

***Per al llibre de salms d'aquests vells cecs:* els «haikus encadenats» de Salvador Espriu**

JORDI MAS LÓPEZ *Universitat Autònoma de Barcelona*

RESUM: Aquest article analitza l'ús peculiar que Salvador Espriu va fer de l'haiku a *Per al llibre de salms d'aquests vells cecs*, així com les fonts de referència a què va tenir accés, i assenyalava la forma japonesa del *renga* o poema encadenat com a font d'inspiració de l'obra.

PARAULES CLAU: Salvador Espriu, poesia catalana, poesia japonesa, haiku, *renga*.

ABSTRACT: This article analyzes the peculiar use that Salvador Espriu made of the haiku in *Per al llibre de salms d'aquests vells cecs*, as well as the reference sources to which he had access, and points out the Japanese form of *renga* or linked poem as a source of inspiration for the work.

KEYWORDS: Salvador Espriu, Catalan poetry, Japanese poetry, haiku, *renga*.

Introducció: l'aparició de l'haiku en l'obra de Salvador Espriu

En un article de publicació força recent hem analitzat l'ús que Salvador Espriu va fer de les formes japoneses en la seva etapa de maduresa.¹ Aquest ús, prou diferent del que havia fet de la tanka en la seva producció anterior,² es caracteritza per

Aquest article s'inclou en el Grup d'Estudi de la Traducció Catalana Contemporània (GETCC) (2014 SGR 285), de la Universitat Autònoma de Barcelona, reconegut per l'Agència de Gestió i Ajuts Universitaris de la Generalitat de Catalunya, i en el projecte «La traducció catalana contemporània: censura y políticas editoriales, género e ideología (1939-2000)» (FFI2014-52989-C2-1-P), finançat pel Ministerio de Economía y Competitividad. Agraïm especialment a Denise Boyer les indicacions que ens va donar en començar a preparar-lo, que ens han estat d'una gran utilitat.

1. J. MAS LÓPEZ, «On l'or acaba tan lentament: l'haiku i la tanka en l'etapa de maduresa de Salvador Espriu», *Indesinenter*, núm. 10, 2015, p. 239-248. Aprofitem per assenyalar que en aquest article emprarem els termes «haiku» –masculí i amb hac muda, present al DIEC des de l'edició de 2007– i «tanka» –femení, ja inclòs al DIEC anteriorment. En canvi, transcriurem en cursiva la resta de termes japonesos. Naturalment, en citar les diverses fonts, en respectarem sempre la forma i la grafia que empra cadascuna.

2. J. MAS LÓPEZ, «Les tankes de Salvador Espriu: l'assimilació d'una forma poètica oriental», dins V. MARTÍNEZ-GIL; L. NOGUERA (ed.), *Si de nou voleu passar. I Simposi Internacional Salvador Espriu*, Barcelona: CDE-SE/PAMSA, 2005, p. 139-155.

l'aparició del que hem anomenat tanka «escrostonada» i per la de l'haiku en obres que daten de 1955 –*Final del laberint*– i 1956 –*Per al saltiri d'aquests vells cecs*, que donaria lloc a *Per al llibre de salms d'aquests vells cecs*, i *A tu, que visites Montserrat*, que passaria a l'*Obra poètica* amb el títol de *Si visitaves honestament Montserrat*.³

La tanka escrostonada es caracteritza perquè, cenyint-se al motlle fixat per Carles Riba –és a dir, fent ús de versos de quatre i sis síl·labes de final obligatòriament pla–, presenta un o més finals masculins que es poden entendre com un «defecte» formal amb el qual l'autor fa explícit que la visió lírica que fins aleshores havia presentat amb la tanka ha entrat en crisi. L'haiku espriuenc, en canvi, mai no s'«escrostonava», és a dir, sempre presenta finals femenins, tot i que és susceptible de vehicular tant el líric com el grotesc, i es caracteritza, així mateix, perquè serveix de forma estròfica o seriada i el seu ús sol anar lligat al tema de la col·lectivitat.⁴

Al volum *Fragments de memòria*, Joaquim Molas va deixar constància d'una conversa que va mantenir amb Espriu sobre l'organització de la seva obra. Segons aquesta conversa, *Final del laberint* tancava un cicle i *Per al saltiri d'aquests vells cecs* i *A tu, que visites Montserrat* n'obrien un altre:

El segon cicle, o cicle de la mort, el formen: *Cementiri de Sinera*, *Les hores*, *Mrs. Death*, *El caminant i el mur* i *Final del laberint*. [...] Després del cicle del jo, o de la mort, ve el cicle de la col·lectivitat, que inclou els *haikús* que em va donar per a l'almanac igualadí. [...] Si continua escrivint, el cicle de la mort tindrà exactament dos-cents poemes. I els dispersos, com els de la corona montserratina, constituïran un nou volum.⁵

Per tant, com també ha recollit Rosa Delor⁶ en relació amb la forma de l'haiku, l'aparició de la tanka escrostonada i de l'haiku s'explica perquè a mitjan anys cinquanta es produeix una inflexió molt important en l'obra d'Espriu. I en aquest context, *Per al llibre de salms*, que el 1956 el poeta ja projectava com a llibre, té una importància cabdal, no solament pel fet que, en ser concebut, inaugurava una nova etapa, sinó perquè introdueix la forma de l'haiku en la seva obra i defineix el conreu força destacat que hi tindria posteriorment.

3. R. M. DELOR I MUNS, *Salvador Espriu o «el cercle obsessiu de les coses»*, Barcelona: PAMSA, 1989, p. 206-213.

4. Vegeu una descripció més detallada de l'ús d'aquestes formes a J. MAS LÓPEZ, «On l'or acaba...», p. 244-248.

5. J. MOLAS, *Fragments de memòria*, Lleida: Pagès, 1997, p. 104.

6. R. M. DELOR I MUNS, *Salvador Espriu...*, p. 2012-213.

Així, doncs, en aquest article ens proposem analitzar l'ús que Salvador Espriu dóna a la forma de l'haiku a *Per al llibre de salms d'aquests vells cecs*⁷ tot posant en relació aquesta obra amb la forma japonesa del *haikai no renga* o poema encadenat que, pensem, n'explica bona part de les característiques. No som pas els primers a assenyalar aquesta font d'inspiració: Jordi Cerdà, en preparar l'edició crítica del llibre, el relaciona amb el *renga* arran de l'aparició del diàleg a l'haiku IX.⁸ A parer nostre, però, la influència del *renga* no hi és puntual, sinó que afecta el conjunt de l'obra i és present a la seva mateixa gènesi.

De tota manera, en cercar-n'hi rastres, haurem de tenir en compte dues qüestions. La primera és que el coneixement que Espriu tenia d'aquesta forma era limitat –més endavant, examinarem les fonts a què va tenir accés. La segona és l'eclecticisme de la poesia d'Espriu i la llibertat amb què manipulava formes i tradicions precedents per incorporar-les a la seva obra,⁹ que farà que no haguem d'intentar establir correspondències lineals i transparents entre el *renga* i els haikus d'Espriu sinó, més aviat, d'explicar determinades característiques del text d'Espriu a partir de la interpretació o recreació que l'autor va fer de la forma del poema encadenat japonès.

