació sobre la seva rellevància bíblica, artística i personal, vegeu Castellet (1971, 96-97; Grau (1992, 34) i Pijoan (2004, 129-34.)

¹⁷ Ja no s'orgulleix l'arpa de Tara/ davant dames i cabdills./ Eixa corda sola que se trenca de nit/ conta una història de ruïna./ La llibertat ara se desperta tan rarament/ l'únic batec que dóna és quan algun cor se romp, indignat, per demostrar que viu encara.

creativa, tanmateix, demostra amb contundència el contrari. La literatura dels dos forma part vital i vibrant de la continuació d'una tradició que, no sense enginy, declaren com a finalitzada. No cal dir que la intenció maliciosa és evident. Amb la seva evocació de l'històric sentiment col·lectiu, el duo pretén engendrar una reacció de ressentiment per tal de fomentar la recuperació de la consciència comunal. Per tant, la passivitat de la seva elegia es converteix en una eina mobilitzadora supremament dinàmica i fonamentalment ideològica. Els romanços més emblemàtics de Moore, per exemple, precedeixen la revolta dels Croppies amb el seu esperit de resistència tan enyorat per Moore.

La intenció política determina, així mateix, la manipulació de la temàtica. Tal com hem pogut veure, la facultat de la memòria, per exemple, no funciona per a Espriu exclusivament a nivell personal. No ens ofereix merament un plant líric pel pas del temps sinó l'evocació calculada d'un sentiment col·lectiu en un moment conflictiu o, segons la versió machadiana de la poesia, "la palabra esencial en el tiempo". El poeta s'autodefineix d'aquesta manera: "creador del mito de Sinera, geográficamente enraizado en el pueblo de Arenys de Mar y sus tierras circundantes pero que reproduce una pàtria inexistente elaborada con recuerdos y deseos." (Citat per M. A. Capmany dins *Salvador Espriu* [1971, 7])

Exactament. La intenció de l'autor no és de lamentar elegíacament sinó d'agitar i, a la fi, de manipular. Respecte a això, uns versos de Moore trets del poema "Let Eireann Remember", tractant el mateix tema, il·lustren netament la posició d'Espriu:

Thus shall memories often in dreams sublime
Catch a glimpse of the days that are over;
And, sighing, look through the waves of time
At the long-faded glories they cover.¹⁸

L'al·legorització, la coincidència lèxica —memòria, somnis, dies que són passats, glòries— no necessiten comentari. Més interessant és l'evocació de la immanència del sentit nacional mitjancant la fusió, típica de l'escriptor sinerenc, dels elements de diverses divisions temporals: el futur verbal repetit combina amb el present per tal de descriure el passat. La implicació és evident. El tractament del tema de la memòria arriba a significar molt més que el planyiment personal per un paradís perdut o d'un sistema desmantellat. És més aviat la invenció lírica, sofisticada i calculada, d'una identitat cultural que emula, en la seva fabricació, la creació ficcional d'un caràcter etrusc per part de D. H. Lawrence.

D'aquesta manera el treball d'Espriu, emmirallant l'activitat artística dels escriptors irlandesos, té la intenció de galvanitzar el

18 Així la memòria, en somnis sublimes,/Albirarà, sovint, els dies que són passats;/ I mirarà, sospirant, per les ones del temps,/ Les glòries que cobreixen, desdibuixades.

sentiment nacional d'una comunitat específica en una determinada època històrica.

Per concloure, caldria resumir només les diverses seccions del nostre estudi per destacar l'excel·lència creativa d'aquest magnífic escriptor. La seva sensibilitat poètica per si sola el faria mereixedor de la màxima categoria internacional amb la seva rearticulació dels preceptes clàssics i moderns amb una remarcable consciència estètica i una singular potència commovedora.

Si això fora poc, s'hi hauria d'afegir un clar compromís polític que es palesa en la manipulació intencionada dels fonaments de l'etnicitat, conforme amb la labor dels millors escriptors en llengua anglesa d'aquest segle. La polivalència conceptual, la paradoxa i l'ambigüïtat semblen evocar un conflicte entre el desig i la realitat que s'escapa de l'esfera personal per adquirir una immediata aplicació sociològica no menyspreable.

Una vegada més, convindria subratllar l'encert i el control del nostre autor en la seva evocació latent de la consciència nacional. Creiem haver llegit en algun lloc que, per a Carner, els poetes eren "els constructors dels pobles." La definició seria parcial en el cas d'Espriu que es revela, en *Cementiri*, com a apologista i defensor de la idea de la nació.

