

ESTUDIS DE LLENGUA I LITERATURA CATALANES/LI

MISCEL·LÀNIA
JOAN VENY

8



LETIZIA: UN CONTE DE POE, PERÒ AMB ESPRIU I AMB UN HUMOR DE POR

Qualsevol lectura que es vulgui fer d'aquesta breu obra d'Espriu¹ ha de partir, inexcusablement, del seu sorprenent subtítol: «Un conte de Poe sense Poe ni por». El que genera la sorpresa no és pas la seva al·lusió a la intertextualitat, fenomen més que abundant, com és ben sabut, en la literatura espanyola. Allò que fa insolit el subtítol és la indicació que *Letizia* és «un conte de Poe». No s'explicita simplement, aquí, la relació que guarda el text amb la producció d'un altre escriptor, com s'esdevé, per exemple, al subtítol de l'obra teatral de Josep Palau i Fabre *La tràgica història de Miquel Kolhas (Basada en la novel·la de Heinrich von Kleist)*. Si es tractés, com en la peça de Palau, d'un vincle de dependència hipertextual,² Espriu el podia haver

1. N'han fetes, en una direcció diferent a la de les ratlles que segueixen, M. ISABEL PIJOAN I PICAS a «Letizia, en clarobscur espanyol», dins *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, XXV (Barcelona, PAM, 1992), pàgs. 181-189; MARIA ROSA DELOR i MUNS a *Salvador Espriu, els anys d'aprenentatge 1929-1943* (Barcelona, Edicions 62, 1993), pàgs. 333-350; i MIQUEL EDO i JULIA en les notes a la seva edició crítica del text, dins el volum Salvador Espriu, *Miratge a Citerca. Letizia. Petites proses blanques. La pluja* (Barcelona, Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu i Edicions 62, 1997). Es aquesta edició la que prenc com a referència i d'on extrauré les citacions del conte espanyol (seguint la seva divisió en parts, indicades amb xifres romanes, i la numeració de les línies). Quan calgui, això no obstant, em serviré de la primera edició de l'obra, publicada a Barcelona per les Edicions de la Rosa dels Vents el 1937, on consta la data de la versió inicial: «Barcelona, 29 novembre - 4 desembre 1936». Les diferències entre les diverses versions del conte són bàsicament estilístiques i en cap cas no afecten substancialment el conte (a diferència, per posar un exemple, dels canvis entre les successives edicions d'una altra obra narrativa com és *Laia*).

2. Seguint la terminologia de Gérard Genette a *Palimpsestes* (1982), segons la

palesat amb fórmules com ara «Basat en Poe» o «Versió de Poe». Però no és el cas: el subtítol de *Letizia* manifesta, d'una manera ben clara, que és «un conte de Poe». Certament, a continuació s'hi afegeix: «sense Poe», perquè en el conte, no cal dir-ho, només «n'hi ha» un, d'autor, i no pas nord-americà sinó català. Però resulta evident que l'afirmació prèvia, i inequívoca, que és «de Poe», ha de tenir algun sentit concret.

O, més que un sentit, una intenció. El que sembla voler Espriu, amb aquesta indicació, és generar una expectativa en els receptors de *Letizia*: no pas que es disposin a acarar-se amb un relat d'Edgar Allan Poe (autor que «no hi és»), però sí que tinguin constantment present la seva obra i alguns dels trets propis de la seva narrativa. Amb altres paraules: Espriu, amb el subtítol del seu conte, incita el públic a esperar de trobar-hi temes, imatges i motius característics de l'autor d'*El gat negre*.

Uns temes, unes imatges i uns motius que, indubtablement, hi són presents —i la majoria ja han estat assenyalats pels estudiosos esprius. Com també és fora de dubte que molts hi apareixen distorsionats i caricaturitzats, de resultes d'una voluntat paròdica —que també ha estat assenyalada. El que ja no s'ha remarcat és que amb alguns d'aquests elements l'autor sembla voler jugar amb les expectatives que ell mateix crea en el lector bo i incitant-lo, des del títol, a trobar dins *Letizia* trets de la literatura de Poe. Intentar de comprendre aquest joc d'expectatives és un dels propòsits del present estudi.

Queda, encara, una part del subtítol per interpretar: «Un conte de Poe sense Poe ni por». Aquest afegit final al·ludeix al to de relat i ens revela que no serà el de la por —la qual caracteritza, majoritàriament, els relats de l'autor de *La màscara de la mort roja*. Alhora, però, ens insinua el que sí que hi trobarem: l'humor. Perquè d'humorístic ha de ser qualificat tot el subtítol: com interpretar, si no, el contrasentit que representa que Espriu atribueixi un conte seu a un altre autor, del qual, a més, tot seguit se'n avisa que no l'hi trobarem? O el

l'obra de Palau i Fabre és un hipertext construït sobre un hipotext (o text anterior) com és la novel·la de Kleist. Cf. ALICIA YLLERA, *Estilística, poètica y semiótica literaria* (Madrid, Alianza, 1986'), pàg. 205.

joc de quasi homofonia entre el cognom anglès Poe i la paraula catalana *por*? Intentar de palesar una part de la càrrega humorística de *Letizia* és l'altre propòsit d'aquest article.

Finalment, cal aturar-se un moment en el títol principal: *Letizia*. Si se'n diu que és «un conte de Poe», la temptació primera és de mirar de trobar alguna narració de l'escriptor nord-americà que hi pugui estar relacionada. I, tant pel tema com pel títol, *Ligeia* sembla el relat que Espriu pren com a referència primera —i que, doncs, vol que tinguem present en llegir el seu text. Ara: al lector de seguida se li fa palès que la relació, cal formular-la en termes d'oposició. Ja d'entrada, entre els dos antropònims dels respectius títols: mentre que la forma original grega de Ligeia connota la noció de 'fosc' i el color negre,³ *Letizia* és un mot italià que significa 'alegria' —encara que l'alegria no sigui, paradoxalment, un dels atributs del personatge.

Una altra mostra de la contraposició entre *Ligeia* i *Letizia* es fa efectiva en el tractament respectiu del tema de la pal·lengèsia i la resurrecció (per emprar els termes de què se serveix Espriu). El conte de Poe relata la resurrecció de Lady Ligeia per mitjà de la transferència del seu cos al de la segona i també difunta muller del narrador, Lady Rowena. Un fenomen sobrenatural respecte al qual, això no obstant, l'autor nord-americà deixa els lectors, excepcionalment, amb un cert dubte, ja que el narrador declara ser presa d'«estranyes visions engendrades per l'opi».⁴ Segui com sigui, i per simplificar el contrast amb *Letizia* —més endavant caldrà retornar a aquest tema—, mentre que tot el relat de Poe gira el voltant de la possibilitat que aquells fenòmens sobrenaturals puguin esdevenir-se, l'esperit del conte d'Espriu queda il·lustrat en les següents paraules del narrador: «...aquella meua pobra Letizia morta als meus braços, morta de veri-

3. Cf. R. M. DEIOR, *op. cit.*, pàg. 340.

4. E. A. Poe, *Ligeia*, dins *Narracions extraordinàries*, trad. de Carles Riba (Barcelona, Selecta, 1964 (reimpressió de 1984)), pàg. 91. Cito de la darrera versió que en va fer Riba, per bé que tinc també present la traducció que en va poder llegir Espriu als anys 30, inclosa dins el volumet *La caiguda de la casa Usher* (Barcelona, Quaderns Literaris, 1935). Quan ha calgut, he audit al text anglès inclòs a l'antologia *The Fall of the House of Usher and Other Writings*, a cura de David Galloway (Harmondsworth (Middlesex), Penguin Books, 1985), pàgs. 110-126.

tat i per sempre, d'una impossible palingenèsia i d'una resurrecció també impossible» (VIII, 18-20).

D'aquesta incredulitat respecte a la resurrecció, l'autor de *Laià* ja n'havia donat mostres en la seves primeres obres narratives; i el fet que a *Letizia*, a diferència del que s'esdevé (o sembla que s'esdevé) a *Ligeia*, no tingui lloc el fenomen és una nova mostra de voluntat paròdica.⁵ Amb tot, la declaració del narrador espriuà suara reportada —«...aquella meua pobre Letizia morta als meus braços, morta de veritat i per sempre, d'una impossible palingenèsia i d'una resurrecció també impossible»— suscita, indefugiblement, una pregunta: per què, si els refusa de manera tan taxativa, acudeixen a la seva ment els fenòmens de la palingenèsia i la resurrecció?

