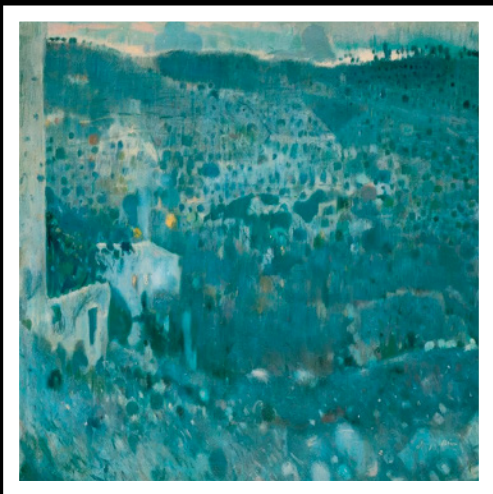


Salvador Espriu



La piel de toro

Edición bilingüe de
Maria Moreno Domènech

CATEDRA
Letras Hispánicas

La piel de toro

Letras Hispánicas

Salvador Espriu

La piel de toro

Edición bilingüe de Maria Moreno Domènech

Traducción de Ramon Balasch y Andrés Sánchez Robayna

CÁTEDRA
LETRAS HISPÁNICAS

Título original: *La pell de brau*

1.^a edición digital, octubre de 2025

Ilustración de cubierta: Joaquim Mir, *Primavera* (h. 1910)

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeran, plagiaran, distribuyeran o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Salvador Espriu, 1981

© De la introducción y notas: Maria Moreno Domènech, 2025

© De la traducción: Ramon Balasch y herederos
de Andrés Sánchez Robayna, 2025

© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2025
Valentín Beato, 21. 28037 Madrid

Edición electrónica sobre la 1.^a edición impresa

ISBN: 978-84-376-4950-4

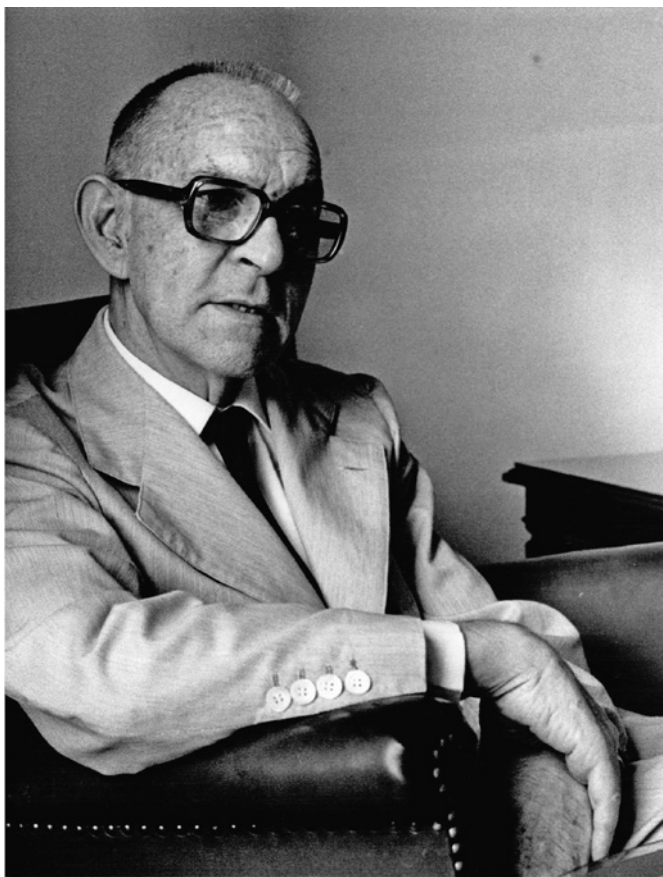
Índice

INTRODUCCIÓN	11
Salvador Espriu: circularidad textual y entramado referencial	13
Narrativa	16
El teatro	34
La poesía	43
Últimos apuntes	60
<i>La pell de brau</i>	62
Recepción	62
Estructura del libro	70
ESTA EDICIÓN	91
BIBLIOGRAFÍA	97
LA PIEL DE TORO	107
PRÓLOGOS DEL AUTOR [PRÒLEGS DE L'AUTOR]	109
Prólogo a la primera edición [Pròleg a la primera edició]	111
Prólogo a esta edición [Pròleg a aquesta edició]	113
Prólogo [Pròleg]	115
LA PIEL DE TORO [LA PELL DE BRAU]	119
I	121
II	123

III	125
IV	127
V	129
VI	131
VII	133
VIII	139
IX	143
X	145
XI	151
XII	153
XIII	157
XIV	161
XV	163
XVI	165
XVII	167
XVIII	173
XIX	179
XX	181
XXI	183
XXII	185
XXIII	189
XXIV	191
XXV	193
XXVI	195
XXVII	197
XXVIII	199
XXIX	201
XXX	205
XXXI	207
XXXII	211
XXXIII	213
XXXIV	215
XXXV	219
XXXVI	221
XXXVII	225
XXXVIII	227

XXXIX	229
XL	231
XLI	235
XLII	241
XLIII	247
XLIV	249
XLV	253
XLVI	255
XLVII	257
XLVIII	259
XLIX	261
L	263
LI	265
LII	267
LIII	269
LIV	271

Introducción



Salvador Espriu. Fotografia: Generalitat de Catalunya
(Licencia abierta de uso de información – Catalunya).