El *renga* o poema encadenat japonès i les referències que hi féu Espriu

Si molts dels primers estudiosos occidentals ja s'havien mostrat desconcertats davant del pes específic de l'haiku en la poesia japonesa, el *haikai no renga* encara anava més enllà del que eren capaços d'admetre o esperar d'una forma clàssica. Per això, la majoria de referències que s'hi feien a les històries i les antologies de literatura japonesa anteriors a l'escriptura de *Per al llibre de salms* eren força succintes i tenien només la funció d'explicar l'origen d'una forma tan característica com la de l'haiku. Els casos en què s'arribava a donar una traducció –en tot cas, parcial– d'un poema encadenat són comptats.

És molt difícil fer-se una idea aproximada del *haikai no renga* sense veure'n un exemple concret. Es podria comparar, potser, amb els cadàvers exquisits surrealistes, puix que es tracta d'una forma literària escrita col·lectivament en què el centre d'interès no és tant, o no és només, cadascuna de les peces que hi aporten els parti-

7. S. ESPRIU, *Llibre de Sinera. Per al llibre de salms d'aquests vells cecs. Setmana Santa*, (edició crítica i anotada i estudi introductor de JORDI CERDÀ SUBIRACHS), Barcelona: CDE-SE/Edicions 62, 2006, p. 83-124. A la darrera secció d'aquest article, en referir-nos a alguns dels haikus que integren l'obra, ho farem per mitjà de la numeració del mateix Espriu.

8. Vegeu S. ESPRIU, *Llibre de Sinera...*, p. 93.

9. R. DELOR, «El laberint d'Espriu com a figuració de la postmodernitat», *Indesinenter*, núm. 10, 2015, p. 216.

cipants com la transició, l'«encadenament», entre les unes i les altres. Tampoc no hi ha una idea preconcebuda de quin ha de ser el resultat final, per bé que, en el cas del *renga*, l'estructura del poema està fixada d'entrada –segons l'època s'hi preferirà un nombre d'estrofes diferent, com ara 36 o 100– i l'aparició i la freqüència de temes estan sotmeses a un conjunt de regles molt estrictes que responen a un gust marcat per la tradició. Segurament, aquesta darrera és la diferència de fons més important entre els cadàvers exquisits i els poemes encadenats: en els primers, la dissolució de la veu individual s'aconsegueix mitjançant un joc d'atzar; en els segons, mitjançant l'aplicació d'unes normes col·lectives que tots els participants han de respectar per tal d'assegurar la varietat dins d'un cert grau de coherència formal –que no pas de contingut. A més, un dels recursos més habituals del *renga* és l'al·lusió constant a la poesia clàssica mitjançant girs o préstecs directes de poemes concrets, cosa que limita encara més la possibilitat d'introduir-hi elements marcadament personals.¹⁰

Vegem-ne una petita mostra: les cinc primeres estrofes de *Minase sangin hyakuin* («Tres poetes a Minase»), un poema encadenat compost per Sôgi, Shôhaku i Shôchô l'any 1488 i considerat una de les obres mestres de la forma.¹¹ No es tracta, de fet, d'un *haikai no renga* (un poema encadenat «humorístic», és a dir, el que, més endavant, admetrà vocabulari i temes no presents en la tanka clàssica i es convertirà en el precedent directe de l'haiku), sinó d'un *renga* clàssic.

1 *yukinagara / yamamoto kasumu / yûbe kana* (Sôgi, primavera)

la neu perdura
al cim, el peu s'emboira
aquest capvespre (Al·lusió a una tanka de l'emperador retirat Go-Toba.)

2 *yuku mizu tôku / ume niou sato* (Shôhaku, primavera)

l'aigua enfila un paisatge
perfumat de pruneres (Les flors de prunera simbolitzen les antigues amistats:
s'insisteix en Go-Toba com a referent poètic.)

10. S. D. CARTER, *Traditional Japanese Poetry. An Anthology*, Stanford: Stanford University Press, 1991, p. 305-306.

11. La traducció, que vol ser més literària que no literal, és nostra. Podeu trobar una traducció a l'anglès del poema completa i anotada a S. D. CARTER, *Traditional Japanese Poetry...*, p. 307-326.

3 *kawakaze ni / hitomura yanagi / haru miete* (Shôchô, primavera)

pel clap de salzes,

la brisa riberenca:

és primavera

(La primavera es manifesta en el vent que agita els salzes.)

4 *fune sasu oto mo / shiruki akegata* (Sôgi, miscel·lània)

la perxa empeny la barca

amb sons tan blancs com l'alba (La llum de l'alba és el que permet veure
els salzes agitats pel vent.)

5 *tsuki ya nao / kiri wataru yo ni / nokoruran* (Shôhaku, tardor)

la lluna, on para,

en la nit embromada

de la travessa?

(La broma de tardor fa que sembli més d'hora que no és.
L'aparició de la lluna en aquesta estrofa és obligatòria.)

La funció de la primera estrofa, el *hokku* que amb el temps donarà lloc a l'haiku, és la de situar el poema en el temps i el lloc en què s'escriu —en aquest cas, a principi de primavera a Minase, a prop de la tomba de l'emperador retirat Go-Toba. Com les següents, ha de tenir una certa autonomia, però alhora ha de deixar oberta la possibilitat d'un desenvolupament posterior. A partir de la segona estrofa, cada nova peça que s'afegeix al *renga* ha de completar el sentit de l'anterior, de manera que totes tindran una doble lectura: formant una unitat amb l'estrofa anterior, o bé amb la posterior.

Així, doncs, el material bàsic de treball dels autors de *renga* no és tant l'estrofa mateixa com aquest efecte de basculació, l'encadenament entre baules successives. Per evitar caure en la monotonia, damunt d'aquest esquema bàsic s'afegeixen tot de restriccions, com ara, en un poema d'aquesta època i extensió, que no hi hagi més de cinc estrofes seguides sobre la primavera o la tardor o tres sobre els temes de l'hivern, el viatge, les muntanyes... Així mateix, l'aparició de la lluna i les flors de cirerer és obligatòria, però també es limita el nombre de vegades que es poden esmentar en un mateix poema.¹²

Per últim, cal assenyalar que un poema encadenat no consta d'una successió d'haikus, tal com passa a *Per al llibre de salms*, sinó d'estrofes de tres i dos versos

12. *Ibidem*, p. 303-304.

alternades: 7/5/7 – 7/7 – 7/5/7 – 7/7... que es poden llegir per parelles formant, successivament, tankes (5/7/5/7/7) i tankes «cappirades» (7/7/5/7/5).

Si considerem que, en escriure *Per al llibre de salms*, Espriu tenia en ment la forma del *renga* o, com a mínim, una versió de l'haiku molt lligada als seus orígens històrics, és per algunes característiques del text i per algunes referències que el poeta va fer a la forma de l'haiku relacionant-la amb la noció de l'«encadenament».

