

Traduccions de la literatura catalana

[Portada](#) > [Traduccions de la literatura catalana](#) > > El caminant i el mur (1954)

El caminant i el mur (1954)

Visat núm. 12
(octubre 2011)

per Rosa M. Delor

Vinculat a la metafísica bíblica de l'Èxode, el *caminant* és el subjecte d'un viatge en sentit espiritual que emprèn el «poeta, hoste inexpert de la vida, sempre en exili al llarg del temps difunt», com diu Espriu en un dels seus pròlegs.

Un viatge que haurà de topar amb un *mur* que és barrera i terme del camí on acaba el curs de l'existència humana, límit de la vida darrere el qual s'amaga el misteri de la mort. Símbol polivalent, en el sentit material de construcció, el mur resta com a testimoni de la pèrdua d'un món concret i lliure que el poeta mira de salvar amb el seus versos, anàleg en sentit metafísic al mur del temple caigut de Jerusalem. Però en tant que aquesta construcció és la vida moral del mateix poeta, s'alça com a símbol d'incomunicabilitat, tal com ho expressa a «Amb música ho escoltaries potser millor», v. 17-24:

Però no vols endevinar mai als meus ulls
qui sóc jo, com sóc jo, i ara m'omple
de buida, densa, sorollosa
argila de paraules,
fins a fer-ne un insalvable mur,
aquest curt pas
que ja del tot em separa
de tu.

Esprriu, amb una percepció molt actual, es queixa d'un món que parla en excés i no sap escoltar, que ja no és capaç d'entendre la poesia com un moment essencial de comunicació recíproca. Si en el poema citat es dirigeix a una dona, *partner* literari per excel·lència d'aquest seu *eros* platònic que cerca l'altra meitat perduda, aquesta dona és també l'entorn amb què ha de conviure: la llengua, la ciutat, la petita pàtria. El poeta sap que el diàleg és fonamental per a la convivència i no ignora com és difícil d'establir-lo i gestionar-lo. Entendrem, doncs, perquè Espriu es lamentava: «mai ningú no ha entès el que jo volia dir», «mai ningú no ha entès el que jo volia que de mi se salvés», em deia adolorit, apassionat, en una ocasió. En efecte, ha estat un poeta molt llegit en el seu moment i sobretot molt citat pels benintencionats i pels polítics que en van fer una mena de titella parlant, un *mur* contra el qual s'estavella el tòpic arxirepetit. Caldrà, doncs, resituar aquest home culte, refinat i alhora apassionat fins a la violència verbal, que amaga la seva tendresa sota la ironia i que per no caure en el patetisme usa el sarcasme per parlar dels grans errors de la història. Segurament el més complex amador que ha tingut la literatura catalana després d'Ausiàs March.

És un text singular, *El caminant i el mur*, perquè la seva divisió en tres parts, tan diferents en estil i format del seu antecessor directe *Mrs. Death* (també organitzat en tres moments) semblaria ser el resultat de tres llibres independents que el poeta no hauria volgut allargar per tal de no desestructurar-ne el significat, perfecte, que cada part conté. Pura hipòtesi, és clar, però això explicaria la necessitat de la disciplinada simetria d'un paratext que ordena els quaranta-quatre poemes en tres blocs introduïts per intertítols que a compleixen una funció designativa dels temes, tot ordenant els poemes. Per accentuar més la seva intencionalitat, encapçala cada part amb uns versos escrits en les tres llengües amb més tradició literària a la ibèrica pell de brau, com si la inspiració sorgís d'un paisatge.

Les ombres, el riu, el somni perdut

Aquesta primera part tracta quatre temes resoltos en dotze poemes agrupats en quatre tríades: la primera, a manera d'introducció, situa el moment existencial en què es troba el poeta, «Quero quedar ond'os meus d'ores foron» (epígraf de Rosalía de Castro) tot provocant un enfrontament amb el lector ja en el primer títol: «No t'he de donar accés al meu secret», seguit de «Petit eco en el Styx», on un segon enfrontament del subjecte poètic amb si mateix mostra l'escissió profunda del jo —que es farà del tot explícita en els dos últims poemes del llibre—, continua amb «Escenari ja buit», una tanka que escenifica el buit del passat. D'aquí parteix, ara sí, el viatge interior que comença amb una suite que evoca els morts, *les ombres*, amb l'amor salvífic de la mare, «Les roses recordades», «des del mateix teatre» i «Aquest Nadal prop del mar». El tercer grup parla del corrent existencial cap a la mort, *el riu*, «Tornat al pes», «El curs de la vida» i «Sí a la cendra» tot evocant el poeta Bartomeu

Rosselló-Pòrcel, l'amic mort, símbol literari i polític de la desfeta d'un món que invalida el futur. Finalitza amb una quarta triada que tanca l'evocació dels morts amb una meditació sobre la mort del mateix jo poètic, «Thànatos», «Encara no» i «Prec de Nadal», *el somni perdut* en què sobreviu el jo poètic. Les tres parts de la versió completa de *Les hores*, dedicades respectivament a la mare, Rosselló-Pòrcel i Salom, es corresponen amb aquestes tres seqüències.