SALVADOR ESPRIU: CIRCULARIDAD TEXTUAL Y ENTRAMADO REFERENCIAL

Sin lugar a duda, Salvador Espriu i Castelló (Santa Coloma de Farners, 10 de julio de 1913-Barcelona, 22 de febrero de 1985) es uno de los escritores más notables del siglo xx. Prosista, poeta y autor teatral, tejió un universo literario propio formado por personajes, imágenes y referencias que enlazan los distintos pasajes de su obra. El carácter deliberado, lento, meditado y casi obsesivo de su creación, que él mismo había comentado¹, está al servicio de la construcción de una circularidad textual o, lo que es lo mismo, de una obra total.

¹ En una carta a Manuel de Seabra, escritor y traductor de *La pell de brau*, Espriu comenta: «Como conocéis bien el carácter cíclico y “ligado” de toda mi obra, confío que esta explicación no os sorprenderá mucho y no hace falta añadir, me imagino, que entonces el poema aludido quedará claro y será comprensible para todo el mundo. Os autorizo a utilizar desde ahora esta “nota” (que contribuye a subrayar la deliberada, lenta, meditada y casi obsesiva “creación” literaria mía) en la forma en que más os venga en gana, a vuestro libre albedrío» [«Com que coneixeu prou bé el caràcter cíclic i “lligat” de tota la meua obra, confio en què aquesta explicació no us sorprendrà massa, i no cal afegir, m’afiguro, que aleshores el poema al·ludit quedarà clar i entenedor per a tothom. Us autoritzo a utilitzar des d’ara aquesta “nota” (que contribueix a subratllar la deliberada, lenta, meditada i gairebé obsessiva “creació” literària meua) en la forma que us vingui més de gust, al vostre lliure albir»] (Martínez-Gil, 2005: 95).

Las recurrencias, inherentes a toda obra cíclica, actúan como hilos conductores en el laberinto referencial de sus textos. Espriu revisita los grandes textos fundacionales de la literatura occidental a la vez que evoca retazos de fragmentos de la memoria colectiva, siempre entremezclados con el recuerdo personal. Este universo ecléctico que bascula entre evocación, literatura y recuerdo, constituye el llamado *mite de Sinera* [mito de Sinera], cuyos personajes dibujan un imaginario colectivo que transcurre entre lo mítico y lo cotidiano.

El entramado referencial de Espriu es realmente ingente: lector voraz y hombre extremadamente culto² —el estallido de la guerra truncó su propósito de convertirse en egipólogo³— teje una red de alusiones explícitas e implícitas

² Joaquim Molas dirá que Espriu es un escritor de una «cultura fabulosa» (1964: 46).

³ Espriu comentó en varias ocasiones su deseo de dedicarse a la egiptología. Así lo afirma, por ejemplo, en una entrevista de Lilian Goligorsky: «Pero en realidad, mi afición, casi diría mi vocación, es o ha sido el estudio de la historia, concretamente la historia antigua, la prehistoria y la parte arqueológica, la historia del Próximo Oriente. Yo he sido de una escuela que tuvo una gran resonancia y que la tiene todavía, la escuela del doctor Bosch Gimpera, que falleció en Méjico, y de sus continuadores y discípulos. Yo pertenezco a la segunda generación de ese discipulado» (Espriu, 1995b: 132). En 1930 Espriu se matriculó en la Facultad de Filosofía y Letras y Pedagogía y también en la Facultad de Derecho; a pesar de que su vocación eran las letras, se licenció antes en Derecho, en 1935. Un año más tarde, obtenía su licenciatura en Filosofía y Letras (Delor i Muns, 1993: 68; Fullola i Pericot y Gracia Alonso, 2010: 71-72). El mismo Espriu recuerda: «Para cuando acabé la licenciatura, era el 23 de junio de 1936 y llegó la terrible tragedia española. Se hablaba entonces de la posibilidad de tener yo una beca para estudiar egiptología, y hubiera podido ser el primer egiptólogo de España» (Espriu, 1995b: 132). Sin embargo, parece que estas declaraciones aluden más a un deseo pasado que a una realidad concreta, puesto que en los archivos de la Real Academia de San Fernando no consta ninguna referencia a la convocatoria de esta beca en el año 1936 (Fullola i Pericot y Gracia Alonso, 2010: 68; Vidal, 2016: 369).

a una multitud de textos literarios, a la vez que puede evocar una pintura de Brueghel o del Bosco⁴. Su conocimiento exhaustivo de la Biblia es realmente llamativo y también es buen conocedor de la tradición clásica, además de ser un lector extremadamente atento a la literatura de su tiempo.

