

L'ESTRUCTURA DEL LABERINT A «EL CAMINANT I EL MUR» DE SALVADOR ESPRIU

Hoc faciat animus noster:

omnia, quibus est adiutus, abscondat, ipsum tantum
ostendat, quoad effectit.

(L. A. Sèneca, *Epistulae ad Lucilium*, Liber XI,
LXXXIV)

Haver de parlar en un curt espai d'un llibre que, com és *El caminant i el mur*,¹ mereix un estudi llarg i aprofundit presenta el problema de com fer-ho d'una manera clara, exhaustiva, adequada i general. La pretensió d'aquest treball és la d'arribar a establir un sistema que em permeti d'analitzar i descriure els mecanismes recòndits de l'escriptura espriuana. La imatge conceptual del *laberint* m'ha semblat, entre totes les que presenta l'obra de Salvador Espriu, aquella que, per una banda, pot donar compte del projecte inventiu del poeta, i, per una altra banda, permet d'illuminar una possible trajectòria interpretativa.

La bibliografia sobre *laberints*² abasta unes dimensions considerables i és tema del qual s'han ocupat importants estudiosos.

1. SALVADOR ESPRIU, *El caminant i el mur*, dins *Obres completes*, 1. *Poesia* (Barcelona 1968; Ed. 62). Abreujadament l'anomeno també *Caminant*.

2. He consultat autors tan heterogenis com Jorge Luis Borges, Jaime Rest, Octavio Paz, George Steiner, Virgili, Ovidi, Apollodor, Paul Diel, Julian Pitt-Rivers, Albert Beguín, Dante Alighieri, Homer, Plutarc, Frazer,

La multiplicitat dels punts de vista ens permet d'establir tantes perspectives com vulguem. Però la que ara a mi m'interessa és la del *laberint* com a sistema formal lingüístic que ens permet de descodificar els continguts principals d'*El caminant i el mur*. El laberint és en Espriu el principi ordenador d'una estructura verbal la funció de la qual és, justament, la que té tot laberint, és a dir, despistar i amagar un secret. Si ens atenim a les lectures que fins al moment present s'han fet d'aquest llibre, central dins l'obra poètica d'Espriu, veurem que la intenció de l'autor ha estat del tot reeixida. El seu *laberint* ha amagat amb gran cura el seu pregon secret i ha deixat prou pistes falses perquè l'agosarat Teseu, *l'avorrible triomfador*,³ que s'hi aventurés no trobés pas mai *la pobra mitja bèstia, aquella desgràcia del Minotaure*.⁴ Però si aquesta és la intenció diürna d'Espriu, o sia aquell enunciat que hauríem d'entendre com «això que no vull que sapigueu de mi», el títol del primer poema que hom troba al llindar del text insinua l'ambigüitat provocadora de la seva intenció: *No t'he de donar accés al meu secret*, equiparable al desafiament dels versos

sí, em pots trobar, si goses,
darrera el glacial no res d'aquesta
porta (...)⁵

els quals expressen, en negar-lo, el desig profund i amagat d'ésser llegit, recorregut, per tal que l'altre, el destinatari d'un missatge com és aquest, senti la necessitat viva d'arribar al centre del *laberint*. És per això que l'autor s'ha preocupat de deixar pistes bones pels trencalls de l'escriptura, pistes a bastament productives perquè, al capdavant, arribem a trobar el monstre, és a dir, entendre el secret que amaga el text.

Mircea Eliade, Eurípides. També cal recordar que en el Barroc el laberint és un tema recurrent. Bodini ha demostrat com el laberint pertany a l'estructura fonamental de *La vida es sueño*.

3. S. ESPRIU, *Les roques i el mar, el blau* (Barcelona 1981; Llibres del Mall), 163.

4. *Ibid.*, 157 i 163.

5. *Caminant*, 276.

Tan evident és aquest «amagar per ensenyar», que la negació freudiana tal com l'aplica el professor Francesco Orlando a la seva teoria de la literatura funciona a la perfecció.⁶ A partir d'aquesta negació primera, *No t'he de donar accés al meu secret*, el complex de les negacions simbòliques té una importància riquíssima, molt més que no pas el desig expressat directament. La teoria d'Orlando palesa com el desig més s'aferma i millor revela la seva potència, i es revela més seductor, com més irremeiablement és negat.⁷ Aquesta perspectiva interpretativa ens permet d'establir la coherència simbòlica de les negacions espiuanes, és a dir, dels símbols, que, molt diversos entre si, poden contenir relacions d'equivalència o d'oposició difícils de portar immediatament a la consciència. Això justificarà, en aquest primer nivell de l'anàlisi, la indiferència envers les fonts literàries llevat que serveixin de contraprova d'alguna cosa. L'element rep el seu ver significat només de la totalitat de la coherència simbòlica exclusivament pròpia del text espiuà.

Aquest s'inicia des de l'interior d'un pou, dedins *l'odi altíssim de la presó* on és situat el destinador, en el més profund del clos de les ombres, mentre que el destinatari és col·locat del tot fora del lloc imaginari en què se situa el destinador: *No t'he de donar accés al meu secret*, primera negació simbòlica que generarà un seguit de negacions més, com són ara:

6. FRANCESCO ORLANDO, *Lettura freudiana della Phèdre* (Torino 1971; Einaudi Edit.), 16: «L'unico modo di confessare l'inconfessabile sarà di negarlo. L'unica cosa che sarà possibile dire, di ciò che piace segretamente, sarà dunque: NON MI PIACE. Una simile frase (...) si può infatti analizzarla altrettanto semplicemente, dividendola in due parti: NON / MI PIACE. Di queste due parti: NON..., sarà il mascheramento offerto alla censura, se c'è rimozione vera e propria, sarà per così dire il passaporto del rimosso; ...MI PIACE, sarà il rimosso che si dichiara, ben protetto e neutralizzato da quella particella negativa, tanto più che l'io cosciente di chi pronuncia la frase non la scomporrà affatto come facciamo noi riferendoci all'inconscio, bensì penserà globalmente e soltanto: NON MI PIACE».

7. *Ibid.*, pàg. 17: «Così la negazione freudiana negherà tanto più energeticamente, quanto più il rimosso che si tradisce in essa sarebbe pericoloso per la coscienza».

No sabràs mai dels arbres ni de profundes deus,
 ni del jardí perdut darrera les muntanyes,
 ni del record dels llavis que amb la mort vaig besar.
 (...)
 no t'ha d'obrir la porta de les ombres i del clos (...)