Les cançons de la roda del temps

Un intertítol suggerent per a dotze cançons encapçalades per una citació del *Romance del Conde Arnaldos*: «Yo no digo mi canción sino a quién conmigo va». A *Paraules per al disc Salvador Espriu / Raimon, Cançons de la roda del temps* (B., 14-XII-66), Espriu hi fa una descripció del conjunt: «Les cançons són dotze i constitueixen una meditació lírica del pas del temps i de la presència eterna de la mort al llarg del dolorós, confús, esbalandrat camí de l'home. Des de l'alba al tercer nocturn, quan torna a apuntar, en acabar-se la vigília, la llum d'una nova aurora, la mort té triada sempre la presa, en qualsevol instant caurà damunt ella i l'arrabassarà. L'home endevina que no ha de defugir mai l'esguard impassible, que és inútil que busqui enlloc un refugi segur, ni en la conducta, ni en el valor, ni en la passivitat, ni en els mancaments, ni en l'oblit, ni en l'escepticisme, ni en les creences. Perquè tal vegada la vida de l'home és només una mort itinerant, i que se'm permeti d'adjectivar-la així, amb un terme que no és inventariat al Fabra. [...] Expressada a través d'unes poques i senzilles paraules, d'unes despulades paraules que gairebé son silenci, que postulen en tot cas la plena acceptació del silenci, la meditació invita tanmateix l'home a mirar i comprendre mentre fa la seva via».

Les cançons s'agrupen segons una *roda* temporal que contempla quatre eixos, cadascun format per tres cançons, el mateix esquema que ha fet servir a la primera part del llibre, de manera que són quatre tríades relacionades pel nucli temporal: dues d'alba, tres del matí al migdia, tres de la tarda al capvespre, tres de nit i la darrera «just abans de laudes», que se suma a les dues primeres d'alba, ja que amb ella recomençaria el cicle diürn i es tancaria *la roda del temps*. L'*albada* no solament significa el naixement del dia, també implica la mort de la *nit*, d'aquesta manera la unió dels opòsits, la *vida* com una *mort* itinerant, es veu representada pel pas de les hores, un *continuum* temporal, una progressió en espiral que assumeix la vida dins la mort i la mort dins la vida, sense que sigui possible establir-ne els límits entre l'una i l'altra. Tal com explica Espriu: «Des de l'alba al tercer nocturn quan torna a apuntar [...] la llum d'una nova aurora. [...] El recull es tanca amb una aparent paradoxa, que no ho és tant com a la primeria sembla. No ho és: d'una manera ben lògica, Raimon el tanca amb un inici, perquè ningú, en voltar una roda, no gosaria precisar-ne el començament i la fi».

Segons Busquets i Grabulosa, les dotze cançons són «figuracions successives de la mort des de l'alba al tercer nocturn, que sintetitzen una triple concepció del pas del temps solar: l'egípcia, seguint el cicle navigatori del déu Ra; la zodiacal, ja que dotze són els signes del Zodíac, i la cristiana, d'acord amb el Breviari canònic o la *Litúrgia de les hores*» (vg. *Notes a El caminant i el mur*, 2008: 51). Francesc Manresa (*ibid.* 52) ordena les cançons d'acord amb les hores litúrgiques: Prima (a primera hora del dia) «Cançó d'albada» i «Cançó de la mort a l'alba». Tèrcia (a mig matí) «Cançó de la plenitud del matí» i «Cançó del matí encalmat». Sexta (al punt de migdia) «Cançó de la mort resplendent». Nona (a les tres de la tarda) «Cançó de la vinguda de la tarda» i «Cançó del pas de la tarda». Vespres (al capvespre) «Cançó del capvespre». Completes (abans de dormir) «Cançó de la mort callada». Matines (es canten a la nit); 1r nocturn: «Cançó del triomf de la nit», 2n nocturn: «Per ser cantada en la meua nit», 3r nocturn: «Just abans de Laudes».