Espriu, sobre todo después de la publicación de *La pell de brau* [*La piel de toro*] (1960), tuvo una presencia pública notable y concedió numerosas entrevistas, además de escribir varios prólogos y presentaciones. Exhibió una calculada imagen —siempre un tanto teatral— de hombre lúgubre e irónico⁵, una imagen que cultivó también en televisión, como se puede apreciar en su conversación con el periodista Joaquín Soler Serrano en el programa *A fondo*. Como es lógico, Espriu fue reacio a definirse en sus preferencias, más allá de los clásicos. En una autopresentación que escribió para la antología *Vuit poetes* («Ocho poetas», 1952) afirmó:

Creo que, con una lectura del Predicador, las *Cartas a Lucilio*, la *Divina Comedia*, el *Príncipe*, el *Discurso del método*, el *Quijote*, *El Discreto* y alguna que otra novela policíaca ya es suficiente para pasar, sin chirridos existencialistas y otras ineducadas expresiones, esta triste vida⁶.

⁴ Al ser preguntado por Lluís Permanyer sobre sus pintores favoritos, Espriu comentó que eran «los pintores chinos y japoneses, Taüll y toda la maravilla del románico, Giotto, los sieneses, los innumerables maestros de los *affreschi* italianos, Masaccio, Piero della Francesca, Signorelli, Van Eyck, el Bosco, Durero, Brueghel el Viejo, Velázquez, Goya, los impresionistas, Cézanne, Van Gogh y Picasso y, por encima del resto, Rembrandt» (Espriu, 1995a: 38).

⁵ Así, en una entrevista de Antonio Figueruelo publicada en *El Noticiero Universal* en 1965, dice: «Soy un carbón, un hombre tétrico —dice riendo— al que, sin embargo, le gusta reír y hacer reír» (Espriu, 1995a: 44). También en otra conversación con Lluís Busquets y Núria Galobardes comentó su predilección por el Eclesiastés y el Libro de Job (*ibid.*: 89).

⁶ «Crec que amb la lectura del Predicador [Qoèlet], les *Lletres a Lucili*, la *Divina Comèdia*, *El Príncep*, el *Discurs del Mètode*, el *Quixot*, *El Discre-*

A pesar de que, efectivamente, las lecturas enumeradas son clásicos fundamentales que impregnan el pósito literario de Espriu, esta selección no abarca la inmensidad de referencias que son aludidas irónica o solemnemente en su obra. En realidad, uno de los rasgos inconfundibles de la escritura espriuana es la inscripción y reelaboración constante de la referencia literaria con el fin de situar al lector en un ángulo inédito sobre la realidad.

Narrativa

Salvador Espriu fue un escritor precoz: en 1929, poco antes de cumplir los dieciséis años, publicó el libro *Israel, bocetos bíblicos*, cuya edición no venal fue costeadada por su padre, Francesc Espriu⁷. Se trata de un conjunto de relatos inspirados en la Biblia, escritos en castellano y que denotan una cierta influencia de Gabriel Miró⁸. En la entrevista de 1977 realizada por Soler Serrano, Espriu se referirá a sus inicios literarios en los siguientes términos:

Mi bachillerato se cursó bajo la dictadura del general Primo de Rivera, y la enseñanza se impartía en la lengua oficial, que era el castellano, y aunque siempre hemos hablado y hablamos en catalán, toda mi educación la recibí en castella-

to i alguna novel·la de lladres i serenos, ja en tens ben bé prou per passar, sense crits existencialistes i altres ineducades expansions, aquesta trista vida» (Espriu, 2013: 555).

⁷ La imprenta Oliva de Vilanova de Barcelona se encargó de la publicación de los cien ejemplares de esta edición no venal.

⁸ Aunque Espriu era reacio a reconocer las influencias de escritores contemporáneos, cuando en una entrevista a *La Vanguardia* José Cruset le preguntó si había leído a Gabriel Miró antes de escribir *Israel*, Espriu respondió: «Había empezado a leerlo. Lo que había leído era la Biblia. Creo que ven más de Gabriel Miró de lo que hay en realidad, y algo habría; a los quince años, eres una esponja» y más adelante comentó lo mucho que le había impresionado (Espriu, 1995a: 76).

no, y en ese idioma escribí mi primer libro, *Israel*, que editó mi padre cuando yo tenía quince años. De los 110 ejemplares de que constaba la magnífica edición que realizara Oliva de Vilanova, no se vendió ni uno. Ahora quisiera volver a escribirlo en catalán (Espriu, 1995b: 59).