La primera d'aquestes referències no és als haikus propis sinó als de Rosa Leveroni, a qui, en una carta del 3 d'agost de 1951, declarava:

Donaria la meva mà dreta per haver escrit, per exemple, els teus haikais en cadena, el teu «Record a muntanya» (moltes gràcies, una vegada més, per la dedicatòria), el teu «Repòs», les teves prodigioses «Elegies», els extraordinaris «Estramps», les Cançons... I tot, tot!¹³

A primer cop d'ull, els haikus de Leveroni constitueixen una sèrie poètica, i, si Espriu s'hi refereix com a «haikais en cadena», ha de ser perquè pensava en el referent japonès del *renga*.

Aquesta primera referència és anterior a l'escriptura de *Per al saltiri d'aquests vells cecs*; les següents són molt posteriors. La segona apareix al pròleg del tercer volum d'*Obras completes. Poesia*, publicada en edició bilingüe l'any 1981 per Edicions del Mall:

Per al llibre de salms d'aquests vells cecs [...] [s]ón quaranta «hokku» o «haiku» –o com s'hagi d'escriure– encadenats, però amb un pretès valor poemàtic independent cada un d'ells, numerats amb una sèrie correlativa amb xifres romanes.¹⁴

En aquest cas, Espriu, a més d'emprar el participi «encadenat», destaca el doble valor, com a mera estrofa i com a peça autònoma, dels haikus de *Per al llibre de salms*. Cal dir que, al *renga* japonès, aquesta tensió es produeix, en tot cas, entre les dues lectures enllaçades de cada estrofa, i no pas de cada estrofa amb el conjunt del poema, però, segurament, aquesta és una de les maneres com Espriu intenta recrear, a partir de la informació que en té, la naturalesa encadenada de la forma. També és molt interessant constatar que, a la mateixa pàgina d'aquest pròleg, alguns girs d'expressió de l'autor –«pel que en alguna banda vaig llegir», «amb aquest nom o un

13. R. LEVERONI; J. PALAU I FABRE, *Epistolari* (a cura de NATÀLIA BARENYS), Barcelona: PAMSA, 1998, p. 76.

14. S. ESPRIU, «Pròleg», dins *Obras completes. Poesia*, 3, (edició bilingüe català-castellà, versió d'ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA i RAMON PINYOL BALASCH, revisió i pròleg de l'autor), Barcelona: Edicions del Mall, 1981, p. 6.

altre més genuïnament xinès [*sic*], no ho he aclarit»— evidencien que era conscient de la limitació de les seves fonts.

La tercera referència és de l'any 1984, en una entrevista que Rosa Delor va fer al poeta el 6 de maig de 1984. En fem una cita força extensa perquè Espriu hi dona algunes dades que ens seran molt interessants en comentar la construcció de l'obra:

Hi ha un fil central que comença amb *Les cançons d'Ariadna*, tal com estan ordenades, i que acaba, per ara, amb *Setmana Santa*. Tot és ordenat i tancat, excepte *Per al llibre de salms d'aquests vells cecs*, que jo voldria que tingués cent hai-kús encadenats. Hi varen arribar, però en vaig estripar seixanta. Per ara és un llibre obert i jo miraré de fer-ne fins a cent. Si n'he salvats quaranta, només és perquè estan resolts amb versos femenins com el model japonès, que no té accentuació aguda. Però si jo em decidís de fer-los amb versos masculins aviat els tindria fets. Però sóc tan endiastradament complex que miro que en aquests hai-kús de disset síl·labes, si hi surt una paraula, ja sia substantiu, adjectiu o verb, fins i tot adverbis, una sola vegada, procuro que no surti a cap dels altres noranta-nou. Això és una dificultat extraordinària.¹⁵

En aquest cas, el poeta no solament especifica que els haikus són encadenats, sinó que declara el desig de fer que *Per al llibre de salms* en tingui cent, que és un nombre que, com hem vist —i com veurem que especifica una de les fonts d'Espriu—, encaixa en la tradició del *renga*. La primera «versió» de *Per al llibre de salms* tenia set haikus, i la segona, que va acabar essent la definitiva, quaranta: tots dos nombres pertinents en la tradició cristiana i plenament adequats al context religiós en què l'autor va presentar els haikus. Cent, en canvi, per rodó que sigui, és un nombre que excedeix, de molt, el dels poemes inclosos als seus altres llibres amb l'excepció de la versió definitiva de *Les cançons d'Ariadna* i de *Les roques i el mar, el blau*, i que suposa una fita que Espriu no va arribar a assolir. Creiem que la motivació inicial d'una xifra tan elevada s'ha de trobar en el *renga* clàssic, tot i que, en el cas d'algú tan versat en la Càbala, no hem de menystenir la importància que la possibilitat de fer encaixar el nombre en aquesta tradició havia de tenir per a fer-lo plausible.¹⁶

15. S. ESPRIU, *Enquestes i entrevistes, II (1974-1985)*, (edició de FRANCESC REINA), Barcelona: CDE-SE/Edicions 62, 1995, p. 282.

16. Vegeu la «Introducció filològica» (especialment les pàgines XV-XXIII) i la «Introducció hermenèutica» (especialment les pàgines CCXL-CCXLIII) a S. Espriu, *Les cançons d'Ariadna* (edició i introducció filològica de GABRIELLA GAVAGNIN i VÍCTOR MARTÍNEZ-GIL; notes i introducció hermenèutica de ROSA DELOR), Barcelona: CDE-SE/Edicions 62, 2015. La complexitat d'aquesta qüestió excedeix l'àmbit del nostre article, i ens remetem a l'edició crítica de *Les cançons d'Ariadna*. Destaquem que a l'arbre de la poesia de 1960 de Salvador Espriu que Rosa Delor hi dibuixa a la pàgina CCL, *Les cançons d'Ariadna* ocupa la desena sefirà —la més baixa— i *Per al llibre de salms d'aquests vells cecs*, la primera —la més alta. És evident que aquesta correspondència entre el nombre de poemes que el primer llibre va arribar a

Les fonts de Salvador Espriu

Podem afirmar amb seguretat que Salvador Espriu es va documentar en dues fonts sobre la forma japonesa de l'haiku: l'*Anthologie de la littérature japonaise: des origines au XXe siècle*, de Michel Revon¹⁷ –el seu fitxer personal inclou diverses entrades extretes d'aquesta obra–,¹⁸ i *Haikai de Bashô et ses disciples*, de Kuni Matsuo i Émile Steinilber-Oberlin¹⁹ –de la qual traduí quatre haikus en diversos indrets.²⁰ Si va consultar altres obres escrites en francès o alemany,²¹ no en tenim constància, i això, en el cas d'un autor tan meticulós i tan amant de refondre tota mena de lectures en la seva pròpia obra, ens permet suposar que ens caldrà explicar la imatge que es podia haver fet del poema encadenat japonès únicament a partir d'aquestes fonts.