La resposta a aquest interrogant conté una de les claus per interpretar el conte: una clau que Espriu insinua en el subtítol i, amb més evidència, a les acaballes del relat. Concretament al penúltim capítol,⁶ quan el narrador justifica una seva reacció pel fet de sentir-se «sugestionat pel record de lectures confuses» (XXVIII, 16-17). Aquestes lectures, es pot deduir que són d'obres de l'autor esmentat al subtítol: Edgar Allan Poe. I és, així, sota la suggestió de contes de Poe, que acudeixen a la ment del narrador, davant la mort de Letizia, la palingenèsia i la resurrecció (presentes a *Ligeia* i també al relat *Morella*, en el títol del qual ressona, potser, el nom de Carola Marelli). Si, amb el subtítol de *Letizia*, Espriu ens insta a tenir present la literatura de Poe és, doncs, perquè el seu personatge, el narrador, està sugestionat, quasi obsedit, pels temes i els motius de l'autor de *La carta robada*.

Aquesta, però, és només la primera clau per mirar d'entendre el relat espriuà. Cal encara aclarir, respecte al narrador, fins a quin punt la seva visió dels fets està condicionada o no per la referida obsessió pels contes de Poe.

5. Cf. R. M. DELOR, *op. cit.*, pàgs. 221-228. Amb la referència, a l'inici del conte, al fet que l'enterrament de Letizia es fa «sense cap acompanyament de litúrgia», Espriu desvincula el fenomen de la resurrecció (baldament impossible) de tot vincle amb la religió cristiana; i amb elements com els «gats diabòlics», el situa dins un context místic i de superstició, més en consonància amb la literatura de Poe. Al tema de la superstició, però, hi tornaré més avall.

6. Així anomenava el mateix Espriu les parts del conte; cf. l'edició de MIGUEL EDO, *op. cit.*, pàg. LXIII.

El funcionament de *Letizia* s'articula, precisament, a partir d'aquesta visió: el relat està focalitzat en el personatge que és el narrador i, per tant, tot està explicat des del seu punt de vista. Una perspectiva més insòlita del que podria semblar. Només cal llegir amb una mica d'atenció aquest passatge del capítol inicial: «Cap mena de veritat ja no podia ferir Letizia, sola i freda dintre un taüt. Mònica s'alçava i començà a senyar-se amb calma. Sofríem molt, tots sofríem. Valesi estossejà i mirava amb tendresa Lluïseta. Ronchi consultava amb impaciència el rellotge. Hildebrand cenyia amb un braç la cintura de la seva Fanny» (I, 10-15). És evident que l'actitud amorosa d'ambdues parelles⁷ i, sobretot, la impaciència del personatge de Ronchi no reflecteixen, precisament, que estiguin «sofrint molt», com acaba de declarar el narrador. Unes ratlles més avall s'insisteix en el seu capteniment: «Fanny plorà una mica, perquè sabia que unes llàgrimes entenimentades l'embellien, i Hildebrand la consolava amb dolcesa. Lluïseta mirà al seu torn Valesi (i era una mirada com una carícia), just quan ell estava més distret. (...) El rellotge de Ronchi no podia suportar la pregunta contínua i emmudí per sempre més» (I, 19-26). Les llàgrimes provocades i, doncs, fingides de Fanny, el posat distret de Valesi, les reiterades consultes que l'impacient Ronchi fa al seu rellotge (amb la divertida personificació que il·lustra el seu definitiu espantament): res no mostra en els personatges cap mena de patiment davant el sepeli de Letizia;⁸ ni tan sols en el cas de la més expressiva Mònica, de la qual ja se'ns diu que és «piadosa, madura i teatral» (I, 24-25).⁹ I, tanmateix, el narrador, que és qui descriu aquests comportaments, acaba d'afirmar: «Sofríem molt, tots sofríem.»¹⁰ Com cal interpretar-ho?

No altrament que com una ironia. I aquí es fa patent el joc d'expectatives concebut per Espriu. Perquè al lector que té presents les

7. A la primera versió es llegia fins i tot: «Valesi estossejà i besà Lluïseta.»

8. Més endavant el narrador excusarà les parcelles adduint que «eren joves i frívols, però estimaven de veritat Letizia» (X, 3-4).

9. I encara: «Mònica tornava a parlotejar, cansada d'avorrir Ronchi. La seva veu brodava filigranes d'afecte entorn de Letizia. El to era fals i llefiscós, amb trèmolo de llàgrimes: m'allunyava infinitament de la mort» (V, 7-10).

10. A la primera versió: «Sofríem molt, unànimes.»

grans sofrances del narrador de *Ligeia* de Poe per la mort de l'estimada, no pot deixar de sorprendre'l aquesta actitud irònica del narrador espriuà, de la qual es dedueix que no està excessivament afectat, a l'igual dels altres personatges, pel traspàs de Letizia —a qui acostuma a anomenar «la meua Letizia», bo i palesant, doncs, el vincle afectiu que l'uneix o l'unia amb ella.

I, amb tot, una certa aflicció sí que sembla experimentar-la. Perquè, malgrat que al llarg dels primers capítols el narrador d'Espriu gairebé mai no mostra obertament el seu estat d'ànim, n'hi ha una menció explícita al quart capítol: «El meu pensament, cansat del cavall, retornava *amb tristesa* a Letizia. Letizia allí, blanca i freda, ofegada per arrels de xiprer» (IV, 15-17). A diferència de l'expressió «tots sofríem», el caràcter irònic de la qual es feia evident en la descripció de les actituds ben poc sofrents dels altres personatges, aquesta «tristesa» del pensament del narrador, bé que esmentada de passada, difícilment pot ser interpretada com una ironia.¹¹ L'aparent contradicció en el capteniment del narrador, cal qualificar-la, pròpiament, d'ambivalència, que és un dels trets que més caracteritzen el personatge, com es veurà. I és amb aquesta ambivalència que Espriu juga amb les expectatives del lector, el qual deixa constantment en la incertesa de saber en quina direcció resoldre-les.

Als sis primers capítols de *Letizia*, aquest joc s'articula al voltant dels tres focus que centren l'atenció del narrador: l'evocació de Letizia, la bellesa de Carola Marelli i l'absència de gats diabolics.

En primer lloc, Letizia. «Vàrem enterrar la pobra Letizia a les quatre de la tarda, sola i sense cap acompanyament de litúrgia.» Amb aquestes paraules s'enceta el conte d'Espriu. I, ja d'entrada, crida l'atenció el darrer adjectiu: «sola». Tenint en compte que, en la immensa majoria dels casos, els enterraments són individuals, per què cal fer explícita la circumstància que Letizia és sepultada «sola»? Aquest és el primer d'un seguit d'adjectius (a banda del «pobra» inicial) amb què el narrador anirà qualificant, reiteradament, el personatge. Unes

11. Aquesta «tristesa» no pot ser un lapsus d'Espriu perquè el mot està canviat respecte a la primera versió, on figurava «melangia», la qual cosa posa de manifest que l'escriptor hi havia parat esment.

ratlles més avall n'afegeix un altre: «sola i freda dintre un taüt»; al final del segon capítol encara un altre: «blanca, freda i sola sota la terra xopa»; i un darrer a l'acabament del sisè: «aquella meua Letizia trista i sola». En aquest últim passatge el joc de mots (un oxímoron) entre «*letizia*» i «trista» és evident i no deixa de tenir connotacions humorístiques —bé que d'un humor ombrívol.