Veiem, doncs, com destinador i destinatari es troben en un punt de distància màxim. Aquesta situació allunyada ens és indicada per l'adverbi inicial, *enllà de*, que incorpora un seguit de dubtes introduïts per un altre adverbi, *potser*, que introdueix dues oracions condicionals:

Si retornava als ulls l'or enyorat dels dies,
 si m'allunyava endins del gran triomf del groc!

Tenim, doncs, que els sis primers versos, és a dir, el primer punt i a part, ens presenten un període marcat pel tret semàntic del «dubte», mentre que els altres sis versos que resten són assertius, període que es troba marcat pel signe afirmatiu de la negació més rotunda. El poema o frase compost de dotze versos té un significat que és el resultat de dos nuclis ben diferenciats i que es troben en l'oposició «pressuposició/assertió». Aquesta oposició és reforçada per l'estructura anafòrica dels versos 3 i 4, *si retornava...si m'allunyava*, i dels versos 8 i 9, *ni del jardí...ni del record*.

Aquest primer moviment del text en què veiem com el destinatari resta absolutament fora del lloc que ocupa el destinador, és seguit per un segon moviment estretament lligat al rebuig inicial. Ara el destinatari és recuperat dins del propi lloc que ocupa el destinador sota l'aparença d'un potencial locutor incapacitat per a comprendre. Un altre adverbi, *fredament*, confirma la distanciació que serà reforçada per una subsegüent negació:

Preguntes fredament com estimo la vida,
 quan no vols escoltar el que diria un crit.

Aquesta recuperació del destinatari en assimilar-lo dins del propi lloc imaginari del destinador com a personatge, anul·la el lector

i el converteix, pels automatismes del propi text, en «aquell qui no podrà mai comprendre res». Seguint la lectura en aquest sentit imposat pel text —acte illocutiu⁸— veiem com s'inicien els dos moviments contradictoris. El destinatari/lector, situat fora del *laberint*/text, ha d'iniciar un moviment descodificador —acte perlocutiu— i en direcció de fora a dins a través dels paranys verbals que el destinador/autor projecta de dins a fora. L'autor i el destinador amaguen el seu secret però senten també la necessitat de manifestar-lo. Haurem d'entendre, amb Orlando, que la part assertiva del text que ens és introduïda per la negació correspon a l'expressió del desig de l'autor que allibera allò que ha estat reprimit, és a dir, la necessitat de comunicar el seu secret, i la manera de presentar-lo com a més seductor és negar-lo categòricament. En rebutjar destinatari i lector, en distanciar-los al màxim de tota possible entesa i alhora en provocar-los amb el desafiament inicial de presentar un text del qual es nega tota possibilitat de comprensió, aconseguix, paradoxalment, que s'acompleixi la funció de qualsevol text, és a dir, l'establiment d'un circuit comunicatiu.

Seguint la lectura d'aquest primer poema veiem com l'existència del «fora» engendra el desig de sortir —recuperació de *l'or enyorat*—, i això només es produirà a través d'un alliberament. La provocació al destinatari, *no!*, equival a un «entra!». D'aquesta manera l'escriptura, moviment cap a fora —*si retornava ... si m'allunyava*—, només es pot realitzar a partir de la lectura, moviment cap a dins. L'oposició fonamental és, doncs, «sol:fora = fosca:dins». Aquest entrar del destinatari/Teseu equival o significa el sortir del destinador/Minotaure. Aquesta primera identitat que establim a partir d'«entrar=sortir» ens mena a una altra

8. J. L. AUSTIN, *Palabras y acciones* (imprès a l'Argentina 1971; Paidós). Austin distingeix en tot acte locutiu una intencionalitat precisa de la frase —acte illocutiu— i un efecte causat en el destinatari —acte perlocutiu. Aquesta força illocutiva es manifesta en la frase per uns indicadors de funcions com són ara els trets suprasegmentals, l'ordre de les paraules, modalitats de verbs, adverbis, etc.

sèrie d'identitats que s'organitzen per si soles: destinador serà igual a destinatari com llegir és igual a escriure. Per tant, si *jo* esdevé el mateix que *tu*, no ens ha d'estranyar que al darrer poema del llibre trobem un enunciat del tipus: *jo caminat per mi*.⁹ Si podem establir ja una equació com «el jo és igual al no-jo» podem afirmar que escriptura i lectura, al capdavant, esdevenen sinònims d'una sola acció: l'acte de coneixement de si mateix. Acte a què ens convida l'autor si gosem realitzar la mateixa acció que ell ha emprès, *la inútil creació per la paraula*.¹⁰ Llegir és el mateix que escriure i en l'acte d'escriptura jo esdevinc el propi destinatari. Espriu ho expressa així:

I al mirall, entretant, es reflectia
a poc a poc una perversa imatge,
el signe de la qual podràs entendre,
si fas també, com jo, l'estranya prova
tot intentant de nou una impossible,
inútil creació per la paraula.¹¹

Aquesta mateixa estructura és reproduïble en la citació de Roís de Corella que encapçala la tercera part del *Caminant*, la qual justament s'anomena *El Minotaure i Teseu*. Corella diu: *crida lo sol plorant ab cabells negres*, síntesi antitètica dels oposats més irreconciliables, moment de màxim apropament dels opòsits «llum/fosca». Per això l'objecte i el subjecte de l'acció són el mateix:

Presoner dels meus morts i del meu nom,
esdevinc mur, jo caminat per mi.¹²

Aquests darrers versos del llibre mantenen una íntima relació amb aquells altres primers del text que havíem analitzat. Si comparem el darrer moment del text amb aquell moment inicial, veurem una transformació substancial. Els seus darrers mots són:

9. *Caminant*, 290.
10. *Ibid.*, 278.
11. *Ibid.*, 278.
12. *Ibid.*, 290.

