

# Ocnos o l'esglai d'una imatge

Jordi Cerdà Subirachs (Barcelona)

**Summary:** Ocnos has a recurring presence in Salvador Espriu's late works. Although the ambivalent meaning of this mythical figure has been little discussed in modernity, a number of distinguished critics have taken keen interest since Goethe took it up again in his commentary on Pausanias. In fact, the late Espriu portrays, in the stupid uselessness of Ocnos's work, the failure and the emptiness of the poet and of the human being likewise. Nevertheless, this enigmatic figure holds other meanings which lead us to fear, to paralysing fear, to the so called "parat esglai". Espriu brings this character in Hades to Sinera and he becomes the axis around which he builds his singular poetics.

**Keywords:** Espriu, Ocnos, *Ocnos i el parat esglai*, *Les roques i el mar*, *el blan*, Johann Jakob Bachofen, matriarchy, archaeology and literature ■

Received: 22-10-2015 · Accepted: 21-01-2016

En el moment que Espriu decidí titular *Ocnos i el parat esglai* un conjunt d'escrits diversos, el nom d'aquesta figura antiga disposava d'una repercussió distingida. En efecte, també era el títol d'un poemari en prosa de Luis Cernuda o era el nom, en homenatge al poeta andalús, d'una prestigiosa col·lecció que va començar a l'editorial Llibres de Sinera i que dirigia Joaquim Marco.<sup>1</sup> En definitiva, Espriu era sabedor que Ocnos reverberava en la poètica espanyola de la segona meitat del segle XX i que, en conseqüència, no tenia el caràcter de *trouvaille*.

Segurament Espriu no feia com Camilo José Cela, que començava una obra pel que considerava el més difícil: posar-li títol. Però un autor com Espriu, que volia donar a la seva obra una aparença d'immensa organització, dipositava en el títol un pes determinant, tant en la peça que anomenava en particular, com en el conjunt de la seva creació. En aquest sentit, tant *Ocnos i el parat esglai* com *Per a la bona gent* són títols que acaben conferint unitat i sentit a un seguit més o menys dispers d'escrits que gravitaven parcialment o amb denominacions que han resultat provisionals. I aquest

---

1 A la «Nota de l'autor» d'*Ocnos i el parat esglai*, Espriu titlla d'«enigmàtic» el títol del recull: «Ara torna a sortir, corregit i considerablement augmentat, sota el títol, potser una mica enigmàtic i que no m'entretindrè a explicar, d'*Ocnos i el parat esglai*» (Espriu, 2013: 29). Pel que fa a la relació entre Joaquim Marco i Salvador Espriu, veg. Cerdà (2007).



atorgament de títol i unitat té lloc en un període de la vida en què Espriu té més present que mai que el temps se li acaba.

*Ocnos i el parat esglai* és construït a partir de textos proemials, presentacions o assaigs al voltant d'altres escriptors i artistes de diverses disciplines.<sup>2</sup> A l'any 1981, en l'etapa en què pretén enllestir aquesta edició, arreplegant textos dispersos i lliurant sobres amb indicacions precises al seu editor, es publica *Les roques i el mar, el blau*. En aquest llibre fulgurant, entre l'evocació poètica, la titellització més acerada i l'erudició més recòndita, es troba en un espai de privilegi la prosa *Ocnos* a què repetidament m'hauré de referir. Espriu reporta aquesta figura no sense deixar de plantejar els dubtes i l'ambivalència de la seva interpretació:

Des de les profunditats del temps o de més enllà, el vell taciturn, assegut, ombres endins, a l'espantar llotós, entre joncs alts, trena seguit un inacabable llibant que una somera es menja, també sense parar, a grans queixalades. Mentre l'home s'afanya en aquell seu esforç, la bèstia s'empassa la samuga. La doble acció de fer i desfer així igualada, el treball de l'estrany artesà esdevé inútil. Són imatges d'espant o inviten a riure? (Espriu, 1996: 151)<sup>3</sup>

També a l'any 1981, en el pròleg a *L'àmbit de tots els àmbits*, de Miquel Martí i Pol, Espriu feia referència al soguer i a la somera.<sup>4</sup> A l'any següent a

- 
- 2 Ramon Balasch ha explicat la gènesi d'aquest llibre: «Espriu hi va dedicar [a *Ocnos i el parat esglai*] moltes hores l'any 1980. El seu còmplice, confident i secretari, va ser Alexis Eudald Solà. Per raons professionals Solà va anar espaiant els contactes amb Espriu, i es van posar d'acord perquè Solà em passés tots els papers per a l'*Ocnos*, que ja tenia títol. A partir d'aleshores i durant quatre anys –gener de 1981 – desembre de 1984–, setmana rere setmana, amb una regularitat imprevisible, Espriu em va anar donant uns sobres que contenien originals corregits, normalment de textos per a l'*Ocnos*, però no únicament» (Balasch, 1994: 4). El mateix Balasch ha reescrit aquesta informació, afegint-hi alguna dada més, a l'«Epíleg» d'*Ocnos i el parat esglai* (Espriu, 2013: 788–789). M'ha interessat reproduir la primera redacció perquè hi ha dos elements que són expressats amb major rotunditat: primer, el títol sembla que està decidit en l'origen del projecte i, segon, no tot el material que l'escriptor li va trametre durant el període indicat havia de ser inclòs dins d'*Ocnos i el parat esglai*.
  - 3 «Llibant» («cordeta gruixuda d'esparg», segons Coromines al *DECLC*) es reforça amb la utilització, immediata, d'un sinònim: «samuga». Al *DCVB* s'esmenta Espriu com a autoritat per a la tercera acceptió del mot «samugues» (gairebé sempre recollit en plural): «corda gruixudeta, generalment d'esparg».
  - 4 «Sí, tot està per fer i qui sap si sempre ho estarà, perquè desfem sense respir el que fem, com a l'Hades el soguer i la somera, no destriables en nosaltres, en el nostre privatiu infern. Amb obstinada perseverança estúpida, hem bastit sense treva castells de sorra a frec de rompent. Tot està per fer, d'acord, però tot ens és possible? La resposta és afirmativa, però condicionada» (Espriu, 2013: 143).

la publicació de *Les roques i el mar, el blau*, entre el 1982 i l'estiu de 1983, accepta fer per a l'impressor Miquel Plana, d'Olot, una antologia poètica de la seva obra en edició de bibliòfil. Aquest recull duu el títol d'*El rar llibant i el vell* (Espriu, 1983).<sup>5</sup> Altre cop, doncs, la imatge d'Ocnos torna a aparèixer, aquesta vegada per donar títol a una antologia, i en constata la insistència, qui sap si obsessiva, en aquest darrer període creatiu d'Espriu.

Tota la crítica moderna ha assenyalat Goethe com una de les primeres i indispensables baules del rescat contemporani d'aquesta imatge. Cernuda ho va explicitar d'entrada, en la citació de l'autor alemany que encapçala el seu *Ocnos*. Ara bé, la pista de Goethe que el mateix Cernuda dóna, no és prou convincent per atorgar-li tot el mèrit d'aquesta coneixença. Lluís Maristany, l'hispanista que en un article brillant va desenvolupar l'origen i la significació d'aquest títol en Cernuda, aviat ho va veure clar. L'assaig de Goethe d'on prové la citació és *Polygnots Gemälde in der Lesche zu Delphi*.<sup>6</sup> Es tracta d'un comentari d'un altre comentari que Pausànies (segle II) havia fet sobre unes pintures que es trobaven a Delfos, atribuïdes a Polignot (mitjan segle V aC.) i que representaven el descens d'Ulisses als inferns. Entre les escenes a l'Hades, Pausànies es deté en la figura d'Ocnos. L'assaig de Goethe citat per Cernuda no ha estat mai traduït al castellà. Malgrat que el poeta andalús fos traductor de l'alemany i disposés d'un llarg recorregut per biblioteques europees i americanes, sembla que no n'hi ha prou per justi-

---

5 Aquesta edició va acompanyada d'un aiguafort de Josep Beulas i fotogravats de l'editor, Miquel Plana. Lluís Busquest i Grabulosa va comentar algunes circumstàncies d'aquesta antologia: «[Espriu] em va dir que el volia titular *El rar llibant i el vell* i que jo en fes el pròleg. Em mostrava confiança o em tornava a posar contra la paret? Quan vaig adonar-me que el 'Vell' del títol era Ocnos —ell ja havia fet algunes referències al personatge mitològic—, vaig escriure més a la segura un pròleg titulat 'Uns humils mots introductoris' i signat l'estiu de 1983» (Busquets, 2005: 630–631).