En tots dos casos, la referència al *haikai no renga* es fa de passada, solament amb el propòsit d'explicar l'aparició de l'haiku: en el llibre de Matsuo i Steinilber-Oberlin, perquè se centra en els haikus de Bashô i els seus deixebles; en el de Revon, perquè l'autor devia considerar el *renga* més aviat un desenvolupament històric sense gaire valor inherent. Hem de notar, d'entrada, que, en voler aclarir en molt poc espai la confusió terminològica relacionada amb el *haikai no renga* i l'haiku, els autors donen un reguitzell de noms –Revon empra «hokku» i «kami no kou», d'una banda, i «haïkou», «haïkaï» i «haïkaï no rennga», de l'altra; Matsuo, «haïkaï», «hokku» i «renkou»– que no són pas de gaire ajuda per al lector. De fet, la nostra impressió és que al pròleg de 1981 ja citat, quan Espriu parlava dels seus «quaranta “hokku” o “haïku” –o com s'hagi d'escriure– encadenats», tenia al cap aquests dos llibres i no

assolir i el que l'autor havia projectat per al segon no pot ser casual, i que, en tot cas, des del moment que afecta totes dues obres, no es pot explicar només pel *renga* com a font d'inspiració de *Per al llibre de salms*. De tota manera, sí que cal tenir en compte que el projecte frustrat d'arribar als cent haikus a *Per al llibre de salms* és anterior a les ampliacions de *Les cançons d'Ariadna* i *Les roques i el mar; el blau i*, per tant, l'objectiu d'arribar al centenar de peces en tots tres llibres es podria explicar, en darrer terme –o en primer, si ens ho mirem cronològicament–, per l'esperó inicial de la forma del *renga*. Resumint: trobem ben plausible pensar que Espriu va extreure el nombre de cent de la tradició del *renga* i el va integrar en la seva obra per mitjà d'una interpretació cabalística.

17. M. REVON, *Anthologie de la littérature japonaise: des origines au XXe siècle*, Paris: Delagrave, 1910.

18. El fitxer de lectura de Salvador Espriu es pot consultar en línia al Corpus Literari Digital de la Càtedra Màrius Torres: http://www.catedramariustorres.udl.cat/materials/manuscripts/_autors/espr/fitxer (darrer accés: 22 desembre 2016).

19. K. MATSUO; E. STEINILBER-OBERLIN, *Haikai de Bashô et de ses disciples*, Paris: Institut de coopération intellectuelle, 1936. N'hem consultat, i citem, la versió en línia disponible a: <http://fr.slide-share.net/anattaembe/basho-et-disciples-haikai> (darrer accés: 22 desembre 2016).

20. Vegeu-ne la relació a D. BOYER, «Les tankes espriuenques», dins DDAA, *Salvador Espriu: algunes cartes i estudis sobre la seva obra. Edició en homenatge als 10 anys de la seva mort*, Barcelona: PAMSA, 1997, p. 64.

21. Agraïm al professor Ramon Farrés la revisió que ens ha fet de l'obra següent, que hem descartat com a font d'Espriu: K. FLORENZ, *Geschichte der japanischen Litteratur*, Leipzig: C. F. Amelangs Verlag, 1906.

feia només broma de l'ortografia dels termes, sinó també de la confusió en el seu ús i definició.

Michel Revon es refereix al *haikai no renga* a la subsecció «L'épigramme japonaise: haikaiï», inclòs a l'apartat «La poésie légère» del capítol sobre la poesia de l'època Tokugawa:

Pour s'expliquer cette bizarre évolution [la que duu de la tanka, ja breu, a l'haiku, encara més breu], il faut se reporter à ses origines. Les concours de poésie (*outa-awacé*) qui se tenaient à la cour de Héian avaient mis en faveur, au XIe siècle, un jeu d'esprit chinois: les *Rennga*, «poésies liées». Des deux parties qu'on peut distinguer dans une tannka, la première ou la seconde était composée par un des assistants, et un autre devait improviser la partie complémentaire. Au cours des siècles suivants, on étendit ce jeu en multipliant le nombre des demitannka qui devaient être ainsi accolées l'une à l'autre; si bien que la chaîne finit par pouvoir comprendre jusqu'à une centaine d'anneaux, qu'il s'agissait de forger et d'unir suivant des règles de goût très minutieuses. Mais, par là même, on en vint fatalement à regarder une moitié de tannka comme formant un tout, une poésie indépendante. La *hokkou*, ou *kami no kou*, c'est-à-dire les «vers supérieurs», le tercet initial d'une tannka, constitua désormais un ensemble complet. Trois vers de 5, 7 et 5 syllabes, soit 17 syllabes en tout, firent un poème distinct. Comme, au début, ces poésies minuscules eurent d'ordinaire un caractère plaisant, on les appela aussi *haïkou*, «vers comiques», ou simplement *haikaiï*, «poésies comiques», par abréviation de l'expression *haikaiï no rennga*, «poésies comiques enchainées». Ainsi, de ces trois noms, que les Japonais eux-mêmes emploient souvent pêle-mêle sans se donner la peine d'en distinguer le sens, *hokkou* désigne la forme; *haikaiï*, le fond; et *haïkou*, l'une et l'autre. En fait, ce ne sont pas des étiquettes bien heureuses: car *hokkou* n'indique pas assez qu'il s'agit d'une poésie individuelle, et non point seulement d'un tercet initial; tandis que *haïkou* et *haikaiï*, impliquant l'idée d'une fantaisie humoristique, ne répondent nullement au contenu réel de compositions qui, à partir de Bashô, c'est-à-dire justement du poète qui amena ce genre à son apogée, prirent un caractère généralement sérieux et souvent profond. Adoptons néanmoins le mot *haikaiï*, qui paraît le plus usité, et qui a tout au moins l'avantage de rappeler une formation historique; et en français, conservons à ces petites poésies le nom d'«épigrammes» que M. Chamberlain leur a donné, fort justement, en souvenir de leurs aimables sœurs grecques.²²

22. M. REVON, *Anthologie...* p. 382.

A pesar que Revon tradueix *renga* com a «poésies liées»,²³ el vocabulari que fa servir per descriure'l té més a veure amb el participi «encadenat» que hem vist emprat en Espriu: «chaîne», «une centaine d'anneaux», «forger». El text, a més, informa que un *renga* podia arribar a tenir cent estrofes, que és el número al qual Espriu pretenia arribar, per bé que no diu res sobre la naturalesa de l'encadenament, llevat que responia a «des règles de goût tres minutieuses».

Quant a les peces o baules que formaven el poema, es diu que es tracta de «demi-tannka», però no es defineix clarament l'articulació d'aquestes dues meitats. La referència inicial, en què es parla de «les deux parties qu'on peut distinguer dans une tannka», i no de meitats, sí que fa pensar, més aviat, en una tanka dividida seguint el patró 5/7/5 - 7/7, però més avall, quan es diu que, amb l'aparició de l'haiku, es passa «fatalement à regarder une moitié de tannka comme formant un tout, une poésie indépendante», aquesta distinció que es podia interpretar implícitament entre estrofes senars -5/7/5- i parelles -7/7- queda desdibuixada. Potser n'hi hauria hagut prou d'introduir un salt de paràgraf al moment que el text passa de descriure la forma del *renga* a centrar-se en la de l'haiku, però, a falta d'un exemple de poema encadenat que acabés d'aclarir la breu descripció que se'n dona, veiem plausible que fins i tot un lector tan atent com Espriu es formés una imatge del *renga* com a successió d'haikus, i no pas d'estrofes que s'anaven encaixant en l'estructura de la tanka.