I em perdo i sóc, sense missatge, sol,
 enllà del cant, enmig dels oblidats
 caiguts amb por, només un somni fosc
 del qui sortí dels palaus de la llum.¹³

L'odi altíssim de la presó ha esdevingut, en aquest últim poema, acceptació i autoconsciència d'ésser ell mateix la pròpia presó. L'asserció ferma de la seva negativa inicial s'ha convertit en asserció del seu propi dubte: *i em perdo i sóc (...) sol*. La seva situació al final del text és la mateixa que tenia el destinatari en el moment de partença, o sia *Enllà del cant*, fora del lloc imaginari que ell mateix s'havia assignat, *enmig dels oblidats sense missatge*, i és al final de la seva experiència d'escriptura *només un somni fosc* d'algú altre, és a dir, d'aquell qui, en un principi i més enllà del text/*odi altíssim de la presó*, iniciava *des del triomf del groc, ara palaus de llum*, un recorregut cap a l'ombra interdita. L'única possibilitat de fugida del monstre enclaustrat, que haurem d'entendre com la projecció mítica del *jo* poètic, és la possibilitat d'ésser descobert pel destemençat Teseu. Minotaure i Teseu, al capdavant, són el mateix. El *jo* arriba a la seva culminació en el moment que ha assolit la plena autoconsciència: «jo sóc el somni fosc d'algú. Jo sóc el meu propi somni».

Aquesta reconciliació final dels opòsits, aquesta acceptació d'identitats que Espriu formula a través de l'enunciat *esdevinc mur, jo caminat per mi*, té una altra formulació en la imatge del *laberint intern*. El laberint esdevé monstre alhora que presó. Tot és u i el serpent, símbol de la iniciació al coneixement, esdevé imatge simbòlica de la presó. El segon poema del *Caminant* ho expressa així:

Ara desvetllat serpent,
 anellant-me en secrets signes,
 em perdia pels malignes
 camins del meu pensament.¹⁴

13. *Ibid.*, 290.

14. *Ibid.*, 245.

Tota aquesta primera part del poema correspon al moment racional, mentre que la segona part es transforma en sentiment:

Presoner de mancament
que creix en un vell dolor,
negre riu dominador,
aigua de negat, t'emportes,
crit avall, record de mortes
esperances de claror.

Aquí veiem com el *serpent* es metamorfosa en *negre riu dominador*, símbol del pas indefugible del temps. Ambdós símbols presenten una correspondència semàntica explícita, i si el primer representava la presó del pensament en activitat, l'altre és la transformació del pensament en record per mor del temps. El temps com a element transformador del símbol ens és donat pel morfema de passat del verb *perdia* en oposició a un adverbi de present, *ara*, que es troba en correspondència amb el temps present de tota la segona part del poema. L'ordenament de les oposicions «raó/sentiment» segueix un esquema lògic que defineix un enunciat del tipus «jo presoner del meu record», el qual es pot esquematitzar mitjançant les oposicions simbòliques entre la primera i la segona part del poema que ens donen les equacions següents:

pensament	serpent anellant-me	secrets signes	em perdia	jo
:	:	:	:	:
dolor	negre riu dominador	crit avall	t'emportes	record ¹⁵

En el centre del laberint l'home troba l'últim coneixement, que és aquell del propi si reflectit dins la pròpia consciència, i aquesta és la raó profunda de la presència d'un mirall en el fons del laberint.¹⁶ També Salvador Espriu situa un inquietant mirall

15. A *Final del laberint*, IV, apareix la solució sintètica: *la set feia el riu maligne*.

16. PAOLO SANTARCANGELI, *Le livre des labyrinthes* (Paris 1974; Éd. Gallimard), traduït de l'italià per Monique Lacau, 218: «Bref, l'homme

en la tercera part del *Caminant*. El poema, al qual abans ja he fet referència, s'intitula *Pel meu mirall, si vols, passen rares semblances*. És en aquest poema on es reflecteix millor la dialèctica dels opòsits. Dins l'univers laberíntic dels miralls les imatges del *tu* i del *jo* es confonen i es multipliquen. Triem, per exemple, quatre poemes¹⁷ i relacionem-los entre si. Els poemes *Petit eco en el Styx* i *Les roses recordades* presenten un mateix subjecte de l'acció —*tu*— i també parteixen d'una situació inicial que presenta un sema comú que podríem anomenar «duplicitat». *Eco* com a repetició d'un so i «recordar roses» com a duplicació d'una imatge visual que, alhora, és reforçada per la repetició del fonema vibrant múltiple.

Els poemes *Escenari ja buit* i *Des del mateix teatre* presenten una correspondència de subjectes, en aquest cas *jo*, en oposició als dos poemes anteriors. També els títols mostren una correspondència semàntica entre *escenari* i *teatre*. La duplicació aquí s'expressa per *des del mateix teatre*.

Hem vist fins aquí les relacions entre els poemes parells i imparells respectivament —els quals qualifico així per la seva situació en el llibre—; ara en farem l'entrecreuament i veurem les relacions que s'hi estableixen. Entre *Petit eco en el Styx* i *Escenari ja buit* trobem una oposició morfològica en els subjectes i una correspondència semàntica en els verbs: *m'emporto...el record / t'emportes el record*. Entre *les roses recordades* i *Des del mateix teatre* existeix una estructura semblant: *recordes (tu) aquelles mans (mans com a sinècdoque de mare) i sé (jo) com encara en el record, intacte, és el somriure (somriure com a sinècdoque de mare)*.

trouve au centre des arcanes —temple ou labyrinthe— ce qu'il veut y trouver. Très souvent il s'y trouve lui-même: gnôthi seautón! L'ultime connaissance est celle de soi-même, la compréhension du 1. opre soi, réfléchi dans sa propre conscience. C'est la raison profonde de la présence fréquente d'un miroir au fond du labyrinthe; ainsi l'homme qui a longtemps erré dans les enchevêtrements du chemin, découvre, lorsqu'il atteint finalement le but de ses pérégrinations, que l'ultime mystère de sa recherche, les *deus absconditus* ou le monstre c'est lui-même».

17. *Caminant*, 245-247.

Podem afirmar que aquests quatre poemes configuren entre si un joc de duplicitats emmirallades. Un *tu* i un *jo* que efectuen accions especulars de forma tal que la subjectivitat queda escindida en un *jo* que es veu a si mateix efectuant la mateixa acció, però des d'una perspectiva oposada. Si *Eco* és la nimfa que s'enamora de Narcís i no deixa de repetir els darrers sons que ell emet, Narcís, al seu torn, simbolitza el mirall de la mort. El coneixement últim d'un mateix aconduïx a l'acceptació de la dualitat humana, l'oposició fonamental entre sentiment i raó que el mite ha formulat a través dels personatges Teseu, part racional, component solar de l'home en lluita contra el Minotaure, part irracional, component infernal de l'home. Si el primer representa la llei, la repressió, el segon simbolitza el desig, el reprimít. La violenta racionalització del món duta a terme per l'heroi civilitzador, Teseu, en eliminar la irracionalitat es contraposa a la innocència desvalguda de la natura, «malgré lui», perversa del Minotaure. Espriu, que sempre pren el partit del racionalisme més il·lustrat, paradoxalment distribueix la seva simpatia de manera força impensada. En la narració *Teseu*¹⁸ posa en boca de l'heroi una frase com: «Jo no enganyo, ordeno. És fàcil de manar-los, pobra gent, conec els meus sotmesos, i el que desitjo és sempre la meua suprema raó». Així Teseu esdevé *l'àrbitre, el fred amo de la situació*,¹⁹ *l'avorrible triomfador*. El Minotaure, *la pobra mitja bèstia, aquella desgràcia*, pot arribar a dir, amb tant de convenciment com l'altre, *la gent m'estima*.²⁰ La saviesa per a Espriu té un preu, és dura i desolada i cal mantenir-la en silenci, i ens avisa:

«Qui la vulgui conèixer per meditar-la, que es limiti a veure, sense il·lusions ni temença, com la seva imatge i el seu camí es confonen reflectits en el propi mirall ocult, límpid, fred, sever, incanviabile, que no enganya mai».²¹

18. *Les roques i el mar, el blau*, 165.

19. *Ibid.*, 163.

20. *Ibid.*, 182, nota a *El Minotaure i Teseu*.

21. *Ibid.*, 126.

En la segona part de la meua anàlisi, recórrer a les fonts ha estat una labor essencial i alhora força difícil de demostrar i aquest és, precisament, el desafiament primer a què ens sotmet l'autor. Si ho aconseguim podrem seguir el camí que ens proposa la lectura, farem el viatge pel *laberint* verbal del text sense equivocar-nos. Per tant, ja podem avançar que la consideració que de les fonts faré no presenta la sistematització habitual en els treballs d'aquesta mena. Més aviat recuso de parlar d'anàlisi de les fonts per recórrer al concepte d'hipertext segons Gérard Genette que crec que, en aquest cas, resol problemes de terminologia i de metodologia. La noció d'hipertextualitat remet al conjunt de textos literaris derivats d'altres textos anteriors, ja sia per imitació, ja sia per transformació, que és el que ens interessa en aquest cas. L'hipotext o text anterior que resta inclòs en *El caminant i el mur* són els cants XI, XII i XIII de l'*Odissea*. A partir d'aquí coneixem ja el recorregut: el viatge és una odissea, l'espriuana.²²

A bastament comença a ésser tinguda en compte la presència de l'element clàssic dins l'obra d'Espriu i vull fer constar com a definitiu l'article de Carles Miralles en aquest respecte. És significatiu per a aquest treball el seu suggeriment: «Si no fos per les imatges del laberint, també podríem pensar en Ulisses o en Gilgamesh, si voleu».²³ Allò que amaga el laberint, el seu secret, és l'*Odissea* personal d'Espriu i el nom que és silenciàt és el d'Ulisses. Nom, d'altra banda, que sempre roman absent de la seva obra. Curiosament sempre és alludit de manera indirecta. Un cop se'n parlarà a través de les tres dones clau i Circe

22. L'edició de l'*Odissea* que he fet servir és la castellana de Luis Segalá Estalella (Barcelona 1971; Círculo de Lectores), a la qual correspon la numeració dels versos, numeració que no presenta l'edició d'Austral. També he consultat una edició italiana de Mondadori en versió de Rosa Calzacchi Onesti. La versió de Carles Riba ha estat confrontada en tots aquells moments que *El caminant* ho demanava, però l'estructura dels seus versos li confereix un caràcter tal que l'allunya del text d'Espriu.

23. CARLES MIRALLES, *El món clàssic en l'obra de Salvador Espriu*, «Els Marges», XVI (1979), 44.

ens dirà que ell sí que era *un home de debò, hàbil i enginyós aventurer*.²⁴ Un personatge tan important dins la mitologia clàssica no mereix intitular cap conte ni cap text dels que Espriu adreça als personatges mítics. Hi ha, però, un moment revelador en què serà anomenat *algú*. Tot parlant d'Ariadna diu: *Després algú la trobarà en el regne de les ombres*.²⁵ Podem afirmar, doncs, que Ulisses és el gran negat de l'obra espriuana i, en canvi, l'haurem d'entendre com el supraordinat de tots els caminants/Teseu que configuren el *jo* poètic.

La crítica ja ha detectat certs paral·lelismes entre la segona de les *Elegies de Bierville* i el poema *Pontos* de la tercera part de *Les hores*,²⁶ i si ara hi afegim que *El caminant*, quan apareix publicat el 1954, és precedit per l'edició, en el 53, de *L'Odissea* «novament traslladada en versos catalans» per Carles Riba i que venia a ser la revisió de la versió del 48, ens trobem que l'*Odissea* espriuana, és a dir, *El caminant*, aniria precedida per un quinquenni de «mise en scène» ribiana del tema. Seria necessari, en conseqüència, revisar algunes frases que han pogut fer caure el lector innocent en un malentès, ja que, de fet, l'un i l'altre poetes duïen a terme, en un moment clau de la nostra història literària, allò que consideraven el seu deure en el sentit de relació entre el seu mester i la realitat. Riba en donar la seva traducció de *L'Odissea*, un veritable hipertext de l'original, i Espriu en transformar-lo ens mostren la seva manera d'apropar-se als clàssics; per això, crec que és pertinent que la crítica, davant aquest planteig de l'assumpte, s'ocupi més aviat del criteri de «pofésis» i del projecte cultural en ella implícit que no pas d'oposició generacional. Per a Espriu allò que anomenem hipotext queda reduït a «matèria del contingut» (*materia del contenuto*, segons l'extrapolació que Orlando fa de Hjeltslev).²⁷ Si bé *L'Odis-*

24. *Les roques i el mar, el blau*, 134-137.

25. *Ibid.*, 157.