Tots aquests adjectius: «sola», «freda», «blanca» i, fins i tot, «trista», són aplicats al cadàver de Letizia. I és que, sorprenentment, el narrador no evoca res d'ella en vida, sinó que es limita a considerar-la morta i a imaginar-la dins el taüt: «La terra engolia a la fi la fusta i Letizia, presonera de l'eternitat» (I, 18-19); «Letizia, ara, blanca, freda i sola sota la terra xopa» (II, 21-22); «la meua Letizia dintre el taüt, sola, freda, blanca» (II, 23-24); «Letizia, allí, blanca i freda, ofegada per arrels de xiprer» (IV, 17); «aquella meua Letizia trista i sola per sempre dintre el taüt esclafat per la terra mullada» (VI, 20-21). A aquestes referències, cal afegir-hi la totalitat dels capítols XVIII i XXVI, en què Letizia esdevé «podrida de verms sota la terra mollà», ja sols «carnassa fresca» per als cucs, «una despulla anònima». Fins i tot quan sorgeix la possibilitat d'evocar-ne records, s'imposen les connotacions mortuòries: «Mònica es posà de sobre a remoure antics records de Letizia. Les paraules queien de la seva boca com degotims de *cenra* i desvetllaven en el meu pit enyorances embolcallades amb un ressò *funebre*» (II, 15); «L'hora era remota, i damunt la meua memòria baixava un *macabre* teló, amb *xiprers*, ocells i pluja» (VIII, 15-16).¹²

La contraposició amb la *Ligeia* de Poe és, aquí, palpable, ja que el seu narrador no deixa mai d'evocar i recordar la vida de Lady Ligeia. I ho és més encara quan es comprova que el desenvolupament narratiu dels sis primers capítols de *Letizia* reflecteix el progressiu oblit que va patint el personatge. Si, en el primer, la descripció de l'enterrament acaba amb aquestes paraules: «...ens acomiadàvem d'ella, viva en la nostra memòria», en els cinc següents aquesta Letizia «viva» en el record dels personatges (l'única vegada en tot el conte que li és conferit un atribut vital) no fa sinó extingir-se de mica en

12. Si no indico el contrari, les cursives sempre són meves.

mica. Al segon capítol, les paraules sobre ella de la «teatral» Mònica fan que les «enyorances» del narrador s'embolcallin de «ressons fúnebres» (II, 15); al tercer, després de preguntar-se en qui devia estar pensant Carola Marelli, el narrador proclama que «jo, *quan no em distreia*, en la meua Letizia» (III, 19-20); al quart, davant la caiguda del cavall, el narrador constata que ja «ningú no recordava Letizia» (IV, 9), i el seu pensament no hi retorna fins que està «cansat del cavall» (IV, 16); al cinquè són novament les paraules de Mònica sobre Letizia, de to «fals i lilefiscós», les que «alluny[en] infinitament de la mort» el narrador (V, 9-10); i al sisè, una altra vegada la veu de Mònica, però ja no parlant de Letizia sinó del temporal, «malmetia tot auxili i qualsevol esperança de record» (VI, 7).

Al setè capítol, el curs narratiu és sobtadament interromput i, mitjançant una analepsi, retornem al fet explicat a l'inici del conte, el sepeli de Letizia, relatat de nou però de manera resumida. La funció que té aquest *flashback* ve donada per la seva frase final: «Això passava en un temps remotíssim: a les quatre de la tarda» (VII, 15).¹³ Amb aquesta declaració el narrador inserix no ja la vida de Letizia, sinó la seva inhumació, esdevinguda fa tot just uns minuts, dins un passat més que llunyà. De nou prenen sentit el contrast amb *Ligeia*: mentre que al conte de Poe el record de la vida de la protagonista, malgrat transcórrer uns quants mesos després de la seva mort, es manté despert i intens en la ment del narrador, a la *Letizia* espruana el narrador no sols no té cap record d'ella viva, sinó que fins i tot sembla voler relegar a l'oblit el seu enterrament realitzat fa pocs minuts; uns minuts que, hiperbòlicament, ja formen part d'un temps allunyadíssim i remotíssim.

En interrompre la seva narració i recordar d'una manera ràpida i sintètica, amb frases molt curtes i quasi telegràfiques, l'enterrament suau esdevingut, el narrador sembla voler «enllestir» aquest seu record (l'únic record que es diria que li resta d'ella) i desmar-lo en un dels calaixos més profunds de la memòria —i, amb ell, la tristesa que hauria pogut sentir, que ja no reapareixerà en tot el conte.¹⁴

13. L'acció de *Letizia* transcorre al llarg d'unes vuit hores: des de les quatre de la tarda fins a les dotze de la nit, hora en què s'acomienen els convidats del sopar.

14. Amb excepció del darrer capítol, en cap altre passatge ja no es torna a es-

Així, a partir d'aquest setè capítol, el personatge de Letizia no fa sinó anar-se esvaint, bé que mai per complet: «Tothom oblidava Letizia» (XV, 12), «Ningú no recordava Letizia» (XIX, 20). Més que no pas el narrador, que fins arriba a dubtar si la imatge d'ella «ja s'em desdibuixava de la memòria» (XXIII, 9-10), seran els altres personatges els qui faran esporàdiques al·lusions a la morta.¹⁵ Perquè del vuitè capítol en endavant, el narrador no tornarà a referir-se a la que era la seva estimada si no és en relació amb un altre personatge que absorbeix més la seva atenció, i la presència del qual, com ell mateix afirma, és el que «limitava l'oblit de Letizia» (XXV, 17): Carola Marelli.

La Marelli apareix en el conte envoltada, ben poescament, d'una aura de misteri. Sols se'n sap que «es presentà en el mateix moment de morir Letizia» (XXII, 8-9) i que guarda amb relació a ella —de qui diu ser cosina— una remarcable semblança física, fins al punt de generar-se una confusió entre l'una i l'altra als ulls no tan sols del narrador, sinó de tots els altres personatges del relat.

Aquesta semblança cal considerar-la real, i no una simple impressió del narrador, pel fet que és percebuda per tothom. I això crea en els lectors, que tenen *in mente* la Ligeia ressuscitada de Poe, una vacil·lació a l'hora d'interpretar la seva presència com un fet sobrenatural (Carola seria Letizia rediviva) o no.¹⁶ Tanmateix, molts dels co-

mentar l'enterrament. I si apareix el cementiri, és tan sols en les recreacions imaginàries que fa el narrador de la primera nit de Letizia sepultada i del posterior pas del temps (als capítols XVIII i XXVI).

15. Al capítol IX, és Mònica qui esmenta Letizia; al X, la portera Secundina Llopert; al XII, Burgundófora Felicitat de Frau; al XVII, Famagusta; al XXI, primer són tots els comensals que, durant l'apat, «evocàvem discretament Letizia», i després, novament Famagusta; al XXIII, una altra vegada Mònica; i al XXVIII, de nou Famagusta. El narrador només la torna a evocar al XIV, quan els citis que porta Saprofena en haver fallat l'electricitat li recorden els que veïaven el seu cadàver, i als capítols XVIII i XXVI, en què s'imagina el cadàver podrint-se al cementiri.

16. Una vacil·lació característica, com és sabut, de la literatura anomenada *fantàstica*; cf. T. Toporov, *Introducción a la literatura fantástica (Introducción a la littérature fantastique, 1970)*, trad. de Silvia Delpy (Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982), pàgs. 34-41. Augmenta la incertesa (i el joc amb les expectatives del lector) la caracterització del personatge de Carola Marelli com a «esperit fort», expressió en què el mot *esperiti* pot ser pres tant en el seu sentit d'«ànima» —Carola seria una noia d'ànim sencer, segur, resistent— com en el sentit d'«ànima» —i en aquest darrer cas «esperit fort»

mentaris del narrador tendeixen, més aviat, a establir un contrast entre ambdues dones. Sols cal posar de costat els atributs conferits a l'una i l'altra: l'insistent riure o somriure de Carola i el fet de ser «un esperit fort» (prenent el substantiu en el sentit d'ànim) contrasten amb la Letizia «trista», «blanca» i «freda». El joc de paradoxes mutat per Espriu es palesa en la circumstància que, el riure, a qui hauria d'escaure és a Letizia, de qui es fa ressaltar, en canvi, la tristesa.¹⁷ També es descobreix un joc de relacions, per contrast i per afinitat, entre Carola i la Ligeia de Poe. D'una banda, l'estat nerviós de la primera —per una causa que no s'explicita— als capítols inicials («Carola reia sense motiu, del tot nerviosa», VIII, 5) contrasta amb la serenitat («la tranquil·la avinentesa del seu aires») del personatge poesc, tan admirada pel seu narrador.¹⁸

I, d'altra banda, Carola i Ligeia coincideixen en una mateixa qualitat: la bellesa. Que és el que més atrau i impressiona el narrador d'Espriu, ja des del començament del conte —i el detall és rellevant, com veurem—, en ple enterrament de Letizia: «La Marelli era bellíssima. Més bella que Lluïseta, que Fanny i, no cal dir-ho, que Mònica. Més bella, potser, que Letizia, ara que la pobre Letizia era morta i la veritat ja no la podia afectar» (I, 7-10). Cal deduir que Letizia també ho era, de bella; però Carola Marelli, diu el narrador, era «més bella, potser, que Letizia». L'adverbi de possibilitat es deu haver d'interpretar-lo simplement com una concessió de respecte a la difunta, perquè del que afegeix tot seguit —«la veritat ja no la podia afectar»— es dedueix la *certesa* de la superior bellesa de Marelli. Precisament, serà «la bellesa gloriosa de Carola» (XXII, 7) el que durà el narrador (i amb ell els altres personatges) a refusar la confusió entre Carola i Letizia suscitada a mig sopar.