La data amagada al *italico modo*

Espriu, ritualista, hermètic i escrupolós, posa cura a amagar una data commemorativa en el relat «Sota la fredor parada d'aquests ulls» (1959), que comença així: «A la darrera missa del matí, [...] llegit en llatí l'evangeli del dia després d'Epifania (el qual, perquè en aquell any hi havia després de Pentecosta vint-i-vuit diumenges, era el diumenge cinquè després de l'Epifania)». Com han demostrat Gabriella Gavagnin i Víctor Martínez-Gil (*Les ombres*, 2001: 110, n. 1): «abans de 1960, només tres vegades havia passat al llarg del segle XX que hi hagués vint-i-vuit diumenges després de Pentecosta: el 1913», jo hi afegiria que és curiós que sigui l'any del naixement d'Espriu; «el 1940», també és curiós que sigui l'any de la mort del seu pare; «i el 1951.» I puntualitzen: «Tenint en compte que en la història es projecta l'experiència personal d'Espriu com a treballador de la notaria, l'única data possible és la de 1951, any en què el vint-i-vuitè diumenge després de Pentecosta queia en el 25 de novembre. Per la qual cosa, el conte és ambientat el dia 11 de novembre de 1951». El que resulta més sorprenent de tot plegat és que tal dia feia exactament 52 setmanes que havia mort la seva mare el dia 7 d'agost de 1950, o sigui que s'acomplien els 52 diumenges de l'any litúrgic.

Espriu es va emocionar molt, fins a alçar-se de la butaca tot donant-me les gràcies, quan li vaig dir que em semblava que *El caminant i el mur* era un gran llibre d'amor. En el mateix moment de dir-ho, vaig saber que ni jo mateixa captava l'abast del que havia dit. No ho he entès fins a trobar el significat de la data guardada amb tant d'amor, per commemorar litúrgicament la mort de la mare, la millor ofrena per a una dona ferventment catòlica. Per al poeta té el mateix significat simbòlic que per a Petrarca van tenir les dates del dia que va conèixer Laura (6 d'abril de 1327) i el de la seva mort (6 d'abril de 1348), totes dues situades en el mateix dia i hora en què Petrarca començava el seu itinerari d'*homo viator, ante mortem* de Madonna Laura: «Mille trecento ventisette, a punto / su l'ora prima, il dì sesto d'aprile, / nel labirinto intrai, né veggio ond'esca» (*Canz.*, CCXI), i *post mortem* «Sai che'n mille trecento quarantotto, / il dì sesto d'aprile, in l'ora prima, del corpo uscio quell'anima beata» (*Canz.*, CCCXXXVI). Petrarca havia seguit el model instaurat per Dante a *Vita nuova* XXIX: I, el qual explica com va procedir a comptar la data simbòlica de la mort de Beatrice, tal com l'adaptaria Espriu en la seva versió

moderna: «Io dico che, secondo l'usanza d'Arabia» (pista dantesca que il·lumina el perquè del cognom, sense accent com en italià, de Càndid *Arabia*, protagonista de «Sota la fredor parada d'aquests ulls») «l'anima sua nobilissima si partio ne la prima ora del nono giorno del mese; e secondo l'usanza di Siria, ella si partio nel nono mese de l'anno», breu, «in cui lo perfetto numero nove volte era compiuto in quello centinaio nel quale in questo mondo ella fue posta». Seguint l'exemple dels seus antecessors, per a Espriu, la data on simbòlicament conflueixen el seu naixement, la mort del pare i l'hipotètic inici del *caminant* «B., 1951-1953», *post mortem* de la seva mare, és el diumenge cinquè després de l'Epifania i ens ho assenyala amb una seqüència iàmbrica, iniciada amb dos *endecasillabi*, i on no hi podia mancar la traça del *caminant*: «A la darrera missa del matí, / que començava *caminades ja /* del tot les dues primeres hores de la tarda («Sota la fredor...», *Les ombres*: 22). Com Petrarca, també indica una hora precisa entre final de Sexta i Nona, prop de les tres de la tarda, una hora molt estranya per a una missa, ja que, entre 1951 i 1959, la gent solia estar dinant, a aquesta hora. Cal recordar, però, que Nona és l'hora en què va morir Jesús, l'amor (Cf. Mt: 27:46).

La reducció sumativa de la data, 11-11-1951, ens dóna el nombre de poemes de la tercera part d'*ECM*: $(1+1+1+1+1) + (9) + (5+1) = 5 + 9 + 6 = 20$. La reducció de la data de la mort, 7-8-1950, dóna 12, el nombre de poemes de cadascuna de les dues primeres parts. La suma final, 44, és el nombre de poemes del *caminant* —i de *Les hores* quan més tard hi afegeixi els 12 poemes de la III part. Espriu bastia un llibre sobre el cicle litúrgic de l'any, amb el model de la *Vita nuova* i del *Canzoniere*, amb la voluntat d'evocar-hi els seus morts, en particular l'amor de la mare a qui segurament acompanyava a missa els diumenges, i la seva pròpia mort en vida, encarnada en Salom, sense el consol d'una resurrecció possible. I ho fa perquè veu interromput el càntic de *Les hores* —on iniciava el seu viatge el caminant— a causa d'aquesta mort, així com Dante veia interrompuda la seva cançó (*Vita nuova*, XXVIII) per la mort de Beatrice. Raffaele Pinto n'explica el mecanisme psicològic: «La ficción de una canción iniciada y luego interrumpida por el producirse de un evento externo [...] pone en evidencia el significado literario del duelo, su función temática e ideológica de organizar un nuevo espacio-tiempo sagrado, en el cual la poesía debe suplantar la religión en la fijación de los objetos de culto que orientan la dirección del tiempo y el valor de los eventos [...] la realidad histórica impone a la literatura su propio significado, originario y autónomo. La poesía, de esta manera, se convierte en documento y testimonio de una aventura existencial que se despliega en un tiempo subjetivamente sacralizado, cuyo evento fundacional, como la muerte de Cristo para los cristianos, es la muerte de la mujer amada por el poeta» (Dante, *Vida nueva*, 2003: 327-328, n. 2).