6 Cernuda encapçala els seus poemes en prosa amb la següent traducció del text de Goethe: «Cosa tan natural era para Ocnos trenzar sus juncos como para el asno comérselos. Podía dejar de trenzarlos, pero entonces, ¿a qué se dedicaría? Prefiere por eso trenzar los juncos, para ocuparse en algo; y por eso se come el asno los juncos trenzados, aunque si no lo estuviesen habría de comérselos igualmente. Es posible que así sepan mejor, o sean más stanciosos. Y pudiera decirse, hasta cierto punto, que de ese modo Ocnos halla en su asno una manera de pasatiempo» (Cernuda, 1977: 3). El poeta andalús tradueix l'alemany *Eselin* ("ruca", "somera") per *ruc*; respecte a aquesta infidelitat a l'original, Maristany proposa diverses hipòtesis; cf. Maristany (1991: 132–133). En el text de les guardes de la tercera edició d'*Ocnos*, redactat pel mateix Cernuda, s'apunta alguna clau per a la interpretació del títol triat: «Halló cierta ironía justa en dar el nombre de Ocnos como título del libro, se tome al asno como símbolo del tiempo que todo lo consume, o del público igualmente inconsciente y destructo», cf. Maristany (1991: 122).

ficar el títol a partir d'aquest text tan recòndit de Goethe amb què es rescabala de manera tangencial Ocnos.

Maristany no en va tenir cap dubte: aquell qui va posar en circulació en el context hispànic el relat d'Ocnos va ser José Ortega y Gasset. L'agost de 1923 va aparèixer en el segon número de la *Revista de Occidente* un article del filòsof madrileny titulat «Oknos el soguero», on trobem a grans trets el més significatiu d'aquesta imatge i de les seves interpretacions modernes. Si Cernuda no va esmentar mai la mediació d'Ortega és perquè, segons Maristany, el poeta va professar-li una persistent aversió.

Ortega, en l'article esmentat de l'any 1923, fa una sèrie de plantejaments sobre els quals, podria haver interpellat a Espriu, qui, al llarg de la seva vida, va demanar-se sobre el sentit de la història i del mite. El pensador madrileny fa una anàlisi dels nous corrents historiogràfics del moment, els quals representen una ruptura respecte al concepte i la finalitat tradicionals de la història. Comença per desacreditar la història clàssica, la de grecs i romans, que ha estat construïda per a ser norma de perfecció. La suposada exemplaritat, diu Ortega, d'aquests pobles idealitzats és sempre anti-històrica perquè «la historia es una explicación y no un culto» (Ortega, 2005: 187). I una de les estratègies per soscavar aquesta idealització comença per intentar explicar l'origen d'aquestes societats, per intentar narrar-ne les evolucions des d'un indubtable perspectivisme. Per dir-ho amb una frase d'Ortega, marca de la casa, «la historia es una voluptuosidad de horizontes» (Ortega, 2005: 188). Després d'aquesta presa de posició, d'expressar la necessitat de sempre anar més enllà, es planteja, en el cas concret d'Àtica i de Laci, desplaçar la perspectiva fins a l'origen: buscar en aquests moments clàssics el punt de partida o, com Ortega l'anomena, el seu primitivisme. Aquesta investigació, la recerca del primitivisme, segons el pensador madrileny, és la més fecunda que es planteja en el camp historiogràfic dels anys vint. Dins d'aquest món original ja no es reconeixen els relats sabuts, sinó a penes vestigis de pedres, d'esgrafiats o d'imatges que són enigmes. Es tracta d'un món fragmentat i equívoc que amaga, tal vegada, la clau del que som; una lliçó que el jove Espriu, aspirant a arqueòleg, la va incorporar de per vida.

La referència constant a l'antiguitat i a l'arqueologia és comuna a la modernitat europea de començament del segle XX. Passat l'emmirallament en el període clàssic, el que havia atret una burgesia amb una visió del món racionalista, confiada al progrés i fonamentada sobre una educació harmònica del gènere humà, tota una nova generació va voler orientar-se vers els períodes primitius i arcaics d'aquesta civilització perquè creia que es

corresponien millor amb la seva sensibilitat. Aquest important canvi d'orientació incideix, per exemple, en l'enlluernament per la civilització cretomicènica i per tot un repertori nou o renovat de llegendes, de mitologies i de formes plàstiques a penes entrevistes. Ha estat sovint recordat que Espriu, el d'abans de la guerra, ja se sentia distant d'una Grècia, falsa, arbitrària i empolvorada com un minuet del Trianon i constatava que «els europeus volien banyar el seu cerebralisme en les deus d'un primitivisme sense complicacions i s'esbalçaven, indefensos, en una vella i inexorable salvatgeria sense límits».<sup>7</sup>

Torno altre cop a l'article d'Ortega, «Oknos el soguero». És aquesta tasca, la de la recerca del primitivisme, la més fecunda que es planteja en el camp historiogràfic de començament del segle XX. I arribats a aquest punt, és quan Ortega recobra la figura de l'«ignorado» Johann Jakob Bachofen, el qui, segons el pensador madrileny, va fer el descobriment més important de l'etnologia i de la sociologia en introduir el concepte de matriarcat. Ens recorda que, primerament, abans de la seva teoria sobre el matriarcat, aquest erudit suís s'havia dedicat a l'estudi dels sepulcres antics. Fou així que es va trobar «en el columbario de villa Panfilia, esta figura de un viejo taciturno sentado entre plantas de cenegal, que trenza una cuerda afanosamente cuyo extremo mordisquea una asna». Segons Ortega, com també va apuntar Espriu anys més tard, aquest jeroglífic «dos “clásicos” ya no lo entendían» i, afegint-hi un flagrant anacronisme, «inventaron interpretaciones superficiales de un prosaico y burgués racionalismo» (Ortega, 2005: 190).

Ortega no només reivindica a «Oknos el soguero» una renovada historiografia amb aquest afany espeleològic a la recerca d'un primitivisme; també, a través de Bachofen, associat per sempre més al concepte de matriarcat, assaja una mitografia. El pensador madrileny desenvolupa en un enfilall d'etimologies, imatges i referències històriques, una hermenèutica del símbol. Ens parla del trenat i ens remet, per aquesta labor de la mare primitiva, a Aracne, a la cohabitació d'Afrodita amb Ares o a l'aventura dionisiaca d'Ariadna-Afrodita. El jonc (que prové de *jungere*, “unir”) i l'esparg (és a dir: allò que neix sense ser sembrat, sense pare, com el nostre «espuri») és contraposat a la *laborata Ceres*. Prou va ser advertit, des del

---

7 La primera citació és extreta del conte «Neguit» (Espriu, 1998: 159). Els editors, Gabriella Gavagnin i Víctor Martínez-Gil, anoten: «referències a la França il·lustrada com a metàfora d'una “Grècia falsa, arbitrària”, de clares ressonàncies noucentistes, a la qual Espriu s'oposaria des d'una literatura molt més crítica però no pas menys arrelada a la reelaboració dels mites clàssics» (Espriu, 1998: 193). Pel que fa a la segona citació, és extreta del conte «Cactus», també a *Aspectes* (Espriu, 1998: 84).

gremi filològic, que aquestes etimologies eren fal·laces;<sup>8</sup> un fet que demostra que l'article d'Ortega va tenir un ressò important i immediat des de diversos àmbits del coneixement. Així mateix, i de manera persistent, Ortega apunta a Orient i a Egipte com a origen o referència primària per a l'escatiment del mite.

Espriu podia conèixer Bachofen per Ortega i el seu «Oknos el soguero».<sup>9</sup> Maristany assenyala aquest article com l'estadi preliminar en la fixació d'Ocnos per part de Cernuda i el descobriment de l'«ignorado» Bachofen a Espanya. No té en compte que el filòsof madrileny, en un altre article, havia esmentat l'erudit suís de forma molt significativa. Es tracta d'un text inclòs a les «Notas del vago estío», recollit al volum *El Espectador* V (1927), concretament titulat «Soportales y lluvia», redactat el 1925 i publicat també a la *Revista de Occidente*.<sup>10</sup> En poques línies Ortega té la capacitat (i l'encert) de fer un apunt entre paisatgístic i etnològic que ens remet al remot matriarcat, apuntat per Bachofen *in illo tempore*, de divinitats tristes.