En 1930 Espriu protagonizó una irrupción impetuosa⁹ en el panorama literario catalán con la publicación de la novela *El doctor Rip*, prologada por el escritor Carles Soldevila¹⁰. En su semblanza de Espriu en el libro *Homenots*¹¹, Pla comenta el impacto que tuvo la publicación de este libro:

Recuerdo perfectamente la aparición de Salvador Espriu en nuestras letras. ¿Fue una aparición? No. Fue una irrupción, cosa diferente. El hecho se produjo con una novela llamada *El Dr. Rip*, prólogo de Carles Soldevila, fecha 1930-31. Independientemente del valor literario del libro —que más tarde el autor ha eliminado de sus obras— el caso me interesó positivamente. [...] ¹².

⁹ En su prólogo de 1978 a *El Doctor Rip*, Espriu recuerda así la publicación de esta obra: «Por lo que se estila en estas latitudes, tuvo, sin que se le hiciera, del todo honestamente, ni la más mínima propaganda, un éxito clamoroso. La crítica se manifestó unánime, con enorme generosidad, casi con entusiasmo. Llovieron los elogios, se habló incluso de “una entrada de caballo siciliano”. [...] Alguien de la época todavía cita el suceso» (Espriu, 1985: 15) [«Pel que s'estila a les nostres latituds va tenir, sense haver-ne fet, del tot honestament, ni la més petita propaganda, un èxit esclatant. Els elogis van ploure i fins es va parlar d' “una entrada de cavall sicilià”. Algú de l'època encara esmenta el procés» (*ibid.*: 14)].

¹⁰ En febrero de 1931 Nagsa imprimió *Doctor Rip*; fue distribuido por la Llibreria Catalònia y se presentó en la fiesta de Sant Jordi como una de las novedades del año.

¹¹ Algunos de los volúmenes de la serie *Homenots* se han traducido con el nombre *Grandes tipos*. Sin embargo, la semblanza dedicada a Espriu todavía no ha sido traducida.

¹² «Recordo perfectament l'aparició de Salvador Espriu en les nostres lletres. ¿Fou una aparició? No. Fou una irrupció, cosa diferent. El fet es produí amb una novel·la anomenada *El Dr. Rip*, pròleg de Carles Soldevila».

El doctor Rip es un monólogo de un médico canceroso¹³ y su discurso científico deviene un instrumento de renovación del lenguaje literario (Gassol, 2021: 508). El paisaje de fondo de esta obra ya lo articulan los recuerdos del paisaje de Arenys de Mar, este escenario tejido sobre recuerdos que pervive en la memoria del autor como una proyección de un pasado que a lo largo de su obra se proyectará sobre sus escritos. La meditación sobre la muerte que pretende ser la obra espriuana, muy arraigada a la base del *Eclesiastés*¹⁴, ad-

vila, data 1930-31. Independentment del valor literari del llibre —que més tard l'autor ha eliminat de l'índex de les seves obres—, el cas m'interessà positivament» (Pla, 1975: 206).

¹³ En su prólogo de 1978 a *El Doctor Rip* Espriu comenta el origen de la idea de escribir el monólogo de un enfermo terminal de cáncer: «En 1930, cuando no había cumplido diecisiete años y estaba terminando el bachillerato, escribí *El doctor Rip*. En aquel tiempo era muy leído un prolífico humorista gallego, que se producía en castellano, Wenceslao Fernández Flórez. [...] Si no me equivoco, en una de sus obras, *Los que no fuimos a la guerra*, Fernández Flórez afirma, de un modo u otro, que todos los temas novelísticos ya han sido tratados, excepto la experiencia íntima y las reflexiones de un canceroso. Con el atrevimiento y la inconsciencia típicos de mi corta edad, decidí, cuando iniciaba el aprendizaje inagotable de escritor, que intentaría llenar este vacío» (Espriu, 1985: 11) [«El 1930, quan no havia complert disset anys i acabava el batxillerat, vaig escriure *El doctor Rip*. Aleshores era molt llegit un prolífic humorista gallec, que es produïa en castellà, Wenceslao Fernández Flórez. [...] Si no m'equivoco, en una de les seves obres, *Los que no fuimos a la guerra*, Fernández Flórez afirma, d'una manera o d'una altra, que totes els temes novel·lístics han estat ja tractats, excepte l'experiència íntima i les reflexions d'un cancerós. Amb l'atreviment i la inconsciència típics de la meua poca edat, vaig decidir, quan encetava l'aprenentatge inesgotable d'escriptor, que provaria d'omplir aquest buit» (*ibid.*: 10)]. Cabe señalar que en la tradición catalana también encontramos un precedente de enfermo canceroso y su posterior suicidio en la novela de Josep Pous i Pagès *La vida i la mort de Jordi Friginals* (1912), traducida al castellano como *La vida y la muerte de Jordi Friginals* (Castellanos, 2009: 27).