Sobre tan meditades i complexes elaboracions, el mateix Espriu es pronunciava: «Y cuando escribe, ¿es rápido o lento? Muy lento. El croquis de la obra lo hago rápidamente. Después sigue una terrible labor benedictina. Porque mi literatura está relacionada con unas extrañas matemáticas; mi literatura tiene que responder, no sólo de cada sustantivo, verbo y adjetivo, sino hasta de cada coma y de cada punto. Y esto implica un enorme trabajo» (*Enquestes i entrevistes I*, 1995: 87).

El Minotaure i Teseu

El títol remet a l'endreuça de *Les cançons d'Ariadna* (1949) que dedica als amics «que escoltaren, la tarda de llur tedi, sentimentals diàlegs de Teseu i el Minotaure». Al seu torn, *Les cançons* remetien a les narracions d'*Ariadna al laberint grotesc* (1935), amb el propòsit de teixir una xarxa de relacions entre prosa i poesia, sense distinció de gèneres. Amb aquest intertítol, acompanyat del memorable vers de Roís de Corella, «Crida lo sol plorant ab cabells negres», Espriu fa un salt enrere de mil·lennis i malgrat l'al·lusió al mite hel·lènic, estableix una analogia entre el poble català sotmès a la dictadura del franquisme i un Israel sota la fèrula d'Egipte que es resol en el laberint d'una situació política sense sortida. De la influència de la Bíblia en la seva poesia se n'ha parlat abastament, però potser no s'ha vist prou bé que en aquesta escriptura ritmèmica, en espiral, hi funciona la llei de l'estil concèntric de la poesia salmística que fa que el pensament avanci de manera gradual a còpia d'insistir en una idea principal, que es repeteix, però que és un punt de partida d'una altra de nova o de la mateixa sota una altra forma d'expressió (vg. Nàcar-Colunga, *Sagrada Biblia*, 1964: 589).

Però qui són el Minotaure i Teseu? En el Pròleg de *Final del laberint*, Espriu ens ho aclareix: «Aquest llibre [...] comença on acaba *El caminant i el mur*. La pietat i el càntic són per al presoner (Minotaure-Teseu) l'única sortida del Laberint, i el cant dreça l'alliberat, a través del temps i dels quatre elements, al darrer repòs en la silenciosa unitat, en el pur no-res, on es resolen en identitat tots els contraris». En copsar aquesta identitat entre Minotaure i Teseu, estableix una relació de dependència que empresona alhora víctima i botxí: Teseu esclau del propi poder necessita la víctima, la qual resta inerte i depèn en absolut del seu carceller, una relació de complementarietat dels rols basada en el sadomasoquisme (cf. S. Freud, *Los instintos y sus destinos*, 1997: 2048-2052) :

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

(«Una vella resposta que t'haurà de servir»: 1-5)

Els vint poemes d'aquesta III part són distribuïts en quatre seccions que agrupen cinc poemes cadascuna. De «'Ix, 'Ixà, Elí, Elis!» a «Knowles, el penjat, s'ho mira a cinc pams de la branca», el tema dominant és el lament per la nació sotmesa, al·legoritzada en Israel. De «Una closa felicitat és ben bé del meu món» a «No revenen les aigües, ni a Meribà», parla del seu món més íntim a partir de la relació amb els versos, l'arma amb què lluita

per defensar la nació i amb ella la seva identitat. La tercera secció va de «La main gauche» a «Perdut en un paisatge de Pelegrí Clavé», on medita sobre la seva mort individual i la dels éssers estimats. La darrera i quarta, de «Ho canta sempre una escanyada veu» a «Sentit a la manera de Salvador Espriu», el jo poètic accepta la mort i expressa el drama intern de l'escissió entre Salom, l'escriptor que havia estat abans de la guerra, i Salvador Espriu, l'home vivent que ara actua com a testamentari de l'amic Salom. Podríem dir que el poeta és un pelegrí del passat, per tant un home que transita per la mort (en tant que tot el que ha passat és mort, com diu Sèneca) i aquest caminar és, òbviament, una meditació sobre la vida.