No es pot pas dir que el pare d'aquesta teoria antropològica fos gaire reconegut al nostre estat abans dels articles d'Ortega, però no se'l pot qualificar d'«ignorado», tal com ho fa el pensador madrileny o com Maristany acaba acceptant. L'erudit suís disposa d'una recepció hispànica contrastada des de l'últim terç del segle XIX i el seu nom és reconegut per un nombre

- 8 A propòsit de l'article d'Ortega, s'afirmava: «Las sugestivas doctrinas de Bachofen [...] fundadas en conexiones etimológicas más que discutibles, equivocadas, es de presumir que ofrezcan en tal respecto muy liviana base de sustentación» (Calle, 1924: 144–147).
- 9 A l'editorial *Revista de Occidente*, pocs anys més tard, es va publicar la monografia de Paul Krische (1930), on, des de la primera pàgina, l'autor es considera deutor de la teoria del matriarcat de Bachofen. Aquest treball havia de ser advertit per qualsevol intel·lectual interessat per la història antiga com és el cas d'Espriu.
- 10 Ortega descriu l'efecte que té la pluja en la urbs: «en la Ciudad, la lluvia es repugnante, porque es una injustificada invasión del cosmos, de la naturaleza primigenia en un recinto como el urbano» (Ortega, 2004: 533). I a partir d'aquesta oposició, natura / cultura, desenvolupa: «Lo que más nos sorprende del salvaje es que pueda, sin asco, vivir adherido a la naturaleza, tumbado en el lodo, en contacto con la sierpe y el sapo. Debíó llegar un tiempo de náuseas geniales que tabuizó la mitad del cosmos, tachándolo de repugnante. Y es curioso que este asco sublime actuó sobre lo húmedo». És en introduir aquest estadi cronològic remot, quan s'esmenta Bachofen: «parece recibir bastante confirmación la idea divinatória de Bachofen, que supone una edad primera de la cultura en que ésta exalta la naturaleza pantanosa donde vive. Es la época más torpe y oscura: se habita en palafitos sobre las aguas muertas, monstruosamente fecundas –planta, insecto, reptil, humanidad. Con el matriarcado predomina la mujer, fecunda y húmeda, las divinidades son tristes, y toda la existencia humana exhala el aire denso y caliginoso de los fangales» (Ortega, 2004: 534).

distingit de pensadors, historiadors del dret i etnòlegs hispànics.<sup>11</sup> Eugeni d'Ors també es va atorgar el mèrit de descobridor matiner de Bachofen i de la seva teoria del matriarcat, encara que, com pot passar entre Ortega i Cernuda, Espriu difícilment li ho reconeixeria.<sup>12</sup>

En la reivindicació de Bachofen hi ha un rerefons intel·lectual que extravasa la interpretació concreta d'Ocnos i s'orienta en l'utilatge del mite, en la seva funció o en la seva hermenèutica. L'erudit suís va ser deïxible de Friedrich Creuzer. Tots dos configuraren tota una genealogia d'intel·lectuals que al llarg del segle XIX va esmerçar-se a destapar el fonament no-olímpic de la suposada serenitat de la mitologia homèrica. Bachofen va explorar la pregonosa mistèrica, el culte als morts i la immortalitat, l'orgia o l'ebrietat, com a fenòmens de l'antiga religió artística. Va examinar el destí com un principi aliè a l'Olimp: Zeus no és senyor del món, està sotmès a les Moires, a un poder a-olímpic vinculat a les forces ombrívols i als poders ctònics. A l'*Odíssea*, per exemple, les Moires són les filadores, exponents de l'antiga (i tothora vigent) Llei femenina.<sup>13</sup>

- 11 En el raquític i desorientat pensament hispànic de final del segle XIX, cal advertir, com un vector de renovació ideològica, el reformisme krausopositivista. Entre les figures més destacades podríem esmentar Manuel Sales Ferré, considerat el pare de la sociologia moderna espanyola. És ell, si no el primer, dels primers, a introduir la teoria del matriarcat de Bachofen en les seves anàlisis socials; cf. Sales (2005). Vindran després tota una estela de pensadors, fonamentalment etnògrafs, que recolliran els ensenyaments de Sales, com ara Manuel Machado Álvarez (el pare dels poetes) o Alejandro Guichot. A Catalunya és Valentí Camps qui reivindica Bachofen de la mà de Sales. Per tant, veiem clarament que des de posicions lliurepensadores, des del positivisme més crític i antimetafísic, el pensador suís va ser reconegut en la transició dels segles XIX al XX. Però també des del pensament més tradicional Bachofen no era, ni de bon tros, ignorat. La seva referència en la història del dret era persistent i des de qualsevol registre ideològic; només cal fer un cop d'ull a l'*Enciclopedia Espasa* per comprovar el reconeixement de Bachofen en aquest àmbit en concret.
- 12 Eugeni d'Ors l'any 1946 escrivia: «Gran tono me doy, con lo de haber adivinado ma-drugadoramente el genio de Bachofen. Era veinticinco años demasiado tarde para la presencia, puesto que Bachofen había muerto en 1887» (D'Ors, 1998: 17).
- 13 La veu d'Aristòcletes ens ho recorda d'entrada a «Els Orígens» de *Les roques i el mar, el blau*: «Per la meua pròpia reflexió he deduït, tanmateix, que la Moira, sorda, cega, inexorable i tranquil·la, va precedir el Caos i li va imposar la seva essència, que és la Llei. No hi ha res per damunt o al marge de la Llei i de les lleis, fixa-t'hi. Però definir-la o definir-les és un esforç tan per sobre de la meua raó, que la intel·ligència i la veu acaten i emmudeixen. Només t'afegiré, i no improviso el precepte, que tots som esclaus de la llei, perquè puguem ser lliures» (Espriu, 1996: 7–8). Més endavant, a la prosa «Moira», es torna a recordar aquest origen preolímpic: «És probable que la Moira existeixi des dels orígens, darrera el Caos, possibilitant i potser exigint, per la seva intrínseca autoritat, que el Caos adquirís a poc a poc estabilitat i forma. Em penso que m'és lícit d'asse-

Creuzer va esbossar una oposició entre el simbolisme pròpiament dit i la mitologia, recollida després per Bachofen, que pot ser del tot pertinent en la reescriptura simbòlica i mítica d'Espriu. En el símbol, una idea esdevé per complet imatge, es fa del tot sensible, se'ns presenta com a intuïció, sense restes, mentre que en el mite i en l'al·legoria cal fer sempre ús d'allò successiu. Només el símbol provoca el pressentiment, mentre que el llenguatge a penes pot explicar.<sup>14</sup> Abans de la seva obra fonamental sobre l'origen del matriarcat, *El dret matern, Das Mutterrecht* (1861), Bachofen s'havia dedicat a la simbologia sepulcral antiga. L'erudit suís es va situar per davant del simplisme hermenèutic de Friedrich Creuzer, en la mesura que volia tenir en compte la complexitat de documents del passat i l'avatar de les interpretacions de l'ésser humà, entès com a *parlador* i com a *intèrpret*. S'ha dit i repetit que Bachofen, un segle abans que Gadamer, ja va afirmar que «alles ist Sprache». Des d'aquesta posició, sostenia que «el mite és l'exegesi del símbol», en la mesura que el primer –el mite– no és altra cosa que la fragmentació del símbol. Així doncs, el mite és important perquè sempre al darrere hi ha un símbol que manté –desperta– l'evocació, la profunditat de l'existència. Bachofen va establir les categories antropològiques d'allò matriarcal i d'allò patriarcal, ara universalitzades amb el tel·lúric (o el ctònic) i l'urànic. Aquestes categories coincideixen parcialment amb les nietzschea-

---

gurar-te que la Moira és anterior, de molt, als nous déus olímpics i a la seva victòria, que tant hem de patir» (Espriu, 1996: 14).

- 14 Frank (2004, 7–109, especialment: 32–40). El mateix Espriu, quan va ser interpellat sobre la inefabilitat, va respondre: «hi ha una contradicció evident i irreductible entre parlar i inefabilitat [...] es necessiten mites, símbols i metàfores per conduir cap al silenci, que pot ser l'acatament suprem que l'home pot fer i ha de fer a la inefabilitat. Acatament i acceptació, encara que molt penosa per al racionalista, del que és inefable» (Espriu, 1995c: 196). En aquesta resposta, Espriu, requirit sobre el mite, afegeix el símbol i la metàfora per tal de reforçar el caràcter intuïtiu, instantani, d'aquest pressentiment, suara apuntat per Bachofen, que ens mena al silenci, a l'absència de successió, d'exposició narrativa; un silenci que hem d'interpretar com a punt d'encontre entre allò més divers, una impressió conjunta que neutralitza la mirada particular i explicativa racionalista. «El símbol –afirmava Bachofen– evoca, el llenguatge tan sols explica. El símbol remet, al mateix temps, a tots els aspectes de l'esperit humà, mentre que el llenguatge ha de centrar-se sempre en un sol pensament» (Duch, 1996: 159); i continua exposant: «Els símbols evoquen, són xifres inexhauribles d'allò que no es pot dir, són tan misteriosos com necessaris» (ibid.). Per a Bachofen, a mesura que el mite al llarg de la història guanyava consistència fins a adquirir la sobirania indiscutible, el símbol anava quedant relegat. Només el símbol era capaç de tocar allò més profund de l'ànima, mentre que el mite, el llenguatge, estava orientat a allò extern. És a penes el símbol que assolix unir allò diferent, allò oposat, en una impressió sintètica.



nes del dionisiac i l'apol·lini. Nietzsche és un dels pensadors que difon i adapta les idees del matriarcat de Bachofen. Certament, el radi d'influència de l'obra de Bachofen es fa sentir en àmbits ben diversos, alguns d'ells especialment a l'abast d'un estudiant d'història antiga com ho va ser Espriu.<sup>15</sup>