¹⁴ En varias entrevistas Espriu comentará el fundamento veterotestamentario de su visión del mundo: «mi fondo de pensamiento es el del *Eclesiastés*...» dirá en la entrevista realizada por Figueruelo, publicada en *El Noticiero Universal* (Espriu, 1995a: 44).

quiere en este monólogo unos tintes grotescos que aparecerán de forma recurrente en su obra¹⁵. La proyección circular del conjunto de esta conlleva también una labor constante de reescritura que, como es lógico, tiene una mayor incidencia en lo que Espriu ha llamado «los años de aprendizaje»¹⁶. Espriu repudió esta novela, que excluyó de sus obras completas. Entre 1972 y 1978 la reescribió y en la nueva versión, publicada en 1979, el subtítulo «Novela» fue sustituido por «Quizá solo un relato».

Durante cincuenta años Espriu también sometió a un proceso de revisión minuciosa e incesante su segunda obra publicada, *Laia*, escrita en Barcelona entre octubre de 1931 y marzo de 1932 (Martínez-Gil y Gavagnin, 1992: VIII). Distribuida por la Llibreria Catalònia, se presentó el día de Sant Jordi del mismo año. La novela, escrita en tercera persona, despliega una técnica narrativa más sofisticada. Tiene como hilo conductor al personaje de Laia (de niña, muchacha y mujer) y presenta un retablo de situaciones y personajes, siempre bañados en un tinte simbólico, en el que el

¹⁵ Tal y como ha señalado Jordi Castellanos, los elementos de deformación y de lo grotesco que atraviesan su obra beben del decadentismo y el simbolismo finiseculares pasados por el tamiz de las vanguardias y, por supuesto, de Valle-Inclán. Además, entroncan con la tradición narrativa catalana que se interesaba por la carga simbólica de la realidad y, por tanto, apuntaba hacia su deformación. En este sentido, Raimon Casellas (1855-1910), Víctor Català (1869-1966) y Prudenci Bertrana (1867-1941) son referentes de Espriu (Castellanos, 2009: 30-31).

¹⁶ En 1952 Espriu publica un volumen en la editorial Selecta intitolado *Años de aprendizaje [Anys d'aprenentatge]*, en el cual compila las obras *Laia*, *Aspectes*, *Miratge a Citera* y *La pluja*. En su monografía *Salvador Espriu, els anys d'aprenentatge (1929-1943)*, Rosa Delor sitúa este período entre 1929, fecha de publicación de *Israel*, y 1943, año de la publicación del primer volumen de la obra *Iniciación a la Historia Universal*, dirigido por el Dr. Alberto del Castillo. Espriu escribió dos capítulos de este volumen, titulado *Tiempos antiguos (Prehistoria, Oriente y Grecia)*, concretamente los dedicados a la Prehistoria y Oriente (Delor i Muns, 1993: 476-477). En su correspondencia expresó su deseo de traducir ambas obras al catalán, una tarea que nunca llevó a cabo (*ibid.*: 473-474).

personaje principal conserva el misterio de su interioridad. La obra presenta una gran heterogeneidad de registros estilísticos y formales (Gavagnin y Martínez-Gil, 1995: 72 y 104)¹⁷: sin duda, la capacidad de yuxtaponer elementos estéticos dispares e incluso antagónicos es uno de los rasgos definitorios de la poética espriuana. En efecto, *Laia*, además de ser génesis de personajes e imágenes que Espriu retomará y reelaborará a lo largo de su obra, también es un precedente —aunque todavía en mantillas— de las técnicas compositivas que desembocarán en un «abanico extraordinario de formas que configurarán las piezas de un mosaico unitario»¹⁸, es decir, del mosaico de su obra.

En algunas ocasiones Espriu se mostró descontento con la recepción crítica de la novela; una recepción que, a pesar de sus quejas, en su conjunto no fue negativa. Sin embargo, ha pasado a los anales de la crítica literaria catalana la reseña del escritor Cèsar August Jordana en el periódico *L'Opinió*. A pesar de recalcar algunos logros de la obra, como las descripciones y la agilidad narrativa, Jordana también señalaba muy oportunamente los errores lingüísticos, haciendo hincapié en sus numerosos barbarismos y ejemplificando algunos de ellos (Jordana, 1991: 74).

¹⁷ En *Laia* Espriu vuelve a recuperar modelos propios de principios del xx, que se concretan, sobre todo, en la influencia de escritores como Joaquim Ruyra (1858-1939) o Gabriel Miró (1879-1930) (Gavagnin y Martínez-Gil, 1995: 1-72).