El motiu de la semblança física entre ambdues dones apareix ja al

equivaldria, en una contraposició humorística, a 'ànima sòlida, corpòria', expressió que semblaria al·ludir a la resurrecció o revivificació de Letizia en Carola.

17. Només una vegada, i de passada, s'associa Letizia amb l'alegria: «[Carola] no feia sinó riure. La seva rialla em recordava la de Letizia. Carola sencera recordava Letizia» (VIII, 7-9). D'aquí es dedueix que l'adjectiu «trista» cal entendre'l referit al cadàver, a l'igual de «blanca», «freda» i «sola».

18. E. A. Poe, *op. cit.*, pàg. 74.

final del segon capítol: «[Carola] més bella, potser, que Letizia. Molt semblant, tanmateix, a la meua Letizia. Letizia, ara, blanca, freda i sola sota la terra xopa» (II, 20-22). I és repès al sisè: «Carola Marelli, semblant a Letizia, potser més bonica que Letizia, aquella meua Letizia trista i sola per sempre dintre el taüt esclafat per la terra mullada» (VI, 19-21), per bé que no comença a adquirir relleu fins al capítol VIII.

En els dos passatges suara citats és evident el contrast que Espriu vol establir entre les referències a la bellesa de Carola, a qui té al costat, i la visió ben diferent del cadàver de Letizia, acabat de sepultar. Amb tot, al vuitè capítol sembla que s'imposa la semblança: «[Carola] no feia sinó riure. La seva rialla em recordava la de Letizia. Carola sencera recordava Letizia, m'evocava massa la meua Letizia. M'arribà a obsessionar tant com el frustrat desig de llambregar una mica d'ombra de gat diabòlic rentant-se la cara al peu d'un fanal, sota la pluja. Carola Marelli, allí, al meu costat, concreta i bonica, tan semblant a Letizia. Letizia no s'havia mort, i jo encara la podia abraçar. Però jo tenia seny suficient per rebutjar el miratge i no em podia enganyar» (VIII, 7-14). El narrador, malgrat que per un moment arriba a creure que Carola és Letizia rediviva, de seguida i amb decisió rebutja el que considera, aplicant el sentit comú, no res més que un engany i un «miratge».

Al marge, però, del refús a la possibilitat d'un fet sobrenatural (en una direcció diametralment oposada al conte de Poe), el que resulta més significatiu són les paraules amb què caracteritza el «miratge». Per una banda, és evident que la suggestió que li produeix la semblança entre ambdues dones li suscita el desig de tornar a abraçar Letizia, la qual cosa cal interpretar com una mostra d'amor cap a la difunta. Però, si és amor el que se li desperta, per què afirma que Carola «m'evocava massa la meua Letizia», fins al punt que «m'arribà a obsessionar»? Es podria creure que tant l'adverbi com el verb tradueixen l'enorme desig de reveure la seva Letizia. Però, també podrien tenir una connotació negativa, com si hi hagués alhora anhel i rebuig. Aquesta connotació sembla inequívoca en la següent expressió de capítol IX: «Carola arrufava amb enuig el nasset i em suggeria un altre cop el *malefici torbador* de veure al meu costat Letizia rediviva»

(IX, 14-16). El fet de considerar que la impressió de tenir Letizia novament viva prop seu és un «malefici torbador» revela un cert malesstar. A què és degut?

El narrador no ho explicita —i és justament amb aquestes el·lipsis que Espriu juga amb les nostres expectatives tot deixant-les obertes. Cal llegir, això no obstant, la continuació del passatge del capítol VIII citat abans: «Però jo tenia seny suficient per rebutjar el miratge i no em podia enganyar, perquè havíem enterrat Letizia a les quatre de la tarda. (...) I el ressò de la terra fresca caient a paletades sobre el taüt de Letizia, aquella meva pobre Letizia morta als meus braços, morta de veritat i per sempre, d'una impossible palinogenèsia i d'una resurrecció també impossible.» No pot sinó sorprendre la insistència a remarcar que Letizia, d'una banda, era «morta de veritat», i d'altra banda, que ho era «per sempre» i, doncs, de resurrecció «impossible». Tal insistència en coses que serien evidents per a qualsevol persona s'explica pel fet que, com hem vist, el narrador de *Letizia* està suggestionat per les lectures de Poe. Només que, en lloc de desitjar el retorn a la vida de l'estimada —tal com fa el narrador de *Ligeia*—,¹⁹ cosa que corroboraria el seu amor per ella, concebre aquesta possibilitat de veure-la rediviva li és un «malefici torbador».

Aquest sentiment duu cap a una altra pregunta: com va morir Letizia? Tenim, aquí, una altra de les el·lipsis de la història. En el passatge del vuitè capítol citat més amunt apareix l'única referència que fa el narrador a les circumstàncies del traspàs: «...aquella meva pobre Letizia morta als meus braços, morta de veritat i per sempre». Ho reiterarà dues vegades més: «...aquella Letizia morta definitiva-ment als meus braços i enterrada dintre un taüt, sota la terra mollà» (XXII, 13-15); «Letizia, morta als meus braços, de veritat i per sempre» (XXIX, 8-9). El narrador hi era present, doncs, quan ella moria: la seva certesa d'aquest fet hauria de ser, doncs, absoluta. I, tanmateix, les tres vegades que esmenta la mort de Letizia «als seus braços»

19. «...jo cridava a plena veu el seu nom [de Ligeia], durant el silenci de la nit o de dia entre els recers abrigats de les valls, com si per la salvatge vehemència, la solemne passió, el consumidor ardor del meu enyor de la que era lluny, jo la pogués tornar als camins que ella havia abandonat —ah, ¿podia ésser per sempre?— damunt la terra» (E. A. Poe, *op. cit.*, pàg. 88; la cursiva és de l'original).

—esdevinguda no se sap com— insisteix a remarcar, com per cerciorar-se'n, que moria «de veritat» i «definitivament».

Més encara. Cal fixar-se en la manera com es refereix al cos enterrat en alguns dels passatges ja transcrits: «La terra engolia a la fi la fusta i Letizia, presonera de l'eternitat» (I, 18-19); «Letizia allí, blanca i freda, ofegada per arrels de xiprer» (IV, 17); «aquella meua Letizia trista i sola per sempre dintre el taüt esclafat per la terra mullada» (VI, 20-21). Mentre que les expressions «presonera de l'eternitat» i «sola per sempre» de nou posen èmfasi en la condició perdurable i sense retorn de la mort, les imatges de les dues últimes citacions suggereixen, sorprenentment, la idea d'una segona mort, per ofegament i per esclafament, de la que ja és morta. En la seva fixació per certificar-ne la mort, el narrador, imaginàriament, «re-mata» Letizia.

Aquesta tan obstinada com estranya visió de l'estimada morta i del tot extinta podria interpretar-se com una mostra de desesperació amorosa davant el que sap que és impossible que s'esdevingui, això és, el seu retorn a la vida. I per això la suggestió de veure-la rediviva per la semblança amb Carola li seria un «malefici torbador». Però en el text no hi ha cap ni una evidència que el narrador estigui desesperat, més enllà d'aquell esporàdic esment a la seva «tristes» del quart capítol. I una suposada desesperació amorosa en ell difícilment podria acordar-se ni amb el fet que, ja a l'inici del conte, contraposi Carola a Letizia per la superior bellesa de la primera, ni amb el deix irònic amb què —com hem vist— relata els fets.

Hi ha, en definitiva, una certa ambivalència en l'actitud del narrador respecte a Letizia, que oscil·la entre el desig (l'anhel de tornar a abraçar-la) i el refús (el malefici torbador que li suposa veure-la rediviva). Una ambivalència perfectament calculada per Espriu amb vista a intrigar —ben poescament, per cert— el lector. I aquesta intenció també es palesa en el fet que, a l'«obsessió» provocada per la semblança d'ambdues dones, se n'hi afegeix una altra: «Carola sen-cera recordava Letizia, m'evocava massa la meua Letizia. M'arribà a obsessionar tant com el frustrat desig de llambregar una mica d'ombra de gat diabòlic rentant-se la cara al peu d'un fanal, sota la pluja» (VIII, 8-11). Vet aquí el tercer focus d'atenció del narrador.