La lectura d'Ocnos de Bachofen arrenca, com recorda Ortega, de la representació del vell soguer que es troba en un sepulcre de la vil·la Pamfili de Roma.<sup>16</sup> Per tant, és un testimoni tardà i en un marc d'art funerari. La figura d'Ocnos, puntualitza l'erudit suís, ja no és la d'un vell atrafegat a trenar sense repòs, sinó que té un braç reposant i l'altre prenent una corda que, més enllà, rosega un ase. Aquesta calma, el silenci que suggereix l'escena, és el que crida l'atenció respecte a representacions més antigues on es feia palès el neguit d'una activitat incessant i inútil. L'ancià, segons Bachofen, se solia representar entre els penitents de l'inframón, company de Danaïdes, Ixió, Sísif o el Cerber; tots ells, recordem-ho, amb un pes específic a *Les roques i el mar, el blau*. Per contra, aquesta imatge d'Ocnos sembla motivar serenor: l'abans habitant de l'Hades, ara passeja pel regne dels vius. Des d'aquesta aparent paradoxa, Bachofen vol explorar els motius d'aquesta transformació i valorar, així, el polivalent sentit del mite. Per això ha de descriure el seu avatar i recular-ho a imatges i relats anteriors. Evoca també la representació a la porta Llatina, descoberta a Roma el 1832. Allí, Ocnos,

15 Un company de Nietzsche, Erwin Rohde, va fer una lectura de la imatge d'Ocnos en el seu assaig *Psique. La idea de l'ànima i la immortalitat entre els grecs* (1894); una obra prou difosa i d'una temàtica especialment sensible perquè Espriu la tingué present. El treball de Rohde, fonamental en la recerca sobre el més enllà grec, menysté la figura d'Ocnos, reduint-la a uns trets còmics, petitburgesos, en l'estela interpretativa de Goethe: «Ocnos trenza su soga, que inmediatamente la devora una pollina. Es, evidentemente, una parodia medio humorística, medio nostálgica, de aquellas figuras homéricas de Sísifo y Tántalo, una especie de *pendant* pequeño-burgués de aquella aristocracia homérica de enemigos y detractores de los dioses, cuyos castigos son, según la observación de Goethe, imágenes de un esfuerzo eternamente estéril. Pero ¿qué pecado ha cometido el bueno de Ocnos para verse castigado también con la triste suerte de realizar un trabajo eternamente infructuoso? Es, sencillamente, un hombre como tantos. “Un retrato de las aspiraciones humanas.” El hecho de que se pudiera situar en el Hades a figuras como ésta, exponentes de un ingenio inocentemente sutil, demuestra cuán lejos estaban las ideas de aquellos hombres de una seriedad profundamente teológica [...] La justicia penal de los dioses ilustrábase, en esta pintura [la de Polignot a Delfos], con las figuras de los “penitentes” homéricos Titio, Tántalo y Sísifo. Ocnos, el cómico personaje de la burra, rompía el conjunto de la sociedad heroica» (Rohde, 1994: 139–140). Un altre estudiós que Espriu coneixia —formava part de la bibliografia de la seva etapa d'estudiant— era Salomon Reinach, el qual s'havia ocupat d'Ocnos i d'altres condemnats a l'Hades; cf. Reinach (1909: 189–193).

16 Disposem de la següent versió en castellà de l'obra de l'erudit suís: Bachofen (1988).

amb un genoll clavat a terra, trena que trena amb expressió concentrada mentre un ase, just al davant, va rosegant l'altre extrem del llibant envoltat d'una vegetació de joncs alts. Una altra imatge del vell soguer que examina Bachofen és la conservada en el Museu Pius Clementí. També hi trobem Ocnos absort en el seu treball i l'ase, aquest cop d'esquena, rosega sense descans. Darrere l'animal, s'hi troba una Hidròfora. La tasca de la transportadora d'aigua en cossis foradats a un bot també foradat és assimilable, per inútil, a la del vell que trena. Totes aquestes escenes tindrien el denominador comú de ser imatges aqueròntiques, de damnats de l'Hades.

Bachofen no deixa de banda els pocs (i simplificadors) relats escrits. En aquest sentit és referència obligada el comentari que fa Pausànies al segle II d'una pintura de Polignot trobada a Delfos; l'al·lusió que va recollir Goethe. Després d'una succinta descripció de l'home trenant i la somera menjant-se la corda, Pausànies fa la interpretació de l'escena.<sup>17</sup> Ocnos havia de ser un home laboriós que va tenir la desgràcia de tenir una dona que tot ho malbaratava. Entre els joncs, hi havia una parèmia que fa referència a Ocnos per indicar les persones desficiades per una tasca inútil.<sup>18</sup> Bachofen fa referència a fonts escrites on s'esmenta el vell que trena el llibant: Plutarc, Cratí, Properci o Plini. Alguns d'aquests textos, com les *Elegies* de Properci, eren a l'abast d'Espriu.<sup>19</sup> Arribat aquest punt, és quan el savi suís

17 Un dels traductors a l'anglès i autor d'una prolixa anotació del text de Pausànies va ser J. G. Frazer, l'autor de *The Golden Bough*; cf. Pausanias (1913). Espriu esmenta Frazer i, de manera indirecta, *The Golden Bough* a la prosa «Andròmeda»; cf. el comentari que l'editor, Carles Miralles, en fa Espriu (1996: XXXIII). No podem ometre la possibilitat, doncs, que Espriu també conegués l'edició de Pausànies de Frazer. De fet, és també Miralles qui apunta que Espriu s'inspira en autors de l'antiguitat tardana que descrivien pintures o estàtues de temes o personatges mítics. En aquesta línia, com el mateix Pulcre Trompel·li refereix –prosa “*Un sàtir?*”–, Pausànies n'havia de ser un referent; a més, en el cas concret d'Ocnos, avalat per l'estimat Goethe.

18 Hi ha un element que fa diferir Pausànies de la resta de fonts: en el relat d'aquest historiador i viatger es parla de ruca, somera, mentre que tots els altres testimonis parlen de ruc, en masculí. Ja hem vist que Cernuda, coneixedor de l'alemany, esmenava la lliçó de Goethe manllevada al seu torn de la de Pausànies. Espriu manté la forma femenina, somera, que de fet s'assimila millor a la dona malbaratadora que cisa el marit. Aquesta interpretació, que deu tenir l'origen en l'explicació de la parèmia –i que ens remet al text de Pausànies–, Espriu la devia conèixer perquè és explicada per Busquets en la introducció d'*El rar llibant i el vell*; cf. *infra* nota 22.

19 L'edició d'aquesta obra a la col·lecció Bernat Metge va anar a cura de Joaquim Balcells, professor d'Espriu a la Universitat de Barcelona. «Occidat, immerita qui carpsit ab arbore uallum / Et struxit querulas rauca per ossa tubas, / Dignior obliquo funem qui torqueat Ocnò, / Aeternusque tuam pascat, aselle, famem» (Properci, 1925: 117). I la seva traducció al català: «Així es morís aquell que d'un arbre innocent féu una estacada,

pretén titllar les connotacions que caracteritzen Ocnos a partir dels conceptes d'indecisió, hesitació, sospita i inactivitat. Tots els homes que havien tingut aquests vicis en vida sera damnats i patiran, en el més enllà, un treball forçós i frustrant com Ocnos. Bachofen destaca precisament que aquesta constatació es contradiu amb la descripció de Pausànies, perquè Ocnos no és un «apàtic» o «desidiós» (*piger*), sinó que és definit per la seva laboriositat (*aner philergas*).

A partir d'un comentari aportat per Diodor, Bachofen entra de ple en la interpretació pròpiament simbòlica de tota l'escena. No podem ara descabdellar tota la madeixa de significacions que són susceptibles de relacionar-se amb l'obra d'Espriu en general i amb *Les roques i el mar, el blau* en particular. De tota manera, la simbologia explorada té un context indestruïble de la de les Grans Mares de la Natura, com ja s'hi va referir Ortega, del concepte de matriarcat i feminitat tan essencials en tota la seva obra assagística. És així que la imatge de filar i de teixir, característica segons Bachofen d'aquestes Grans Mares, ha de representar l'activitat creadora, la que transforma la matèria bruta en una simetria, en un filat i en una forma. D'aquí conferireix un elevat significat a la mà, font de tot art i de vida. En el teixit que conforma tots els éssers tel·lúrics hi ha sempre entreteixit el fil de la mort, de manera que aquesta obra esdevé el filat del destí. Per això la Gran Moira supera en edat el mateix Cronos, com Espriu indica a *Les roques i el mar, el blau*.<sup>20</sup>

---

i d'uns ossos roncs construí planyívoles trompetes: prou mereixia més que l'ajupit Ocnus d'anar trenant la corda d'esparg i de péixer eternament la teva fam, oh asenet» (Properci, 1925: 116–117). En una breu nota, s'orientava el lector català sobre la significació d'Ocnus: «Figura al·legòrica a una pintura de Nicòfanes (també es parla d'altres pintors) on un home teixeix una corda que per l'altre extrem una somera es menja. Esdevé símbol de les empreses vanes i inútils. Pausànias, X, 29, parla d'un Ocnus, industriós treballador, els guanys del qual consumeix la seva muller. És en el fons la mateixa tradició, però ací Properci parla d'Ocnus com servent l'actitud que devia mantenir a la pintura» (Properci, 1925: 117).