26. Cf. MIRALLES, *loc. cit.*, 37-38.

27. FRANCESCO ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura* (Torino 1973; G. Einaudi Edit.), 38.

sea en transposició lingüística de Riba i *El caminant* tenen cadascuna una «forma del contingut» diferent, la diferència fonamental està en el fet que Riba se situa en la superfície de l'hipotext, de manera que aquest esdevé «substància del contingut», mentre que Espriu va més en profunditat, l'amaga de tal manera que només si fem una reducció, és a dir, després d'eliminar-ne tot allò que és pròpiament espriuà, el que en resta, «la matèria del contingut», se'ns presenta com un conjunt d'estructures que estableixen unes relacions d'oposició o de semblança que caracteritzen l'*Odissea* com a text literari. Valgui aquesta diferenciació com a criteri per a l'estudi d'ambdós poetes en general i d'un determinat període de la literatura catalana en particular, on el criteri d'imitació dels clàssics marcaria una primera etapa de formalització d'un projecte cultural en la qual la normativa seria el tret preponderant i els models clàssics la «substància del contingut», i un segon concepte de transformació en què l'herència de l'anterior es reconeixeria en la «matèria del contingut» i, per tant, assenyalaria un grau més avançat de maduració cultural i on, malgrat l'episodi de la guerra civil, el tret clau seria la normalització, perquè, encara que sembli paradoxal, tan anormal era la situació d'abans de la guerra —«un clima hellènic de beatífic benestar», com el descriu Maria Aurèlia Capmany²⁸— com la de la pròpia postguerra, amb la curiosa diferència que serà en aquesta, no gensmenys, que s'escriuran els millors textos de la nostra literatura moderna, *Nabí* i *Elegies de Bierville* inclosos.

Ara, potser cal que ens remetem a la citació de Sèneca que encapçala aquest estudi: «Faci això la nostra ànima: ocultí tots els elements de què s'ha nodrit i mostri solament allò que n'ha elaborat».²⁹

28. Vegeu com tracten l'assumpte JOAN FUSTER a *Introducció a la poesia de Salvador Espriu* i MARIA AURÈLIA CAPMANY a *Notícia de Salvador Espriu i dels seus llibres*, tots dos dins S. ESPRIU, *Obra poètica* (Barcelona 1963).

29. L. A. SÈNECA, *Lletres a Lucili*, vol. III (Barcelona 1930; Fundació Bernat Metge), Llibre XI, lletra LXXXIV, pàg. 24, paràgraf 7, un dels textos que configuren la famosa llista de lectures d'Espriu.

En aquesta lletra que hom coneix sota el títol *De la lectura*, Sèneca estableix una analogia entre la digestió dels aliments que, transformats, esdevenen, diu ell, sang i forces del nostre cos, i les informacions recollides en la nostra lectura, les quals hauran d'ésser assimilades per nosaltres «talment que, ni que aparegui d'on han estat copsades, es vegi ben clar que tenen un ésser tot diferent del que allí tenien».³⁰ Com més amagades romanen les fonts més gran haurem de considerar la mentalitat del seu autor, el qual, «havent pres les idees del seu model escollit, els dóna l'empremta de la seva forma, per tal que tendeixin cap a la unitat».³¹ Aquesta unitat que Sèneca presenta com a nombre resultant d'una suma, com a sabor únic, nèctar de moltes mels, com a harmonia de sons diversos, seria allò que avui entenem per text: el fruit d'un exercici temperat entre llegir i escriure «a fi que la ploma doni una estructura d'unitat a tot allò que ha recollit la lectura».³² Coneguda l'afecció d'Espriu per les *Lletres a Lucili* en recollim, ultra el concepte de transformació, el verb *abscondat*, mot clau de la poètica espriana on rau el desllorigador del text que analitzo.

El caminant i el mur està dividit en tres parts, cadascuna d'elles encapçalada per una citació i en correspondència, cada part, amb un cant de l'*Odissea*. Tots tres cants, és a dir el text, tenen una endreça comuna: *per si no arribava a la fi «Nausica» i com a testament del vell Salom*, la qual al·ludeix al servei de final d'etapa que juga Nausica per a Ulisses i, d'altra banda, com a darrera voluntat de Salom.³³

30. *Ibid.*, paràgraf 5, pàg. 24: «ut etiam si apparuerit, unde sumptum sit, aliud tamen esse quam unde sumptum est, appareat».

31. *Ibid.*, paràgraf 8, pàg. 25: «quae ex quo uelut exemplari traxit, formam suam impressit, ut in unitatem illa competant».

32. *Ibid.*, paràgraf 2, pàg. 23: «ut quicquid lectione collectum est, stilus redigat in corpus».

33. Vegeu CARLES RIBA, *Clàssics i moderns* (Barcelona 1979; Edicions 62), 45. L'episodi de Nausica és pres com a centre de l'*Odissea* per Goethe i més tard per Maragall: «Una verge que s'exalta en el seu destí personal, sense consciència que aquest destí es posa en moviment, no per a incorporar-se al destí d'un altre, sinó per a servir-lo en un final d'etapa».

La primera part, anomenada *Les ombres, el riu, el somni perdut*, és la transformació³⁴ espriuana del cant XI de l'*Odissea* en què Ulisses conta el seu davallament a l'Hades per tal de recaptar de Tirèsias un auguri que li permeti de retornar a Ítaca. De bell antuvi tres mots clau ens situen en aquesta perspectiva: *Nausica*, *Styx* i *Tbàntos*. En partir, doncs, d'aquests tres graons de la paraula que apareixen a la superfície del text, nosaltres també, com Ulisses, podrem davallar al clos de la paraula espriuana per desenfonyar el significat misteriós de la seva escriptura.

La disposició del discurs segueix el mateix ordre que a l'*Odissea*. Així, tenim que si bé l'episodi de l'encontre amb Nausica és subsegüent al del regne dels morts i a les aventures marítimes del cant XII aquests arriben al lector mitjançant una anacronia, ja que aquests fets són contats amb posterioritat i justament quan Ulisses els evoca per a acontentament d'Alcínoos.³⁵ El país dels feacis és el darrer port que toca Ulisses abans del retorn definitiu a Ítaca. Per tant, a partir del cant XI el relat ha entrat en un temps 2, és ja evocació, per part de l'heroi, dels fets passats. Aquesta arribada al país dels feacis es correspondria amb la primera part de l'endrea del llibre i, per tant, queda també fora del temps de la història. La seva funcionalitat, però, està en el fet que ens situa un heroi que evoca un passat que serà desenvolupat a través de les dues primeres parts del *Caminant* —*Les ombres, el riu, el somni perdut* i *Les cançons de la roda del temps*—, mentre que a la tercera part —*El Minotaure i Teseu*— entrem en un temps 1,³⁶ de present absolut i en una localització

34. Transformació com a «détournement» i «travestissement» del text, cada acte d'imitació o de transformació és un acte de «performance» del text, una nova realització de les possibilitats de la competència que tot text té per a produir significats. (Aquestes notes foren preses en la conferència que Gérard Genette va pronunciar a la Universitat de Barcelona el 10 de desembre de 1980.)