Bibliografia i Apèndix

- Anglada, Maria Àngels (1974) "Aproximació a la poesia de Salvador Espriu" dins *Salvador Espriu en els seus millors escrits*. Barcelona: Arimany, pp. 15-26.
- Capmany, M. A. (1971) *Salvador Espriu*. Barcelona: Dopesa.
- Castellet, J. M. (1970) *Iniciación a la poesía de Salvador Espriu*. Barcelona: Taurus.
- De Vries, A. (1974) *Dictionary of Symbols and Imagery* Amsterdam: Elsevierz.
- Freud, Sigmund (1950) *Totem and Taboo*. Routledge and Kegan Paul.
- Fuster, Joan (1963) "Introducció a la poesia de Salvador Espriu" dins *Salvador Espriu, Obra poètica*. Barcelona: Albertí, pp. xii-lxxii.
- Grau, Josep (1992) *Invitació a la poesia de Salvador Espriu*. Barcelona: Claret.
- Jones, Peter (1991) "Introduction" in Homer, *The Odyssey*. Harmondsworth: Penguin.
- Joyce, James (1973) *Ulysses*. Harmondsworth: Penguin.
- Lacan, Jacques (1966) "D'une question préliminaire a tout traitement possible de la psychose", *Écrits*. Paris. Eds. du Seuil, pp. 531-83.
- Martin, G. D. (1971) "Introduction" dins Valery, Paul. *Le cimetière marin*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Molas, Joaquim (1968) "Prólogo" a S. Espriu, *Antologia*. Madrid: El Bardo.
- Mora, Carles (1992) *Salvador Espriu i Sinera*. Barcelona: L'Aixernador.
- Picerno, V. J. (1976) *Dictionary of Musical Terms* New York: Haskell.
- Pijoan Maria Isabel (1991) *Salvador Espriu o els itineraris de la poesia*. Barcelona:
Publicacions de L'Abadia de Montserrat.
- — (9/11/1982) "Paul Valery i Savador Espriu: del cementiri de Sète al de Sinera", *La Vanguardia*, p. 45.
- Riba, Carles (1953) Traducció de Homer, *L'Odissea*. Barcelona: Alpha.
- Sadie, S. (Ed., 1980) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* London: Macmillan.
- Scholes, P. (1955) *The Oxford Companion to Music* Oxford: Oxford University Press.
- Sòria, Enric (1993) *Compàs d'espera*. València: La Guerra.

On one old slim imperishable thought, while you
remain
Etruscan cypresses;
Dusky, slim marrow-thought of slender, flickering
men of Etruria,
Whom Rome called vicious.

Vicious, dark cypresses:
Vicious, you supple, brooding, softly-swaying
pillars of dark flame.
Monumental to a dead, dead race
Embowered in you!

Were they then vicious, the slender, tender-footed
Long-nosed men of Etruria?
Or was their way only evasive and different, dark,
like cypress-trees in a wind?

They are dead, with all their vices,
And all that is left
Is the shadowy monomania of some cypresses
And tombs.

The smile, the subtle Etruscan smile still lurking
Within the tombs,
Etruscan cypresses.
He laughs longest who laughs last;
Nay, Leonardo only bungled the pure Etruscan smile.

What would I not give
To bring back the rare and orchid-like
Evil-yclept Etruscan?
For as to the evil
We have only Roman word for it,
Which I, being a little weary of Roman virtue,
Don't hang much weight on.

For oh, I know, in the dust where we have buried
The silenced races and all their abominations,
We have buried so much of the delicate magic of life.

There in the deeps
That churn the frankincense and ooze the myrrh,
Cypress shadowy,
Such an aroma of lost human life!

The say the fit survive,
But I invoke the spirits of the lost.

Those that have not survived, the darkly lost,
To bring their meaning back into life again,
Which they have taken away
And wrapt inviolable in soft cypress-trees,
Etruscan cypresses.

Evil, what is evil?
There is only one evil, to deny life
As Rome denied Etruria
And mechanical America Montezuma still.

2. "The Harp That Once Through Tara's Halls" from Thomas Moore
(2005) *The Complete Poems*. Project Gutenberg Ebook:
<http://www.gutenberg.org/ebooks/8187>. (Consulta: 17/05/2016)

The harp that once through Tara's halls
The soul of music shed,
Now hangs as mute on Tara's walls
As if that soul were fled.
So sleeps the pride of former days,
So glory's thrill is o'er,
And hearts that once beat high for praise,
Now feel that pulse no more!

No more to chiefs and ladies bright
The harp of Tara swells;
The chord alone that breaks at night,
Its tale of ruin tells.
Thus Freedom now so seldom wakes,
The only throb she gives
Is when some heart indignant breaks,
To show that still she lives.