- 20 La relació entre l'activitat obsessiva de les Moires i Ocnos ja va ser suggerida per Carles Miralles en un primicer estudi sobre aquest llibre: «L'esplèndida prosa dedicada a Ocnos, on es lliga la idea de suplici, de la inutilitat del treball, de la vida, amb la infructuositat dels afanys humans (“trena seguit un inacabable llibant”, diu –la idea de trenar és paral·lela a la de filar, la feina de les Moires–, “que una somera es menja, també sense parar, a grans queixalades”))» (Miralles, 1986: 278). Bachofen referia la simbologia d'aquesta activitat femenina: «En el tejido que conforma a todos los organismos telúricos está entretejido el hilo de la muerte [...] Así, el tejido de la creación telúrica se convierte en hilado del destino, el hilo portador del hado humano, y Eileithyia, la partera, en la diestra tejedora, en la Gran Moira que supera en edad el propio Cronos. Redentor es aquel

El fet que Espriu es fixi en Ocnos implica una lectura i un coneixement d'aquesta imatge en l'antiguitat que en cap cas pot ser superficial, presa al vol d'un diccionari de mitologia. Incorporar-la, reescriure-la, sigui quin sigui el canal d'accés, ha de significar repassar la seva crítica; és per això no s'està d'advertir la trivialitat de les interpretacions tan antigues com modernes d'aquesta imatge enigmàtica.<sup>21</sup> Em sembla evident, pel que hem vist fins ara, que Espriu construeix la seva prosa sobre Ocnos fent incidència en aquest món de la maresma, ctònic, de «l'espantar llotós, entre joncs alts». L'inframón, l'Hades, en què és enquadrada aquesta imatge és particularment present a *Les roques i el mar, el blau*, i també hi és la d'aquestes deesses mares. Hi trobem, per exemple, altres damnats, com Tàntal, Sísif o Ixió. Ara bé, a diferència d'aquests personatges, en què la pena és d'una dimensió heroica, d'una plasticitat escruixidora, Ocnos va trenant una corda anodina que una somera rosegua incessantment. Aquesta imatge, que voreja l'ingenu i el risible, també ens acosta el límit de l'ésser mortal, a l'ambigüitat humana. La modèstia, la ironia, l'inextingible fracàs de l'ambició del poeta, s'ajusten a la imatge que el mateix Espriu va voler projectar sobre ell mateix. Perquè no es pot discernir què hi ha de més ximple o de més assenyat en la imatge d'Ocnos: trenar una corda malgrat que tot seguit sigui empassada per una somera o el fet de menjar-se-la després d'haver-la trenat. L'operació de la somera i la del seu amo, ¿no són la mateixa, *no destriables*, com va qualificar-ho el mateix escriptor? Raó de més per a titular Espriu una antologia seva com *El rar llibant i el vell*.<sup>22</sup> El seu destí i el de la

---

hilo que emerge ligado a la dionisiaca Ariadna-Afrodita» (Bachofen, 1988: 192). Una de les Moires, Clotho, comenta a la prosa "*Les Moires*" de *Les roques i el mar, el blau* la condició de llevadora de la Gran Moira i el treball que les ocupa, de teixidores: «L'eterna Moira, en pactar amb Zeus, ens va fer néixer, sigui de la Nit, sigui de la Necessitat [...] La veritat és que l'eterna Moira va descarregar el treball sencer en les nostres espatlles. Jo filo i embullo a vegades els destins, tanmateix sense malícia» (Espriu, 1996: 16).

- 21 És així que, tot seguit a la pregunta sobre si la imatge d'Ocnos suggereix espant o riure, Espriu hi afegeix: «vegeu les interpretacions superficials dels autors antics, que no n'entenen el sentit, i les doctes dels savis moderns, que hi especulen pedantejant» (Espriu, 1996: 151).
- 22 En el text proemial d'aquesta antologia, a càrrec de Lluís Busquets, es fa referència a la significació d'Ocnos. Podem sospitar que el mateix Espriu va donar a Busquets alguna de les claus interpretatives d'aquesta figura mítica, sense que puguem esbrinar què hi ha del poeta i del prologuista: «El vell és Ocnos, qui sap si contrafigura del mateix poeta... Ocnos, segons la mitologia, va ser condemnat a l'Hades —equivalent al Sheol bíblic on els difunts gaudien d'una lúgubre supervivència (Ecle 9, 10)—, com hi foren punits també Tàntal i Sísif [...] pensin que, mentre que de Tàntal i de Sísif, coneixem un reguitzell de raons que justifiquen els seus càstigs, del vell Ocnos no en sabem a penes cap.

seva obra quedaven xifrats en aquesta imatge. Maristany suggereix que és això precisament el que va atraure Cernuda: la situació de buidor, d'inutilitat social i de confinament en els llimbs que el poeta –si realment ho és– viu en el món modern, amb «un orgullo gemelo a su desaliento y su soledad» (Maristany, 1991: 137).<sup>23</sup> I no dubto que a Espriu, a l'Espriu tardà més solitari que mai, aquesta interpretació també pogués, en part, seduir-lo.

Però hi ha tot un altre feix de significacions que em sembla que Espriu vol tenir especialment present (Fabiano, 2008). Si ens demanem exactament sobre el sentit i l'etimologia d'Ocnos, veurem per la bibliografia que som lluny de trobar-ne el sentit precís. Sobre el valor majorment reconegut d'*hesitació* (i paradoxal respecte a una imatge que es mostra incessant en la seva taleia) hi ha accepcions que deriven, les unes, les més mistificades, secundàries i clàssiques, cap a *peresa* i d'altres, amb tota certesa més antigues, cap a *por*. Més exactament, *Ocnos* seria el *phobos* d'un esforç que ha de venir. De fet, la noció d'immobilitat que expressa el nom d'*oknos* és el que més escau a una figura de l'Hades: l'absència de moviment és una característica fonamental en el món dels morts, on són paralyzats tots els qui hi davallen. *Ocnos* expressa més l'efecte de la por que la por en ella mateixa: més concretament, la immobilitat provocada per la por. *Ocnos* és una contracció d'*akinetos*, és a dir, d'«aquell que no es pot moure». La lingüística ha anat perfilant que *oknos* va lligat a una idea d'absència de moviment causada per una condició d'aporia davant d'una decisió o d'una acció. El *parat esglai* és, doncs, una ajustada i informada aproximació al significat de l'ètim Ocnos. Espriu, per aquest afany espeleològic, introduí una significació, l'espant, que Cernuda o Ortega, en el cas hispànic, no van tenir present.

---

Amb prou feines podem creure les velles tradicions que ens lleguen el fet següent: Ocnos era un home que malvivía atrafegadíssim per aconseguir guanys, mentre que la seva dona tenia les mans foradades i se'ls malbaratava. Les llegendes mitològiques no ens aclareixen tan sols si ell va haver de pagar per la muller [...] ¿no representa el vell Ocnos el prototípus de l'absurd de l'existència humana, atrafegada en va sense tenir en compte el destí que l'espera? El llibant i la somera, ¿no vénen a ser l'existència mateixa, malversada i encarada, –seguint els sapiencials bíblics, tan estimats pel poeta–, a una mort total si hem viscut sense saviesa? Vet aquí el simbolisme del vell Ocnos, la ruca –la manca de saviesa– i el llibant. Simbolisme que, al nostre entendre, tot i el sarcasme, té un contrapunt molt significatiu: cal cercar la saviesa en la vida com un punt d'esperança capaç de vèncer l'absurd de la mort» (Espriu, 1983: s/p).

23 En un dels poemes en prosa d'*Ocnos* de Cernuda, «Regreso a la sombra», llegim: «Como Orfeo afrontarías los infiernos para rescatar y llevar de nuevo contigo la imagen de tu dicha, la forma de tu felicidad. Pero ya no hay dioses que nos devuelvan compasivos lo que perdimos, sino un azar ciego que va trazando torcidamente, con paso de borracho, el rumbo estúpido de nuestra vida» (Cernuda, 1977: 87).