35. Genette comenta, justament, aquest passatge de l'*Odissea* i el cita com a exemple d'analepsi externa, a *Figures III* (Paris 1972; Éd. du Seuil), 90.

36. Genette parla de temps en el sentit de la relació dins el relat: «Toute anachronie constitue par rapport au récit dans lequel elle s'insère

espacial distinta que correspon a la terra i que podem identificar amb el concepte de pàtria/Ítaca en relació a *Israel/Catalunya*. Fixem-nos que justament són callats els dos noms que més interessin: ni Ítaca ni Catalunya no apareixen en el text. Aquesta omissió manifesta amb més èmfasi que mai el nom estimat de la pàtria. La identificació que Espriu estableix entre ambdós països és prou palesa a d'altres textos; per exemple, a *Les roques i el mar, el blau*³⁷ diu:

«No t'allunyis gaire d'Ítaca ni, sobretot, l'abandonis, no perquè sigui la terra més bona sinó perquè és el teu únic veritable país».

La semblança d'aquest fragment amb el poema *Assaig de càntic en el temple del Caminant*³⁸ ho demostra a bastament.

La segona part del *Caminant*, *Cançons de la roda del temps*, és la transformació del cant XII —les Sirenes, l'Escilla, les vaques del Sol i, no caldria sinó, les exèquies d'Elpènor. El cant XIII, partença del país dels feacis i arribada a Ítaca, es correspon amb la tercera part, *El Minotaure i Teseu*. Tal com li havia estat vaticinat per Tirèsiades en el cant XI: «Cerques el dolç retorn, Ulisses, i un Déu te'l farà difícil (...) trobaràs en el teu palau una altra plaga: uns homes sobergs que mengen dels teus béns i pretenen la teva dona» (*Odissea*, XI, 100).³⁹ Serà com un captaire que Ulisses arribarà a la pàtria humiliada i així mateix el *Caminant* ho palesa en el segon poema de la tercera part:

Ara, rossí de lladres, poble meu Israel,
suportes que s'altivin servidors insolents,
quan els teus homes prínceps, envilit per la fam
aprenen amb l'esquena les més subtils raons
de la força...⁴⁰

—sur lequel elle se greffe— un récit temporellement second, subordonné au premier dans cette sorte de syntaxe narrative... (*Figures III*, 90).

37. *Les roques i el mar, el blau*, 45.

38. *Caminant*, 273.

39. La traducció és meua.

40. *Caminant*, 272.

Podem parlar, en aquest moment essencial, de disfressa a dos nivells: disfressa d'Ulisses, l'astut, de captaire i disfressa o *travestissement* del text, segons Genette, és a dir transformació estilística del text, en aquest cas l'adopció del plany bíblic del *Llibre de Job*.

El mite minoic, que dóna títol a aquesta tercera part, acaba de perfeccionar el que podríem anomenar una estratègia de la disfressa. Ja hem parlat a la primera part d'aquest estudi de la funció del *laberint*; ara ens pertoca de fer-ne unes referències mítiques. El llibre sencer està simbolitzat pel *laberint* en cadascuna de les tres parts de què consta: el *laberint* intern, aquell dels *malignes camins del meu pensament* que és simbolitzat pel viatge al clos de les ombres i que s'acompleix dins els límits més estrictes del *jo* que s'endinsa a través dels ulls/memòria en les preguntes del record;⁴¹ un *laberint* extern, periple en mar oberta, aspecte solar de la vida que es defineix pel pas del temps i l'obra de creació, com veurem més endavant, i, a la fi, el *laberint* del tercer cant en què l'aspecte polític, la terra ocupada, sumeix l'home i l'escriptor que ell és en un complicat itinerari entre el sentiment i la raó. Els tres nivells se sobreposen fins a configurar, de manera total, la vida de l'home que s'expandeix, des del seu centre íntim, passant per l'aspecte diürn del seu viure i treballar, fins arribar al col·lectiu com a experiència que el vincula als altres. Aquesta expansió es dissol en la indiferència d'un possible quart nivell, el *laberint* metafísic, més enllà del qual no hi ha solució de continuïtat perquè es perd en les infinites dimensions del No-res; el No-res d'aquest Déu *sotjador*, «panoptes», que no es pot conèixer perquè l'única manera d'apropar-s'hi és, potser, la negació més absoluta:

Ah, si raonem, quina riulla trista
 en negar-te en la niciesa dels nostres cors!
 Ai, si t'estimem, quantes llàgrimes
 fa vessar de seguida el nostre amor cruel!⁴²

41. *Ibid.*, 245.

42. *Ibid.*, 271.

Aquest Déu inabastable es confon amb el concepte laberíntic de l'univers i és com l'esfera del Zohar: l'espai de tots els espais, l'esfera cabalística el centre de la qual és a tot arreu i la circumferència de la qual no es troba enlloc, i Espriu ho manifesta així:

Déu, alhora tot i no-res, comprensiu, sense límits, del tot i del no-res.⁴³

La manera que Espriu ha triat per a formular una idea com la que anem descabdellant és el mite universal del *laberint*, sota la concretització hellènica dels mites d'Ulisses —mite del retorn a través d'un *laberint* marítim— i el mite de Teseu —la lluita de l'esperit de l'home per vèncer la part no racional del seu ésser. Un *laberint* intern, de descens en aquest cas, i un *laberint* exterior definit per les dimensions espacials en Odisseu.

De manera molt abreujada, que no ens permetrà de fer incursions a d'altres textos espriusans que m'hi han menat, miraré de donar compte de les transformacions que l'hipotext homèric ha experimentat en cadascuna de les tres parts i de quina manera m'ha estat possible la descodificació. En primer lloc he de dir que un cop vaig esbrinar quina era l'estructura transformada, la lectura interpretativa s'organitzà per si sola, com un trencaclosques que encaixava a la perfecció. Aquest és l'avantatge de treballar sobre un autor tan estructurat com és Espriu.

Aquest món indeterminat i ombrívol que és l'Hades homèric és tractat per Espriu —que no l'anomena mai— de la mateixa manera: *la porta de les ombres i el clos*.⁴⁴ Dante el descriu com un pou profundíssim i amb una zona coberta de gel —la que envolta Lucifer, en el quart recinte del novè cercle—, el *Caminant* parla de *glaçades presons*.⁴⁵ Virgili el descriu com una vasta regió poblada d'habitacles i amb nombroses portes. En el *Caminant* aquesta vastitud és connotada per: *Carrers. I sempre més nit*,

43. *Ibid.*, 118.