També és important la referència a la naturalesa col·lectiva del poema encadenat, que més endavant veurem transposada a *Per al llibre de salms*, així com al to «humorístic» –que vol dir tant que hi eren admesos els temes o efectes còmics com vocabulari, ja fos vulgar o d'origen xinès, que havia estat exclòs de la tanka clàssica– que hi acabà predominant. Aquesta descripció és del tot lògica en un tipus de poesia que neix i es desenvolupa històricament amb l'esperit d'un joc i que, a més a més, és descrita en un capítol titulat «La poésie légère», però acaba desembocant en l'aclariment una mica desconcertant que, amb Bashô, el gènere –l'haiku, no el *renga*: aquí també hauria estat útil exposar de manera més pausada una tradició que va evolucionar gradualment al llarg de diversos segles– va acabar tenint «un caractère généralement sérieux et souvent profond». Revon vol destacar la dualitat entre humor i serietat característica de l'haiku, però, tal com està redactat el text, aquesta dualitat es trasllada també al *haikai no renga*, que és una forma que no deixa, també, d'admetre tots dos registres, però que es construeix més aviat a partir del refinament dels encadenaments, i no pas de la manca de coherència o el contrast esqueixat entre les estrofes, com es podria entendre a partir del fragment citat.

23. Al seu diari, Tomàs Garcés escriu, precisament, que Salvador Espriu «ha lligat una sèrie de haikús per fer-ne poemes únics (“Armari”, “Cirís”, “Per al llibre de salms d'aquests vells cecs”, per exemple)». Vegeu T. GARCÉS, «El temps que fugiu», dins *Prosa completa*, I, Barcelona: Columna, 1988, p. 280.

A *Haïkaï de Bashô et ses disciples*, de Kuni Matsuo i Émile Steinilber-Oberlin, la referència al *renga* apareix a l'«Avertissement» de l'autor japonès. La informació que s'hi dona sobre la forma és més o menys la mateixa que al llibre de Revon, però alguns aspectes que es tracten amb una mica més d'extensió i alguns termes emprats per Matsuo ens fan pensar que aquesta obra devia ser útil a Espriu a l'hora de fer-se una imatge –potser no prou acurada però, llegint *Per al llibre de salms*, sens dubte sí molt ben articulada– del poema encadenat japonès.

Matsuo entra en matèria fent referència a la confusió terminològica que ja hem esmentat, tot substituint el mot «renga» pel de «renkou»:

Le terme de haïkaï, adopté par les poètes français, s'applique, en réalité, en japonais, à deux genres distincts: d'une part, le hokkou ou mieux haïkou, qui représente exactement le tercet français de 5-7-5 syllabes, et d'autre part le renkou qui est, lui, un poème de longueur variable se composant d'alternances de questions et de réponses. L'emploi du mot de haïkaï repose donc sur une petite confusion, du reste pas très grave. Le court poème de trois vers que nous voyons habituellement étiqueté haïkaï devrait en réalité se nommer haïkou. Cette forme si originale de poésie devint indépendante, surtout grâce aux efforts de Moritaké (1473-1549) et de Sokan (?-1553) qui sont, pourrait-on dire, les initiateurs du haïkaï; pendant longtemps ce dernier fut négligé et resta dans les limites du renkou. Ce n'est que plus tard, à l'époque Yedo, que le haïkaï vit une renaissance avec Teitokou (1571-1654).²⁴

Quant a la forma mateixa del *renga* –o *renku*–, en aquest cas només se'ns diu que es tracta d'«un poème de longueur variable», però no es dona cap informació sobre el seu esquema mètric i es fa referència a l'haiku com a estrofa que correspon exactament a «le tercet français de 5-7-5 syllabes». A falta de cap exemple o una explicació més aprofundida, doncs, qualsevol lector es podria imaginar el *renga* com una successió d'haikus.

Des del punt de vista de l'encadenament de les estrofes, ens sembla essencial la descripció del *renga* com un poema «se composant d'alternances de questions et de réponses». Cal dir que l'ús dels mots *question* i *réponse* és figurat, atès que l'estructura dialogada no és característica del poema encadenat japonès: com hem vist, cada nova estrofa «respon» a l'anterior en el sentit que completa una unitat de sentit que havia quedat oberta, i esdevé, al seu torn, una «pregunta» perquè obre una nova possibilitat que l'estrofa següent haurà de concretar. Al mateix temps, el doblet «pregunta-resposta» fa pensar en una cadència binària que tampoc no trobem en el *renga*. En tot cas, però, a partir d'aquesta afirmació és ben possible, tal com fa Jordi

24. K. MATSUO; E. STEINILBER-OBERLIN, *Haïkaï...* p. 11.

Cerdà arran dels passatges dialogats de *Per al llibre de salms*, relacionar aquest llibre amb la forma japonesa que li va servir de punt de partida.

De fet, Matsuo solament dedica dues frases al *renga* i, a més, les esmerça a plantejar qüestions terminològiques per tal de distingir-lo de l'haiku. Tanmateix, les consideracions que fa a continuació sobre l'haiku, que no deixa de situar sota el mateix paraigua del terme «haïkaï», ens semblen molt rellevants per explicar la visió que Espriu es va fer de la forma del poema encadenat. A la pàgina següent del llibre llegim:

Au début, lors de la formation du haïkaï et jusqu'à la création de l'école Shôfou, le haïkaï n'était que l'expression de sentiments comiques, humoristiques et drolatiques; on ne se souciait nullement de sa valeur littéraire. C'est grâce à Bashô que le haïkaï entra dans le domaine de la poésie en devenant plus sérieux, plus sincère et plus humain. L'école de Bashô suivait avant tout les conceptions de *sabi*, *shiori* et *hosomi*, mots qui expriment des sentiments japonais si subtils, qu'il est difficile de donner en les traduisant toutes les nuances qu'ils comportent. *Sabi*, littéralement «sobriété», est l'état d'esprit délicat du poète haïjin, qui recherche la quiétude et le calme, entendus dans un sens très philosophique. Le sujet éclatant, lumineux et gai du haïkaï n'est pas un obstacle à cet état d'esprit; l'essentiel est l'attitude philosophique du poète, qui peut apprécier la beauté de la simplicité naturelle, née de l'expérience de la vie humaine. *Shiori* qui implique dans son essence la valeur du *sabi*, est l'expression harmonieuse d'ensemble qui provient du haïkaï. Quant à *hosomi*, c'est la subtilité raffinée de la pensée du poète arrivé à cet état d'esprit plein de finesse et de quiétude. Du point de vue de la technique littéraire, l'École de Bashô chercha à se dégager le plus possible du formalisme classique et des règles étroites. Par exemple, elle ne donna pas grande importance aux *kiréji*, mots de ponctuation ou finales, si caractéristiques du haïkaï. Bashô respecta plutôt l'esprit que les règles routinières, de même que ses disciples; il permit de ne pas employer le *fushi-mono*, vocabulaire particulier, à l'usage du haïkaï, et se donna directement aux idées plutôt qu'aux jeux de mots.²⁵