L'obra d'Espriu és especialment amatent al contorn emocional que envolta la religió. L'esglai, la tremolor, l'ansietat, tota mena de reacció nerviosa davant el desconegut, són en l'origen de la religió i en l'origen de l'individu. De l'*aprenentatge per ansietat*, la forma amb què els biòlegs descriuen el processament neuronal i la memòria especial que alguns animals recorren a certs esdeveniments que els produeixen temor, en resulta molt sovint un comportament proper a la superstició. L'ansietat és utilitzada per validar missatges religiosos: transmetre religió és transmetre por (Burkert, 2009: 63–70).<sup>24</sup> Espriu, obsessiu lector de la Bíblia, sabia que l'assumpció de la por és signe inequívoc de saviesa, d'ardu aprenentatge: «Timor Domini principium scientiae» Pr 1, 7.<sup>25</sup> *Per al llibre dels salms d'aquests vells cecs* és la resposta d'Espriu a l'encàrrec que li va fer la revista *Qüestions de Vida Cristiana* per a un número dedicat a la por del cristià (Espriu, 2006: XLII–XLIX). Por i religió, doncs, són treballats a fons en la poètica espriuana i s'integren en una part molt significativa de la seva imatgeria. Perquè també és evident que l'esborronadora gravetat de la religió està vinculada, com el mateix poeta ens fa saber constantment, a la por a la mort, capaç d'anul·lar tota la resta. La mort personal és una realitat més enllà de qualsevol relat; és una incògnita inaccessible a l'experiència. Espriu es va fer seu el «Timor conturbat mortis me» i va reconèixer en diverses entrevistes que, com qualsevol home, com qualsevol animal, no era innocu a l'espant biològic que representava la pròpia mort.<sup>26</sup>

- 
- 24 Burkert ens recorda que Estaci va escriure sobre el valor primari, fundacional, de la por: «primus in orbe deos fecit timor»; o que, modernament, Rudolf Otto va insistir que la por és un sentiment religiós elemental i va incidir en el misteri que fa tremolar, «mysterium tremendum».
- 25 El «timor Déu» ha estat traduït tradicionalment en les versions en vulgar per «venerar el Senyor», com així és a la nostra Bíblia Catalana Interconfessional. Consigno altres referències bíbliques al temor de Déu com a principi de saviesa, perquè es tracta de citacions, en bona mesura, dels llibres veterotestamentaris més estimats de Salvador Espriu: Pr 2, 5; 8, 13; 9, 10; 15, 33; Dt 4, 10; Sl 11, 10; Jb 28, 28; Coh 12, 13 i Sir 1, 16–20.
- 26 Sobre l'espriuà «Timor conturbat mortis me» del haiku XXXVII de *Per al llibre de salms d'aquests vells cecs*, cf. Espriu (2006: 121). «Yo a la muerte la trato de tú. He meditado tanto sobre ella. Ante una proximidad inmediata, me asaltaré —supongo— el susto de mi biología en trance» (Espriu, 1995c: 40). L'any 1968 havia declarat a la pregunta «¿Le asusta irse?»: Intelectualmente, no, en absoluto; animalmente, no lo sé. Quizá me asuste cuando llegue la hora de la verdad; pero si me asusto será para mí una gran vergüenza» (Espriu, 1995b: 115–116). Per acabar, en una entrevista d'Antoni Batista, és on Espriu s'esplaiava més en aquesta qüestió: «Jo he intentat pensar intel·lectualment tant com he pogut en la mort. Això vol dir que l'he temuda. He estat voltat familiarment de mort des de la meua infantesa, i jo mateix he passat per moltes experiències personals, físiques, d'una mort

Fa tota la impressió que, per als autors antics, Ocnos era, havia de ser, per damunt de tot una imatge. L'operació de lectura esdevé llavors una mena de desxiframent dels gestos, allò que els llatins en deien *argumentum*. O potser més exactament som a prop de l'*ainittesthai*, és a dir, no només la idea ha esdevingut imatge (com seria el cas de l'al·legoria), sinó que a més a més, aquesta imatge posseeix un caràcter secret, misteriós, del contingut no expressat pel mite. No es pot assegurar que Ocnos tingués, en els temps antics, un caràcter misteriós, però el fet que la seva imatge obtingués una difusió destacada en el món funerari romà entre el segle I aC i l'I dC fa pensar que, com a mínim, va ser adaptable a aquesta funció. El vell soguer expressa l'esglai parat en el món infernal i, també paradoxalment, per la seva activitat incessant és metàfora de l'eternitat del càstig. Espriu especifica meridianament el caràcter imaginètic, paradoxal i inquietant d'Ocnos: «Són unes imatges d'espant o inviten a riure?» Anys enrere, el 1968, en una narració que preludeix en certa manera *Les roques i el mar, el blau* i dedicada precisament a un pintor, *Aproximació tal vegada el·líptica a l'art de Pla Narbona*, l'escriptor s'adreçava als seus lectors i els demanava: «Mirin les imatges. Mirin, si els plau, senyores i senyors, les riques, al·lucinants, inexhauribles imatges» (Espriu, 2001: 88). Allò que el relat, el mite, no aconsegueix, és a l'abast de la contemplació de la imatge.

La prosa *Ocnos*, com en el seu dia va remarcar Miralles, és una narració que es revesteix d'un caràcter especial en el conjunt de *Les roques i el mar, el blau*. Espriu, en una despullada primera persona, s'introdueix en el relat. Contemplador de «tota la terra estesa fins al rompent», ha atresorat des de la seva infantesa el record de dies i paisatges i s'ha predisposat sense «escarafalls i gemecs» a «la justa, necessària, eterna, llei acceptada», la imposada per una Gran Mare. La imatge serena, apol·línica, la de la seva infantesa,

---

pròxima o relativament pròxima, i he procurat de perdre-li la por [...] Com que jo crec que l'home, si no totalment, sí en molta part, és un animal, doncs la por a la mort no es pot eliminar pas del tot. L'únic animal que sap que s'ha de morir i que té esment de la mort és l'home. Per tant, com a animal relativament reflexiu –hi ha moltes maneres de morir-se, és clar–, és molt probable que si la veu a venir de veritat, per moltes reflexions filosòfiques i religioses que s'hagi fet en aquell moment, sentirà la mort i sentirà por. Per concretar li diré que, intel·lectualment, em sembla que tinc el mínim possible de por a la mort, que l'he eliminada bastant amb la meua reflexió. Ara, físicament no l'he sentida les vegades que l'he tinguda a prop, però si és tan imminent no crec pas ser un home diferent dels altres. Veig que els mateixos papes s'espanten, i jo crec que també tindria un espant, perquè realment s'obre una incògnita de transcendència i d'intranscendència, però, això, no ho sabem contestar. No hi ha ningú de la nostra experiència que hagi tornat de la mort i que ens ho pugui explicar» (Espriu, 1995: 107–108).

contrasta decididament amb «l'espartar llotós» del «vell taciturn». Ocnos pertany a un indret estantís, a les «profunditats del temps o de més enllà». La contemplació serena de l'infant (i del poeta) s'ha vist inquietada pel carro del drapaire, sorollós i absurd. D'algú que també prové «del son de la maresma» i que participa de l'àmbit de l'Hades. Sobre el drapaire, el Quel·la, i el seu carro n'han parlat molts estudiosos espriuans.<sup>27</sup> Vull fer notar ara una referència extreta del poema III del *Llibre de Sinera*:

El drapaire el carro va omplir  
de la mercaderia dels bocins.  
Del cor del son de la maresma ve,  
en fer-se vespre, al pas de l'arriet.  
S'atansa per la fosca del camí  
remor de campaneta la ning-ning.  
Arrossega basarda de nit,  
desvetllava la fressa dels grills.  
Entrava a poc a poc en el carrer,  
des de l'estranya tristesa del temps.  
Quan s'aturava davant el cancell,  
asseguts dintre l'ombra l'esguardem. (Espriu, 2006: 16–17)

Per molts motius, aquest poema preludia, en un to líric, la prosa *Ocnos*. L'inframón prové d'una maresma i el carro avança sorollós des de l'«estranya tristesa del temps». Aquest regust lúgubre té un moment conclusiu quan s'acosta al cancell, quan els espectadors d'aquesta cavalcada sinistra descobreixen (o no) el més enllà del portal inquietant. Espriu ja havia apuntat a *Mr. Death*, en el poema “Els captaires”, la gran interrogació:

nomes una pregunta  
de llavis de captaire  
«Dic, dic nobis, Maria,  
quid vidisti in via». (Espriu, 2003: 139–140)

27 A les notes a la *Primera història d'Esther*, en la primera aparició del drapaire en l'imaginari espriuà, Sebastià Bonet en fa una sagaç interpretació orientant Quel·la cap a l'arcà del carro del Tarot, és a dir, escorat en la interpretació més sinistra: «Quel·la és un anagrama poc menys que obvi d'“aquell”, ja quasi tindriem el desideràtum, perquè només caldria que en la construcció “el-carro-d'en-Quel·la” hi sabéssim veure “aquell-del-carro”, és a dir, una personificació mínima de l'arcà, una mica com si de la Mort en diguéssim “el-de-la-dalla”» (Espriu, 1995a: 176). Les altres dues consideracions que fa notar l'editor de *Primera història d'Esther* és que el referent històric arenyenc recreat per Espriu, Quel o Quelo o Quela, no podia portar el geminada; per tant, la hipòtesi de l'anagrama d'«aquell» guanya consistència; així també, com testimonien els historiadors locals, el drapaire suposadament referit mai va dur carro i, per tant, és un element significatiu incorporat deliberadament per l'imaginari espriuà.