44. *Ibid.*, 245.

45. *Ibid.*, 249.

les parets altes.⁴⁶ Recordem, també, que per a Comenius el món no és res més que una gran ciutat formada per sis grans carrers.⁴⁷

L'ordre que segueixen els poemes ens configura la topografia de l'Hades. El primer poema, amb la seva negació, és una distensió de la funció del ca Cèrber: *És fidel i callat el meu antic dolor: / no t'ha d'obrir la porta de les ombres*.⁴⁸ El segon punt de l'itinerari és el riu dels juraments més solemnes, el *Styx* que compromet fidelitat i record. Després segueix un altre riu, el Leteu o riu de l'oblit que seria transformat en aquest *Escenari ja buit*⁴⁹ on el tema és la fragilitat del record que s'esmuny cap a l'oblit, l'única i definitiva mort per a Espriu. Però un dels motius importants dins aquesta primera part és el retrobament amb la mare morta (*Odissea*, XI, 205-206): Ulisses per tres vegades fa el gest d'abraçar-la i per tres vegades consecutives se li'n va volant d'entre les mans com una ombra o un somni. També el *Caminant* per tres vegades successives evoca *les mans* de la seva mare inútilment:

Recordes com ens duien
aquelles mans les roses
de sant Jordi, la vella
claror d'abril?⁵⁰

Sé com encara
en el record, intacte,
és el somriure.
Però les mans, ja cendra
o llum, on retrobar-les?⁵¹

Però les mans oloroses de molsa,
les benignes mans de la meva
mare, són quietes per sempre,
allí, sota la nit dels xiprers.⁵²

46. *Ibid.*, 247.

47. AMOS KOMENSKY (Comenius 1592-1670), *Labyrynt sveta a rág srdce* (El laberint del món i el paradís).

48. *Caminant*, 245.

49. *Ibid.*, 246.

50. *Ibid.*, 246.

51. *Ibid.*, 247.

52. *Ibid.*, 247.

Em complau de reblar aquesta interpretació amb els tres poemes de *Setmana santa*⁵³ intitolats *Què és la veritat?*, en què el poeta, que segueix el mateix procediment, ens dóna a entendre les tres vegades que Pere negà Jesús. També obeeixen a aquest tipus d'estructura les narracions *Circe*, *Nausica*, *Penèlope* que ens anomenen, indirectament, Ulisses.⁵⁴

La constatació de l'autèntica dimensió dels morts, l'abisme inabastable de la pròpia soledat, sumeix Ulisses en un gran dolor (*Odíssea*, XI, 207-208); també el *Caminant*, *Tornat al pes*, verifica la seva definitiva soledat:

Sord al feblíssim
lament antic, camino
ja del tot solitari.⁵⁵

El poema *El curs de la vida*⁵⁶ es pot identificar amb el riu Flegetó, el riu de foc, símbol de la deflagració de la vida, de la qual només resta aquest barroquitzant *poca cendra de molt foc*. El poema que el segueix, *Sí, a la cendra*, continua dins la temàtica del foc, però cal que hi llegim un episodi ja antic i estimat per Espriu: l'amic mort trobat quan Ulisses s'escau amb Elpènor que l'espera dins l'Hades. La forma dialogada del poema ens remet a la conversa adolorida dels dos companys mítics, però també ens retorna als poemes espriuans de la primera part del llibre *Les hores* que l'autor dedicà al seu amic Bartomeu Rosselló-Pòrcel, mort l'any 38. El tema de l'arquer —*Ahir passà, vetlla estremida, i torna / avui l'arquer tot nu, / amb l'arc i l'alba*—⁵⁷ retornarà junt amb l'alba en l'evocació del *Caminant*:

Dormiràs ja per sempre,
sense més nom ni somnis,
triat per la mirada
de l'arquer, a trenc d'alba.⁵⁸

53. *Setmana santa*.

54. *Les roques i el mar, el blau*, 134-136.

55. *Caminant*, 247.

56. *Ibid.*, 248.

57. *Les hores*, loc. cit., 167.

58. *Caminant*, 248.

Ho podríem ampliar amb d'altres poemes de tal manera que puc dir que *Sí, a la cendra* és una transformació concisa, no solament de la primera part de *Les hores*, o si voleu una metonimització, sinó també, i és un projecte en el qual treballa, un hipertext de l'obra de Rosselló.

Els tres darrers poemes d'aquesta primera part ens posen en contacte amb les dues possibles experiències de la mort, la mort real i el son. Ens trobem amb *Thànatos* i el seu germà Hypnós. Però no és arribat el moment, *Encara no*,⁵⁹ i l'heroi ha de retornar a la llum. El retorn s'efectuarà amb la invocació de la son que immobilitza l'infant/Déu,⁶⁰ aquest Déu cec i sord, com adormit:

Infant que dorms, no l'has sentit?
Desperta amb mi, guia'm la por
de caminant, aquest dolor
d'uns ulls de cec dintre la nit.

Les *Cançons de la roda del temps* ens situen en la trajectòria d'Ulisses en sortir de l'Hades, és a dir, en el cant XII. Ara comença una aventura per mar precedida pel naixement de l'Aurora (*Odissea*, XII, 1-8) que es correspondria amb *Cançó d'albada*.⁶¹ La segona, *Cançó de la mort a l'alba*, ens remet a les exèquies d'Elpènor. La forma de nènia del poema recorda un cant funeral. Dos seran els encontres amb la mort que Ulisses tindrà en el cant XII: l'episodi de les Sirenes i el de l'Esciïla. Si les primeres maten l'home amb l'encís de les seves cançons, la segona és un monstre de dotze peus, com dotze són les *Cançons de la roda*. Les cançons s'agrupen en les que van de l'alba a la tarda que neix, formant un conjunt de sis, com sis són els colls de l'Esciïla. Les altres sis que resten, com sis són els caps de la bèstia, van del pas de la tarda a la nit, *Just abans de laudes*,⁶² és a dir, el tercer nocturn (*Odissea*, XII, 303).

59. *Ibid.*, 249.

60. *Ibid.*, 250.

61. *Ibid.*, 255.

62. *Ibid.*, 266.

Les cançons s'agrupen en sèries binàries: dues de l'alba que són la mort de la nit i el naixement del dia; dues del matí, i una de sola, la del migdia, en què el temps esdevé aturat i nit i dia s'apleguen. Segueixen després dues cançons de tarda que representen, al seu torn, la mort del dia i el naixement de la nit. Dues de capvespre i dues de nit plena. La darrera, *Just abans de laudes*, com abans la de migdia, es troba en un punt equidistant entre dia i nit, ja que l'ofici de laudes ha de finir just abans de l'alba. Després seguiria l'ofici de prima, quan neix l'aurora, amb la qual cosa recomençaria el cicle.