Aquí trobem, com en el text de Revon, l'evolució dels poemes d'uns «sentiments comiques, humoristiques et drolatiques» a uns altres de «plus sérieux, plus sincère[s] et plus humain[s]» a través de la figura clau de Bashô i de la seva escola, que s'expandeix en la presentació –altre cop massa apressada, atesa la seva complexitat– dels conceptes de *sabi*, *shiori* i *hosomi*. Més endavant considerarem la influència que la definició de *sabi* podia tenir per a Espriu, però, ara mateix, ens interessa destacar el contrast que hi ha entre l'origen còmic o humorístic de l'haiku i «le

25. *Ibidem*, p. 12.

sujeet éclatant, lumineux et gai du haïkaï» i el vocabulari associat amb la poètica del *sabi*, ben seriós i, fins i tot, adust: «sobrietat», «quietud», «calma», «filosòfic». D'altra banda, quan Matsuo es refereix al «formalisme classique» i a les «règles étroites», així com a «l'expression harmonieuse d'ensemble qui provient du haïkaï», sembla que ha de referir-se, més que no pas als haikus anteriors a Bashô, a la tradició mare del *renga*, amb la qual cosa les característiques de totes dues formes queden estretament associades.

El fragment que hem citat acaba amb una al·lusió a unes «règles étroites» de les quals s'emfatitza, precisament, que Bashô les deixà parcialment de banda o que, com a mínim, no hi donà tanta importància com en la tradició anterior –que podria ser, tal com el text està redactat, tant la del *renga* com la dels primers haikus: en aquest context, hauria estat útil no emprar el terme generalitzador «haïkaï». Els dos elements amb què s'intenta il·lustrar aquestes regles són els *kireji* –«mots de ponctuation ou finales, si caractéristiques du haïkaï»– i els *fushimono* –«vocabulaire particulier, à l'usage du haïkaï»–, però, en no donar-se'n cap exemple concret, és impossible fer-se una idea gaire clara, a partir del text, de quina és la naturalesa d'aquestes regles. Destacaríem, en tot cas, l'èmfasi que, al final del fragment citat, l'autor fa sobre unes regles tradicionals que afectaven el vocabulari de l'haiku, i en especial l'ús del mot «particulier», que Espriu va aplicar d'una manera molt creativa a *Per al llibre de salms*.

Una mica més endavant, Matsuo, ja havent exposat breument la trajectòria de l'haiku després de Bashô i la seva escola i, per tant, centrant-se completament en aquesta forma i no en la del *renga*, dóna una informació que, a la secció següent, ens serà molt útil a l'hora d'entendre la concepció de l'haiku i el mecanisme mitjançant el qual es podia encadenar que tenia Espriu:

La beauté et la valeur du haïkaï sont dans la simplicité de son cadre et dans ses idées condensées, symboliques et intuitives. Seulement, plus il est simple, plus il doit contenir sans artifice, une certaine «longueur de résonance», hibiki, des parfums invisibles et concentrés, nioï et avec des mots combinés et choisis, des liaisons nuancés [sic] et riches qui vont à l'infini, outouri. Sur ces points vitaux du haïkaï, –nécessité de donner dans un cadre très limité des images des plus variées, des idées profondes et même des sous-entendus. Bashô et ses disciples furent des maîtres, et leur art influença les siècles suivants.²⁶

D'acord amb el text, l'haiku ha de combinar dos elements: un marc molt simple i limitat –en un passatge molt curt, el mot «cadre» apareix dues vegades– i una idea

26. *Ibidem*, p. 13.

condensada i profunda, carregada de simbolisme i intuïció. El resultat d'aquesta combinació és un escreix, un vessament del contingut de l'haiku que Matsuo explica mitjançant tres mots: *hibiki* –«longueur de résonance»–, *nioi* –«des parfums invisibles et concentrés»– i *outsouri* –«des liaisons nuancés et riches qui vont à l'infini». En aquest context, el mot «outsouri», que aquí es tradueix per «liaisons», no fa referència a l'encadenament de les estrofes en el *renga*, sinó a l'efecte que produeix un bon haiku, que diu poc però, en canvi, suggereix molt. Tanmateix, si Salvador Espriu va llegir o rellegir aquest passatge ja amb la idea d'escriure *Per al llibre de salms d'aquests vells cecs*, se li havia de fer ben difícil no associar aquest «liaisons» amb la forma del poema encadenat japonès sobre la qual s'estava documentant.

Trets del *renga* a *Per al llibre de salms d'aquests vells cecs*

Examinem, doncs, els elements de *Per al llibre de salms* que podem remetre al poema encadenat japonès, tenint sempre presents les fonts de què disposava l'autor i la llibertat amb què, com tot creador, podia manipular la forma original per fer una obra pròpia.

Hem vist que el nombre de cent estrofes, que l'autor no va arribar a assolir, és característic d'un dels desenvolupaments històrics del *renga*. Les dues versions del text que va publicar –la inicial de set estrofes i la «definitiva» de quaranta– consten d'un nombre significatiu d'haikus, i això evidencia que Espriu no les considerava sèries obertes, sinó conjunts tancats i, doncs, dotats d'una estructura interna, com la resta dels seus llibres.

Un tret molt significatiu és que l'autor viola parcialment la seva regla de no repetició de mots amb càrrega lèxica forta en un punt molt important del text. A l'estrofa I empra el substantiu *guia*: «Qui fa de guia / és el més cec. Alçàvem / al sol les nines.» A la darrera, la XL, introdueix el verb corresponent: «Amb tots nosaltres, / al fons del glaç de l'aigua, / el qui ens guiava». Aquesta repetició, reforçada per l'ús de la primera persona del plural en tots dos haikus i pel contrast entre els mots «alçàvem» i «fons», d'una banda, i «sol» i «(glaç de l')aigua», de l'altra, confereixen al text una estructura cíclica: Espriu no solament lliga cada estrofa amb la següent, sinó que, en encadenar l'última amb la primera, crea una cadena circular que replica, en el nivell macrotextual, el funcionament de cadascun dels haikus –les baules– en el microtextual. Ens trobem, doncs, davant d'una aportació personal a la forma del *renga*: aquesta circularitat, llevat d'algunes excepcions, no és present en la tradició original ni, evidentment, ni Revon ni Matsuo i Steinilber-Oberlin n'apunten en cap moment la possibilitat. Igual com l'ús d'un nombre significatiu d'estrofes, la innovació va destinada a conferir una estructura interna satisfactòria –des del punt de vista d'Espriu– al llibre.

Des del mateix punt de vista, sembla coherent que el poeta emprés els haikus, i no pas l'alternança d'estrofes de tres i dos versos –de disset i catorze síl·labes, respectivament– per construir el seu poema encadenat. Ja hem vist que, d'entrada, les seves fonts no acaben d'acabar a què correspon una «demi-tanka», i hom podria pensar que es tracta d'un haiku –com, de fet, és el cas la meitat de vegades en un *renga*. Tot i així, l'ús sistemàtic de l'haiku estableix un doble nivell de lectura de cadascuna de les peces, microtextual i macrotextual –de cada haiku per separat i en relació amb el conjunt–, que és coherent amb l'organització del text com a tot tancat. La relació de contigüitat de les baules continua essent pertinent, però també ho és, en la proposta espriuena, la de cada baula amb tota la cadena circular. Al capdavant, a l'hora d'imaginar-se una cadena, és lògic visualitzar-la amb baules de la mateixa mida. Com també ho és imaginar una escala amb graons regulars, com ara la de Jacob que, com els àngels del somni bíblic, els vells cecs malden per pujar a fi d'arribar a l'Altíssim –«Alçàvem / al sol les nines»– i per la qual acaben caient –«al fons del glaç de l'aigua».