Un focus introduït ja al segon capítol: «No vaig advertir al peu

dels fanals la presència de cap gat diabòlic i em vaig sentir decebut» (II, 9-11), i un focus que continua actiu al llarg de gairebé tot el conte.²⁰ En totes les ocasions, però, el desig, l'expectativa i l'esperança de veure aquest peculiar animal resulten decebudes. Cal preguntar-se, és clar, a què és deguda aquesta obsessió del narrador. I la resposta novament deu trobar-se en la suggestió provocada per les lectures de Poe. En aquest cas, tot apunta cap al conte *El gat negre* —com ja han assenyalat els estudiosos espriuans. No s'ha prestat, tanmateix, prou atenció al contingut d'aquest relat.

D'entrada, el narrador d'*El gat negre* és un home tancat a la presó per haver assassinat la seva dona. De jove destacava per «la docilitat i la humanitat» del seu caràcter i per la dèria pels animals, especialment pel que era «el seu preferit», un gat «gros i bonic, enterament negre i sagaç fins a un grau esbalaïdor».²¹ Aquesta afeció pels animals era compartida per la dona amb qui era feliçment casat. De forma inesperada, però, el temperament del personatge narrador va patir una brusca alteració i esdevingué «rampellut» i «irritable». Els animals van ser els primers a patir-ne les conseqüències, i finalment també el gat negre, a qui, després de buidar-li un ull, penjarà d'un arbre fins a ofegar-lo. Passat un temps, tot bevent en una taverna descobrís un altre gat negre molt semblant al que havia tingut. El gat el seguirà i ell l'acollirà, com també la seva dona, a casa. Però li retornarà la irritabilitat del caràcter, acrescud pel fet d'adonar-se que al

20. És esmentat als capítols III, V, VI, VIII, IX, XIV, XVIII, XX, XXIV, XXVI i XXVII. En la caracterització d'aquest gat diabòlic «rentant-se la cara al peu d'un fanal» hi ha un innegable vincle intertextual amb el gat que apareix a la narració «Nervis» d'*Ariadna al laberint grotesc* (obra publicada dos anys abans que *Letizia*): «La tristes d'un fanal solitari exorçissava [sic] la fosca. Rera un caixó d'escombraries, un gat negre s'arissava els bigotis. Em mirà i aclucava l'ullet. (...) Era un gat savi, de mirada insolent» (*Ariadna al laberint grotesc*, Barcelona, Quaderns Literaris, 1935, pàg. 29). L'evidència del vincle la dona la continuïtat narrativa que Espriu estableix entre ambdós relats per mitjà del personatge de Secundina Llopart, la portera, a la qual foren «trenta sagrades» (monedes de plata) a «Nervis» (pàg. 30) i que, a *Letizia*, ens és presentada «encara tremolosa per l'afer de les trenta sagrades» (X, 6).

21. Cito, com en el cas de *Ligeia*, de la darrera versió de Ribá publicada a *Narracions extraordinàries*, op. cit., pàgs. 209-210. Tinc també present, això no obstant, la traducció que pogué llegir Espriu als anys 30, publicada al núm. 8 dels Quaderns Literaris (sota el títol del primer conte del recull, *La màscara de la mort roja*), editat per Josep Janés el 1934.

nou gat també li falta un ull i en descobrir en el seu pit una taca que representa la figura d'una forca. Un dia, en un rampell, intentarà de matar-lo d'un cop de destrat dins el celler, i, en impedir-li-ho la seva dona, descarregarà l'eina contra el cap d'ella. Per amagar el cadàver de la muller, l'emparedarà dins el mateix celler. I un cop enllestida la feina, «el meu primer pas», explica el narrador, «fou cercar la bèstia que havia estat causa de la gran malaventura» per matar-la.²² No aconsegueix, però, de trobar-la enlloc. I el final del relat és prou conegut: durant una inspecció del celler per part de la policia, en colpejar el narrador la paret on havia amagat el cos per vanar-se de la seva solidesa es va sentir «un crit llarg, fort i continu, absolutament anòmal i antihumà, un udol, un clapit gement mig d'horror i mig de triomf, tal com hauria pogut pujar solament de l'infern». Com s'exclamà el narrador-assassí, un cop ensorrada la paret i descobert el cadàver amb el gat viu al dessobre: «Jo havia emparedat el monstre dins la tomba!»²³

Si Espriu volia que tinguéssim presents els relats de Poe en llegir *Letizia* —com hem vist—, és evident que el record de la història d'*El gat negre* ens crea unes expectatives. Les quals, val a dir, com en el cas de *Ligeia*, no es veuran acomplertes i quedaran en la incertesa. Però què *Letizia*, no es pot oblidar, és «un conte de Poe sense Poe» i sense «por». I, en aquest sentit, el contrast amb l'esmentada narració de Poe, quant al motiu concret del gat, resulta més que il·lustratiu, ja que l'odi mortal que arriba a sentir el narrador anglès envers el seu feli contrasta amb les immenses ganes del narrador català de topar-se amb algun gat de mena «diabòlica»; a banda del fet que les diferents maneres de caracteritzar aquest sempre decebut anhel de trobar un tal animaló són una de les principals fonts d'humor del conte espriuà.²⁴

22. *Ibid.*, pàg. 221.

23. *Ibid.*, pàg. 223.

24. Alguns exemples: «Jo no distingia ni per misericòrdia cap ombra de gat diabòlic al peu dels fanals solitaris» (V, 5-7); «Era un cavall negre i magre, íntim sens dubte, segons la meua sospita, d'algun gat diabòlic» (VI, 15-16); «La pluja feia la clu-caina a mig camí de ponent. Hi havia una reunió de gats diabòlics, que jo endevinava però no podia veure, al peu de les torres de Santa Maria Liberal, cremada i gòtica» (XX, 5-8). Les divertides imatges d'un aplec de «gats diabòlics» i d'una suposada amis-

Però cal insistir-hi: és el joc amb les expectatives el que interessa a Espriu. I tornant al comportament del narrador, la seva actitud amb «un gat diabòlic», i tot plegat a la llum del record d'*El gat negre* de Poe, si més no resulten intrigants.

Hi ha, encara, més indicis intrigants i desconcertants en el conte espriuà en relació amb l'actitud del narrador. Al quart capítol, el cavall del carruatge amb què tornen de l'enterrament relisca i cau. «El cotxer baixà i es posava a blasfemar amb una certa fantasia. Jo re-tenia en la memòria alguna expressió triada, mentre ell maldava per desamorar la bèstia. (...) El vell cavall negre ainava, pel dolor de la caiguda i el martiri del fuet. Celebràvem ara la companyia dels altres viatgers. Carola els mostrava, cicerone suggestiu, la tasca artística del cotxer, secundat amb eficàcia pel seu col·lega» (IV, 4-13). Aquesta mateixa escena de la caiguda d'un cavall, després fuetejat pel cotxer, Espriu l'havia utilitzada a la primera edició d'*El doctor Rip* (publicada el 1931): «Més avall, un cavall va caure. Ensangotat, amb les potes trencades, feia esforços bruts per aixecar-se, sota la pluja de cops del carreter. La gent va córrer, hi hagueren badocs a l'entorn. El públic té una predilecció accentuada per la sang vessada estupidament. Hi troben com una prolongació subconscient de llur crueltat covarda i insatisfeta. (...) El cavall es debatia inútilment apallissat pel fuet de l'home. Tot d'una m'envai un malestar, una opressió al pit, unes fortes punxades a l'estómac. Vaig fugir. Volia trobar-me a casa aviat. Veure'm ben lluny d'aquella escena de crueltat salvatge i inútil».²⁵

Prescindint de les particulars circumstàncies del personatge narrador de la primera obra catalana d'Espriu, és evident el canvi de perspectiva amb què es relata la mateixa situació. En el cas d'*El doctor Rip*, és presentada com una «escena de crueltat salvatge i inútil»

tat íntima entre el cavall negre i un d'aquests gats, i la hiperbòlica imploració que li sigui concedit, per misericòrdia, de veure'n algun, contrasten amb l'adjectiu «diabòlic» i lleven caràcter tenebrós a la figura del gat.

25. Cito de la primera edició reproduïda dins el volum *El doctor Rip*, edició crítica a cura de Rosa M. Delor (Barcelona, Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu i Edicions 62, 1992), pàgs. 26-27. Aquesta escena va ser eliminada per Espriu a la segona edició de la breu novel·la.