L'hesitació és consubstancial a l'home. També la por consegüent a passar la prova definitiva, saber-ne la resposta, el *Timor Domini principium scientiae* a què abans em referia. En efecte, les dones de l'evangeli que s'enfronten a la tomba buida senten por. En una carta a Maur Boix, Espriu li feia saber que aquesta escena del sepulcre al matí de Pasqua li posava literalment la pell de gallina; assumia, doncs, la resposta emocional, la més pura expressió de l'herència biològica davant el misteri.<sup>28</sup> És un dels elements més treballats i insistents a *Setmana Santa*; per exemple, en el poema XXXVII, protagonitzat precisament per aquestes dones que descobreixen el sepulcre buit. Després d'una delicada shedoka, inserida en el cos del poema, Espriu se centra en la reacció d'aquelles dones i, en especial, en la de Maria Magdalena:

del tot immòbils, amb espant  
miren, escolten i després  
ja se'n tornaven a ciutat.  
Però la qui l'estima més  
sent un subtil dolor sobtat  
quan perd, veient-lo al seu davant,  
fins alambins de soledat. (Espriu, 2006: 193)

Por, por que immobilitza és la que senten les dones de l'evangeli. També soledat i hesitació, com la de l'infant que demana al captaire què ha vist.<sup>29</sup>

Espriu ja ancià, just abans de cantar-se les absoltes, en la penúltima narració de *Les roques el mar, el blau*, revisita Ocnos en primera persona i amb

---

28 «La meua animeta de llum d'oli oscil·la sempre, a punt d'apagar-se, entre els llamps i trons i la desfermada majestat del vent del Sinaí i el torb paorós i al·lucinant del calvari. Potser li falta rebre l'oratge, tan tranquil que ni una fulla ni una estrella no es movien, de la nit de Nadal, i l'aire de llum a trenc d'alba de la Resurrecció. Això és el que em fa falta i el que sempre, fins avui, m'ha estat íntimament i últimament negat: pregueu per mi. "Dic nobis, Maria, quid vidisti in via". I tot allò tan extraordinari que segueix i que em posa tothora la pell de gallina» (Espriu, 2006: 192).

29 Rosa Delor va apuntar, en un estudi sobre la imatge de l'aranya en Espriu, la significació de la immobilitat de la mort i la seva relació amb la infantesa: «A *Les cançons d'Ariadna* segons les variants de la revisió definitiva de 1981, com si el poeta intúis el pròxim decés, l'aranya simbolitza, definitivament, la mort, connotada amb el concepte genèric d'"immobilitat". Recordarem que Espriu, amb Goethe, atribueix la permanència a la vida a l'activitat, i Espriu en aquests darrers temps explicava que se li havia anat apagant aquella llum de la infància i de la primera joventut amb el record de la qual havia construït els seus versos. La seva vida es tornava inactiva, parada» (Delor, 1993–1994: 345). En un altre moment caldria desenvolupar el mite d'Aracne en Espriu, sobretot en vista de treballs tematològics sobre aquesta figura, cf. Ballestra-Puech (2006).

una gravetat inusual respecte a la resta del llibre.<sup>30</sup> L'hesitació humana, el dubte entre la hilaritat o l'espant davant d'aquesta imatge mítica, dona entrada al drapaire i als ulls nous del poeta que van contemplar el carro, l'arriet i el sinistre personatge que els menava. Això és el que la vida li ha donat de si. La mort és a la porta, acceptada perquè és llei, però, insistentment, reverbera la pregunta que obsedia l'«agnòstic reverend»: *quid vidisti in via?* La imatge d'Ocnos manté l'enigma en el parat esglai.



Apunto, de manera molt sintètica, alguns dels elements que he anat desplegant fins ara. S'ha dit, tant en el cas de Freud com en el d'altres intel·lectuals de començament del nou-cents, que van utilitzar les cultures del passat com a reserves de models humans i símbols, fet que no és el mateix que estudiar les cultures com a construccions col·lectives específicament històriques.<sup>31</sup> Espriu, malgrat la seva inveterada erudició que puntualment exhibia, pren models de l'antiguitat amb radical independència de la cultura d'on havien sorgit. Anostrat aquesta reserva cap al món sinerenc, cap a les figures de la seva infantesa, el seu particular cancell original, és una mostra ben explícita d'aquesta independència. Espriu, fill de l'Europa del segle XIX, sabia de la importància de cultures que havien estat progenitores de la pròpia, de la grega i de la romana o de l'hebrea i de l'egípcia. Ocnos em sembla un exemple molt explícit d'aquesta voluntat de l'escriptor que, com l'arqueòleg, intenta exhumar i desxifrar una imatge colgada pel pas del temps; una imatge a penes entrevista que esdevé símbol.

---

30 Salom, protagonista de *Tarot per a algun titella del teatre d'Alfaranja*, se situa en una tessitura que en determinats aspectes ens recorda la primera persona de la narració d'Ocnos: «En l'engruna de lucidesa de Salom, que aviat s'extingirà, les preguntes se li encadenen i serpentegen sense treva. Però mai cap resposta. No, Salom no ha trobat mai cap resposta, duradora i vàlida, a res, a ningú, a cap de les innombrables preguntes que s'ha anat formulant. Diuen que sospita que topirà amb la que l'espera just on el camí s'esbalça en l'ambigu no-res. Diuen que tem, però, que tan sols sigui un mirallet que l'enlluerna en endinsar-se per l'inclement procés de l'arteriosclerosi. Encara bo si a aquest preu comprava la il·lusió de l'esplendor de la infantesa, però sap que són falsos els esperançats somriures i reals les ombres que acompanyen l'estimbada, real el sudari que l'embolcarà» (Espriu, 2001: 43). Hi veiem l'hesitació, el temor, el camí o aquest miratge il·lusori de la infantesa.

31 L'analogia establerta per Freud entre el discerniment de la psicologia profunda i el treball arqueològic d'exhumar i desxifrar cultures enterrades, ha estat desenvolupada per Carl E. Schorske (2001: 313–351).

Sense voler entrar en les fonts de *Les roques i el mar, el blau*, un tema molt complex i que requeriria anys d'estudi, em sembla evident que, en el cas concret d'Ocnos, no es resol amb la consulta d'un repertori de mitologia clàssica. A Espriu, a més, el sedueix molt més la riquesa imaginètica que pròpiament el relat de les figures mítiques. És per això que la mitocrítica sembla ineludible a l'hora de fer una lectura d'aquesta obra en particular i de la resta en general. He esmentat Ortega, Bachofen o Rohde perquè, més enllà de consideracions puntuals al voltant d'Ocnos, són camins hermenèutics que Espriu va poder tenir a l'abast. La teoria del matriarcat, per exemple, pot fer llum a l'abassegadora presència de protagonistes femenines en l'obra d'Espriu.<sup>32</sup> La redistribució dels rols masculins i femenins en la modernitat de començament del segle XX es va expressar sovint a través de la metàfora arqueològica. Electres, Antigones i Ariadnes irrompen en la cultura del nou-cents.<sup>33</sup> Amb elles es posa de manifest que la Llei de la

---

32 Malgrat que s'hagin fet repertoris de l'antroponímia emprada per Espriu, no conec cap estudi que valori més específicament els noms que apareixen en els títols de la seva obra. A cop d'ull, es pot dir que, deixant a banda la referència específicament sinerètica o tanatològica, Espriu va titular les seves obres amb onomàstica femenina extreta del món clàssic o bíblic. L'única excepció a l'hegemònica presència de noms femenins és el pòstum *Ocnos i el parat esglai*. Se'm pot objectar que van quedar al calaix obres que havien de dur noms masculins: *Llàtzer* o *Tirèsies*. Però, al capdavant, l'únic nom que ha pervingut ha estat l'*enigmàtic* Ocnos.