Aquesta necessitat de regularitat en les baules de la cadena o en els graons de l'escala que ressegueix *Per al llibre de salms* explica, en part, que Espriu no hi «escrotoni» mai els haikus. A la introducció, hem esmentat l'escrotonament de la tanka com a recurs per a revelar-ne la fal·làcia lírica. Ara bé, aquest recurs espriuenc es manifesta mitjançant el que, en principi, és un defecte formal: si el traslladéssim als haikus de *Per al llibre de salms*, ens trobaríem davant d'una escala de graons irregulars –gastats– impossible de pujar.

Per dir-ho en termes de Matsuo, la bellesa i el valor d'un haiku depenen de «la simplicitat del marc» i, en conseqüència, Espriu respecta escrupolosament –és a dir, no problematitza, com fa en les tankes escrotonades– el marc de l'haiku, que escriu sistemàticament, sense desviacions, d'acord amb l'esquema 5/7/5 conreat a la manera ribiana. Cada haiku té un contingut i un to molt ben definits –ja siguin més aviat lírics, filosòfics o grotescos– que hi confereixen, en llegir-lo autònomament, una sensació d'estabilitat, de fermesa. És en llegir el conjunt del llibre i observar-ne la marcadíssima diversitat de registres i de tons quan es produeix l'efecte d'escrotonament entès, en aquest cas, com a frustració de l'anhel de transcendència dels vells captaires i de la humanitat en general. És a dir, l'escrotonament es revela en la lectura global, en la negociació del sentit a què obliga l'encadenament del conjunt: en el nivell macrotextual –el del poema encadenat– i no pas en el microtextual –el dels haikus.

D'aquí, doncs, la importància de la col·lectivitat. Per la nota del diari de Molas, sabem que *Per al llibre de salms* iniciava el cicle de la col·lectivitat en l'obra d'Espriu, i per l'antologia de Revon, que l'escriptura del *renga*, que s'havia popularitzat als concursos poètics de l'era Heian, era col·lectiva. S'explica, doncs, que el poeta català tingués la «pensada» –perquè ens trobem davant d'una transposició

creativa d'una característica de la forma original— d'encadenar haikus per tal de bastir un discurs que depassés el jo del cicle anterior. En el seu llibre, però, l'element col·lectiu no rau en l'autoria, sinó en la multiplicitat de persones verbals i de punts de vista.

Si en el poema encadenat japonès l'objectiu a assolir era l'equilibri i l'harmonia del conjunt, a *Per al llibre de salms* la juxtaposició de veus i punts de vista acaba revelant la impossibilitat d'assolir una síntesi, d'arribar a una visió transcendent que pugui donar sentit a l'escabellada empresa dels captaires cecs. Per molt que, com veurem tot seguit, Espriu encadeni els seus haikus, les diverses veus no arriben a establir cap diàleg realment significatiu, i aquell que podria trencar la circularitat del poema, el que s'estableix amb l'Altíssim, acaba amb un desenllaç especialment grotesc: «Que la perdoni, / car m'anomena Altíssim? / Ara l'esclafo» (XXIV). Per això, tant a *Per al llibre de salms* com, pensem, en la resta de la producció espriuenca, l'haiku és necessàriament una forma seriada o «encadenada», puix presenta un punt de vista parcial—fins i tot quan s'hi emprà una primera persona del plural susceptible d'incloure tota la humanitat— que serà desmentit en col·lidir amb altres haikus o amb poemes escrits en altres formes.

Atès que Espriu planteja *Per al llibre de salms d'aquests vells cecs* com a poema unitari tant formalment com temàtica, i que les seves fonts no donen cap informació sobre la naturalesa i la direcció dels encadenaments del *renga*, llevat que estan regits per unes regles molt estrictes, s'entén que la base de l'organització del text, el punt de partida de l'encadenament, sigui narratiu. Partint de l'embrió de *Per al saltiri d'aquests vells cecs*, desplega la paràbola dels cecs tal com la presenta el famós quadre de Brueghel i amplifica aquesta bastida narrativa mitjançant elements externs al quadre que li permeten completar el seu discurs. El vocabulari que Rosa Delor fa servir per delimitar i analitzar els haikus que contenen aquestes amplificacions reflecteix molt bé la naturalesa encadenada del poema d'Espriu: «per associació d'idees», «aquestes dues referències han estat reclamades per l'hai-kú anterior», «el grup d'hai-kús que van del X al XIV formen part d'un excursus important generat per l'hai-kú IX», «ara l'associació entre “les mans inconegudes” que cada cec sent damunt l'esquena i la presència d'un Déu amagat provoquen l'hai-kú XVI», «aquest misteri que comporten els actes de Déu suscita una reflexió immediata sobre el concepte de justícia»...²⁷ *Per al llibre de salms* exigeix una lectura profunda i coneixedora de les fonts en les quals es basa, però estem d'acord amb Delor quan afirma que, un cop disposem d'aquesta informació, es fa evident que l'escriptura d'Espriu tendeix a buscar la claredat més gran possible, i la rellevància de les amplificacions, sobretot en el context d'un discurs tan coherent, es manifesta tot d'una.²⁸

27. R. M. DELOR I MUNS, *Salvador Espriu...* p. 194-198.

28. *Ibidem*, p. 186.

Aprofitem per assenyalar que, a parer nostre, la necessitat d'escriure un poema pròpiament encadenat i no, senzillament, una sèrie d'haikus, va dificultar –i, en darer terme, impedir– que Espriu arribés als cent haikus que s'havia fixat com a objectiu. A l'entrevista de 1984 amb Rosa Delor, les raons que va donar per al seu fracàs van ser la utilització sistemàtica de finals de vers femenins i la decisió de no repetir cap mot amb una càrrega lèxica forta. La nostra impressió és que, per a un autor dels recursos i la persistència d'Espriu, aquestes exigències, tot i ser molt altes, no li haurien suposat un obstacle insalvable. Ara bé, es fa difícil imaginar que *Per al llibre de salms* hagués pogut arribar a tenir cent haikus sense passar per una reformulació tan radical com la que va de *Per al saltiri d'aquests vells cecs* a la versió de quaranta haikus. A pesar de les nombroses amplifacions que conté, l'estructura actual del llibre és tesa, perfectament travada, encadenada; però si l'autor n'hi hagués introduït gaires més, aquesta estructura interna difícilment s'hauria sostingut d'una manera tan plausible. En el fons, potser s'hauria acabat assemblant més a la d'un *renga* japonès, però, sigui com sigui, Espriu no n'havia vist cap exemple –ni, creiem, l'hauria volgut imitar tan fidelment, si l'hagués vist.