—no altrament pot qualificar-la el més elemental sentit comú—, i servia al narrador per plànyer-se iradament de la «crueltat covarda i insatisfeta» de la multitud.²⁶ El narrador de *Letizia*, en canvi, no sembla pas estremir-se davant el que ell mateix anomena «el martiri del fuet» infligit al cavall. I cal fixar-se en la manera com el descriu: «Carola els mostrava, cicerone suggestiu, la tasca artística del cotxer, secundat amb eficàcia pel seu col·lega». L'actitud irònica subjacent a l'adjectiu i la locució adverbial és indicativa, si no d'una certa complaença en el patiment de l'animal, almenys d'una completa manca de pietat davant el seu sofriment. I un semblant posat irònic és el que hauria dictat el «Sofriem molt, tots sofriem» del primer capítol.

Més amunt feia referència a les dues obsessions del narrador (la semblança de Carola amb Letizia i el desig de veure un gat diabòlic). Poc després de l'inici del conte apareix un tercer element obsessiu, bé que només durant el trajecte de retorn cap a casa: «L'altre cavall ens seguia, molt proper, i jo esguardava per la finestra, obsessionat pel seu xipollejar ràpid a través de l'aigua embassada» (III, 6-8). El sentit de la fixació per aquest cavall —del qual confessa que no pot «precisar ni l'edat ni el color» (II, 5), bo i embolcallant-lo d'una boira de misteri— es precisa una mica al començament del novè capítol: «L'altre cavall ens encalçava i gairebé ens havia atrapat. La cursa persecutòria no existia sinó en una imatge quimèrica. Jo ho sabia i no podia tanmateix evitar esgarifances» (IX, 1-3). L'obsessió era, doncs, la de creure's perseguit. I malgrat tenir la certesa que al carruatge del darrere només hi vénen els amics de l'enterrament, arriba a esgarifar-se de por o de nervis. Aquestes esgarifances, no podria ser que traïssin, en ell, la intranquil·litat que suposa saber que la persecució, amb tot, podria haver estat real pel fet que hi ha motius pels quals algú podria voler encalçar-lo?

Al mateix capítol, la madura Mònica es posa a evocar Letizia «amb sanglots i llàgrimes (...) Xarrupava, escarafallosa, el líquid que li regalimava profusament galtes avall». I vet aquí la sorprenent reacció d'enuig del narrador: «...i jo li hauria volgut injectar al madur clatell tota una xeringa de cicuta» (IX, 10-13). La irritació no es formu-

la, aquí, mitjançant una expressió genèrica del tipus «N'hi havia per matar-la», trobable en qualsevol conversa quotidiana: la concreció i la contundència de les paraules del narrador tradueixen una mentalitat i un impuls —malgrat que no passi d'això— que s'apropa al que seria criminal. I amb una barreja de perversió i de sofisticació, ja que la mort atroç que imagina seria ocasionada per una substància la fama de la qual ve donada pel fet d'haver acabat amb la vida de Sòcrates.²⁷

Aquesta tan inesperada reacció del narrador duu a interrogar-se sobre la seva condició: qui és i a què es dedica? L'únic esment que ell hi fa es troba al capítol següent, en referir-se a l'ajut de la portera Secundina Llopart per vestir el cadàver de Letizia: «La vaig gratificar a l'acte, amb una munificència d'*artista pobre*, el que jo era» (X, 9-10). De nou la seva ironia fa acte de presència en aquesta caracterització de si mateix com a «artista pobre», perquè «pobre» no ho pot ser tenint en compte que viu amb una serventa («Saprofena m'havia vist néixer i esmerçava passió i competència per tenir-me sempre content», XXI, 16-17) i que pot convidar a un copios i suculent àpat algunes dames de la noblesa, com ara la duquessa Burgundófora o Cristallina, «canongessa al capítol de dames nobles de Moràvia» (XIII, 21-22). Quant al fet de ser «artista», no hi ha cap passatge que, amb completa certesa, ho confirmi o ho desmenteixi. Ara: al llarg de tot el conte només apareix una altra paraula derivada del terme «art», concretament a l'escena —ja comentada més amunt— del martiri de cops de fuet que pateix el cavall caigut: un martiri evocat com «la tasca *artística* del cotxer» (IV, 12).

Respecte a aquest punt de la condició del personatge que és el narrador, n'hi ha, encara, una al·lusió indirecta al tretze capítol: «Bur-

27. La tria de la cícuta podria perfectament deure's al fet que Mònica, amb els seus constants discursos, en certa manera vol emular Sòcrates: «...ens aclaparava sota el seu menyspreu i el seu mestratge. El cotxe es transformà aviat en una càtedra. Mònica vessava a dolls prediccions documentadíssimes de mal temps. [...] Mònica perorava amb una empenta inexhaurible i ens ofrenava místicament la seva autoadoració, per ningú no compartida» (VI, 3-10). Com queda clar en aquest passatge (amb les seves «prediccions documentadíssimes»), Mònica és la víctima preferida de l'humor irònic espiuà. De la figura de Sòcrates, per últim, i bé que molt indirectament, n'hi ha un ressò en el nom d'una de les dames que esperen el narrador a casa seva, Xantipa, que era com s'anomenava la muller del filòsof grec.

gundófora hauria estat executada en qualsevol revolta extremista, però jo l'estimava. Ens lligava un seguit de memòries llunyanes i de crims comuns, uns crims sense sang, tan sols estètics» (XIII, 5-8). Evidentment, si Espriu només hagués escrit que allò que lligava ambdós personatges eren «crims comuns», sense cap afegit, hauria fet explícita la condició criminal del narrador i de la duquessa (de qui se'n diu que estava «carregada [...] de pecats», XXV, 1) i assenyalaria el sentit en què calia interpretar els darrers passatges comentats: la sensació del narrador de sentir-se perseguit, el pensament de clavar al coll de Mònica una xeringa amb cicuta, l'aparent complaença o la inclinència davant el patiment del cavall, i, fins i tot i punt clau, la circumstància que Letizia morís «als seus braços»; i esdevindria, així, clara la connexió amb *El gat negre* de Poe, conte que relata l'assassinat d'una dona a mans del seu marit. Però els crims a què es refereix són «sense sang, tan sols estètics».²⁸ Es podria creure, aleshores, en una direcció oposada, que amb aquests «crims estètics» el narrador al·ludeix a la seva tasca com a artista, essent realment aquesta la seva ocupació; però això significaria, d'una banda, que la duquessa també ho era, d'artista, cosa que enlloc no s'entreveu i que, malgrat ser possible, sembla poc versemblant; i, d'altra banda, que el narrador qualificava les seves pròpies obres artístiques de «crims», cosa també factible però, igualment, d'una certa inversemblança.²⁹

Tornant a la primera interpretació, hi ha una escena, cap a final

28. I afegeix: «Burgundófora era sota l'estrall dels anys un crim vivent, però es mantenia tanmateix sempre duquessa» (XIII, 8-10). Aquí «crim vivent» deu caldre entendre-ho referit a l'aspecte de la duquessa, malnès pels estralls de la seva avançada edat.

29. Quan, deu anys després de la redacció de *Letizia*, Espriu va recuperar esporàdicament els seus personatges al conte «Mariàngela l'herbolària», escriu: «[A la botiga] hi comprava una italiana intel·lectual i trista, que es feia anomenar Letizia i vivia amb un pintor a les golfes de la nostra casa» («Ariele», 3-4, juliol-agost 1946, pàg. 39). Considerant-ho en relació amb la literatura de Poe, tal com hem vist que Espriu ens convida a fer, ens podríem remetre a «El retrat oval», conte en què apareix un pintor que, en l'obsessió per retratar la seva muller («d'una raríssima bellesa i no pas menys amable que plena d'alegria»), va arribar a «enfollir[se] amb l'ardor de la seva obra», fins al punt de no adonar-se que els colors de la *vida* que transmetia al quadre els prenien a la seva estimada, la qual moria amb la darrera pinzellada del retrat (E. A. Poe, *op. cit.*, 167-169). Segui com sigui, al llarg de *Letizia*, com assenyalava més amunt, a banda de la qualificació que fa el narrador de si mateix com a «artista pobre», res no permet de confirmar o desmentir aquesta seva condició.

del conte, que convida ineluctablement a pensar en *El gat negre* de Poe. Acabat el sopar, «uns miols estroncaven la peroració de Mònica. Els localitzàvem a la porta, i Sapofrena la va obrir. Un gat entrava i no era diabòlic, sinó tan sols d'Angora. Tots ens adonàvem que es tractava del gat predilecte de la nostra Secundina. (...) L'amoixàvem per torn rigorós, i Carola va ser l'última a amanyagar-lo. La mà sobre el llom excitava els meus nervis. El gat badallava de plaer, s'aclofava molt burgès a la falda de Carola i es va adormir de seguida» (XXIV, 1-10). L'excitació nerviosa del narrador provocada per l'afeció de la Marelli envers el gat reapareix al penúltim capítol: «[Carola] amanyagava minuciosament el gat d'Angora. Els meus nervis no ho suportaven»; i, en aquest cas, l'excitació arriba fins al punt que «li arrabassava amb fúria la bèstia, aclofada de nou a la seva falda, i llançava el fèlid, sentint-me suggestionat pel record de lectures confuses, daltabaix d'una finestra, al carrer, sota la lluna de coure» (XXVIII, 14-18).