33 L'assimilació de la cultura cretenca, descoberta a cops de piqueta en el tombant del segle XIX al XX, a la primitiva fase matriarcal, va ser assenyalada ràpidament: «Entre los indicios de interés general está el hecho de que en Creta, la más antigua tierra madre de la cultura griega, representan originariamente las diosas el papel más importante, como demuestran los numerosos ídolos femeninos excavados. Demeter, la madre universal, una de las más antiguas deidades de los griegos, procede de Creta. Es característico – desde el punto de vista matriarcal– el hecho de que Demeter, según Diodoro, signifique la “legisladora”, porque suyas fueron las primeras estipulaciones de derecho» (Krische, 1930: 115). Recentment Jacques Le Rider ha escrit: «Chez Freud et Hofmannsthal, mais aussi dans les peintures de Gustav Klimt, les interrogations, les utopies et les angoisses inspirées par la réflexion sur la redistribution des rôles masculin et féminin dans la modernité s'expriment à travers une métaphore archéologique: celle de l'élément créto-myécénien, stade archaïque antérieur à la culture grecque classique. Nietzsche avait pré-figuré ces thèmes en introduisant Ariane, la maîtresse du labyrinthe crétois, aux côtés de Dionysos. Mais la modernité de 1900 n'est plus celle des premiers romantiques: tandis que l'Antigone traduite par Hölderlin se révoltait contre la puissante dictature de la loi patriarcale de Créon, l'Elektra de Hofmannsthal affronte un monde chaotique où l'autorité masculine est devenue inconsistante, laissant le terrain libre à une sanglante guerre entre mère et fille. Le problème du féminisme contemporain, ose écrire l'intellectuelle viennoise Rose Mayreder en 1905, n'est plus le despotisme des hommes, mais leur impuissance à gérer l'ordre du monde qu'ils ont façonné» (Le Rider, 2000: 9).

Mare competeix amb la del Pare i dona entrada a una feminització de la cultura en la modernitat i a la deconstrucció dels valors masculins.

Per acabar, s'ha posat de manifest que aquestes crisis de les diverses identitats (ideològiques, religioses o sexuals) i l'escèpticisme respecte a certes idees modernes, com la del progrés i la de la racionalitat científica, que Espriu va poder percebre de jove amb intensitat, van ser anticipacions dels grans temes postmoderns de les acaballes del segle XX. En aquest sentit, voldria veure *Les roques i el mar, el blau* com un exemple impagable d'aquesta literatura postmoderna dels vuitanta, dècada de desencisos i d'esfondraments. ■

## ■ Bibliografia

- Bachofen, Johann Jakob (1988): *Mitología arcaica y derecho materno*, edició d'Andrés Ortiz-Osés i traducció de Begoña Ariño, Barcelona: Anthropos (orig. alemany: *Das Mutterrecht*, Stuttgart, 1861, i *Okenos der Seilflechter*, Basel, 1859).
- Balash, Ramon (1994): «D'on surt el títol d'*Ocnos i el parat esclai?*», *El País* (15/XII) (Quadern d'El País), 4.
- Ballestra-Puech, Sylvie (2006): *Métamorphoses d'Arachné. L'artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Genève: Librairie Droz.
- Burkert, Walter (2009): *La creación de lo sagrado. La huella de la biología en las religiones antiguas*, Barcelona: El Acantilado (orig. anglès: *Creation of the Sacred. Tracks of Biology in Early Religions*, Harvard, 1996).
- Busquets, Lluís (2005): «Taula rodona "Els Editors"» a: Martínez-Gil, Víctor / Noguera, Laia (eds.): *Si de nou volem passar. I Simposi Internacional Salvador Espriu*, Barcelona: CDESE / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 613–637.
- Calle, U. G. de la (1924): «Escarceos lingüísticos. *Juncus, spartum, spurius*», *Revista de archivos, bibliotecas y museos* 45, 144–147.
- Cerdà, Jordi (2007): «El descobriment generacional d'Espriu. Conversa amb Joaquim Marco», *Indesinenter* 2, 9–16.
- Cernuda, Luis (1977): *Ocnos seguido de Variaciones sobre tema mexicano*, Madrid: Taurus.
- Delor Muns, Rosa M. (1993–1994): «L'evolució d'una metàfora bíblica en la poesia de Salvador Espriu: "L'aranya en palau de rei"», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 44, 335–348.

- Duch, Lluís (1996): *Mite i interpretació. Aproximació a la logomítica II*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Espriu, Salvador (1983): *El rar llibant i el vell*, mots introductoris i notes de Lluís Busquets, Olot: Miquel Plana.
- (1995a): *Primera història d'Esther*, edició crítica i anotada amb estudi introductoris a cura de Sebastià Bonet, Barcelona: CDESE / Edicions 62.
- (1995b): *Enquestes i entrevistes I (1933–1973)*, edició crítica i anotada de les enquestes i les entrevistes fetes a Salvador Espriu a cura de Francesc Reina, Barcelona: CDESE / Edicions 62.
- (1995c): *Enquestes i entrevistes II (1974–1985)*, edició crítica i anotada de les enquestes i les entrevistes fetes a Salvador Espriu a cura de Francesc Reina, Barcelona: CDESE / Edicions 62.
- (1996): *Les roques i el mar, el blau*, edició crítica a cura de Carmina Jori i Carles Miralles, Barcelona: CDESE / Edicions 62.
- (1998): *Aspectes*, edició crítica i anotada amb estudi introductoris a cura de Gabriella Gavagnin i Víctor Martínez-Gil, Barcelona: CDESE / Edicions 62.
- (2001): *Les ombres, Proses de «La Rosa Verda», Altres proses disperses*, edició crítica i anotada amb estudi introductoris a cura de Gabriella Gavagnin i Víctor Martínez-Gil, Barcelona: CDESE / Edicions 62.
- (2003): *Cementiri de Sinera, Les hores, Mrs. Death*, edició crítica i anotada amb estudi introductoris a cura de Joan Ramon Veny-Mesquida, Barcelona: CDESE / Edicions 62.
- (2006): *Llibre de Sinera, Per al llibre de salms d'aquests vells cecs, Setmana Santa*, edició crítica i anotada amb estudi introductoris a cura de Jordi Cerdà Subirachs, Barcelona: CDESE / Edicions 62.
- (2013): *Ocnos i el parat esglai*, edició de Ramon Balasch i Mireia Mur, Barcelona: Balasch Editor.
- Fabiano, Doralice (2008): «Oknos : l'angoisse des châtements infernaux», *Revue de l'histoire des religions* 2, <<http://rhr.revues.org/6103>> [16.11.2014].
- Frank, Manfred (2004): *Dios en el exilio. Lecciones sobre nueva mitología*, Madrid: Akal (orig. alemany: *Gott im Exil. Vorlesungen über die neue Mythologie*, Frankfurt, 1988).
- Krische, Paul (1930): *El enigma del matriarcado. Estudio sobre la primitiva época de acción y valimiento de la mujer*. Traducción de Ramón de la Serna, Ma-

- drid: *Revista de Occidente* (orig. alemany: *Das Rätsel der Mutterrechtsgesellschaft*, München, 1927).
- Le Rider, Jacques (2000): *Modernité viennoise et crises de l'identité*, Paris: PUF.
- Maristany, Luis (1991): «Entorno cultural y significación de un título: *Ocnos*», *Anales de Literatura Española* 7, 122–138.
- Miralles, Carles (1986): *Eulàlia. Estudis i notes de literatura catalana*, Barcelona: Edicions del Mall.
- Ors, Eugenio d' (1998): *Último Glosario. I Helvecia y los lobos*, edició a cura d'Àngel d'Ors i Alicia García Navarro, Granada: La Veleta.
- Ortega y Gasset, José (2004): «Notas del vago estio», a: *Obras Completas*, tom II (1916), Madrid: Fundación Ortega y Gasset / Taurus, 531–535.
- (2005): «Oknos el soguero», a: *Obras Completas*, tom IV (1926–1931), Madrid, Fundación Ortega y Gasset / Taurus, 187–192.
- Pausanias (1913): *Description of Greece*, edició i traducció de J. G. Frazer, London: MacMillan.
- Properci, Sext (1925): *Elegies*, text establert pel Dr. Joaquim Balcells i traducció de Joan Mínguez, Barcelona: Fundació Bernat Metge.
- Reinach, Salomon (1909): *Cultes, mythes et religions*, tom II, Paris: Ernest Leroux.
- Rohde, Erwin (1994): *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*, Madrid / Mèxic: Fondo de Cultura Económica (orig. alemany: *Psyche: Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, Freiburg im Breisgau, 1890–1894).
- Sales Ferré, Manuel (2005): *Sociología general*, edició a cura de Rafael Jerez Mir, Madrid: CIS / BOE.
- Schorske, Carl E. (2001): «Las excavaciones egipcias: la psicoarqueología de las culturas de Freud», a: *Pensar con la historia. Ensayos sobre la transición a la modernidad*, Madrid: Taurus, 313–351 (orig. anglès: *Thinking with History. Explorations in the Passage to Modernism*, Princeton, 1998).
- Jordi Cerdà Subirachs, Universitat Autònoma de Barcelona, Departament de Filologia Francesa i Romànica, Edifici B, E-08193 Bellaterra (Cerdanyola del Vallès), <Jordi.Cerda@uab.cat>.