¹⁸ Traducción del fragmento final de esta reflexión de Gavagnin y Martínez-Gil sobre *Laia*: «La pluralidad de las técnicas compositivas y de las opciones estilísticas de la obra de Espriu aparece confusamente, pero significativamente, en *Laia*. En el futuro, Espriu, sin renunciar a esta pluralidad, será capaz de articular un abanico extraordinario de formas que configurarán las piezas de un mosaico unitario» [«La pluralitat de les tècniques compositives i de les opcions estilístiques de l'obra d'Espriu apareix confusament, però significativament, a *Laia*. En el futur, Espriu, sense renunciar a aquesta pluralitat, serà capaç d'articular-la en un ventall extraordinari de formes que configuraran les peces d'un mosaic unitari» (*ibid.*: 104)].

En declaraciones posteriores Espriu se referirá a esas críticas e incluso en la biografía que Maria Aurèlia Capmany dedicó al escritor, que contaba con su beneplácito, se acusaba falsamente a Jordana de haber dicho que *Laia* no estaba escrita en catalán (Capmany, 1972: 71). En definitiva, se estableció una mitología popular según la cual el malvado crítico había traumatizado al joven Espriu y, como ha señalado Castellanos (1991: 69), sin que parezca que nadie hubiera consultado una crítica que, en su conjunto, era contemporizadora.

Laia es también un ejemplo de reescritura constante, puesto que Espriu introdujo variantes en las cuatro ediciones posteriores de la obra¹⁹. Además de hallar alguna anécdota en algunos relatos o poemas posteriores, a partir de la revisión de 1948 esta relación intratextual deviene recíproca y también es palpable la influencia que en las nuevas variantes recibe de otras obras de Espriu, como las prosas de *La pluja* [*La lluvia*].

Esta intratextualidad tan característica de la obra espriuana aparece por primera vez de forma explícita en *Aspectes*, un libro publicado en 1934, compuesto por doce cuentos escritos entre 1932 y 1933²⁰. El entramado grotesco es un elemento cardinal de la construcción de esta doce-

¹⁹ Tras la publicación de *Laia* a cargo de la Llibreria Catalònia en 1932, dos años después Quaderns Literaris publicó una nueva edición de la obra. En 1952 se publicó dentro del volumen *Anys d'aprenentatge* una nueva edición de la obra, fruto de la revisión que Espriu realizó en 1948, y en 1968, otra de Edicions 62. Póstumamente se publicó una edición bilingüe en la editorial Llibres del Mall en 1984 y también otra en Edicions 62 dentro de la colección *Clàssics catalans del segle xx* que incluía las variantes que había introducido Espriu en su nueva revisión (Martínez-Gil y Gavagnin, 1992: VII).

²⁰ Después de un acto de presentación realizado en el local del Lyceum Club de Barcelona el 13 de abril de 1934 con lecturas de algunos de los relatos, en mayo de ese mismo año aparecía en la colección Quaderns Literaris (Gavagnin y Martínez-Gil, 1998: VII).

na de relatos, ya que permite explorar este dialogismo, tanto intratextual como intertextual. Espriu efectúa un diálogo con la tradición aprehendiendo el sentido del mito —entendido en un sentido amplio que abarca el personaje histórico mitificado, como el caso de Plem²¹—, lo que le permite aunar esperpento y tragedia. Antes de empezar los doce cuentos, el lector se encuentra con estas líneas a modo de presentación:

A pleno aire, una curva rápida en la trayectoria. De un origen incierto a una muerte incierta y un punto de luz en lo alto del dorso del arco. Fugacidad de visiones de paisaje. Vidas que brillan un instante en la ostentación de la apariencia y se apagaban en seguida en olvido. Fragmentación de aspectos. Una preferencia por los colores oscuros. Oscuridad y claridad, sin embargo, no transcendentales: en suma, quizás, el capricho de un jugueteo sin consecuencias. Algunas grotescas pinceladas. Curva: línea-proyectil que avanzaba entre yerros y aciertos, mientras buscaba en vano unidad en el camino de la carrera parabólica, y se perdía en medio de una sugerencia de aspectos (Espriu, 1985: 15)²².

²¹ El bandolero Plem es un personaje inspirado en una figura histórica, Domènec Plem, cuyos datos biográficos fueron anotados cuidadosamente por Espriu en una ficha en el archivo familiar (*ibid.*: 162). Además, el relato se mezcla con el mito bíblico de Judith y tiene algunas coincidencias con la aproximación de Jean Giraudoux a este mito en su obra *Judith* (*ibid.*: XLVII).

²² «A ple aire, una corba en ràpida trajectòria. D'un origen incert a una mort incerta i un punt de llum en el cim de l'esquena de l'arc. Fugacitat de visions de paisatge. Vides que brillaven un instant en l'ostentació de l'aparença i s'apagaven de seguida en l'oblit. Fragmentació d'aspectes. Una preferència pels colors obscurs. Fosca i claror, però, no transcendents: tot plegat, potser, el caprici d'un joguinejar sense conseqüències. Algunes grotesques pinzellades. Corba: línia-projectil que avançava entre errades i encerts, mentre buscava en va unitat en el camí de la cursa parabòlica, i es perdia enmig d'un suggeriment d'aspectes» (Espriu, 1998: 5).