El narrador en cap moment no explica per què la tendresa de Carola envers el gat li provocava un tal estat nerviós. I com a causa de la seva reacció, sols adueix la «sugestió» de «records de lectures confuses». Si aquestes lectures, tanmateix, són de relats de Poe —com apuntava cap a l'inici—, i en concret d'*El gat negre*, no es pot deixar de tenir present que el segon gat que el narrador d'aquest conte poesc s'endú a casa «esdevingué immediatament el gran amic» de la seva dona, i que serà aquest gat el que provocarà la mort de la muller a les seves mans, engegat per «una ràbia més que demoníaca», en la impulsiva reacció contra el gest d'ella d'impedir-li de clavar una desstral al felí odiat.³⁰

No podria ser, aleshores, que amb l'acció de llançar el gat per la finestra el narrador de *Letizia* o bé volgués evitar en ell qualsevol impuls criminal, sabent que pot tenir-los, o bé intentés de foragitar el record d'algun acte homicida que l'inquieta? Són preguntes que en el decurs de la nostra lectura del conte es van suscitant, a la llum del record (com en el narrador) d'unes altres lectures, les de Poe, i que no cal dir que mai no es poden arribar a contestar.

Dit altrament: els elements del text, estratègicament triats i dis-

30. E. A. Poe, *op. cit.*, pàgs. 217 i 220.

posats per Espriu, no permeten al lector de decidir-se per una interpretació concreta, i deixen sense una resposta unívoca els interrogants que se li van obrint, i sense resolució definitiva les expectatives que constantment se li van creant.

Això no obstant, resulta indubtable que, amb els indicis suars esmentats, l'autor pretén que les nostres expectatives s'encaminin cap a la sospita que hi ha alguna cosa tèrbola en el narrador —que és, precisament, el que més lliga *Letizia* amb la literatura de Poe. Així, en l'adjectiu *estètic* aplicat als «crims sense sang» que comparteixen el narrador i la duquessa, hi ressona la tasca *artística* del cotxer martiritzant el cavall; a banda del fet que l'acció de matar algú clavant-li al coll una xeringa amb verí no deixaria de ser un «crim sense sang». I encara un darrer i potent indici en l'escena de la trobada amb la duquessa: «[Burgundófora] elogia amb emoció Letizia, vàrem plorar amb ritme i després ho vàrem deixar córrer» (XIII, 10-11). L'expressió «amb ritme» impedeix que el plor d'ambdós personatges pugui ser interpretat com a sincer; i més encara el fet que, a l'últim, a gracienc el «deixin córrer». Una lamentació descrita en aquests termes sembla que no pot ser sinó fingida. I aquest fingiment remet de nou a la ironia del «Sofríem molt, tots sofríem» de l'enterrament evocat a l'inici del conte.³¹

Hi ha una certa fluctuació, doncs, en l'amor del narrador cap a la difunta. Perquè si d'una banda és innegable que havia estimat Letizia (la «tristesca» del capítol IV, l'anhel d'abraçar-la al VIII, el «per dissort» del XII i les constants apel·lacions a «la meua Letizia» així ho palesen), d'altra banda l'esmentada ironia del «tots sofriem» a l'enterrament, el «malefici torbador» que li suposa veure-la rediviva, el plor per la morta fet «amb ritme» i després «deixat córrer» per ell i la duquessa, o l'admiració envers Carola, en detriment de Letizia, ja des-

31. No seria l'única vegada que el narrador simula un comportament. Al capítol dotzè apareix per primera vegada el personatge de Famagusta, «la filla de Letizia i d'un altre home», que, segons que explica el narrador, «se'n llança al coll i plorava a crits la pèrdua de la seva mare. Jo l'apartava amb impaciència. No havia estimat mai Famagusta i per dissort ja no havia de fingir (perquè Letizia era morta) cap sentiment» (XII, 1-6). «Per dissort» és dit en referència a la mort de Letizia, com quedava més clar a la primera versió: «...i no havia de fingir ja, per dissort, (recordeu-ho: Letizia, morta) cap sentiment».

del mateix dia del sepeli d'aquesta última, revelen un sobtadíssim refredament del seu amor.

Quant a l'atracció cap a Carola, es fa encara més palesa cap al final del conte. De fet, en bona part dels darrers capítols la Marelli esdevé el centre d'atenció, principalment pel motiu de la seva semblança amb Letizia, que causa sorpresa i intranquil·litat a tots els personatges; però també, en el cas del narrador, pel desig que sembla despertar-li. Se'n troba un exemple el capítol XVI, en el qual la frenètica «dansa de la pluja» el duu a imaginar una escena prehistòrica, situada en un «confús paisatge capsità», on tenen lloc «cerimonies de màgia de caça».³² És l'avertiment que Mònica desperta en tothom allò que, en realitat, li provoca tal visió, en la qual alguns dels personatges se li metamorfosen —el mot és d'Espriu— en un bruixot i en salvatges, i Mònica, en la «cervola ferida» que és caçada.³³ I acaba així la descripció: «Letizia va ser l'esperit protector de la cacera. Carola i jo contemplàvem solitaris l'escena. Carola somreia i es llepava amb fruïció els llavis molsuts de verge capsiana» (XVI, 20-22). A banda del fet que Letizia ni tan sols en aquesta visió fantàstica pot ressuscitar, ja que no passa de ser un «esperit», sobta la manera com Carola apareix en la imaginació del narrador, tot llepant-se «amb fruïció els llavis molsuts de verge capsiana». La imatge té evidents connotacions eròtiques, i aquest component d'erotisme s'anirà intensificant fins a la fi del conte. Ja amb la mateixa reaparició, per exemple, de l'esmentat motiu de la bellesa de la Marelli (reiterat sobretot a l'inici del conte), que al capítol XXII esdevé «la bella *gloriosa* de Carola», amb un adjectiu que revela l'extrema fascinació que ara provoca en el narrador.

Als dos darrers capítols, finalment, Carola ocupa del tot el primer pla de la narració. I, més que en cap passatge anterior, la seva presència s'envolta de misteri. D'entrada, per l'influx que exerceix sobre ella la llum de «la lluna de coure» que entra per la finestra. Una

lluna presentada, al capítol XXVI, com a part integrant d'un món obscur i tèrbol, ple d'elements de superstició (com les rates-penades i les xibeques), que dins el cementiri oprimeix la morta Letizia, «espaordida i trista», «sola sota la lluna de coure» (XXVI, 6, 7, 9 i 14). Sobta, tanmateix, en el narrador, aquesta creença en fets irracionals i misteriosos, sobretot si es recorda que, davant la més que sorprenent semblança entre Letizia i Carola, es resisteix a admetre, bo i aplicant el sentit comú, la possibilitat d'un fenomen sobrenatural com seria la reencarnació de l'una en l'altra («Tots varem comprendre que una llei era transgredida, però ni el fet ni la circumstància no constaven en cap previsió de codi, ni que fos alemany, i el nostre sentit conservador ens defenia, d'altra banda, d'innovar en aquesta matèria», XXII, 3-6). Aquesta nova mostra d'ambivalència, ara en el criteri del narrador, cal entendre-la tenint present, per un costat, que l'objectiu paròdic d'Espriu respecte a *Letizia* de Poe implicava de reflectir la inexistència de fenòmens com la palingenèsia i la resurrecció; però, per un altre costat, que el joc amb les expectatives dels lectors per induirlos a cercar dins *Letizia* el que seria característic d'un conte de Poe, comportava d'introduir elements de caràcter sobrenatural si més no en aparença; per això va optar pel món de la superstició (dins el qual també s'inclourien els «gats diabòlics»), amb totes les connotacions que arrossega d'irracionalitat, credulitat i superxeria —un món de la superstició que ja havia satiritzat a *Laia*, bé que aplicat a la religió.³⁴

És sota l'influx, doncs, de la «lluna de coure» —representant el fil del relat—, la mateixa lluna que «soja» el cos enterrat de la difunta (XXVI, 5), que «el rostre de Carola s'enduria» i «esdevenia marmori i d'una semblança esgarrifosa amb el de Letizia» (XXVIII, 10-12). Aquest canvi en l'aspecte, també percebut per una espaordida Sapofrena, repercuteix alhora en el comportament de Carola, la qual «reia, *provocativa*», i, després que el narrador hagi llançat el gat per la finestra, «s'alça, muda i *terrible*». El darrer adjectiu reflecteix l'enigm per l'acció del narrador, però el primer, «provocativa», reblat per l'adver-

32. Sobre la dedicació d'Espriu a la Història antiga, vegeu la nota de Miquel Edo a la seva ja esmentada edició, pàgs. 200-201, i les referències que conté.