Quant a l'encadenament entre les estrofes contigües, o de cada estrofa amb la següent, la presència d'amplifacions dialogades s'explica, tal com ja hem apuntat, per la referència de Matsuo a les «alternances de questions et de réponses» en el *renga*, tot i que Espriu aplica literalment una referència que en realitat és metafòrica. A la resta del text, ens sembla també molt rellevant la descripció que el mateix autor, al darrer fragment que hem citat del seu «Avertissement», fa de l'efecte que produeix l'haiku: *hibiki* –ressonància–, *nioi* –perfum– i *utsuri* –que es podria traduir per «impacte» o «transferència», però que el text explica com «des liaisons nuancés et riches qui vont à l'infini». La definició d'*utsuri* ens sembla massa general per poder-la identificar concretament en cap enllaç –el trobem, si de cas, a l'arrel mateixa del text, al caràcter encadenat dels haikus que el formen–, però, en canvi, sí que és possible assenyalar la presència de sons, alguna olor i, atesa la naturalesa pictòrica de l'obra de la qual parteix Espriu, impressions visuals que serveixen tant per enllaçar estrofes com per introduir subtils canvis de vista en el material narratiu. El tacte, que és un sentit essencial per als cecs que a *Per al llibre de salms* encarnen la condició humana, també hi té un paper molt important. En conjunt, i exagerant potser una mica, podríem dir que el fil narratiu d'Espriu va associat a un altre fil, en aquest cas sinestèsic, format per les diverses impressions amb què els personatges malden per arribar a la certesa d'un coneixement que s'acaba revelant impossible.

Hi ha, encara, un tercer fil fins a cert punt aliè a l'encadenament de les estrofes: el de la progressió lèxica del text, en què no es repeteix cap mot amb una càrrega semàntica significativa. En principi, podríem haver associat la norma de no repetició d'Espriu a la prescripció i limitació de temes característiques del *renga*, però ja hem vist que ni Revon ni Matsuo les esmenten en les seves obres. A parer nostre,

doncs, és a l'aposiició «vocabulaire particulier» amb què Matsuo acompanya el mot «fushi-mono» –que, però, no explica– on pensem que cal remetre aquesta norma que el poeta s'autoimposa.

Delor assenyala que, en coherència amb aquesta norma de no repetició, Espriu també va reduir alguns plurals de *Per al saltiri* al singular per tal de restituir «a les paraules el seu caràcter de substància», i aquestes dues estratègies ens orienten sobre el fet que «cada acte de designació implica que és únic, distint i irrepetible en el temps i en l'espai, per això veurem que les variants tendeixen a destriar el mot que pertany a cada cosa amb tota exactitud».²⁹ I, d'aquí, dedueix que *Per al llibre de salms d'aquests vells cecs* és

(...) un exercici on cada paraula té una importància fundacional. Si hagués arribat a acabar els cent hai-kús ens hauria donat el «lexicon» complet del seu idiolecte literari. (...) els cent hai-kús del final ens haurien donat cadascuna de les seves úniques, insubstituïbles, inalienables paraules: les seves 1.700 síl·labes fonamentals, una mena de sephira d'on provindria tota la seva obra.³⁰

Estem d'acord amb Rosa Delor. Tanmateix, la nostra sensació és que el que Espriu descriu a *Per al llibre de salms* és un intent que, de manera inevitable, acabarà en fracàs, i, si abans hem fet referència a l'escala de Jacob que els captaires cecs malden per pujar i de la qual acaben caient, ara ens sembla oportú esmentar la torre de Babel, que la humanitat intenta construir mitjançant la paraula –d'aquí, entenent els mots com a maons, que no se'n repeteixi cap– i que Déu o, en aquest cas, l'Altíssim, acaba destruint. La caiguda final dels cecs és, al capdavant, un fracàs del llenguatge, dels «pensaments que no vénen / nus als meus llavis» (haiku XXIV).

Finalment, queda per comentar la varietat de tons present a *Per al llibre de salms*, que van des del més transcendent fins al més grotesc. Des del punt de vista del text mateix, s'entén que si Espriu es planteja un exercici totalitzador en l'àmbit del llenguatge, també ho faci en el del contingut, i examini, doncs, l'afany de la humanitat per arribar a Déu des de tots els angles possibles, passant per tots els graons de l'escala o tots els pisos de la torre i donant-nos, dins del marc estricte de l'haiku, «des images des plus variées, des idées profondes et même des sous-entendus». S'explica, doncs, que partís del poema encadenat japonès, a l'arrel del qual ja hi ha el projecte de fondre en una mateixa obra –ni que sigui seguint un esquema purament formalitzador– materials de tota mena.

Rosa Delor considera que l'ús de l'haiku a *Per al llibre de salms* «segurament era un intent de lligar dues tradicions místiques orientals tan diverses com el budis-

29. *Ibidem*, p. 219.

30. *Ibidem*, p. 182.

me zen i la mística hebraica»,³¹ i altre cop hi estem d'acord. Tanmateix, en el marc del nostre article, volem destacar més aviat que el budisme zen influeix en la tradició de l'haiku per la desconfiança que mostra cap al llenguatge: una desconfiança que, com hem vist, el poeta català manifesta clarament a l'haiku XXIV. La brevetat mateixa de l'haiku impedeix que s'hi incloguin gaires mots sobrers, però, fins i tot així, una de les aportacions de Bashô i la seva escola va ser la de simplificar-ne la dicció poètica, encara força amarada de la retòrica brillant de la tanka clàssica en els *haijin* precedents. De fet, quan la filosofia del zen es trasllada a les arts –sia la literatura, la cerimònia del te, l'ikebana...–, la qualitat estètica que se'n deriva és la del *sabi*, aquesta «sobrietat» que, sense excloure els elements alegres o humorístics, «recherche la quiétude et le calme, entendus dans un sens très philosophique» a què fa referència Matsuo.

Esprui mateix, manllevant el discurs de Riba sobre la tanka, es va referir al «fràgil artifici de la lírica japonesa»,³² i diversos autors –el seu amic Tomàs Garcés, per exemple–³³ han remarcat l'aparent manca d'influència de la lírica japonesa en els seus versos. Aquesta influència, però, hi és ben present, no tan sols a *Per al llibre de salms*, sinó també, pensem, en una part molt important de la seva poesia. Ara bé: l'origen no s'ha de buscar tant en la retòrica brillant de tanka clàssica com en el *sabi*,³⁴ la sobrietat característica del poema encadenat i, sobretot, els haikus de l'escola de Matsuo Bashô que Espriu havia llegit amb tanta atenció i, no ens podem estar de dir, tant profit.

31. *Ibidem*, p. 180.

32. S. ESPRIU, «Pròleg a *Presència i record*», dins R. LEVERONI, *Obra poètica completa* (edició d'ABRAHAM MOHINO I BALET), Girona: CCG Edicions, 2010, p. 59.

33. T. GARCÉS, «El temps...», p. 280.

34. Denise Boyer ja havia assenyalat la importància dels principis japonesos del *sabi* i del *mono no aware* en la poesia d'Espriu: D. BOYER, «Les tankes espriuenques»... p. 64.