Este sincretismo ecléctico²³, tal y como ha apuntado Castellanos (2009: 33), permite explorar los límites de la literatura a partir de la revisitación del mito²⁴. Asimismo, cabe destacar que este libro también fue sometido a un proceso continuo de revisión: se reeditó en 1952 dentro del volumen *Años de aprendizaje* —que fue reeditado veinte años después— y otra, en Edicions, 62 el año 1981. Sin embargo, no fue hasta 1965 cuando Espriu introdujo modificaciones textuales para insertar *Aspectes* «dentro de la intertextualidad programática de su corpus literario» (Gavagnin y Martínez-Gil, 1998: XX), unas modificaciones que solamente vieron la luz en la edición de 1981. Entre dichos cambios destaca, por ejemplo, que la personificación de la figura del ciego que canta el «Retablo trágico y muerte de Plem» es convertida en El Altísimo, un personaje que evoca la figura de la divinidad y que recupera la figura del demiurgo que mueve los títeres de *Primera historia de Esther* (1948). Asimismo, en las correcciones introduce la figura de Salom, su alter ego, que había aparecido por primera vez en el cuento «Mi amigo Salom», uno de los relatos de *Ariadna en el laberinto grotesco*. Estas modificaciones realzan el entramado metaliterario que Espriu irá tejiendo a lo largo de la escritura y reescritura de sus obras como, por ejemplo, la siguiente postilla metaliteraria que modifica el inicio de «Cactus»:

²³ *Aspectes* recoge elementos de una tradición muy variada en la que confluyen influencias de autores como Ramón María del Valle-Inclán, Raimon Casellas o Víctor Català.

²⁴ Así, el mito de Hefesto subyace en el relato «Noviembre, diada de difuntos» [«Novembre diada de difunts»]; evidentemente, el relato «Orestes» se inspira en el mito homónimo y el de Ulises inspira «Desazón» [«Neguit»]. Sin embargo, hay que señalar que estos mitos son la base de un diálogo más amplio con la tradición literaria: así, los dos primeros relatos están llenos de resonancias simbolistas y «Neguit» establece un diálogo explícito con versos del poema «L'Empordà», de Joan Maragall (Gavagnin y Martínez-Gil, 1998: XLIX-L).

Hacía muchos años que al ventrílocuo Salom no le gustaba, para el literario uso de su espectáculo, tan literario, aquel caletre llamado María Isabel, pero lo mantenía, porque ligaba con un número desde luego apolillado, y por otra parte tintineaba muy ligero, como una ofrenda de falsas promesas. El muñeco era esquemático: pecho sumario, orejas desnudas, veinte años en un cojín de vacía felicidad (Espriu, 1985: 95)²⁵.

Así pues, en este fragmento añadido Espriu alude, con algunas dosis de autoparodia, al espectáculo literario que conforma este conjunto de narraciones. Intensifica el ángulo guiñolesco sobre la narración «Cactus», que gira en torno al personaje de María Isabel, que «había leído a Gide sin entenderlo (y no era necesario, claro), que Lawrence (no el de Arabia, sino el otro) quizás la medio horrorizaba y que aún no se atrevía con Pitigrilli»²⁶. La parodia de la vida burguesa y su aproximación a la cultura, que está totalmente marcada por la convención social que retrata este relato, son el tema de la novela corta *Miratge a Citerea* [*Espejismo en Citerea*, 1935] escrita en solamente tres días en noviembre de 1934 y publicada la primavera del año siguiente por la editorial L.E.D.A.²⁷.

²⁵ «Feia molts anys que al ventríloc Salom no li agradava, per al literari ús del seu espectacle tan literari, aquell poncem de nom de Maria Isabel, però el mantenia, perquè lligava amb un número tanmateix arnat, i altrament dringava ben lleuger, com una ofrena de falses prometençes. El ninot era esquemàtic: pit sumari, orelles nues, vint anys en un coixí de buida felicitat» (Espriu, 1998: 73). Este fragmento corresponde a la revisión que hizo Espriu en 1984 del texto que se publicó en 1972 en el volumen *Años de aprendizaje*. En la primera publicación de *Aspectes* (1934) el cuento empieza así: «María Isabel. El nom dringa joiosament en les boques amigues, i salta, lleuger, fins ella, com una ofrena de saboroses prometençes. Esquema: pit sumari, orella nua, vint anys encoixinats de felicitat» (Espriu, 1934: 87).

²⁶ «[...] Maria Isabel havia llegit Gide sense entendre'l (i no calia, és clar), que Lawrence (no el d'Aràbia, sinó l'altre) potser la mig horroritzava i que encara no s'atrevia amb el convers Pitigrilli» (Espriu, 1998: 73).