33. De fet, tal com s'explicita en el capítol següent, una mena de cacera de Mònica («apedregada» a crits) s'està produint en aquells moments, a causa d'una falta de petulància («tant se val no recordar-la») comesa per ella (XVIII, 4).

34. Sols cal recordar la manera com a *Laia* és descrita la processó al capítol XV («Setmana Santa») o el començament del xix («Després»). Remeto a la segona edició de la novel·la (Barcelona, Quaderns Literaris, 1934, pàgs. 27-30 i 38), que és la que precedeix la primera de *Letizia* (1937).

bi amb què es caracteritza la manera com acaronava el gat, «minuciosament», podria reflectir, ara sí, una certa actitud insinuant per part d'ella. La qual cosa permetria d'interpretar la remarca feta pel narrador, uns moments abans, respecte a la molt insistent proximitat de Carola envers ell després d'acomiar els convidats: «Al meu darrera, al meu costat, fregant-me, Carola somreia» (XXVII, 18-19).

La inclinació del narrador a confondre la Marelli amb Letizia esdevé obsessiva al darrer capítol del conte, malgrat que ell es reiteri a si mateix la impossibilitat de fenòmens com la palinogènesia i la surrecció: «Com se m'oferia Letizia sota la lluna de coure, com se m'oferia Carola sota la lluna de coure, com quedava nua i blanca sota la lluna de coure!» (XXIX, 12-14). Cal fixar-se en la darrera frase, que dona entenció que Carola s'ha tret la roba (o la hi han tret) i ha quedat nua; una situació en què convergrien tant l'actitud provocativa d'ella com l'anhel sentit pel narrador. El qual malda per desfer la confusió entre ambdues dones, posseït pel desig que li desperta la Marelli nua: «Volia fugir de l'espectre de Letizia. Carola viva m'atreia, dura i magnífica sota la llum de la lluna» (14-15). La Letizia que rebutja és la del cadàver que es consumeix sota terra, l'única Letizia, de fet, evocada o imaginada al llarg de tot el conte; mentre que la Carola que el captiva és la magníficament nua que té al davant. «Optava a la fi per abraçar Carola i, alhora, una imatge que per instants se m'esborrava de la meua Letizia, pàl·lida i desempaçada dintre el tait, sota un xiprer, trista sota la terra molla, sola sota la lluna de coure» (15-19). L'abraçada és donada a Carola, la visió de la qual per uns moments es barreja amb la imatge de la Letizia enterrada; però aquesta és una imatge que s'esvaeix. I el conte acaba: «Vaig estimar apassionadament, tota la nit, Carola Marelli» (19).

La significació d'aquest final és fa més evident en contrastar-lo amb el de *Ligeia*, que es clou amb aquestes paraules del narrador davant el que creia que era el cadàver, ara rediviu, de la seva segona muller: «Aquests són els ulls plens, els ulls negres, els ulls estànys de la meua amor perduda, de la lady, LADY LIGEIA!»³⁵ No és casual que tots dos contes acabin amb sengles noms de dona: el de Poe, amb el

de Ligeia, i el d'Espriu, no pas amb el de Letizia —com podria esperar-se—, sinó amb el de Carola Marelli. Si Espriu volia que el seu conte fos llegit tenint *in mente* el de Poe —que és la tesi desenvolupada en el present article—, aquest final diametralment oposat de *Letizia* respecte a *Ligeia* posa de manifest, més que en cap altre passatge, la intenció paròdica del text espriuà. I en una doble direcció.

Per una banda, la incertesa creada per la confusió entre la Carola vivent i la difunta Letizia s'acaba perquè la presència de la primera s'imposa i s'esvaeix la imatge de la segona; un desenllaç que es contraposa a la surrecció de Lady Ligeia, als ulls del narrador, dins el que era el cos de Lady Rowena. D'aquesta manera Espriu —com s'ha comentat més amunt— mostrava la seva incredulitat davant dels fenòmens sobrenaturals característics de la literatura poesa.

Però la voluntat paròdica també es fa palesa en un altre aspecte. Al conte de Poe hi ha, subjacent, tota una intensa història d'amor. Per una banda, amor del narrador cap a Ligeia, a la qual anomena, ja de bon començament, «la meua amada».³⁶ El seu segon matrimoni, morta ella, sols pot explicar-se, ens dirà, per una decisió presa «en un moment d'alienació mental»;³⁷ i durant la vetlla del cadàver de Lady Rowena l'únic record que tindrà sempre present és el de Lady Ligeia. Una Ligeia que també li professava un gran amor: «Que ella em tenia amor, jo no en podia dubtar; i m'era fàcil d'endevinar que dins un pit tal com el d'ella l'amor no havia de regnar com una passió ordinària. Però en la mort solament vaig comprendre de ple la força de la seva afecció. Durant llargues hores, tenint-me la mà dins la seva, ella vessava davant meu l'abundància d'un cor, del qual la devoció més que apassionada pujava a la idolatria» (p. 82). De fet, el narrador deixa entreveure aquí que és per amor que ella, en un acte de *voluntat* (motiu de l'epígraf que encapçala el conte), ressuscitarà: «Només diré que en l'abandonament més que fementí de Ligeia a un amor, ai!, tot immescut, tot gratuïtament concedit, vaig reconèixer finalment el principi que es delís, amb un desig tan ferotge i cruel, per la vida que ara li fugia tan ràpidament.»³⁸

36. *Ibid.*, pag. 73.37. *Ibid.*, pàgs. 85-86.38. *Ibid.*, pàgs. 82-83.35. E. A. Poe, *op. cit.*, pàg. 95.

En el cas del conte d'Espriu, en canvi, malgrat que parteix també d'una relació afectiva —com s'ha vist—, gairebé podria parlar-se, per contrast, d'una història d'infidelitat, que estaria en consonància amb la condició relativament tèrbola que se'n deixa entreveure del narrador. D'entrada, el fet que Letizia —segons que es llegeix al dotzè capítol— hagués estat casada o simplement vinculada amb un altre home, i que d'aquesta relació n'hagi tingut una filla, no apreciada pel narrador, són circumstàncies que semblen llevar caràcter idíl·lic al vincle afectiu entre ell i la difunta —en clar contrast amb l'idealisme amorós que presideix la *Ligeia* de Poe. I com explicar si no en termes d'«infidelitat» *post mortem* que el mateix dia de l'enterrament de Letizia el narrador es posi a lloar la bellesa de Carola, considerada superior a la de la difunta; que en cap moment sigui capaç d'evocar cap record d'ella en vida, i que, per últim, quan tot just han passat unes vuit hores de la mort de la que se suposa que era la seva estimada, estigui fent l'amor amb una altra dona?

Amb la frase final, «Vaig estimar apassionadament, tota la nit, Carola Marelli» (XXIX, 19), Espriu no tan sols reafirmava la naturalesa ineluctable i absoluta de la mort (la de Letizia), sense retorn possible, sinó que posava en relleu la inconsistència i la fragilitat de les relacions amoroses —tema present en altres obres seves.

La invitació espriuana a llegir *Letizia* com si fos «un conte de Poe» té, en definitiva, la funció d'endinsar el lector en un joc d'expectatives i d'interrogants, sempre irresolts: com va morir Letizia?, qui era l'altre home amb qui va tenir una filla?; el narrador, fins a quin punt l'estimava?, per què cerca gats diabòlics i per què llença per la finestra el gat d'angora?, quins són els comuns crims estètics d'ell i la duquessa?, a què obeeix la seva actitud irònica?... Un complex joc desenvolupat mitjançant una intriga de regust poesc que fa de marc a les intencions paròdiques de l'escriptor, i de la qual, finalment, només podem collir una certesa: la de trobar-nos davant d'un conte «sense Poe» i «sense por»; això és: davant d'un conte amb Espriu i amb una bona dosi d'humor.