La mort és una presència constant en les dotze cançons, de la mateixa manera que és present en el cant de les Sirenes i en el terrible pas de l'Escilla. Els dotze peus de la bèstia estan presents en els dotze passos del dia que mor. A *Les cançons d'Ariadna* trobem el poema intítulat *Escilla*,⁶³ el tema del qual és «el naufragi del temps» que ens és posat a prova en «el pas de cada moment». Així, cada instant de la vida esdevé el pas de l'Escilla en un sentit metafòric, i l'odi és el *vaixell* que condueix l'home cap a la darrera calma, o sia, la mort. En aquesta segona part del *Caminant* podem, ja, identificar la cançó amb la mort a través del símbol de les Sirenes i el pas del temps simbolitzat per l'Escilla, que també ens remet a la mort. És a dir, que tant l'eix paradigmàtic del text —les cançons i llurs temes— com l'eix sintagmàtic —segmentació temporal— s'encreuen per escriure un sol nom: el de la *mort*.

L'episodi dels bous del sol també és esmentat en la *Cançó del pas de la tarda*.⁶⁴ Aquestes vaques que són d'un Déu terrible que tot ho veu i tot ho sent (*Odissea*, XII, 320). Aquell *Hemeroskopeion* de *Les cançons d'Ariadna*,⁶⁵ sentinella del dia:

Dintre dels somnis de Déu,
comencen avui cançons

63. *Les cançons d'Ariadna*, 123.

64. *Caminant*, 261.

65. *Les cançons d'Ariadna*, 123.

de sirènides, l'esforç
de pobles nautes perduts
per lents cercles viciosos.⁶⁶

Arribats que som a la tercera part del *Caminant*, de la qual hem ja comentat els significats del *laberint*, haurem de determinar els dos lexemes clau que articulen una dialèctica clara i que són *raonar* i *sentir*. Aquesta oposició fonamental determina l'escissió del *jo* poètic i projecta l'estructura global del text.

Els números són el desllorigador que necessitem per a la interpretació del *Caminant*. Hem vist com la primera part, formada per dotze poemes, configurava l'itinerari de mitja jornada a través del regne de les ombres. Després, en les *Cançons de la roda del temps* se'ns han dibuixat les dotze hores de l'altra mitja, tot plegat configurant un itinerari total de vint-i-quatre segments temporals que expressen un dia etern, aturat en un temps mític. Aquestes dues primeres parts estan organitzades com una estructura binària que és definida per la relació «fosca/llum» i que genera una sèrie d'oposicions més, com són ara: «a baix/a dalt», «aspecte infernal/aspecte solar», «maligne/benigne». Aquesta tercera part, doncs, ens desconcertaria amb els seus vint poemes si no fos per la díade platònica que se'ns ha anat organitzant en les dues primeres parts. La síntesi «llum/fosca» es realitzarà i els opòsits esdevindran u en la citació aclaridora de Roís de Corella: *crida lo sol plorant ab cabells negres*. El llibre del *Caminant* es clou amb dos poemes molt significatius que ens forneixen dos noms més, ultra els de *Minotaure* i *Teseu*: el de *Salom* i el de *Salvador Espriu* mateix. Els poemes, en nombre de vint, formalitzen lingüísticament la díade que serà la relació dialèctica entre dos tipus de discurs: el racional i el del sentiment, amb la qual cosa es crearà el diàleg entre les dues parts de la personalitat escindida del *jo*. Així, veurem com el cant pertany a *Salom* i la vida, significada pel pas del temps, correspon a *Salvador Espriu*. Si ens girem una volta més a la citació de

66. Aquest poema ens resulta paradigmàtic dins la nostra anàlisi.

Corella veurem que ens ho aclareix. *Crida lo sol*, primera part de l'enunciat, ens remet al camp semàntic de Salom al qual pertany la dicció poètica —la cançó, el crit i, en darrer terme, l'escriptura—, mentre que la segona part de l'enunciat, *plorant ab cabells negres*, ens defineix el món del sentiment a través del plor i la identificació del món interior del *jo* amb l'adjectiu *negres*. Teseu/Salom i Minotaure/Espriu s'uneixen en una sola identitat dialògica: *Escrit a la manera de Salom / Sentit a la manera de Salvador Espriu*.⁶⁷ La relació que s'estableix entre aquests dos darrers poemes del *Caminant* repeteix l'estructura especular que ja havíem vist en la primera part de l'anàlisi. A *Salom* pertany la paraula, metàfora o eix paradigmàtic, les Sirenes en metasímbol espriuà; és a dir, la part pública de l'autor quan es pensa a si mateix com a escriptor en la dramaturgia que representa dins els confins del propi *jo*. A *Salvador Espriu* pertany la vida, la dimensió temporal, metonímia o eix sintagmàtic, metasimbòlicament l'Escilla.⁶⁸

Salom diu:

passos i temps em guien a la pau

Espriu fa:

Com guiar aquest immens dolor
al clos de les paraules i de la nit?

Cal interpretar *passos i temps* —subjecte de l'oració de *Salom*— com una sinècloque d'*Espriu* i, a la inversa, entendre *l'immens dolor* —objecte directe de l'oració d'*Espriu*— com una metonímia de *Salom*.

Salom pregunta:

Alçarà a poc a poc el meu dolor
la bona casa de l'erm?

67. *Caminant*, 289 i 290.

68. El concepte de metasímbol, crec que me l'he inventat; ha estat així per raons supremes, com és ara el fet d'haver de donar compte del símbol d'un símbol.

Espriu respon:

Silenciós, m'alço rei de la nit
i em sé servent dels homes de dolor.

El meu dolor, ara dins l'oració de *Salom* i metonímia de si mateix, actua com a subjecte del verb *alçarà*, el complement directe del qual és *la bona casa*. En l'oració d'*Espriu*, el subjecte *jo* i l'objecte directe coincideixen: *m'alço*. Podem suposar, doncs, que *la bona casa* de *Salom* és metonímia d'*Espriu*? Preguntem i, potser, la resposta ens la dóna ell mateix:

Presoner dels meus morts i del meu nom
esdevinc mur, jo caminat per mi.

ROSA MARIA DELOR I MUNS