²⁷ *Miratge a Citerea* no se publicará por segunda vez hasta 1952, dentro del volumen *Anys d'aprenentatge* [*Años de aprendizaje*]. Como el resto

Miratge a Citerea es una novela que aborda la banalidad de la melancolía. Las pulsiones de Eros y Thanatos son exploradas desde la distancia del prisma paródico. Como ha afirmado Gassol, es la parodia de la novela sentimental en forma de dietario (2005: 67). En el prólogo, Espriu se anticipa irónicamente a la respuesta crítica sobre su obra:

¿Precedentes? ¿Influencias? Apresurémonos a facilitar la labor del crítico. Carlota ha leído a Barbey, Wilde, D'Annunzio, Valle, algo (no mucho) de Cocteau. Carlota sabe que ya no es la hora de sus preferencias y procura disfrazarlas y escamotearlas bajo una suave ironía intangible. Esta ironía salva buena parte de sus escritos, que de otro modo correría algunos riesgos (Espriu, 1985: 17)²⁸.

En este prólogo se advierte otra de las constantes de la literatura espriuanas: la hermenéutica de su propia obra pasa a inmiscuirse en la poética del autor. El elemento metaliterario permite a Espriu concretar los parámetros estéticos de su obra y, a su vez, determinar la interpretación del texto. En el caso de *Miratge a Citerea* estas metarreferencias también se insertan en la narración:

de las obras espriuanas, esta *nouvelle* fue sometida a un proceso de corrección y revisión constantes que, en el caso de la prosa, tiene su punto álgido entre finales de los años cincuenta y los sesenta, en los que Espriu somete todos sus textos a una revisión sintáctica profunda que en el caso de *Espejismo en Citerea* data de mayo de 1964. En 1972 se reedita el volumen *Anys d'aprenentatge* y, finalmente, en 1979 Edicions 62 publica una nueva edición de la obra. La edición crítica, publicada póstumamente en 1997, recoge las revisiones llevadas a cabo entre marzo de 1974 y 1984 (Edo, 1997: XVI-XL).

²⁸ «Precedents? Influències? Apressem-nos a facilitar la labor del crític. Carlota ha llegit Barbey, Wilde, D'Annunzio, Valle, una mica (no gaire) Cocteau. Carlota sap que ja no és l'hora de les seves preferències i procura de disfressar-les i escamotejar-les sota una suau ironia impalpable. Aquesta ironia salva una bona part de la seva literatura, que correria altrament algun risc» (Espriu, 1997: 5).

María de Llodio criticó con dureza mi escrito. «Para escribir bien, tienes que buscar en ti una sinceridad máxima, sinceridad de pensamiento y de pluma. Si una frase cojea, no la llenes de palabras, suprímelas. Abusas, querida, de los adverbios en “mente”, auténtica hueste de enemigos del alma. Esos desgraciados sirvientes literarios para todo jamás expresarán un contenido cerebral, una situación emotiva. Con ellos sólo podrás improvisar un verso cojo, cojo. Levantarás con penuria de elementos la maravilla de una creación duradera. Vencer todo artificio es el artificio más difícil de lograr. Si lo consigues, te será permitido intentar una obra, la suprema de tus años adversos, cuando el artificio del tiempo te ha trabajado, y todos te olvidan y ya nadie te lee» (Espriu, 1985: 37)²⁹.

Seguramente *Anys d'aprenentatge* es la obra narrativa en que se aborda de manera más explícita la cuestión de la creación literaria, siempre ligada a la recepción. La fórmula autoirónica que a menudo emplea Espriu (Rigobon, 2018: 198) le permite exponer de forma distanciada las angustias de la creación literaria, mezcladas con el deseo que la protagonista siente por María Llodio y con algunas pizcas de teoría literaria.

En 1935 Espriu publica también *Ariadna al laberint grotesc* [*Ariadna en el laberinto grotesco*], sin duda uno de sus grandes hitos narrativos. Inicialmente, el libro estaba cons-

²⁹ «Maria de Llodio ha criticat amb duresa el meu escrit. “Per escriure bé, cal que cerquis en tu una sinceritat màxima, sinceritat de pensament i de ploma. Si una frase et coixeja, no l’emplenis de paraules balderes, suprimeix-la. Abuses, estimada, dels adverbis en “ment”, un veritable estol d’enemics de l’ànima. Aquests dissortats servents a tot estar literaris no expressaran mai un contingut cerebral, una situació emotiva. Amb ells podràs improvisar només un vers ben coix. Bastiràs amb penúria d’elements la meravella d’una creació duradora. Vèncer tot artífici és l’artífici més difícil d’assolir. Si ho aconsegueixes, et serà permès d’intentar una obra, la suprema dels anys adversos, quan l’artífici del temps t’ha treballat, i tothom t’oblida, i ningú ja no et llegeix”» (Espriu, 1997: 37).